



Universidade  
Federal  
Fluminense

XX

Encontro de  
Professores Brasileiros  
de Literatura Portuguesa

Centro de Estudos Gerais - CEG / Instituto de Letras / Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas / Programa de Pós-Graduação em Letras



*“No Limite dos Sentidos”*

Instituto de Letras da UFF  
23 a 26 de agosto de 2005



Associação Brasileira de Professores de  
Literatura Portuguesa

Anais do XX Congresso  
Internacional da ABRAPLIP

“No limite dos sentidos”  
Universidade Federal Fluminense  
23 a 26 de agosto de 2005

Niterói  
2005

**Universidade Federal Fluminense (UFF)**

Prof. Dr. Cícero Mauro Fialho Rodrigues

**Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-graduação**

Prof. Dr. Sidney Luiz de Matos Mello

**Centro de Estudos Gerais**

Prof. Dr. Humberto Fernandes Machado

**Instituto de Letras**

Profa. Dra. Lívia Reis

**Programa de Pós-Graduação em Letras**

Célia Pedrosa

**Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas**

Mariângela Rios

**Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP)**

**Diretoria Executiva - Gestão 2016/2017**

Presidente: Silvio Renato Jorge (UFF)

Vice-Presidente: Paulo Motta (USP)

Primeira-Secretária: Mônica do Nascimento Figueiredo (UFRJ)

Segunda-Secretária: Márcia Gobbi (UNESP)

Primeira-Tesoureira: Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)

Segunda-Tesoureira: Patrícia (UFPR)

**Zonas regionais de representatividade:**

*Região Sul 1 – RS e SC:* Simone Schimidt (UFSC) e Maria Luíza Ritzel Remédios (PUC-RS)

*Região Sul 2 – SP, PR e MS:* Elza Mine (USP) e Anamaria Filizola (UFPR)

*Região Sudeste 1 – RJ e ES:* Luci Ruas (UFRJ) e Maria Fernanda Alvito (UFES)

*Região Sudeste 2 – MG, GO e TO:* Lélia Parreira Duarte (PUC-Minas) e Silvana Pessoa (UFMG)

*Região Nordeste 1 – BA, SE e AL:* Maria de Fátima Ribeiro Maia (UFBA) e Francisco Ferreira Lima (UEFS)

*Região Nordeste 2 – PE, PB, RN, CE, MA e PI:* José Rodrigues Paiva (UFPE) e Conceição Guimarães (UFRN)

*Região Norte – AM, PA, AC, RO, RR e MT:* Rita do Perpétuo Socorro P. de Oliveira (UFAM) e Silvio Augusto O. Holanda (UFPA)

**XX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP)**

**Comissão organizadora:**

Coordenação: Silvio Renato Jorge (UFF)

Secretaria: Mônica do Nascimento Figueiredo (UFRJ)

Tesouraria: Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)

**Assessoria Especial:**

Laura Cavalcante Padilha (UFF)

Dalva Calvão (UFF)

José Carlos Barcellos (UFF)

Maria Lúcia W. de Oliveira (UFF)

Mário César Lugarinho (UFF)

**Promoção:**

Universidade Federal Fluminense (UFF)

**Composição e Diagramação:**

Giuliano Lellis Ito Santos (USP)

Lucas Louis (NUCS/UFF)

**Caderno de Resumos e CD Anais**

Márcio Alvim – *newbooks@alternex.com.br*

**Apoio:**

CNPQ

CAPES

FAPESP

Fundação Calouste Gulbenkian

Instituto Camões

Construtora Norberto Odebrecht

PROPP/UFF - Instituto de Letras da UFF – Programa de Pós-Graduação em Letras da UFF

Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana – NEPA/UFF

Anais do XX Congresso Internacional da Abraplip: “no imite dos sentidos”, Niterói, RJ, 23 a 26 de agosto de 2005. Niterói: UFF, 2005. 15.984Kb.

Publicação da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa.

1. Literatura – Estudo e ensino. 2. Literatura portuguesa. 3. Literaturas de língua portuguesa. 4. Literatura comparada. I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (27, 2017, Curitiba, PR). II Título.

CDD – 869.09

Sumário	
AGRADECIMENTOS.....	28
APRESENTAÇÃO.....	29
ANAIS.....	32
MITO E MARAVILHOZO EM A JANGADA DE PEDRA.....	33
Agnes Teresa Colturato Cintra	
SINGULARIDADES DE UMA NARRATIVA CURTA: A TEMÁTICA AMOROSA NOS CONTOS DE EÇA DE QUEIROZ.....	50
Alana de Oliveira Freitas El Fahl	
UM CASAMENTO NO INFERNO: UNIÃO, SUICÍDIO E LOUCURA EM LEVANTADO DO CHÃO DE JOSÉ SARAMAGO.....	58
Alcindo Miguel Martins Filho	
OS ESPAÇOS SOCIAIS EM O CRIME DO PADRE AMARO: DAS LACUNAS À TRANSFORMAÇÃO.....	68
Aldira Siqueira de Sant'Anna	
ENCONTRO MARCADO COM A INDESEJADA DAS GENTES: LEITURAS DA MORTE NA FICÇÃO PORTUGUESA.....	76
Alessandra Cristina Moreira de Magalhães	
LIMITE E SENTIDOS NA POESIA DE NUNO JÚDICE.....	85
Aline Carriello	
O TEMPO CONDICIONAL EM FERNANDO PESSOA.....	93
Amle Albernaz de Amorim	
MERCANCIA DE MEMÓRIAS: O VENDEDOR DE PASSADOS.....	110
Amyres de Sousa	
ONDE A FELICIDADE ESTÁ: AMOR E DINHEIRO NA FICÇÃO CAMILIANA.....	119
Ana Luísa Patrício Campos de Oliveira	

O EU QUE ERA OUTRO: A FICÇÃO NARRATIVA DE RUBEN A	127.
.....	
Ana Paula Arnaut	
IMPASSES GARRETIANOS DE ONTEM E DE HOJE	140
.....	
Anamaria Filizola	
O HOMEM SUSPENSO EM LIMITES IMPRECIOSOS	152
.....	
André Luis Mitidieri-Pereira	
EXORTAÇÃO AOS CROCODILOS: UMA PONTE ENTRE O LEITOR E O NÃO-DITO	164
.....	
André Luiz Alves Caldas Amóra	
JOSÉ RÉGIO E MANOEL DE OLIVEIRA: INTERSECÇÕES ARTÍSTICAS EM BUSCA DO «PRÓPRIO CASO» NO LIMIAR DO PARADOXO EXIS- TENCIAL	177.
.....	
Andrea Santurbano	
QUANDO A VERDADE É QUESTIONADA PELAS “VERDADES”: O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO, DE JOSÉ SARAMAGO.	187.
.....	
Andréia Régia Nogueira do Rego	
NA ULTRAPASSAGEM DOS SENTIDOS, A PRESENÇA DE CORPOS ATIVOS E SOLIDÁRIOS NA HISTÓRIA	196
.....	
Ângela Beatriz Faria	
O ANO DE ZUMBI NO RIO DE JANEIRO: AGUALUSA, A TRADIÇÃO DA CULTURA MESTIÇA E AS VOZES MARGINAIS	205
.....	
Ângela Maria Dias	
A LÍRICA DE CAMÕES E A MODERNIDADE	215
.....	
Annie Gisele Fernandes	
EÇA E “A MORTE DE JESUS”	228
.....	
Antonio Augusto Nery	

A CONFISSÃO DE LÚCIO: VISÕES DE ÀS AVESSAS E O RETRATO DE DORIAN GRAY.....	243
Antonio da Silva Andrade	
A RESSIGNIFICAÇÃO DOS MITOS CLÁSSICOS NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA.....	262
António Manuel de Andrade Moniz	
SOB O SIGNO DE NARCISO: AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO EM CADERNOS DE LANZAROTE.....	286
Aparecida de Fátima Bueno	
O DIÁLOGO SOCRÁTICO COMO INSTRUMENTO DE CONSTRUÇÃO DA AUTOCONSCIÊNCIA.....	294
Aurora Gedra Ruiz Alvarez	
Lílian Lopondo	
VESTINDO SEDAS EM PÚBLICO DESPINDO ANÁGUAS EM SIGILO: SOCIABILIDADE DO TEATRO E CÓDIGO VESTIMENTAR COMO REPRESENTAÇÃO DA MULHER MODELAR E SUBMISSA N' O PRIMO BASÍLIO, DE EÇA DE QUEIRÓS.....	302
Beatriz Garcia de Lima	
AS DEFORMAÇÕES DO CORPO NA POÉTICA DE LUÍS MIGUEL NAVA.....	311
Carla da Silva Miguelote	
ETERNO RETORNO À LISBOA DE ÁLVARO DE CAMPOS.....	323
Carlos Eduardo Soares da Cruz	
NAS TRILHAS DO SENTIR.....	334
Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco	
“TREPadeira SUBMERSA”: UM JOGO ERÓTICO DO MUNDO FEMININO DE DAVID MOURÃO FERREIRA.....	343
Carolina Casarin	
COM A MEMÓRIA NA ALMA.....	352
Cinda Gonda	

MASCULINIDADE E IDENTIDADE NACIONAL EM A ILUSTRE CASA DE RAMIRES.....	361
Cíntia Bravo de Souza	
MEMÓRIA DO INFERNO EM OS CUS DE JUDAS.....	371
Cláudia Amorim	
A MENSAGEM, DE PESSOA, COMO RESGATE MÍTICO DO SENTIDO DE HISTÓRIA.....	390
Clécio Quesado	
CEM ANOS DE MAGISTÉRIO DA LITERATURA PORTUGUESA.....	395
Cleonice Berardinelli	
A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM “O GUARDADOR DE REBANHOS” E “SÃO MARCOS”.....	414
Cleuza Martins de Carvalho	
UMA ROMANCISTA DO SÉCULO XVIII: TERESA MARGARIDA DA SILVA E ORTA.....	422
Conceição Flores	
NO LIMITE DO POÉTICO – ALGUMAS REFLEXÕES A PARTIR DE TEXTOS CONTEMPORÂNEOS.....	428
Cristina Maria Paes dos Santos	
“NO LIMITE DOS SENTIDOS”: DA RECORRÊNCIA DO TÓPICO OLHOS VERDES NA LITERATURA PORTUGUESA E BRASILEIRA.....	441
Daise de Souza Pimentel	
AGUSTINA, FLORBELA, A ESCRITA E A VIDA.....	450
Dalva Calvão	
A PROFANAÇÃO DO SAGRADO PELO VIÉS ERÓTICO EM O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO, DE JOSÉ SARAMAGO.....	462
Daniela Fortunato	



<b>A CAVERNA PÓS-MODERNA DE JOSÉ SARAMAGO E O MITO</b> .....	<b>469</b>
Deneval Siqueira de Azevedo Filho	
<b>O HUMILDE, SUBLIME, EM VITORINO NEMÉSIO</b> .....	<b>476</b>
Denílson Luís dos Santos Moreira	
<b>UMA MITOPOÉTICA DO INSTÁVEL, EM DUAS OBRAS DE RUY DU- ARTE DE CARVALHO</b> .....	<b>483</b>
Diego Ferreira Marques	
<b>REGISTROS LITERÁRIOS DA COLONIZAÇÃO PORTUGUESA</b> .....	<b>491</b>
Donizeth Aparecido dos Santos	
<b>ANTÓNIO RAMOS ROSA E MANOEL DE BARROS: POETAS CONCE- BIDOS SEM PECCADO</b> .....	<b>505</b>
Eduardo Prazeres dos Santos	
<b>HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA: DO REAL AO IMAGINÁRIO</b> .....	<b>511</b>
Elisabete Carvalho Peiruque	
<b>PAULA E A “INVENÇÃO” DA HISTÓRIA</b> .....	<b>521</b>
Elisabete Lopes da Silva Veronezi	
<b>EM TORNO DA AUTOGNOSE EM PESSOA, SÁ-CARNEIRO E ALMA- DA</b> .....	<b>530</b>
Elizabeth Dias Martins	
<b>A DEMANDA DA IDENTIDADE ATRAVÉS DO ESPELHO: UMA LEITU- RA DE O HOMEM DUPLICADO DE SARAMAGO</b> .....	<b>540</b>
Eloísa Porto Corrêa	
<b>RESGATANDO JAIME BATALHA REIS NOS 70 ANOS DE SUA MORTE</b> .....	<b>561</b>
Elza Miné	

<b>MODOS DE VER, MODOS DE ANDAR: O LEITOR EM TEOLINDA GERSÃO</b> .....	569
Elzira Divina Perpétua	
<b>O EPIFÂNICO (RE)CONHECIMENTO DO “EU” NAS VOZES FEMININAS DE ANA BRANÇO E ROSA ALICE BRANÇO</b> .....	576
Érica Antunes Pereira	
<b>O PRAZER PELOS SENTIDOS, A PROPÓSITO DE O CRIME DO PADRE AMARO, DE EÇA DE QUEIRÓS</b> .....	585
Érica Carvalho Arruda	
<b>A. PERSONAGEM NO VERSO</b> .....	596
Ernesto Rodrigues	
<b>NO ESPAÇO DO HADES: OS TECLADOS, DE TEOLINDA GERSÃO</b> .....	617
Eunice Esteves	
<b>ALEGRES CORRUPÇÕES: POÉTICA DA MESTIÇAGEM NA LITERATURA DE GOA</b> .....	623
Evandro Luis von Sydow Domingues	
<b>DA HISTERIA COMO UMA POSSÍVEL RESPOSTA FEMININA NO PORTUGAL DE EÇA DE QUEIRÓS</b> .....	632
Evelyn Blaut Fernandes	
<b>O MESSIANISMO EM QUESTÃO N’A ILUSTRE CASA DE RAMIRES, DE EÇA DE QUEIRÓS</b> .....	642
Fabiana Potter de Carvalho Machado	
<b>PERSONAGENS BRASILEIRAS NO ROMANCE PORTUGUÊS DO SÉCULO XIX</b> .....	647
Fábio André Cardoso Coelho	
<b>FIAMA EM PROSA</b> .....	662
Fernanda Alvito	

NOTAS SOBRE O HORROR NA FICÇÃO DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES.....	679
Fernando Baião Viotti	
VIAGENS META-FICCIONAIS EM “A FLORESTA EM BREMERHAVEN” DE OLGA GONÇALVES.....	690
Flávia Aninger de Barros Rocha	
ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA DE JOSÉ SARAMAGO OU O RESGATE DA LUCIDEZ.....	703
Flávia Belo Rodrigues da Silva	
A REVOLUÇÃO DOS CRAVOS À LUZ DA REVOLUÇÃO DE 1383.....	712
Flavia Maria Corradin	
APONTAMENTOS SOBRE A REPRESENTAÇÃO DE LISBOA EM BALADA DA PRAIA DOS CÃES, DE JOSÉ CARDOSO PIRES.....	724
Flávia Nascimento	
OS LIMITES DA PÁTRIA E OS SENTIDOS DO EXÍLIO NA OBRA DE JORGE DE SEN A F. RUI KNOPFLI.....	733
Flavia Tebaldi Henriques de Queiroz	
IMPASSES DE GÊNERO NAS LITERATURAS DA LUSOFONIA: CASOS DO BECO DAS SARDINHEIRAS, DE MÁRIO DE CARVALHO, UM EXEMPLO.....	743
Flavio García	
JOSÉ CARDOSO PIRES E JOSÉ J. VEIGA: ALEGORIA, IDEOLOGIA E SUBVERSÃO NA LITERATURA EM TEMPOS DE DITADURA.....	756
Francesco Jordani Rodrigues	
A VIA-CRUCIS CAMONIANA SEGUNDO SARAMAGO.....	761
Francilene Matos	
AS CATEDRAIS.....	769
Francisca Amélia da Silveira	

A PERMANÊNCIA RASURADA: A POESIA DIALÓGICA DE CASTRO MENDES.....	775
Francisco Ferreira de Lima	
A. ESSÊNCIA NEOPARNASIANA DA HETERONÍMIA.....	784
Francisco Maciel Silveira	
CAMILO CASTELO BRANCO: O ROMANTISMO EM DIGESTÃO .....	796
Geraldo da Aparecida Ferreira	
ESTUDOS PORTUGUESES: LIMITES E SENTIDOS.....	804
Gilda Santos	
A PROCURA DO PRIMEIRO AL BERTO: UMA ANÁLISE DA REES- CRITA EM À PROCURA DO VENTO NUM JARDIM D'AGOSTO (1977- 1987).....	807
Gustavo Cerqueira Guimarães	
EÇA DE QUEIRÓS E A CASA DE ESPELHOS.....	821
Hélder Garmes	
A QUESTÃO DO LUGAR EM LEVANTADO DO CHÃO.....	832
Héllen de Souza Dutra	
CV, FP E LC: APONTAMENTOS SOBRE A FORMAÇÃO DO CÂNONE DA POESIA PORTUGUESA MODERNA.....	840
Horácio Costa	
NARRATIVA EM ALTA VELOCIDADE: TEMPO E DISTÂNCIA EM SAU- DADES DE NOVA IORQUE.....	851
Ivan Takashi Kano	
A SUBLIMAÇÃO DO MEDO: UMA TRAVESSIA DO SELVAGEM AO CI- VILIZACIONAL.....	861
Izabel Cristina Augusto de Souza Faria	

A ESCRITA TRANSGRESSORA EM ARTAUD E HERBERTO HELDER: A PROPÓSITO DA TRADUÇÃO DE UM POEMA DE POE .....	877
Izabela Guimarães Guerra Leal	
O PERCURSO EDIPIANO NO EVANGELHO DE SARAMAGO .....	889
Janaina de Souza Silva	
HELDER MACEDO – VÍCIOS E VIRTUDES - UM PASSEIO PELA TRADIÇÃO CLÁSSICA PORTUGUESA .....	902
Janaina Sá	
PINHEIRO CHAGAS NAS HISTÓRIAS LITERÁRIAS .....	915
Jane Adriane Gandra Veloso	
LUÍS CARDOSO: UM ESCRITOR DE TRAVESSIAS .....	922
Jane Tutikian	
A NARRAÇÃO DA MORTE SEGUNDO MACHADO DE ASSIS E LOBO ANTUNES .....	934
Janine Resende Rocha	
A LITERATURA (PORTUGUESA) EM TEMPOS DE INDIGÊNCIA .....	945
João Barrento	
GATUNAGEM; UMA IDENTIDADE OBLÍQUA .....	954
João de Araujo Vicente	
A INTRATEXTUALIDADE ENTRE AS OBRAS DE SARAMAGO .....	964
Joceli da Silva Pereira	
NO LIMITE DOS SENTIDOS DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO A TRILOGIA DAS “BARCAS”: AULA ESCRITA .....	973
Jorge Fernandes da Silveira	

RELEITURAS SCHUBERTIANAS: MÚSICA E POESIA NAS PAUTAS  
PÓETICAS DE JORGE DE SENA E HELDER MACEDO.....986

Jorge Valentim

OS IMPASSES DA CONSCIÊNCIA ILUSTRADA: UMA LEITURA DE  
AMANHÃ, DE ABEL BOTELHO.....996

José Carlos Barcellos

ANTÓNIO LOBO ANTUNES: APRENDIZAGEM DA AGONIA E DO DE-  
SENÇANTO.....1004

José Luís Giovanoni Fornos

ENTRE O CAMPO E A CIDADE: OU, DE UMA SABEDORIA DESCO-  
NHECIDA.....1014

José Luiz Foureaux de Souza Júnior

SE CAMÕES, EM SUA VELOPÉIA, NA DURA PEDRA LAVRASSE A  
LUSA E GLORIOSA EPOPÉIA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O  
ICONOTEXTO E O LUGAR DIALOGAL ENTRE NARRATIVA DA NAÇÃO  
E A ARQUITETURA.....1023

José Maurício Saldanha Álvarez

ADEUS AO EU: A ENUNCIÇÃO DO OUTRAR-SE.....1035

José Ney Costa Gomes

NO LIMITE DA EXISTÊNCIA, O REGRESSO À ALDEIA ETERNA: RE-  
CORRÊNCIA TEMÁTICA NO ROMANCE DE VERGÍLIO FERREIRA  
.....1049

José Rodrigues de Paiva

O FENÔMENO DO DUPLO NA CATEGORIA DE GÊMEO EM O EVAN-  
GELHO SEGUNDO JESUS CRISTO.....1059

Josiele Kaminski Corso

A QUASE AUSÊNCIA DE EROS: A FACE IRÔNICA DE A CIDADE E AS  
SERRAS.....1072

Juliana Souza Santana

OS BRILHANTES DO BRASILEIRO: AMOR, DINHEIRO E CRÍTICA .....	1081.
Juliana Yokoo Garcia	
MADORNA DE IAIÁ: A BERCEUSE AFRO-BRASILEIRA DE JORGE DE LIMA.....	1088
Karin Lilian Hagemann Backes	
ÉDIPO X MARIA DE NORONHA: A DOR DA PERDA DA FAMÍLIA .....	1097.
Kassia Fernandes da Cunha	
ATRAVESSAMENTO DE TEMPORALIDADES OU ALGUMA POESIA DE ANA PAULA TAVARES E RUY DUARTE DE CARVALHO.....	1107.
Laura Cavalcante Padilha	
NEM SÓ MAS TAMBÉM: ESCREVER NA ÁGUA, COM AUGUSTO ABELAIRA.....	1119.
Lélia Parreira Duarte	
PAISAGEM, LINGUAGEM, MÍMESIS E VEROSSIMILHANÇA: SOBRE ALGUNS VERSOS DE CARLOS DE OLIVEIRA.....	1127.
Leonardo Gandolfi	
MULHER E MEMÓRIA EM PERCURSOS DE WANDA RAMOS .....	1138.
Leonice Rodrigues Pereira	
RUY CINATTI: O ENGENHEIRO DAS FLORES.....	1147.
Letícia Villela Lima da Costa	
EÇA DE QUEIRÓS EM O DISTRITO DE ÉVORA: JORNALISMO A SERVIÇO DO BEM.....	1158
Liana Flosky Manno	
A CRUZ OBLÍQUA DE FERNANDO PESSOA.....	1168
Lilian Jacoto	

UM OLHAR SOBRE O ESPAÇO NO ROMANCE NÓS, OS DO MAKULUSO DE JOSÉ LUANDINO VIEIRA.....	1173
Liliane Batista Barros	
LLANSOL E AS TENTAÇÕES DE UMA REPRODUÇÃO ESTÉTICA DO MUNDO.....	1180
Luanna Belmont	
OPIÁRIO: DELÍRIO X REALIDADE.....	1193
Lucia Maria Moutinho Ribeiro	
O DIÁLOGO CRÍTICO DE CAMILO CASTELO BRANCO COM O ULTRA-ROMANTISMO.....	1201
Luciene Marie Pavanelo	
PARA SAIR DA GAVETA O BOÇAGE OBSCENO.....	1208
Luis Maffei	
OS ENFATRIÕES: DIÁLOGOS ENTRE O LÍRICO E O DRAMÁTICO EM UM AUTO CAMONIANO.....	1220
Luiz Fernando de Moraes Barros	
UM POUCO DE EUROPA NA ALMA: VANGUARDAS MODERNISTAS EM PORTUGAL E NO BRASIL.....	1231
Madalena Vaz Pinto	
O REALISMO E O ELEMENTO FANTÁSTICO EM A RELÍQUIA DE EÇA DE QUEIRÓS.....	1240
Maíra Contrucci Jamel	
OS ÚLTIMOS AMORES DE PEDRO E INÊS: O TRIUNFO DO AMOR PORTUGUÊS, DE MÁRIO CLÁUDIO.....	1248
Manuel Ferro	
DO SENTIMENTO DO EXÍLIO – JORGE DE SENA EM GLOSA DE GUIDO CAVALCANTI.....	1262
Marcella Aôr	



O LOUVOR, A CARTA, O ESPELHO DE PRÍNCIPES: A PROBLEMÁTICA DA CARTA A EL-REI D. JOÃO III DE SÁ DE MIRANDA ..... 1271

Marcello Moreira

NOVAS CARTAS PORTUGUESAS E CARTAS DE UM SEDUTOR: COMPARAÇÕES ..... 1280

Marcelo Franz

A VOZ PROFÉTICA EM FERNANDO PESSOA: O MITO DO QUINTO IMPÉRIO NA SUA FORMA CORPÓREA ..... 1292

Márcia Manir Miguel Feitosa

CARNAVALIZAÇÃO DO ROMANCE POLICIAL EM “BALADA DA PRAIA DOS CÃES”, DE JOSÉ CARDOSO PIRES ..... 1300

Márcio Luiz da Silva Guimarães

A MÁQUINA DE ANALOGIAS ..... 1320

Marcos Lopes

EUGÉNIO DE ANDRADE: OS DIZERES DO CORPO NÃO DITO ..... 1329

Marcus Vinícius Couto Rodrigues

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA: A ÉTICA E OS VALORES MORAIS NA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS ..... 1345

Maria Alice Sabaini de Souza

MELHOR É ESPRIMENTÁ-LO QUE JULGÁ-LO, MAS ..... 1356

Maria Aparecida Ribeiro

A POÉTICA DA RELAÇÃO E AS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA: UM MAR REVOLTO ENTRE CABO VERDE E PORTUGAL ..... 1378

Maria Claudia Galera

O INVERNO DE NOSSA DESESPERANÇA NA POESIA DE HELDER MACEDO ..... 1389

Maria da Glória Bordini

A EXPERIÊNCIA DO LIMITE: A ESCRITA DE JOSÉ CARDOSO PIRES	1398
.....	
Maria de Lourdes Netto Simões	
CAVALEIROS E SANTOS MEDIEVAIS REVISITADOS POR SARAMA- GO	1407
.....	
Maria do Amparo Tavares Maleval	
POESIA DE AGUDEZA NO SÉCULO XVII EM PORTUGAL	1420
.....	
Maria do Socorro Fernandes de Carvalho	
NEGAÇÃO E AFIRMAÇÃO EM "O ALMA-GRANDE"	1432
.....	
Maria Fernanda Isidoro Chaves	
INTELECTUAIS NA OPOSIÇÃO O NEO-REALISMO PORTUGUÊS (1940-1950)	1439
.....	
Maria Fernanda Matias	
QUANDO TODOS OS GATOS SÃO PARDOS	1447
.....	
Maria Helena Nery Garcez	
A PERSONAGEM MÍTICA EM SARAMAGO E GUIMARÃES ROSA	1458
.....	
Maria Helena Sansão Fontes	
A QUESTÃO DA LEITURA: IMPASSES NO ENSINO DE LITERATURA PORTUGUESA NO BRASIL	1470
.....	
Maria José Costa	
O INQMINÁVEL	1485
.....	
Maria Lúcia Dal Farra	
DO PASSO AO SALTO, UMA LEITURA DO AMOR E DO ÓDIO EM O CAVALO DE SOL, DE TEOLINDA GERSÃO	1496
.....	
Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira	
LISBOA EM CARDOSO PIRES E SARAMAGO: IMAGENS DE RETOR- NO	1511
.....	
Maria Luíza Scher Pereira	

SENTIDOS DA EXISTÊNCIA: DIÁLOGO ENTRE TORGA E CAEIRO .....	1521
Maria Márcia Matos Pinto	
COM O “CORÇÃO EM ÁFRICA”: RENÉ DEPESTRE E FRANCISCO JOSÉ TENREIRO .....	1532
Maria Nazareth Soares Fonseca	
O CONCEITO DE INTERFERÊNCIA NAS RELAÇÕES LITERÁRIAS ENTRE O BRASIL E O IMPÉRIO PORTUGUÊS EM ÁFRICA .....	1545
Maria Teresa Salgado	
IMAGENS DE RETORNO EM TEMPO DE PAIXÕES .....	1554
Maria Theresa Abelha Alves	
A PERDA E A ORFANDADE EM “A TERCEIRA MARGEM DO RIO”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA, E “MENSAGEM”, DE FERNADO PESSOA. ....	1565
Maria Virgínia Oliveira Maciel	
ENCENAÇÕES E TRANSGRESSÕES EM EÇA DE QUEIRÓS: UMA LEITURA DE O PRIMO BAÍLIQ E OS MAIAS .....	1575
Mariana Montenegro Rego	
FLORBELA ESPANCA: UMA VOZ FEMININA NA LÍRICA PORTUGUESA .....	1585
Mariângela Borba Santos	
ORIENTALISMO, CRÍTICA SOCIAL E HUMOR NA FICÇÃO DE FERNANDO PESSOA .....	1598
Mariluzia Cristina Nascimento	
SOBRE ALGUMAS MÁSCARAS E MASCARAMENTOS A POESIA PÓS-PESSOANA DE ALBERTO .....	1624
Mário César Lugarinho	

**“VENTURA SEMPRE NO MAL”: O CANCIONEIRITO DA EDIÇÃO DE FERRARA COMO TESTEMUNHO DE UMA ESCOLA BERNARDINIANA NO SÉCULO XVI.....1635**

Mauricio Matos

**CLARICE LISPECTOR E MARIA GABRIELA LLANSOL: POR UMA POÉTICA ATRÁS DO PENSAMENTO.....1645**

Mayara Ribeiro Guimarães

**DA SEARA DE VENTO: ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO, A ESCRITA DE UM NOVO OLHAR.....1657**

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter

**CARNE COM VAREJA DEBAIXO DE FLORES: AS PERSONAGENS FEMININAS DE AMOR DE PERDIÇÃO E DA MULHER FATAL.....1666**

Moizeis Sobreira de Sousa

**O SÍMBOLO DA NOITE NA POESIA ORTÔNIMA DE FERNANDO PESSOA.....1675**

Mônica Império Simiscuka

**SURREALISMO E ABJECCIONISMO: DUAS FORÇAS CONTROVERSAS.....1684**

Monica Simas

**GREGÓRIO DE MATOS GUERRA: UM NOME, UMA OBRA E UM ESTIGMA.....1692**

Nadiá Paulo Ferreira

**UMA ESCRITURA NO BARRO CODIFICANDO SENTIDOS DE UM TEMPO.....1699**

Nildecy de Miranda Bastos

**GARRETT E A NARRATIVA ROMÂNTICA PORTUGUESA.....1707**

Ofélia Paiva Monteiro

**CRIMES DE PADRES: EÇA DE QUEIRÓS E ALUÍSIO AZEVEDO.....1731**

Osmar Pereira Oliva

UNIÃO PELO TRAÇO: JOÃO MAIMONA E A POESIA DO DESENHANO.....1742

Otávio Henrique R. Meloni

SITUAÇÕES DO AMOR: DE PESSOA PARA SOPHIA PARA ADÍLIA.....1751

Paola Poma

RAZÃO E SENTIMENTO. CAMILO E OLIVEIRA MARTINS, A PROPÓSITO DE D. SEBASTIÃO.....1764

Patrícia da Silva Cardoso

O LUGAR DE UM “NÃO”: LEITOR E LEITURA EM JOSÉ SARAMAGO.....1775

Patrícia Kátia da Costa Pina

O OLHAR INQUIETO E INTERROGADOR DE JOSÉ CARDOSO PIRES EM LISBOA LIVRO DE BORDO.....1785

Patrícia Peterle

CAMILO ENTRE TEMPOS: TRAJETÓRIAS HISTORIOGRÁFICAS.....1791

Paulo Motta Oliveira

FENHEDOR, PRECADOR... PROFAÇADOR? O PERFIL DO AMANTE EM DOM DINIS.....1803

Paulo Roberto Sodré

“SUBITAMENTE - QUE VISÃO DE ARTISTA! -” UM DIÁLOGO HIPER-TEXTUAL ENTRE A PINTURA DE GIUSEPPE ARCIMBOLDO E A POESIA DE CESÁRIO VERDE.....1812

Pedro Araújo Ulrich

O MÚLTIPLO E O DIVERSO EM VÍCIOS E VIRTUDES.....1818

Pedro Brum Santos

A REVISTA CONVERGÊNCIA E A POLÍTICA CULTURAL DO REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA.....1827

Priscila Seixas da Costa

VIDA E MORTE EM O CONQUISTADOR, DE ALMEIDA FARIA .....	1835
Raquel de Sousa Ribeiro	
UMA POLÊMICA SAUDOSISTA E SEUS DESDOBRAMENTOS: SÉRGIO, PASCOAES E PESSOA.....	1846
Raquel dos Santos Madanêlo Souza	
A FIGURAÇÃO DO ESPAÇO ESTRANHO N'OS LUSÍADAS E NA PEREGRINAÇÃO.....	1859
Raquel Trentin Oliveira	
DO DESENGANO DO SONHO DA VIDA: SÓROR MARIANA E SÓROR VIOLANTE DO CÉU – UMA LEITURA DAS INTERTEXTUALIDADES .....	1871
Regina Lúcia Gonçalves Pereira Silvestrini	
A LABIRINTIZAÇÃO EM MEMÓRIA DE ELEFANTE, DE LOBO ANTUNES.....	1881
Regina Michelli	
OS TESTEMUNHOS DE UM ESPLendor NÁUFRAGO.....	1900
RELAÇÕES DÉGRADÉS: FRONTEIRAS ANGOLANAS EM MANUEL BUI E JOSÉ EDUARDO AGUALUSA.....	1906
Renato dos Santos Pinto	
PALACIO INVISÍVEL, MURO DE VIDRO: UM PINTOR NO ESPELHO .....	1913
Rita Aparecida Coelho Santos	
NATUREZA VERSUS MATERIALIDADE CRUA EM OBRA POÉTICA III, DE SÓPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN.....	1921
Rita do Perpétuo S. B. de Oliveira	
PAISAGEM E POESIA EM CARLOS DE OLIVEIRA: UM MODO DE SER/ESTAR NO MUNDO.....	1934
Rita Maria de Abreu Maia	

OS MAIAS, OU A ESCRITURA DA TRAGÉDIA FEMININA.....	1941
Roberta Corrêa Trindade Vieira	
ONDJAKI E A MAGIA TRANSFORMADORA DO SOM.....	1947
Roberta Guimarães Franco	
A ARTE DE AMAR É EXACTAMENTE A DE SER POETA: DA IDENTIDADE ENTRE AMOR E POESIA NOS VERSOS DE DAVID MOURÃO-FERREIRA.....	1955
Roberto Nunes Bittencourt	
A LITERATURA AFROBRASILUSA NUMA CRÔNICA DE RUY GUERRA.....	1962
Roberto Pontes	
SOBRE QUANDO CHORAR É PRECISO.....	1967
Robson Dutra	
POESIA OU A INTERVENÇÃO VIVA: PROJETOS E PERSPECTIVAS DA POESIA VISUAL PORTUGUESA.....	1975
Rogério Barbosa da Silva	
EQUADOR: TRAGÉDIA E SILÊNCIO NAS ILHAS DO CACAU.....	1990
Ronaldo Menegaz	
APONTAMENTOS: WILLIAM BECKFORD E GARRETT.....	1999
Rosa Esteves	
OS TESTEMUNHOS DE UM ESPLendor NÁUFRAGO.....	2009
Rosana Cristina Zanelatto Santos	
A PERSONAGEM FEMININA, EM BALADA DA PRAIA DOS CÃES.....	2015
Rosangela Sarteschi	
O SEGREDO DA BASTARDA: HISTÓRIA E FICÇÃO NO ROMANCE PORTUGUÊS.....	2022
Roseana Nunes Baracat de Souza Figueiredo	

EM POEMACTO HERBERTO HELDER CONFESSA: - “PENSO QUE É ENORME CANTAR”.....	2030
Rosemary Gonçalves Afonso	
‘MARIDO’: REPENSANDO O LUGAR DO FEMININO.....	2039
Rosiane Silva de Souza	
O HOMEM DAS FONTES: PÁGINA DECADENTISTA PORTUGUESA.....	2051
Rute Maria Chaves Pires	
A NARRATIVA CINEMASCÓPICA DE JANELA PARA ORIENTE: O OLHAR-CÂMERA DE EDUARDO WHITE.....	2064
Samantha Simões Braga	
EXPLORANDO OS LIMITES DO CORPO: ALBERTO E A ESCRITA.....	2072
Sandro Ornellas	
ARTE DE MÚSICA, DE JORGE DE SENA: PROTOCOLOS DE LEITURA.....	2081
Sebastião Edson Macedo	
DUAS FACES DA RENÚNCIA EM GARRETT.....	2091
Sérgio Nazar David	
A SOLIDÃO DA MULHER EM SOROR MARIANA ALCOFORADO: NOVAS CARTAS PORTUGUESAS E AS TRÊS MARIAS.....	2103
Sheila Cristina Colepicolo	
ANTÓNIO LOBO ANTUNES – O DISCURSO E A FINITUDE.....	2109
Silvana Maria Pessôa de Oliveira	
A BUSCA DA IDENTIDADE DE SEBASTIÃO DE CASTRO EM O CONQUISTADOR: COMO ISSO SE RELACIONA COM A BUSCA DA IDENTIDADE NACIONAL.....	2117
Silvani Lopes Lima	



ALICERCES (1882-1886): O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO TEXTUAL EM ANTÔNIO NOBRE.....	2126
Sílvio Augusto de Oliveira Holanda	
A CASA E OS MOINHOS.....	2137
Sofia de Sousa Silva	
“EQUAÇÃO”: O ENIGMÁTICO GRÁFICO DE HERBERTO HELDER.....	2144
Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri	
UM ESTUDO SOBRE “O VEIGA” DE ANTÔNIO PATRÍCIO.....	2152
Sonia Mara Ruiz Brown	
A NAU-NAÇÃO LUSITANA.....	2176
Stélio Furlan	
UMA LEITURA DE RETORNO E POÉTICA EM OS CUS DE JUDAS DE-ANTÔNIO LOBO ANTUNES.....	2188
Sueli Alves dos Santos	
O SONETO EM FLORBELA ESPANCA: DIÁLOGOS ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE.....	2196
Suilei Monteiro Giavara	
OS SENTIDOS DA VIOLÊNCIA EM O ESCRAVO, DE JOSÉ EVARISTO DE ALMEIDA.....	2203
Susanne Castrillon	
ALVES & CIA: UM RETRATO SOCIAL VIA EROS.....	2210
Talita da Rocha Pessoa Rezende Papoula	
O DESCONFORTO.....	2218
Tânia Mara Borges Sturcq	
DA FRÁGIL DAMA À FEMME FATALE: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM FLORBELA ESPANCA.....	2226
Tatiana Alves Soares Caldas	

A UNIDADE DAS NARRATIVAS EM CORAÇÃO CABEÇA E ESTÔMAGO.....	2236
Tatiana de Fátima Alves Moysés	
ALBERTO: (ENTRE) O HORTO E O INCÊNDIO.....	2242
Tatiana Pequeno da Silva	
REPRESENTAÇÃO E REALIDADE NO “ESPETÁCULO DO MUNDO” DE 1936: UMA ANÁLISE DA IDENTIDADE DE RICARDO REIS.....	2253
Tatiana Prevedello	
CAMÕES NA PRAÇA SOB O OLHAR DE CESÁRIO VERDE E LOBO ANTUNES.....	2263
Tércia Costa Valverde	
A CONFISSÃO DE LÚCIO: UM ENSAIO SOBRE A VOLUPTUOSIDADE.....	2272
Teresa Cristina Cerdeira	
DAVID MOURÃO-FERREIRA E ALMEIDA GARRETT: OS SENTIDOS E OS LIMITES DE UM JOGO DE ESPELHOS.....	2283
Teresa Martins Marques	
O (RE)CONHECIMENTO DE PORTUGAL E A (RE)DESCOBERTA DO BRASIL: OS RELATOS DOS VIAJANTES PORTUGUESES E A OBRA DE GUIMARÃES ROSA NO (RE)NASCIMENTO DO “OUTRO”.....	2303
Teresinha Gema Lins Brandão Chaves	
“OS HOMENS DUPLICADOS” DA LITERATURA.....	2313
Tereza Isabel de Carvalho	
A CARNAVALIZAÇÃO BAKHTINIANA NA OBRA O CRIME DO PADRE AMARO DE EÇA DE QUEIRÓS.....	2323
Valdemir Manoel do Carmo	
O CONQUISTADOR, DE ALMEIDA FARIA: UMA PARÓDIA DESSA-CRALIZADORA DO MITO SEBASTIANISTA.....	2330
Valeria da Rocha Aveiro	

OS BRASILEIROS: ECOS CAMILIANOS.....	2337.
Vander da Conceição Madeira	
CENTRO E MARGENS LITERÁRIAS: INTERTEXTO E MITO EM A CAVERNA, DE JOSÉ SARAMAGO.....	2346
Vanessa Cardozo Brandão	
FALA, MALIKA, FALA - O DISCURSO DA VIRADA OU A FALSA LIBERTAÇÃO.....	2359.
Vanessa Ribeiro	
ESTUDO DA OBRA A VERSÃO DE MARTA, DE JOÃO DE MELO.....	2369.
Vera Lopes	
O VENDEDOR DE PASSADOS: BUSCANDO SENTIDOS PARA A MEMÓRIA.....	2377.
Vera Lucia Martins Sarubbi	
OS LINHOS E A LINHA DO TEMPO NOS ESPAÇOS PORTUGUESES.....	2385.
Veronica Rodrigues	
A TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA NA ÁFRICA DE LÍNGUA OFICIAL PORTUGUESA.....	2397.
Vima Lia Martin	
SOPHIA ANDRESEN POR SOPHIA ANDRESEN: AUTO-REFLEXÃO E REFERENCIALIDADE.....	2403.
Virgínia Bazzetti Boechat	
DAVID MOURÃO-FERREIRA NO JL.....	2413.
Vitor Santos de Oliveira	
O PONTO LUMINOSO E A INUTILIDADE DA POESIA: OS INFOPOEMAS DE CASTRO.....	2417.
Wagner José Moreira	

POETICAMENTE CIENTÍFICO: TEORIA ANTROPOLÓGICA E HISTO-  
RIOGRAFIA EM “VOU LÁ VISITAR PASTORES”..... 2434  
Wálney da Costa Oliveira

TÍTULO DO TRABALHO: AS VIAGENS E AS RELAÇÕES PROBLEMÁTI-  
CAS DO INTRUSO EM O BARÃO DE BRANQUINHO DA FONSECA  
..... 2451.  
Wandercy de Carvalho

A CRUELDADE E O AFETO EM FREI LUÍS DE SOUSA: O ENFOQUE NO  
DRAMA EXISTENCIAL DE TELMO PAIS..... 2458  
Zeneida Parente Alves Neta

## AGRADECIMENTOS

A Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa – ABRAPLIP agradece o apoio financeiro e institucional recebido do CNPq, da CAPES, da Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa, do Instituto Camões, da Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo – FAPESP e da Universidade Federal Fluminense, através da sua Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, do Centro de Estudos Gerais, do Instituto de Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana – NEPA. A disponibilidade e o empenho destes órgãos viabilizou a realização do nosso XX Encontro e a publicação destes *Anais*.

## APRESENTAÇÃO

Reunimos neste CD parcela significativa dos trabalhos apresentados durante a realização do XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa. É fundamental, neste momento, destacar o sucesso do evento, em virtude não apenas do número de inscrições de pesquisadores e discentes interessados em aprofundar o debate acerca da Literatura Portuguesa, bem como de seu diálogo com aquelas produzidas no Brasil e nos países africanos de língua portuguesa, mas, sobretudo, da qualidade acadêmica do material apresentado. A quantidade significativa de mesas-redondas e de comunicações reunindo importantes pesquisadores brasileiros e estrangeiros e a presença marcante de trabalhos ligados a projetos de mestrado, doutoramento e iniciação científica ajudam a demonstrar a consolidação deste Encontro como atividade fundamental de nossa área de estudo e dão conta do crescimento da *Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa – ABRAPLIP*.

Desta forma, cabe-nos afirmar que os objetivos traçados no início do processo de elaboração do XX Encontro foram plenamente alcançados. Naquele momento, afirmávamos a necessidade de pensar os limites de nossa atuação, ou de nossa inserção, no panorama da cultura de Língua Portuguesa e a importância de refletir não apenas sobre os caminhos trilhados, mas, de igual modo, sobre qual o lugar da pesquisa e do ensino da Literatura Portuguesa no Brasil. Tratava-se, pois, de inquirirmos os **limites** e os **sentidos** dessa presença em um quadro nacional muitas vezes indiferente ao diálogo entre as culturas lusófonas. Considerávamos que, se algumas vezes a realidade técnico-científica do nomeado primeiro mundo nos impõe a sensação de defasagem, alimentando a falsa idéia da existência de culturas menores, cada vez mais se torna necessário ressaltar que formamos uma comunidade lingüística de importância significativa, não só em termos de extensão geográfica, mas fundamentalmente por sua diversidade cultural, aspecto relevante capaz de propiciar uma variedade de manifestações artísticas, criativas e originais, que repensam e deslocam os valores responsáveis pela manutenção de um quadro cultural pretensamente hegemônico. É, pois, na tensão dos **limites** e na transformação dos **sentidos** que nossa existência cultural se configura e, por isso,

não deve e não pode ser silenciada ou preterida.

Assim, nossa proposta temática foi refletir, de forma ampla, sobre o **limite dos sentidos**. Numa época em que é possível perceber a progressiva dissolução de um projeto humanista que garanta ao homem o exercício livre de suas potencialidades, voltarmos a pensar os sentidos era, de certa forma, resgatar aquilo que nos qualifica como intérpretes da existência. Se a apreensão do que chamamos mundo se faz pelos cinco sentidos, é certo também que aquilo que nomeamos como realidade configura-se como construção simbólica plural que cabe ao homem fazer significar. A partir desse ponto de vista, a prática literária, em especial, constitui-se como espaço de permanente transformação, por ser capaz de deslocar a língua para “fora do poder”, como já ensinara Barthes, e firmar-se como “trapaça salutar” ou “logro magnífico”, que movimenta os signos e faz “girar os saberes”, trabalhando “nos interstícios da ciência”. Portanto, concebemos também os sentidos para além dos limites do corpo, ao agregar a eles uma concepção que poderia se estabelecer na fronteira entre o político, o filosófico, o sociológico, o histórico e, sobretudo, o estético.

Frente a um mundo cada vez mais fragilizado e fragmentado pelas constantes mudanças, construir processos de significação e instaurar leituras múltiplas do sujeito contemporâneo em crise parece ser, hoje, o grande desafio da literatura e das ciências que se propõem a compreendê-la. Considerando-se, pois, a necessidade de insistir na criação de espaços para a discussão de tais problemas e propiciar o diálogo permanente entre todos aqueles que acreditam que o humano resiste nos limites sensíveis da obra de arte, propusemos aos participantes cinco subtemas que poderiam abarcar, de forma questionadora, o que aqui chamamos de **“No limite dos sentidos”**:

- Com o subtema **“Dos impasses”**, privilegiando uma abordagem essencialmente crítica, pretendia-se discutir as bordas ou limites do literário; as tensões dos diversos discursos críticos; as movediças fronteiras culturais; os embates estéticos e o lugar do ensino de literatura na contemporaneidade.
- Com o subtema **“Dos resgates”**, valorizando, sobretudo, uma perspectiva política, importava pensar algumas

persistências temáticas; reapropriações textuais; ressignificações do humano e as configurações das margens.

- Com o subtema **“Dos tempos”**, principalmente a partir de um viés histórico-filosófico, pretendia-se valorizar as tensões da história; as imagens de retorno; as transformações dos mitos, a memória cultural e a crise da subjetividade.
- Com o subtema **“Das experiências”**, em diálogo especialmente com o discurso sociológico, propunham-se reflexões sobre a arqueologia do sujeito; sobre as práticas do corpo; as experiências dos limites; as metamorfoses da escrita e os espaços em deslocamento.
- Com o subtema **“Dos sentimentos”**, problematizavam-se as subjetividades através de pares significativos, a acentuar a idéia de limite como fronteira – trânsito e, ao mesmo tempo, separação –, tais como: interdito e confissão; esquecimento e saudade; crueldade e afeto; miséria e plenitude; temor e ousadia.

Acreditávamos que, com esses subtemas, poderíamos, juntos, ampliar uma discussão capaz de alargar os limites do estudo da literatura de língua portuguesa, recuperando os paradoxos inerentes ao processo de significação do texto literário, por essência um *corpo* pleno de sentidos que podemos percorrer em busca da compreensão de sua interioridade e de seu diálogo com o mundo. Por esse caminho trilhamos e, parece-nos, chegamos a um bom termo.



# ANAIS

# MITO E MARAVILHOSO EM A JANGADA DE PEDRA

Agnes Teresa Colturato Cintra<sup>1</sup>

La sensación de lo maravilloso presupone una fe.  
Alejo Carpentier

O romance *A jangada de pedra*, de José Saramago, publicado em 1986, trata da ruptura do continente europeu, na altura dos Pirineus, com o conseqüente deslocamento da Península Ibérica que, como uma “Jangada de Pedra” navega à deriva no Oceano Atlântico, encaminhando reflexões em torno do momento histórico e político da produção da obra. A alegoria produzida a partir desse inexplicável “incidente geográfico” instaura o olhar crítico do escritor sobre o próprio tempo atravessado por uma “mitologia da saudade” (a nostalgia do fim de um projeto iniciado na época dos descobrimentos, a melancolia da unidade perdida) mesclada à esperança no novo projeto nacional (a adesão de Portugal à Comunidade Econômica Européia).

Identificado nas duas linhas de força que dão sustentação e dinamismo à narrativa – o humor crítico no tratamento da ruptura e deslocamento da península e o poético no tratamento das relações entre as personagens no interior da península -, o fragmentário está presente nas diversificadas relações intertextuais e nas intersecções temáticas que elas possibilitam, na estrutura do romance, na forma livre de expressão adotada que contempla freqüentes rupturas do fluxo narrativo, nas diferentes posições assumidas pelo narrador, no tratamento das personagens e do espaço.

A narrativa trabalha singularmente a simultaneidade ao transitar entre os dois universos: o continental abordado sob a ótica do humor e o insular sob a ótica do intimismo. Realidade e fantasia coexistem em paralelo. Nesta ambigüidade sustentada e extensiva ao título e à epígrafe, nesse emparelhamento dos opostos em bus-

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP- Universidade Estadual Paulista – Araraquara - SP

ca do encaminhamento a uma harmonização geral é que reside o atraente toque poético do ficcionista.

A expressão que dá título ao romance associa as imagens de “jangada” - embarcação tosca, feita de madeira extremamente leve, que se abre ao deslocamento no oceano, tocada à vela pela ação do vento – e de “pedra”, elemento extremamente denso, pesado e fechado em si mesmo, que sugere estaticidade. O título aponta para a construção de uma poética ficcional que conjuga sentidos a partir desses elementos “aparentemente” díspares colocados lado a lado. Define a idéia da precariedade da embarcação e da resistência do material que a constitui. Paradoxalmente, a Jangada de Pedra de Saramago flutua e se desloca. À deriva e teimosamente ela se desloca como cumpridora que é de seu destino navegante, num exercício de auto-superação que a antropomorfiza.

A epígrafe- “*Todo futuro es fabuloso*”, de Carpentier, inaugura o maravilhoso no romance e direciona diálogo entre a ficção produzida por Saramago e a “teoria do real maravilhoso americano”, esboçada pelo escritor representativo da literatura cubana, em famoso prólogo de seu romance *El reino de este mundo* (1949).

Originalmente elemento exterior ao texto, a epígrafe sustenta a ambigüidade consagrada pelo título. Aqui, a conjugação de elementos “aparentemente” díspares aponta para o ideário surrealista, que se encontra na base da literatura carpentiana: para a idéia da justaposição de duas alternativas que só se sustentam por enlaçar uma exacerbação do caráter imaginário.

Segundo Chiampi, a contribuição do escritor da literatura cubana se restringe ao seu estágio pós-surrealista e abrange a defesa de “um projeto de leitura do real, controlada pela razão, mas motivada pela fé”, conforme defende em seu prólogo: “la sensación de lo maravilloso presupone una fe” (“a sensação do maravilhoso pressupõe um fé”). Fica evidente, em Carpentier, sua intenção de “deslocar a busca imaginária do maravilhoso e avançar uma redefinição da sobre-realidade”, esta deixando de ser um produto da fantasia “para constituir uma região anexada à realidade ordinária e empírica, mas só apreensível por aquele que crê”. A noção de fé, propugnada em seu prólogo, se constitui uma forma de restabelecer o compromisso com o real <sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Chiampi, 1980, p. 36.

É exatamente sobre o pensamento de Carpentier que contempla a pressuposição de uma fé para que a percepção do maravilhoso se concretize o olhar de Saramago recai. Através da performance das personagens por ele criadas e enfocadas em suas diferentes possibilidades de crença e dúvida, o diálogo se estabelece entre a ficção do Centro (Portugal) que produz uma península-ilha e a ensaística carpentiana que emerge da literatura dita “periférica”, da ilha de além-mar. O movimento da jangada saramaguiana em direção às colônias americanas confirma o mar como lugar não só de trânsito de uma jangada à deriva como de encontros de pensamentos que, por se intervalizarem, produzem viagem insólita e imprevisível.

## 1. LUGAR DO RISO ESCANCARADO: COMO UMA ROMÃ, SE ABRE

Tal qual sorriso retratado por Da Vinci, o espaço da ruptura do continente europeu, em *A jangada de pedra*, se abre discretamente em fenda imperceptível num dos cantos dos Pirineus, aqueles que são Orientais -, “uma serpente de que não se via nem a cabeça nem a cauda”, somente percebida pelo inquieto cão Ardent, francês de nascimento, que opta por atravessar a fenda e viver do lado “de aquém”, lado peninsular que a ficção nos diz serem aquelas das “regiões infernais”<sup>3</sup>. O esboço de sorriso inicial aos poucos se amplía e se fará notar, a partir do balanço estabelecido com o outro canto – os Pirineus Atlânticos.

Este lado de cá, marcado deitadamente por “aquém” indica a proximidade do enunciador do texto à península, lugar onde finca os pés e de onde fala; funciona como se o enunciador declarasse sua pertença a este lugar, a este povo que o habita e a esta herança cultural. Qualificado pelo narrador por ele instaurado como “regiões infernais”, este local que se afirma como caótico carrega sutil timbre irônico daquele que adota filiação a uma herança cultural híbrida.

A ironia emerge a partir da ambigüidade gerada pelo entrecruzar de elementos míticos antigos à situação contemporânea de exclusão/inclusão dos países ibéricos na União Européia, aludida

<sup>3</sup> Saramago, 2001, p. 17-18.

pela narrativa. Segundo o narrador instaurado por Saramago, o cão estaria motivado por “nostalgias” que indiciam sua ligação com Cérbero, ilustre e grotesco ancestral que a mitologia grega colocou próximo a Caronte e ao rio, como guardador das portas do Inferno, Inferno que a mesma mitologia, segundo Kury <sup>4</sup> localiza “nos confins do Ocidente”.

O humor sutil fica por conta da preferência do deslocado cão francês que, movido pelo “*habitus*”<sup>5</sup>, busca, em território peninsular, o espaço da memória favorável à recuperação de suas raízes míticas. Com a fragmentação do continente europeu na altura dos Pirineus, não resta ao cão outra possibilidade senão voltar as costas para o espaço acéfalo continental, espaço da desmemória e saltar para a “nobre Espanha” figurativizada por Camões “como cabeça ali de Europa toda” e alcançar o “Céu justo que floresça” em “Reino Lusitano, onde a terra se acaba e o mar começa e onde o Febo repousa no Oceano”<sup>6</sup>.

Trabalhando referências indiretas, o narrador vai alinhavando nas entrelinhas a ironia, eleita por ele como a figura de tratamento do espaço de fronteira - “este limbo sem pátria entre os postos das duas polícias, la duana e la douane, la bandera e le drapeau”<sup>7</sup> - que o humor saramaguiano exacerba pelo contraponto estabelecido com a linha de frente representada pela França.

Filha de ilustre continente, tendo da “mãe amorosa” se desligado, a Península-Ilha se posiciona no mundo, como navegante heróico predestinado a um grande feito e a grandes dificuldades, como aquelas que advêm do fato de estar a recém-nascida inexoravelmente à deriva, em função de forças interiores inexplicáveis que a dirigem ora para o norte, ora ao sul, a leste ou a oeste. A narrativa deita olhar objetivo sobre o mundo, enquanto registro de aventura no mar da heróica protagonista que sulca o oceano Atlântico marcando com novas rotas esses “mares sem horizontes precisos”, como o diz Fernando Pessoa<sup>8</sup>. No entanto, “onde o mar se acaba, a terra espera”<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Kury, 2003, p. 168.

<sup>5</sup> “o amálgama coerente de práticas que ligam o hábito à habitação”, segundo Bordieu (SAID, 2003, p. 49)

<sup>6</sup> Camões, 1972, p. 106.

<sup>7</sup> Saramago, op. cit., p. 24.

<sup>8</sup> Pessoa, 1981, p. 247.

<sup>9</sup> Saramago, op. cit., p. 415.

No interior da Península, acontecimentos estranhos que envolvem a ação das personagens, igualmente à deriva num campo semântico múltiplo, reforçam o fragmentário como matéria prima de construção ficcional. Num jogo especular inexplicável, aos movimentos interiores realizados pelas personagens correspondem os deslocamentos da grande embarcação. As personagens que constituem essa singular comunidade errante dotada de estranho poder são acompanhadas de perto pelo narrador do romance que se imiscui entre elas e as flagra em seus momentos de excentricidades inexplicáveis e nas esdrúxulas relações que, entre si, estabelecem.

Esboça-se na narrativa aquele espaço nebuloso que a desestabilização das barras opositivas cria entre o fora refletido para dentro e o dentro marcado no espaço de fora. Servindo-se de uma visão a partir do exterior, o humor saramaguiano é direcionado ao continental enquanto o maravilhoso é recuperado pelo trajeto da memória insular, numa visada interiorizada das personagens que o primeiro capítulo nos apresenta em recortes que exacerbam suas singularidades. Configura-se uma narrativa que alcança dinamismo por, simultaneamente, conjugar os apelos à lucidez e à imaginação. Dilatam-se as margens entre o passado recuperado à memória e o futuro incerto, entre o intemporal *Mythos* e o eventual *Logos*, por onde navega *A Jangada de Pedra*.

## **UMA ABERTURA QUE PRESSUPÕE UMA FÉ: DEUSES NO OLIMPO?**

O primeiro capítulo se apresenta fechado em torno dos enigmas que motivam o movimento à deriva das personagens, tal qual a península que se fecha em ilha. Ao tecer um panorama das personagens retratando-as em recortes que as evidenciam em situações naturalmente inexplicáveis, a abertura do romance se apresenta como texto cifrado, cheio de hieróglifos, cujo caráter enigmático prenuncia que adentramos os domínios da imaginação. O fio narrativo constantemente se parte e é novamente atado, possibilitando a inserção dos comentários de um narrador que fala em terceira pessoa, “aparentemente” apenas observador dos acontecimentos narrados. Como resultado da forma livre adotada, configura-se uma construção textual híbrida, em forma de arquipélago, onde

os acontecimentos narrados que conjugam o insólito às ações das personagens se apresentam em blocos fechados como verdadeiras ilhas da imaginação em meio ao oceano de intervenções lúcidas - lugar das pinceladas de humor e das citações e alusões que encaminham a intertextualidade.

A narrativa trabalha a simultaneidade ao enumerar situações inexplicáveis pela lógica racional que move o mundo moderno: “tudo obra de um instante único” como aquele que associa o ato de Joana Carda riscar o chão com a vara de negrilho, em Portugal, aos cães mudos de Cerbère, começarem a ladrar. O fato insólito que envolve Joaquim Sassa acontece “talvez antes, talvez depois de ter Joana Carda riscado o chão com a vara de negrilho”. Enquanto o português, dotado de inexplicável força hercúlea, lançava uma pedra ao mar de Portugal, nele provocando enormes ondas que tudo arrastam, a terceira personagem enfocada, Pedro Orce, no interior da Espanha, levantava-se da cadeira e sentia “tremor a terra”<sup>10</sup>.

O momento mais corriqueiro, mais obscuro em meio à mesmice do dia a dia pode inaugurar o novo. Pessoas comuns, as personagens do romance são flagradas em vivências de situações casuais tomadas da vida que ganham sabor de aventura inusitada pela ficção que as envolve numa esfera maravilhosa. Em função da medida desse envolvimento elas nos serão apresentadas equacionadas pela fé ou pelo ceticismo que as move no entendimento do inédito.

O gesto casual de Joana a insere numa lógica temporal determinante das transformações do mundo: o tempo, delimitado pela distância entre dois pontos – um começo e um fim –, e o espaço, dividido em aquém e além. Condicionando seu ceticismo ao tempo histórico que vive, Joana limita sua crença à admissão apenas do insólito ao qual circunscreve sua ação – “O que tem de ser, e tem muita força, não se pode resistir-lhe, mil vezes o ouvi à gente mais velha, [...], Acredito no que tem de ser”<sup>11</sup>.

A despeito da incoerente relação estabelecida entre o gesto casual e a invisível sensação tátil, Pedro Orce crê “que cada pessoa deixa no mundo ao menos um sinal” e por isso não duvida, nem interroga, mas “declara” sua certeza diante do mundo, assim se posicionando diante do insólito: “pus os pés no chão e a terra

<sup>10</sup> Ibid., p. 7-10.

<sup>11</sup> Ibid., p. 8.

tremeu”. Mesmo que “toda a gente” jurasse que a terra está firme, “só Pedro Orce, afirmaria que ela treme”<sup>12</sup>. O espanhol aposta no que sente, diferentemente do cético Joaquim Sassa, que mesmo tendo se conscientizado do movimento do braço e visto as conseqüências do lançamento da pedra ao mar, espera pelo olhar de uma testemunha que valide o seu gesto: “Como foi isto, [...], como foi que eu, de tão poucas forças naturais, lancei tão longe pedra tão pesada, e não está aqui ninguém para dizer-me”<sup>13</sup>.

José Anaiço é retratado como caminhante solitário, em movimento à deriva, atravessando “uma planície inculta, de mato e ervaçais alagadiços”, sendo que “por cima dele, voando com inaudito estrépito, acompanhava-o um bando de estorninhos”. José é a personagem ambígua, oscilante entre o solo onde pisa e o deixar-se levar pelo movimento no céu. No exercício das liberdades românticas que o move, projeta-se na natureza inquietante e é dentro das leis que a regem que circunscreve suas dúvidas: “Que quererão de mim estas criaturas”<sup>14</sup>.

O episódio insólito que envolve a espanhola Maria Guavaira nos é apresentado, de forma sucinta, num movimento que estica o fio do enigma, um convite à decifração lúdica das imagens de uma “casa silenciosa” onde “não chega o rumor das ondas do mar” e da mulher, que no seu interior, desenreda “pé-de-meia velho, dos antigos e verdadeiros que serviam que serviam para guardar simbólicos pecúlios”, enquanto o “longo fio de lã azul não pára de cair” aos seus pés<sup>15</sup>. Tendo Maria indagado “a ponta onde está”, configura-se no texto um posicionamento humano de crença a algo invisível que se mostrará palpável, possível de ser recuperado num movimento em direção ao passado.

Seguindo a linha de construção das demais personagens em relação ao grau de crença/ceticismo que as move, constata-se que Maria Guavaira circunscreve a medida da sua fé a elementos capturados numa ancestralidade distante. Fechada em torno dos valores do passado, a espanhola da Galícia põe em dúvida o mundo racional do presente lá de fora: “aqui nestes sítios não se deu por nada, se saltarmos os montes e descermos à costa é sempre o mesmo

<sup>12</sup> Ibid., p. 12-14.

<sup>13</sup> Ibid., p. 11.

<sup>14</sup> Ibid., p. 14-15.

<sup>15</sup> Ibid., p. 16.



mar”<sup>16</sup>. Seu mundo de crença a algo no passado inalcançável pela razão sustenta o discurso de Carpentier: “*lo maravilloso presupone una fe*” e “*todo futuro es fabuloso*”.

Imersos no universo do maravilhoso, também nós leitores seguimos o fio narrativo ansiando encontrar um passado fabuloso que explique o que virá. Em busca de alguma certeza, ancoramos o nosso ceticismo no campo semântico introduzido pelo comentário do narrador nosso cúmplice: “Maria Guavaira não se chama Ariadne, com este fio não sairemos do labirinto”<sup>17</sup>.

A despeito da negativa que acompanha tal citação, o nome “Ariadne” e a referência que o liga ao “labirinto” nos introduzem no mundo dos mitos antigos – espaço da memória silenciosa guardada a sete chaves, memória preservada dos movimentos do mundo, no resguardo das transformações históricas que, no entanto, se oferece a um desenredar através de dedos ágeis expondo-se a outras e infinitas possibilidades de enredamento em outros fios narrativos. Uma vez inserida no universo mítico, se a personagem do romance contemporâneo Maria Guavaira não se chama Ariadne, tendo ela insólito fio de lã que não pára de cair por entre seus dedos, deduzimos estarmos diante da representação de Penélope noturna, esta que desfaz a trama do passado mítico que a narrativa de Saramago entrelaça a dedos outros, os de Joana Carda, Penélope diurna que traceja em terra fértil romaneca.

Tomamos em nossas mãos a ponta do fio nebuloso proveniente de “pé-de-meia” velho e valioso, que Maria Guavaira nos oferece e o entretecemos ao percurso que as personagens apresentadas no primeiro capítulo trilharão no transcorrer do romance. A esta trama, acrescentamos o nítido fio traçado pelos comentários bem-humorados do narrador que explicitamente associa o cão Ardent a Cérbero e às zonas infernais das fronteiras e, seguramente, constatamos estarmos diante de grandes arquétipos que a mitologia greco-latina edificou.

Nas ações das personagens identificaremos traços dos mitos que povoaram a Idade do Ouro - a *vida em comum dos deuses e dos homens*<sup>18</sup>, que o fechado primeiro capítulo alude: no “discólobo” Joaquim Sassa, que se posiciona antagonicamente ao cão Ardent,

<sup>16</sup> Ibid., p. 179.

<sup>17</sup> Ibid., p. 16.

<sup>18</sup> Brunel, 2000, p. 475.

está implícita a figura de Heracles (Hércules), aquele que, em famosos trabalhos, provoca uma chuva de pedras contra bandidos e domina o cão Cérbero<sup>19</sup>. Reconhecemos Eros (Cupido) no “passarinheiro” enamorado José Anaíço, atento à imagem formada pela grande massa dos estorninhos no céu, que “tornou-se cunha, asa, flecha” e que desaparece no sul após ter cumprido função de cupido na narrativa, aproximando José e Joana<sup>20</sup>. Poseidon (Netuno), deus dos mares e dos tremores de terra emerge na transfiguração do “sismólogo” Pedro Orce que, diante do oceano “não sabe se é homem, se peixe” e sente que “se lhe dilatam os pulmões tanto que neles poderiam entrar de golfão todos os abismos líquidos”<sup>21</sup>.

O movimento panorâmico da câmera do narrador, no primeiro capítulo, aproxima personagens capturadas em facetas entre si contrastantes, evidenciando diferentes formas de posicionamento do homem diante do universo do maravilhoso, quer seja ele apreendido de forma cética ou crédula. Os limites se desestabilizam, uma vez que a narrativa evidenciará que todo cético em alguma medida será crédulo e todo crédulo em alguma medida duvidará do mundo edificado sobre leis que regem o imaginário.

Por baixo do humor leve com o qual o narrador conduz a matéria romanesca, subjaz a gravidade que emerge na forma pessimista como ele a emoldura num mundo de incertezas e dificuldades – a Idade do Ferro, regida por apenas um fio de esperança que Pandora não deixa escapar. Referindo-se ao episódio insólito vivido por Joana Carda, comenta que nele só acreditaria “uma criança muito crédula, se alguma sobrou dos dourados tempos da credulidade, ou inocente, se o santo nome de inocência assim pode ser jurado em vão”<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Kury, op. cit. p. 185-186.

<sup>20</sup> Saramago, op. cit., p. 117.

<sup>21</sup> Ibid., p. 182-183.

<sup>22</sup> Ibid., p. 13.

## IDADE DO FERRO: “SIMPLES NUVENS PASSANDO”

Em *A jangada de pedra*, a figura do protagonista está dispersa, fluída na matéria discursiva. Com a fragmentação continental e o deslocamento da península que serão enfocados a partir do segundo capítulo, tudo se multiplica. As memórias épica e folclórica resgatadas pelo desenrolar dos acontecimentos, aos poucos, povoam a península de elementos que vão se misturando ao prosaico. Da disparidade fluem novos sentidos. A focalização torna-se abrangente para agasalhar não apenas uma personagem protagonista, mas uma pequena coletividade errante, representativa do povo ibérico que, em busca do levantamento de sua memória cultural, procura firmar-se no rochedo que constitui o solo da imensa jangada navegante que o aninha. Ao lado dessa situação maior – a vivência em coletividade –, o tratamento das situações pessoais em forma de histórias que se justapõem e se imbricam evidencia as linhas de ruptura que se estendem ao espaço insular pulverizado sob contínuo tracejar de pegadas ébrias.

A narrativa trabalha o coletivo na diversidade de arquétipos fugidios. Inseridas num universo de expressão literária representativa de um tempo que contempla buscas infundáveis, as personagens itinerantes criadas por Saramago atuam no romance como se fossem atores saltimbancos, mudando constantemente de papel durante a narrativa. Se, por vezes, experimentam o Olimpo portando máscaras de deuses ou semideuses, também experimentam as trajetórias dos heróis míticos, lendários ou produzidos por grandes expressões da literatura ocidental, como se estivessem inseridas num infundável processo de busca da caracterização à qual se harmonizem.

O romance situa as personagens num contínuo processo de busca de uma caracterização, incansavelmente trilhando um “caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída”. O movimento dos arquétipos que o adentram segue um fluxo temporal que contempla as diferentes eras pelas quais passaram os homens, desde a Idade do Ouro à Idade do Ferro. Passamos a entender a estrutura do romance que fecha os “deuses” do Olimpo no primeiro capítulo, destacável do todo textual, uma forma de evidenciar a sua exclusão do universo romanescos, campo dos

homens. Entendemos, outrossim, o discurso contundente do narrador saramaguiano que alerta os “observadores que conseguem ver um completo olimpo de deuses e deusas onde não há mais que simples nuvens passando”<sup>23</sup>.

No mundo do romance, onde povoam simples mortais flagrados em suas dificuldades na Idade do Ferro, permanecem apenas traços tênues de alguns momentos recuperados à memória dos tempos de “felicidade do homem sob o olhar dos deuses”<sup>24</sup>.

Sentindo-se em casa, o fidalgo Dom Quixote de la Mancha, aquele que nasceu na Idade de Ferro, “para ressuscitar nela a de ouro”<sup>25</sup>, adentra o romance de Saramago e nele encontra o “tempo, lugar, motivo, meios, pessoa, fato, maneira” favoráveis a que ali reviva suas aventuras como o “Cavaleiro da Triste Figura”<sup>26</sup>.

De atuação extremamente abrangente, a figura de Quixote oferece contornos à construção de todas as personagens do romance, marcando-as com algo em comum, como “o tremor, a vibração, o zunido” percebido por Pedro Orce e transmitido para José Anaiço e Joaquim Sassa.<sup>27</sup>

O fidalgo de La Mancha, leitor das novelas de cavalaria, está presente na Joana Carda que limita sua forma cética de se posicionar no mundo à crença na palavra ouvida à gente mais velha. Como o famoso cavaleiro errante, Joana sai em busca de configurar a realidade do mundo decodificado pela palavra apreendida, movimento que a alinha a Joaquim Sassa cujo anseio pela mediação de uma testemunha ocular faz com que o narrador transfigurado em Sancho Pança a ele se cole.

Em famosa parceria, no automóvel “Dois Cavalos”, segue Joaquim/Quixote em busca da igualdade no outro, um outro que o espelhe – o escudeiro da Selva, contendor que se posicione como seu “eu” ao contrário -, encontrado em José Anaiço, o “passarinheiro” que, por sua vez, vê, no movimento livre dos estorninhos, flechas de Cupido, como Quixote enxerga gigantes nos moinhos de vento. Passando por Pedro Orce, aquele que é fiel a seus preceitos, coloca certeza na dúvida de todos e acredita no seu gesto

<sup>23</sup> Ibid., p. 100.

<sup>24</sup> Brunel, op. cit., p. 474.

<sup>25</sup> Saavedra, s/d, p.170.

<sup>26</sup> Saramago, op. cit., p. 101.

<sup>27</sup> Ibid., p. 78.

fraterno como provocador de transformação alquímica do mundo, chegamos a Maria Guavaira, para a qual vale a máxima quixotesca: “o que importa é que sem a ver o acrediteis, confesseis, afirméis, jureis e defendais; quando não, entrareis comigo em batalha, gente descomunal e soberba”<sup>28</sup>.

Como tudo nesta narrativa se interliga, o episódio do encontro entre Joaquim Sassa e Maria Guavaira evoca a transfiguração da asturiana Maritones em Dulcinéia Del Toboso sob olhar de condão de Dom Quixote que, “na fantasia a ideou tal qual como tinha lido em seus livros acerca da outra princesa”<sup>29</sup>. Isso acontece a partir do instante em que o olhar de Joaquim se confunde com as labaredas da lareira, e essas como se fossem objeto mágico de condão percorrem a imagem de mulher que tem à sua frente, transformando a realidade rude da mulher campesina.

Joaquim Sassa a olhava do outro lado do lume e achou que as labaredas dançando lhe modificavam sucessivamente o rosto, agora cavando superfícies, depois alisando sombras, mas o que não se alterava era o brilho dos olhos escuros, acaso uma lágrima suspensa se tornara película de pura luz<sup>30</sup>.

Como batalha travada por Dom Quixote entre moinhos e gigantes, a ficção de Saramago em *A jangada de pedra* circula com idas e vindas entre realidade e fantasia, essas duas vertentes sobre as quais apóia a construção das personagens que a povoam. Seguindo o modelo de Cervantes, as personagens criadas por Saramago conjugam lucidez e sonhos, fê e ceticismo, realidade e fantasia, a visibilidade e a invisibilidade das coisas. No entanto, enquanto o Cavaleiro da Triste Figura, privado do sonho, sucumbe ao peso da realidade e morre de melancolia, as personagens do romance contemporâneo dilatam o espaço vital entre as margens por onde circulam e se sustentam no fio de esperança que ainda resta no fundo da caixa de Pandora.

Maria Guavaira adentra o romance de Saramago para cumprir “a determinação do céu” de nele ressuscitar a “Idade Dourada”. Assim que aquela que “não se chama Ariadne” integra a “cavala-

<sup>28</sup> Saavedra, s/d, p. 65.

<sup>29</sup> Ibid., p. 138.

<sup>30</sup> Saramago, op. cit., p. 180.

ria andante saramaguiana”, o Quixote da Idade de Ferro deixa o cenário da ficção contemporânea aos cuidados do grande representante da Era dos Heróis: Ulisses, cujos feitos inspiram poetas desde sempre.

Articulados entre si os percursos de Pedro, Maria, Joana e do cão Ardent revitalizam os contornos da trajetória do grande herói épico Ulisses. Na imagem do barco de pedra, ao qual se integra Pedro Orce e na sua experiência amorosa compartilhada pelas duas mulheres lemos as aventuras náuticas e idílicas do herói grego. No homem que se senta no fundo do barco petrificado, “que na posição em que está não vê mais que o céu e o mar distante” e que assim imagina ser o barco verdadeiramente navegante, reconhecemos o herói em odisséia<sup>31</sup>.

O deslocamento mágico da península é pano de fundo das outras viagens que as personagens entabulam em direção ao outro e de reconhecimento do espaço ibérico que tentam apreender como novo lar. Como personagens medianas de um romance que trata da sobrevivência no abandono, lançados que foram numa jangada ao mar, contam com as próprias forças para uma readaptação no novo universo. Na esperança de transcender as limitações, entregam-se a uma outra forma de estar-no-mundo, a novos arranjos das coisas simples. Fincados numa relação de solidariedade, experimentam uma nova organização social e uma nova moral. Nessa Nova Atlântida auto-suficiente, vivem na orla da floresta, afastados das povoações, “como deuses que tivessem decidido não ser eternos”<sup>32</sup>.

O compartilhamento da experiência amorosa entre Pedro, Maria e Joana traz para o centro do palco da ficção os amores de Ulisses. Identificamos em Maria, Penélope, a mulher fiel que aguarda e que coloca sua esperança no ato de desenredar; em Joana, que coloca novo traço no mundo, está a feiticeira Circe com sua vara transformadora de homens em porcos; em Ardent ou Constante como será chamado por Pedro a quem naturalmente se ata, encontramos traços do arguto cão Argos aquele portador do olhar reconhecedor do dono que retorna ao lar disfarçado.

Relacionadas com os arquétipos homéricos originais, as personagens criadas por Saramago, a despeito das nuvens que a vír-

<sup>31</sup> Ibid., p. 184.

<sup>32</sup> Ibid., p. 227.

gula nova lhes acrescenta, realizam, no romance contemporâneo, o futuro glorioso previsto para os mitos edificadas pelo poeta na *Iliada* e na *Odisséia*.

Citações, alusões, referências diretas ou implícitas, nesses vestígios recuperados à leitura de *A jangada de pedra*, o passado da cultura ibérica ganha corpo. Assim é que, a mesma imagem do barco de pedra que, através da imaginação de Pedro Orce, ganhara o dinamismo do movimento da jangada de Ulisses, focalizada em sua estaticidade coerentemente explicada pela tradição, ancora seguramente a narrativa saramaguiana à lenda de Santiago de Compostela.

É esta a barca em que veio do oriente um santo, aqui ainda se vêem os sinais dos pés quando desembarcou e se meteu pela terra a dentro, os sinais eram umas cavidades na rocha, agora pequenos lagos que o vaivém da onda, estando alta a maré constantemente renovaria<sup>33</sup>.

Para aqueles que ainda querem ver para crer, e para aqueles que colocam a crença além da visão, a experiência visual mostrará que o mito de Santiago finca, seguramente, os pés na Península Ibérica e na narrativa, como se nela tivesse desembarcado vivo marcando-a com suas pegadas de peregrino, como o fizeram aqueles que, em tempos lendários, o desembarcaram morto e o transportaram em funeral.

Como se estivessem superpostas, as trajetórias do herói e do santo se conjugam e, de certa forma, antecipam e preparam o final do percurso de Pedro Orce. Instaura-se, no texto, a idéia da predestinação, a idéia de que as coisas já estão definidas e de que o destino está traçado - marca do herói da qual Pedro Orce comunga por ter emprestado seu corpo à caracterização de Ulisses. Ele é a única personagem marcada por uma ancestralidade e que, ligada à fixidez do final do caminho, segue em busca do desfecho final em Venta Micena, lugar onde nasceu. Movido pelo constante desejo de retorno no coração, o velho “sismólogo” tenta cumprir o destino do herói que encarnara durante a narrativa: retornar para morrer, para fechar o círculo no mesmo ponto do início.

---

<sup>33</sup> Ibid, p. 196.

Em vão. Nesse regresso para sempre, já não carrega em si a proteção de Poseidon que experimentara, tampouco poderes sobre-humanos por ele conferidos. Já não sente a terra tremer. Simples mortal, Pedro Orce não cumpre o destino de retorno ao lar para lá morrer junto à serra. Despojado das vestes que o fizeram deus e herói durante esta narrativa, pára em meio ao caminho do retorno como o faz a Jangada de Pedra à qual se liga; morre como prosaica personagem romanesca criada na Idade de Ferro. Se não possui um leito de oliveira para repousar o seu corpo cansado e, tampouco, um colo feminino que agasalhe a sua fronte, tem “a cabeça branca assente num tufo de ervas donde saíam umas hastes floridas, que fazem flores em tempo que devia ser de inverno”; tem, entre as suas, as mãos não de deusas do Olimpo, mas as mãos calejadas pelos cajados da portuguesa e da espanhola peregrinas. Se já não sente a terra, decerto ainda ouve o cão que “se aproximou e gritou, como se diz que uma pessoa uiva”<sup>34</sup>.

Ainda em itinerância, o sempre peregrino conjuga o “indo”. Os rios, as serras, as aldeias quietas, os campos, as azinheiras e as pedras da península testemunham esta viagem que dará destino certo à vara de negrilho que traçou o primeiro segmento nesta história: espetada no chão que acolhe Pedro Orce, fertilizada pela esperança que resta no jarro de Pandora, “a vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem”.

Fechar o fim. A viagem está feita. A deste texto também. O novo que virá está ali no chão que pertence a tão elaborada personagem. Sim. A vara de negrilho floresce no ano seguinte – 1987 – ano que Saramago publica a peça de teatro *A segunda vida de Francisco de Assis*.

A despeito de contarem as próprias histórias, as personagens do romance *A jangada de pedra* seguem transportando vestígios da máscara primeira, da primeira caracterização heróica ou divina, uma forma de perpetuação do gesto fundador – “Vivem em nós inúmeros”, diz o poeta<sup>35</sup>.

Tendendo a se deslocar em todas as direções, num arranjo que contempla a permutação entre ingredientes antigos e modernos, Joana Carda, Joaquim Sassa, José Anaiço, Pedro Orce, Maria Guavaira e o cão Constante, todos cumprem, neste romance da

<sup>34</sup> Ibid, p. 313-314.

<sup>35</sup> Pessoa, op. cit. p. 225.



contemporaneidade, destino heróico na carreira literária dos mitos forjados pela cultura ocidental, assim “como todas as coisas deste mundo estão entre si ligadas: um risco no chão, um bando de estorninhos, uma pedra atirada ao mar, um pé-de-meia de lã azul” que produz fio luminoso cuidadosamente conduzido<sup>36</sup>.

**RESUMO:** Considerando o pensamento de Carpentier sobre o “real maravilhoso”, analisamos as relações intertextuais que o romance *A jangada de pedra*, de José Saramago estabelece com mitos que fazem parte do imaginário ibérico.

**Palavras-Chave:** maravilhoso; intertextualidade; Saramago.

**ABSTRACT:** *Considering Carpentier's thought about “real marvellous”, we analyse the intertextual relationship which Saramago's masterpiece *A jangada de pedra* establishes with myths which make part of Iberian imaginary.*

**Keywords:** *marvellous; intertextuality; Saramago.*

## REFERÊNCIAS

- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Moraes Editores, 1969.
- BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Barcelona: Círculo de Leitores, 1972.
- CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In. \_\_\_\_\_. *El reino de este mundo: los pasos perdidos*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1994.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000
- MANGUEL, Alaberto & GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de lugares imaginários*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Schwarcz, 2003.
- PLATÃO. *Diálogos: Timeu – Crítias. O segundo Alcibiades. Hípias Menor*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universitária UFPA, 2001.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio: e outros ensaios* Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

<sup>36</sup> Saramago, op. cit., p. 315.

- SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Dom Quixote de La Mancha*. Tradução dos Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Círculo do Livro, s/d
- SARAMAGO, Jose. *A jangada de pedra*. São Paulo: Schwarcz, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Schwarcz, 2000.
- VOGT, Carlos. Apresentação. IN: SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Schwarcz, 2001. contra-capas.

## SINGULARIDADES DE UMA NARRATIVA CURTA: A TEMÁTICA AMOROSA NOS CONTOS DE EÇA DE QUEIROZ

Alana de Oliveira Freitas El Fahl<sup>1</sup>

A produção literária de Eça de Queiroz situa-se como uma das linhas de frente do Realismo português. Seus romances sempre são citados quando é necessário exemplificar as linhas mestras defendidas pelo movimento, tais como o desmascaramento dos vícios burgueses, o materialismo, a traição, a superação da emoção pela razão, o anticlericalismo, ou a hipocrisia da sociedade, enfim, as falhas morais do homem no final do século XIX.

Romances como *O Primo Basílio* (1878), *O Crime do Padre Amaro* (1880) e *Os Maias* (1888) se mostram como espelhos da burguesia lusitana, metonímia da humanidade, narrativas nas quais o autor tece contra a sociedade ácidas críticas.

Na maioria dos romances ecianos a temática amorosa, de certa forma, fora do palco das discussões realistas, que em primeiro plano se opunham aos desígnios do Romantismo, é sempre mostrada como algo nocivo, realizado em pecado, seja através do adultério, da quebra do celibato ou ainda de forma incestuosa, como ocorre efetivamente em *Os Maias*.

Todavia, se percebe que nos contos do autor, ele parece pisar em território mais livre, talvez pela própria natureza do gênero que lhe confere maior elasticidade e experimentação.

Segundo J. Tomaz de Ferreira<sup>2</sup>, no prefácio de uma coletânea de contos do autor, “Eça recorreu aos contos como forma de evasão à rígida disciplina realista que a si próprio se impusera. Alguns trazem a marca dessa exigência de escola; outros, até porque escritos em épocas diferentes, não obedecem àquele padrão”.

Em alguns contos, tais como *A Perfeição*, *José Matias*, *O Poeta*

---

<sup>1</sup> Doutoranda da Universidade Federal da Bahia

<sup>2</sup> Ferreira, 2000. p. 29. É essa coletânea que aqui usamos para todas as citações dos contos, publicada pela Editora Europa-América em 2000.

*Lírico e O Moinho*, entre outros, como atesta a citação acima, os eixos realistas passam a atuar em menor escala para que outros motivos literários passem para o primeiro plano. Dentre esses motivos notamos a presença da temática amorosa como recorrência em algumas de suas narrativas.

No conto *O Moinho*, a jovem senhora Maria Piedade, casada com um velho enfermo e mãe de crianças igualmente enfermas, recebe a visita inesperada do primo Adrião, que provoca na protagonista sensações amorosas. O olhar de Adrião a “destacava sobre o mundo de mulheres que até ali conhecera, como um perfil suave de anjo gótico entre fisionomias de mesa redonda”. Por sua vez, Maria Piedade transforma-se num ser em ebulição, e após a leitura constante de romances começa a acreditar “nos amantes que escalam os balcões, entre o canto dos rouxinóis: e queria ser amada assim, possuída num mistério de noite romântica”.

Como podemos perceber nos fragmentos do conto citado, a temática amorosa se revela como um condutor da narrativa, que por sua vez se retroalimenta da tradição literária do amor, pois é possível perceber na descrição ecos medievais de Tristão e Isolda, notas shakesperianas, além de uma clara referência bovarista, na qual o desejo é despertado pela representação literária do amor.

Procedimento semelhante é também notado no conto *Um Poeta Lírico*, no qual o protagonista, Korriscosso, um grego com pretensões de poeta, descrito como uma figura Byroniana e grande leitor de Lord Tennyson, se emprega como garçom em um hotel, para poder ficar próximo de sua musa, a criada Fany, que despreza os seus sentimentos preferindo os amores de um policial (p. 66-67):

Ama uma Fany...Ama-a desde o primeiro dia em que entrou no hotel; amou-a no momento em que a viu lavando as escadas de pedra, com os braços roliços nus e os cabelos louros, os fatais cabelos louros...

E Korriscosso tem sofrido! Toda a sua dor exala-se em odes - que passa a limpo ao domingo, dia de repouso e dia do Senhor! Leu-mas. E eu vi quanto a paixão pode perturbar um ser nervoso; que ferocidades de linguagem, que lances de desespero, que gritos da alma dilacerada arremessados dali... é que Korriscosso tem ciúmes. A desgraçada Fany ignora

aquele poeta ao seu lado, aquele delicado, aquele sentimental, e ama um policeman. Ama um *policeman*, um colosso, um Alcides, uma montanha de carnes eriçadas em uma floresta de barbas. Este polifemo, como diz Korriscosso...

Pobre Korriscosso! Se ele ao menos a pudesse comover... Mas quê! Ela desperta o corpo tísico triste; e a alma não lha compreende... Não que Fany seja inacessível a sentimentos ardentes, expressos em linguagem melodiosa... Mas Korriscosso só pode escrever as suas elegias em língua materna... E Fany não compreende grego. E Korriscosso só é um grande homem - em grego.

É claro no texto, pela descrição do narrador, a filiação do protagonista ao estereótipo do poeta romântico, seja pela citação dos poetas ingleses Byron e Tennyson, seja pelos traços físicos, *tísico, magro, triste*.

Perfil oposto à descrição do eleito de Fany, um *colosso*, uma *montanha*, um *polifemo*, elementos associados de imediato à força física. Um era só alma, o outro só corpo, e como para ela a alma do primeiro era-lhe inacessível, ela optou pelo corpo do segundo.

De acordo com Ângela Varela, “Eça nos seus contos, procura atingir os valores estéticos e humanos mais perfeitos e profundos, fazendo ressaltar os processos estilísticos, ou seja, a plasticidade e a poeticidade da prosa”<sup>3</sup>

Recurso bastante presente nesse conto, onde cada palavra é calculada, a fim de que o leitor se compadeça da *coita d'amor* do poeta lírico, que se submete à função de garçom para permanecer aos pés de sua senhora.

A *coita d'amor*, típica das cantigas de amor trovadorescas, também ressurgue com novas tintas no famoso conto *José Matias*. Este entrega os rumos da sua vida ao ato de amar à distância Elisa Miranda. Comparada à Helena de Tróia e à Inês de Castro, um amor incondicional se enraíza no personagem desde o primeiro momento em que a viu (p.168-69):

... o pobre José Matias, ao regressar da praia da Ericeira em outubro, no outono, avistou Elisa Miranda, uma noite no terraço, à luz da lua! O meu amigo nunca contemplou aquele

---

<sup>3</sup> Varela, 1997, p.72.

tipo de encanto lamartiniano. Alta, esbelta, ondulosa, digna da comparação bíblica da palmeira ao vento. Cabelos negros, lustrosos e ricos, em bandos ondedos. Uma carnação de camélia muito fresca. Olhos negros, líquidos quebrados, tristes de longas pestanas...Ah! meu amigo, até eu, que já então laboriosamente anotava Hegel, depois de a encontrar numa tarde de chuva esperando à carruagem à porta de Seixas, a adorei durante três exaltados dias e lhe rimei um soneto! Não sei se o José Matias lhe dedicou sonetos. Mas todos nós, seus amigos, percebemos logo o forte, profundo, absoluto amor que concebera, desde a noite de outono, à luz da lua, aquele coração, que em Coimbra considerávamos de “esquilo”!

Bem compreende que homem tão comedido e quieto não se exalou em suspiros públicos. Já no tempo, porém, de Aristóteles se afirmava que amor e fumo não se escondem; e do nosso cerrado José Matias o amor começou logo a escapar, como o fumo leve através das fendas invisíveis de uma casa fechada que arde terrivelmente.

E a partir da instalação do sentimento, a vida de José Matias passa a funcionar em função dessa adoração. Passa os dias a esperar a hora do domingo em que pode espreitar pelas frestas da cortina, sua amada no jardim da casa de seu Senhor, Matos Miranda, pois como as donas da cantiga de amor, Elisa era casada, e assim dez anos se passam sem que nenhum contato mais íntimo aconteça (p.170-71):

E este enlevo, meu amigo, durou dez anos, assim esplendido, puro, distante e imaterial! Não ria... Decerto se encontravam na quinta de D. Mafalda; decerto se escreviam, e transbordantemente, atirando as cartas por cima do muro que separava os dois quintais; mas nunca, por cima das heras desse muro, procuravam a rara delícia de uma conversa roubada ou a delícia ainda mais perfeita de um silêncio escondido na sombra. E nunca trocaram um beijo... Não duvide... Mas, na castidade desse amor entrou muita nobreza moral e finura superior de sentimento.

E, durante esse tempo, o Matos Miranda? Meu amigo, o bom Matos Miranda, não desmanchava nem a quietação, nem a perfeição desta felicidade! Tão absoluto seria o espiritualismo de José Matias, que apenas se interessasse pela alma de Elisa,

indiferente às submissões de seu corpo, invólucro inferior e mortal?

E verdadeiramente de forma platônica, José Matias ama Elisa, platonismo que se confirma quando ela fica viúva e o procura e este a recusa, mas continua a acompanhá-la de longe. E de longe acompanha o seu segundo casamento e viuvez e seu posterior amante, do qual ele sente ciúmes por ser uma relação fora dos laços matrimoniais.

Sua vida desmorona em função dessa sua adoração, levando-o à mendicância, que o conduziu à morte como um indigente: “Parece que o encontraram, de madrugada, estirado no ladrilho, todo encolhido no jaquetão delgado, arquejando, com a face coberta de morte, voltada para as varandas de Elisa”. O vassalo morre aos pés de sua suserana.

Retrocedendo da Idade Média para a Antiguidade Clássica, aportamos no conto *A Perfeição*, no qual Eça retoma um episódio da *Odisséia* de Homero, retratando o período que Ulisses passou na Ilha de Ogígia, como cativo da deusa Calipso.

O que na *Odisséia* representa apenas mais uma das aventuras do herói, vai aqui constituir o tecido narrativo deste conto, no qual o personagem consome-se pelo drama da perfeição que lhe oferece Calipso, face à desejada imperfeição do amor de Penélope.

Mais uma vez percebemos a filiação do autor à linhagem da temática amorosa do ocidente, que tem na epopéia grega um de seus pilares. Só que neste conto, diferente da epopéia, vemos a fragmentação do herói, que ao contrário do personagem grego, demonstra toda a sua aflição e angústia com a possibilidade de jamais rever Penélope, e, no paraíso de Ogígia, “nesta inefável paz e beleza imortal, o sutil Ulisses, com os olhos perdidos nas águas lustrosas, amargamente gemia, revolvendo o queixume do seu coração”. Tristeza que o faz confessar suas queixas à deusa (p.192):

- Ó deusa venerável, não te scandalizes! Perfeitamente sei que Penélope te está muito inferior em formosura, sapiência e majestade. Tu serás eternamente bela e moça, enquanto os deuses durarem; e ela, em poucos anos, conhecerá a melancolia das rugas, dos cabelos brancos, das dores da decrepitude e dos passos que tremem apoiados, a um pau que treme. O

seu espírito mortal erra através da escuridão e da dúvida; tu, sob essa fronte luminosa, possuis as luminosas certezas. Mas, ó deusa, justamente pelo que ela tem de incompleto, de frágil, de grosseiro e de mortal, eu a amo e apeteço a sua companhia congênera!

Ao retomar o tema clássico, e inserir a sua leitura nesse episódio, Eça nos legou um dos mais belos textos de sua lavra. O drama de Ulisses diante do amor perfeito da deusa por ele, que todavia, não o faz feliz, já que o seu amor pertence à adorável imperfeição de Penélope, nos conduz à certeza de que a temática amorosa não foi abandonada na obra do escritor realista como observa a crítica tradicional. O que ocorre é que ele a tratou de forma diferente, como defende Eduardo Lourenço no seu ensaio *Eros e Eça*:

.. a idéia de João Gaspar Simões de que a ficção de Eça, não por antítese ao romantismo, mas visceralmente é estranha ao Amor. Não lhe é estranha, mas não o assume como ficção alimentada pela ficção. Todos os seus romances ou contos são a ilustração desta visão do Amor que não é de ordem especulativa, mas uma vivência se pode chamar assim a consciência ferida não pela incapacidade ou impossibilidade de amar, mas pela inanidade intrínseca da experiência amorosa. A indigência do Amor tal como na ficção de Eça abundantemente se glosa, quer sob o modo satírico ou burlesco (O Primo Basílio, Alves & Cia), dramático (O Crime do Padre Amaro), trágico (Os Maias) não é a do Eros platônico, com a sua aspiração para a Beleza-Bem, é a da ausência vivida de relação positiva e durável com o outro, realmente outro. ... Se na verdade o Amor vive da imaginação, a queirosiana, suporte de sua ficção, não vive como a de Garret ou Camilo do Amor mesmo, da paixão que cria o seu objeto e nele se encontra perdendo-se, mas do puro desejo e suas múltiplas miragens.<sup>4</sup>

A idéia defendida por Lourenço se faz presente nos contos aqui comentados. O sentimento amoroso existe. Piedade amou Adrião, que ama a liberdade; Korriscosso ama Fany, que ama o corpo do *policeman*. Elisa amou José Matias, que ama o seu amor por Elisa. Calipso ama Ulisses que ama Penélope... O que ocorre

<sup>4</sup> Lourenço, 1994, p.247.



é o desencontro dos pares da quadrilha. O amor continua a existir como diz o teórico, dos seus desejos e miragens.

João Alexandre Barbosa, na introdução geral das obras completas de Eça de Queiroz<sup>5</sup>, cita o conceito de “clássico” estabelecido por Frank Kermode no livro *The Classic* para situar a representatividade permanente desse escritor.

Para Kermode, “a sobrevivência do clássico deve depender da posse de um excedente de significante (*surplus*)”. É justamente em busca de um desses excedentes que podemos ler numa obra considerada como realista a presença multifacetada da temática amorosa, uma renovação constante que o clássico oferece, a partir de suas múltiplas possibilidades de leitura que vão se descortinando com o passar do tempo.

Reafirma José Américo Motta Pessanha<sup>6</sup> que, como diz Platão no seu Fedro, o amor é tema que não se encerra, nem se exaure: apesar de permanentemente retomado, permanece inconcluso, aberto sempre às possibilidades de novas variações.

Tema que encontramos em contos de Eça de Queiroz, tema que encontramos em toda a literatura universal, tema que não se esgota, afinal, como cantou Camões, o amor é: *Um não sei quê, que nasce não sei onde, / Vem não sei como, e dói não sei por quê.*

**RESUMO:** O presente artigo se propõe a realizar uma leitura da temática amorosa em alguns contos Eça de Queirós. Temos como um ponto pacífico em torno das obras realistas a racionalidade em detrimento da emoção, todavia o escritor português em alguns de suas narrativas cede espaço à temática amorosa de uma forma muito especial, muitas vezes dialogando com a tradição e imprimindo em suas páginas grandes notas de lirismo, só que escritas pela sua pena irônica, pois na maioria das vezes o enlace amoroso não se concretiza efetivamente, procedimento que Eduardo Lourenço denomina de a inanidade intrínseca da experiência amorosa (1994). Em textos como *José Matias*, *O Moinho*, *A Perfeição* e *O Poeta Lírico*, podemos perceber como o autor trabalha esse tema inesgotável para a literatura e para a humanidade.

Palavras-Chave: Realismo, Amor, contos.

---

<sup>5</sup> Barbosa, 1997, p.11.

<sup>6</sup> Pessanha, 1993, p.78.

**ABSTRACT:** *The present article intends to approach the thematic of love in some short stories by Eça de Queiroz. Despite the fact of the works of the Realism period privileged rationalism rather than emotion, the Portuguese writer in some of his narratives gives space to the theme of love in a very special way, sometimes establishing a dialogue with tradition and attaching to his pages notes of lyricism. Those are written with the pen of irony, since most of the times the love bond does not effectively occurs. This procedure is called by Eduardo Lourenço as the intrinsic inanity of the love experience (1994). In texts like José Matias, O Moinho, A Perfeição and O Poeta Lírico, it is possible to see how the author explores this subject, inexhaustible for Literature and mankind.*

**Keywords:** *Realism, Love, Short- Story.*

## REFERÊNCIAS

- LOURENÇO, Eduardo. *O Canto do Signo-Existência e Literatura*. Lisboa : Editorial Presença, 1994.
- PESSANHA, José Américo Mota in NOVAES, Adauto. (org). *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- QUEIROZ, Eça de. *Obras Completas*. Vol. II. Org. Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Contos*. 4ª edição. Lisboa: Ed. Europa América, 2000.
- VARELA, Ângela in MINÉ, Elza e CANIATO, Benilde Justo (org). *150 Anos com Eça de Queirós*. Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos. São Paulo: USP, 1997.

## UM CASAMENTO NO INFERNO: UNIÃO, SUICÍDIO E LOUCURA EM *LEVANTADO DO CHÃO* DE JOSÉ SARAMAGO

Alcindo Miguel Martins Filho<sup>1</sup>

O Inferno constitui-se como um lugar no romance *Levantado do Chão* pensado em imagem, que se pretende descritivo de sensações interiores, obscuras e intraduzíveis como comunicação efetiva, afetiva e intersubjetiva, de alteridade. Um espaço de vivência para os personagens, interiorizados e subjetivados, que não encontram modo de se expressar na intersubjetividade, na realidade da relação de forças em alteridade que nos constitui enquanto humanos. Fechados em si mesmos, sua comunicação é construída e mantida pelas vias culturais estabelecidas na tradição.

É importante definir que essa relação de forças se dá, não só entre os personagens, mas também nas suas relações com as diferentes instâncias da família e da sociedade expressas pela cultura. É o lugar do texto, que assim pensado em imagens põe em palavras um imobilismo, uma impossibilidade de movimento social e cultural representativa de um determinado momento da relação de forças entre as classes sociais que constroem a dinâmica de produção no Alentejo.

Teremos aqui um espaço e tempo, de completo e complexo fechamento de si sobre si mesmo dos personagens, assim determinado como uma forma de exercício e manifestação de poder hierárquico, social e cultural preciso, historicamente delimitado e explicitado no romance como um período definido da vivência deste herói que é a família Mau-Tempo.

Este inferno será então um espaço no tempo social, cultural, político, histórico e específico, precisamente delimitado como tal. A possibilidade deste entendimento textual dá-se, entre outras razões, por Saramago, cuidadosamente, descrevê-lo desta maneira dentro do conjunto de seu texto. Coloca os personagens que o habitam no âmago da vivência de uma angústia amplificada e sem saída, de modo a realçar um ponto de partida, uma situação em que essa paisagem do arranjo de forças entre as classes aparece

<sup>1</sup> Mestre em Letras – UFF

para o herói-família como natural.

A escolha de entendimento do humano que utilizaremos aqui será aquela do discurso do sujeito freudiano. Assim será por acreditarmos que essa se coaduna com força explicativa necessária e suficiente ao projeto literário expresso na obra por Saramago. Um discurso que exige não só a diferença em si, mas também a compreensão do vínculo do ser humano como aquele que, através de seu íntimo, realiza-se pela exterioridade, podendo se construir na alteridade e na dinâmica de relacionamento com o lugar de poder.

*Portanto, é apenas no diálogo e no confronto com o lugar de poder que o sujeito realiza a sua produção e a sua reprodução como sujeito da diferença. O que implica dizer que para o discurso freudiano o sujeito não se restringe ao registro da interioridade, pois este tem como contraponto necessário o registro da exterioridade.*

Compreendemos o humano que emerge dos personagens, assim como a psicanálise o compreende, e da forma como julgamos que Saramago o descreve: como um sujeito trágico que é simultaneamente igual e partícipe da comunidade e diferente, sujeito da diferença, unicamente possível de realizar-se no diálogo e no confronto com uma capa precária de civilização. Uma concepção de humano que o condena a oscilar entre as propostas sedutoras de absorção na massa indistinta, e o niilismo da impossibilidade absoluta de integração. Entre uma integração torturada, insuportável, quando assumida como *natural*, e uma progressiva diferença, forjada por um esforço considerável de construção individual e coletiva, acontece a dinâmica do romance:

*Portanto, o sujeito freudiano e a associação humana são delineados pelo discurso freudiano de maneira trágica, na medida em que o sujeito apenas se constitui como tal pela mediação da associação entre os homens, algo insiste no sujeito que se contrapõe ativamente a esta absorção, para manter sua singularidade. A tragicidade da posição do sujeito é a revelação do paradoxo constitutivo do ser, pois a manutenção do sujeito da diferença delinea o horizonte de desarmonia nas relações entre os sujeitos.*

Desta escolha, e da descrição imagética que a circunda em texto, emerge como compreensível e realizável que o inferno desse

ser humano será alicerçado na terra. Um inferno encarnado onde as palavras não mais (ou ainda) possibilitem expressar uma perspectiva de fala em alteridade, mas sirvam apenas, e tão somente, para a comunicação endurecida por uma cultura de papéis de identidade rígidos, que se auto-sustentem, conjuntos com a estrutura de poder tradicional, em um tempo delimitado.

Esta será a realidade de Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição, uma vida em que aquilo que está errado lhes escapa, foge entre os dedos, confunde em meio a sensações que não encontram palavras. Uma existência onde há uma profunda confusão de sentimentos mudos, e em que a desgraça pessoal concomitante aparece para eles e para todos que os cercam como resultado da ação indefinível, irrecorrível e inevitável de um destino mau, em que só emerge como admissível uma leitura: uma realidade tão infeliz só pode ser resultante de uma culpa indisfarçável nas ações de cada um.

O sofrimento infinito parece espelhar uma responsabilidade que é aceita como um dado de conhecimento inescapável, uma expressão deste fechamento, desta circunscrição de cada qual a si mesmo, deste supremo isolamento que nos converte em chicotes de nós mesmos no narcisismo das pequenas diferenças.

Não há para quem recorrer em busca de compreensão, não existe por quem clamar. Não há qualquer instância social ou cultural que possa revelar para cada um, ou para ambos, a razão de tanto sofrimento ou um caminho que os conduza até alguma saída feliz. O destino é implacável, estão condenados. Ele morrerá pelas próprias mãos tal como um Judas traidor e infame, enforcado, pendurado no campo vazio dos homens, refeito como uma parte da paisagem. Ela morrerá louca, possessa, nestes mesmos campos agora imaginados, conduzida por algum indefinível pecado reposito em uma cena enigmática, por um abandono repetido cuja necessidade era aparente e razoável.

Ambos morrem em silêncio e em solidão, na distância de si mesmos, sem palavras. Ambos desaparecem no vazio da paisagem. Ambos realizam cenas de assombração no escuro da noite de uma existência coletiva da qual eram elementos constituintes. Questionam, sem perceber, o tempo entre si e seu na realidade de suas mortes; questionam em silêncio a sua separação; questionam

eternos em lembranças postas como imagens seus destinos no esquecimento de uma história que marca um nome: Mau-Tempo.

Mas toda questão parece reduzir-se a uma silenciosa cena de morte. Tão silenciosa e solitária quanto essa possa ser. Este vazio extremo de diálogo possível, esta ausência absoluta de palavras, esta vida que se limita a existir constroem a cena daquilo que está além ou aquém do humano. A humanidade que ambos expressam está silenciada, é paisagem, é parte da terra e das bestas antropomorfizadas.

Domingos e Sara aparecem como os modelos antropológicos ideais da maneira como as subjetividades se encontram aprisionadas em uma ausência de saída e impotência para realizar-se em caminhos outros, diferentes da uniformidade estabelecida. Expressam esta vivência redutora e paradigmática do humano em força de trabalho, unidimensional, animalizada no sentido da besta escravizada à carga.

Aqui o único resultado criativo possível à experiência humana, assim submetida, será o suicídio e a loucura. Pois com esses atos últimos, os dois condenados gritam, em cenas de reconhecimento e compreensão sócio-cultural, com idêntico silêncio, mas em um sentido outro, sua humanidade reduzida e aprisionada abaixo de qualquer vivência animal, a imensa e insensata crueldade nesta nada romântica vida campesina.

É uma vida em que as palavras perderam a capacidade de comunicar as sensações e possibilidades criativas da realização individual, idêntica e empática com toda a humanidade, e a um só tempo, diferente e única em uma expressão de si em meio à comunidade a qual se pertence. É um viver de sofrimento em que não há, por parte de ninguém e a ninguém, prestação de contas. E a tortura será tanto maior quanto maior for a percepção de cada um em suas tentativas específicas, no corpo e na alma, da impossibilidade total de evasão.

Este será o fado de Domingos que, ao cair em si, na sua absoluta impotência, verá a si mesmo como traidor e Judas de sua família, e sairá deste existir como aquele pela porta da morte suicida por enforcamento, e não de qualquer outra forma. Será também o fado de Sara, mais adiante, conduzida e reduzida de um desejo e enfrentamento pela livre escolha até a uma vivência última da

velhice. Ali, a consciência emergente e insuportável do nascer-procriar-sobreviver-morrer de besta de carga a conduzirá até ao reencontro do grito em ato cênico de Domingos como um enigma sem solução. O grito irá se repetir e repetir, até tornar-se também para ela uma cena redentora de saída oprimida como aquela do marido, e igualmente dirigida no alheamento de sua loucura ao quadro da alienação de todos. Foram as escolhas de ambos, as suas escolhas possíveis, impotentes para a vida, que atualizaram e montaram suas mortes.

Na realidade, o suicídio de Domingos e a loucura de Sara marcam a continuidade de um diálogo permanente entre os dois que, ausente das palavras, perpetua-se como revolta em atos. É um casal marcado através do sussurro silencioso da pulsão de morte, esse silêncio entre ambos com uma ampla gama de afetos cuja única expressão possível são movimentos reativos sócio-culturais.

Eles não estão separados, estão unidos através das perspectivas de seu desejo mútuo que sua realidade apresentará, em um enfrentamento social, cúmplice. Esta união silenciosa não é rompida mesmo sendo como o são, isolados por seus papéis ideológicos de homem e mulher na cultura local. Eles não conseguem lograr desvendar o enigma de seu laço de família em revolta política, silenciada e vista como doença pessoal contra o lugar comum da realidade circundante.

Esse laço aparecerá como uma consciência íntima de revolta com o fracasso, feito ato e cena última da vontade desse homem torturado por uma traição que atribui a si.

*(...) mas Domingos Mau-Tempo não podia suportar-lhe nem as palavras nem o silêncio, e ala que se faz tarde, para a Landeira, no extremo poente do concelho, como um pássaro que se atira de peito contra os ferros da gaiola, que prisão é esta minha alma, com trinta demônios.*

Na realidade, só aparentemente, Domingos afasta-se dessa família – e de Sara em especial. Seu suicídio marcará, com a força significativa e metafórica, a força dessa união.

*Domingos Mau-Tempo levantou-se, passou a mão direita pela barba crescida e no gesto veio-lhe uma palha agarrada aos dedos. Rolou-a entre*

*as polpas, partiu-a, lançou-a fora. Depois meteu a mão no alforge, tirou uma corda, meteu-se pelo olival, já escondido das vistas de Monte Lavre. Andou mirou, parecia um proprietário a avaliar a colheita, calculou alturas e resistências, e enfim determinou o lugar onde iria morrer. Passou a corda pelo ramo, atou solidamente, e sentado nele fez o laço e atirou-se para baixo. De enforcamento nunca ninguém morreu tão depressa*

Ele valer-se-á deste laço metafórico, deste seu vínculo indissolúvel com a mulher amada, para na hora em que for confrontado com o único fracasso insuportável para si – a aparente perda definitiva do laço que o une a sua mulher – sair de cena como uma pintura clara que o destaca na paisagem e o une à árvore de sua vida. Definitivamente ligado ao destino daquela terra. Agora sem que a mulher o possa resgatar do escuro dos seus terrores, como dantes:

*E também aconteceu dar com ele perdido no caminho, sem tino de casa, deixado pelos amigos, e então o mundo ficava de repente bonito, porque Domingos Mau-Tempo, de gratidão por ser encontrado em desertos de assustar, entre cordões e afantomas, lançava o braço sobre o ombro da mulher e deixava-se levar como criança que provavelmente continuava a ser.*

Sua alucinação e sonho, antes da morte auto-infligida antecipando aqueles de Sara, unindo já aqui os dois e revelando o sentido mesmo do desespero que sobre eles se abatera, condensará os movimentos pessoais e familiares em uma imagem reveladora da nau sem rumo dos alienados que o latifúndio circunscreve e efetiva:

Domingos Mau-Tempo deita-se numa sombra rala, e olha o céu sem saber o que olha. Tem os olhos escuros, fundos como minas. Não está a pensar, salvo se pensamento é esta passagem lenta de imagens, para trás, para adiante, e uma palavra solta, indecifrável, que de vez em quando rola como pedra que sem porquê caísse do monte. Apóia-se nos cotovelos, tem Monte Lavre na sua frente como um presepe, no ponto mais alto, sobre a torre, está um homem muito grande a bater sola, levantando o martelo e baixando-o com estrondo. Ver coisas destas, e nem bebido está. Apenas dorme e sonha. Agora é uma carroça que vai passando, toda coagula-



da de móveis e Sara da Conceição sentada, cai não cai, é ele próprio que vai a puxar, tanto peso, senhor padre Agamedes, e leva ao pescoço uma campainha sem badalo, agita-se muito para que ela toque, é preciso que toque, é um sino de cortiça, chiça para a missa. E o primo Picanço aproxima-se, tira-lhe o chocalho e põe no lugar uma mó de moinho, homem sem perdão.

Não são imagens ao acaso. Um sapateiro que por seu orgulho de ofício em expressão criativa pudesse se sobrepor a esta cidade de sofrimento, a este latifúndio que se impõe, onde os sonhos naufragam emergindo pesadelos reais. E depois o vagar pela terra, pelas trilhas fechadas, pelo círculo de giz dos caminhos onde nos veremos convertidos em bestas de carga, onde nossa companheira ameaça a todo instante cair, sair de nosso bojo pelo desequilíbrio insuportável, deixar-nos... Onde o badalo que poderia chamar o pastor, este Deus surdo, alheio ao peso sob o qual penamos - senhor padre Agamedes - é respondido pelo silêncio ausente na sua hipocrisia que revelei e descobri assumida por seus fiéis. E enfim aqueles de nosso sangue que nos despertam sem chocalho, apenas, e tão somente, uma pedra de lavradio, um peso intolerável, um homem sem saída, sem perdão. De quem? Do olhar do sangue na visão dos filhos que nessa paisagem ficam responsáveis pelo fracasso dos pais:

*E o menino, e se aproxima, espreita sob a dobra do xale, são liberdades de marido, mas tão depressa a mulher de recato se tampou, que ele não pode saber se realmente quisera ver o filho, ou o seio exposto. Porém distinguira, na tépida penumbra, na cheirosa mornidão das roupas amarrorotadas, fitando-o lá daquele dentro íntimo, o olhar muito azul do filho, insólita luz clara que do berço costumava fitá-lo, transparente e severa, como alguém que exilado se sentisse entre olhos escuros, castanhos, em que família vim nascer.*

E é também só na aparência de uma vida exteriorizada que Sara repudia Domingos. Ela terá nos filhos um lugar cultural de mãe para uma diferença que talvez brote da repetição do mesmo, e não mais além, até aquele de esposa e amante que lhe é culturalmente espoliado no sangue da virgindade perdida a correr pelo rio,

no olhar de fora o lugar dos homens, no silêncio com que engole suas dores, chicoteada pela violência da vergonha que julga sua. Quando sua realização neste papel já não é mais necessária, sua união com Domingos reaparecerá conjunta à que nele a antecedeu no sonho e na alucinação.

*Deu agora em sonhar com o marido, quase não se passa uma noite sem que o veja deitado no chão do olival, com o vinco da corda marcado no pescoço, arroxeadado, não pode o corpo ir assim para a cova, e então põe-se a lavá-lo com vinho, porque se conseguir que o vinco desapareça, terá o marido outra vez vivo, coisa que nem por sombras quereria quando acordada, mas no sonho é isso, quem poderá decifrar.*

O vinho, que supostamente o perdeu, encontrará nestes delírios uma reveladora imagem de redenção, compreensão perdida, refeita por imagem como a única porta de escape possível e ao alcance do finado marido; marcando sua vontade de fazer aquilo que não soube: usar a pulsão que o afogou para limpeza e salvação por intermédio de um outro ato seu em prol dele, por amor a ele - pois no íntimo nunca desejou perdê-lo - e com ele, perder a si mesma no aguardar de seu tempo.

Não é qualquer coisa que Sara da Conceição deseja apagar, mas a marca metafórica desse laço em ato de silêncio que os unia e que em vida Domingos viveu afinal como força insuportável, alheio a quem e como, enfim, de fato o oprimia: *Eu sou pai e marido. E diz José Picanço, Vai, torno a dizer, para onde não te ouçam, nem te vejam, nem te falem, que és homem sem perdão.* Picanço responde à proclama de Domingos com a voz de condenação desta cultura cruel, surda, alienada e sem saída, retificando-se na sua boa intenção. O inferno afinal é ladrilhado com boas intenções.

Sara da Conceição, caso lograsse apagar a marca sufocante no pescoço da imagem amada, teria de volta seu homem, uma vez que o laço metafórico da força em ato se dissolveria na ânsia de um desejo em igual ato de amor, tornado impossível na realidade da vida, mas factível como resgate no sonho que lhes une as almas. Esse ato alucinado de resgate transborda pela culpa nessa mulher apaixonada por seu homem, apontando que fracassou consigo mesma. Ela agora está perdida pelo cansaço de uma peregrinação desespe-

rada contra as barras desta prisão em que vive e viveram. É uma refugiada em si mesma, alheia ao seu sentido mais íntimo no papel de uma mãe que se dissolve no final em avó. Mas pasmem, quando não há mais caminhos nesta terra, esta visão onírica e alucinada irá levá-la de volta até aquela única união, ainda possível e final, com a última cena de seu companheiro. Limpando com vinho a marca da força em seu pescoço amado. Fará mais do que isto, conduzida pela visão, voltará a tentar buscá-lo, tal como o fizera no escuro dos caminhos dos sustos da infância, presente em seu vagar adulto consciente de sua pureza original: (...) *e tem uma mania que ninguém entende, vem a ser andar fora de casa, noite fechada, e todos os seus dormindo.*

Assim se traduz através de Saramago, um amor que transcende a morte e a tortura do inferno terrestre, pois ao final haverá redenção. Claro que este amor exige para ser totalmente visto frente aos nossos olhos, entendimento, pois os caminhos dos homens nesta paisagem acutilada sobre a terra são misteriosos, e a ação transformadora da consciência de si na relação com os outros, pede passagem.

**RESUMO:** Esta comunicação tem por objeto, a partir das imagens do suicídio e da loucura como sendo cenas específicas, com um conteúdo significante onde cabe um entendimento próprio através de uma leitura de fundo psicanalítico, compreender e explicar a persistência da união subjetiva com um caráter de resistência simbólica, do casal Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição, no romance *Levantado do Chão* de José Saramago.

**Palavras-chave:** Cenas, União, Resistência.

**ABSTRACT:** *By taking the images of suicide and madness as specific scenes with significant contents where there is a proper understanding from a psychoanalytical view, this communication aims at comprehending and explaining the persistence of the subjective union (which has a characteristic of symbolic resistance) of the couple Domingos Mau Tempo and Sara da Conceição from the novel *Levantado do Chão* by José Saramago.*

**Keywords:** *Images, Union, Resistance.*

## REFERÊNCIAS

- BIRMAN, Joel. *Psicanálise, Ciência e Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores. 1994.
- SARAMAGO, José. *Levantado do Chão*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

## NOTAS

- 1 SARAMAGO, 1998.
- 2 BIRMAN, 1994, p.111.
- 3 BIRMAN, 1994, p.113.
- 4 SARAMAGO, 1998, p.29.
- 5 SARAMAGO, 1998, p.50.
- 6 SARAMAGO, 1998, p.27/28.
- 7 SARAMAGO, 1998, p.49.
- 8 SARAMAGO, 1998, p.18.
- 9 SARAMAGO, 1998, p.111.
- 10 SARAMAGO, 1998, p.48.
- 11 SARAMAGO, 1998, p.111.

## OS ESPAÇOS SOCIAIS EM O CRIME DO PADRE AMARO: DAS LACUNAS À TRANSFORMAÇÃO

Aldira Siqueira de Sant'Anna<sup>1</sup>

Tua sedução é menos  
De mulher do que de casa:  
Pois vem de como é por dentro  
Ou por detrás da fachada(...)  
Seduz pelo que é dentro,  
Ou será, quando se abra;(...)  
Pelo que dentro fizeram  
Com seus vazios, com o nada;  
Pelos espaços de dentro,  
Não pelo que dentro guarda.(...)  
*A mulher e a casa*, João Cabral de Melo Neto.

Interpretar o romance de Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro* pode significar estreitar as relações presentes nos espaços sociais do texto. Numa narrativa, principalmente realista/naturalista, o condicionamento social pode ser mais do que um fator externo na obra como, também, corresponder a um agente de sua estrutura.<sup>2</sup> E, como tal, é o espaço sua maior expressão.

O espaço social “seduz” porque também é “dentro”, também é parte que significa e faz significar. “Ou será”, ainda, porque “se abr[e]” ao leitor, permitindo-o que o identifique, deixando para ele a tarefa de *ver* o que há “por detrás da fachada”. É isso que esta comunicação pretende: observar por detrás da escancarada porta social presente na obra o que os espaços de dentro podem nos revelar.

Assim, na obra de Eça de Queirós, texto funde-se com o contexto<sup>3</sup>, entrelaçando-se na construção da narrativa. A intenção do

<sup>1</sup> Este trabalho está vinculado ao grupo de pesquisa *E[te]ras mulheres: um estudo da presença feminina na narrativa de Eça de Queirós*, coordenado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mônica Figueiredo. Bolsista de Iniciação Científica CNPq/PIBIC.

<sup>2</sup> CANDIDO, Antonio. “Crítica e Sociologia”. In *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1967.p.3-17

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.4

autor português é de querer mostrar a sociedade em que vivia. Segundo Eduardo Lourenço, para Eça de Queirós e toda a sua geração, o Portugal do século XIX precisava se adequar a um modelo europeizante, ou melhor, para eles, civilizatório. A Geração de 70 acreditava que no país havia um certo descompasso histórico-cultural em relação ao resto da Europa, ao mesmo tempo que tentava inventar um outro Portugal distante da decadência e da mediocridade que compunha a sua realidade oitocentista. Em seus romances, Eça questionava essa fragilidade portuguesa, tecendo uma crítica à sociedade de sua época, fazendo de seu Portugal um lugar-comum em sua obra, ele pretendia revelar as causas do atraso histórico de seu país. É a partir do espaço português que se constrói o discurso queirosiano, em *O Crime do Padre Amaro*, os espaços estão dominados pela presença de uma Igreja Católica opressora e dilacerante. A atuação da instituição no corpo social criado pelo romance irá representar o sentimento de desvalia e de insatisfação do criador diante do Portugal oitocentista.<sup>4</sup> A provinciana cidade recriada pela narrativa é limitada por uma força religiosa que, como afirma Antero de Quental em “As Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos”, foi a figura principal da crise portuguesa por contribuir, em muito, para a decadência do país, fixando dogmas e não a fé ao impor um autoritarismo religioso em vez de estabelecer a liberdade cristã. Antero diz ainda que a Igreja Católica garantiu a Portugal um atraso de três séculos em relação à Europa, através do controle e aprisionamento em que mantinha a sociedade de então, influenciando, através do modelo cristão, toda uma estrutura social baseada numa forçada aceitação e numa violenta repressão nos indivíduos.

No romance, o poder da Igreja define os papéis sociais dos personagens, contaminando todos os espaços. Porém, por essa sociedade vincular-se a uma força religiosa que provocou o descompasso português, a narrativa mostra ao leitor uma “máquina”<sup>5</sup> que pretensamente estrutura a Leiria do romance mas, em verdade, pelo seu espírito atrasado e opressor, só desenvolve a hipocrisia ,

<sup>4</sup> LOURENÇO, Eduardo. “Da Literatura como Interpretação de Portugal”. In\_ *O Labirinto da Saudade*. Lisboa, D. Quixote, 1991. p.79-118

<sup>5</sup> QUENTAL, Antero. “As Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos”. In\_ *Prosas Escolhidas*. Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1942. p.95-142

impondo um condicionamento social ao ambiente. O autor de *O Crime do Padre Amaro* cria uma cidade que parece submissa ao sentimento de dever religioso, entretanto, apresenta o ideal católico como um falso paradigma em que os personagens tanto fingem seguir, como o utilizam como lhes convêm. O espaço no texto vai revelando como realmente agem os personagens e quais os valores seguidos por eles, construindo uma imagem decadente para o corpo social.

No século XIX, segundo Richard Senett<sup>6</sup>, a expressão social passa a ser a representação, ou seja, o público é o espaço da teatralidade, da encenação onde se define os papéis e o indivíduo passa a agir segundo ele. Dessa forma, o espaço privado acaba se transformando no lugar em que o indivíduo pode se desnudar socialmente e se apresentar distante de seu papel. Os comportamentos, assim, são adequados de acordo com o espaço em que se encontra o indivíduo, é ele que regula e modifica todas as suas relações, delimitando as fronteiras entre o *ser* e o *parecer*. Em *O Crime do Padre Amaro*, os comportamentos presentes no espaço público e no espaço privado criam o ambiente hipócrita que Eça quis dar a seu romance. Os personagens atuam/representam o exercício cristão no espaço público, enquanto que, no espaço privado, se desmascaram e agem conforme seus interesses e necessidades:

[Amaro] sentia (...) rebeliões da natureza: os estudos, os jejuns, as penitências podiam domar o corpo, dar-lhes hábitos maquinais, mas dentro os desejos moviam-se silenciosamente, como num ninho de serpentes impertubadas.<sup>7</sup>

Mesmo no seminário, Amaro conforma-se com as pressupostas obrigações de um padre, mas não adquire os “deveres” sentimentais que um sacerdote deve possuir. Ele pode *representar* a figura de um padre, porém ele não o *é*. Assim, seus comportamentos diferenciam-se no espaço público e no espaço privado, a religião “domava” seu “corpo” mas não seus “desejos”. José Carlos Rodrigues, em *Tabu do Corpo*, afirma que “a análise da representa-

<sup>6</sup> SENETT, Richard. “Papéis”. In *O Declínio do Homem Público. As tiranias da Intimidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998. p.45-64

<sup>7</sup> São Paulo, Ática, 2004, p.36. As citações do texto serão indicadas através da abreviação CPA.

ção social do corpo oferece uma das numerosas vias de acesso à estrutura de uma sociedade”(1975,p.44). Dessa forma, Amaro e todos os personagens, através de seus corpos, representavam no espaço público a sociedade opressora e decadente em que viviam; porém os seus desejos “moviam-se”, mesmo que “silenciosamente” no espaço privado. Para os personagens, “Deus era o seu luxo”(CPA,p.69), ou melhor, o distanciamento das regras dessa instituição acontece através da deturpação do que seria viver religiosamente, eles demonstram uma encenação da fé e repetem socialmente as ações e as palavras ditadas pela Igreja Católica.

São nos “espaços de dentro” que a narrativa revelará a precariedade da presença religiosa. O narrador mostra que a sociedade não se forma apenas de representações como, também, de corpos desejantes e desejados que se deixam (ou querem) escapar de um dogmatismo doentio e avassalador. Os espaços sociais em *O Crime do Padre Amaro* apresentam não só a figura tirânica de uma instituição religiosa, como se fixam também nos personagens que temem a ação mas que, mesmo assim, continuam agindo de forma distinta das “leis” católicas. Eça, a partir desse desvelar de máscaras, caracteriza personagens amendontrados com o poder da Igreja Católica mas que nem por isso, ou talvez por isso, tentam fugir dele. Eles são enquadrados socialmente por essa força, entretanto, ainda assim, ousam desejar, sentir.

José Carlos Rodrigues afirma que “o ‘mundo real’ é inconscientemente construído a partir dos códigos da sociedade”(1975,p.12), mostrando ainda que esses códigos se formam através de “sistemas de representação”, ou seja, “sistemas de classificação( ...) que se estendem sobre o mundo, buscando classificá-lo, codificá-lo [estabelecendo] cortes e contrastes e institui[ndo] diferenças.”(1975,p.12). Viver na Leiria queirosiana significa estar limitado aos códigos da instituição religiosa, representá-la para dela ser parte significativa. Porém, por atar de forma sufocante e perversa, os personagens tentam burlar esses preceitos católicos, determinando uma nova estrutura social, escondida, “por detrás da fachada”. Essa sociedade *maquiada* estrutura-se a partir de um outro código: do sentido de sagrado e profano.

Em *Tabu do Corpo*, José Carlos Rodrigues conceitua o sagrado e o profano como “maneiras de serem as coisas, duas modalidades



de ser no mundo”(1975,p.24), sendo esses ainda, “completamente diferentes e opositivos”(1975,p.25). As crenças, os valores e os comportamentos que traem o dogma em *O Crime o Padre Amaro* pode ser visto como formas sagradas e profanas de se estar em sociedade.

(...) À missa das nove horas na Sé, Amaro, ao subir para o altar(...) viu de relance Amélia ao pé da mãe (...) Cerrou um momento os olhos; e mal podia sustentar o cálix com as mãos trêmulas(...).

[Amélia] durante a missa, sentada sobre os calcanhares, absor-ta, a face banhada num êxtase baboso, gozou sua presença, as suas mãos magras erguendo a hóstia, a sua cabeça bem-feita curvando-se na adoração ritual(...) e, quando Amaro, tendo a mão esquerda no peito e a direita estendida, disse, para a igreja o *Benedicat vos*, ela, com os olhos muito abertos, arremessou toda a sua alma para o altar, como se ele fosse o próprio Deus a cuja bênção as cabeças se curvavam ao comprido da Sé, até ao fundo, onde os homens do campo com seus varapaus pasmavam para os dourados do sacrário. (CPA, p.108-9)

A descrição do narrador dessa cena feita pelo olhar de Amélia mostra que o sentimento da personagem não segue a religiosidade que aquele momento deveria ter, na verdade, ela está tão envolvida em sua paixão pelo padre que termina por sacralizar a imagem dele. Dessa forma, “o sagrado opera o encantamento do mundo (...) é a dualidade excepcional – boa ou má, benéfica ou maléfica, protetora ou ameaçadora - que um ser possui e que o separa e distingue de todos os outros”<sup>8</sup>. Amélia o compara com o “próprio Deus” porque ele “não pode ser colocado em pé de igualdade com o que é profano e muito menos estar com ele misturado.(...) [Assim], a sacralidade é um *atributo* que depende da natureza de situações particulares, indicando, não valores absolutos mas, contrariamente, situações respectivas”<sup>9</sup>. Pode-se perceber ainda uma profanação por parte de Amélia da religiosidade pregada pela Igreja Católica, já que a comparação feita por ela inverte os preceitos cristãos. A cena, então, mostra todo um erotismo que, no texto,

<sup>8</sup> CHAUI, Marilena. “A experiência do sagrado e a instituição da religião”. In: *Convite à Filosofia*. São Paulo, Ática,2000. p.297-8

<sup>9</sup> RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro, Achiamé 1975. p.25

não é profano e, sim, sacraliza o objeto de desejo de Amélia.

Observar *O Crime do Padre Amaro* por essa visão dicotômica é marcar a irreligiosidade da cidade construída pela ficção, é notar espaços transmutados pelos olhares sagrados e profanos de cada personagem, é perceber a crítica de Eça de Queirós a uma sociedade carente de caráter e ausente de verdades; observando ainda que, no espaço social do texto, as lacunas deixadas por uma instituição falha, se transformam em novas formas de *ser*. As aparentes intenções religiosas esgotam-se a cada virar de página, as figuras cristãs ratificam apenas uma falsa moralidade e seus inúmeros disfarces. O narrador derruba a representação da fé católica para que se veja a face sagrada e profana de cada um.

Em *O Crime do Padre Amaro*, a mulher é o eixo desses espaços sociais e é nela que se concentram os conceitos de sagrado e de profano. Se “as codificações do corpo condensam em si as codificações da organização social”<sup>10</sup>, é através da figura feminina que a estrutura pode sofrer mudanças, afinal, “a mulher (...) [funciona] simbolicamente como perturbador dos sistemas sociais de classificação [pois é] o ser da Cultura [que mais] consegue colocar-se fora [dela] e aproximar-se da natureza”<sup>11</sup>. Assim, é no corpo feminino que os deslocamentos entre sagrado e profano são mais fortemente apreendidos.

E é Amélia o melhor exemplo da transformação dos espaços na obra. O seu condicionamento social, o papel que ela representa em público, o de uma jovem beata, não a impede de despir-se dele para mostrar seu interesse amoroso por Amaro:

Amélia, junto da mesa, trabalhava com o cesto da costura ao lado(...) Às vezes, cravando a agulha na fazenda, espreguiçava-se devagarinho, sorria, cansada. Então Amaro gracejava: Ah preguiçosa, preguiçosa! Olha que mulher de casa! Ela ria, conversavam(...) Então Amélia cantarolava baixo(...) Amaro acendia o seu cigarro, e escutava, bamboleando a perna.  
É tão bonito isso! Dizia  
Amélia cantava mais acentuadamente, cosendo depressa; e a espaços, erguendo o busto, mirava o alinhavado ou o pespon-

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.130

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.86-7

to. (...) Ao pé dela, muito fraco, [Amaro] não lhe lembrava que era padre; o Sacerdócio, Deus, a Sé, o Pecado ficavam embaixo, longe(...).

Às vezes, revoltava-se contra estes desfalecimentos(...):

Que diabo, é necessário ter juízo! É necessário ser homem!

Mas Amélia (...) chamava-o - e o encanto recomeçava, mais penetrante. (CPA, p.73-5)

Amaro, em verdade, não possuía as vocações de um sacerdote e a atmosfera erotizante que Amélia o envolve, transformando a casa num espaço de sedução, domina-o de tal forma que seus sentimentos confundem-se, ele já não consegue delimitar o que deve ser o sagrado e o que deve ser o profano. Cada atitude de Amélia encobre as suas verdadeiras intenções por Amaro. Como num jogo, ela constrói sua relação com o padre, tece/costura o romance entre os dois revelando através de suas pequenas ações, os seus grandes desejos; penetrando nos pensamentos de Amaro como uma força que encanta, magnetiza.

Amélia parece ter, como o próprio narrador afirma, uma “natureza lassa”(CPA, 138), uma frouxidão em seus comportamentos, que fazem dela um ser guiado pela sociedade a que pertence. Como todos os personagens no romance, ela representa no espaço público os dogmas católicos e por eles está sufocada. No entanto, Amélia não se restringe apenas ao espaço criado pela Igreja Católica, ela tenta construir seus próprios espaços, e é percebendo o interesse de Amaro por ela, que vê a oportunidade de exteriorizar o que dentro já a “movia silenciosamente”.(CPA,p.36). Amélia permite que Amaro conduza aquele relacionamento; no início dos seus encontros secretos com o padre, ela “abandona-se(...) toda inteira, corpo, alma, vontade e sentimento(...)[querendo] que ele pensasse por ela e vivesse por ela”(CPA,241). Para livrar-se do aprisionamento, para satisfazer os seus desejos, ela se deixa levar pela paixão. Quando descobre a gravidez e se sente rejeitada por Amaro, com o mesmo querer que se permitiu ser dominada, termina o relacionamento amoroso, ainda que isto não signifique o fim do desejo, uma vez que “o que a tentava era o prazer (...) e não o pároco”.(CPA, p.314).

Amélia ultrapassa a dissimulação dos demais personagens, pois era mais, “era toda mulher”(CPA,p.313) e, por isso, havia

nela espaços que não estavam dominados pelo poder católico. A personagem de Eça recria o espaço a que pertence a partir da sua interioridade, dando lugar a desejos que exigem uma amplitude que só pode ser encontrada no corpo/espaço do outro. Amélia “desejava ser persuadida e forçada”(CPA,p.138) mas, quando suas verdadeiras vontades tomavam-lhe o corpo, ela seria “capaz [até] de enganar o diabo”(CPA,p.273).A presença feminina perturba a estrutura social da qual faz parte.Mesmo pertencendo a uma sociedade atrasada, mesmo compactuando com a hipocrisia religiosa, Amélia redefine os seus espaços internos, misturando perigosamente o sagrado e o profano.

## ENCONTRO MARCADO COM A INDESEJADA DAS GENTES: LEITURAS DA MORTE NA FICÇÃO PORTUGUESA

Alessandra Cristina Moreira de Magalhães<sup>1</sup>

Consoada  
Quando a Indesejada das gentes chegar  
(Não sei se dura ou caroável),  
Talvez eu tenha medo.  
Talvez sorria, ou diga:  
- Alô, iniludível!  
O meu dia foi bom, pode a noite descer.  
(A noite com seus sortilégios.)  
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,  
A mesa posta,  
Com cada coisa em seu lugar.  
Manuel Bandeira

No filme *Encontro Marcado*<sup>2</sup>, quando a Morte conversa, na biblioteca, com o milionário Bill Parrish, escolhido por ela para ser o seu guia no mundo dos vivos, mensura o tempo da sua existência: “Imagine milênios multiplicados por eras e ciclos infinitos. É o tempo que existo.” Neste lugar onde os livros guardam tantos conhecimentos, a Morte revela seu desejo de possuir um saber de experiências feito. Ela tem vontade de conhecer o mundo, já que mesmo se definindo como “o elemento mais duradouro e essencial da existência”, nada experimentou do amor ou de outras tantas simples coisas. Isto porque o seu trabalho atrópico é apenas cortar os fios da vida, interromper o ciclo. Nesse sentido, o argumento do filme é brilhante, já que não é a Morte quem deve ensinar lições, como se pensa comumente, mas sim aprendê-las.

Inúmeros discursos já tentaram dar conta da morte: a ciên-

---

<sup>1</sup> Aluna do Mestrado em Estudos de Literatura da PUC-Rio

<sup>2</sup> **Título Original:** *Meet Joe Black*. **Origem/Ano:** EUA/1998. **Duração:** 181 min. **Direção:** Martin Brest.

cia, a filosofia, as religiões, as artes e, também, a sabedoria popular. Diz o dito que a morte é a única certeza da vida, pois para todas as regras pode haver uma exceção, menos para a morte. Não há como se desviar deste encontro, já está marcado. O poeta Manuel Bandeira nomeia a morte como a “Indesejada das gentes”, resta apenas saber se estaremos “com a mesa posta” e “cada coisa em seu lugar” quando nos encontrarmos. A ciência e sua luta contra as doenças e o envelhecimento, a filosofia e sua transcendência, metafísica ou morte de Deus, as religiões e suas promessas consoladoras, a poesia e seu lirismo que suspende o tempo, todas tentando deixar “lavrado o campo, a casa limpa”.

Luiz Costa Lima, no ensaio “A Indesejada das Gentes”, é contundente ao afirmar que “nenhum discurso sobre a morte satisfaz porque nenhuma aprendizagem para a morte é o bastante.”<sup>3</sup> Mais adiante acrescenta que “se nunca aprendemos a morrer, não nos resta senão descobrir formas de convivência com sua espera.”<sup>4</sup>

Se o encontro é inevitável, o caminho até lá pode ser percorrido de várias formas; uma delas é escrevendo, transformando a palavra em algo que continue para além da vida daquele que a produziu. Palavra que se perpetuará dentro de outra vida, de outra vida, de outra vida, num retorno incessante.

Agora, perguntamos: quais palavras nos têm sido deixadas pela literatura ao longo dos séculos e séculos? Esta é uma pergunta que levaria muitas vidas para ser respondida e, por enquanto, só podemos contar com uma. Então, reformulemos a pergunta. Quais palavras nos têm sido deixadas na literatura portuguesa por autores como Almeida Faria, Augusto Abelaira e António Lobo Antunes? Qual é o tom e a trama da sua ficção?

1965, Almeida Faria publica *A paixão*. 1968, Augusto Abelaira publica *Bolor*. 1997, António Lobo Antunes publica *O esplendor de Portugal*. Na literatura destes escritores há um voraz questionamento dos “mitos” que formaram o homem moderno: a família, o amor, a pátria. Portanto, a escolha dos livros não foi

---

<sup>3</sup> LIMA, 2002, p. 406

<sup>4</sup> LIMA, 2002, p. 407

nada aleatória<sup>5</sup>, os três romances evocam a tradição para provocar rupturas, tanto na forma de dizer quanto no que se diz. E do que falam, então? Falam de degenerescência, de derrocada, de relações partidas, de sentimentos suspensos, de bolor, de noite, de morte.

“A noite com seus sortilégios” marca fundamente o romance *A Paixão*, de Almeida Faria. É na noite atroz que soam na porta as pancadas dos homens-espingardas e seus pontapés despertam terror e espanto,<sup>6</sup> “noite, noite vil, violência sem tempo, silenciosa, solitária, caduca como os deuses.”<sup>7</sup> Contudo, o sono devorador, “deus do caos”, os discursos falsos, as “bebedeiras metafísicas” vão acabar “para que os homens possam enfim ter a coragem do eterno recomeço a cada madrugada”.<sup>8</sup>

A narrativa insere-se no contexto histórico e político que antecede o 25 de Abril, mostrando a sociedade portuguesa do período fascista e a contestação ao regime. Neste período, tudo o que provoca um mínimo de desvio à ordem vigente deve ser eliminado. Assim, temos a morte do homem, “dono da pequena venda a um quilómetro dos Cantares”, acusado de ter sido o responsável pelo incêndio que praticamente destruiu a herdade, porque “fora visto no fogo mal este começou, antes de os bombeiros chegarem”.<sup>10</sup> Mas, esta acusação de incendiário encobre, na verdade, o medo que os outros tinham das suas palavras graves e pensadas: “nã hê-de ficar aqui a vida intêra, com estes cinco filhos e a patroa a sustentar, ná, hê-de levar os homens à vitória!”<sup>11</sup> Segundo o narrador,

o feitor e os outros não gostavam disso, parece que enraiveceram, não bem pelo prejuízo, que nem sequer era deles, mas pelo trabalho de assalto e sobressalto que tiveram, ou apenas por qualquer ódio antigo, raiva que é mais pavor que poder, temor de que alguém perturbe a paz, desconfiança brutal e impotente, contra o que os lance no mistério, no abismo, na-

<sup>5</sup> Este texto é parte do trabalho final apresentado à professora Izabel Margato no curso “O tom e a trama na ficção de Almeida Faria, Augusto Abelaira e António Lobo Antunes”, no Mestrado em Estudos de Literatura da PUC-Rio, 2º semestre de 2004.

<sup>6</sup> FARIA, 1992, p. 140

<sup>7</sup> FARIA, 1992, p. 143

<sup>8</sup> FARIA, 1992, p. 141

<sup>9</sup> FARIA, 1992, p. 120

<sup>10</sup> FARIA, 1992, p. 120

<sup>11</sup> FARIA, 1992, p. 120

quilo que não querem sequer escutar.<sup>12</sup>

A morte era a única forma de calar aqueles que contestavam minimamente a ordem. Além disso, neste romance, a desintegração das relações familiares e a degenerescência do poder nos fazem pensar na morte como representação do encerramento de um ciclo.

No final do livro, os prefácios a cada madrugada são anunciados, deixando-se de lado o sono e a noite e sugerindo que o livro diz respeito a um país que está se preparando para a revolução. E, de fato, devemos lembrar que foi publicado em 1965 e a Revolução dos Cravos ocorreu em 1974, nove anos mais tarde.

Publicado em 1968, *Bolor* extrapola, rompe as categorias da literatura: personagem, narrador, espaço, tempo, enredo. O romance é construído como um diário, contudo, não de maneira simples e comum. Há uma mudança radical do modelo canônico de diário, principalmente no que diz respeito à rotatividade dos sujeitos narradores. O diário é escrito por mais de um narrador e, por vezes, o narrador assume que está escrevendo como se fosse o outro. E mais: a escrita do diário não acompanha o tempo, ela o envolve, circunda, pulula ao seu redor. A relação cronológica é desfeita, há datas repetidas, registros sem data, retorno a datas anteriores.

Em *Bolor*, narra-se a dor e a mágoa de uma relação esvaziata de amor e diálogo. As máscaras das convenções sociais são arrancadas e colocam-se abaixo as hipocrisias, fazendo sangrar as ilusões infantis de conto-de-fadas com final feliz. Neste romance, a morte aparece, mais uma vez, como o fim de um ciclo, possibilitando o início de outro. É com a morte de Catarina, primeira mulher de Humberto, que se abre a possibilidade para o seu casamento com Maria dos Remédios. Contudo, a nova relação também se desgasta depois de alguns anos. O ideal do amor romântico é colocado ao rés do chão e se desfaz por completo pois o que se entendia como o modelo da felicidade que seria alcançada através do amor não é encontrado no casamento e nem na relação extra-conjugal.

A rotina do casamento, da vida familiar, do trabalho, da sociedade, da obrigação de seguir as regras impostas, pesa, não

<sup>12</sup> FARIA, 1992, p. 120-1



satisfaz. Os indivíduos, privados da certeza da felicidade e sentindo-se fracassados e infelizes, desejam a liberdade, a aventura de algo novo. Entretanto, mesmo a relação extraconjugal servirá apenas como uma quebra da rotina de uma vida mais ou menos equilibrada. Pois não será também fora do casamento que se viverá a felicidade.

Assim, diante da relação embolorada de Humberto e Maria dos Remédios, encontramos sujeitos solitários que permanecem juntos porque já não sabem estar somente na sua própria companhia. Humberto diz que a escrita de um diário é a “tentativa de encher os momentos em que é obrigado a estar sozinho”<sup>13</sup>. Seu outro objetivo é escrever sobre aquilo que está incompleto, ou seja, a relação com Maria dos Remédios. Se não é mais possível esperar que o amor seja um modelo de felicidade, Humberto chega mesmo a sugerir que amar seja mesmo um hábito, a morte torna-se uma possibilidade para o renascimento. Por isso, a morte da segunda mulher, Maria dos Remédios, é desejada por Humberto para que se possa renascer mais uma vez, só que de um modo diferente, mais maduro. Neste duelo ficcional entre o amor e a morte, quem sai ganhando é a escrita, porque se transforma numa maneira de tentar encontrar este absoluto que já não está mais no amor.

No entender de Luiz Costa Lima, “como entre a vida e a morte só há um corte, estamos forçados a descobrir um meio de regulação entre as duas margens.”<sup>14</sup> Este meio de regulação pode ser encontrado na vida intelectual, na literatura. Em diversos momentos do livro de Abelaira somos colocados diante de reflexões acerca do poder das palavras. Palavras que não são inocentes e “estão carregadas da intensidade dos gestos”, como diz um dos narradores. Palavras que causam o mesmo incômodo que o cheiro de mofo.

Novas árvores, novas pedras, novos mundos podem ser criados com as palavras, que têm, portanto, poder de ato. Serão justamente as palavras faladas pelas personagens, as janelas possíveis para entrarmos no universo de António Lobo Antunes.

Em entrevista ao jornal *Público*, o médico e escritor português responde sobre aquilo que o inspira, contando a história da morte de um menino chamado Zé Francisco. O miúdo morto, embrulha-

<sup>13</sup> FARIA, 1992, p. 34

<sup>14</sup> LIMA, 2002, p. 408

do num lençol e sendo levado no colo, “mas do lençol saía um pé, e o pé balouçava.” Outra história de que se recorda é a da menina de quatorze que não sabia o seu verdadeiro diagnóstico e quando descobriu ter leucemia, seu rosto transformou-se completamente. Ouçamos as palavras do próprio escritor: “Era ali que estava o... É nessa região que tenho que escrever.”<sup>15</sup> O fato de não nomear o que estava ali, leva-nos a pensar que escrever significa para ele suprir o que falta, o que não pode nem ser nomeado. A palavra ocupa o silêncio das relações, o silêncio da família, o silêncio da pátria, o silêncio deixado pela morte. Mas, quando se pensa que está dizendo, a palavra torna-se silêncio, porque “a gente quer exprimir sentimentos em relação a pessoas e as palavras são poucas e já estão gastas”.<sup>16</sup>

É na fala das personagens do romance *O esplendor de Portugal* que iremos encontrar os silêncios deixados pela vida. Carlos, Isilda; Rui, Isilda; Clarisse, Isilda; e tantas outras falas que irrompem destas. Maria Manuela Duarte Chagas chama atenção para a data à qual confluem os relatos, 24 de dezembro de 1995, “data do irremediável desencontro entre cada um dos membros de uma família desagregada.”<sup>17</sup>

No romance de António Lobo Antunes, vimos a derrocada, a morte do império colonial português na África, tendo como exemplar o caso angolano. Nas palavras de Maria Luisa Blanco, “*O esplendor de Portugal* chama a atenção, a partir do seu irónico título, para a pretensa glória de Portugal colonial e descreve um universo de degradação e ruína moral...”<sup>18</sup> É a morte de uma pátria “imaginada” que tinha no esplendor o seu emblema e passa a ter de lidar com as feridas abertas de uma guerra colonial. Portugal é lido pelo escritor através de uma Angola dilacerada em lutas pelo poder.

É neste contexto que se encontram os restos estilizados de uma família: a mãe insatisfeita, o pai alcoólatra, o filho mais velho ilegítimo e mestiço, a filha drogada e prostituída, o caçula epilético e tratado como louco pelos outros. No dizer de Maria Alzira Sei-

<sup>15</sup> Entrevista concedida a Adelino Gomes e publicada no jornal Público em 9/11/2004. On line: <http://jornal.publico.pt/2004/11/09/Destaque/X01.html>

<sup>16</sup> Entrevista concedida a Adelino Gomes e publicada no jornal Público em 9/11/2004. On line: <http://jornal.publico.pt/2004/11/09/Destaque/X01.html>

<sup>17</sup> CHAGAS, 2004, p. 177

<sup>18</sup> BLANCO, 2002, p. 63

xo, “este romance ocupa-se da dissolução de uma casa de família colonial angolana”<sup>19</sup> e “é, como todos os romances do autor, um texto sobre a infância e sobre a casa, marcado pela solidão e pela morte”.<sup>20</sup> Em verdade, a morte emerge como núcleo fundamental na fala de Isilda. É no seu discurso que a vemos relatada: “o enterro do meu pai sob a chuva, o enterro da minha mãe sob a chuva, o enterro do meu marido sob a chuva, todos os meus enterros sob a chuva, a água a descolorir as flores molhadas, a cal a ferver na madeira”.<sup>21</sup>

Depois da partida dos filhos, Isilda revela-nos a morte dos cães; a morte do amante, comandante da polícia; a morte dos empregados, primeiro Fernando, depois Josélia, atacada violentamente pelos cachorros do mato, “os cachorros do mato abrir[a]m-lhe caminho no interior da pele, das costelas, arrancando nacos de pulmão e músculos de fígado”<sup>22</sup>; e por fim Maria da Boa Morte. A morte da empregada que fora sua amiga na infância prenuncia a sua própria e, por isso, Isilda não quer acreditar quando a vê “de bruços no chão a esvaziar-se”.<sup>23</sup> Mortes de seres que se ligam à morte da casa e da própria terra. Como diz a personagem-narradora: “Compreendi que a casa estava morta quando os mortos principiam a morrer”. Afirmar-se duplamente a morte, chegando ao aniquilamento até da memória dos mortos.

É a chacina dos vizinhos que anuncia o fim de Angola para a personagem: “Devia desconfiar que Angola acabou para mim quando mataram as pessoas das duas fazendas a norte da nossa.”<sup>24</sup> Mesmo entendendo a morte dos vizinhos como um aviso, ela mantém-se agarrada àquela terra, seguindo o conselho do pai: “não consintas em partir, não saias de Angola, faz sair os teus filhos mas não saias de Angola, sê bailunda dos americanos e dos russos, bailunda dos bailundos mas não saias de Angola”.<sup>25</sup>

Por que todo este apego por uma terra que não era originalmente a sua? O que tinham ido os portugueses fazer na África e o que procuravam? “Não dinheiro nem poder mas pretos sem

<sup>19</sup> SEIXO, 2002, p. 321

<sup>20</sup> SEIXO, 2002, p. 324

<sup>21</sup> ANTUNES, 1999, 294

<sup>22</sup> ANTUNES, 1999, p. 228

<sup>23</sup> ANTUNES, 1999, p. 345

<sup>24</sup> ANTUNES, 1999, p. 193

<sup>25</sup> ANTUNES, 1999, p. 245

dinheiro e sem poder algum que nos dessem a ilusão do dinheiro e do poder que de fato ainda que o tivéssemos não tínhamos”<sup>26</sup>, é o que nos explica o pai de Isilda. O que se era em Portugal e o que se vem a ser em África, é disso que trata o livro. De pessoas, que voltando ao seu país continuam sentindo-se fora de lugar, pois já não pertencem a lugar algum.

A morte chega para Isilda no dia da consoada, justamente quando ela tentava alcançar os filhos, alcançar Portugal. Na data inicial do romance é que ocorre o desencontro entre os irmãos, Clarisse, Rui e Carlos e o encontro definitivo da mãe com a morte. Encontro que já estava marcado desde há muito, como ela mesma já havia anunciado: “compreendi que tínhamos morrido e estávamos não sentadas na varanda de Marimbanguengo mas inchadas como os cadáveres da guerra à espera que o capim se fechasse sobre nós depois da partida dos pássaros.”<sup>27</sup> No momento em que percebe não ser mais possível adiar o encontro e que sua execução está próxima, Isilda “evoca a sua meninice, em horizonte livre de uma praia afectuosa e aberta.”<sup>28</sup>

O que poderíamos apontar, então, como linhas de semelhança entre os livros de Almeida Faria, Augusto Abelaira e António Lobo Antunes já que a literatura contemporânea caracteriza-se pela multiplicidade de temas e formas de dizer, sendo impossível rotular um escritor ou obra dentro de uma corrente literária? São livros que pensam a contemporaneidade através da palavra escrita, a narrativa ultrapassa o silêncio e a morte, tornando-se, portanto, ato e potência inventora de outras realidades. Pensamos nestes ficcionistas como novos *Sherazades* que desejam iludir a morte, construindo personagens com vidas que valem a pena serem contadas, relatadas ou, até mesmo, caladas, pois é inegável que são escritas também marcadas pelo silêncio.

Morte e palavra, silêncio e poder caminham juntos nesta literatura. Porque se a morte silencia e encerra, ter a palavra significa ter poder e continuar.

<sup>26</sup> ANTUNES, 1999, p. 374

<sup>27</sup> ANTUNES, 1999, p. 316

<sup>28</sup> SEIXO, 2002, p. 324

**RESUMO:** Esta comunicação tem por objeto, a partir das imagens do suicídio e da loucura como sendo cenas específicas, com um conteúdo significante onde cabe um entendimento próprio através de uma leitura de fundo psicanalítico, compreender e explicar a persistência da união subjetiva com um caráter de resistência simbólica, do casal Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição, no romance *Levantado do Chão* de José Saramago.

**Palavras-chave:** Cenas, União, Resistência.

**ABSTRACT:** *By taking the images of suicide and madness as specific scenes with significant contents where there is a proper understanding from a psychoanalytical view, this communication aims at comprehending and explaining the persistence of the subjective union (which has a characteristic of symbolic resistance) of the couple Domingos Mau Tempo and Sara da Conceição from the novel Levantado do Chão by José Saramago.*

**Keywords:** *Images, Union, Resistance.*

## REFERÊNCIAS

- BIRMAN, Joel. *Psicanálise, Ciência e Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores. 1994.
- SARAMAGO, José. *Levantado do Chão*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

# LIMITE E SENTIDOS NA POESIA DE NUNO JÚDICE

Aline Carriello<sup>1</sup>

“...O amor  
é esse contacto sem espaço,  
o quarto fechado das sensações,  
a respiração que a terra ouve  
pelos ouvidos da treva.”

JÚDICE, Nuno. Definição. In: *Poesia Reunida 1967-2000*.p.459

“A Poesia é a fábula da desocultação do ente.”  
HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*.

Muitos pensadores já se propuseram a refletir sobre a arte e suas manifestações. Muitos escritos foram produzidos, por exemplo, sobre a essência e a origem da obra de arte, sempre à procura de explicações e respostas que preenchessem as lacunas abertas na observação e apreensão das várias manifestações artísticas. Em certo momento, passou-se a entender a arte como prática ativa de um momento histórico e, assim, tornou-se documentação, a marca singular sempre de um determinado povo. Consagrava-se, então, a idéia de que em poemas, esculturas, telas se *vive* a história de um determinado tempo, ou, ainda, nelas se encontra uma forma de *resistir* ao curso ininterrupto do tempo.

É a partir dessa idéia de resistência que formulamos este trabalho. Para isso, baseamo-nos principalmente em alguns escritos do importante filósofo do século XX Martin Heidegger, e buscamos aplicação de nossos estudos nos versos do poeta português contemporâneo Nuno Júdice. O filósofo e o poeta aproximam-se no momento em que se colocam criticamente diante do processo estético e buscam, no fazer artístico, uma possível *essência* – essência do Ser e da arte, em Heidegger, essência do próprio poético a partir do mundo circundante, em Júdice. Nos versos do poeta

---

<sup>1</sup> UFF – Bolsista PIBIC – CNPq

contemporâneo, seguimos a sua escrita resistente à ruína pós-moderna. Ao pensarmos em Júdice, é inevitável pensarmos em uma poesia fruto do cotidiano. A partir daí, propusemo-nos a analisar a apreensão poética judiciana através dos sentidos do poeta, reconhecendo nessa experiência uma forma de vivenciar e superar a solidão e o desencontro na cidade do século XXI, à luz da chamada perspectiva ‘pós-moderna’.

Falamos de Heidegger e é inevitável pensar também em palavras como verdade, origem, existência, arte. Sempre comprometido em pensar o ser e sua essência, ler suas reflexões é considerar um olhar para além do que se vê, um olhar a apreciar uma forma de verdade daquilo que, colocado em obra, transforma-se. Afinal, se “na obra, é o acontecimento da verdade que está em obra” (HEIDEGGER, 1992, p.58), é também certo que, para o filósofo, “a partir da essência poetante da arte acontece que, no meio do ente, ela erige um espaço aberto, em cuja abertura tudo se mostra de outro modo que não o habitual” (HEIDEGGER, 1992, p.58). A Poesia é, então, essência de toda arte, “projeto clarificante” que faz acontecer o aberto do ente colocado em obra, trazendo esse “aberto em pleno ente à luz e a ressonância” (HEIDEGGER, 1992, p.58). Existir, no raciocínio do filósofo, não seria nunca impunemente – ao “estar-no-mundo” acham-se relacionados três momentos na situação fundamental do ser que nós somos: somos responsabilizados a ocuparmo-nos com o mundo das coisas, a preocuparmo-nos com os outros seres vivos, e, o que parece mais difícil nas palavras heideggerianas, mergulharmo-nos em nós mesmos. Examinamos as coisas, experimentamos possíveis propósitos de existência e descobrimos a *finalidade* como condição primária do ser – as coisas, sem ser em si, são sempre ser-*para*.

“O estar-no-mundo implica obscuramente um estar *para*. E a clarificação progressiva do ser de cada um é um trânsito da situação primária do estar-no-mundo em um estar-no-mundo para alguma coisa, ou para alguém”.<sup>2</sup>

Se há sempre uma finalidade para qualquer que seja a existência, é claro que em algum momento as reflexões heideggerianas

<sup>2</sup> HEIDEGGER, Martin. Heidegger. In: *Da filosofia*. S/ ano, s/ editora, s/ local.p.359.

alcançariam o domínio da linguagem como participante do mundo das coisas. Sobre isso o filósofo reflete em seus textos compilados no livro *A origem da obra de arte*. Esse ensaio, explica em sua advertência a tradutora Maria da Conceição Costa, resulta de três conferências realizadas na década de trinta do século passado, cujas publicações deram-se somente na década de cinquenta. O que se encontra em suas páginas é riquíssimo conteúdo de meditação em que Heidegger, através da busca da natureza primeira da obra de arte, reflete novamente sobre o *ser* e a *verdade*, porém, dessa vez, no âmbito da expressão artística.

Seguir a discussão, em um texto heideggeriano, sobre a origem da obra de arte requer explicações iniciais sobre a que fariam referência termos como *origem* e *essência*, e assim ocorre principalmente no início do ensaio. Se a proposta é discutir a origem da obra de arte, aquele *quê* responsável por transformar um mero objeto em arte, nada mais justo que se pense a relação ‘triangular’ entre arte, artista e obra. Para o filósofo, há uma relação viciante e cíclica entre os três vértices da construção artística, os quais se entrelaçam e interpenetram de tal maneira que começo, execução e fim misturam-se, confundem-se e originam-se. Para Heidegger, se é indiscutível o fato de que a obra depende do artista para acontecer, a contramão da afirmativa é igualmente verdadeira e absoluta: ao artista só é dada a condição de sê-lo através da existência generosa da obra de arte. “A obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro”.(HEIDEGGER, 1992, p.11) E se nascem obra e artista ao mesmo tempo, um e outro, ao mesmo tempo, início e fim, origem e propósito, há a arte originando ambos – razão primeira e finalidade inquestionável tanto de quem cria quanto do que é criado. Nem obra nem artista *são* se a arte não for primeiro.

Mas o que faria de algo uma obra de arte? O que seria o tal *quê* de execução responsável por transformar uma simples coisa (um “ente”) em um objeto artístico? O que faz a rosa deixar de ser mera rosa para o poeta e passar a ser poesia, arte em versos formulados pelo artista? Para Heidegger a resposta é a *verdade*. Para o poeta português Nuno Júdice, a resposta talvez possa ser “a desilusão primitiva com o mundo”, idéia presente em um de



seus textos críticos (JÚDICE, 1998, p.12). A partir dessa desilusão cabe ao poeta buscar uma saída em seus poemas, nomear um “outro mundo para além da esfera do real, que só pode ser trazido à consciência através da palavra poética” (JÚDICE, 1998, p.12). A transformação em poesia dar-se-ia, então, dentro do poeta, sempre em sua busca da “criação de mundos dentro da linguagem” (JÚDICE, 1998, p.28).

Na teoria heideggeriana, só em *verdade* coincidem objeto e essência, só *verdade* resulta do encontro do ente com o “aberto”, portador daquilo que a clarificação dos olhos sabem ver e a linguagem sabe fixar em arte. Só verdade é arte. E a arte, para o filósofo, “enquanto o pôr-em-obra-da-verdade, é Poesia” (HEIDEGGER, 1992, p.60). Para Heidegger, “a linguagem é o que primeiro traz ao aberto o ente enquanto ente” (HEIDEGGER, 1992, p.59). Ao artista caberia, então, documentar a verdade resultante desse encontro e vivenciá-la em sua descoberta – de si mesmo, através da arte.

A partir dessa perspectiva, os versos de Nuno Júdice pareceram-nos provocativos. O poeta começou a publicar no início da década de 70 e, desde então, sua produção de cerca de 30 títulos de poesia tem recebido grande acolhida pela crítica e pelo público leitor de poesia portuguesa mais recente, demarcando um lugar especial no panorama dessa poesia. Seus poemas destacam-se por uma narratividade evidente e uma expressão forte de melancolia provocada por perdas, lacunas e o fazer poético na solidão. Nesse aspecto, Nuno Júdice mostra-se um homem de seu tempo – a tão discutida pós-modernidade, com todo seu espírito de fragmentação, quebra e desconstrução, crise universal e universalizante como seus críticos apontam com frequência. A conseqüente negatividade é constante em seus versos, cuja reflexão metapoética – sempre presente na escrita do autor – serve, então, de meio à reflexão existencial acerca do que se entende, então, por “ser” na pós-modernidade, reflexão sobre como resistir ao que rui à sua volta, aos olhos do poeta que vivencia a crise do fim de século – e que experimenta, em meio ao movimento do mundo, a solidão do ser. Nessa experiência, vê-se e pensa-se muito a morte, personificação da negatividade que acaba por encontrar seu lugar no fazer poético. Em sua arte, o poeta, então, busca apreender o mundo para saber-se parte dele, para manter-se “ser”. Ser através de seus sentidos, ser que resiste porque tem sentidos e é atento a eles.

O poema *Reminiscência* é um bom exemplo dessas considerações:

Era um choro de olhos  
abertos; um copo de silêncio  
a esvaziar de um trago;  
um corpo ácido como certas  
cidades noturnas.

Era essa canção de pedra  
que os rios murmuram; esse  
muro de ramos partidos numa  
secura de lábios; a sombra  
que desce com a chuva.

As fórmulas gastas das mais  
frias confissões; o impulso  
brusco de uma absolvição;  
mistérios familiares como  
o riso quando nasce.

E todos esses fatos são,  
assim, evidentes; o mundo  
envolve-os com a sua  
maldição de terra; um nome  
desperta na sua língua.

Perturbam-me as obsessões  
inteiras da vida; e essas que  
só chegam com a noite; e  
ainda outras, como as curvas  
do acaso no centro da certeza.

Carrego o fardo de um deus  
de olhos dourados; arranco a seta  
da sua alma de âmbar; rasgo  
as asas que o empurram para  
os homens; descubro o seu sexo.

Vi as palavras desenhadas  
por um gesto moribundo. Um  
cansaço de amor no abraço

dos cedros. A corrente do fogo  
no leito das frases.<sup>3</sup>

Se, para Heidegger, “uma obra só é real como obra na medida em que nos livramos do nosso próprio sistema de hábitos e entramos no que é aberto pela obra, para assim trazermos a nossa essência a persistir na verdade do ente” (HEIDEGGER, 1992, p.60), o poema se mostra a nós como uma obra de arte por excelência. O *choro de olhos abertos* (que vêem mesmo assim?), o *copo de silêncio* (escutado?) esvaziado de uma só vez, a acidez (na pele?) de determinadas cidades noturnas – tudo nos envolve de maneira inevitável e melancólica e o poeta afirma-se nos versos que vão formando o poema. O tempo é pretérito, mas o dizer é presente. O poeta (ainda) resiste pelo que sente ou pelo que esperava sentir, embora por vezes seja tomado pelo vazio.

Era uma canção de pedra murmurada pelos rios (que o poeta tenta ouvir), eram os lábios secos (que o poeta tenta sentir), a sombra da chuva que o poeta tenta vivenciar (na pele?). Confissões frias (aos ouvidos?), absolvições tentadas no impulso (de ainda ser), mistérios familiares – o riso, quando nasce? E o interior do poeta aceita as evidências, o retrato que faz nascer um nome na língua. O dele? Possivelmente, afinal, o poeta resiste. Persiste. E se dá a quem o vai ler. Dá-se em obsessões e perturbações, em aberturas e descobertas. Cortam-se as asas – ainda assim haverá acesso aos homens? Ele vê, ele cansa, ele testemunha *a corrente de fogo* no fluxo de (ainda) vida *no leito das frases*. Frases que correrão ao futuro, aos sentidos dos que serão criados ao ler o poema, exemplar deste tempo presente. Se, para Heidegger, a arte é histórica “no sentido essencial de que funda a História” (HEIDEGGER, 1992, p.62) e “a arte acontece na Poesia” (HEIDEGGER, 1992, p.62), pode-se concluir que a Poesia funda a história.

Nuno Júdice testemunha, assim, a história de seu tempo com sua escrita. Ao fazê-lo, resiste ao tempo que passará levando as estações, mantendo-se presente na história para que outras possam vir a ser vivenciadas. Ao criar seus poemas, fá-lo para serem “proveniência essencial – eis o que quer dizer a palavra origem” (HEIDEGGER, 1992, p.62). Origem dele próprio, poeta, e origem das

<sup>3</sup> JÚDICE, Nuno. *Poesia reunida 1967-2000*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.P.977.

gerações por vir, leitoras de sua obra. Pois, se “a verdade projeta-se na obra para aqueles que, de futuro, a hão-de salvar, isto é, para uma humanidade histórica” (HEIDEGGER, 1992,p.60), ao dar-se a eles, irá também fundá-los, torná-los meios para a busca da essência :

“A origem da obra de arte, a saber, ao mesmo tempo a origem dos que criam e dos que salvam, quer dizer, do ser-á histórico de um povo, é a arte. Isso é assim, porque a arte é, na sua essência, uma origem: um modo eminente como a verdade se torna ente, isto é, histórica”<sup>4</sup>

Outras perdas, outras lacunas, outros limites de existência haverá então. Porém, a busca será certamente a mesma: a da essência de tudo, a da verdade do mundo, a da resistência ao que destrói. Heidegger justifica a escolha do “ser que nós somos” como “exemplar” na “busca da resposta à questão que é o ser” na afirmação de que “o sendo que nós somos tem, além de outras, a possibilidade de interrogar sobre o ser que ele mesmo é” (HEIDEGGER, s.d., P.358). Porém, antes da capacidade de refletir, somos seres capazes de sentir. Sentindo, resistimos. Outonos e invernos sempre virão, como sempre existirão os abraços quase esquecidos e sempre lembrados na ausência, como a rosa que de repente brota na mente do poeta e se mostra em sua beleza inexprimível. Assim sendo, haverá sempre beleza e existirão sempre artistas para que exista arte. Haverá sempre arte para que, através do artista, a humanidade experimente a potência de *ser*, resistindo ao nada. Não à toa, Heidegger termina seu ensaio com versos de Hölderlin, que me permito retomar para terminar esta reflexão:

Difícilmente  
O que habita perto da origem abandona o lugar.  
(A Migração IV, 167)<sup>5</sup>

<sup>4</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1992.p.62.

<sup>5</sup> apud Heidegger, 1999. p.63

## REFERÊNCIAS

- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Edições 70, Lisboa: 1992.  
\_\_\_\_\_. Heidegger. In: *Da filosofia..* s/local, s/ d.
- JÚDICE, Nuno. *As máscaras do poema*. Aríon publicações, Lisboa: 1998.  
\_\_\_\_\_. *Poesia Reunida 1967 – 2000*. Publicações Dom Quixote, Lisboa: 2000.

# O TEMPO CONDICIONAL EM FERNANDO PESSOA

Amle Albernaz de Amorim<sup>1</sup>

*“Pelo visto, para seres quem és, a única possibilidade que te resta é a de que pareças ser outro. (...) Será preciso descobrir um qualquer ponto de equilíbrio que exista entre ter sido e continuar a ser.”*

*O Homem Duplicado*, de José Saramago

## INTRODUÇÃO

Antes de se começar a escrever um texto sobre Fernando Pessoa é preciso pensar o que significa escrever um texto sobre Fernando Pessoa e o que se pretende através dele. É preciso saber que o percurso dessa escrita e desse estudo é tortuoso e que leva a caminhos demasiado ocultos. Escrever um texto sobre Fernando Pessoa significa viajar por lugares nunca antes visitados, ainda que retornando e sempre retornando a eles. Uma investida sobre Fernando Pessoa é sempre nova porque é sempre nova a máscara que dele se nos apresenta e, por sua vez, é sempre nova a máscara do leitor que a contempla. E dessa sucessão de novos, não há como resultar outra coisa que não seja, ao menos, outra, e essa sua condição de outra já assegura a sua novidade. Quantos textos houver sobre Fernando Pessoa, tantos terão sempre um caráter inaugural, originário, o que não há de se esgotar enquanto houver quem os leia, aos poemas e aos textos.

Ler Fernando Pessoa é e há de ser sempre uma experiência nova, ou ao menos diferente. Cada verso salta aos olhos e soa aos ouvidos como se tivesse sido escrito naquele instante, e a nós, leitores, resta a sensação e o sobressalto de estar sempre diante do inusitado, do inesperado. Cada verso guarda em si o mesmo *pasmo essencial que tem uma criança se, ao nascer, reparasse que nascera deveras*. Isso porque, além da multiplicidade poética da obra pesso-

<sup>1</sup> Mestranda, UFRJ

ana, além do fenômeno da heteronímia criada pelo poeta, há que se considerar também a diversidade representada pelo outro lado da criação, que é onde se encontra o leitor. Cada leitor é também uma máscara nova à espera das expressões que a máscara do poeta trará. E assim, cada poema assume uma máscara nova para cada máscara nova que o lê. E mais que isso: cada leitor não se apresenta como uma única máscara, mas sim como várias máscaras que possibilitam leituras diversas de cada um dos poemas, pois cada vez que se retorna, cada vez que se revê algo que já foi acontecido num momento presente, e que agora se determina como passado, é uma nova máscara que se veste e que se pega à cara. O poeta escreve, em prosa intitulada ‘*Consciência da pluralidade*’, um pequeno texto em que fala de si o que parece servir também ao que dissemos agora dos leitores:

“*Não sei quem sou, que alma tenho. Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros).*”<sup>2</sup>

O poeta não é um, o leitor não é um, a poesia não é uma e a leitura que dela se faz também não o é. Não há uma única realidade, não há uma verdade única; o que há é uma trama de máscaras, um entrelaçar de realidades e um florescer de possibilidades em cada verso de cada poema para cada leitor, principalmente quando se lê em alguma parte a palavra mais polissêmica da obra de Pessoa: *eu*.

Talvez seja esse o maior mistério da poesia de Fernando Pessoa, que não se quer portadora de mistério algum: essa multifacetadação do *eu*, que se dá não só na heteronímia mas em todo o processo da leitura e estudo dos poemas. Tentar entender, tentar compreender este acontecimento *como coisa real por fora*, e mais do que entendimento ou compreensão, tentar senti-lo *como coisa real por dentro*, parece ser esse o destino de quem lê e estuda a poesia de Fernando Pessoa. Essa parece dever ser a principal preocupação de quem se aventura a seguir os versos do poeta, posto que esta questão encontra-se na nascente de todas as outras que possam ser suscitadas daí em diante. A questão ontológica do ser, enquanto originariamente parte da filosofia, é transformada em poesia do

<sup>2</sup> PESSOA, Fernando. *Obra em Prosa*. p. 81

mais alto grau de lirismo através da voz de Álvaro de Campos. E não só o conteúdo de cada poema revela o caráter filosófico da poesia pessoana; a própria criação dos heterônimos se nos apresenta como uma manifestação empírica do que filosoficamente, em tese, pretende-se tratar na poesia.

Tentaremos, portanto, dar mais um passo em direção à tentativa de entendimento do grande acontecimento que é Fernando Pessoa. Ou melhor, tentaremos dar um outro passo, sem pretender que seja um *a mais*, pois este passo *a mais* pressupõe um ponto final de chegada, o qual sabemos ser impossível e desnecessário alcançar. A poesia de Pessoa é inesgotável e infinita, ainda que este último conceito não muito agrade o poeta. Por isso é preciso esclarecer que não devemos esperar que ao final dessas páginas cheguemos a uma conclusão final, acabada, única, pois ela significaria a morte do que na verdade nunca tem fim (pois *a única conclusão é morrer*). Os versos de Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e de Fernando Pessoa ele-mesmo nunca terão seus significados totalmente desvendados, nunca terão suas verdades definitivamente reveladas e muito menos suas certezas completamente estabelecidas, porque “*a certeza – isto é, a confiança no caráter objetivo das nossas percepções, e na conformidade das nossas idéias com a ‘realidade’ ou a ‘verdade’ – é um sintoma de ignorância ou de loucura. O homem mentalmente não está certo de nada, isto é, vive numa incerteza mental constante.*”<sup>3</sup>

Vamos, assim, ignorando todas as certezas, e abrindo caminho para as possibilidades, tentar compor nosso estudo.

## 1 . FILOSOFIA E POESIA

“*Há metafísica bastante em não pensar em nada.*”<sup>4</sup>

Este verso que inicia o quinto poema d’O Guardador de Rebanhos poderia tanto justificar como pôr abaixo qualquer tentativa de teorização acerca da poesia pessoana. Justificaria pelo simples fato de ser ele um tanto paradoxo, e, sendo assim, instigador infindável de diversas reflexões. Por outro lado, tombaria por terra

<sup>3</sup> PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1998.

<sup>4</sup> Idem. *Obra Poética*, p.206



todos os nossos propósitos ao sugerir, também paradoxalmente, como acontece no decorrer deste poema e de muitos outros, que a metafísica não existe, ou que, se existe, resume-se em não pensar em nada. Sendo a metafísica, essencialmente, um questionamento constante em busca da compreensão do ser das coisas, como pode haver metafísica em não pensar em nada? A definição de Álvaro de Campos nos chega em boa hora para tentarmos compreender o paradoxo (se é que algum paradoxo possa ser compreendido): ele diz que “*a metafísica procura conhecer fatos in- ou mal-definidos; antes de conhecidos, todos os fatos são in-definidos*”<sup>5</sup>. Agora sim: o que pode ser mais in-definido ou mais mal-definido do que o nada?

Dentre os inesgotáveis temas in- ou mal-definidos que se abrem a partir da leitura dos poemas de Fernando Pessoa, é preciso delinear e delimitar os principais dos quais desejamos nos ocupar no presente estudo, sabendo, desde já, que uma definição exata, perfeita, se faz impossível. A tarefa, entretanto, não é tão simples como possa parecer; os temas e as questões que se nos apresentam ao longo da leitura estão tão intimamente interligados que qualquer tentativa de delimitação muito brusca poderia as suas diversas possíveis ramificações, além de puir o fio que os ligam às questões originárias. Tudo em Fernando Pessoa parece fazer parte de um grande novelo de linha no qual buscamos, incansavelmente, achar a ponta onde tudo começa e a outra onde nada termina. Talvez a busca seja inútil; talvez ao final dela nos demos conta de que as duas pontas estão unidas imperceptivelmente, ou quiçá nunca existiram, e que o começo e o fim se dão em cada um dos pontos da trama.

Dessa forma, para não nos perdermos no meio desse fio e no meio de nosso próprio texto, partiremos da principal questão que se considera obviamente central em Fernando Pessoa, que é a questão da heteronímia, e pretendemos a ela retornar ao final do texto, fazendo jus ao fio que acreditamos haver na obra pessoana, e acreditando que todos os estudos sobre os demais temas estão sempre, direta ou indiretamente, ligados à tentativa de compreender este fenômeno. E se ao final percebermos que esse nosso questionamento não nos ensinou mais do que a confeitaria, teremos ao menos experimentado o gosto único do chocolate da

---

<sup>5</sup> Idem. *Obra em Prosa*. P. 561

poesia de Fernando Pessoa.

## 2 . DA CONCEPÇÃO DO SER E SUA RELAÇÃO COM O TEMPO

*“On ne peut entreprendre de définir l'être sans tomber dans cette absurdité: car on ne peut définir un mot sans commencer par celui-ci, c'est, soit qu'on l'exprime ou qu'on le sous-entende. Donc, pour définir l'être, il faudrait dire c'est, et ainsi employer le mot défini dans la définition.”*<sup>6</sup>

*“Tudo que mencionamos, sem dúvida, 'é' e todavia, ao querermos apreender o Ser, ocorre-nos sempre como se pegássemos no vazio.”*<sup>7</sup>

Não nos serviremos das citações que ora mencionamos como guia de nosso estudo, nem mesmo citamos estes filósofos com o intuito de fazê-los trazer à tona as questões das quais aqui pretendemos tratar. Em Fernando Pessoa, toda e qualquer filosofia que parta de fora para dentro do poema revela-se inútil, pois sua poesia é, por si só, uma espécie de fazer-se filosófico. As seqüências de seus versos conseguem dar conta da poesia e da filosofia que desejam expressar, sem que nenhuma das duas termine desfavorecida, além de guarnecer de extrema beleza todas as linhas que preenche com suas palavras. Sua poesia já traz em si questões demasiadamente filosóficas e, sendo assim, nos tolhe a possibilidade de tentar percorrer o caminho inverso. Devemos seguir o que o próprio poeta pretendia de si, *“um poeta estimulado pela filosofia e não um filósofo com faculdades poéticas”*<sup>8</sup>. Fernando é, antes de mais nada, e sobretudo, poeta, para além de toda a filosofia que possa estar contida em seus versos. O que nos levou a citar estes dois trechos destes dois filósofos que exaustivamente tratam da questão do ser foi justamente a necessidade de evidenciar a particularidade que este tema significa para a filosofia. O problema do ser, o estudo da verdade do ser de cada coisa e das relações que a partir daí se fazem, revela-se como a questão central de toda a filosofia, como a questão originária e norteadora de diversas outras problemáticas.

Obviamente, não ignoramos, de modo algum, as tantas leituras

<sup>6</sup> PASCAL. *Pensées et Opuscules*. Ed Brunschvicg, Paris, 1912 (p. 169)

<sup>7</sup> HEIDEGGER, Martin. *Introdução à Metafísica*. Edições Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1966 (p. 77).

<sup>8</sup> PESSOA, F. *Obras em Prosa*, p. 36.

e estudos de textos filosóficos realizados pelo poeta, o que indubitavelmente exerceu uma forte influência em sua produção poética. Mas muito mais do que a influência deste ou daquele texto, deste ou daquele filósofo, o que permanece na poesia pessoana é o próprio fazer filosófico. O que Fernando Pessoa guarda da filosofia é, muito mais do que conhecimentos e teorias aplicados em sua poesia e nela identificáveis, o aprendizado da escrita filosófica, seja ela em verso ou em prosa. O que Pessoa aprende da filosofia é o próprio filosofar. É por isso que não elegemos um ou dois filósofos para realizarmos associações entre a poesia e a filosofia, pois isso já se dá internamente nos poemas. Essas associações podem vir a ser bastante úteis e importantes, mas somente depois que se tentar compreender o que acontece, poética e filosoficamente, dentro dos poemas, depois que entendermos, ao menos, as relações que aí mesmo se fazem. Guardemos os aprofundamentos e as relações mais intrínsecas com a filosofia externa para uma futura possível extensão deste estudo.

A questão do ser na poesia de Pessoa está diretamente ligada e expressa no questionamento constante acerca do *eu*, ou seja, é através da investigação do ser do *eu* que a questão ontológica se instaura na obra pessoana. Toda a obra, e entendemos como obra também a criação dos heterônimos, gira em torno da especulação maior acerca do *eu*, do que ele é ou do que não é, de seu pensar e de seu sentir e de seu estar-no-mundo. Ora, se por um lado este recorte do estudo do ser parece diminuir a complexidade da questão, posto que reduz sua ampla gama de possibilidades a aparentemente apenas um foco, por outro, estamos diante de uma extensão dessa problemática, já que, ao tratar-se do ser do *eu*, estamos lidando, ao mesmo tempo, com o ser, com o *é*, o *está*, o *será*, o *foi*, o *era*, e todas as demais conjugações e desdobramentos contidos no conceito e na idéia de ser. Fernando Pessoa trata do *eu* enquanto ser em relação ao tempo e ao espaço, e isso implica também, necessariamente, uma relação com o *outro*. Mas deixemos este *outro* para um outro momento mais adiante e concentremo-nos agora na questão do tempo, que, devemos confessar, é o que mais nos interessa e tem interessado ao longo das leituras e dos estudos que ora empreendemos.

Um dos grandes conflitos, senão o principal, que se instaura

na poesia de Pessoa é justamente a condição do *eu* no tempo. O passado, o presente e o futuro não se apresentam, aqui, em uma linearidade contínua, não são um a sucessão do outro, mas estão, sim, em uma relação de paridade, na qual se relacionam de maneira instável e incerta. Há uma descaracterização dos conceitos de passado, presente e futuro, que faz com que o posicionamento do ser no tempo tome outras dimensões. O passado não se caracteriza como o já acontecido e que, por isso, é conhecido e finito; o futuro não se apresenta como o que ainda está por suceder, como o porvir, não sendo, portanto, um mistério e uma incógnita; o presente, por sua vez, terminantemente não existe, dado o seu caráter instável, insustentável e fugaz, como gota d'água em metal quente. Como, então, pode o ser se manifestar num passado, num presente e num futuro tão desprovidos de suas características que, para nós ocidentais, são as mais essenciais? Qual a relação do *eu* com este passado, com este presente e com este futuro, na poesia de Pessoa?

Nada se sabe sobre o ser no passado, pois cada vez que se quer retornar a ele, cada vez que se tenta retomar ou revisitar este passado, ele se apresenta para nós como algo novo e diferente de tudo o que já fora visto, vivido e sentido antes. O passado não se apresenta, portanto, como algo que já se deu, que está pronto e acabado, ao qual temos um acesso objetivo, direto e racional, como um livro de histórias ilustrados ao qual recorreremos à página exata sempre que temos a necessidade de rever algo que nos faz falta ou que nos importa. Não, definitivamente. Passado e memória não são, em Fernando Pessoa, duas palavras cujos conceitos se misturam de maneira a fazer-se uma confundir pela outra. O passado parece ser, aqui, construído e reconstruído a cada vez que se retorna a ele, pois a cada vez que o retomamos, é um *eu* novo e diferente o agente dessa ação, e um *eu* também novo e diferente que nos é apresentado. Tomemos estes versos, que retiramos do poema intitulado *Lisbon Revisited* (1926), no qual Álvaro de Campos diz rever, visitar e sonhar a cidade triste e alegre da sua infância perdida:

*“Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,  
E aqui tornei a voltar, e a voltar,  
E aqui de novo tornei a voltar?  
Ou somos, todos os Eus que estive aqui ou estiveram,*

Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória,  
Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?<sup>9</sup>

Neste poema, assim como em muitos outros (a maioria também da autoria de Álvaro de Campos), temos a expressão clara em versos da pluralidade interna de cada um dos heterônimos: para além da divisão heteronímica, há também uma multi-partição do sujeito que se dá quando temos, em panorama temporal, cada um dos heterônimos em separado. Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Fernando pessoa hortônimo são o resultado da divisão de tudo o que haja de humano em Fernando Pessoa, o poeta, entre autores vários de cuja obra tem sido ele o executor<sup>10</sup>. Porém, não nos cabe e nem é possível saber quantos *eus* habitam cada um destes *eus* que habitam o *eu* do poeta Fernando Pessoa. O passado, em sua plena indefinição e incerteza, passa a fazer parte do porvir, do que ainda está por acontecer, e é, desta forma, transformado no que tradicionalmente nomeamos futuro. E dessa forma, o ser se ramifica numa espécie de conjugação mutante, já que o que foi, ainda será, e o que é talvez não seja mais; talvez até mesmo o Esteves perceba que nunca estivera. Talvez o fio sem pontas que mencionamos, no início deste texto, acerca da obra e das questões que dela emergem, também seja o fio do tempo circular no qual estão imersas a escrita e a existência de Fernando Pessoa.

E se o passado, convertido em um quase-futuro, abriga todas essas pessoas possíveis, o que resta, então, para o presente? Nada. Exatamente isso. Nada, em sua ausência mais vazia de significação. O presente parece ser o tempo da negação, e a maior das negações parece ser a negação do ser, como lemos, de maneiras diferentes, em praticamente todos os poemas de todos os heterônimos. Na sobriedade de Ricardo Reis, a negação se faz de maneira serena e suave, negando o recordar e o conhecer-se, negando as oferendas e o cantar, o amor e o ser. No questionamento típico de Fernando Pessoa ele-mesmo, no surgimento da dúvida, nega ele a esperança e o sonho, nega o sono e a morte, e nega também tudo quanto escreve. A angústia dramática de Álvaro de Campos o leva à negação

<sup>9</sup> PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1977. p.360

<sup>10</sup> Colocamos em nossas palavras o que foi escrito pelo poeta no terceiro parágrafo de *A Gênese dos Heterônimos*, em 1933.

do ser e da existência, da unidade do *eu* e do próprio tempo, e este fazer dá-se como uma explosão ininterrupta de sensações e sentimentos. O mestre Alberto Caeiro, no destilar de suas constatações lúcidas que se querem objetivas, nega o pensar e a metafísica, nega a filosofia e o “sentido íntimo do universo”, nega o mistério das coisas e a constituição íntima delas.

O presente é, então, para o nosso poeta, um múltiplo processo de negação em que se afirmam muitas coisas, incluindo-se nelas a existência do não-ser. O poeta, sob a máscara de Caeiro, questiona o presente e sua relação com a realidade e com o tempo no poema de número 304 de seus *Poemas Inconjuntos*:

*“Vive, dizes, no presente:*

Vive só no presente.

Mas eu não quero o presente, quero a realidade;

Quero as coisas que existem, não o tempo que as mede.

O que é o presente?

É uma coisa relativa ao passado e ao futuro.

É uma coisa que existe em virtude de outras coisas existirem.

*Eu quero só a realidade, as coisas sem presente.”*

E é nesse presente, na negação desse presente, que a escrita poética se faz, na afirmação da negação ou na negação da afirmação.

### 3 . A AFIRMAÇÃO DA NEGAÇÃO

*“A roda inventou-se e ficou logo ali inventada para todo o sempre, enquanto as palavras, essas vieram ao mundo com um destino nevoento, difuso, o de serem organizações fonéticas e morfológicas de caráter eminentemente provisório, ainda que, graças, porventura, à auréola herdada da sua autoral criação, teimem em querer passar, não tanto por si próprias, mas por aquilo que de modo variável vão significando e representando.”*

*O Homem Duplicado*, de José Saramago

Na poesia de Fernando Pessoa, é através da negação que muitas coisas passam a ter existência, isto é, se nos dispomos a acreditar que a negação é, também, uma forma de afirmação da reali-

dade. São pouco freqüentes as afirmações na obra do poeta, posto que toda afirmação se quer conhecedora e instauradora de alguma certeza e de certa verdade, idéias das quais o autor não parece ser muito amigo. Iniciemos, portanto, esta seção de nosso texto recorrendo ao sexto item do *Tratado da Negação*, pequeno texto em prosa escrito por Fernando Pessoa provavelmente em 1916, em que o autor procura esclarecer a complexa e paradoxal questão do Não-Ser:

*“A negação suprema é aquilo a que nós chamamos o não-Ser. O Não-Ser não é pensável, porque pensar o não-ser é não pensar. E contudo, visto que empregamos o termo não-ser, ele é pensável, de certo modo. Desde que é pensado, torna-se o Ser. Assim o Ser sai, por oposição do Não-Ser. O Não-Ser é que o precede, para falar a linguagem humana.”*<sup>11</sup>

Cada uma das frases que compõem o conflito explicitado neste pequeno fragmento poderia render várias e inesgotáveis páginas de estudos, tamanha é a sua profundidade e sua problemática, mas vamos tentar direcioná-la ao que agora mais nos interessa. Fernando Pessoa trata aqui, em prosa de poucas palavras, da definição do Ser e do Não-Ser, tema este que é corrente e recorrente em sua poesia e em toda a filosofia. Não sabemos em qual direção se dá a relação entre sua prosa e sua poesia, mas o fato é que as duas estão tão intimamente relacionadas que tudo o que acontece em uma parece vir a justificar o que acontece na outra. Muito do que lemos de sua obra poética parece estar teorizado em sua obra em prosa. Seja na prosa ou na poesia, o que não se pode negar é que a negação, enquanto construção sintática que tenta dar contra da constituição da realidade (porque até mesmo o que dizemos que não é faz parte de uma realidade), se faz presente na escrita pessoana de maneira ostensiva. Ele nega porque sabe que “*afirmar é enganar-se na porta*”<sup>12</sup>, mas sabe também do paradoxo que tenta sustentar, pois tem consciência de que toda negação é, de certa forma, uma afirmação.

A negação da existência de alguma coisa é a sua própria (e talvez única) possibilidade de existência, pois transformar em linguagem essa não-existência já é permitir que a coisa exista. O ser se dá mesmo na sua negação, pois negar a existência de algo é a maneira

<sup>11</sup> PESSOA, F. *Obra em Prosa*, p. 552.

<sup>12</sup> Idem, p. 38.

mais simples de faze-la existir. É por isso que Pessoa fala de maneira tão controversa a respeito do ser e do não-ser. Primeiramente, a negação seria o não-Ser de alguma coisa (como o ato de não-Ser); o Não-Ser não poderia ser pensável porque, se pensado, perderia seu caráter negativo e deixaria de ser o Não-Ser. Ora, mas se este Não-Ser poderia deixar de ser, então ele já existe mesmo nesta negação, e sua existência já está, portanto, assegurada. Tudo o que o poeta nega em sua poesia se faz presente no poema, mesmo através da negação. A contradição não é evitada, em Fernando Pessoa, como se fosse uma falha da eloquência; o excesso de contradições, de paradoxos e de desacordos que se fazem em seus versos não têm, na verdade, incoerência alguma, pois o que essas objeções fazem é atestar o modo como o poeta entende e apreende a realidade. Aqui, temos que a contradição é o caráter essencial de tudo aquilo que é, e esse caráter revela que cada coisa que é só se compreende pela negação de algo que a precedeu, negação que se perfaz pela posição da coisa mesma. É esta lógica dialética que se coloca entre o que o poeta sente, que é o que quer dizer, e o que deveras diz e faz, ou seja, é este o seu pensar.

Assim, o não querer pensar de Alberto Caeiro só é possível através do próprio pensamento manifestado no poema; a expressão de não querer pensar já se dá pelo pensamento. A negação da metafísica também só é possível a partir do momento em que já se está dentro dela. No quinto poema de *O Guardador de Rebanhos* essa realização através da negação assume uma grandiosa dimensão, na qual a própria escrita do poema revela-se como o contrário de todas as proposições nele expostas.

Caeiro diz que “*o mundo não foi feito para pensarmos nele?*” e diz também que não tem filosofias, mas o que faz, incessantemente, em seus poemas é pensar filosoficamente acerca do mundo. O seu próprio fazer poético vem a ser a negação do que negam os seus versos. E diz ainda, no XLVI poema ainda de *O Guardador de Rebanhos*, acerca do pensar e do sentir:

“*Procuro dizer o que sinto*  
 Sem pensar em que o sinto.  
 Procuro encostar as palavras à idéia  
 E não precisar de um corredor  
 Do pensamento para as palavras.”



Entre o sentir e o dizer há um pensar que se põe no meio do caminho do poeta e que ele deseja ultrapassar; ele procura dizer o que sente sem pensar nisso, mas sabe que para dizer, seja lá o que for, inclusive e principalmente o que se sente, a linguagem se faz fundamentalmente necessária. Logo, a ponte existente entre o sentir e o dizer, o corredor que liga nosso mundo interior ao mundo exterior, é feita de pensamento, já que linguagem e pensamento são conceitos indissociáveis. Caeiro quer encostar a palavra à idéia porque pensa que cada coisa é independentemente do que pensamos sobre ela, como se cada coisa tivesse uma essência simples de estar no mundo, para além do que pensamos sobre elas. É dessa forma que nascem versos como aqueles em que o poeta diz que a Natureza não existe, que o que há são montes, vales, planícies, árvores, flores, ervas, rios e pedras, pois não há um todo a que isso pertença; esse conjunto real e verdadeiro (Natureza) seria mais uma doença de nossas idéias. Porém, dizer algo sobre alguma coisa, mesmo que negativamente, já é pensar sobre ela, como algo que foge ao nosso controle. Se a única inocência é mesmo não pensar, então somos todos culpados, pois o pensar é condição primeira e essencial do ser humano.

Na continuação dos versos que mencionamos acima, o poeta revela consciência dessa condição, e escreve os versos seguintes como quem faz uma confissão, como quem, com pesar, assume algo que sabe que nunca será diferente:

*“Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir.*

*O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado  
porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar.”*

O poeta sabe que o não-pensar não é possível, mas é justamente desse desejo de não pensar que surgem os pensamentos de seus versos, o que tornaria o não-pensar realizável. Não há libertação para o cárcere de Ser e muito menos para o cárcere de pensar. Ou talvez haja. Se não se pode fugir ao pensar, então que se pense tudo de várias maneiras possíveis e que se sinta tudo excessivamente; se não se pode deixar de ser, então que se seja muitos para tentar expandir as paredes do cárcere. A criação dos heterônimos parece ser isso, uma tentativa de livrar-se do aprisionamento do

ser em um eu carcerário, único e definido, através, não da partição do sujeito, pois cada um deles se faz por completo, mas pela aceitação de uma existência multi-facetada, que se insere na realidade através da poesia. Vamos, então, tentar entender como se dá esse processo de libertação tão germinador que ocorre na pessoa de Fernando Pessoa.

#### 4 . A ALTERIDADE EM UM ESPELHO PARTIDO

*“Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas,  
Quanto mais personalidades eu tiver,  
Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,  
Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,  
Quanto mais unificadamente diverso, dispersamente atento,  
Estiver, sentir, viver, for,  
Mais possuirei a existência total do universo,  
Mais completo servi pelo espaço inteiro fora.”*<sup>13</sup>

Não nos agrada a idéia de pensar o fenômeno da heteronímia como uma alteração mental e psíquica, como uma enfermidade que se manifesta nos níveis psiquiátrico e/ou psicológico. Ela nos parece, muito mais que a manifestação de uma patologia, o resultado de uma criação artística muito bem elaborada, sobre a qual o poeta exerce um considerável controle, e que não teria outra maneira de acontecer senão esta. Nestes versos que acima citamos, fica nítida a própria vontade do poeta de não ser um, mas sim vários, várias pessoas e várias personalidades diferentes. Todas as outras pessoas surgidas de Fernando Pessoa vêm à realidade com o seu consentimento, com sua aceitação e por meio de suas próprias mãos. Já que não pode libertar-se do cárcere de ser, ele quer, então, ser excessivamente. Ou melhor: mais ainda do que ser, ele quer poder estar, e pôr, assim, em prática a existência destes dois verbos da língua portuguesa, que em algumas línguas, misteriosamente, se reduzem a apenas um. Há, em Fernando Pessoa, uma divergência instintiva entre ele e seus passos; há, entre quem ele é e quem ele está, uma diferença de verbo que corresponde à reali-

<sup>13</sup> PESSOA, F. *Obra Poética*, p. 406, poema nº 518.

dade<sup>14</sup>. Ser é, dessa forma, uma sucessão de ‘estares’, é estar-se no mundo variavelmente.

Nosso poeta não se quer aprisionado pela estabilidade de uma identidade, e é por isso que desenvolve outras formas de ser e estar no mundo, que são seus heterônimos. E é por isso que ele inventa em si mesmo tantos outros poetas, além do poeta Fernando Pessoa que ele já era. De todos eles, Álvaro de Campos parece ser o que mais se afige quanto à questão interior e pessoal do ser; enquanto seu mestre Caeiro parece mais se ocupar da questão do ser-no-mundo e do pensar (ou não pensar) e sentir este mundo, Campos parece tentar, antes disso, compreender os seus diversos seres em relação a si mesmos. É, então, disso que tentaremos agora tratar.

Que a existência dos heterônimos vem a ser o resultado da consciência do poeta de sua não-integridade e de sua não-unidade, isso fica claro ao longo de seus poemas e em tudo o que escreveu destinado a esclarecer e a justificar, à medida do possível, a gênese dos mesmos. A alteridade é percebida como a condição primeira para a existência do eu, pois como dizem as palavras do próprio poeta no pequeno texto em prosa que escreve sobre a *Relação e Distinção entre os Entes*, “*um ente, ou eu, qualquer existe essencialmente porque se sente, e sente-se porque se sente distinto de outro, ou de outros*”<sup>15</sup>. A existência do outro, do não-eu, e mais que isso, a profunda relação de identidade que se estabelece entre este e o eu, é o que possibilita o eu o sentir-se puramente a si-próprio.

Porém, para além dessa justificativa baseada em identidades diversas que são outros que habitam um mesmo ser, e que faz dele vários, parece que podemos apontar uma justificativa temporal para a existência dos heterônimos de Fernando Pessoa. Nossa proposição faz-se de maneira muito crédula, a partir da leitura do poema *Pecado Original*, de Álvaro de Campos. Este poema tem sido há muito tempo, para nós, alvo de repetidas leituras e incansáveis reflexões, e as idéias nele contidas começam a fazer parte do alicerce no qual nos suportamos para formular nossas hipóteses e escrever estas e muitas outras palavras. Neste poema, o poeta

<sup>14</sup> Servimo-nos, aqui, para nosso discurso, das próprias palavras que Álvaro de Campos escreve no poema de número 500, à página 395 da edição que vamos utilizando.

<sup>15</sup> PESSOA, F. *Obra em Prosa*. p. 529.

projeta o passado para um tempo condicional, o tempo de tudo o que poderia ter sido, e questiona quem escreverá esta história, que, se escrita, será a verdadeira história da Humanidade. Em nossas palavras, o poema parece perder tanto em forma quanto em conteúdo, e é por isso que não nos privamos de citar aqui a sua primeira estrofe:

“*Ab, quem escreverá a história do que poderia ter sido?*  
Será essa, se alguém a escrever,  
*A verdadeira história da Humanidade.*”

Chegamos ao ponto crucial da questão da relação entre ser e tempo que se faz na obra de Fernando Pessoa. Para além dos outros eus que se afirmam diferentes uns dos outros e que, por isso mesmo, passam a ter personalidades e existência próprias, os heterônimos criados por Pessoa são a realização, em verso, de tudo o que o poeta poderia ter sido. Cada um dos heterônimos vai revelar um passado possível que se faz presente através da poesia. Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, o semi-heterônimo Bernardo Soares e até o Fernando Pessoa hortônimo são a concretização de um passado que não tivera a chance de acontecer, e é por isso que, neste mesmo poema, Campos diz de si que é quem falhou ser, e que na verdade, *somos todos quem nos supusemos*. Os heterônimos são tudo o que Fernando Pessoa poderia ter sido, são os seus passados que não foram trazidos roubados na algibeira e que por isso não tiveram a chance de existir.

E assim, como quem dolorosamente quisesse mudar o curso das coisas, como quem quisesse refazer e reconstruir o passado, ou por não se sentir feliz ou por não se agradar do que foi feito dele no presente, Fernando Pessoa cria seus heterônimos, suas personagens, seus outros eus. É ele mesmo quem escreve parte da história do que poderia ter sido, começando por si mesmo. Talvez a ironia de seu nome alimente todo esse processo de ser e querer ser o que não é, o que não foi, e o que, quiçá, sempre será.

**RESUMO:** Este estudo pretende apontar um caminho possível de interpretação da heteronímia em Fernando Pessoa, através de sua inserção num contexto temporal condicional, erguido sobre pilares como passado, presente e futuro, memória e identidade, criação e recriação. Podemos apontar uma justificativa temporal para a existência dos heterônimos de Fernando Pessoa. Nossa proposição faz-se a partir da leitura do poema *Pecado Original*, de Álvaro de Campos. Neste poema, o poeta projeta o passado para um tempo condicional, o tempo de tudo o que poderia ter sido, e questiona quem escreverá esta história, que, se escrita, será a verdadeira história da Humanidade. Este parece ser o ponto crucial da questão da relação entre ser e tempo que se faz na obra de Fernando Pessoa. Para além dos outros eus que se afirmam diferentes uns dos outros e que, por isso mesmo, passam a ter personalidade e existência próprias, os heterônimos criados por Pessoa são a realização, em verso, de tudo o que o poeta poderia ter sido. Cada um dos heterônimos vai revelar um passado possível que se faz presente através da poesia. Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, o semi-heterônimo Bernardo Soares e até o Fernando Pessoa hortônimo são a concretização de um passado que não tivera a chance de acontecer, e é por isso que, naquele mesmo poema, Campos diz de si que é quem falhou ser, e que na verdade, *somos todos quem nos supusemos*. Tentar compreender este acontecimento *como coisa real por fora*, e mais do que entendimento ou compreensão, tentar senti-lo *como coisa real por dentro*, parece ser o destino de quem lê e estuda a poesia de Fernando Pessoa. Tomaremos, para tanto, alguns de seus textos em prosa para verificar a relação existente entre eles e seus versos.

**Palavras-chave:** Fernando Pessoa - tempo – condicional.

**ABSTRACT:** *This study intends to point out a possible interpretation of the process of heteronymia in Fernando Pessoa, in a conditional context, based on concepts such as past, present and future, memory and identity, creation and recreation. It is possible to put forward a temporal reason for the existence of Fernando Pessoa heteronyms. We start from the poem Pecado Original, by Álvaro de Campos, in which the poet projects the past into a conditional time, when everything could have happened, and wonders about who will write this history, that, once written, will be the true history of the humanity. This is the*

*main point about the relation between the being and the time in Pessoa: beyond the other people who are different one from the others, and who have their own existences, the heteronyms created by Pessoa realize, in verses, much of what Fernando Pessoa could have been. Each one of the heteronyms reveals a possible past that becomes present through poetry. Alberto Caiero, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Bernardo Soares and Fernando Pessoa himself represent the past that could not happen, and that is why, in that same poem, Campos says: “Sou quem falhei ser. Somos todos quem nos supusemos.”. Some of his texts in prose will be analyzed in order to verify the relation between prose and poetry in Fernando Pessoa works.*

**Keywords:** *Fernando Pessoa - conditional – time.*

## REFERÊNCIAS

- COELHO, Antonio Pina. *Fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*. Lisboa, Editorial Verbo, 1971. 2 vol.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. 2ª ed. Lisboa, Editorial Verbo, 1963.
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à Metafísica*. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1966.
- . *Ser e Tempo*. Petrópolis, Editora Vozes, 1995. Parte I.
- . *Ser e Tempo*. Petrópolis, Editora Vozes, 1997. Parte II.
- PAZ, Otavio. *Signos em rotação*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2005.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1977.
- . *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1998.
- QUESADO, José Clécio Basílio. *O constelado Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro, Imago, 1976.

## MERCANCIA DE MEMÓRIAS: O VENDEDOR DE PASSADOS

Amyres de Sousa<sup>1</sup>

Autor jovem, com crescente visibilidade no Brasil, José Eduardo Agualusa publicou em 2004, *O vendedor de passados*, o que, junto com outros fatores, pode situá-lo no pós-modernismo. Independentemente de se aceitar ou não essa rubrica, é fundamental, na leitura desse romance, considerar alguns elementos que caracterizam a produção literária da época, cujo contexto é marcado pelo questionamento de certezas e identidades que antes se tinham como estáveis e, até mesmo, permanentes. Seja qual termo usemos para designar o período, parece tornar-se mais aguda e geral a compreensão de que as identidades são, na verdade, fluidas, sempre transitórias e fugazes, resultados de processos extremamente dinâmicos de identificação. As identidades que se julgava serem sólidas (a de homem, mulher, nacional, estrangeiro, por exemplo), são compostas através de “negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação. Como nos diz Boaventura de Sousa Santos em *Pelas mãos de Alice*: “identidades são identificações em curso”.

O múltiplo e o provisório marcam as diferenças dessa época em que o ideal de homogeneidade é posto conscientemente em cheque. Nesse cenário, ganha maior visibilidade o ex-cêntrico, o marginal, seja em termos de classe, orientação sexual, gênero ou etnia, rompendo com os valores da lógica masculina, heterossexual, branca, ocidental.

A par da velocidade das mudanças e até impulsionada por elas, a memória emerge como uma das mais evidentes preocupações do mundo ocidental. A atenção dada ao futuro, com a projeção dos desejos e expectativas do presente, perde o destaque para a recuperação do passado, que se torna instrumento para compreensão de situações, questionamentos e interesses presentes. A cultura da memória, desse modo como ressalta Andreas Huyssen, tem servi-

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras – Literatura Comparada – UFF, Orientador: Prof. Dr. Silvio Renato Jorge

do tanto para justificar políticas chauvinistas ou fundamentalistas, quanto para resistir às políticas de esquecimento, implementadas por governos ditatoriais. O “real” é, portanto, um terreno move-diço, em que se imbricam o vivido e o inventado. Nas palavras de Huysen, nessa obsessão cultural, “O real pode ser mitologizado tanto quanto o mítico pode engendrar fortes efeitos de realidade.”

Se os discursos que privilegiam a memória parecem ocorrer em esfera global, isso não significa que percam sua ligação com os contextos locais. Ao contrário, pode-se perceber que o global e o local se articulam em uma prática de memória em que o nacional tem sua relevância evidenciada. Linda Hutcheon chama atenção para a produção o que identifica como metaficção historiográfica – o texto ficcional se volta para o passado, não como uma tentativa de ilustrar os relatos históricos entronizados pelo discurso tradicional, mas como uma recriação crítica do que pode ter acontecido. Sabe-se que a memória, a que se atribui recuperação do passado, não é um instrumento infalível, capaz de trazer ao presente os acontecimentos tal qual ocorreram. Ainda mais: ganha destaque sua natureza ideológica, totalmente distante de uma impossível neutralidade. A memória se constrói a partir das intenções e demandas do presente, refletindo as posições – e intenções – do sujeito. A memória, como assinala Roland Barthes, em *Aula*, é humana e social; portanto, transitória e não confiável.

Essa visão desmistificadora da memória como instrumento de real conhecimento do passado obviamente se afasta do ideário nacionalista, embora, como já nos referimos, dela sejam objetos as histórias nacionais. Esse viés crítico, em que se pode perceber o presente marcado pela distopia, é elemento fundamental de *O vendedor de passados*, em que passagens sublinhadas pelo humor não tornam mais suave a crítica à sociedade angolana. Pelo contrário. O sorriso do leitor em certos trechos é mais amargo que feliz.

Já na capa da edição brasileira da editora Gryphus, dá-se o primeiro contato com o inusitado narrador do romance, uma osga, que o autor, no segundo capítulo, explica ser uma lagartixa. No caso do romance, uma lagartixa que, em outra vida, fora humana. A par da alusão às crenças religiosas africanas que defendem a existência de encarnações sucessivas, sob diferentes formas – humanas ou não - outra referência se mostra reveladora. A explicar



a escolha, a epígrafe do livro é um trecho de uma entrevista dada por Jorge Luís Borges: “Se tivesse de nascer outra vez escolheria algo totalmente diferente. Gostaria de ser norueguês. Talvez persa. Uruguaio não, porque seria como mudar de bairro.” De acordo com o próprio Agualusa, em entrevista concedida por ocasião da Feira Literária Internacional de Paraty, a entrevista de Borges lhe permitiu uma homenagem a um dos autores fundamentais à sua trajetória de leitor e autor. A osga não só vive em um país distante, como, ainda mais, em um corpo que não é humano. Apesar disso, possui a paixão pelos livros e desperta no meio deles, em um sebo. Figura reencarnada, a osga informa ao leitor sobre sua vida anterior, de onde traz a ligação com a leitura. Diz o narrador no capítulo intitulado “(entre a vida e os livros)”:

Em criança, ainda antes de aprender a ler, passava horas na biblioteca da nossa casa, sentado no chão, a folhear grossas enciclopédias ilustradas [...] Mais tarde, já na escola, refugiava-me nas bibliotecas para fugir às brincadeira, sempre brutais, com que os rapazes da minha idade se entretinham. [...] Trabalhei durante alguns anos como bibliotecário e creio que fui feliz nessa época. E, sim, ainda agora leio. Percorro as lombadas ao entardecer, entretenho-me à noite, com os livros que Félix deixa abertos, esquecidos sobre a mesa de cabeceira.”.

Os dados que remetem a Borges indicam a mistura entre ficção e realidade, entre o vivido e o imaginado, que atravessa todo o romance. Através desse narrador, que do alto das paredes se mostra atento ao que acontece, o leitor é apresentado ao dono da casa, Félix Ventura, comerciante que negocia algo que também parece inusitado: ele *vende* passados. Suas estratégias para conquistar clientes não se afastam do discurso habitual usado pela propaganda de produtos comuns. Ou nem tanto, já que seu comércio é feito secretamente como fazem aqueles que traficam drogas. De qualquer modo, em seu cartão de visitas está escrito: “Félix Ventura. Assigure aos seus filhos um passado melhor.” Não um futuro melhor, mas um passado que seja apropriado, conveniente ao projeto de vida dos clientes. A eles são oferecidos documentos que “atestam” uma origem ilustre: árvore genealógica, fotografias de “antepassados” com boa figura e ares distintos.

É negociando passados que Félix Ventura conhece um estrangeiro misterioso, cuja origem não deixa perceber nem pela linguagem nem pela aparência. O homem surge como um composto de identidades, em que se destacam sua vestimenta antiga e seu sotaque em que se confundem pronúncias de países diversos. Félix, de início, reluta em prestar seus serviços ao misterioso personagem pois ele, além de uma família, também necessita de um nome e documentos que atestem sua identidade. De fabricante de sonhos, Félix passaria, então a falsário e isso o atemoriza. Entretanto, seus receios não resistem aos dez mil dólares prometidos e, assim, nasce José Buchmann, fotógrafo profissional. Para surpresa de seu criador, o estrangeiro passa a assumir a identidade que lhe foi inventada e começa a buscar indícios da família inventada e, para maior surpresa ainda, diz tê-los encontrado. O jogo se estabelece entre Buchmann e o negociante e a entrada de outra personagem, a fotógrafa Ângela Lúcia, que se envolve romanticamente com Félix é fundamental para o desenvolvimento da trama, já que, ao final se revela ser a moça filha de Buchmann, ou melhor, do contra-revolucionário Pedro Gouveia e de sua companheira Marta Martinho, assassinada por motivos políticos por um ex-agente do governo, Edmundo Barata dos Reis. Isso se descobre quando, reveladas as identidades antes camufladas, Ângela Lúcia mata Barata dos Reis, cujo corpo é enterrado no quintal de Félix. Todo o desenrolar das ações acontecidas em sua casa são narradas pela osga, a quem o mercador dá o nome de Eulálio. No último capítulo, sua voz é substituída pela de Félix que, ao começar a escrever um diário, conta ao leitor da morte de seu amigo ouvinte. Essa, sucintamente, é a trama do texto. Apesar de não terem sido mencionados alguns pontos importantes do romance, não parece ser difícil perceber sua inserção no quadro histórico-cultural que delineamos no início.

Na história de Feliz Ventura e seus clientes é levada ao extremo a questão da fragilidade e fluidez das identidades, tão característica do pós-modernismo. Nem o mercador de memórias, nem o estrangeiro, nem a jovem Ângela Lúcia ou o ex-agente do governo são o que à primeira vista parecem ser. Félix Ventura é negro, embora tenha a pele branca, já que é albino. Isso o coloca em uma situação interessante: é branco e negro ao mesmo tempo ou

melhor seria: não é exatamente nem uma coisa nem outra? Além disso, é filho adotivo, deixado na porta de um alfarrabista que o iria acolher. Desconhece, de fato, suas origens, mas isso não o impede de tecer enredos para si próprio. Nas paredes de sua casa, expõe um retrato de um homem austero, que apresenta como sendo um de seus bisavôs (avô de seu pai adotivo) - que enriquecera vendendo escravos para o Brasil. Desmascarado por Ângela Lúcia, sua justificativa para a mentira é reveladora. A atividade profissional de inventar passados não o deixa imune e, em sua própria vida, suas fantasias se misturam ao que de fato havia vivido. Não há garantia de autenticidade, as histórias são tramas, assim como as memórias. Diz o personagem:

Excluindo o retrato, a história que te contei é autêntica. Enfim, pelo menos tanto quanto me recorde. Sei que tenho por vezes recordações falsas – todos temos, não é assim?, os psicólogos estudaram isso – mas penso que essa é verídica.

Para Fausto, não importa a verdade nas lembranças que constrói, pois os limites entre o real e o inventado são tênues e, muitas vezes torna-se impossível dissociá-los. O realmente vivido interfere nessa fabulação que, por sua vez, passa a se tornar integrante da história do indivíduo. A memória é um instrumento que, como o diz José Moura Gonçalves filho, “oferece o passado através de um modo de ver o passado”. E esse modo atende aos interesses do indivíduo que descarta ou modifica o que causa desconforto e acentua o que considera positivo. A memória é, pois, elaboração e Félix apenas desvela seus mecanismos. Esse, assumidamente, é um dos focos de interesse de José Eduardo Agualusa, como ele mesmo declara:

Nós somos aquilo de que nos lembramos. Um homem sem memória é um homem sem personalidade. Todavia, muitas de nossas memórias são falsas. Lembramo-nos de coisas que nunca aconteceram. [...] Acho isso extraordinário e ao mesmo tempo perturbador. A idéia que também nós somos uma ficção.

Extrapolando os limites das indagações do passado e das memórias individuais, *O vendedor de passados* oferece ao leitor questionamentos a respeito dos limites entre ficção e história na construção de Angola. Os compradores de novos e convenientes passados são figuras proeminentes do país, a nova burguesia: “empresários, ministros, fazendeiros, camanguistas, generais”. Enfim, pessoas a quem o futuro já está garantido, mas que precisa ser avalizado por um passado feliz, que confirme e, de certa forma, autentique, sua posição social, política e econômica. Agualusa traz para seu romance uma discussão fundamental para os historiadores, especialmente para aqueles da *nova história*: toda história é relativa e não reproduz uma verdade absoluta, é uma narrativa de eventos, uma trama que é resultado de um trabalho de seleção e construção humanas. Os personagens que compram de Félix seus novos passados não estão apenas construindo passados individuais, mas, em seu conjunto, estão configurando uma face pretensamente homogênea, moral e intelectualmente superior da elite angolana. Com fino humor, Agualusa coloca um Ministro como cliente de Félix Ventura. Em um capítulo ironicamente chamado de “(personagens reais)”, o narrador nos conta que esse Ministro está escrevendo suas memórias, entretanto, “a mão com que escreve é alugada – chama-se Félix Ventura. Félix costura a realidade com a ficção, habilmente, minuciosamente, de forma a respeitar datas e factos históricos.” O mais interessante é aquilo que Agualusa já destacara como algo que o intriga: a transformação de fatos inventados em memórias. Continua o narrador:

O Ministro dialoga no livro com personagens reais [...] e convém que tais personagens, amanhã acreditem que trocaram com ele, realmente, confidências e pontos de vista. A nossa memória alimenta-se, em larga medida, daquilo que os outros recordam de nós. Tendemos a recordar como sendo nossas as recordações alheias – inclusive as fictícias [...] Assim que *A Vida Verdadeira de Um Combatente* for publicada, a história de Angola ganhará outra consistência, será mais História. O livro servirá de referência a futuras obras que tratam da luta de libertação nacional, dos anos conturbados que se seguiram à independência, do amplo movimento de democratização do país.”

Enfim, a história se fará com os elementos ordenados e inventados por Félix.

A consciência do Autor sobre esses mecanismos não pode, no entanto, ser confundida com conformismo, pelo contrário, seu olhar busca outras verdades muitas vezes escamoteadas. Não por acaso, logo no início de *O vendedor de passados*, temos os versos de uma composição que o narrador apresenta como sendo de uma música brasileira:

Nada passa, nada expira / O passado é / um rio que dorme  
/ e a memória uma mentira / multiforme/ [...] Nada passa,  
nada expira / O passado é / um rio adormecido / parece  
morto, mal respira / acorda-o e saltará / num alarido.”

E é esse alarido que encontramos no texto de Agualusa, que sabe não haver verdades absolutas, mas que isso não é empecilho para que se procure o passado para questioná-lo e nele encontrar respostas sobre o presente. Isso remete a uma reflexão de Roland Barthes que poderia servir de epígrafe para a trama de *O vendedor de passados*: “A literatura não diz que sabe alguma coisa, mas ela sabe das coisas – que sabe muito sobre os homens.”

**RESUMO:** Um dos elementos mais discutidos do chamado mundo pós-moderno é a fragilidade de bens, valores e situações que antes se apresentavam sólidos e permanentes. Em tempos de incerteza e liquefação, a identidade deixa de ser encarada como elemento singular e passa a ser considerada como processo de identificações múltiplas e mutáveis. Produzida em época de distopia, a literatura contemporânea tem como uma de suas temáticas mais frequentes a problematização do modo como se formam as identidades e as versões oficiais que nelas se amparam. Os questionamentos do presente levam ao passado, recuperado de modo a se afastar da dimensão mítica típica do nacionalismo. Evidencia-se a compreensão de que a história se constrói como trama discursiva e de que o “real” não se dissocia da ficção. Esse traço crítico e revisionista é o eixo sobre o qual se estrutura o *Vendedor de passados*, de José Eduardo Agualusa, romance em que um inusitado narrador

apresenta o entrelaçamento entre história, ficção e sonho na construção de um país que ainda se ressentia dos efeitos da guerra civil. Através do humor, o Autor metaforiza as fragilidades da sociedade angolana pós colonial, suscitando reflexões que não se limitam a esse limite geográfico. A proposta deste trabalho é discutir como passado e presente se entrelaçam nessa narrativa que evidencia o caráter de fabulação da memória.

**Palavras-chave:** história, memória, identidade.

**ABSTRACT:** *One of the most disputed elements of the so-called post-modern world is the fragility of goods, values and situations which were previously regarded as solid and permanent. In times of uncertainty and liquefaction, identity is no longer seen as a single element but is now considered to be a process of multiple and mutable identifications. Produced in times of distopy, one of the most frequent themes in contemporary literature is the problematization of the way identities are formed and of the official versions that rely on them. The questioning of present leads to the past, which is recovered so as to back away from the mythic dimension typical of nationalism. There is evidence of the understanding that history is construed as a discursive plot and that reality is not dissociated from fiction. This critical and revisionistic trait is the foundation on which *Vendedor de Passados*, by José Eduardo Agualusa, is built. In this novel, an unusual narrator shows the intertwining of history, fiction and dream in the construction of a country that still feels the effects of the civil war. The author metaphorizes with humor the fragilities of the post-colonial Angolan society, bringing forth reflections that are not limited to that geographic boundary. The purpose of this study is to discuss how past and present intertwine in the narrative clearly showing memory's fable-like character.*

**Keywords:** *history, memory, identity.*

## REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.
- BARTHES, Roland. Aula. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1998.
- GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e memória. In NOVAES, Adauto.(org.). *O olhar*. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.

- GIRON, Luís Antônio. O Brasil é colônia. *Época*. Rio de Janeiro, 330 ed. p. 38. set/04.
- HYUSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Trad. Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*.

# ONDE A FELICIDADE ESTÁ: AMOR E DINHEIRO NA FICÇÃO CAMILIANA

**Ana Luísa Patrício Campos de Oliveira<sup>1</sup>**

A presente comunicação tem por intuito apresentar o projeto de pesquisa que atualmente desenvolvo acerca da obra de Camilo Castelo Branco. Minha pesquisa teve início em um grupo de estudos sobre Camilo e o ponto de partida do meu projeto foi promover um levantamento da fortuna crítica camiliana, desde os autores mais contemporâneos a Camilo, até os mais atuais.

Durante o processo de levantamento da fortuna crítica, pude constatar que os críticos têm dividido os romances de Camilo em basicamente duas categorias estanques: romance passional, aquele que se pauta pelo idealismo, e o romance satírico de costumes, aquele que tem como principal característica a sátira e a crítica ao materialismo da sociedade.

Entre essas duas tendências, a mais estudada é, com certeza, a passional, considerada por muitos o centro vital da obra de Camilo, como podemos perceber pelas palavras do crítico Massaud Moisés: “O fulcro da obra de Camilo é representado pela novela passional, de que foi o definidor e o máximo representante em Portugal.” (1967: 89) Em seguida, ainda nesta mesma citação, o crítico aponta quais são as principais características deste tipo de romance:

Seus obras, como *Amor de Perdição*, *Onde está a Felicidade?*, (...) envolvem sempre criaturas impulsionadas por uma espécie de fatalismo do sentimento, [que] entregam-se ao amor que é paixão e não desejo de elevar-se pela contemplação do outro, — guiadas por instintos, por imperiosas necessidades físicas. (...) Está em pleno clima romântico, onde o ato mais absurdo se explica sempre pelas razões do coração.<sup>1</sup>

Já a sátira de costumes é classificada, tradicionalmente, como o inverso do romance passional, ou seja, de que Camilo ao invés de tecer uma trama na qual o elemento passional seria o determi-



nante das ações, ele focaria sua narrativa na crítica e na sátira de uma sociedade regida pelo materialismo e pela sordidez argentária.

Mas, observando essa classificação bipolar feita pelos críticos, pareceu-me complicado de compreender como uma produção tão vasta quanto a de Camilo pudesse se ajustar desse modo em uma polarização tão sumária que, em última análise, terminaria por não levar em consideração as particularidades de cada obra.

De fato, após a leitura de parte da obra camiliana, pude verificar que essa classificação tradicional — viés passional *versus* viés satírico de costumes —, mais atrapalha que auxilia na busca de uma visão mais problematizada da produção romanesca camiliana. Pois, essas duas tendências, ditas estanques, constantemente se mesclam, ou até mesmo se fundem, ou seja, em uma mesma obra podemos encontrar um enredo passional, tão importante para o primeiro tipo de romance, enquadrado na sociedade portuguesa oitocentista regida pela *sordidez argentária*, ou seja, pela ganância ao dinheiro, elemento essencial para o outro tipo de romance.

Seguindo esse raciocínio, surgiu a hipótese de que, na verdade, na narrativa camiliana, existiriam dois planos: o primeiro seria aquele construído para atender às expectativas dos leitores oitocentistas e ainda dos editores, que buscavam em um romance um caráter folhetinesco e ultra-romântico de um bem dramático enredo passional — mesmo porque Camilo era um escritor que vivia de seu ofício e se ele não produzisse o que gerasse lucro no mercado editorial ele não teria como sobreviver. Já o segundo plano seria aquele no qual o autor revelaria a sua faceta, ainda pouco estudada, de crítico social, expondo com isso, o que ele julgava serem os verdadeiros motores da sociedade da época: os prazeres imediatos, a ganância pecuniária e suas conseqüências, entre outros. Vale dizer que, neste estudo, tomamos por crítica social a denúncia de uma sociedade pautada pelas relações monetárias e não o sentido moralizante do termo.

Alguns meios que Camilo utiliza para promover a articulação desses dois níveis narrativos já foram enumerados pelo crítico Paulo Frachetti, como as *digressões filosofantes* e alguns procedimentos metalingüísticos<sup>2</sup>, mas creio que outros ainda podem ser elencados, como a estrutura dialógica entre o narrador e seu possível receptor, a constituição das personagens, desde as características

físicas até as psicológicas, as falas das personagens, utilizadas pelo autor de forma oportuna e ainda, a ironia e o sarcasmo.

Dentre o vasto legado camiliano, diversas obras poderiam ser utilizadas a fim de exemplificar o modo pelo qual Camilo opera a articulação dos dois níveis narrativos, mas selecionei o romance *Onde está a Felicidade?* como objeto de estudo, pois por meio dela podemos vislumbrar de uma forma clara como o autor tece elos entre os dois planos, o passional e o crítico, de uma forma ordenada. Visto que, durante a leitura deste romance, pude perceber que ele apresenta um enredo passional, a história dos *amores contrariados* de Guilherme do Amaral e de Augusta, mas o diferencial é que ele está enquadrado na sociedade portuense oitocentista, na qual encontramos a motivação pecuniária como o fator determinante das ações e dos destinos das personagens. Nesse sentido, quando surge a crítica social ao materialismo predominante e a sátira dos costumes dessa sociedade, do segundo plano narrativo para o primeiro, elas não surgem desordenadamente, mas sim de uma forma plausível.

Primeiramente, *Onde está a Felicidade?* é um romance classificado pontualmente como passional por grande parte da crítica. Ele é o primeiro romance do chamado ciclo da Felicidade, que se completa com as obras *Um Homem de Brios* (1863) e *Memórias de Guilherme do Amaral* (1865). Nele encontramos, aparentemente, um rotineiro desenvolvimento de um enredo passional, a história das venturas e desventuras do rico e sedutor Guilherme do Amaral e de Augusta, uma pobre costureira que depois de ter se tornado amante de Guilherme é abandonada.

Aqui poderíamos citar vários exemplos do modo como o dinheiro, a cobiça e a avareza são os fatores determinantes das ações e dos destinos das personagens deste romance, assim como a constituição das personagens e o enredo como um todo estão profundamente relacionados à crítica que Camilo tece à sordidez argentária da sociedade que ele retrata.

Mas, dado o caráter sucinto deste estudo, uma breve análise de *Onde está a Felicidade?* poderá exemplificar a nossa hipótese, uma vez que as personagens desse romance parecem ser, em sua maioria, construídas de forma a atender tanto às necessidades do enredo passional, nível mais aparente, quanto do intuito crítico do

autor, nível mais profundo.

A personagem Ana do Moiro possui um papel de destaque no desenvolvimento do enredo, pois é ela quem, por muitas vezes, socorre Augusta nas horas de necessidade. Mas, ela possui também um papel fundamental para o objetivo crítico do autor, visto que constitui um exemplo do quanto a motivação pecuniária muitas vezes é muito mais eficaz do que a motivação sentimental. No episódio em que Guilherme do Amaral conhece Augusta, ou seja, no momento em que a mãe da protagonista morre, surge a necessidade da presença de Ana para que Augusta se sinta menos angustiada diante do fato. Guilherme sai em busca de desta personagem, que está trabalhando. Ele se aproxima e conta para Ana do Moiro que a mãe de Augusta morreu e então a personagem dá início ao diálogo:

- Morreu? Ora essa! Que me diz o senhor? Pobre mulher!
- O que eu queria era que vossemecê fosse fazer companhia à filha em sua casa.
- Ia, ia, assim Deus me salve... Mas não posso deixar cá o meu arranjo!...
- Eu ainda lhe não disse tudo. Entregue vossemecê o seu arranjo a alguém, que eu lhe dou meia moeda.
- Dá?! Olhe lá o que diz!...
- Eu sei o que digo; receba-a já, aqui tem cinco pintos, e venha comigo.

A filantrópica Ana do Moiro, espantada com semelhante caso, entregou à filha a direção do fogareiro em que rugia a sartã, e seguiu Guilherme [até o encontro com Augusta].<sup>3</sup>

A partir desse diálogo, podemos ter a dimensão do quão bem articulados estão os dois planos, o do enredo passional e o da crítica social, visto que as contingências do enredo demandavam a presença da personagem Ana do Moiro, mas quando ela entra em cena, o tema do dinheiro vem à tona para ser analisado: Ana somente deixou o que estava fazendo para acudir Augusta depois que Guilherme lhe fez uma oferta em dinheiro, demonstrando que por afeto ela não teria ido. É interessante observar também o uso irônico que o narrador faz do termo *filantrópica*, sinônimo de “desprendimento, generosidade para com outrem”<sup>4</sup>, ao adjetivar a

personagem, uma vez que Ana do Moiro não vai acudir Augusta por bondade nem por desprendimento, mas sim porque foi recompensada financeiramente por isso.

Nesse sentido, sob meu ponto de vista, torna-se clara a con-comitância das tendências nesse romance, pois em meio ao desenrolar de um enredo passional, surge a crítica ao materialismo exacerbado que seria o verdadeiro regente das relações humanas, e não o amor ou a paixão, como sugere a maior parte da crítica camiliana especializada.

Outro fator que indica a inadequação do rótulo de romance passional para *Onde está a Felicidade?* é que nele está ausente um elemento de suma importância para esse tipo de romance, que é o *desenlace trágico*. Pelo contrário, Augusta não comete o suicídio devido ao abandono por Guilherme do Amaral e, depois de achar um tesouro escondido, ela se casa com o seu primo e torna-se uma respeitada baronesa.

Em último lugar, vale chamar a atenção para o fato de como Camilo conclui seu romance. Em meio ao derradeiro diálogo do romance, entre as personagens Guilherme do Amaral e um amigo, o autor lança a seguinte reflexão: “- Em suma, queres saber *onde está a felicidade?* - Se quero!!... Está debaixo de uma tábua, onde se encontram cento e cinquenta contos de réis”<sup>5</sup>.

Em outras palavras, Camilo encerra sua novela versando que a Felicidade parece estar muito antes em uma boa condição financeira do que na busca de uma realização amorosa ideal aos moldes ultra-românticos, fato este que, arrisco dizer, finda por mostrar ao leitor que seu texto trata muito antes de uma reflexão crítico-social do que a simples veiculação de uma história passional.

Contudo, nas páginas onde encontro essa crítica social bem articulada a toda estrutura da obra, a maior parte da crítica camiliana encontra tão somente um romance passional como tantos outros. Jacinto do Prado Coelho resume-a, por exemplo, como uma obra na qual “(...) Camilo trata dramaticamente um caso de sedução, explora a angústia da seduzida e os remorsos do sedutor”<sup>6</sup>, definição essa que me leva a crer que *Onde está a Felicidade?* foi por muito tempo lido de forma parcial, talvez por influência de toda a tradição crítica existente que pauta a obra camiliana ou pelo

elemento passional ou então pelo viés satírico, e como *Onde está a Felicidade?* apresenta uma história de amor, muito embora com toda a complexidade que procurei esclarecer, sobre ela teria recaído o rótulo passional, sem maiores medidas.

A continuidade que pretendo dar ao meu projeto é investigar quais elementos nesta narrativa camiliana, como as personagens e o desenvolvimento do enredo, podem vir a auxiliar na rediscussão do lugar de *Onde está a Felicidade?* no cânone camiliano e, por extensão, poder discutir a obra de Camilo como um todo, buscando encarar o dinheiro e a crítica social como fatores essenciais à narrativa do autor.

**RESUMO:** *Onde está a Felicidade?* Esta é uma das indagações que mais fomentaram escritos literários, visto que a Felicidade é uma eterna busca do ser humano. Muitos diriam que é no amor, mas Camilo Castelo Branco não. Em 1856 o autor construiu o romance *Onde está a Felicidade?*, no qual ensaiou uma resposta a essa inquietação humana. Contudo, para chegar a tal conclusão, o escritor elaborou uma análise crítica de como o dinheiro finda por ser o fator determinante das relações humanas e sociais de seu Portugal oitocentista, concluindo ao cabo do romance que a Felicidade “está debaixo de uma tábua, onde se encontram cento e cinquenta contos de réis”, ou seja, no dinheiro.

Entretanto, ainda que fundamental, a investigação do papel do dinheiro na ficção camiliana permanece pouco explorada. Buscando vislumbrar os motivos pelos quais a crítica especializada não se deteve neste *topus*, constatou-se, após a leitura de parte da crítica camiliana, que ela se funda no estereótipo que Camilo Castelo Branco carrega de escritor ultra-romântico, autor de novelas passionais ou satíricas.

Nesse sentido, uma leitura destituída de estereótipos da novela *Onde está a Felicidade?* pode trazer à luz uma nova visão do autor, em que ganham destaque as relações humanas e sociais, a sordidez argentária, no lugar do elemento passional, como supunha a maior parte da crítica especializada. Assim posto, a investigação do papel do dinheiro em *Onde está a Felicidade?* Tem por consequência descobrir em Camilo um crítico social habilidoso, preterindo seu rótulo

de escritor ultra-romântico menor.

**Palavras-chave:** Camilo Castelo Branco, Ultra-Romantismo, Crítica Social.

**ABSTRACT:** *Onde está a Felicidade?* This is one of the questions that more fomented literature, since Happiness is an eternal search of the human being. Many would say that it is in love, but Camilo Castelo Branco would not. In 1856 the author wrote the novel *Onde está a Felicidade?*, in which he tried to answer this intriguing human issue. However, to reach such conclusion, the writer elaborated a critical analysis of how money turns to be the determinant factor of human and social relations of the 19<sup>th</sup> century Portugal, concluding at the end of the novel that Happiness “*está debaixo de uma tábua, onde se encontram cento e cinquenta contos de réis*”, thus, in money.

However, although its importance, the role of money in camilian's fiction remains trifling explored. Trying to discuss the reasons for which the specialized critic did not treat about this topos, it was noticed that, after reading part of camilian critic, it is based in the stereotype of Camilo Castelo Branco as an ultra-romantic writer, author of passionate or satiric novels.

In this direction, a reading of the novel *Onde está a Felicidade?*, absent of stereotypes, can bring to light a new view on the author, in which human and social relations gain prominence, the issues related to money, in the place of the passionate element, as most part of the specialized critic assumed. Therefore, the investigation of the role of money in *Onde está a Felicidade?* has the consequence of discovering in Camilo a witty social critic, neglecting his label of a minor ultra-romantic writer.

**Keywords:** Camilo Castelo Branco, Ultra-Romanticism, Social Critique.

## REFERÊNCIAS

- CASTELO BRANCO, Camilo. *Onde está a Felicidade?*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda, 1856. (1970, 12<sup>a</sup> ed.).
- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982-1983, v. I e II.
- FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, Cabeça e Estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. IX – L.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MOISÉS, Massaud. *Presença da Literatura Portuguesa*. v. III: Romantismo-  
-Realismo. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

## NOTAS

1. Estudante de Graduação e Iniciação Científica da Universidade de São Paulo.
2. Moisés, 1967, p. 89.
3. Franchetti, 2003.
4. Castelo Branco, 1856, p. 91.
5. Houaiss, 2001, p.1340.
6. Castelo Branco, 1856, p. 374.
7. Coelho, 1982-1983, 364, v. I.

## O EU QUE ERA OUTRO: A FICÇÃO NARRATIVA DE RUBEN A

Ana Paula Arnaut<sup>1</sup>

No primeiro dos três volumes da sua peculiar autobiografia, intitulada *O Mundo à minha procura*, Ruben A. afirma:

Posso dizer, pela experiência que tenho tido, que viver assim debruçado cá para dentro é apaixonante. Mundo que não conhece maldades, não se perverte de encontro a outros, que se deslumbra ao registar vários *eus* transitando em várias épocas e enriquecendo a estrutura de um *eu* que vai progredindo, incólume, exacto, fio da navalha na sua própria alma (1992: 3).

O que assim se regista a propósito de um género particular – o autobiográfico – pode, no caso deste autor, estender-se à restante produção narrativa. Aliás, não por acaso, escolhe-se para epígrafe deste volume uma citação (de Henry Miller) que, de forma clara, anuncia a aproximação entre géneros tradicional e canonicamente distintos: “Autobiography is the purest romance. Fiction is always closer to reality than fact”.

Em qualquer dos casos, então, assume-se que quem lê a obra lê o autor. Ou, por outras palavras, sublinha-se a ideia de que a escrita funciona como espaço-tempo de aprendizagem, e também de formação, de um *eu* que, intrinsecamente múltiplo, se pluraliza, desdobrando-se, explícita ou implicitamente, em *outro* ou em *outros*. Este, ou estes, participam em variados jogos de máscaras (que de quando em quando parecem fingimento verdadeiro), transformando-se, com frequência, em personagens-tipo a partir de cujas atitudes se torna possível espreitar intenções críticas de grau e de jaez diversos.

O que assim se começa a desenhar é a possibilidade de lermos a produção literária de Ruben A. como o ponto de encontro de influências de origem diversa. Influências que, todavia, como certificaremos, não são sempre sujeitas a uma passiva e linear apro-

---

<sup>1</sup> Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra



priação. Pelo contrário, elas são assimiladas de forma modalizada, dando azo a uma singular e caleidoscópica maneira de escrever.

Em primeiro lugar, e não esquecendo a presença imanente e nem sempre disfarçada do Surrealismo (e referindo-nos em concreto à kafkiana novela *O outro que era eu* [1966]), é fácil constatar o legado, diria inevitável, do modernista Fernando Pessoa, naquilo que neste se consubstancia, de modo indelével, como a complexificação e a radicalização – porque esteticamente consciente e tantas vezes ironicamente distanciada do *eu* em relação a *outro(s)* – de uma ideia de desdobramento muito embrionariamente patente, por exemplo, no conhecido verso de Sá de Miranda “Comigo me desavim” (Ferreira, 1974: 14).

Assim, a influência pessoana comparece nas páginas desta novela quer no que se refere à temática do desdobramento efectivo e radical do *eu* (de imediato patente no título mencionado e levado às últimas consequências na arquitectura interna da obra), quer no que em outras obras existe de contaminações de uma linguagem, e também de uma técnica, próximas do interseccionismo e do paulismo pessoanos. Citamos, à laia de exemplo, breves excertos de *Caranguejo* (1954):

Os verdes amarelavam-se de estio quando as ninhadas esvoaçavam das silvas onde ninhos secos rebentavam círculos de natureza. Confundia-se o exterior no íntimo do passeio – embriagantes de real alteavam-se conjuntos à passagem do carpinteiro e contudo uma sociedade estava a completar-se numa tarde com lenço de seda ao correr da brisa; aqui e ali cavalgavam os penetrantes na sua sensibilidade do adormecer germinado pela dúvida.

No limiar da distensão atravesso a regularidade do escondido – e ainda há pouco o portão encerrava-me de novo; – o que faz passar horas no banho de sabonete diluído se o enxugar dolorosa-me a manhã?

Degrau a degrau o musgo batia no abater da cabeça e prováveis de acontecimento apareciam novamente (Cap. X).

A propósito da possível aproximação com o poeta modernista, e em comentário que, apesar de ser tecido em particular sobre o romance *Kaos* (1981), se pode estender à globalidade da produção

literária de Ruben A., José Palla e Carmo sublinha que este foi

um dos raros escritores portugueses que têm possuído, naturalmente, – fisilogicamente, apeteceria dizer –, o dom da *literariedade*, a qualidade de ver, viver e descrever a realidade *literariamente*, sem ter que depois a traduzir em termos literários, porque a colhia já nesses termos. Ruben A. não recriou a realidade: como Fernando Pessoa e poucos mais, criou-a literariamente. O que na e da realidade via era já a visão literária dela. Vida e literatura eram, para ele, sinónimos. (1981: 259)

Para além disso, regista-se, ainda, em segundo lugar (para seguirmos uma linha cronológica), uma enviesada influência do movimento da Presença, pelo que no romance *Silêncio para 4* (1973) (e, extensionalmente, sob formas e graus diversos, em outras obras do autor, como deduzimos da citação inicial) remanesce do individualismo presencista e do primado do psicológico sobre o social.

Consubstanciando-se quase em páginas íntimas de auto e de hetero-interpretação, este romance materializa, também, a influência-vivência de Pessoa, dando conta da “luta de pessoas dentro da própria pessoa”, porque cada um é dois (p. 101). Além do mais, não esquecendo o *aviso à navegação* que, no início, nos é lançado, do que se trata, afinal, é de contar a história dentro de si, que é ele (p. 17).

Aceitemos, portanto, o(s) desdobramento(s) do *eu* e aceitemos o um como dois, (cada qual com as características intrínsecas) neste romance que retoma, como sublinha Laurinda Bom (*apud* Machado, 1996: 13), “o tema da incomunicabilidade, definidor de um modo de ser e de estar, através de personagens fechadas sobre si próprias”. No entanto, é justamente pela *viagem* que fazem ao redor e ao centro de si mesmas, pelas incursões alternadas (e algumas vezes apenas tentativas e outras tantas conseguidas) ao território íntimo do(s) *outro(s)*, que as personagens se transformam em protótipos de *eus* que não eles. Assim se abre caminho a uma leitura que do individual permite extrapolar para o colectivo e, por conseguinte, assim se faculta uma abordagem psicológica receptiva a interpretações de pendor sócio-cultural.

Com efeito, o (quase) ininterrupto diálogo-monólogo que as personagens mantêm (numa dramatizada composição a duas vo-

zes que chamam e que ecoam outras vozes), ao mesmo tempo que revela um aturado conhecimento dos mecanismos de funcionamento do universo feminino e do universo masculino, faculta, sem dúvida, a entrada num retrato social e moral de uma determinada época, já que, como sabemos, os comportamentos humanos são indissociáveis do *espírito* – leia-se mentalidades – usos e costumes, que a esta preside.

Apesar disso, é natural que, como sublinha Eduardo Lourenço,

muitos leitores se divirtam apenas com a extravagância de superfície, que é única na nossa paisagem escrita, mas o essencial é essa descida sem escafandro ao recife sempre mal alumado dos nossos pavores e ardores ancestrais para aí dançar a sublime dança do macaco divino que descobriu a morte. (...) Consola verificar que este nosso (e sobretudo dele) *coeur mis à nu*, objecto de uma tauromaquia de nova espécie, é o fruto amadurecido de uma geração, menos precoce acaso que outras, mas, ao fim e ao cabo, certa por dentro com a sua insólita e insolente verdade. (1990: 9)

Em terceiro lugar, e tendo novamente como ponto de referência o romance *Caranguejo*, e também esse outro intitulado *A Torre da Barbela* (1965) ou, de modo periférico, alguns dos contos de *Co-res* (1960), destacamos a presença de matizes temáticos vagamente aparentados (ou, se calhar, não tão vagamente quanto isso, mesmo quando disfarçados sob a capa surrealista do insólito e do registo automático) com uma tradição neo-realista que, principalmente desde finais dos anos trinta, vinha marcando presença crítica no panorama literário de um Portugal governado por figuras decadentes e cinzentas.

Mais uma vez, neste como em outros casos, a relação que se estabelece com o património estético-literário surge de forma modalizada (principalmente se tivermos em conta a linha ortodoxa do Neo-Realismo), traduzindo-se mais na virtual apropriação de uma vertente crítica contra e toda e qualquer forma de opressão e de desigualdade – ou contra o estado geral do país – do que na inscrição explícita de quadros-cenas facilmente identificáveis com as coordenadas estéticas e ideológicas daquele movimento. Talvez por isso, a matéria narrativa pareça apresentar-se, por vezes, ape-

nas como um descomprometido e automático jogo surrealista de onde se ausentam os laços a um real que, por norma, nos surge ordeiro e ordenado.

O conto “Azul”, por exemplo, afigura-se-nos como ilustração exemplar do que acabamos de referir. Neste, o desmesurado desejo de ascensão social, de aquisição de traços distintivos que marcassem a diferença em relação ao comum povo, leva um grande banqueiro a, literalmente, comprar o sangue azul do Visconde de Beringela, submetendo-se, por isso, a um complicado processo de transfusão de sangue. Para além de o relato final nos dar a saber que o resultado é um Ser ambíguo e despersonalizado, a descrição da melindrosa operação não é menos elucidativa, pelo menos no que se refere à existência de uma linha de crítica histórico-social:

No meio da transfusão teve de se lavar o filtro – estava muito entupido. Realmente a ideia segura de quem está habituado a bons negócios mais uma vez se mostrava lucrativa – era uma camada de esterco que vinha do século XV – havia mesmo a boiar pequenas partículas de cerume cor-de-rosa que já não pertencia aos nossos dias. Devia ser da época da Guerra das Rosas. Havia bocados de pastéis de massa folhada – o meio-fidalgo já não digerira bem, ia-lhe tudo para o sangue – até umas cafeaspirinas sem tubo estavam depositadas no filtro. Um horror de coisas que intervalaram a operação – viam-se uns cornos miniatura – quem teria sido o infeliz antepassado? Injusto o banqueiro comprar um par de corninhos sem ter culpa, não estava bem. Ele lá tinha as suas razões para querer um sangue azul bem limpinho e celeste.

Cada um deitado na sua cama, meio fidalgo e meio plebeu, olhava-se desconfiado à espera da lavagem superdimensional do filtro. O filtro boiava à deriva, como dentadura postiça, dentro de uma mistura de éter, álcool canforado, azul de metileno e bicarbonato de potássio. Os médicos conversavam sobre as últimas comunicações sanguíneas e as enfermeiras espiavam-nos meigamente, na esperança de uma promoção sentimental. Os dois na cama fulminavam-se de ódio, não eram carne nem peixe (1989: 50)

Deixando de lado o carácter risível e finamente irónico com que o autor sempre, ou quase sempre, manuseia a crítica social,

parece-nos possível ler nas linhas que acabamos de citar uma dimensão ideológica semelhante à que é possível encontrar em *Uma abelha na chuva* de Carlos de Oliveira (1953): “a de que tentativas de alianças de interesses sociais *aparentemente* afins, mas afinal muito diversos em termos históricos e culturais, acabam por resultar em clamoroso falhanço, tanto mais inevitável quanto mais antagónicos se revelarem os interesses em questão” (Reis, 1980: 86).

O que o conto “Azul” prova é, afinal, que o predomínio de uma preocupação estética não desvirtua a informação ideológica neo-realista, subjacente, também, ao conto “Preto”.

Exemplo nítido do culto de “uma expressão rítmica, espectacular e exigente”, em detrimento “da fácil correcção gramatical” (Sampayo, 1966: 66), este conto desenha, embora de modo irónico e pontualmente cómico, a denúncia das assimetrias sociais e, por consequência, a problemática das relações entre classe dominante e classe dominada. Problemática que, aliás, se desenvolve de forma mais intensa (mas nem sempre de forma menos cómica – relembram-se os conflitos sociais entre os Barbela e a Bruxa de São Se-medo ou as dúvidas preconceituosas em relação ao Dr. Mirinho), em *A Torre da Barbela*, “patética e trágica alegoria de um «certo Portugal», fechado em si mesmo, representado por várias personagens fantásticas e caricaturais” (*ibidem*) e de cujo estudo resultará “o conhecimento da psicologia nacional” (Carmo, 1966: VIII).

A identificação entre o representante e o representado é, de mais a mais, levada a cabo pelo próprio narrador/autor quando, entre outros exemplos, se afirma que “A Barbela resistia quase despovoada e a Torre chegara a um estado de decadência que reflectia bem as maleitas do País” (p. 177) ou quando, de forma clara assumindo o estatuto de *tipos* dos Barbela, cruamente expõe a sua fragilidade intrínseca e a ausência de uma perspectiva futurante:

Afinal apareciam muito mais colectivos do que individuais. (...) mortos ou vivos, calados ou falantes, cegos ou míopes, carregavam ao lombo as intransigências obstinadas de um passado bem cozinhado pelas crónicas, mas mal descrito pelos psicólogos. Todos anormais, piores quando enfaixados pela redoma do medo de se afirmarem em defesa ou ataque. E raro pensavam no que podia ser o futuro, menos na debilidade da morte. Como os mortos também surgiam frágeis, e

aqui enraizavam a sua dupla tragédia. Mesmo de noite, quando saíam dos túmulos do solar da Torre para viverem, eram fracos como os humanos que os haviam precedido em vida. (pp. 251-252)

Tal acontece, ainda, em outros momentos dignos de registo. Por um lado quando, em comentário que facilmente remete para um certo tempo português, seja do passado recente ou do presente em que vivemos, se diz que

esses Barbelas, por mais que lutassem e fizessem, mantinham um espírito tacanho e, pior, tímido. Através da história sempre a intriga e o mau gosto a minarem tendências benéficas, aptas a um mundo melhor. Muitos dos Barbela – a massa informe que não se via a passear no Jardim dos Buxos ou que não se independentizara em nomes presos ao ouvido – essa massa vagueava de um lado para o outro à mercê de encontrões dados pelos mais espertos. Quantas lutas não travara o Cavaleiro para se manter vivo naquele mar morto de incultura? (p. 137).

Por outro lado, a crítica está ainda presente quando a prima Madeleine imagina como seria Lisboa:

devia ser um terreno maior para maiores cortesias. O que era caricato e pitoresco na Barbela ou no Monte de São Semedo, até mesmo na Beringela, na capital devia tornar-se horripilante – pessoas com mãos suadas, cabeças deformadas pelas preocupações de cartões de visita e funcionalismo a fumar beatas saindo dos cafés para as repartições e das repartições para os cafés, dormindo pelo meio a prestações e tomando uma água das Pedras para as dores de fígado, e abrindo a boca de tédio! (pp. 161-162)

O que, acima de tudo, se realiza neste romance, picarescamente povoado por personagens de diversas eras, é “uma síntese de processos e – por que não? – uma síntese de resultados. História e ficção, contemporaneidade e arcaísmo” (Sáfady, 1966) que vão transformando a família Barbela e seus *pecados* numa nação e seus

defeitos. Tal como acontece em *Kaos*, também aqui Ruben A. se assume como “cronista atento, impiedoso, corrosivo e justo, orientado não pelo sentimento ou pela paixão, mas pela clarividência e pela possível verdade dos factos”, procurando “desvendar o absurdo, atingir o incompreensível, relatar a loucura mansa da realidade portuguesa, através dos séculos da nossa existência como Nação” (Cruz, 1981:13).

A mesma Nação que, em microcosmos, se apresenta e se representa em *Caranguejo*, romance interessante e emblemático, não apenas pela peculiar técnica narrativa que nele é levada a cabo (a passo de caranguejo, isto é, de trás para a frente, começa no capítulo X e recua até ao capítulo I) mas também, e no essencial, porque nos parece encerrar, mesmo que de modo ténue e subtil, os diferentes veios temáticos, e também formais, que, de futuro, iriam ser desenvolvidos em outras obras do autor: a incomunicabilidade; o universo do feminino por oposição ao universo do masculino e, por conseguinte, o espelho do *espírito* de uma época; as contradições de uma classe social (a burguesa); a ausência de identidade, ou a procura dela (não esqueçamos que as personagens não têm nome, sendo identificadas como *Ele, Ela, Aquele, Aquela, o Outro, Este*); em suma, o sentido da própria vida, em particular, e do *ser-se* português, em geral.

Tudo colorido por influências estéticas diversas que, todavia, se assimilam, reconstruindo-se e travestindo-se em outras tonalidades que não se cristalizam ou fecham sobre si mesmas (pelo contrário, anunciam as ousadias e as especificidades, principalmente formais, dos ventos post-modernistas). E talvez por isso se torne difícil a inserção de Ruben A. em uma ou outra vertente literária. Afinal, o que parece consubstanciar-se é a ideia de que as suas obras participam em uma, ou em variadas práticas estéticas, sem que, não obstante, tal participação assuma proporções passíveis de se revestirem de uma semântica de pertença absoluta ou de inclusão linear.

Assim acontece também, para além dos casos que já mencionámos, com a apropriação da estética surrealista, experiência de limites cronologicamente muito próxima da publicação deste primeiro romance. Ora, se é verdade que a capa do Surrealismo parece nortear a globalidade da construção do universo romanes-

co – por exemplo através de um registo discursivo que, *grosso modo*, parece corresponder a um tipo de pensamento/escrita de onde se deveria ausentar qualquer controlo racional e quaisquer preocupações estético-morais –, não é menos verdade que uma leitura atenta da tessitura narrativa leva a uma conclusão, se não diferente, pelo menos atenuada.

Com efeito, por detrás de um aparente *tresloucamento* linguístico-discursivo e de uma subversão da ordem dos acontecimentos, esconde-se uma enorme preocupação lógico-formal que, segundo julgamos, evidencia um extremado, e extremoso, exercício da razão. Quase nos atreveríamos a dizer que, do que se trata, afinal, e em termos paradoxais, é de um Surrealismo intelectualizado, porque manifestamente construído de acordo com o que deveria ser o *espírito* intrinsecamente alógico e irracional do movimento.

Assim, por um lado é certo que se lermos o romance de acordo com a ordem imposta pelo autor – do capítulo X para o capítulo I – tudo nos parece caótico e quase sem lógica, porque para além de frustrar as expectativas de leitura, colidindo com o que se espera de uma narrativa, exige um muito maior esforço de descodificação dos acontecimentos e dos significados que se lhes impõem. Por outro lado, todavia, o caos e a entropia perdem algum sentido – ou, justamente, ganham sentido(s) – se reorganizarmos a ordem dos capítulos e começarmos a leitura pelo último capítulo proposto e que é, de facto, o primeiro. Primeiro em todas as acepções. Porque é o início do romance *Caranguejo*, porque, como facilmente se constata, nele é possível encontrar o equivalente ao início-nascimento da própria Humanidade.

No entanto, como não podia deixar de acontecer, a equivalência não se consegue à custa de uma linear e vulgar intertextualidade com a narrativa bíblica. Pelo contrário, o paralelo entre o universo romanesco e o universo bíblico consegue-se através de uma interessantíssima paródia do acto divino da criação do Homem. Aduza-se ao exposto, para efeitos de clarificação terminológica, que não atribuímos ao termo ‘paródia’ apenas a carga de imitação ridícula cristalizada por definições de dicionários e veiculada por obras de certos autores que, na esteira de utilizações muito em voga em séculos anteriores, incutem ao conceito um intuito manifestamente cómico. Paródia dirá respeito, então, a uma activa-



ção do passado numa versão controlada por um contexto irónico, a uma “form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text” (Hutcheon, 1985: 6).

É assim que, no romance de Ruben A., o homem não é feito à imagem e à semelhança da entidade divina, a partir do pó da terra e da insuflação pelas narinas do sopro da vida para que se transformasse num ser vivo (Gn. 1.26, 2.7), nem a mulher é feita da costela que se retira do homem (Gn. 2.21). E muito menos o mítico episódio do pecado original é seguido à risca. Prenunciando e pré-anunciando a deslegitimação das grandes narrativas no Post-Modernismo a vir, o mundo recriado por Ruben A. começa de forma bem diferente e distanciada do hipotexto bíblico (mantendo-se, no entanto, o papel complementar, secundário, da mulher).

Deste modo, as partes constituintes de *Ele* (e, por extensão, de uma *Ela* que surge por necessidade de criar um par do ímpar que era *Ele*) existiam “nas oficinas gerais do mundo” onde se encaixotavam “pulmões, aparafusavam-se rótulas, estampilhavam-se testas de desacordo, albergavam-se filas de braços numa necessidade de futura ginástica para desenferrujarem completamente tantos tempos de espera”. Outros elementos, como a saliva ou a imparidade, buscavam-se em laboratórios; outros, como o cabelo e o pêlo, eram de fabricação comum em “repartições quase públicas bem diferenciadas”. Eram estas “as mais caras da criação que por maquinismos milagrosos se encaixavam nos lugares apropriados se bem que de vez em quando, por uma séria dificuldade de contagem, fossem atribuídos mais pêlos a uns do a outros”.

E como se se tratasse de uma autêntica linha de montagem, o protótipo passa por várias “salas de exame”, por diversas fases de experimentação (umas bem sucedidas, outras sem êxito) até se alcançarem a perfeição e a correcção do resultado – pelo menos no que concerne ao resultado físico, já que, anteriormente, havíamos sido advertidos para o facto de não ter havido tempo para o espírito... O que se impunha era

uma forma, um tipo, um modelo, um protótipo resoluto que entrasse no mundo por seu pé, andasse para baixo e para cima, mexesse em todas as coisas, partisse poucas canecas

e em jantares de gala não compromettesse os outros metendo chocolates na algibeira. As algibeiras foram uma invenção possidónia para albergar mãos pouco poéticas.

O elaborar discutia-se apenas no acomodar dos membros e nas idas aos laboratórios para buscar meio litro de saliva ou um quarto de quilo de pêlo em embrião ou ainda para buscar imparidade. Os homens eram dominados pela imparidade, as mulheres compunham-se de paridade (...).

A diferença entre ambos – *Ele* e *Ela* –, feita em relato paródico que traz à memória o já referido episódio do pecado original, e a consequente expulsão do paraíso, é também visível no que toca a atitudes e comportamentos:

A pouco e pouco o interminável passou a ser terminável e as coisas a aparecerem limitadas quando de comum eles iam olhando a pensar e a ver o que se rodeava perto deles – e uma árvore cresceu tão depressa na avenida em que eles iam que não houve tempo para a parar. *Ele* na calma colheu um fruto e trincou-o descaradamente, *Ela* no entanto tirou-lhe a casca.

E, depois de um primeiro dia que se confessa ter sido cheio de trabalho, começam a surgir os primeiros sinais de civilização e, com eles, outros *Eles* e outras *Elas*. Estes não são, todavia, a matéria-prima que directamente interessa para a organização das restantes partes do romance. Assim, se o capítulo em apreço remete, em termos semântico-formais, para a ideia de generalização (dada quer pelo par prototípico Adão/*Ele* e Eva/*Ela* quer pela sua pluralização-multiplicação mais ou menos indiferenciada), a verdade é que o parágrafo final começa a delinear a descida do geral para o particular que se concretizará nos capítulos seguintes. Nestes, narrar-se-ão e descrever-se-ão factos essencialmente relativos a um *Ele* e a uma *Ela* específicos, se bem que nascidos daqueles outros múltiplos *Eles* e *Elas*.

Ao longo dos restantes nove capítulos assistiremos, pois, a par das inevitáveis e corrosivas menções a um englobante cenário histórico-social, à referência privilegiada e individualizada a *Ele* (Capítulo II), a *Ela* (Capítulo III) ou a ambos e a outros que vão girando à sua volta (Capítulo IV a VIII). Referimo-nos, por exemplo, a

*Aquela*, a *Este* ou ao *Outro*, personagens essenciais para melhor compreendermos o desvanecimento de laços e de compromissos afectivos que uniam, ou pareciam unir, o par protagonista. E à medida que a relação se atenua e a indiferença se instaura, cada um deles regressa ao respectivo isolamento vivencial e, por conseguinte, narrativo. Deste modo, o capítulo IX retoma o tratamento privilegiado de *Ele*, enquanto o Capítulo X dá conta de *Ela*, só com os filhos, aguardando, todavia, sempre, por *Ele*...

Curiosamente, se lermos *Caranguejo* por esta ordem – inversa, como já dissemos, àquela que é, de facto, apresentada –, o sentido global que é oferecido parece-nos substancialmente diferente daquele que se obtém se respeitarmos a organização formal proposta por Ruben A.. Neste caso, começando embora por se ver envolvido em atmosferas sociais, e também relacionais, de cinzenta e melancólica tonalidade, o leitor é conduzido até um capítulo I que aponta, pelos motivos já referidos, para uma ideia (para um cenário) de esperança, isto é, de redenção, e também de renovação (de renascimento) da Humanidade.

Jogo? Acaso? Coincidência? Ou, adaptando ao contexto as palavras de Liberto Cruz,

Tarefa surrealista? Ambição desmedida? Missão impossível? Sonho desvairado?

Há um pouco de tudo isto na obra de Ruben A. Mas sem moralismos, sem ânsias de justiceiro, sem sinais de convicção única, sem alardes superiores, sem o orgulho de quem encontrou o remédio salvador. Ruben A. procura para perceber, investiga para analisar, e descreve para nos descobrir nas nossas manhas e certezas. Resulta daí um painel imenso onde se inscreve a nossa identidade, onde se desnuda a alma lusitana. (1981: 13)

## REFERÊNCIAS

- RUBEN A., *Caranguejo*. Lisboa. Assírio & Alvim, 1988 [1954].
- \_\_\_\_\_. *Cores*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989 [1960].
- \_\_\_\_\_. *O Mundo à minha procura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992 [1964].
- \_\_\_\_\_. *A Torre da Barbela*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995 [1965].
- \_\_\_\_\_. *O outro que era eu*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991 [1966].
- \_\_\_\_\_. *Silêncio para 4*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990 [1973].
- \_\_\_\_\_. *Kaos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981 (póst.) [1974].
- BOM, Laurinda, “Ruben A.”, in Álvaro Manuel Machado (org.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Presença, 1996.
- CARMO, José Palla e, “Ensaio”, in *A Torre da Barbela*. 3ª ed. Lisboa: Parceria A.M. Pereira Lda., 1966.
- CRUZ, Liberto, “Prefácio”, in *Kaos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.
- FERREIRA, Vergílio, “Do ‘Eu’, etc.”, in *Colóquio Letras*, nº 19, Maio, 1974.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York & London: Methuen, 1985.
- LOURENÇO, Eduardo, “O desvairo criador de Ruben A. Sobre *Silêncio para 4*”, in *Silêncio para 4*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.
- REIS, Carlos, *Introdução à leitura de Uma abelha na chuva*. Coimbra: Almedina, 1980.
- SÁFADY, Naief, “A Torre da Barbela”. *Estado de São Paulo*. (Suplemento Literário), 23 de Setembro de 1966.
- SAMPAYO, Nuno de, “Ruben A. – *O Mundo à minha procura*”, in *Colóquio*, nº 39, Junho, 1966.

# IMPASSES GARRETIANOS DE ONTEM E DE HOJE

Anamaria Filizola<sup>1</sup>

## 1. OS IMPASSES GARRETIANOS

E há títulos também que não deviam ter livro, porque nenhum livro é possível escrever que os desempenhe como eles merecem.

*Poetas em Anos de Prosa* é um deles.

Almeida Garrett, *Viagens na minha terra*, p. 184-5.

Esta epígrafe, retirada do cap. IX de *Viagens na minha terra* foi escolhida como mote para algumas considerações que pretendo desenvolver acerca dos impasses literários experimentados por Almeida Garrett e figurados em dois romances publicados no último quartel do século XX: *A vingança de Maria de Noronha* (1988), de Armando Silva Carvalho, e *A lua de Bruxelas* (2000), de Amadeu Lopes Sabino.

Voltemos ao mote. O autor-narrador das *Viagens* chega à ponte da Asseca e faz uma digressão a propósito de ter ali morado Ênio Manuel de Figueiredo, árcade que “tinha o instinto de descobrir assuntos dramáticos nacionais (...), de agrupar, não sem mérito, as figuras”, mas sem alcançar um bom efeito dramático: “era sensoria irremediável”, nos conta. E mais adiante acrescenta:

Uma das mais sensabores porém, a que vulgarmente se haverá talvez pela mais sensor, mas que a mim mais me diverte pela ingenuidade familiar e simpática de seu tom magoado e melancolicamente chocho, é a que tem por título *Poeta em Anos de Prosa*. (Garrett, 1969, p. 184)

Eis o contexto em que o livro é evocado. Um título excelente que não encontra conteúdo à altura e o qual é lembrado - “com

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Paraná

sincero pesadume cá de dentro” - toda vez que o narrador lê a produção que lhe é contemporânea: “Pois este é século para poetas? Ou temos nós poetas para este século?...” (Garrett, 1969, p. 185) pergunta ele.

Afiguram-se aqui alguns dos impasses identificados pelo narrador-viajante: a adequação do gênero para o conteúdo e este para o tempo em que a literatura é produzida e consumida. Talvez se pudesse afirmar ser este o argumento central das *Viagens*: a busca da forma e do assunto da literatura portuguesa para o século XIX, quando nada mais é igual ao que costumava ser.

A metáfora da viagem expressa bem a empresa do escritor. A ironia do narrador brinca com o leitor: revela sem pudor que quer escrever sua obra-prima. O assunto viria naturalmente dos sítios visitados durante a viagem de Lisboa a Santarém: natureza e cultura dariam matéria melhor que as fantasiadas. A realidade próxima seria tão ou mais rica que a distante. Mas o que se lhe oferece ao longo do percurso é motivo de frustrações transformadas em excursos de diversas ordens que tangenciam ou atravessam o discurso literário: digressões políticas, históricas, biográficas e mesmo literárias.

Escritas nos anos 40, as *Viagens* são como a súpula da biografia de Almeida Garrett como escritor polígrafo e de transição: começou poeta, foi prosador, dramaturgo, ensaísta. Formou-se na escola neoclássica e foi sagrado o primeiro dos românticos, o que significa que supera uma literatura de convenção clássica, mas não se contenta com um discurso idealista copiado do modelo estrangeiro. Não é preciso lembrar aqui os outros papéis desempenhados pelo autor de *Dona Branca* para que se delinieie o amplo espectro de interesses, preocupações - e impasses - que ocupam sua atenção. A literatura há de dar conta da realidade portuguesa de ontem e/ou de hoje, mas de maneira autêntica, verdadeira. Não há prescrição de como realizá-la, há, pois, que se praticar para acertar. Contudo, a tradição literária (nacional ou estrangeira) oferece exemplos de autores cujas obras atingiram a combinação ideal de forma e conteúdo adequados para o tempo em que foram produzidas. O narrador-leitor refere-se a elas constantemente enquanto pensa a experiência da sua escritura e a compartilha com o leitor benevolente, não o de uma narrativa de viagem cujos percalços deveriam

ser apenas os do percurso, mas que justamente precisa ser paciente com as angústias de um narrador que procura no mapa um roteiro de linguagem que ele, leitor, também desconhece.

Retomarei as *Viagens* e seus problemas mais adiante. Passo agora ao *Frei Luís de Sousa*.

Passadas quase quatro décadas de sua publicação, Oliveira Martins, em *Portugal contemporâneo*, ao referir-se duramente à literatura romântica e sua busca de restauração do país, afirmará a permanência dos “trabalhos de erudição histórica de Herculano;” (...) e “uma tragédia em que a tradição realmente inspirou, o *Frei Luís de Sousa*”. As razões para isso estariam na sua estrutura simples, mas tocante, na combinação do drama familiar com a crise política acontecida no tempo em que se desenrola a ação, mas sobretudo pela abordagem do sebastianismo a qual encontrava eco nas vicissitudes históricas do presente da criação e na atitude do país. Cito:

O *Frei Luís de Sousa* é a tragédia portuguesa sebastianista. O fatalismo e a candura, a energia e a gravidade, a tristeza e a submissão do gênio nacional, estão ali. Não é clássico, nem romântico: é trágico, na bela e antiga acepção da palavra: superior às escolas e aos gêneros, dando a mão, por sobre Shakespeare e Goethe, a Sófocles. Num momento único de intuição genial, Garrett viu por dentro o homem e sentiu o palpitar das entranhas portuguesas. Que ouviu? Um choro de aflições tristes, uma resignação heróicamente passiva, uma esperança vaga, etérea, na imaginação de uma rapariga tísica, e no tresvario de um escudeiro sebastianista.

Quando o gênio tinha uma revelação destas, estaria forte, viva, crente numa tradição seguida, ávida por um futuro certo, a Nação entregue aos braços da Liberdade?

Balouçada nos joelhos do tribuno a filhinha sorria, e ele tristemente se consolava, esperando, esperando...mas para longe, quando, tudo acabado, D. Sebastião voltasse em uma manhã de névoa...um D. Sebastião ibérico... (Martins, 1953, p. 335).

Jacinto do Prado Coelho ao discutir se *O senhor do paço de Ninães*, de Camilo Castelo Branco, seria uma novela histórica ou passionnal, aponta *Frei Luís de Sousa* como seu modelo: não como texto sebástico, mas pela presença da *anagnorisis*. Tal referência seria absolutamente dispensável para o desenvolvimento das idéias a que

me proponho aqui, se o estudioso não acrescentasse que Camilo glosa “o velho tema do *Frei Luís de Sousa*, típico do Romantismo. O esquema da “fábula” é em grande parte o mesmo: longa ausência, regresso e *anagnorisis* espetacular.” (Coelho, 1987, p. 36)

Seja pelo viés sebastianista apontado por Oliveira Martins (equivocado, a meu ver), seja pela temática do reconhecimento do retornado, como quer Jacinto do Prado Coelho, *Frei Luís de Sousa* é consagrado como texto definidor do romantismo. E se é o drama garretiano que é referido, e não as demais obras que se debruçam sobre a história de Manuel de Sousa Coutinho, ou mesmo outras em que há a *anagnorisis*, é porque Garrett alcançou com ele a conjugação de forma e conteúdo, ou ainda, de título e livro que lhe mereça.

Oliveira Martins menciona a questão do gênero da peça e a transição de orientação clássica para romântica. Eis os impasses literários que não impediram que a obra resultasse um sucesso de público e de crítica. Outro dos impasses apontados no ensaio do historiador refere ao modelo de tradição que melhor representaria a nação em tempos tão conturbados. Oliveira Martins desconsidera a insistência com a história de Manuel de Sousa Coutinho e explica o êxito da tragédia por ter percebido - e representado - o gênio nacional como sendo sebastianista: triste, resignado, heroicamente passivo.

Se o autor da *História de Portugal* teve o mérito de dar ao sebastianismo uma necessária e merecida atenção, não entendeu o modo como Garrett trabalha a questão sebástica. Não cabe aqui essa discussão e remeto os interessados ao trabalho de Patrícia Cardoso sobre o assunto. Todavia, os elementos sebásticos são reveladores de outro tipo de dificuldade.

Na peça, o elemento fulcral que evoca a questão sebástica é o valor atribuído ao passado, a suspensão do tempo histórico presente em função de uma crise cujo futuro não se delinea e, por causa disso, o desejo de que a solução para a adversidade venha do passado. Na peça, são três os personagens que pensam essa questão por razões diferentes: Telmo, que anseia pela volta de seu antigo amo da África, e, com ele, a de D. Sebastião. Madalena, por sua vez, teme a volta do marido, cuja morte nunca foi confirmada, pois seu retorno acabaria com seu segundo casamento. E sua filha,



Maria de Noronha que, influenciada por Telmo, deseja a volta de D. Sebastião. Temos um passado que não se quer morto e é desejado, outro de que não se tem a certeza de estar morto e por isso é temido, e um terceiro que é pura fantasmagoria, pois nunca foi vivido por Maria. É a pior das situações, pois não lhe permite viver o presente e muito menos antever um futuro.

Todavia, a atitude incendiária de Manuel de Sousa Coutinho, que se recusa a ceder sua casa para os governantes filipinos, quebra com a passividade frente às adversidades e com as resistências de Telmo, que o julga mal por não ter ido a Alcácer Quibir. Eis a ação esperada para enfrentamento da crise do presente.

Quando o Romeiro aparece, o aio compreende os receios de Dona Madalena, mas então já era tarde. O casal já não pode ser casal e decide abraçar a vida conventual. A filha entende a situação como uma punição divina injusta e, debilitada pela doença, morre. Sua morte, na peça, é inexorável por viver na fantasmagoria do tempo passado.

Em vista do final da peça, parece-me evidente que o passado não serve para a vida. O retorno do tempo pretérito não resulta positivamente. Como qualificar, pois, a peça como sebastianista?

Os envolvimento políticos de Garrett - o modo como ele experimentou as vicissitudes de seu tempo - mostram o seu comprometimento com o presente, tendo o passado como mestre.

## **2. OS IMPASSES GARRETIANOS DE HOJE: FREI LUÍS DE SOUSA E A VINGANÇA DE MARIA DE NORONHA**

Romeiro: Como se me visse a mim mesmo num espelho.  
Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, p. 114.

A escolha da epígrafe encurta o caminho de quem não pode estender-se como gostaria. Ao debruçar-se sobre obra canônica, o autor que o faz presta um preito à tradição, mesmo que seja para criticá-la. O livro de Armando Silva Carvalho é um romance de costumes cujo cenário é a Lisboa de 1987 e cuja trama figura uma montagem do drama garretiano. Escritor de um tempo sem lugar para ingenuidades, Silva Carvalho opera com homologias inteli-

gentes e lúdicas e não com construções especulares.

Contextualizemos a epígrafe escolhida: Manuel de Sousa Coutinho atea fogo em sua casa, em Almada, requisitada pelos filipinos que querem fugir da peste que assola Lisboa. Isso feito, a família muda-se, com muita contrariedade de D. Madalena, para a casa de seu primeiro marido. Na sala o passado está representado por três ícones: são os retratos do dono do paço, D. João de Portugal, de Camões e de D. Sebastião. Em outras palavras: a história está presente em forma de retratos fiéis, como garantem os personagens que conheceram os modelos. O marido cujo regresso é temido, o amo cuja volta é desejada, o rei desaparecido, Encoberto e Desejado, e o infeliz poeta das glórias da pátria. Passados poucos dias que estão no novo lar, em uma sexta-feira aziaga, 4 de agosto, data que acumula inúmeras lembranças para Madalena, eis que aparece o Romeiro a fechar o ciclo.

Depois dos diálogos entre Madalena, Frei Jorge e o Romeiro de que este dá o recado mandado por um cativo em Terra Santa, Madalena prontamente entende como sendo do primeiro marido. O frade, para dirimir dúvidas, pergunta se ele reconheceria o homem em pintura, inda que noutros trajes. A resposta é a da epígrafe: “Como se me visse a mim mesmo num espelho”. Uma vez identificado o retrato de D. João, Madalena tem a certeza de que o marido estava vivo. Se o cunhado de Madalena precisa perguntar quem é o Romeiro, que responde ser ninguém, nós, leitores ou espectadores, sabemos, pela resposta do homem, ser ele D. João: “Como se me visse a mim mesmo num espelho”.

Eis o passado que volta tal e qual e não serve à vida. Quando o Romeiro percebe a situação que criou, dá a famosa resposta ao frei: “Ninguém”. É o reconhecimento da anulação do passado no tempo presente.

Parece-me ser esta uma das interpretações de *A vingança de Maria de Noronha*, que, como já disse, trabalha com homologias e não com igualdades. A atriz, que deverá interpretar Madalena, também teve um primeiro marido de quem pouco fala, embora não sinta remorsos de espécie alguma; vive um casamento em crise, tem uma filha adolescente e uma empregada fiel, herança do primeiro casamento. O leitor cria certas expectativas de que a história de Madalena e Manuel, tal como a conta Garrett, vai se repetir, mas

nada acontece neste sentido. Não há *anagnorisis* e, muito menos, ecos de qualquer sebastianismo.

A par da história que envolve a a família da atriz, há a questão da montagem da peça pelo Encenador, o qual pode ser visto como um duplo do autor do texto. Suas dúvidas são quanto a aceitação do enredo garretiano passados mais de 140 anos de sua criação. Como morreria Maria num tempo em que há cura para tuberculose? O público, exigente de verossimilhanças, não aceitaria que a menina morresse tísica. Eis o impasse do Encenador: o que era bom em 1844 não o era mais em 1987.

A discussão do cânone é feita de forma paródica ao longo do texto como um todo, mas também é enfrentada diretamente pelo Encenador. Há todo um capítulo em que são discutidas as possíveis fontes da inspiração do dramaturgo e as suas motivações pessoais. Em resumo, não era por ser *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, que o sucesso estaria garantido. O Encenador teme esse passado literário que trata de entender para aliviar-se do seu peso, quer liberdade para a montagem do espetáculo, que, é preciso que se diga, é-lhe encomendado, não é de sua escolha.

Na sua vida pessoal, ele é saudoso de sua mulher, que morreu vítima de câncer. A sogra intermedia seu encontro com uma médium que recebe o espírito da falecida. O viúvo conta seus receios e dúvidas para a morta. Aconselhado pela fraudulenta médium, ouve que a montagem deve ser absolutamente moderna, adaptada para os dias atuais. Nada de passado. A principal alteração é a substituição dos retratos por espelhos: nada de retratos do passado! Os espelhos não de refletir o entorno, o presente. Por estes e outros motivos, a peça é um grande fracasso.

Carlos Aquiles, o primeiro marido da atriz, ele também ator, isolado em Óbidos, é visitado por Clara, a filha de Filipa, curiosa por conhecê-lo. Depois de saber das notícias, encantado pela menina, resolve voltar para ajudar na montagem da peça. Este que seria o homólogo de D. João, cujo retorno arruinou o presente de Madalena e Manuel e deixou sem futuro Maria de Noronha, quando chega a Lisboa, ao descer do táxi é atropelado por Francisco Ávila, o jornalista com quem a atriz vive. É o inverso que acontece: o presente literalmente mata o passado.

E Clara Rialto, o duplo de Maria? Esta tem um namorado bra-

sileiro e parte com ele para outras terras, deixando os pais separados, o pai a escrever o romance que é dado a ler, a mãe à procura de si mesma. É um final afirmador do futuro, da vida, absolutamente solar.

Tal como nas *Viagens* e em *Frei Luís de Sousa*, o passado ensina, a tradição pode e deve ser revista.

### 3. OUTRO IMPASSE DE HOJE: A LUA DE BRUXELAS E O PACTO DEMONÍACO

O grande mago lusitano não aparece ali senão episodicamente; e é necessário que apareça como protagonista de uma grande ação, pintado em corpo inteiro, na primeira luz, em toda a luz do quadro.

Almeida Garrett, *Viagens na minha terra*, p. 328.

Refere-se o narrador-autor a S. Frei Gil de Santarém, o Doutor Fausto português, cuja figura aparece esboçada em *D. Branca*, mas que ainda estaria à espera de quem lhe contasse as aventuras condignamente. A referência ao frade aparece já nos capítulos finais, quando são narradas as visitas aos monumentos religiosos de Santarém, mal cuidados, mal-cheirosos, decadentes, os túmulos profanados, a ossada de S. Frei Gil desaparecida.

Eis o mote escolhido para falar de *A lua de Bruxelas*, cujo protagonista é o próprio Almeida Garrett, que viveu de 1834 a 36 na capital belga, na qualidade de representante de Negócios do governo português. Nesse sentido pode-se dizer que é um romance biográfico, o que é diferente de uma biografia romanceada. Esta é uma questão interessante do livro, o hibridismo de sua matéria, tal como nas *Viagens*, mas de modo rigorosamente controlado pelo narrador, que não se perde em digressões nem se revela biograficamente mais do que o necessário para que o leitor saiba das motivações do engendramento do romance.

O narrador também é um narrador-autor a parodiar o narrador das *Viagens*, a estabelecer a separação entre o que é fruto de pesquisa e leitura e o que é imaginado em bases verossímeis. O ponto de partida é justamente as lacunas, nas biografias de Garrett, com

relação a este período de viagens em terras belgas, época em que não escreve nada e em que se separa da primeira mulher, a bela Luísa Midosi, sobre quem pesam suspeitas de tê-lo traído com um inglês rico.

Lopes Sabino arquiteta essa temporada como um intervalo: uma oportunidade de amadurecimento de Garrett. É um descanso entre dois tempos de sua vida, uma espécie de prêmio pelos difíceis tempos de exílio e participação no exército liberal de D. Pedro e os anos que se seguiriam ao seu retorno a Portugal, quando escreverá as obras de maior fôlego.

Nesse sentido, em Bruxelas prevalece mais o lado Sancho do que o Quixote, pois um dos fios condutores da trama romanesca é a questão do dinheiro. Uma das epígrafes do livro, retirada de um dos *Epigramme* de Goethe adianta o que se vai ler: «Como delapidar o dinheiro e o tempo/ Eis o que este livro ensina - com aprazimento.»

Primeiramente há uma euforia com o dinheiro recebido para que o casal se instale na cidade: são as compras para a casa, são as roupas para o casal desempenhar seu papel junto à corte de Leopoldo I.

Mas depois há a falta de dinheiro para honrar as dívidas para com os sobreviventes dos que tomaram parte das lutas liberais. Formam-se longas filas de homens a reclamar o que têm direito a receber. Garrett escreve constantemente a Lisboa a pedir que lhe enviem o numerário para pagar a esses soldados. Mas a verba não vem para isso nem para as despesas do funcionário e sua mulher.

Enquanto os dias de penosa humilhação de ver os móveis da casa serem seqüestrados para pagar dívidas não chegam, o casal freqüenta os meios diplomáticos, encantando a todos com sua elegância, beleza e algum exotismo meridional.

É essa convivência que vai proporcionar a Garrett o contato com diferentes posicionamentos políticos face às novas configurações da política depois de Waterloo e também com novidades literárias. Enfim, é um alargamento de horizontes e perda de certas ilusões. Nas palavras do próprio Garrett, nas *Viagens*, seria o (re) conhecimento dos poetas do século XIX: Napoleão, agora vencido, e Silvio Pellico, o paciente carbonário italiano. Mas também (re)conheceu as muitas obras do Barão de Rothschild.

O lado Rothschild, desnecessário dizer, é o do valor do capital acima de todos os valores. No romance de Lopes Sabino ele está encarnado na figura de Charles Gordon, personagem criado para dar concretude ao hipotético inglês rico, com quem Luísa é suspeita de ter um caso adúlterino.

No pequeno círculo social bruxelense, em que tudo se sabe, Gordon toma conhecimento da chegada do casal e maquina um conveniente encontro em Waterloo. Posteriormente toma conhecimento das necessidades financeiras do representante de Negócios e num jantar, após a ópera *Robert le diable*, o inglês se oferece como avalista para que Garrett levantasse dinheiro. No entanto, o que fica implícito no trato entre os dois homens é que Luísa seria um tipo de caução para tal acordo. No dia em que o título é assinado, deitado em seu leito, o poeta se estranha, «como se alguém de diferente tivesse começado a habitá-lo.» (Sabino, 2000, p. 49)

Mantido numa espécie de limbo pela Coroa portuguesa, o representante dos Negócios não sabe oficialmente que está demissionário, mas recebe em sua casa a pessoa que vai substituí-lo no cargo. As filas em frente à porta são ainda mais denunciadoras do estado de indignação da representação portuguesa; os móveis são levados, enfim, o casal vive dias de miséria. Como não há respostas às contínuas cartas que escreve para o Reino, Garrett é aconselhado a viajar para Lisboa.

Sua ausência de Bruxelas é a oportunidade aguardada por Gordon para aproximar-se de Luísa. É ele que a mantém durante o afastamento do marido. Aquilino Ribeiro atenta para este tipo de comportamento de Garrett: o mesmo já teria acontecido durante o exílio na Inglaterra. O poeta deixa Luísa sem meios e parte para se juntar ao exército de D. Pedro. Naquela altura ficou a suspeita de que o Duque de Palmela teria se encarregado do amparo da moça.

Ao retornar para a Bélgica, o encarregado de Negócios contrata os serviços de um detetive particular, M. Cornelis, para se certificar do que suspeita com relação à mulher. E ouve da parte do empregado, humilhado, o que intimamente já atina: que Luísa mantém um caso com Gordon. Mais do que isso, que ele já não a quer, que anda agora com Julia, a mulata brasileira que fora amante de Garrett em dias mais divertidos.

Se por alguns segundos vertiginosos Garrett cedeu a um pacto

demoníaco, não foi em Bruxelas que colheu as vantagens. Talvez que o século XIX também já não fosse o melhor dos tempos para um pacto fáustico. Ou tudo se resume a esta vida fútil, onde se delapida o tempo e o dinheiro.

O narrador-autor de *A lua de Bruxelas* não tem dúvidas de que o Diabo foi o grande íntimo de Garrett nessa temporada bruxelense. Maléfico, fascinador, intrigante, toma diferentes modos nas diferentes cidades. Se em Bruxelas é mesquinho e um tanto detetive, a revelar duras verdades, em Lisboa é melodramático e conformista

Se o tempo não é propício para que se venda a alma ao diabo é porque o diabo estendeu seus domínios e tudo que está à venda diz respeito a seus negócios.

O narrador-autor das *Viagens* procura em vão os ossos de S. Frei Gil. Quer vê-lo numa obra que lhe mereça os feitos. A ossada reaparece ao final: estava sob os cuidados de frades. A obra, nunca chega a escrevê-la, nos anos que lhe restam. Em tempos de barões, chega a visconde. As mulheres são muitas em sua vida, tal como na de Carlos, mas nenhuma lhe traz sossego. Mas a experiência não se vai como vão-se os anéis, ou as mulheres: ele a transmuda em literatura.

Se os impasses vivenciados por Garrett foram artes do demônio, ele mostrou que soube conviver com eles. Vivendo num mundo dividido entre frades e barões, Garrett se lamenta mas ainda tem esperanças.

Armando Silva Carvalho e Amadeu Lopes Sabino já aprenderam a lição de que frades e barões estão sempre em toda a parte e mostram como é a literatura de um mundo de cada vez mais produtores e menos de poetas no que têm de idealizadores. Nada mais é sagrado, muito menos o passado, ou o cânone, ou João Baptista de Almeida Garrett, retornado de seu desassossego, nunca o mesmo, mas sempre o próprio.

## REFERÊNCIAS

- GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa. Viagens na minha terra*. São Paulo: Difel, 1969.
- SABINO, Amadeu Lopes. *A lua de Bruxelas*. Porto: Campo das Letras, 2000.
- CARVALAHO, Armando Silva. *A vingança de Maria de Noronha*. 2 ed. Lisboa: Veja, 1989.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. 2.ed. (ref. e aum.) Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, v. 2.
- MARTINS, Oliveira. *Portugal contemporâneo*. 2 ed. Lisboa: Guimarães, 1953. v. 2.



## O *HOMEM SUSPENSO* EM LIMITES IMPRECISOS

André Luis Mitidieri-Pereira<sup>1</sup>

He's a real nowhere man,  
sitting in his nowhere land,  
making all his nowhere plans for nobody.  
Doesn't have a point of view,  
knows not where he's going to,  
isn't he a bit like you and me?

*Nowhere man*, Lennon and McCartney

O discurso hegemônico das humanidades vem girando em torno da internacionalização da economia e de sua conseqüente lógica cultural — o Pós-Modernismo — que reproduz mecanismos econômicos, estabelecendo padrões universais. Todavia, a arte pós-moderna também delinea um contra-discurso, subvertendo certos paradigmas homogêneos, como os conceitos de identidade, conforme evidenciam muitas narrativas contemporâneas, ao convocarem sujeitos que representam diversas órbitas da construção identitária.

O romance *O homem suspenso*, de João de Melo,<sup>2</sup> publicado em Portugal, no ano de 1996, constrói esse discurso, ao representar uma nova totalidade, mecânica, anônima e invencível, na qual submergem, mas da qual não deixam de emergir, seres humanos heterogêneos. O herói sem alternativas e sem saída à crise que parece ampliada pelo estado de ânimo finissecular, ao recorrer a alguns símbolos da sociedade burguesa moderna, referenda a sua prática discursiva e, simultaneamente, a desmonta, quando elege como alvo de ataque os fundamentos estruturantes de sua organização.

Em sua forma, *O homem suspenso* é, em parte, pós-moderno, o que pode ser constatado pelo ritmo irregular, veloz, excessivamente informativo, assinalado pelo desrespeito a regras gramaticais, principalmente, de pontuação. Porém, essas normas são respeitadas em outras seções do texto, pelo uso de maiúsculas para nomes

<sup>1</sup> Pesquisador júnior do CNPq Brasil. Doutorando em Letras, área de concentração em Teoria da Literatura, pelo PPGL/PUCRS.

<sup>2</sup> Melo, 1996.

próprios e para localidades, pela marcação das citações, entre aspas ou em itálico, e pelas corretas concordância nominal e verbal. Desse modo, em uma mesma página, chegam a conviver a negação e a afirmação da língua convencionalizada. Além disso, a divisão da obra em capítulos obedece à ordenação cronológica das ações.

A Pós-Modernidade também não é compacta, apresentando, entre outros antagonismos, posicionamentos *pró-establishment* e *anti-status quo*. Os meios de comunicação da massa, não mais meros informadores, mas formadores, ou deformadores, da opinião pública, conduzem os pensamentos que mais convêm aos seus propósitos. O mundo global pós-moderno é assim identificado com o primeiro termo daquele antagonismo, de maneira que, em muitos lugares, sendo Portugal um deles, a nação passa a ser escrita pelos noticiários, programas de auditório e *reality-shows*, pelas partidas de futebol e as telenovelas. Por outro viés, é outorgado, à Pós-Modernidade, um certo contraponto do poder nacionalista, ditatorial, centralizado.<sup>3</sup>

Entretanto, a internacionalização do capital, ao pregar a adoção de políticas monetaristas em detrimento das sociais, provoca uma nova espécie de totalitarismo. O neoliberalismo, uma vez proclamado como exitoso, agrava a fenda entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos. Nesses, a quebradeira das indústrias nacionais e a privatização de sólidas empresas estatais gera desemprego em massa e recessão; o capital sem endereço dificulta, senão impossibilita, as relações com o mundo do trabalho.

Essa força inexorável, que passa como rolo compressor sobre as economias periféricas, desenvolve-se tão mecanicamente quanto a tecnologia da qual se serve. As bolsas de valores, financeiras, os bancos, a publicidade, a indústria cinematográfica, etc. impõem-se ao novo homem sem pátria, impotente frente ao apelo consumista e ao horror econômico. Transformando a máquina em alegoria dessa situação, a seguinte passagem do romance em estudo faz notá-la:

E tenho sobre mim os céus da Europa unida, os sinos das suas catedrais góticas, a profusa nomenclatura da outra pátria que aos poucos se sobrepõe às razões históricas do meu país.

Estamos todos a partir a deixar de ser a despatriar-nos. Já

<sup>3</sup> Lyotard, 1986; Maffesoli, 1982 e 1987.

fomos a geração suspensa, a dos passos perdidos, a daquela nostalgia que as gerações seguintes censuram em nós como uma doença uma luxúria uma ideia muito e muito antiga uma perda de razão. Por enquanto, ainda estamos vivos e deste lado — felizes e desesperados. Amanhã já estaremos mortos, e não teremos sido amados ou ouvidos ou chorados por ninguém.

Quando chega a minha vez, aproximo-me da máquina, introduzo nela um dos cartões, e é como se a estivesse saudando. O olho luminoso que de dentro me espia hesita durante os breves segundos de uma ponderação automática, electrónica. Logo a seguir, surge no ecrã luminoso a indicação do “levantamento indisponível”. Não adianta alvoroçar-me nas razões da minha geração perdida entre o estudo e o progresso dos mecanismos vindos de fora, do outro lado do nosso tempo do vazio. Afinal esta máquina é um ser vivo como eu, mas bem mais complacente e educado. É honesto e bondoso e solícito.<sup>4</sup>

A Pós-Modernidade provoca uma ruptura com os conceitos modernos de nação e identidade. As nações modernas, surgidas a partir das estruturas dos reinos dinásticos e das comunidades religiosas, e organizadas a partir da primordialidade de uma língua sobre outra,<sup>5</sup> vão dando lugar a uma horizontalidade comunitária estendida além das fronteiras das pátrias e das línguas. As línguas conservam seu papel na manutenção das identidades nacionais, porém, essas não são mais estáveis, unívocas, limitadas e soberanas, entrando em contato híbrido com outras culturas e outras identidades. Se antes as línguas nacionais unificavam um território, através dos jornais e dos romances, na atualidade, a linguagem predominantemente visual dos meios de comunicação reformula o patrimônio nacional e seus códigos culturais:

A Europa chegou aqui, entrou, perdeu-se da vista e do coração de quem já antes a amava; correu a fechar-se e a trair-nos, trancada a sete chaves no aquário rosado do Centro Cultural de Belém. Ela dar-nos-á uma nova bússola, o sextante, as

---

<sup>4</sup> Melo, 1996, p. 22.

<sup>5</sup> Anderson, 1989.

naus e o silêncio da renúncia, da traição, do consentimento. Não é esta a Europa que me ensinaram a amar. A outra possui uma geografia distinta, uma cor diferentemente pintada no mapa de cada país, com seus rios e castelos, com nomes impressos na língua de origem, com a visibilidade histórica do ser e da sua vizinhança. A Europa que eu amo é feita de uma soberania culta, consciente de si e do outro que mora ao lado. Sou um homem da periferia, um cidadão a margem e do mar. Desconheço outro qualquer sentimento europeu. Não imagino sequer a Europa que entrou já nas minhas fronteiras — se é esta que sempre me foi vizinha e ressentida, se a outra que vem agora na nova cúpula de um artifício que se estendeu sobre mim como uma abóbada, uma sombra imensa, invadindo-me, ocupando-me no escuro, da noite para o dia, e subtraindo-me aos mitos portugueses da terra e do mar.<sup>6</sup>

Entretanto, a “história das rupturas muda de lado e reconhece a história da continuidade”,<sup>7</sup> de modo que a representação do homem encurralado pelo fenômeno da pluralidade global mostra-se, na verdade, uma expansão do indivíduo fragmentado que o Modernismo se empenhara em representar. Ainda que a fragmentação se alargue em dilaceramento, a personagem central depõe a favor do argumento da continuidade, quando se despoja de todo o seu patrimônio, à exceção da tese universitária e do carro, símbolos intelectual e material da Modernidade. A tese e o carro, respectivamente, substantivos feminino e masculino, demonstram a duplicidade e a ambivalência do discurso. Ao humanismo e ao racionalismo que a primeira representa, sobrepõe-se a representação de um estágio mais avançado, mas não o mais avançado, da era industrial.

Nesse contexto, a tecnologia, o progresso e o saber são associados ao elemento masculino. Por outro lado, a virilidade, com a qual se construía o moderno Portugal, defronta-se com as novas máquinas das agências bancárias e do comércio, com as redes de comunicação e as tevês a cabo. A nova velha Europa identifica-se com o elemento feminino: é a mãe que acolhe todos os filhos em seu colo próspero. Interligada, a Comunidade Comum Européia substitui as nações, construindo outro companheirismo, marcado por conceitos ambivalentes.

<sup>6</sup> Melo, 1996, p. 25-6.

<sup>7</sup> Foucault, 1972, p. 6.

Ao hesitar entre os vocábulos, João de Melo faz com que tais diferenças sejam construídas pelo valor dos signos. É assim que seu protagonista abandona a mulher, Carminho, a casa e o emprego na universidade. Se o discurso da Modernidade não deixa de ser referendado por meio dos símbolos da ciência, do consumo e da cultura, é igualmente desconstruído, através de seus principais baluartes: a família, a propriedade privada e o Estado. Por vias ambivalentes, também transitam os tempos do discurso e da história romanesca, entre atualidade e memória, passado e presente.

Do mesmo modo, a fábula se embaralha, entre o texto, o intertexto e as reflexões do autor, as quais são evidenciadas em metalinguagem interna. O ato da escrita, ora descontínuo e expressivo do pensamento em estado bruto, ora contínuo e organizado, mistura-se a trechos de músicas contemporâneas, como a do grupo *Dire Straits* (p. 33), e a textos clássicos da literatura portuguesa e universal, como os de Camões (p. 17), Fernão Mendes Pinto (p. 31), Cesário Verde (p. 46), Sophia de Melo Andersen (p. 139), Augusto Abelaira (p. 206), Álvaro de Campos (p. 210), Walt Whitman (p. 125) e Virginia Woolf (p. 120). Além disso, certas partes do discurso são impregnadas de formulações teóricas:

O mais estranho em mim é esta consciência de ser duplo, morto e vivo, e vivo e morto ao mesmo tempo. O morto jaz de costas, tenso e inchado como um tambor, e é um indivíduo nítido, com as formas que sempre lhe reconheci nos espelhos e nos retratos. O outro é a minha fisionomia em nuvem, creio que em névoa, em neve também.<sup>8</sup>

A esse entretecer de elementos que contrariam a unicidade, o essencialismo e a singularidade, juntam-se, em algumas partes da trama, duas marcas da literatura confessional: a ampla retrospectividade da narração e a identidade entre autor-narrador-personagem.<sup>9</sup> Todavia, essa identidade não pode ser comprovada nem pela categoria lexical do nome próprio, já que a personagem é anônima, nem pelo pacto entre autor e leitor, que deve orientar a leitura de uma obra como ficção ou como autobiografia. No paratexto de *O homem suspenso*, a classificação como romance converge para que

<sup>8</sup> Melo, 1996, p. 70.

<sup>9</sup> Lejeune, 1991.

desconfiemos desse rótulo, investigando sua composição, identificando seus elementos autobiográficos e o situando em um interstício.

O espaço intervalar é corroborado por outras partes do texto, nas quais aquela aparente identidade é fraturada, expondo o distanciamento entre narrador-autor e personagem. A forma da criação literária atesta o caráter polifônico do mundo que lhe serve de referente e dos indivíduos aí representados. O contra-discurso da afirmação da identidade portuguesa é paralelo ao entrelugar ocupado pela personagem e pelos seres com os quais convive, cujas identidades são contingentes e instáveis. O autor-narrador (e, às vezes, também personagem) dá voz à mulher; vê-se através dos olhos dos loucos e se busca no cão, que passa a acompanhá-lo em suas andanças.

O animal, também sem nome e fora de casa, converte-se em retrato do homem perdido, sem mapa, território, amor, casamento, trabalho e destino. Negando-se a dominar o cão, e nele procurando conhecer-se, o homem se liberta da dependência do psiquiatra, vislumbrado como símbolo de todas as relações de dominação. Carminho, professora de matemática, pertence ao mundo numeral, identifica-se com o universo masculino, ao contrário de seu ex-marido, o homem suspenso, que é professor de literatura, convencionalmente, uma disciplina ligada ao exercício profissional feminino. Assim como a tradição é aqui negada, a mulher é vista desde seu interior, de suas decepções, ressentimentos e aspirações.

Assim, a relação entre dominador e dominado quebra-se em uma dimensão identitária que chama à ação o Outro, situado em posição externa ao eu-narrador. O autor convoca o narrador a escrever um romance matizado por nuances autobiográficas e a personagem, na qual ambos se transfiguram, carrega consigo a tese de doutoramento. A escrita, como processo de sofrimento e de conquista do espaço, não almeja chegar à pátria verdadeira, não quer voar aos céus da mitologia cristã, invertendo outra hierarquia de dominação — a da igreja — instituição sólida em Portugal: “Consigo imaginar a vinda do Diabo, um cornundo travesso e vicentino que erguerá para mim a sua forquilha e com um sorriso perverso me dirá que sou bem-vindo ao seu inferno”.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Melo, 1996, p. 83.

A falta do Outro é desmascarada pela ironia à problemática do xenofobismo, tão presente na Europa, e muito revigorada nestes tempos posteriores à publicação do romance, mais especificamente, a partir do ataque às Torres Gêmeas de Nova York e dos fatos daí decorrentes: “Nem retornado nem português. Um merdas, um imigrante qualquer. Assim, estou perante um inimigo, um estrangeiro, um terrorista ou infiel, não duvido”.<sup>11</sup>

Excluído da integração e da cidadania europeias, o forasteiro relaciona-se aos mecanismos políticos de exclusão do Outro, dentro dos quais Portugal não se localiza de forma monolítica, como a estátua do Adamastor, mas de modo ambíguo, entre passado e presente, colonizador e colonizado, centro e periferia:

Antigamente, as pensões da capital do Império Português davam por nomes como “Nova Goa”, “Angola É Nossa”, “Cidade de Bissau” ou “Rio Zambeze”. Depois passaram a ter nomes europeus e bandeiras de cidades como Bruxelas, o centro do mundo, Bona, a capital dos negócios capitalistas, Paris, Roma e Madrid, lagos e cantos-de-cisne de um continente que atingiu o limite da unidade e que vai já a caminho de sua desagregação. Não faz sentido que se chame “Alexandria” a esta relíquia da civilização e da glória, neste tempo de tão grossas e atravessadas misturas. Ninguém sabe o que se passa nesta Lisboa mítica e quotidiana, capital de um país que a si mesmo se colonizou e descolonizou, que para si inventou a última e a mais portuguesa das revoluções mas que afinal trocou o passo: planta eucaliptos, vira costas ao seu mar de sempre, pede dinheiro para estradas que vão dar ao centro, ao sonho dos outros países, e parece até orgulhar-se de pedir que o deixem viver de cócoras, em sentido.<sup>12</sup>

Esse Portugal se reflete na imagem do dono da Pensão Alexandria, diante do qual é notória a intertextualidade com *Funes, el memorioso*,<sup>13</sup> protagonista do conhecido conto homônimo de Jorge Luis Borges. Como a criatura ficcional do escritor argentino, a personagem aleijada das pernas, configurada pelo romancista português, é dotada de excelente memória: “passada, presente e futura,

---

<sup>11</sup> Melo, 1996, p. 85.

<sup>12</sup> Melo, 1996, p. 84.

<sup>13</sup> Borges, 1986, p. 89-97.

ele recita tudo quanto possa ler-se nos livros, nas cartas, nos mapas e nos jornais. E lembra-se tanto do princípio como do fim da história, e consegue estar horas e dias a falar de países e cidades para onde nunca viajou”.<sup>14</sup>

No romance em estudo, o protagonista escolhe os dois volumes da obra *A peregrinação* para levar a seu desterro. Signo de uma escrita dúplice, o intertextualizado livro de Fernão Mendes Pinto relaciona-se ao número dois, símbolo de todas as ambivalências e desdobramentos, pois é um relato biográfico-ficcional, centrado nos deslocamentos do herói por vários países do Oriente. Nessa narrativa, de gênero ambíguo, após inúmeras descrições de um mundo desconhecido, de saques, aventuras e naufrágios, a personagem-viajante retorna a Portugal.

No artefato literário de João de Melo, instâncias, discursos, seres e identidades se entrecruzam, trazendo à tona o problema das diferenças culturais. A voz do narrador se desloca ao autor, às personagens e, sobretudo, ao herói pós-moderno, com quem se mescla em alguns momentos; em outros, compõe com esse e com a instância autoral um espaço que se configura pela sobreposição de múltiplas vozes. O autor dialoga com o pensamento dominante, mas não se deixa dominar, nem quer dominar os possíveis receptores de sua obra por aquilo que pensa. Sua visão da igreja e da religiosidade é revista e expressa uma avaliação não-dogmática:

[...] e o pontífice de todos os Papas, da mesma forma que João Paulo II se parece com os clérigos de todos os tempos e de todas as cidades. Como ele se demitiu Deus das grandes coisas revolucionárias deste mundo, ou fê-las Ele erradas, irrecuperáveis para o bem. Ainda assim, sei que ao longo da minha vida e por toda a parte O procurarei, sem jamais O reencontrar .<sup>15</sup>

Esse entrelugar, verificado no relacionamento da personagem central com Carminho, estende-se a suas relações com a sociedade. Embora suas opiniões sobre o sindicato e o partido a que per-

<sup>14</sup> Melo, 1996, p. 87.

<sup>15</sup> Melo, 1996, p. 125.



tência possam denotar ceticismo ou unilateralidade, nelas detectamos, antes da crítica às verdades inventadas, o questionamento de suas próprias verdades e a construção, pelo ato narrador, de uma via sujeita a infinitas desconstruções e reconstruções, porque não existe “nem na bondade do bom, nem na justiça do justo, nem na cultura do culto, nem na humildade do humilde. Nem na evidência, repito, invisível das coisas”.<sup>16</sup>

Ao retornar a sua aldeia e ao encontrar a mãe, origem do indivíduo e responsável por todos os conflitos com os quais se depara o homem em relação ao amor, o herói revela o nome de Carminho, apelido que se tratou “sempre de um estúpido diminutivo de namorados, de um derivado, de uma distorção da verdadeira Maria do Carmo que minha mãe sempre julgou amar mais e conhecer melhor do que eu”.<sup>17</sup> Procurando o seu lar e as suas raízes, o eu quer saber quem é e dá a conhecer o outro; reatualiza o mito de Édipo, buscando o passado para compreender suas identidades presente e futura, as quais se fundam nos mitos e nas identidades dos outros.

O homem suspenso diz que nunca amou ninguém como seu pai, “este velho agricultor, herói e mártir das últimas e de todas as causas portuguesas”.<sup>18</sup> Num contexto em que mar, rios, choros, prantos e pântanos dão especial destaque à água, o velho, doente e desmemoriado pai morre nos braços do filho, que barbeia, banha e perfuma seu cadáver. A água, como significação simbólica da regenerescência, lava o útero mítico da personagem principal, destruindo a memória e o passado, quando os olhares dos aldeões parecem suplicar-lhe para que os reerga e os reconstrua.

Posteriormente, sua amante Mariana, cujo nome une mar e terra, planeja levá-lo à ilha de São Miguel, nos Açores, de onde ela é natural. Ao evocar promessas futuras de felicidade, esse território conecta-se aos espaços míticos do Jardim das Delícias, da Ilha dos Amores. A açoriana, contudo, crê num amor que não existe, relacionamento que se foi desgastando; quer construir uma existência real, quando o herói, aqui confundido com o narrador e o autor, quer criar o mundo imaginário da literatura.

No caminho a Poitiers, onde o narrador-personagem vai pro-

<sup>16</sup> Melo, 1996, p. 156.

<sup>17</sup> Melo, 1996, p. 159.

<sup>18</sup> Melo, 1996, p. 161.

ferir uma conferência em francês, essa cidade passa a equivaler ao espaço da evasão, criado por todo autor: sua existência vence o espaço, não mais delimitado como diferente pelas cartografias européias, e desvenda outros tempos à personagem. A localidade francesa pertence mais ao futuro do pretérito do que a qualquer outra dimensão temporal ou espacial. É aí que o narrador desconstrói seu próprio discurso literário, construído em cima de progressões e regressões, de construções e desconstruções.

As três últimas páginas do romance tomam a forma de uma carta, dirigida à mãe do herói, na qual ele convoca o tempo perdido, de um Portugal agrícola, de um Portugal-nação. Dando a entender que o século vazio se reencontraria na ancestralidade, nos amigos, no amor, no trabalho, na ideologia, na família, na pátria e na fé, invoca um dos temas mais presentes na literatura portuguesa: a saudade. Narrando a impotência de um sujeito ficcional nessa viagem ao exterior, constrói o seu próprio interior.

Do mesmo modo que já não se pode considerar a França um país estrangeiro, o protagonista projeta-se para fora de si e para dentro do autor, mostrando o homem como *o único animal que*<sup>19</sup> é e também não é — porque existe — por e através da linguagem. A fragmentação do indivíduo e a partida do mesmo em direção ao diverso transformam-se em esfacelamento e em arrancada ao mais diverso. Mesmo que o labirinto pareça não ter portas, esses caminhos narrativos esboçam-se como o fio de Ariadne, apontando a e despontando como uma saída ao descabro.

Ao falar do que se conheceu, do que se conhece e do porvir desconhecido, João de Melo revela a si mesmo e ao outro, a nós e aos outros, as múltiplas faces de seu eu. O narrador não desdenha o autor, mas desenha seu rosto neste romance de significado indefinido, aberto, no qual se pode conhecer e onde podem se conhecer os seus contemporâneos, igualmente atordoados pela Pós-Modernidade e o Pós-Modernismo. Produzindo um reencantamento com o mundo, o autor o desvenda, nas cordas bambas da história, da literatura, da sociologia e da teoria literária. Entre esses espaços imprecisos e nas linhas de uma narrativa plural, suspende o homem híbrido de sua ficção autobiográfica quando, na realidade, outros homens crêem na ilusão de estarem conectados por cabos e por satélites.

<sup>19</sup> Melo, 1996, p. 206. Intertexto com o título de um livro de Augusto Abelaira.

**RESUMO:** *Onde está a Felicidade?* Esta é uma das indagações que mais fomentaram escritos literários, visto que a Felicidade é uma eterna busca do ser humano. Muitos diriam que é no amor, mas Camilo Castelo Branco não. Em 1856 o autor construiu o romance *Onde está a Felicidade?*, no qual ensaiou uma resposta a essa inquietação humana. Contudo, para chegar a tal conclusão, o escritor elaborou uma análise crítica de como o dinheiro finda por ser o fator determinante das relações humanas e sociais de seu Portugal oitocentista, concluindo ao cabo do romance que a Felicidade “está debaixo de uma tábua, onde se encontram cento e cinquenta contos de réis”, ou seja, no dinheiro.

Entretanto, ainda que fundamental, a investigação do papel do dinheiro na ficção camiliana permanece pouco explorada. Buscando vislumbrar os motivos pelos quais a crítica especializada não se deteve neste *topus*, constatou-se, após a leitura de parte da crítica camiliana, que ela se funda no estereótipo que Camilo Castelo Branco carrega de escritor ultra-romântico, autor de novelas passionais ou satíricas.

Nesse sentido, uma leitura destituída de estereótipos da novela *Onde está a Felicidade?* pode trazer à luz uma nova visão do autor, em que ganham destaque as relações humanas e sociais, a sordidez argentária, no lugar do elemento passional, como supunha a maior parte da crítica especializada. Assim posto, a investigação do papel do dinheiro em *Onde está a Felicidade?* Tem por consequência descobrir em Camilo um crítico social habilidoso, preterindo seu rótulo de escritor ultra-romântico menor.

**Palavras-chave:** Camilo Castelo Branco, Ultra-Romantismo, Crítica Social.

**ABSTRACT:** *Onde está a Felicidade?* This is one of the questions that more fomented literature, since Happiness is an eternal search of the human being. Many would say that it is in love, but Camilo Castelo Branco would not. In 1856 the author wrote the novel *Onde está a Felicidade?*, in which he tried to answer this intriguing human issue. However, to reach such conclusion, the writer elaborated a critical analysis of how money turns to be the determinant factor of human and social relations of the 19<sup>th</sup> century Portugal, con-

cluding at the end of the novel that Happiness “está debaixo de uma tábua, onde se encontram cento e cinquenta contos de réis”, thus, in money.

However, although its importance, the role of money in camilian’s fiction remains trifling explored. Trying to discuss the reasons for which the specialized critic did not treat about this topus, it was noticed that, after reading part of camilian critic, it is based in the stereotype of Camilo Castelo Branco as an ultra-romantic writer, author of passionate or satiric novels.

In this direction, a reading of the novel *Onde está a Felicidade?*, absent of stereotypes, can bring to light a new view on the author, in which human and social relations gain prominence, the issues related to money, in the place of the passionate element, as most part of the specialized critic assumed. Therefore, the investigation of the role of money in *Onde está a Felicidade?* has the consequence of discovering in Camilo a witty social critic, neglecting his label of a minor ultra-romantic writer.

**Keywords:** Camilo Castelo Branco, Ultra-Romanticism, Social Critique.

## REFERÊNCIAS

- CASTELO BRANCO, Camilo. *Onde está a Felicidade?*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda, 1856. (1970, 12ª ed.).
- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982-1983, v. I e II.
- FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, Cabeça e Estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. IX – L.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MOISÉS, Massaud. *Presença da Literatura Portuguesa*. v. III: Romantismo-Realismo. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

## EXORTAÇÃO AOS CROCODILOS: UMA PONTE ENTRE O LEITOR E O NÃO-DITO

André Luiz Alves Caldas Amóra<sup>1</sup>

*“Não percebo do que falam e os outros não percebem o que eu percebo”<sup>2</sup>*

*Exortação aos crocodilos*, publicado em 1999, de autoria do escritor contemporâneo António Lobo Antunes, tem como pano de fundo o atentado ao ministro português Sá Carneiro, em 1980, sobre o qual até hoje a sociedade se questiona. Tal episódio ficou conhecido como Caso Camarate. O texto apresenta monólogos de quatro personagens – Celina, Mimi, Simone e Fátima, e desenrola-se através de relatos que possuem um certo tom de delírio, não apresentando a figura de um narrador que conduza o romance. Enveredando por caminhos inovadores, põe em xeque as concepções tradicionais, herdadas do século XIX, quanto a personagens, tratamento do espaço, do tempo, organização da intriga, entre outros. Notamos uma narrativa fragmentada, estilhaçada, na voz das mulheres, marcada por constantes interdições do discurso, problematizando sentimentos e evidenciando a crueza da opressão exercida pelas forças de extrema direita. Dessa forma, o presente trabalho pretende articular a interdição e a manipulação do discurso à luz das questões históricas e pensamentos filosóficos da pós-modernidade.

Alexandre Montauray, em artigo sobre a obra de Lobo Antunes, destaca o fato de a literatura contemporânea trazer como marcas o estilhaçamento e a fragmentação. Segundo ele, a imagem do caleidoscópio reflete a ausência de modelos ou sentidos totalizantes na pós-modernidade, sendo esse estilhaçamento o traço que melhor exprime o mundo contemporâneo.<sup>3</sup> Tal característica está diretamente ligada à questão do poder e do discurso. Pedro Navar-

<sup>1</sup> Mestrando, PUC-Rio.

<sup>2</sup> Antunes, 2001, p.46

<sup>3</sup> Montauray, A. *Crônicas de Lobo Antunes: narrativas estilhaçadas* In: *Semear 8* (texto extraído do site [www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem\\_08.html](http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_08.html) no dia 03/07/2005)

ro-Barbosa reflete acerca do poder e controle do discurso, em seu artigo sobre Foucault:

Para Foucault (1998), o poder está em todo lugar, disseminado no interior das instituições criadas pelos homens. Por isso, ele não fala em ideologia determinando aquilo que o sujeito pode e deve falar, mas em sistemas de interdição, em procedimentos que criam um jogo de fronteiras, limites e supressões que tentam controlar a produção dos discursos na sociedade. Por meio desses mecanismos coercitivos, as instituições conjuram o acaso do discurso, impondo regras para quem deseja entrar na sua ordem.<sup>4</sup>

A interdição e o controle do discurso estão presentes em todas as instituições criadas na sociedade, existindo, então, o que pode ou não ser dito. Há coisas que não devem ser ditas<sup>5</sup>, pois podem abalar os alicerces da instituição. Num regime totalitário, como o de Salazar, há essa constante interdição e controle do discurso, em que a PIDE – Polícia Política de Portugal em tempos ditatoriais – exercia o papel de controladora do que poderia ser dito. A censura portuguesa buscava reprimir todos aqueles que levantassem a voz contra o regime. Lançando um olhar sobre esse tipo de censura, Bauman, em *O mal-estar da Pós-Modernidade* comenta a *limpeza* que um regime totalitário pratica para manter a ordem vigente:

O que era “totalitário” nos programas políticos totalitários, eles próprios fenômenos totalmente modernos, era, mais do que algo além da abrangência da ordem que eles prometiam, a determinação de não deixar nada ao acaso, a simplicidade das prescrições de limpeza, e a meticulosidade com que eles atacaram a tarefa de remover qualquer coisa que colidisse com o postulado da pureza. As ideologias totalitárias foram notáveis pela propensão a condensar o difuso, localizar o indefinível, transformar o incontrolável num alvo a seu alcance e, por assim dizer, à distância de uma bala.<sup>6</sup>

E, também, define as *sujeiras* sociais, isto é, os representantes

<sup>4</sup> Navarro-Barbosa, 2004, p. 112-113.

<sup>5</sup> Lyotard, 1988, p. 31.

<sup>6</sup> Bauman, 1998, p. 21.

da esquerda:

Os inimigos eram os revolucionários ou reformistas demasiadamente radicais, as forças subversivas que tentavam substituir a ordem existente, administrada pelo estado, por uma contra-ordem que virasse de cabeça para baixo todo e qualquer princípio sob o qual a ordem corrente vivia, ou pretendia viver.<sup>7</sup>

Após a queda do governo totalitário salazarista, Portugal caminhava para a instauração de uma democracia. José Cardoso Pires comenta a extinção da polícia política ditatorial, símbolo da ideologia totalitária:

No conjunto dos fenômenos aberrantes que alarmam e corrompem a nossa democracia, a extinção da polícia política dos ditadores tem um significado exemplar, paradigmático, porque é nela que se cristaliza a prática da ideologia totalitária. É no processo de Liberdade *versus* PIDE que se denunciam os reflexos mais sensíveis das alianças entre o novo e o velho.<sup>8</sup>

Pode-se perceber, em *Exortação aos crocodilos*, uma das características marcantes da estética pós-moderna: a remissão a episódios históricos, que se verifica na alusão ao Caso Camarate. Acidente ou atentado? Uma página negra da história contemporânea portuguesa, que resultou na morte do primeiro-ministro Sá Carneiro, gerando um questionamento que assola o povo lusitano há quase trinta anos. Tal alusão pode ser vista logo no primeiro relato do romance:

- Isto é uma guerra santa isto é uma guerra santa

o avião do ministro num telhado em Camarate, os empregados do aeroporto a aguardarem o furgão nos fundos, pessoas nas janelas do bairro pasmando para as asas, a fumaça, o que chamavam cadáveres e não passavam de manchas escuras, pedras, tijolos, fragmentos que se unem até compor um homem, o Tejo acalmando-se para a lua juntar na água os

---

<sup>7</sup> Ibidem. p. 56.

<sup>8</sup> Pires, 1977, p. 306

pedaços dispersos.<sup>9</sup>

Perceptível é a inovação no plano discursivo, na falta de uma instância narrante nos moldes tradicionais, ou seja, de narradores que conduziam o leitor ao longo dos romances – em primeira e terceira pessoas, oniscientes ou não. Lobo Antunes, em *Exortação aos crocodilos*, aproxima-se daquilo a que Friedman chama *onisciência seletiva múltipla*, que ocorre quando se perde o “alguém” que narra. Em estudo sobre o foco narrativo, Ligia Chiappini analisa o conceito estabelecido pelo teórico:

Não há propriamente narrador. A história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um predomínio quase absoluto da cena. [...] Os canais de informação e os ângulos de visão podem ser vários, neste caso.<sup>10</sup>

Como os pedaços fragmentados do avião, a narrativa de Lobo Antunes é montada com espaços lacunares e constantes silêncios. Sobre a inexistência de um narrador na obra antuniana, diz Moutaury:

Na obra de Lobo Antunes, a ausência de um narrador imediato e credível e a manutenção de lacunas como “espaços indecidíveis” tornam-se a estratégia narrativa mais apropriada para a encenação da perda ou da falta de modelos organizadores de sentidos totalizantes. Com isto, caberá ao leitor entrever, através das fendas dessa escrita, as pequenas narrativas em estado de escombros que vão se arrumando e desarrumando em seqüência. Nesse procedimento, os silêncios, os cortes e suspensões são intrínsecos à narrativa e dão margem a um jogo de hipóteses.<sup>11</sup>

O romance de Lobo Antunes cria uma situação nada confortável para o leitor: tentar decodificar um texto repleto de vazios. A obra exige um leitor ativo que monte e desmonte esse quebra-

<sup>9</sup> Antunes, Op. Cit. p. 10.

<sup>10</sup> Leite, 1987, 47-48.

<sup>11</sup> Moutaury, 2004, p. 19.



-cabeças, articulando as hipóteses criadas. A descontinuidade presente na obra não é mais vista como algo inacabado, estando a sua fragmentalidade relacionada ao discurso permitido e ao poder. Percebe-se, então, a presença de um não-dito, isto é, o que não deve ser enunciado.

A ausência freqüente de letras maiúsculas no início das frases, o constante uso de vírgulas e a pontuação – que não segue a norma padrão – revelam um tom descontínuo no texto, parecendo recortes arbitrários que denunciam o estado de descontrole das personagens em seus próprios discursos, pensamentos desconexos, imagens que se interpenetram, como um delírio – estilhaços de suas vidas:

bebendo água expelindo água bebendo água expelindo água  
bebendo ág  
guelras de costelas para cima e para baixo, a pele cavada entre os ossos, caranguejos de enfermeiras verificam as agulhas, mudam a velocidade das gotas, seguram-nos com as pinças e lá fora, que esquisito, tudo igual a não estarmos doentes, escolas maternas, automóveis, repartições coladas à janela pelo o cansaço e a febre, os meus pés estranhos a mim, dedos que não conheço, se mudar a aliança para o médio a articulação não a deixa cair, de vez em quando substituem um dos peixes e as bocas dispersas, medrosas, não posso morrer não quero morrer não vou morrer não consentam que morra, as bolhas dos caranguejos, donos da saúde, que idéia disparata morre agora, e pensando melhor não sei se tenho sorte em não ouvir porque se ouvisse acreditava neles e julgo que preferia acreditar neles, serenar, procurar o lenço no bolso só que não temos bolso, estamos nuas, cessei de conhecer a nudez das mulheres de que conhecia há dois meses o tronco, os cotovelos, os joelhos dado que mesmo o tronco se tornou um cotovelo ou um joelho, um osso cheio de arestas e a cabeça a oscilar em cima, lábios e dentes no chão do aquário, sorrisos que flutuam separados dos lábios, lavar-me do câncer, arrancá-lo, tirá-lo de mim, o médico <sup>12</sup>

O romance em questão desenrola-se através da representação de testemunhos. Tal estrutura pode ser vista, também, em outras

---

<sup>12</sup> Antunes, Op. Cit, p. 136-137.

obras do autor, como por exemplo em *A morte de Carlos Gardel* e em *Que farei quando tudo arde?*. Os personagens antunianos parecem ser construídos através dos relatos que fazem – por pensamentos e lembranças de suas vidas particulares e de suas respectivas infâncias, como pode ser visto no relato de Celina:

Voar Celina voar: agarravam-me pela cintura, jogavam-me ao teto, apanhavam-me antes de cair no chão, ria-me porque tinha medo e adorava aquele medo, ficava desamparada um instante lá em cima, de nariz contra a lâmpada e o abajur de folhos, descia uma gargalhadinha de pânico feliz, encontrava o colo do meu tio

Voar Celina

Por um instante descobria os embrulhos de Natal no topo dos armários, grandes, gordos, com fitas e papel de estrelinhas<sup>13</sup>

Na narrativa de Lobo Antunes, percebem-se personagens atormentadas, com relatos em que se confundem realidade e fantasia, presente e passado, além de cortes abruptos, suspensões e interdições de suas falas. Em um dos relatos de Mimi são percebidos alguns desses cortes:

Desviava-me e o papel regressava sozinho como a unha regressa a um molar cariado, chegar a casa como dantes, sentar-me na sala, procurar o cesto do crochê, sentir os nardos no jardim, o meu marido a telefonar à Celina

- A Mimi tem um cân

Perceber, sem escutá-la, que a voz dele mudou, bolhas e bolhas a caminho do teto misturadas com as bolhas do vento falando nos canteiros e as bolhas das empregadas

- A surda tem um cân

ia lá adivinhar que aquele quisto no rim, não me dava pontadas, não me incomodava, reparava por acaso ao despir-me<sup>14</sup>

Mimi, Fátima, Celina e Simone são mulheres amarguradas e, podemos dizer, massacradas pelo mundo masculino. Surdez, obsessão por objetos e obesidade são algumas das características

<sup>13</sup> Antunes, Op. Cit, p. 26

<sup>14</sup> Ibidem. p. 137.

destas mulheres que, através de seus ríspidos relatos, em que os campos onírico e real se cruzam, montam um grande mosaico:

ao chegar à janela o anúncio luminoso da confeitaria do largo a que faltava uma letra, metade submergido no meu sono e metade de fora, pálido contra o céu pálido e os ramos das árvores, piscava sobre o toldo as palavras balas morteiros, reparou em mim, notou que se enganara, envergonhou-se, corou, mudou muito depressa para bolos caseiros, e nisto dei pelo cheiro de aguardente que pertencia ao meu sonho.<sup>15</sup>

A referência ao anúncio luminoso que abre o parágrafo já o mostra *com uma letra faltando*, indicando a lacuna que se faz notar, aqui de modo referencial. Além disso, ele encontra-se metade *submergido no sono e metade de fora*, sugerindo a ocorrência simultânea dos planos onírico e real. As *balas morteiros* parecem fundir-se aos *bolos caseiros*, evidenciando o período turbulento a que o texto se reporta.

Nota-se uma narrativa fragmentada, estilhaçada, na voz das mulheres oprimidas por homens violentos, que são engajados na realização de atentados de extrema-direita. Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo*, comenta sobre os *ex-cêntricos*, que podem representar as mulheres presentes em *Exortação aos crocodilos*, inserindo o romance de António Lobo Antunes na estética literária pós-moderna. Afinal, esta se caracteriza pela perspectiva descentralizada, como Hutcheon nos mostra:

O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o “marginal” e aquilo que vou chamar de “ex-cêntrico” (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é monolito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Ibidem. p. 5.

<sup>16</sup> Hutcheon, 1991, p. 29.

Porém, as *ex-cêntricas* são postas em xeque, já que suas vozes são deveras oprimidas. Mesmo estando no centro do relato – não havendo narrador, são suas vozes as únicas que ouvimos –, a opressão é sentida nos cortes abruptos que atravessam os seus relatos.

Assim, a partir de seus relatos evidencia-se o aparecimento de um discurso lacunar. O texto torna-se uma espécie de ponte entre o leitor e o não-dito, sendo que este surge como a consequência de uma interdição.

Segundo Michel Foucault, em *A ordem do discurso*, às vezes, uma lacuna é mais significativa do que a palavra propriamente dita. Na pós-modernidade a figura do emissor do discurso esvazia-se, criando uma lacuna e concedendo primazia ao discurso em si e não mais ao seu criador:

Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível.<sup>17</sup>

A presença de lacunas, marcas do não-dito, faz-nos pensar sobre a relativização do conceito de *verdade*, uma das tônicas da contemporaneidade. Ainda segundo Hutcheon, a História ocidental é derivada de um discurso e, como tal, sujeita à representação de quem a escreve:

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado. [...] Em outras palavras, o sentido e a forma não estão *nos acontecimentos*, mas *nos sistemas* que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes.<sup>18</sup>

As reflexões de Hutcheon remetem novamente a Foucault, que trabalhou a questão da representação com o enfoque na manipulação exercida por quem detém o poder, sempre atento a qualquer discurso que possa constituir uma ameaça:

<sup>17</sup> Foucault, 2004, p. 5-6.

<sup>18</sup> Hutcheon, Op. Cit. p. 122.

Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certos números de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de *exclusão*. O mais evidente, o mais familiar também, é a *interdição*. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa.<sup>19</sup>

Em *Exortação aos crocodilos*, a interdição do discurso atinge justamente as quatro “protagonistas”, sobre as quais recai o foco. Nota-se essa interdição no primeiro relato de Mimi, quando o relato é interrompido pela invasão de um discurso externo e manipulador:

portanto estava na cama ao lado do meu marido, com cheiro de aguardente a evaporar-se, reconhecendo a pouco e pouco o quarto, os candeeiros, o tocador, a compreender que não sou pobre, não tenho uma só blusa, uma só saia, um só par de sapatos, não venderam os meus brincos para podermos comer

*a minha sogra garantiu que os surdos são assim mesmo, estranhos, não há quem não se atrapalhe com eles por causa das reações ao contrário, avisou-me mais de mil vezes.*<sup>20</sup>

O autoritarismo e a conseqüente truculência da rede clandestina de extrema-direita podem ser vistos no segundo relato de Fátima, que, em sua obsessão por objetos, para eles transfere a violência, numa extensão das práticas exercidas pela PIDE:

Às vezes passa-me pela cabeça que as coisas gostam de sofrer: se a imagem da televisão desaparece damos um murro no aparelho e regressa, se a lâmpada apaga duas palmadas no abajur fazem-na regressar embora o abajur fique torto, o aspirador aguarda um pontapé estimulante para voltar a trabalhar.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Foucault. Op. Cit. p. 8-9.

<sup>20</sup> Antunes, Op. Cit. p. 15.

<sup>21</sup> Ibidem. p. 56.

Lobo Antunes entrelaça a recente história portuguesa com a ficção. No relato de Mimi, por exemplo, temos sua vida pessoal apresentada de forma paralela à elaboração do atentado. Digna de destaque é a forma pela qual a doença de Mimi se apresenta no texto, evoluindo paralelamente ao golpe idealizado pelos crocodilos portugueses:

o meu marido com os olhos também  
 - Qual câncer meu Deus  
 a mentir como o médico e os enfermeiros mentiam  
 (- não é câncer nenhum é uma desregulação do organismo  
 que se cura num instante)  
 o médico com as radiografias e o meu marido com os mapas,  
 veias sublinhadas a tinta e estradas coloridas a azul, a mesma  
 esferográfica que desenhava círculos no meu fígado rodeava  
 de espirais uma curva de caminho, um feixe de casas, uma  
 encosta, homens ajoelhados nas moitas à espera, caixotes de  
 granadas, o furgão nas silvas, o telefone de campanha a tocar,  
 nomes diferentes para as pessoas, números a substituírem le-  
 tras, feições cautelosas, retraídas  
 - E ela?  
 o médico em sinais disfarçados  
 - Sete oito meses no máximo já alcançou a coluna e os pul-  
 mões não vale a pena operar<sup>22</sup>

A doença é uma das marcas principais nesse romance de Lobo Antunes e, segundo o próprio autor, abordar seus romances é como apanhar uma doença. E, adoecendo em suas crônicas, mais precisamente em *Receita para me lerem*, encontramos a seguinte assertiva do autor:

Não existem nas minhas obras sentidos exclusivos nem conclusões definidas: são, somente, símbolos materiais de ilusões fantásticas, a racionalidade truncada que é nossa. É preciso que se abandonem ao seu aparente desleixo, às suspensões, às longas elipses, ao assombrado vaivém de ondas que, a pouco e pouco, os levarão ao encontro da treva fatal, indispensável ao renascimento e à renovação do espírito.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Ibidem. p. 140-141

<sup>23</sup> Antunes, 2002, p. 97.

Enfim, o que poderia ser o não-dito em uma sociedade turbulenta, marcada pela ditadura salazarista, pelas guerras coloniais, pelos *cravos* e pelo suposto atentado ao Ministro Sá Carneiro? Será que poderíamos afirmar que os não-ditos estariam presentes nas lacunas e vazios do discurso das vozes silenciadas pela opressão? Hipóteses, apenas hipóteses. A resposta para essas questões deixamos a cargo de António Lobo Antunes, pois, segundo suas próprias palavras, não existem nas suas obras *sentidos exclusivos nem conclusões definidas*, e sim, talvez, reticências.

**RESUMO:** *Exortação aos crocodilos*, publicado em 1999, de autoria do escritor português contemporâneo António Lobo Antunes, além de fazer alusão ao Caso Camarate, sobre o qual até hoje o povo lusitano se questiona, apresenta monólogos interiores de quatro mulheres – Celina, Mimi, Simone e Fátima. Outra questão altamente perceptível aos olhos do leitor é a ausência da figura de um narrador que conduza o romance. A narrativa de *Exortação aos crocodilos* desenrola-se através de relatos que possuem um certo tom de delírio. O romance envereda por caminhos inovadores, no que toca à própria estrutura romanesca, pondo em xeque as concepções tradicionais, herdadas do século XIX, quanto a personagens, tratamento do espaço, do tempo, organização da intriga, entre outros. Notamos uma narrativa fragmentada, estilhaçada, na voz das mulheres. O texto acaba funcionando como uma espécie de ponte entre o leitor e o não-dito, este não-dito surgindo como uma interdição do discurso, problematizando sentimentos e evidenciando a crueza da opressão exercida pelas forças de extrema direita. Dessa forma, o presente trabalho pretende articular a interdição e a manipulação do discurso à luz das questões históricas e pensamentos filosóficos da pós-modernidade.

**Palavras-chave:** Pós-moderno; Interdição; Lobo Antunes.

**ABSTRACT:** Exortação aos crocodilos, *published in 1999, by contemporary portuguese author António Lobo Antunes, besides referring to the Camarate Affair, which is questioned even today by the portuguese population, presents the inner monologues of four women – Celina, Mimi, Simone and Fátima. Another question highly perceptible to the reader's eyes is the absence of a narrator guiding the novel. Exortação aos crocodilos' narrative unfolds through testimonials that possess a certain delirious hue. The novel strides through innovative ways concerning to the very romanesque structure, objecting traditional conceptions, inherited from XIX century, when it comes to characters, space and time dealings, plot structuring, and others. We can see a fractured, shattered narrative, in women's voice. The text ends up working as a bridge of sorts between the reader and what is not said, this unsaid rising as an interdict of discourse, discussing feelings and throwing a spotlight over the rudeness of the oppression practiced by the powers of extreme right wing. Then, this work intends to articulate the interdiction and manipulation of discourse under the lights of historical questions and post-modern philosophical thoughts.*

**Keywords:** Post-modern; Interdiction; Lobo Antunes.

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. *Exortação aos crocodilos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Receita para me lerem*. Revista Visão, 3 jan. 2002.
- BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Joerge Zahar Ed, 1998.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1987.
- LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. *Viagem à Literatura portuguesa Contemporânea*. São Paulo: Editorial Nórdica, 1983.
- MONTAURY, Alexandre. *Testemunho e ficção: os lugares da fala em António Lobo Antunes*. 2004. Tese de doutorado. Orientadora: Izabel Margato.



Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Letras, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Crônicas de Lobo Antunes: narrativas estilbaçadas*. In: *Semear 8* (texto extraído do site [www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem\\_08.html](http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_08.html) no dia 03/07/2005)

NAVARRO-BARBOSA, Pedro Luís. O acontecimento discursivo e a construção da identidade da História. *Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade*. São Carlos: Claraluz, 2004.

PIRES, José Cardoso. *E agora, José?*. Lisboa: Moraes, 1977.

# JOSÉ RÉGIO E MANOEL DE OLIVEIRA: INTERSECÇÕES ARTÍSTICAS EM BUSCA DO «PRÓPRIO CASO» NO LIMIAR DO PARADOXO EXISTENCIAL

Andrea Santurbano<sup>1</sup>

Foco específico deste trabalho não é questionar as modalidades intersemióticas das transposições cinematográficas, realizadas pelo cineasta português Manoel de Oliveira, de algumas obras, particularmente de teatro, do poeta, escritor e ensaísta José Régio (1901-1969). A fidelidade na adaptação das mesmas, característica do estilo do diretor lusitano, é aqui considerada como espelho e proposição *dialogante* de um percurso intelectual, antes, e intertextual, depois, que se origina dos tópicos básicos da obra regiana. Percurso que, como se verá, contorna e desafia os limites do pensamento humano, procurando estimular uma introspecção ao mesmo tempo dolorosa, irônica, trágica e grotesca. Retomando as famosas sugestões de Eduardo Lourenço acerca duma “psicanálise mítica do povo português”, a introspecção – e daqui o *monólogo* – seria, pois, o traço distintivo das letras lusitanas, sobressaindo o gênero épico ao dramático, e sendo em tal modo relegado o teatro, enquanto forma literária de *diálogo* por excelência, numa posição de pouco relevo. Parece, portanto, não caber nesta perspectiva a interação entre o teatro de Régio (que, como é conhecido, o autor vilacondense considerava a parte mais original de toda a sua obra) e um cinema tão rico de “verbosidade” como o de Oliveira; mas, uma análise mais aprofundada revela que a expressão dialógica regiana descobre um abisso de sentido que se interioriza em vez de se objetivar, assim que os personagens ficam entidades dissociadas nas suas evoluções dramatúrgicas. De tal jeito a palavra acentua paradigmaticamente as diferentes percepções íntimas e os desenlaces dos personagens em cena, e as formas *dialogantes* viram implicitamente *monologantes*, na incapacidade de um verdadeiro contraditório. O teatro regiano, então, bem longe de marcar a vitória do di-

<sup>1</sup> Professor de Literaturas Portuguesa e Brasileira na Universidade de Roma “Tor Vergata”.

ólogo, se serve desse meio para explorar no fundo a problemática essência do ser humano. Esta concepção básica é guardada pela arte de Oliveira, que por sua vez recupera na expressão fílmica – “processo audiovisual de fixação do teatro”, segundo a sua paradoxal provocação estética lançada nos anos 80 – contradições e conflitos presentes no mundo relacional dos protagonistas, inclusive os desencontros atávicos entre homem e mulher. Tudo gira em torno do irresolúvel mistério existencial e da sucessiva perda daquela comunhão primordial, simbolizada pelo mito de Adão e Eva. O que se propõe, neste sulco interpretativo, é ainda outra leitura de caráter psicanalítico supra-individual do ser português.

José Régio e Manoel de Oliveira são, de fato, dois autores do norte de Portugal. Além das diferenças paisagísticas e climáticas, o substrato étnico de origem céltica contrapõe o norte do país à parte meridional, esta ao contrário marcada pelas influências culturais e pela toponomástica árabes. Portugal, sendo a nação mais antiga da Europa, é também a mais coesa do ponto de vista lingüístico, político e social. Todavia, isto não exclui que o Porto e Lisboa, as cidades capitais das duas macro-regiões, possam representar duas almas distintas do país: uma depositária do espírito arcaizante, a outra via de comunicação com o mundo árabe, africano e não só; uma a enquadrar possivelmente numa perspectiva centrípeta, a outra numa perspectiva centrífuga. A diversidade parece assim consubstanciada com a unidade, fazendo alusão àquela dialética dos opostos subjacente às obras de Régio e Oliveira. Portugal parece ainda encarnar em escala reduzida o paradigma do enigma genesíaco, a metáfora daquela já vista união primigênia perdida, e ao mesmo tempo indicar por meio de paradoxo a única solução concebível. O filme *A Divina Comédia* (1991) de Oliveira se abre emblematicamente com a representação do episódio da maçã de Adão e Eva, protagonizados por dois internados da “casa de alienados”; e esta película, súpula filosófico-literária que junta o dilacerante drama íntimo de alguns personagens dostoevskianos às figuras históricas e simbólicas da Bíblia do Antigo e Novo Testamento, representa possivelmente a homenagem maior a Régio, cujo Profeta transposto da peça *A Salvação do Mundo* (1954) contracenou e debateu com o Anticristo de Nietzsche (um autor, repare-se, de referência para Régio). As fontes utilizadas pelo diretor lusitano

não acabam em si mesmas, mas representam chaves gnosiológicas de um inteiro sistema de pensamento, filho da tradição judaico-cristã e da cultura grego-latina (também ao centro da meta-viagem de *Um Filme Falado* – 2003), que sobressai como fundo do não resolvido conflito empossado no homem, suspenso entre a tentacular ilusão do mundo e a aspiração à transcendência. Um denso emaranhado de convenções sociais e religiosas, todavia, vem a obstaculizar, distorcer e até desviar o pensamento humano da procura do sentido ontológico da sua existência; mas sem esta tela de proteção tal pensamento destina-se a cair nas trevas da incerteza e risca perder-se num labirinto sem coordenadas de referência. A tentativa de averiguar a especificidade individual do “próprio caso” torna-se então a grande unidade temática que liga a literatura de Régio ao cinema de Oliveira.

Ambos crentes heterodoxos, católicos por educação familiar e formação escolástica, encontram na religião mais um instrumento de pesquisa, bem distante, porém, do ser resolutivo; o que lhes interessa não é o aspeto litúrgico e, sim, ortodoxo, quanto o mistério metafísico da transcendência, da criação e da providência divinas. Se a abordagem cognitiva de Régio relativa às temáticas histórico-religiosas é de natureza puramente intelectual, a de Oliveira é mais intuitiva; ambos, no entanto, permanecem homens da dúvida estimulados pelo instinto e insatisfeitos com as suas convicções. Um antidogmatismo, este, que questiona incessantemente seus protagonistas, desprovidos de recursos racionais suficientes. Diz Oliveira:

A impossibilidade de a lucidez abranger um conhecimento total – que nos escapa, é sempre muito mais amplo –, eis o que causa uma excitação profundamente dramática. Um caso muito claro, típico, dessa situação é, por exemplo, a causa e o pensamento da literatura de José Régio: não quero falar de subconsciente, porque já implica um consciente; mas trata-se de um mundo obscuro, onde a razão não penetra [...].<sup>2</sup>

Nesta passagem do ciclo romanesco d*A Velha Casa*, Régio confia ao personagem de Lélito uma confissão muito autobiográfica, parecendo também interagir idealmente com o amigo cineasta:

<sup>2</sup> Matos-Cruz, 1996, p. 44.

A maioria dos homens julga que a natureza é uniforme. Confundem o que chamam natureza com o que chamam normalidade... e só pensam na normalidade deles. Ora a natureza é um monstro! Um monstro obscuro e duma infinidade de caras, um abismo que tapamos, porque assim nos convém; um enigma infinitamente variável. Que sabemos da própria natureza humana? A verdade é que nem bem chegamos a querer saber. Logo nos tolhemos com tabus.<sup>3</sup>

Daqui floresce o jogo das antinomias abrangentes ética e liberdade individual, carnalidade e espiritualidade, intuição e razão, dentre outras; e aqui os autores encontram mais uma vez êxitos intersemióticos comuns, privilegiando um olhar que sugira, que metaforicamente pare no limiar das *mônadas albeias* e evite na marca estilística um excesso de descrição complacente.

Para entrar na especificidade dos arquétipos propostos, o eixo bem/mal do poeta de *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), compara-se em Oliveira com o jogo explicitamente faustiano do filme *O Convento* (1995), baseado na tensão de casais especulares. Na peça regiana *Três Máscaras* (publicada na revista *presença* já em 1934) configura-se em Pierrot, contraposto ao seu mefistofélico rival, o tema do “amor frustrado”, para citar a famosa tetralogia fílmica oliveiriana. A atração pelo outro sexo representa então outro grande tema comum aos dois artistas, isto é, a sedução da carne e a relativa carga sensual e sexual subtendida nas suas obras. A Ema bovariana da película *Vale Abraão* (1993), por exemplo, traduz na tela um interessante percurso intertextual conduzido por Agustina Bessa-Luís, autora do homônimo livro que servirá depois de argumento para Oliveira ambientar na atualidade portuguesa do vale do Douro a *Madame Bovary* de Flaubert; mas já a figura inquieta de Maria Clara de *A Velha Casa* (é bom lembrar que Régio apreciava muito Flaubert, assim como a escritora continua a admirar Régio) parece catalisar nesta cena coquete os registros expressivos do romance e do filme:

Ao mesmo tempo meneava a cabeça com ademanes gentis e palacianos, escondia metade da cara por trás do leque, fazendo olhos ternos, ou o agitava sobre o seio artificialmente

---

<sup>3</sup> Régio, 1985, p. 56.

palpitante. Já que lhe dera trabalho preparar-se tão bem, a sua mágoa era não poder ver-se num espelho grande, em corpo inteiro. Depois solevou um pouco a saia de folhos, mostrando os sapatinhos de cetim esfiado, revelando, mesmo, um bocadinho da perna... e ensaiou alguns passos de danças antigas, como vira num filme em Vila do Conde.<sup>4</sup>

Manoel de Oliveira leva à tela pela primeira vez absoluta uma obra de José Régio em 1974, no segundo dos filmes da “tetralogia dos amores frustrados”: trata-se de *Benilde ou a Virgem-Mãe*, cuja escolha é resumida pelo próprio cineasta:

*Benilde* é uma história que eu conheço desde que conheci José Régio em 1931 [...]. Parece que *Benilde* fazia parte de *A Velha Casa*, mas depois ganhou uma certa autonomia. Um dia, muito mais tarde, encontrei o Régio na Praça da Liberdade, no Porto, e ele disse-me que, afinal a *Benilde* ia ser uma peça de teatro, e acrescentou por brincadeira: ainda vai sair primeiro que o seu filme... Na altura era quase impossível fazer um filme, eram apenas idéias que pairavam no ar. A peça foi representada pela primeira vez em 1947 no Teatro Nacional e saiu publicada em livro logo a seguir. Não tive ocasião de assistir à representação. Mais tarde, quando li o livro, fiquei um pouco chocado porque a peça pareceu-me muito seca relativamente ao que eu imaginava das primeiras conversas com o Régio. Depois passou-me. Muito mais tarde voltei a pensar em *Benilde*, justamente em 1970, quando rodava *O Passado e o Presente*, não sei por que razão.<sup>5</sup>

No texto dramático da obra regiana concentram-se o mistério da transcendência, a problemática relação entre ciência e religião, razão e fé, intelecto e loucura místico-visionária. A versão cinematográfica guarda todas as dúvidas e as opções hermenêuticas da peça: o que Oliveira faz é decompor o drama de Régio, re-compô-lo num estúdio (até na subdivisão dos atos) e fixar a força expressiva contida nele, mantendo-a, se possível, inalterada. Poderia parecer assim sacrificada a criatividade artística do cineasta. Eugénio Lisboa é o primeiro a desmentir uma leitura deste tipo,

<sup>4</sup> Régio, 1982, p. 79.

<sup>5</sup> França/Costa/Pina, 1981, p. 34-35.

destacando, bem pelo contrário, os méritos de Oliveira no tratamento do texto teatral:

A fidelidade meticulosa aos textos acaba por se tornar, paradoxalmente, num instrumento de aprofundamento, de revelação, de magnificação do sentido mais *profundo* deles. Respeito-te, logo acrescento-te, tal pode ser o aforismo que resume a arte minuciosa e complexa deste grande realizador português.<sup>6</sup>

O enredo da história é dado pela gravidez, presumida ou verdadeira, da virgem Benilde; a jovem, todavia, não é o personagem mais complexo, assim como o não são o padre, o médico ou Etelevina. Os atuantes dos pólos opostos – de um lado a inabalável fé religiosa, do outro a fé na materialidade fisiológica dos eventos – mantêm uma autêntica unidade de ação. As figuras que estão no meio, as mais incertas, são portanto o fulcro da tensão dramática. Eduardo chega a ser o foco da transposição cinematográfica; Eduardo que decide seguir Benilde por amor, um amor bem terreno e carnal (no final do segundo ato até tenta abraçar e beijar Benilde), não desmentido de todo pela proposta feita por ele mesmo de casamento casto. Este é o amor frustrado que Oliveira trata em *Benilde*, com o homem relegado numa posição de subalternidade e com os conflitos sentimentais que se aparentam, quando não se originam deles, com aqueles sociais e morais.

O fio desta inteira tetralogia fílmica tece uma densa teia de interseções artísticas entre Régio e Oliveira. A relação vida-morte, também na particular acepção necrófila retratada no filme *O Passado e o Presente* (1971), é outro tópico recorrente na literatura regiana: considere-se, prestando sempre atenção ao ciclo d*A Velha Casa*, o culto reservado aos defuntos de família por parte de Angelina, ou ainda a dedicação de Maria Clara pelo marido falecido. No entanto vale a pena lembrar que Régio ajudou Oliveira nos primeiros anos 60 a redigir um esboço de argumento d*As Monstruosidades Vulgares* (vol. IV d*A Velha Casa*) constituído por duas seqüências, projeto que ficou numa gaveta por falta de verba. As seqüências planificadas são suficientes para prefigurar uma estratégia transpositiva na linha das adaptações literárias futuras: a fidelidade ao texto é quase

<sup>6</sup> Lisboa, 1981, p. 81.

absoluta. Também nos restantes filmes dos “amores frustrados”, *Amor de Perdição* (1978) e *Francisca* (1981), em torno da figura de Camilo Castelo Branco, é forte, como o próprio Oliveira admitiu, a influência de Régio, que muitas vezes o tinha aconselhado a adaptar a obra camiliana.

Todas estas histórias acabam frente ao mistério da morte, mas o que interessa mais Oliveira é o mistério da vida. Nessa confluem de fato todos os sentidos de culpa da já ressaltada tradição judaico-cristã, que gera o medo do pecado e enche de inibições, prevenções e suspeitas o tecido relacional dos protagonistas. Tudo isso leva a uma condição de fragilidade humana, caracterizada pela impossibilidade de relacionamentos e amores absolutos. Substancialmente se reafirma nessas intersecções artísticas a temática da perda do “paraíso original”, da saudade por aquela simbiose tornada dicotomia. Régio e Oliveira confiam às suas obras esta contínua interrogação sobre o sentido ontológico da vida. Este é o “caso”, anagrama de “caos” da vicissitude humana: babel de egoísmos/egotismos que determina incomunicabilidade. Nesta linha se põe o filme *Mon Cas* (1987), da breve farsa regiana em um ato, *O Meu Caso* (1957), onde o autor se coloca entre teatro pirandelliano e “teatro do absurdo”, encenando numa forma grotesca um grande leque de reflexões acerca da alienação humana. A sondagem em torno do individualismo é levada adiante até às extremas consequências duma invalidação de qualquer estratégia comunicativa. O texto fílmico de Oliveira é acrescentado por uns trechos de Samuel Beckett e do episódio bíblico de Job, que constituem mais uma homenagem à obra e à pessoa do Régio. Escreve Bill Krohn, das páginas dos *Cahiers do cinéma*:

Selon Oliveira, Régio était considéré au Portugal comme un nombriliste, qui ne parlait que de lui-même dans son oeuvre, et Oliveira voulait prouver le contraire: que partant de son “cas” particulier, Régio avait créé des oeuvres de portée universelle. Dans le film donc, partant d’une pièce qui met en scène un trait psychologique intéressant (chacun a son propre “cas” à exposer, l’estimant singulier, exceptionnel, etc.), Oliveira a répété et retravaillé la pièce de Régio en ajoutant des textes qui sans cesse élargissent le cadre de référence – Beckett, Picasso, la Bible – jusqu’à ce qu’il soit prouvé que



chaque cas particulier est celui de tout le monde.<sup>7</sup>

É assim fatalmente delineado o “caso” de um destino coletivo, ainda que “autárquico” nas suas subjetividades que não conseguem se comunicar. O Profeta de *A Salvação do Mundo* chega a propor uma paradoxal recomposição: a (re)negação do verbo. O seu anunciado Quinto Evangelho revela-se estar em branco; a palavra deve calar-se, porque “é sempre a letra que vem matar o espírito”.<sup>8</sup> Não se trata dum beco sem saída, mas pode ser considerado um eterno retorno, uma glosa filosófico-existencial comparável ao final de *2001-Odisseia no Espaço*, onde outro paradoxo, espaço-temporal, pode, de fato, subverter a ordem cosmogônica da inseparabilidade de espírito e matéria na criação do ser vivente.

É sempre um duplo olhar o de José Régio e Manoel de Oliveira, ora irônico ora indulgente, mas sempre participante deste limiar tragicômico da miséria humana: nesta zona de sombra, a arte deles não se cansa de manter acesa a chama do pensamento.

**RESUMO:** *Onde está a Felicidade?* Esta é uma das indagações que mais fomentaram escritos literários, visto que a Felicidade é uma eterna busca do ser humano. Muitos diriam que é no amor, mas Camilo Castelo Branco não. Em 1856 o autor construiu o romance *Onde está a Felicidade?*, no qual ensaiou uma resposta a essa inquietação humana. Contudo, para chegar a tal conclusão, o escritor elaborou uma análise crítica de como o dinheiro finda por ser o fator determinante das relações humanas e sociais de seu Portugal oitocentista, concluindo ao cabo do romance que a Felicidade “está debaixo de uma tábua, onde se encontram cento e cinquenta contos de réis”, ou seja, no dinheiro. Entretanto, ainda que fundamental, a investigação do papel do dinheiro na ficção camiliana permanece pouco explorada. Buscando vislumbrar os motivos pelos quais a crítica especializada não se deteve neste *topus*, constatou-se, após a leitura de parte da crítica camiliana, que ela se funda no estereótipo que Camilo Castelo Branco carrega de escritor ultra-romântico, autor de novelas passionais ou satíricas. Nesse

---

<sup>7</sup> Krohn, 1988, p. 48.

<sup>8</sup> Régio, 1971, p. 125.

sentido, uma leitura destituída de estereótipos da novela *Onde está a Felicidade?* pode trazer à luz uma nova visão do autor, em que ganham destaque as relações humanas e sociais, a sordidez argentária, no lugar do elemento passional, como supunha a maior parte da crítica especializada. Assim posto, a investigação do papel do dinheiro em *Onde está a Felicidade?* Tem por consequência descobrir em Camilo um crítico social habilidoso, preterindo seu rótulo de escritor ultra-romântico menor.

**Palavras-chave:** Camilo Castelo Branco, Ultra-Romantismo, Crítica Social.

**ABSTRACT:** *Onde está a Felicidade?* This is one of the questions that more fomented literature, since Happiness is an eternal search of the human being. Many would say that it is in love, but Camilo Castelo Branco would not. In 1856 the author wrote the novel *Onde está a Felicidade?*, in which he tried to answer this intriguing human issue. However, to reach such conclusion, the writer elaborated a critical analysis of how money turns to be the determinant factor of human and social relations of the 19<sup>th</sup> century Portugal, concluding at the end of the novel that Happiness “está debaixo de uma tábua, onde se encontram cento e cinquenta contos de réis”, thus, in money. However, although its importance, the role of money in camilian’s fiction remains trifling explored. Trying to discuss the reasons for which the specialized critic did not treat about this topos, it was noticed that, after reading part of camilian critic, it is based in the stereotype of Camilo Castelo Branco as an ultra-romantic writer, author of passionate or satiric novels. In this direction, a reading of the novel *Onde está a Felicidade?*, absent of stereotypes, can bring to light a new view on the author, in which human and social relations gain prominence, the issues related to money, in the place of the passionate element, as most part of the specialized critic assumed. Therefore, the investigation of the role of money in *Onde está a Felicidade?* has the consequence of discovering in Camilo a witty social critic, neglecting his label of a minor ultra-romantic writer.

**Keywords:** Camilo Castelo Branco, Ultra-Romanticism, Social Critique.

## REFERÊNCIAS

- CASTELO BRANCO, Camilo. *Onde está a Felicidade?*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda, 1856. (1970, 12ª ed.).
- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982-1983, v. I e II.
- FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, Cabeça e Estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. IX – L.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MOISÉS, Massaud. *Presença da Literatura Portuguesa*. v. III: Romantismo-Realismo. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

# QUANDO A VERDADE É QUESTIONADA PELAS “VERDADES”: O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO, DE JOSÉ SARAMAGO.

Andréia Régia Nogueira do Rego<sup>1</sup>

Este trabalho analisará o discurso ficcional de José Saramago em **O Evangelho segundo Jesus Cristo** (1991) relacionando a literatura bíblica com a ficção na medida em que esta reinventa a história mítica. Procurar-se-á demonstrar como o narrador de Saramago, ao reafirmar seu posicionamento “exorcista”, intensifica a pluralidade dos discursos e, conseqüentemente, a pluralidade das verdades.

A dicotômica relação entre verdade e mentira é considerada neste trabalho no sentido empregado às histórias míticas, cuja vertente real encontra-se no âmbito social e a ficcional, em sua estrutura narrativa. Verifica-se, portanto, que a relação se consolida por meio do texto. O mesmo ocorre também no plano temporal da história, visto que o passado se faz conhecer ao presente através da narrativização<sup>2</sup>. Nesse sentido, a palavra, como elemento de composição do discurso, é elemento de plurissignificação.

As incursões pelas narrativas de Saramago provocam-nos a sensação de que a verossimilhança seria mais coerente que a própria “verdade”, fazendo-nos lembrar das reflexões do narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis* no momento em que opõe verossimilhança e falsidade: “Outras fontes que venham a descobrir-se serão duvidosas, por apócrifas, ainda que verosímeis, certamente não coincidentes entre si e todas com a verdade dos factos”<sup>3</sup>. Assim posicionando-se, o narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis* assemelha-se ao narrador d’*O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Nesse âmbito, Saramago é amparado por Fernando Pessoa na voz de seu heterônimo Alberto Caeiro:

<sup>1</sup> Doutoranda em Literaturas em Língua Portuguesa – Unesp – São José do Rio Preto

<sup>2</sup> HUTCHEON, 1991.

<sup>3</sup> SARAMAGO, 1984, p. 198.

Esta é a história do meu Menino Jesus.  
Por que razão que se percebe  
Não há-de ser mais verdadeira  
Que tudo quanto os filósofos pensam  
E tudo quanto as religiões ensinam?

Também apresentando a história de seu menino Jesus, o narrador de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, desloca lúdica e lucidamente os próprios limites da palavra: “o tempo leva-nos até onde uma memória se inventa, foi assim, não foi assim, tudo é o que dissermos que foi”<sup>4</sup>, evidenciando, mais uma vez, que os fatos se fixam pelo poder da palavra, dando origem ao “milagre” do senhor da narrativa, cuja força discursiva sobrepõe-se à fala da personagem Jesus, muitas vezes equiparando-se e até mesmo superando a voz divina.

O confronto dos discursos engloba, principalmente, os textos bíblicos e, por extensão, os evangelistas, já que o narrador d’*O Evangelho segundo Jesus Cristo* apresenta-se também como um evangelista (p. 308), mas, diferentemente do que acontece com os bíblicos que, segundo a tradição da Igreja, foram escolhidos por Deus como veiculadores de suas palavras instrutivas, o evangelista romanescos na sua mensagem desevangelizadora ressalta a inspiração humana, aquela que visaria “ensinar” os homens a re-significarem os discursos que recebem e produzem, e, por conseguinte, a reinterpretarem os condicionantes sociais. Essa “correção” dos textos é indiciada de modo irônico pelo narrador, que alega seguir um procedimento que o conjunto de seu próprio texto desmente, ao afirmar que seu *Evangelho* “nunca teve o propósito desconsiderado de contrariar o que escreveram outros e portanto não ousará dizer que não aconteceu o que aconteceu, pondo no lugar de um Sim um Não”<sup>5</sup>.

Com esse mesmo espírito trocista, o narrador contrapõe o seu discurso ao discurso considerado autêntico, parecendo divertir-se com a situação que ele manipula por meio das palavras, o que se observa, por exemplo, na cena em que retrata a ida dos sumos sacerdotes à casa de José:

---

<sup>4</sup> Idem, 1999, p. 204

<sup>5</sup> Ibidem, p.240

Saíram pois os emissários, com José à frente, a indicar o caminho, e eram eles Abiatar, Dotaim e Zaquias, nomes que aqui se deixam registados para estorvar qualquer suspeita de fraude histórica que possa, acaso, perdurar no espírito de todas aquelas pessoas que destes factos e suas versões tenham obtido conhecimento através doutras fontes, porventura mais acreditadas pela tradição, mas não por isso mais autênticas.<sup>6</sup>

Se, por um lado, esse trecho do romance aponta para a presença do sentido histórico da narrativa bíblica no texto ficcional, por outro, deixa claramente demarcado que tal resgate se faz movido pela ambigüidade, em um jogo tático e estratégico, uma vez que o autor se apropria da história para exorcizá-la, aproxima-se para suscitar a distância.

Desprendendo-se “doutras fontes” e na verdade não se preocupando em estar cometendo uma “fraude histórica”, o que o narrador almeja é causar um impacto ou “estorvar” aqueles leitores que se fiam unicamente nas idéias já consagradas, não enxergando outras possibilidades de leitura, como a que a própria ficção pode propiciar. Verdadeiros ou não, os nomes que deixa registrados em seu relato ganham foro de autenticidade – eis o que o registro metalingüístico evidencia.

Figura de linguagem recorrente neste romance de Saramago, a metalinguagem revela a dualidade da palavra como provocadora de reações nas personagens, que se dividem e se angustiam entre acreditar ou não naquilo que ouvem. Ironicamente, a observação dessa conseqüência lógica e inevitável, de que tanto se engana, quanto se esclarece apenas com as palavras, cabe ao Pastor-diabo com quem Jesus convive durante toda sua adolescência. “A língua dos homens também é dúplice, tanto serve para a verdade como para a mentira”<sup>7</sup>.

Essa constatação da ambivalência da sinceridade humana também foi utilizada em *O ano da morte de Ricardo Reis*: “Nós não mentimos, quando é preciso limitamo-nos a usar as palavras que mentem”<sup>8</sup>.

A ambivalência possibilita a manipulação, e esta a desconfiân-

<sup>6</sup> Ibidem, p.39

<sup>7</sup> Ibidem, p.226

<sup>8</sup> Idem, 1984., p.322

ça, por parte do leitor-ouvinte, em relação ao emissor. O narrador de *O Evangelho...* estende essa relação para a figura divina, cujas palavras também poderiam ser a um só tempo fruto e causa de manipulações. A personagem Deus, no romance de Saramago, objetiva aumentar e conservar, perpetuamente, seu poder sobre homens. Situação da qual decorre a ironia central em relação ao arquétipo social da figura divina e o recurso metafórico que revela a utilização da palavra para o domínio: o Deus de Saramago não é sincero, a significação real de suas palavras é substituída pela depreensão direcionada, ou seja, a personagem Deus utiliza-se de melindres para transmitir mensagens confusas e misteriosas a fim de obter o que deseja dos dominados.

A ironia da situação apresentada intensifica-se com o fato de que na construção da personagem Deus, Saramago associa à imagem consagrada pelo mito judaico-cristão as questões relativas ao jogo de poder, no qual o silêncio apresenta-se como uma importante estratégia.

Na cena em que se retrata o segundo encontro entre Jesus e Deus, também está presente o Diabo, todos numa barca, em alto-mar. Jesus pede para que Deus fale a verdade sobre o futuro da humanidade depois de sua morte (de Jesus) na cruz. Consciente de que, como ser divino, não poderia “senão responder com verdade a qualquer pergunta”, Deus escolhe o caminho do silêncio, fugindo da resposta que deveria dar a Jesus: “Deus fez um movimento de enfado, como quem acaba de ver-se preso na rede armada pelas suas próprias palavras, e procurou, sem convicção, uma evasiva, Ora, meu filho, o futuro é enorme, o futuro leva muito tempo a contar”<sup>9</sup>. Nota-se, na resposta de Deus, a relação entre tempo futuro, do romance, e tempo passado, o dos fatos históricos. Nesse sentido, o texto de Saramago sugeriria, na fala da personagem Diabo, alter-ego da personagem Deus, a dual presença do eu e do outro na narrativização desses fatos históricos em relação à interpretação subjetiva de realidades objetivas:

Posso, eu próprio, ver algumas coisas do futuro, mas o que nem sempre consigo é distinguir se é verdade ou mentira o que julgo ver, quer dizer, às minhas mentiras vejo-as como o que são, verdades de mim, porém nunca sei até que ponto são

<sup>9</sup> Idem, 1999, p.377

as verdades dos outros mentiras deles.<sup>10</sup>

Com as múltiplas verdades e seus conseqüentes múltiplos pontos de vista, a subjetividade nos textos pós-modernos seria inevitável. Porém, transparece a subjetividade que questiona e problematiza a história resgatada<sup>11</sup>, procurando contextualizá-la no presente, mais precisamente no ato da leitura.

Diante da preocupação com a noção de verdade, o elemento “texto”, neste período, redefine-se. A literatura, assim como outras manifestações artísticas do período pós-modernista, incorporam as inovações apresentadas pelas novas linguagens que se desenvolvem, e se verifica que o texto perde seu

*status* privilegiado e exemplar, as conceituações disponíveis para analisar a enorme variedade de objetos de estudo que a “realidade” nos apresenta (todos, em toda sua variedade, agora considerados como “textos”) se tornaram quase que exclusivamente lingüísticas em sua orientação.<sup>12</sup>

A perda observada por Jameson não passaria de um acréscimo à noção de texto. Este significaria todas as formas utilizadas pelo homem para se expressar e, em vista dos avanços tecnológicos alcançados desde o início do século, essas formas são bastante variadas, provocando uma intensificação da subjetividade na relação entre o “eu” e o “outro” na história da sociedade. Inevitavelmente, esse movimento textual, associado ao seu caráter subjetivista, emolduraria a união entre história e ficção, que nos romances contemporâneos apareceria com a tentativa de reunir personagens fictícias e históricas em um mesmo universo, o que implica outros elementos além da subjetividade, como a intertextualidade, a referência e a ideologia<sup>13</sup>.

Esses elementos transparecem no processo narrativo de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, cujo resgate da história faz do universo ficcional um campo de questionamentos e reflexões a respeito dos fatos considerados históricos e da própria ficção, procedimento

<sup>10</sup> Ibidem, p.378

<sup>11</sup> HUTCHEON, 1991

<sup>12</sup> JAMESON, 1986, p.92

<sup>13</sup> HUTCHEON, op. cit.



que condiria com o intuito do romance pós-moderno: questionar “de quem é a verdade que se conta”, e não narrar a verdade; dessa forma busca-se contestar “o fundamento de qualquer pretensão de possuir legitimização empírica”. Para tanto, o referente é empregado de modo irônico, expondo suas incoerências discursivas<sup>14</sup>.

Como instrumentos questionadores, a produção ficcional pós-moderna oferece uma perspectiva descentralizada, narrando a história dos marginalizados, ou não-participantes da cultura dominante. Contudo, para não cair no mesmo erro cometido pelas vanguardas que se iniciaram contra o elitismo e depois acabaram servindo à elite, a arte, e, com mais cuidado, a própria teoria pós-moderna, defendem a multiplicidade dos pontos de vista que transparece no foco narrativo, ocasionando uma narração múltipla e narradores de difícil localização. Detecta-se o uso freqüente da polifonia, do discurso indireto livre e do fluxo de memória, recursos que, no *Evangelho* de Saramago, mostram-se fundamentais para o sucesso do jogo ludibriador do narrador.

A polifonia, por sua vez, vem denunciar no romance em questão, assim como em outros romances de Saramago, a oposição entre dominador e dominado, outorgando poder de voz aos marginalizados, resgatando personagens inferiores da história referencial. São personagens como Blimunda, Baltasar e todos os trabalhadores envolvidos na construção do convento de Mafra, ou ainda a criada Lídia e os marinheiros que participaram da revolta dos barcos em *O ano da morte de Ricardo Reis* e Maria Madalena, alçada à condição de auxiliadora e condutora espiritual da missão de Jesus no *Evangelho* de Saramago.

Sob esse ponto de vista, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, apresenta-se como uma obra que se apropria do discurso histórico-religioso e das crenças do cristianismo popular com o intuito paródico, propondo uma releitura do passado bíblico textualizado sob a ótica do presente. Esse efeito é alcançado, por exemplo, mediante o recurso da carnavalização conferindo ao discurso parodiado um novo olhar, revestido de “expressões de dúvida, indignação, ironia, zombaria, deboche, etc.”<sup>15</sup>, o que se manifesta pela simultaneidade do profano e do sagrado, pólos que se opõem ao mesmo tempo em que se complementam, e por

<sup>14</sup> WHITE, *apud* HUTCHEON, op. cit, p.162

<sup>15</sup> BAKHTIN, 1997, p.169

meio das intrusões narrativas permeadas pela sátira e pelo humor. Tais recursos estilísticos dessacralizam o discurso evangélico e resgatam a forma doutrinária do discurso bíblico, questionando-a e, paralelamente, sugerindo uma nova doutrina: a da “desdogmatização”; a da “desevangelização”.

Construído com um discurso refratante, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* provoca um efeito desorientador e embaralhador, no qual as vozes fundem-se e confundem-se, contrariando, assim, o discurso bíblico, em que se destaca uma separação bem definida de vozes, objetivando um perfil didático, esclarecedor.

É com esse revestimento que se direciona o olhar de Saramago sobre o discurso bíblico estabelecendo com ele uma relação dialéctica em que personagens, tempo, espaço e o próprio discurso são negados e superados, consolidando-se a impossibilidade de fundir as vozes presentes no texto, pois à manifestação da voz das personagens sobrepõe-se a voz do narrador, o que possibilita a produção de um texto reflexivo e crítico em relação ao discurso religioso dominante e colaboraria, ainda, para o processo de desmitificação da história sagrada do mito judaico-cristão.

Ao sobrepor-se, a voz narrativa instaura um diálogo com o leitor, por meio de um deslocamento imediato do tempo da história para o “nosso mundo contemporâneo”, no qual as relações e sentimentos humanos são totalmente diferentes se comparados aos das personagens em foco. A auto-reflexividade da narrativa, ao criar essas contraposições e jogar com a enunciação, transforma o que seria o sagrado ou sublime (até pelo teor dramático) num outro nível, rebaixando ou dessacralizando o que é elevado, ou, ainda, elevando o marginalizado, renegado pela tradição cristã.

parece incrível que um simples rapaz de treze anos, idade em que o egoísmo facilmente se explica e desculpa, possa ter sofrido tão forte abalo por causa duma notícia que, se tivermos em conta o que sabemos do nosso mundo contemporâneo, deixaria indiferente a maior parte da gente.<sup>16</sup>

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, evidencia-se o confronto entre os arquétipos divinos, assegurados pela história oficial sobre

<sup>16</sup> SARAMAGO, 1999, p.188

a religião, e os “arquétipos” ficcionalizados por uma narrativa que os “oficializa” segundo outra ótica: a da própria ficção. Isso só é possível pela inserção da perspectiva humana e pós-moderna no universo bíblico, comumente aceito sob a influência da fé, mas que no romance se transforma em constante suspeita e descrença, graças ao perturbador processo dialógico entre narrador e leitor e à polifonia antidogmática.

De posse desse novo enredo propiciado pela narrativa ficcional, o leitor pode retornar à história bíblica e aos discursos religiosos antigos para perceber o quanto a ficcionalidade está latente nessas narrativas sagradas desde que captadas por esse olhar crítico singularizador, capaz de conjugar passado e presente, tradição e contemporaneidade.

Imbuído do poder da palavra, não mais a palavra-ação, mas a palavra-dúvida, Saramago nos apresenta uma obra que rasga o véu que encobre nossos olhos, que diviniza o humano e humaniza o divino, num percurso assim traçado às avessas, fazendo-nos mergulhar, mais uma vez, no universo infundável da ficção.

**RESUMO:** Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, observa-se a apropriação questionadora dos textos bíblicos, tanto no que concerne à sua temática quanto ao seu próprio estilo de escrita, propondo-se, assim, novas possibilidades de leitura. Este trabalho ressalta o poder da palavra no processo de construção narrativa, atentando para as artimanhas do narrador em sua tentativa de “desdogmatizar” o leitor.

**Palavras-chave:** *O Evangelho segundo Jesus Cristo*; José Saramago; foco narrativo.

**ABSTRACT:** In José Saramago's *The Gospel According to Jesus Christ*, it is possible to verify the questioning appropriation of biblical texts as far as their themes and writing styles are concerned, thus indicating new approaches to their reading. This paper standing out the word power in the narrative construction process and the narrator's cunning in his trying to “de-dogmatize” the reader.

**Keywords:** *The Gospel According to Jesus Christ*; José Saramago; point of view.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 9.ed. Lisboa: Caminho, 1984.
- \_\_\_\_\_. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

## NA ULTRAPASSAGEM DOS SENTIDOS, A PRESENÇA DE CORPOS ATIVOS E SOLIDÁRIOS NA HISTÓRIA

Ângela Beatriz Faria<sup>1</sup>

Cadáveres fecundos dão o alarme do ritmo  
que digere a noite

(*Morfismos*, Fiamma Hasse Pais Brandão)

Procuro um rosto ausente. Um homem que  
partiu, que se ausentou. Não digas nada,  
que sabes tu das coisas. Da ausência, da morte,  
eu sei. Do amor eu sei, é um salto no escuro.

(*Paisagem com mulher e mar ao fundo*, Teolinda Gersão)

Após a Revolução de 25 de Abril de 1974, uma série de obras literárias se consolidam em torno do questionamento das normas de representação e da relação entre arte, vida e política em Portugal. Aqui se situa, entre outras vozes femininas, a ficção de Teolinda Gersão, especificamente o romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, publicado pela primeira vez em 1982 e selecionado para fazer parte do *corpus* textual do projeto de pesquisa denominado “África & Portugal: a *mise en scène* do “eu” feminino no tempo das solidariedades ameaçadas” que ora desenvolvo, na Faculdade de Letras da UFRJ.

O romance em questão, segundo Isabel Allegro de Magalhães, em *O tempo das mulheres*, encena uma viagem na dor ou, se preferirem, a história de alguém que fala de si como de um nome voltado para a morte. Assim nos deparamos com Hortense, a narradora principal da obra que, ao empreender uma queda no abismo dos espelhos, constata que “perdeu, de repente, a sua vida” e “não reconhece o seu rosto refletido na vidraça” (*PMM*,11). Isso deve-se à vivência de uma situação-limite e de uma melancolia ex-

<sup>1</sup> Professora Adjunta de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da UFRJ.

trema, decorrentes de um trauma provocado pela cena política ditatorial – a perda do marido, arquiteto demitido pelo salazarismo e do filho, também arquiteto, morto na guerra colonial africana. No entanto, a percepção sensorial do mundo, inerente à essa personagem feminina, torna-se passível de apreender os ritmos da Natureza e da História e, por isso, “marés cheias” e “marés vazias” alternam-se nas cenas social e existencial. “Diz-nos o texto que é duma situação de opressão, paralisada e vazia – a maré vaza dum povo -, que se parte para uma transformação”<sup>1</sup>.

Como levar a cabo o trabalho de luto pressupõe, sobretudo, a capacidade de contar uma história sobre o passado, resta a essa personagem feminina recuperar, através da memória, a sua configuração identitária e a dos entes queridos entrelaçada à história-pátria. Assim, Horácio e Pedro tornam-se “cadáveres fecundos” que “dão o alarme do ritmo que digere a noite” fascista. Assim, veremos “um povo de afogados” (PMM, 109), “um povo embarcado, sem força nem vontade, no barco da loucura”, “um povo perdido pela noite” (PMM, 113) transformar “a terra da opressão” (PMM, 114) em “a terra dos homens em festa” (PMM, 124), após um movimento de sublevação que remete, alegoricamente, à Revolução de Abril e à queda do regime. As personagens, náufragas de um mar imaginário, emergem para a vida.

O tema da morte – aludido nas epígrafes e presente em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* - nos leva, portanto, à história trágico-política de sujeitos à beira-mar sitiados por instituições, agentes e monumentos representantes do fascismo<sup>2</sup> (aqui emblematizado pela sigla O. S. = Oliveira Salazar e pelo “Senhor do Mar” – representação de um santo e/ou deus padroeiro de uma aldeia interiorana, imagem profanada e derrubada de seu andor, durante a procissão, e destituída de seu poder e onipotência). Diz-nos o texto que “o mundo”, portanto, “se faz com as mãos ou a vida” (PMM, 56).

No romance de Teolinda Gersão, o corpo metafórico da linguagem se confunde com o corpo do sujeito textual, enredado na trama narrativa e inscreve a utopia revolucionária, uma vez que “há toda uma transformação subterrânea que sem se dar con-

<sup>1</sup> Magalhães, 1996, p.427.

<sup>2</sup> Silveira, 1986, p. 255.

ta se opera e de súbito há outro horizonte possível” (PMM,56). Após a catarse coletiva da queda do regime salazarista, observa-se o retorno à terra natal dos emigrados: “Um povo perdido pelo mundo reunindo os pedaços dispersos do seu corpo e voltando. Pisando outra vez a terra abandonada e agora sua, finalmente sua, se a luta das suas mãos não afrouxar.” (PMM, 169). Atente-se para o emprego do gerúndio ao registrar os movimentos de deslocação ou êxodo, para o advérbio “agora” capaz de contextualizar o momento histórico, para a incidência do pronome possessivo “sua” assinalando o pertencimento, assim como para o emprego do condicional “se” que referencia a indeterminação histórica de uma pátria em suspensão, marcada pela euforia momentânea. Se antes havia “corpos arruinados pela história-documento, agora há corpos transformados pela linguagem-acontecimento”: os corpos doente e mutilado de Horácio e Pedro, que sonhavam construir uma outra ordem social tornam-se fecundos; o corpo “cindido” e “dividido” de Hortense, circunscrito ao desejo de morte anunciada, torna-se íntegro e solidário no feminino, ao salvar Clara do suicídio pretendido. Alguns fragmentos textuais revelam uma síntese da sexualidade e da linguagem como práticas libertárias do corpo (PMM, 34-35). Assim, lemos: “... marca-me bem fundo, no corpo, na memória, para que nenhum tempo nem distância te possam apagar” (PMM, 135). Convém lembrar que essa postura já se evidenciava no grupo *Poesia 61*, como atesta, de forma lúcida e inteligente, Jorge Fernandes da Silveira, ao apontar a existência “do erotismo do corpo e do prazer da linguagem contra a frieza das coisas mortas”.

A dimensão da escrita auto-reflexiva e inovadora, ao assinalar que o conceito de identidade não existe fora da linguagem e dos poderes que a estruturam, aponta a transição das “palavras que eram casas vazias” (PMM, 20) para as “palavras que renasciam em labaredas” (PMM, 111). Insinua-se, no espaço textual, a utopia da escrita, através da referência às “palavras que podem ter mais força do que as armas” (PMM, 101). Entre as estratégias de representação, ressalta-se a epígrafe do romance citado, que desvela a incorporação de fragmentos textuais da autoria de Le Corbusier e Raul Brandão (pistas falsas ou verdadeiras?) e atribui a autoria do texto a vozes alheias reveladoras de revolta, sonho e utopia. A intencio-

nalidade da autora, portanto, é convocar o outro, proceder a um reconhecimento identitário e solidário, pois “é da força do amor que nasce o mundo” a ser construído, politicamente, por mãos coletivas. Por vezes, no espaço textual, as vozes se confundem, se superpõem e se entrelaçam, estratégia discursiva proposital e contra-ideológica que se opõe à voz do Senhor do Mar, inconfundível, onipotente e onipresente. A narrativa estiliza-se em três partes, que incorporam paisagens com mulheres e mar ao fundo. Implícita a ela observa-se a interpenetração do tempo presente com o tempo captado pela memória – lugar em que se enreda a espessura de cada ser e o equilíbrio, prestes a romper-se, de cada uma das instâncias discursivas.

No romance de Teolinda Gersão, há uma paisagem externa transfigurada pela sensibilidade do sujeito e vista pelos olhos de duas mulheres marcadas pela morte prematura do outro com quem convivem. Refiro-me à Hortense e Clara, respectivamente, sogra e nora, mãe e mulher de Pedro, aquele que foi tragado pela absurda e arbitrária guerra colonial em África. Ambas reatualizam, através de suas reminiscências, “um corpo fantasmado, de ausência” (PMM, 61). Nessas personagens femininas, desejo de morte e melancolia se confundem, pois, (e faço minhas as palavras de Eduardo Lourenço, em *Mitologia da saudade*),

no fundo, toda a melancolia é já espelho, lugar em que se quebram as núpcias reais entre o “eu” e a vida, em que o presente se interrompe, suavemente repellido pelo sentimento de fragilidade ontológica no teatro do mundo.<sup>43</sup>

Essas mulheres vivenciam “a angústia que leva o ser à beira da própria negação, a consciência de sua própria finitude, na acepção heideggeriana de “seres-fadados-para-a-morte” – a morte imaginada e vivida como absoluta falta de escolha”.<sup>5</sup> No entanto, a narrativa de Teolinda Gersão, na contramão da maioria dos autores de seu tempo, não se instaura como

uma narrativa de trevas (como poderia parecer à primeira vis-

<sup>3</sup> Lourenço, 1999, p.16.

<sup>4</sup> Lourenço, 1999, p.33.



ta) e sim como uma narrativa solar. Clara e Hortense ultrapassam a queda irreversível no abismo do espelho da melancolia e saltam da morte para a vida. O desejo de suicídio de Clara, grávida de um filho de Pedro, não se concretiza, uma vez que ela é salva por Hortense, cujas atitudes e palavras são fundamentais: “– mas só tu podes vencer a tua morte, digo, porque nenhuma experiência, nenhuma verdade se transmite” (PMM,195).

É interessante observar como as personagens femininas livram-se de sua paralisia melancólica e triunfam sobre o luto e o desejo de morte – redenção ratificada e replicada pelo sobrevivente filho de Clara, “um pequeno corpo húmido, perfeito, sufocado, abrindo uma passagem, puxado por outras mãos através de uma passagem, experimentando bruscamente o ar e o espaço, o choque da sombra contra a luz” (PMM, 196).

Esse último parágrafo do romance leva-nos a considerar esse nascimento uma alegoria da vitória e de um novo devir histórico, o “intempestivo” de Nietzsche, o “futuro aberto” e “índice de redenção”, na acepção de Benjamin, “a porta estreita pela qual o Messias pode a qualquer momento entrar”:

A concepção messiânica da História, oposta radicalmente a tal redenção transcendental, prefere ver, em cada tesouro cultural do passado, os fracassos, as derrotas, a violência, a barbárie que confere à cultura seu solo fundante.<sup>5</sup>

O romance de Teolinda Gersão, ao focalizar a ultrapassagem do período de barbárie da repressão salazarista e da sua continuidade através de Marcelo Caetano, faz com que “o passado se inscreva como passado, como irredutivelmente falido, convertendo-se na própria condição para que o radicalmente outro seja imaginado”.<sup>6</sup> Dessa forma, o nascimento da criança inaugura um tempo de sobrevivência e liberdade e o texto se inscreve na alegria. A possibilidade de uma escrita pós-catástrofe tematiza a superação do luto e suscita a epifania da outridade – um novo devir histórico, o nascimento de um novo ser e um novo tempo, a possibilidade de uma intervenção na *polis*. Só a desolação melancólica ante a miséria passada possibilita a *praxis* genuína. Não é, tampouco,

<sup>5</sup> Avelar, 2003, p. 187.

<sup>6</sup> AVELAR, 2003, p.187.

gratuita a analogia estabelecida, sutilmente, ao final do texto, com a arquitetura – arte vetada pelo regime opressivo, ao surgir como a criação do espaço do encontro e da sociedade solidária, visando “distribuir, redistribuir por todos o sol e o espaço, ordenar os volumes sob a luz” (*PMM*, 104). O sonho humanitário do arquiteto Horácio, morto em decorrência do regime político, não foi em vão, pois seu corpo inerte torna-se ativo e solidário na História. As outras personagens que contracenam com ele também surgem como agentes de transformação e de recriação do mundo através da tecelagem (Clara) e da pintura (Hortense), para quem “pintar era uma forma de medir a terra, uma forma de geometria”; “as suas mãos próximas das mãos dos camponeses: encontravam-se na terra umas e outras” (*PMM*, 104). A construção da utopia, a partir da metonímia das mãos e do corpo metafórico da linguagem (cf. palavras, sonhos, atos de revolta, subversão e transgressão inerentes às personagens) constróem a identidade dos sujeitos e da nação. As mãos de O. S., “castradoras, que espalhavam o medo e exigiam exercícios de resignação e obediência” (*PMM*, 88-9) são reduplicadas pela instituição escolar frequentada em criança e adolescência por Hortense. No entanto, a subjetividade dessa personagem feminina não pertence a nenhuma das subjetividades hegemônicas – família, pátria e Deus – cultuadas pela ótica salazarista e transmitidas pela professora Áurea. Em “um tempo de um corpo amadurecido cumulado de todos os sabores da terra”, Hortense rompe os muros da opressiva casa paterna, ultrapassa o limiar da porta para viver com Horácio em uma “casa aberta e povoada”, “despe o corpo de mitos e revela a sua verdadeira face”. (*PMM*, 96). Ao optar pelo “gesto livre do amor do desejo e do sonho”, “nega o falso universo estabelecido” (*PMM*, 107) e torna-se outra. Aliás, no romance em questão, várias mulheres, pertencentes a grupos sociais diferenciados surgem como elementos de destruição da ordem vigente, motivadas pela paisagem vista da janela que não as deixa ser indiferentes e passivas. Hortense, Clara, Elisa (a irmã engajada na luta política) e Casimira (a criada antiga da casa) concebem identidades: seus corpos antes indiferenciados recuperam visibilidade. Já outras, como Helena (a mãe de Hortense e Elisa) e a avó – sem nome e encontrada morta à janela, ao permanecerem petrificadas e sitiadas intramuros, espelham o

sistema falocêntrico e patriarcal inerente a uma determinada geração portuguesa. Desejo citá-las em um próximo texto e trazer as suas inquietações e limitações para o primeiro plano, uma vez que o tempo de uma comunicação, em uma mesa-redonda, é exíguo.

Na paisagem humana que se descortina em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, como vimos, homens e mulheres das décadas de 60-70 do século XX espelham o dilema sócio-político e cultural do país, que transita da tensão opressiva e individual para a pulsação de um corpo coletivo e solidário (“o coração da cidade pulsando, somos um só corpo solidário” –PMM, 196). Implícita a isso encontra-se a crença no amor único e recíproco, como forma absoluta de negar a violência da morte e a inconstância dos afetos humanos. O fragmento textual, selecionado como epígrafe, referencia um ponto de vista de uma das personagens femininas: “Do amor eu sei, é um salto no escuro” (PMM, 186). O romance de Teolinda Gersão transforma a (im)previsível queda em uma plenitude de afirmação, ao virar pelo avesso a reflexão de Baumann, no que se refere ao “amor líquido” existente na modernidade e que se caracteriza pela fragilidade dos laços de afeto, individuais e coletivos. Ao elidir o luto e libertar as personagens da queda irreversível no abismo da melancolia, o romance reafirma a ultrapassagem dos sentidos e a presença de corpos ativos e solidários na História. Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, a memória subjetiva propicia a intervenção na *polis*. Só isso bastaria para ficarmos, para sempre, seduzidos pelo romance.

**RESUMO:** *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão, textualiza um tempo de homens náufragos e partidos que, no limite dos sentidos, articulam reconfigurações identitárias que espelham o dilema do país. A presença de “cadáveres fecundos/dão o alarme do ritmo/que digere a noite” (*Morfismos*, Fiamma Hasse Pais Brandão) e possibilita a ultrapassagem da melancolia no espelho, da angústia e da viagem submersa na dor empreendida pelas personagens femininas até então fadadas para a morte. As correlações entre o discurso literário e o histórico mostram ora corpos sitiados intramuros, em “casas cercadas pela morte”, ora corpos que ultrapassaram o limiar da porta e assumiram a própria

identidade, vivenciando a libertação. O sentimento de “fragilidade ontológica no teatro do mundo” vem a ser superado pela crença no amor único e recíproco e pela constatação de que a utopia é possível. Dessa forma, a dimensão da escrita auto-reflexiva e inovadora, ao alternar “marés cheias e vazias” de sentidos, privilegia a “percepção sensorial do mundo, passível de apreender os ritmos da Natureza e da História.”

**ABSTRACT:** *Paisagem com mulher e mar ao fundo (Landscapes with woman and sea in the background), by Teolinda Gersão, deals with a time when shipwrecked and lost men articulate identities which, within the limits of the senses, mirror the dilemma of the country. The presence of “fecund cadavers/ offers an alarm of the rhythm/ which digests the night” (Morfismos, Fiamma Hasse Pais Brandão) and make possible the passing of the reflected melancholy, of the anguish and the submerge travels and pain of the feminine characters which are doomed to die. The correlations between the literary and historical dialog show the bodies besieged within “houses surrounded by death,” sometimes with bodies which pass through the limits of the doors and assume an identity and live deeply in liberty. The “fragile and ontological feelings in the theater of the world” are overtaken by the belief in reciprocal love and by the evidence that utopia is possible. In this manner, the dimension of the innovative and reflexive text, when it alternates between “high and low tides” of the feelings, offers a privileged and “sensorial perception of the world, which makes it possible to learn the rhythms of Nature and History.”*

## REFERÊNCIAS

- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Trad. de Saulo Gouveia, revisada pelo autor. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. (Col. Humanitas).
- BAUMANN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- GERSÃO, Teolinda. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Romance. 4ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O tempo das mulheres: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*. Ficção portuguesa. Lisboa:

Imprensa Nacional-Casa da Moeda,1987.  
SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal Maio de Poesia 61*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

# O ANO DE ZUMBI NO RIO DE JANEIRO: AGUALUSA, A TRADIÇÃO DA CULTURA MESTIÇA E AS VOZES MARGINAIS

Ângela Maria Dias<sup>1</sup>

O apelo ficcional da mestiçagem como emblema político-cultural vincula a obra do imortal Jorge Amado à de Agualusa, esse recente e prolífico escritor angolano. E mais que isso, o tratamento estético da mestiçagem brasileira, como imaginário capaz de enlaçar origens históricas e metas políticas, configura nos dois autores uma inequívoca tendência neo-romântica, na concepção e na formatação romanescas. Nesse sentido, a partilha de técnicas e opções narrativas e estilísticas, capazes de concretizar literariamente a crença de ambos na positividade do pensamento mestiço, transforma a obra do baiano numa espécie de matriz da ficção do angolano.

A afinidade entre ambos é, aliás, bastante tematizada pelo último, que, não só considera Amado como escritor “africano”, juntamente com João Ubaldo Ribeiro, como também dedica *O ano em que Zumbi tomou o Rio* a ambos, incluídos num rol de expressivos intelectuais brasileiros da atualidade<sup>2</sup>.

Em Agualusa, a ascendência do luso-tropicalismo de Freyre<sup>3</sup> fica bem explícita e embora não esteja mencionada no romance sobre o Rio de Janeiro, está claramente discutida em *A estação das chuvas* e alegorizada no *Nação Crioula*. Entretanto, a matriz freyreiana, na produção do autor angolano, abrange, além da concepção do Brasil como um país híbrido, uma dimensão de afirmatividade internacional que Jorge Amado menciona de passagem. A incorporação da dimensão transnacional do luso-tropicalismo, fundada

<sup>1</sup> Professora Adjunta do Instituto de Letras da UFF.

<sup>2</sup> A dedicatória é a seguinte: “Para Jorge Amado, Rubem Fonseca, João Ubaldo Ribeiro e Cacá Diegues. Ainda para Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso, porque foi com eles que descobri o Brasil. Para os cariocas.”

<sup>3</sup> Segundo Omar Ribeiro Thomaz, os elementos centrais do luso-tropicalismo de Freyre são o colonizador português, capaz de forjar uma marca civilizacional, em distintos tempos e lugares, como o Brasil do século XVII e Angola ou Moçambique, no século XX, e a natureza tropical, por sua prodigalidade e capacidade de transportar-se de um lugar para o outro.

em afinidades culturais, está até doutrinariamente contraposta a uma África, como berço da negritude, no primeiro relato mencionado, sobre a guerra de Angola.

Em *Zumbi*<sup>4</sup>, assim como nos demais romances, o nexos cultural ibero-afro-brasileiro assalta a linguagem com um hibridismo, em que o português do Brasil, o de Portugal e o de Angola, com suas gírias e falares, se misturam forjando o chão literário de uma pátria transnacional, a língua portuguesa diferida, no horizonte de sua ampla comunidade cultural. Assim, as gírias da favela carioca, como “mano”, “tá ligado” e outras, incluídas nos *raps* apropriados pela narração, se enlaçam com palavras como “fato” no lugar de terno, ou “telemóvel”, ao invés de celular, ou ainda com o léxico de origem africana do português angolano como “muadié”, ou “cota” ou, por exemplo, “beçangana”. O efeito geral é estranho e onomatopáico, de uma musicalidade difusa e um tanto exótica.

Mas a incorporação dos léxicos populares não é, neste item estilístico, a única afinidade com o “africano” Jorge Amado. A porosidade intertextual do discurso a todo o tipo de produção popular ou mais erudita — desde *raps* ou trechos de música popular brasileira, ditados populares ou profecias, até poesias, como a de Ferreira Gullar — específica desse relato de Agualusa, e constante dos demais, é também uma característica do escritor baiano. Em *Tenda dos Milagres*, por exemplo, a compleição dos títulos, replicando a literatura de cordel se combina à apropriação de composições populares sobre os feitos de Archanjo, ou também aos inúmeros cantos de candomblé, ou ainda a outros tipos de texto inventados ou não, relativos à propaganda, a discursos retóricos ou ainda a composições escolares.

Além disso, o talento narrativo do angolano também se nutre da compulsão romântica e folhetinesca que alimenta a imaginação amadiana. Seus enredos, recheados de reviravoltas súbitas e inesperadas, são pródigos em personagens carismáticos e típicos, donos de um perfil exótico e mestiço, pela inteireza moral, pouco afeita à ambigüidade ou a sutilezas psicológicas.

Em termos de fatura, *Zumbi* agrega ao enredo bem temperado, além da disposição intertextual já aludida, um importante componente de estilo. Trata-se da densidade imagética inerente à natureza

<sup>4</sup> De agora em diante, *O ano em que Zumbi tomou o Rio* (2002) será designado no texto por *Zumbi*.

concreta das imagens. Na saga carioca, a plasticidade das imagens contribui na construção da sensualidade difusa na ambiência tropical, em seus apelos sensíveis. Neste sentido, a tropicalidade e o aspecto inusitado de determinadas paisagens se alinham ao jeito do povo, aproximando Brasil e Angola, como o observam o Coronel Francisco e alguns outros personagens, na sugestão da comunidade cultural imaginada pelo autor<sup>5</sup>:

A sensibilidade do lugar, a porosidade às suas texturas e substâncias invade, com freqüência as sensações e a interioridade dos personagens, criando, de certa forma, uma atmosfera de organicidade entre espaço material e personagens<sup>6</sup>, semelhante ao universo, por sinal, bem mais restrito, da “baianidade” popular de Jorge Amado.

A estória de Zumbi é muito bem arquitetada e visa por em questão o problema candente da extrema desigualdade social brasileira, contextualizada no Rio de Janeiro, cujo perfil sócio-geográfico contrastante, entre o mar e as montanhas — o que equivale dizer entre a abundância do asfalto e a privação das favelas — tem propiciado situações de violência explícita e sistemática. Nesta linha, a imaginação da guerra como argumento central busca justamente aproveitar as diferenças dramáticas entre a cidade e os deserdados dos morros, que, pela miséria e na falta de perspectivas sócio-culturais, passam a dedicar-se, em expressivos contingentes, à marginalidade e ao tráfico de drogas.

Na guerra travada pelos negros e mulatos, nos altos, contra os brancos — e ou a civilização branca da parte de baixo — os traficantes do núcleo situado no fictício Morro da Barriga, ajudados por contrabandistas de armas angolanos, não só resolvem usar os ganhos das drogas para se armarem, como também decidem expandir sua revolta e doutrinar os demais exércitos ilegais dos outros morros, visando uma invasão estratégica à cidade.

O argumento é espetacular e muito oportuno ao tematizar a fratura social brasileira, através do Rio de Janeiro que, de cidade

---

<sup>5</sup> A passagem em questão é bem alusiva da já mencionada capacidade expansionista da natureza tropical, segundo Gilberto Freyre.

<sup>6</sup> Em *Zumbi*, a organicidade é bem marcada nos ambientes da favela, embora seja sugerida também em outras passagens em que os personagens angolanos avaliam os encantos do clima e da natureza cariocas.



maravilhosa, ultimamente tem passado a “cidade partida”<sup>7</sup>, justamente em função dos abismos sociais entre seus habitantes, dramaticamente contrapostos na geopolítica carioca.

Os personagens, por sua vez, inteiriços e bem definidos, pertencem a um largo espectro sócio-cultural, mas ao mesmo tempo em que partilham a condição de ideais-tipos de distintos gêneros — negros e mulheres de diferentes inserções sociais — são capazes de, cada um a seu modo, enunciarem convicções do autor. Em conjunto, compõem uma espécie de orquestra monológica, para, numa dinâmica centrípeta, comprovarem as postulações autorais.

Nesse sentido, pode-se avaliar a posição do discurso de *Zumbi*, a partir da lição de Bakhtin, como sendo “bivocal de orientação única”, na medida em que através da estilização do pensamento da mestiçagem, consagrado pela obra de Freyre, o romance dialoga com a atual afirmação identitária da negritude, tanto para validá-la quanto para conciliá-la com a perspectiva esperançosa do Brasil como comunidade imaginada, capaz de dar consistência política e igualitária à mestiçagem.

Por outro lado, a retomada da tradição batizada pelo pensamento de Freyre se combina e converge com o diálogo com a literatura do “africano” Jorge Amado. As afinidades já apontadas entre seus enredos folhetinescos e neo-românticos, recheados de personalidades carismáticas e forjados pela incorporação do hibridismo das formas populares de expressão, se apuram caso se observe a comum idealização sensual da mestiçagem, expressa na concepção de determinadas personagens femininas caracteristicamente miscigenadas.

Assim, posso cotejar a descrição de Florzinha, a filha do presidente de Angola, e ex-namorada de um dos protagonistas angolanos de *Zumbi*, o Coronel Francisco, com a descrição da neta de Rosa de Oxalá, a amada ideal de Pedro Archanjo, com quem ele se depara pouco antes de morrer:

A filha do Velho tem a pele escura. Quem se atreve a chegar suficientemente perto, porém, descobre nos olhos dela a luz

---

<sup>7</sup> O termo foi consagrado pelo livro reportagem de Zuenir Ventura, de mesmo título, sobre a violência na favela de Vigário Geral no Rio de Janeiro.

fria dos céus de Berlim.

— Ao longe parece angolana —, dizia-lhe ele, debruçado sobre aquele azul furtivo, — mas daqui, tão próximo vejo que és alemã<sup>8</sup>.

Tão igual e tão diferente, quantos sangues se misturaram para fazê-la assim perfeita? Os longos cabelos sedosos, a pele fina, os olhos azuis e o denso mistério do corpo esguio e abundante<sup>9</sup>.

Impressionante a convergência de procedimentos na concepção do erotismo e da mulher como presenças marcantes em ambas a obras e como signo radical da liberdade de seus protagonistas, mantida mesmo nas injunções mais problemáticas. As descrições idealizadas e sensuais se multiplicam, em ambos os universos ficcionais, onde o corpo como fonte de beleza e prazer recicla, em cada caso, os encantos da mestiçagem.

A louvação da comunidade mestiça, em Agualusa, ao situar-se na contemporaneidade, não passa por cima da delicada injunção atual, em que a desigualdade e a discriminação aprofundam os abismos sócio-culturais que historicamente persistem e já são apontados na obra de Jorge Amado. Entretanto, mesmo dramatizando tais impasses, com as lutas lideradas por seu herói, o escritor baiano, muito gilbertianamente, ainda tenta combinar mestiçagem e democracia racial na caracterização do país contra o “apartheid” sul africano e outros regimes de convivência<sup>10</sup>.

Por sua vez, Agualusa sem afastar a perspectiva da comunidade mestiça, propõe-se a encenar o conflito sócio-econômico-racial brasileiro que identifica negros e pobres, pela ficção de um morro negro e consciente tentando resgatar a violência histórica sofrida através de uma revolução igualitária. O desenlace da derrota militar combinada à perspectiva de mudança política — com a possível eleição à presidência da república de Bárbara Velho, uma negra militante e despida de revanchismos — além de desconstruir o mito

<sup>8</sup> Agualusa, 2002, p.77.

<sup>9</sup> Amado, 1969, p.360.

<sup>10</sup> Veja-se a respeito o seminário programado para as comemorações em torno de Pedro Archanjo, cujo título é “A democracia social brasileira e o apartheid – afirmação e negação do humanismo”, que, afinal, no andamento satírico do enredo, é proibido pela conjuntura autoritária.

da democracia racial, afirma o imaginário da mestiçagem como meta construtiva e projeto político, gradual e problemático.

Por outro lado, subsiste também em Agualusa a valorização, de ascendência rosseauiana, do poder de pressão de uma espécie de “vontade geral” popular capaz de impor-se e de transformar a ordem constituída. Na obra de Jorge Amado o mesmo traço corresponde à solidariedade que vincula, de maneira espontânea, seus personagens na constituição do que denomina de povo. O povo da Bahia, torna-se então o grande personagem coletivo, entidade indefinida e poderosa, sempre investida nos ritos, festas e eventos culturais — do candomblé ao carnaval — como resistência aos credos oficiais dos estratos dominantes, na afirmação de sua “verdade seduzida”, flexível, híbrida.

Em ambos os escritores, o elogio do assimilacionismo ou da capacidade brasileira de integrar diferenças encontra ressonância na leveza de uma dicção sincrética, em que as gírias e o registro oral de várias procedências se aliam ao caleidoscópio das citações, abrangendo músicas, poesia, profecias, e rezas populares. Em Agualusa, a lusofonia constitui o horizonte do sincretismo, reposto com insistência nos vários títulos da obra.

Numa outra pauta de hibridismo, bastante diferenciada deste arranjo de efeito estético aliciador e comunicativo, a autodenominada literatura marginal também mistura ingredientes díspares, e, de outra maneira, propõe-se também a afirmar determinado estilo de viver e de pensar: uma identidade periférica não necessariamente mestiça e até, pelo contrário, bastante consciente de suas raízes negras.

Muito se tem discutido sobre a perplexidade da crítica diante de seu estatuto indefinido entre testemunho de uma condição social, biografia de uma experiência subjetiva e criação intencionalmente ficcional e ou literária, bem como sobre o estranhamento causado pelo seu acento de língua geral, arrebanhando vozes e imagens de uma comunidade, no intuito de formar o mosaico de uma língua geral. O que aqui proponho, a partir da visão romanceada de Agualusa sobre a vida periférica, é pensar o rendimento da literatura marginal segundo sua lógica interna que é a do hibridismo. De outro hibridismo, bem distante do acento romanesco até agora considerado. Uma espécie de hibridismo, em termos de gê-

nero, conforme acabo de apontar, e, igualmente termos estilísticos, pela mistura entre gíria, oralidade, neologismos e uma intencionalidade explicitamente literária, apoiada em formas de expressão de registro culto, recolhidas, freqüentemente, de textos religiosos.

Nessa linha, considero interessante incorporar, certamente, a reflexão de Serge Gruzinski sobre hibridações e mestiçagens, preocupada em distinguir um hibridismo desenraizado, cosmopolita e eclético, da tensão interna que caracteriza as mestiçagens como “reação de sobrevivência a uma situação instável, imprevista e amplamente imprevisível”<sup>11</sup>.

A literatura da periferia também pode ser vista como um entendimento de “sobrevivência a uma situação instável, imprevista e amplamente imprevisível” (p.110), que é a da miséria econômica e suas decorrências simbólicas e afetivas.

Embora a disparidade dos registros e rendimentos seja considerável no seu âmbito, observei no volume *Literatura marginal Talentos da escrita periférica*<sup>12</sup>, organizado por Ferréz, que os textos de vocação explicitamente autocrítica, em termos de um esforço reflexivo de correlação entre exercício da escrita e a afirmação identitária, se aproximam mais da mestiçagem, como fatura estilística, onde a tensão da bricolagem e a complexidade das combinações e misturas produzem um amálgama coeso e mais resolvido.

É o caso, por exemplo, da poesia de Erton Moraes intitulada “Identidade caipira”, em que o autor, num estilo altamente inventivo, discute a americanização de nossa cultura, através da comunicação de massa. Cito as três últimas estrofes para dar uma noção dos cruzamentos de linguagem, da musicalidade e dos efeitos desconcertantes, entre o crítico e o cômico:

É, dona Sebastiana, seu filho agora é bacana / Vai mudar  
o nome pra inglês / Talvez até ganhe uma grana / Vai ser  
um cara interado com tênis importado / Igualzinho o dos  
playboy que ele chama de viado // Sou a favor de uma grande

<sup>11</sup> Em seu livro, *O Pensamento Mestiço*, Gruzinski procura demonstrar como os índios da América Hispânica, acossados pela Conquista, operaram “bricolagens”, ao incorporarem “uma sensibilidade artística que nascera na Itália e se associara a uma corrente de pensamento renascentista: a tradição dos grotescos e do ornamento maneirista” (p.193).

<sup>12</sup> O livro é uma coletânea que reúne textos selecionados da três edições especiais da revista *Caros Amigos-Literatura Marginal*.

fusão / Xote, maracatu, coco, rap, rock e baião. / Mas tem moleque que não conhece nosso passado / E pensa que a favela começou com a discoteca / E esquece que o repente vem antes do rap. // Essa prosa está à margem / Junto com o povo que se perdeu na viagem / Sou brega, sou caipira, sou caculé, barnabé, mané pode dizer que nós é mané. / Mas você não é Paul, nem John, você é Zé.<sup>13</sup>

Aqui, a mestiçagem assume o emblema “caipira” e sem negar a alegada “batida da carne negra”, vai mais adiante na direção plural dos muitos “Severinos” e “Manes”.

Por sua vez, Agualusa, ao final de *Zumbi*, faz homenagem à criouldade nacional ou ao caráter não-sintético do mestiço, que não dissolve as diferenças mas preserva-as na diversidade do todo, justificando, apesar da guerra imaginada, a esperança de “tempos melhores”. É o entusiasmo do narrador e seus alter-egos, “enquanto (vêm) o Brasil a desfilar à sua frente:

Um velho decrepito, pálido como um espectro, todo vestido de branco, exceto a gravata de um vermelho elétrico. Um índio, certamente de sangue latino, como canta Maria Bethânia, tronco nu, bermudas e chinelos. Uma loura bonita, de longas pernas, alta e firme bunda africana. Uma mulata de comprida cabeleira lisa. Um homem sombrio, pequeno e magro, de cabeça chata e cabelo agastado. Dois japoneses, talvez paulistanos, de mala diplomática, riso fácil. Um moleque com uma caixa de graxa a tiracolo, rosto vermelho, coberto de borbulhas, que passa por ele a cantar o hino brasileiro. Um libanês de olhar desconfiado. Caboclos. Mamelucos. Cafuzos. Sararás.<sup>14</sup>

Coisa parecida diz o “africano” Jorge Amado, através do narrador-autor de *Tenda dos Milagres*, ao reverenciar o seu herói:

Pedro Archanjo Ojuobá vem dançando, não é um só, é vário, numeroso, múltiplo, velho, quarentão, moço, rapazola, andarilho, dançador, boa-prosa, bom no trago, rebelde, sedicioso, grevista, arruaceiro, tocador de violão e cavaquinho, namo-

<sup>13</sup> Moraes, 2005, p.128.

<sup>14</sup> Agualusa, 2002, p.205.

rado, terno amante, pai-dégua, escritor, sábio, um feiticeiro. Todos pobres, pardos, paisanos.<sup>15</sup>

Caberia talvez, finalizar perguntando até que ponto, cada um com suas graças, o imortal Amado e sua paixão pelo Brasil baiano da mestiçagem malevolente e o jovem Agualusa e sua utopia da comunidade afro-ibero-americana, não estariam fazendo um romance de tese? Nos anos 60, contra a ditadura militar, e no século XXI, sob a aura da lusofonia, a tese da cultura mestiça de esquerda, em sua versão romanesca, até que ponto não teria — antes da realização da promessa de justiça social — forçado a mão na forma e resultado, por fim, em fórmula literária, aliás de bom sucesso.

**RESUMO:** Discussão do tratamento dado às vozes brasileiras da cultura de periferia pelo romance *O ano em que Zumbi tomou o Rio*. Pretende-se avaliar o rendimento ficcional do diálogo operado pelo relato entre emblemas e manifestações da cultura marginal carioca e a tradição assimilacionista, inerente ao pensamento da mestiçagem na cultura brasileira. Nesse sentido, serão consideradas as afinidades do autor angolano com a literatura de Jorge Amado — em nível da construção do enredo, da incorporação de formas populares de expressão e da tipificação de personagens — e a apropriação que realiza do rap e de ativistas ligados ao movimento hip-hop no Brasil. Entre a ficcionalização de teses do luso-tropicalismo e a absorção de motivos inerentes às novas afirmações identitárias da margem social, o universo da narrativa baliza questões como o pluralismo cultural, a importância do hibridismo enquanto legado histórico e o dilema político entre éticas de convívio social mais ou menos conflitivas e ou interativas diante dos destinos da sociedade brasileira.

**Palavras-chave:** mestiçagem, pluralismo cultural, cultura brasileira.

---

<sup>15</sup> Amado, 1969, p.374.

**ABSTRACT:** *This article intends to discuss how the novel O ano em que Zumbi tomou o Rio, by Agualusa, depicts the marginal culture flourishing in Rio de Janeiro' slums. The way this narrative articulates the Brazilian assimilationism and the practices of the marginal periphery resembles some typical features of Jorge Amado' style. In fact, the plot construction, the characters' prototypes and the incorporation of the popular expressions are examples of how both authors belong to the same tradition. Moreover, by engendering the fictionalization of luso-tropicalism theory, this novel addresses the importance of Brazilian historical hybridism and draw attention to the political dilemma raised by conflicting social ethics in Brazilian contemporary society.*

**Keywords:** *miscegenation, cultural pluralism, Brazilian culture.*

## REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, José Eduardo. *O ano em que Zumbi tomou o Rio*. Rio de Janeiro, Gryphus, 2002.
- AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. 1ª edição. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1969.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. "Jorge Amado: criação ficcional e ideologia". In: JUNQUEIRA, Ivan (org). *Escolas Literárias no Brasil*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2004, Tomo II, p.649-670.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 1981
- FERRÉZ (org.). *Literatura marginal Talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro, Agir, 2005.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa Freire de Aguiar. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

# A LÍRICA DE CAMÕES E A MODERNIDADE

Annie Gisele Fernandes<sup>1</sup>

Ao tratar da obra lírica de Luís de Camões, António José Saraiva e Óscar Lopes afirmam que o poeta realiza a “síntese entre a tradição literária portuguesa (ou antes peninsular) e as inovações introduzidas pelos italianizantes”<sup>2</sup>, ou, em outras palavras, estabelece a “ponte” entre a tradição medieval e o Classicismo e o Maneirismo que, em Portugal, *andam* praticamente lado a lado. Assim, se entre os Cancioneiros e a Fênix Renascida, no Seiscentismo, verificamos quer o cultivo da medida velha, com os versos redondilhos e os motes glosados, quer o da medida nova, dos sonetos e decassílabos, também a lírica camonianiana, mais ou menos intermédia entre aqueles, circulava nos “Cancioneiros de Mão” e compõe-se de motes, voltas e decassílabos.

Do mesmo modo, no tocante aos temas, é evidente nos sonetos, glosas, elegias camonianas tanto a mulher inacessível, a paixão encarecida, os olhos, instrumentos do ver e o meio de satisfação dos sentidos, herdados, sem dúvida, da lírica provençal, trovadoresca, e definidos como petrarquismo, no sentido da reelaboração italiana da lírica cortês provençal, como é patente também o desconcerto de mundo, maneirista, e a neo-platonizante exaltação do amor. Daí podermos afirmar, na esteira da crítica, que a lírica de Luís de Camões é multifacetada, posto que abrange idéias e preceitos artísticos coetâneos e do tempo precedente e, ressaltamos, antecipa alguns elementos da poética vindoura – sobretudo a noção, desconcertante, de instabilidade e de que as mudanças são sempre para pior. Tais aspectos nos parecem exemplificados num soneto como o que segue:

Apolo e as nove Musas, discantando  
com a dourada lira, me influíam

<sup>1</sup> Professora Doutora da Área de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. A participação no XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa deu-se com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

<sup>2</sup> Saraiva e Lopes, 1985, p. 326.



na suave harmonia que faziam,  
quando tomei a pena, começando:

– Ditoso seja o dia e hora, quando  
tão delicados olhos me feriam!  
Ditosos os sentidos que sentiam  
estar-se em seu desejo traspassando!

Assi cantava, quando Amor virou  
a roda à esperança, que corria  
tão ligeira que quase era invisível.

Converteu-se me em noite o claro dia;  
e, se alguma esperança me ficou,  
será de maior mal, se for possível.<sup>3</sup>

Nele estão presentes não apenas elementos da poética clássica; há-os também do maneirismo e do medievalismo. Vejamos. No primeiro verso o poeta evoca as “nove Musas”, inspiradoras da Arte e da Ciência<sup>4</sup>, e o guia delas, Apolo, que é também o deus da luz e ideal de beleza física masculina, e pode vir a metaforizar a busca de perfeição estética, que resulta sobretudo do equilíbrio temático-formal. Tal evocação procede de um tópico da poética horaciana: ao poeta não é suficiente ter o domínio da técnica, da *poiésis*; é preciso, igualmente, ser inspirado pelas Musas – inspiração, explícita no verso 2: “com a dourada lira, me influíam”, que determina ao poeta “tom[ar] a pena, começando”. Manifesta alusão ao fazer poético no próprio poema que, numa dada altura do século XX, insistiram, críticos e escritores, em definir como índice de modernidade, ainda que, num poema como o “En cest sonet coind’e leri” (“Neste poema agora quero”), Arnaut Daniel já tenha a ela reportado:

En cest sonet coind’e leri  
fauc motz e capuig e doli,  
e serant verai e cert

<sup>3</sup> Camões, 1982, p. 178-179.

<sup>4</sup> Segundo a mitologia, as musas: Calíope (poesia épica), Clio (história), Erato (poesia do amor), Euterpe (música), Melpômene (tragédia), Polímnia (hinos), Talia (comédia), Terspsícure (dança) e Urânia (astronomia) são divindades filhas de Zeus e Mnínósine (deusa da memória) e assistem as Artes e as Ciências.

quan n'aurai passat la lima;  
 qu'Amors marves plan' e daura  
 mon chantar, que de liei mou  
 qui pretz manten e governa.<sup>5</sup>

ou, antes dele, Horácio o tenha feito, por exemplo, ao afirmar que o poeta conquista glória imortal com o fazer poético (“Exegi monumentum aere perennius” [“Executei meu monumento, mais duradouro que o bronze”]) e ao incitar o poeta a buscar a perfeição, neste excerto da sua sátira X do Livro I:

Saepe stylum vertas, iterum quae digna sint  
 Scripturus...<sup>6</sup>

Na lírica camonianiana são vários os exemplos da consciência que o poeta tem do processo de escrita, desde o “tom[ar] a pena começando”, como no soneto em tela, até o poema – ou a linguagem poética – tomados como lugar de representação do sujeito e de sua busca de sentido para si e para a sua vida, o que nos parece evidente nesses versos que iniciam a “Canção X”:

Vinde cá, meu tão certo secretário  
 dos queixumes que sempre ando fazendo,  
 papel, com que a pena desafogo!  
 ... ..  
 Digamos mal tamanho  
 a Deus, ao mundo, à gente e, enfim, ao vento,  
 a quem já muitas vezes o contei,  
 tanto de balde como o conto agora;  
 mas, já que para erros fui nascido,  
 vir este a ser um deles não duvido.

Neles, é clara a relação, expressa já no coloquial “Vinde cá”, entre o poeta e os seus instrumentos de trabalho: o *papel* – “secretário” e confidente –, em seiscentos, tinha de ser preenchido com

<sup>5</sup> “Neste poema agora quero / palavras polidas com plaina / e ele será veraz e certo / quando eu tiver passado a lima; / que o Amor me pole o verso e instaura / o meu cantar, que é amparado / por quem me inspira e me governa” (Campos, 1987).

<sup>6</sup> “Para que teus escritos ler-se devam, / A pena volve e emenda-os muitas vezes.” (Apud Figueiredo, 1875, p.1).

a *pena* (verso 3), que evoca, como sói acontecer nas composições líricas de Camões, as aflições, os tormentos. Assim, o *papel* e a *pena* desafogam a pena, que, entretentes, nos é contada em vão (“tanto de balde como o conto agora;”); *papel* e *pena* põem o sujeito poético diante dos olhos do leitor que o vê desenganado, desconcertado (“mas, já que para erros fui nascido, / vir este a ser um deles não duvido”), de tal modo que, nesses versos, o desengano e o desconcerto do Eu inquinam o processo de escrita na medida em que o toma como um provável erro dentre os que, desde o nascimento, foi fadado a cometer.

A esse índice da consciência que o poeta tem do mergulho íntimo para dar a conhecer seu desencanto – reiterado pelas suas reflexões sobre o Amor, como veremos em seguida –, acrescentamos este outro, da “Canção VIII”:

Manda-me Amor que cante docemente  
o que ele já em minha alma tem impresso  
com pressuposto de desabafar-me;  
e porque com meu mal seja contente,  
diz que ser de tão lindos olhos preso,  
contá-lo bastaria a contentar-me.

... ..

Aqui senti de Amor o mor fineza,  
como foi ver sentir o insensível,  
e o ver a mim de mim mesmo perder-me;  
enfim, senti negar-se a natureza;  
por onde cri que tudo era possível  
aos lindos olhos seus, senão querer-me.  
Depois que já senti desfalecer-me,  
em lugar do sentido que perdia,  
não sei que me escrevia  
dentro na alma co as letras da memória,  
o mais deste processo  
co claro gesto juntamente impresso  
que foi a causa de tão longa história.  
Se bem a declarei,  
eu não a escrevo, da alma a trasladei.

Além dos lugares-comuns da lírica camoniana – como: ser cati-

vo de Amor; o Amor alegrar-se com o sofrimento humano por sua causa; a noção, paradoxal, do bem e do mal que o amor lhe traz; “o estar preso por vontade” – aqui presentes, destaquesmos, ainda, a lúdica lucidez com que brinca com o vocábulo “impresso”: Amor imperativamente “manda” que o sujeito poético “cante docemente” o sentimento que em sua “alma tem impresso” o que faz com que “o que ele já em [sua] alma tem impresso”, ao ser contado, seja impresso também em versos. Na segunda estrofe transcrita (a qual é a penúltima da “Canção VIII”), vemos o sujeito tomado decisiva e irremediavelmente pelo Amor, como ilustram o paradoxo sinestésico: “como foi ver sentir o insensível”, e a tensão entre ser e não-ser, de: “e o ver a mim de mim mesmo perder-me”. Desse modo, tomado pelo sentimento que “na alma” lhe é “impresso” e contando “tão longa história”, é possível concluir: “Se bem a declarei, / eu não a escrevo, da alma a trasladei”, numa clara alusão ao fato de que o que lemos é menos o dado pelo *engenho* que o próprio íntimo do eu-poético, posto em “omnium medio ... quase publica creatura”<sup>7</sup>.

Ainda que a poesia de Petrarca, na esteira das idéias humanistas, tenha tematizado valorativamente a personalidade humana como centro do universo e tenha instaurado o culto do eu, investigado e analisado intimamente, e ainda que a de Camões seja herdeira do clássico italiano, parece-nos que ao estudar a poesia do vate português é evidente que o sujeito poético não é o homem “senhor de si” do Renascimento (como no século XIX foi denominado o período), mas, germinalmente, é um Eu, em conflito consigo e com o Amor que o desconcerta, que busca sentido para si e para sua existência; é um Eu em que podemos ver germinar os primeiros sinais de cisão íntima: “e o ver a mim de mim mesmo perder-me”, reiterada pelo emprego do pronome átono “me” na forma reflexiva de “perder” e pela repetição do pronome pessoal oblíquo “mim”.

Os excertos comentados demonstram que a aflição, o pessimismo, o desconcerto íntimo são motivados pelo Amor e, conseqüentemente, pelo objeto amoroso e que falar desses é o modo de o sujeito poético satisfazer-se (“diz que ser de tão lindos olhos preso, / contá-lo bastaria a contentar-me.”) e elevar o sentimento,  
<sup>7</sup> O trecho transcrito, de Charles Bouelles, é citado por Jacinto do Prado Coelho, em “Camões, um lírico do transcendente” (1996, pp. 17-35).

seguindo a melhor lição de Petrarca. Notemos, ainda, que ambos ilustram que “o grande mal de amar (de viver) residiria precisamente em não podermos deixar de querê-lo, e essa vontade está no foco de todo um mundo torturantemente incompreensível, ou desconcertado”, aspecto que pode remeter à modernidade pois “assume já todo o trágico absurdo do *mundo como vontade* de Schopenhauer”<sup>8</sup>.

Entrementes, além do *entrever* de algumas características que muito mais tarde, em meados do século XIX, viriam a marcar a lírica renovada, moderna, sobressaem nos fragmentos comentados das canções VIII e X os queixumes e o desabafo amoroso, a imagem do ser fadado, desde o nascimento, à desgraça, o tormento pela ausência do ser amado (“não sei que me escrevia / dentro na alma co as letras da memória,”) – elementos da poética maneirista – bem como as clássicas racionalidade, lucidez e precisão temporal com que o poeta aborda os mesmos tópicos.

Aliás, já no primeiro quarteto do soneto que deixamos em suspenso ao comentar a consciência do processo de escrita presente na lírica camoniana também se destaca a precisão temporal com que, na referida estrofe, Luís de Camões procurou definir o instante em que as divindades o instilam à escrita: “Apolo e as nove Musas, discantando / com a dourada lira, me influíam / na suave harmonia que faziam, / quando tomei a pena, começando:”. Exatidão com relação ao tempo que aparece outra vez na quadra seguinte, na qual é revelado o momento em que o sujeito poético vê a mulher amada, metonimicamente referida por “delicados olhos”. Em ambas as estrofes, o advérbio “quando” dá o tempo exato dos eventos nela reportados; porém, na segunda, essa exatidão é reforçada pelo “ditoso seja *o dia e hora*” [grifo meu] – que, nos parece, salienta, mais que a época e ocasião, o evento: “... quando / tão delicados olhos me feriram”, posto em destaque pelo suspense do *enjambement* e prolongado nos versos seguintes: “Ditosos os sentidos que sentiam / estar-se em seu desejo traspassando!”.

Desse modo, é possível afirmar que nos dois quartetos o poeta procura, de modo equilibrado, claro, luminoso, revelar o mundo íntimo do fazer poético e do amor – apresentados, ambos, no instante em que são suscitados. Notemos, entrementes, que se subs-

<sup>8</sup> Saraiva e Lopes, 1985, p. 371.

tantivos e adjetivos – digamos – positivos acompanham o primeiro elemento do binômio acima apontado – vejamos a “dourada lira”, a “suave harmonia” –, verbos de conotação dolorosa são empregados ao tratar do amor: os olhos *feriam* o sujeito poético e o sentir o amor estava *traspassando* os sentidos. Neste vocábulo, é patente a alusão ao instrumento cortante e perfurante; naquele, pode ser sugerida por um dos significados de ferir: “cortar, fender”<sup>9</sup>; em *traspassando*, o gerúndio indica a ação em movimento no presente, a qual é associada à idéia de continuidade de ação dada pelo passado imperfeito de *feriam* e *sentiam*. Desse modo, o amor, como a espada, traz glória e dor, pois a um só tempo há a satisfação e o sofrimento de ser cativo, porque se deseja mas também porque não se pode escapar, do amor e do objeto amoroso; o amor, desde o primeiro instante do ver, põe o sujeito que ama nessa tensão constante, como apontam os versos: “Ditosos os sentidos que sentiam / estar-se em seu desejo traspassando!”. São esses dois *topoi* da lírica camoniana, associados, sem dúvida, ao petrarquismo e, por via dele, à lírica provençal. Nela, como ilustram estes versos de “Can vei la lauzeta mover”, de Bernard de Ventadour:

Anc non agui de me poder  
ni no fui meus de l’or’en sai  
que.m laisset em sos olhs vezer  
en un miralh que mout me plai.  
... ..<sup>10</sup>,

os olhos representam metonimicamente a mulher amada, pois o ver determina o amar e, sobretudo, o perder-se do sujeito que ama, assim como a maneira possível de satisfazer os sentidos, como ocorre nesse soneto de Camões. Remontam, também, à lírica provençal as sensações contrastantes do amor<sup>11</sup>, como sugere a

<sup>9</sup> Ferreira, 1977 (verbetes “ferir”).

<sup>10</sup> “Perdi para sempre o domínio sobre mim, deixei de me pertencer desde o momento em que me permitiu olhar-me em seus olhos num espelho que me é tão caro. [...]” (Spina, 1972, p. 155-158).

<sup>11</sup> Segundo Antônio José Saraiva e Óscar Lopes, “o sentimento dos contrastes do amor – do querer e não-querer, da timidez e da violência impulsiva do desejo, do doce-amargo da saudade – são temas muito correntes entre os Provençais, que os transmitiriam a Petrarca, em quem por sua vez irão aprendê-los Bernardim Ribeiro e Camões” (1985, p. 62).

segunda quadra (“– Ditoso seja o dia e hora, quando / tão delicados olhos me feriam! / Ditosos os sentidos que sentiam / estar-se em seu desejo traspassando!”) do soneto em estudo: os olhos são delicados, mas *ferem* o eu-poético, ao ser tomado de Amor; os sentidos que desejam o objeto amoroso são *traspassados* pelo sentir, pelo desejar de Amor. Indício de um paradoxo glosado tão recorrente e perfeitamente por Camões em inúmeras composições – citamos como exemplo os antológicos “Busque Amor novas artes, novo engenho” e “Amor é um fogo que arde sem se ver” bem como o “Tempo é já que minha confiança”, do qual extraímos o terceto:

Forçado é logo que eu espere e viva.  
Ah! dura lei de Amor, que não consente  
quietação numa alma que é cativa!

Ao equilíbrio que aludimos, no início do parágrafo anterior, ao considerar os quartetos soma-se outro, que permanece do primeiro ao último verso: trata-se do equilíbrio formal dado pelos versos decassílabos heróicos, cujo acento na sexta sílaba põe em evidência as palavras fundamentais para a idéia expressa em cada quadra: “musas” (v.1) “lira” (v.2), “harmonia” (v.3) e “pena” (v.4), para o basilar *bafejo dos deuses* ao fazer poético; “dia” (v.5), “olhos” (v.6), “sentidos” (v.7) e “desejo” (v.8), para o amor que toma o eu-lírico.

O soneto em questão configura-se ao gosto clássico: são 14 versos agrupados em dois quartetos e dois tercetos que favorecem o modelo tese/antítese/conclusão; os decassílabos ilustram a adaptação à língua portuguesa do hendecassílabo italiano; as rimas, nos quartetos, seguem o esquema ABBA/ABBA. Portanto, à partida, a composição vai se confirmando como soneto petrarquiano – o que se confirma também pelo esquema rimático dos tercetos (CDE/DCE), incluído dentre os que predominam na poesia do vate italiano. Se o emprego das rimas emparelhadas no interior dos quartetos – primeiramente usadas pelo poeta Guittone d’Arezzo, na segunda metade do século XIII) – favorece a variedade das rimas nos tercetos, ela também permite a clara distinção entre os dois quartetos e os dois tercetos. No soneto em análise, tal distinção é acentuada se considerarmos que os tercetos contêm um “corte” na medida em que, embora se mantenha o equilíbrio for-

mal, perde-se o equilíbrio íntimo. Assim, o primeiro terceto contém a antítese: o Amor, personificado, “virou a roda / à esperança”, numa clara referência à roda da Fortuna, que simbolicamente representada por uma mulher com vendas nos olhos a girar com os pés a “roda da Fortuna” explica a mudança, a inquietude íntima e o desencanto do sujeito poético – o qual afirma que a esperança “corria / tão ligeira que quase era invisível” –; explica também a sua noção do fugaz, do caráter transitório do mundo e das coisas, herdeira do fatalismo medieval.

Outra vez, o verbo conjugado no pretérito imperfeito e a conjunção subordinada temporal dão a exatidão do evento: “assi cantava, quando Amor virou / a roda à esperança...” – exatidão que nos permite pensar esse soneto não só como tese, antítese e conclusão, como havíamos proposto anteriormente, mas também na perspectiva de que quadras e tercetos são a oscilação entre duas idéias contrárias: à efusão das quadras, à explosão do sentimento amoroso nelas apresentado, ao “claro dia” opõem-se o abatimento e desencanto do sujeito poético, a noção de que a mudança, determinada pela entidade Amor, é sempre para pior, por isso, o obscurcimento, o “Converteu-se-me em noite o claro dia”. É evidente que esse verso, abrindo o último terceto, e iniciado pelo pretérito perfeito, dá o tom conclusivo: a efusão, a luminosidade, a energia e vigor que caracterizaram o sujeito nos quartetos, nos quais o poeta revela racionalmente o sentir o amor, dão lugar ao abatimento, ao obnubilar-se intimamente, à inquietação e ao desencanto que o fazem conclusiva e taxativamente asseverar que qualquer esperança lhe será ainda pior – “será de maior mal, se for possível”. Esse verso com que Camões encerra seu soneto “Apolo e as nove Musas, discantando” nos faz lembrar destes outros versos:

mostra-te sábia, clarifica os vinhos,  
corta a longa esperança,  
que é breve o nosso prazo de existência.,

de “Não indagues, Leucónoe”, de Horácio. Embora nesse poema a idéia-chave seja a do *carpe diem*, ditada pelo acreditar o mínimo possível no amanhã, pelo *saborear* a vida (de “mostra-te sábia”), o verso “corta a longa esperança” mostra ao leitor que esperar é



um mal – seja por obstar o desfrute do dia presente, como nos versos de Horácio, seja por levar o sujeito poético a um sofrimento ainda maior, como nos de Luís de Camões.

Se, por um lado, vemos que os quartetos e os tercetos (seria impropriedade acrescentar-lhes, respectivamente, a adjetivação de “clássicos” e “maneiristas”?) de “Apolo e as nove Musas, discantando” ilustram a oposição entre “claro dia” e “noite [escura]”, entre o prazer do instante em que “tão delicados olhos [...] feriram” o sujeito poético e a clara noção do sofrimento que o Amor lhe causa, por um outro lado, é patente que do início ao fim do soneto mantém-se o equilíbrio e a clareza do vasculhar-se intimamente de maneira racional e precisa, ainda que o sujeito poético trate de apresentar dois estados íntimos antagônicos e a dicotomia passado / presente. Equilíbrio manifesto também nos tercetos pelo decassílabo heróico cuja acentuação na sexta sílaba põe em destaque os vocábulos: “quando” (v. 9), “esperança” (v. 10) e “quase” (v. 11), para reportar ao momento em que a “roda da Fortuna”, girada por Amor, determinou a mudança; “noite” (v. 12), “esperança” (v. 13) e “mal” (v. 14), para reiterar que o desengano e o desconcerto do sujeito poético são causados pelo Amor e que, não podendo deixar de querer o objeto amoroso, ao sujeito resta uma existência torturantemente desencantada (“e, se alguma esperança me ficou, / será de maior mal, se for possível”).

A inquietação, o sofrimento, a noção de mal que perdura remete à pena, no sentido de dor, que, não obstante implícita aqui, em muitos poemas camonianos aparece explicitamente nomeada e compõe com o vocábulo pena, no sentido de instrumento com que se escreve, o binômio pena-dor / pena-escrita, como em:

Que um contínuo imaginar  
 Naquilo que Amor ordena,  
 É pena que, enfim, por pena  
 Se não pode declarar;

... ..<sup>12</sup>

O desfecho que Camões dá ao soneto em tela nos faz voltar a uma citação já mencionada:

<sup>12</sup> Luís de Camões, “Senhora se eu Alcançasse” (1982, p. 27).

o grande mal de amar (de viver) residia precisamente em não podermos deixar de querê-lo, e essa vontade está no foco de todo um mundo torturantemente incompreensível, ou desconcertado que assume já todo o trágico absurdo do *mundo como vontade* de Schopenhauer”<sup>13</sup>.

A relação com Schopenhauer propõe conjecturar: Camões, sem dúvida, é moderno, no sentido que o vocábulo tem quando associado ao Renascimento e na medida em que a sua *Lírica* concilia elementos das poéticas trovadoresca, clássica e maneirista, mas haveria também em sua *Lírica* indícios de modernidade? – modernidade pensada na medida em que as suas composições parecem fazer germinar elementos retomados e desenvolvidos muito mais tarde por poetas da Modernidade (da segunda metade do século XIX em diante), como a constatação da cisão íntima, a estreita consciência de que os versos são o lugar de constituição do sujeito – constituição que se faz pelo processo de escrita –, a manifesta ciência do *fazer poético* representado pelo Eu diante do papel em branco a ser preenchido com a *pena* – aparo do escrever e sinônimo dos tormentos (inquestionavelmente, essa perspectiva verlaineana foi tornada ícone da Modernidade e tematizada por muitos poetas, como Octavio Paz e João Cabral de Melo Neto – apenas para citar dois exemplos). Se a resposta à pergunta feita anteriormente for afirmativa, a conclusão não pode ser outra que “o moderno parte do que já foi dito para sobre ele montar o seu texto que pode significar a ‘sua desconfiança’ com relação ao anterior”<sup>14</sup>. Em outras palavras: a ruptura desejada pela Lírica Moderna, renovada, não se dá senão pela reelaboração, pela transformação dos valores clássicos – transformação que, no caso da literatura portuguesa, apresenta seus primeiros sinais em Luís de Camões, em Bernardim Ribeiro, em Sá de Miranda.

<sup>13</sup> Saraiva e Lopes, 1985, p. 371.

<sup>14</sup> Cunha, 1981, p. 801.

**RESUMO:** A lírica de Luís de Camões dá-nos a conhecer tanto a mulher inacessível, a paixão encarecida, os olhos, instrumentos do ver e o meio de satisfação dos sentidos, herdados da lírica provençal, como também o desconcerto de mundo, maneirista, e a neo-platonizante exaltação do amor. Ao estudar a poesia do vate português parece evidente que nela o sujeito poético não é o homem “senhor de si” do Renascimento (como no século XIX foi denominado o período), mas, germinalmente, é um Eu, em conflito consigo e com o Amor que o desconcerta, que busca sentido para si e para sua existência. A par desses elementos, surgem outros como a estreita consciência de que os versos são o lugar de constituição do sujeito – constituição que se faz pelo processo de escrita –, a manifesta ciência do *fazer poético* representado pelo Eu diante do papel em branco a ser preenchido com a *pena* – aparo do escrever e sinônimo dos tormentos –, que propõem conjecturar se haveria também em sua *Lírica* a modernidade. São essas questões que o presente trabalho propõe discutir.

**Palavras-chave:** Camões; Lírica; Modernidade.

**ABSTRACT:** *In Luís de Camões' poetry there are themes as the inaccessibility of the loved woman, the increase of the feeling of Love, the importance of the eyes, by which is possible see the loved woman and, by seeing her, have some satisfaction. These themes are heritage from Middle Ages poetry. In the poetical works of Camões there are also the sensation that the World has lost its concert, its harmony, which is typical in a certain period of Renaissance, as well as the neo-platonic love. In his poems Camões presents one expressing not his feeling of self-made or self-sufficiency as usual in Humanism and Classicism but his self-conflicts, his being in opposition or disagreement with himself and with Love, that makes him lose his concert. Related to those themes there are these others: the narrow conscious that the poem is the way of self establishment by the written process; the knowledge of the *fazer poético* expressed by one in front of a sheet of paper which must be written by pen. Both propose this question: is it possible to relate Camões' poetry to Modernity? This paper intends to discuss those issues.*

**Keywords:** *Camões; Camões' poetry; Modernity.*

**REFERÊNCIAS**

- CAMÕES, Luís de. *Lírica*. Belo Horizonte / São Paulo: Ed. Itatiaia / Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.
- CAMPOS, Augusto de (trad.). *Mais Provençais (Arnaut Daniel e Raimbaut D'Aurenga)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- COELHO, Jacinto do Prado, “Camões, um lírico do transcendente”, in *A Letra e o Leitor*. 3ª ed. Porto: Lello & Irmãos Editores, 1996.
- CUNHA, Maria Helena Ribeiro da. Camões e a modernidade brasileira. Arquivos do Centro Cultural Português. Paris, volume XVI, 1981.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1977.
- FIGUEIREDO, Cardoso Borges de. *Instituições elementares de Retórica*. 9ª ed. Coimbra, 1875, p.1.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1985.
- SPINA, Segismundo. *A Lírica Trovadoresca*. Rio de Janeiro / São Paulo: Grifo / Editora da Universidade de São Paulo, 1972.

## EÇA E “A MORTE DE JESUS”

Antonio Augusto Nery<sup>1</sup>

O conto “A morte de Jesus”<sup>2</sup> foi composto logo depois da viagem que Eça de Queirós realizou ao Egito e à Palestina, em 1869, e publicado em folhetins durante o período de 13 de abril a 18 de julho do ano seguinte no jornal *A Revolução de Setembro*<sup>3</sup>. Depois, postumamente, em 1903, foi incluído no volume *Prosas bárbaras* de onde até hoje o conhecemos.

Trata-se de uma obra inacabada, segundo vários críticos. Para Maria Filomena Mónica essa narrativa seria uma espécie de embrião do terceiro capítulo de *A relíquia*. A autora sugere que o conto tenha sido um fracasso principalmente pelo fato de não ter empolgado muito os leitores da *Revolução de Setembro*: “Os folhetins não se sucedendo, mas presente-se, pela sua irregularidade, não estarem a ser bem aceites (...) Os leitores gostavam mais que Eça lhes falasse das festas do Suez do que da morte de Cristo”<sup>4</sup>. Talvez Eça tenha abandonado a escrita antes mesmo de ter finalizado o conto justamente pelo pouco interesse de seus leitores.

Jaime Batalha Reis na introdução das *Prosas bárbaras* sugere que Eça pode ter escrito uma conclusão para o texto, mas, por motivo desconhecido, não quis publicá-la: “Mas havia escrito desta obra [“A morte de Jesus”], além do que se publicou, - uns capítulos que

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras (Estudos Literários) pela UFPR.

<sup>2</sup> Doravante AMJ nas referências de citações.

<sup>3</sup> Na verdade, o conto começou a ser publicado apenas três meses depois que Eça regressou da Terra Santa. A viagem durou três meses, de 23/10/1869 a 03/01/1870, o que nos faz pensar que, de fato, não foi em vão que Eça escrevera no prólogo do conto “Por estranhos acasos encontrei este velho manuscrito...” ,datando a pequena introdução com a localidade onde foi escrita “Jerusalém, Mediterranean Hotel, no Acra, 7 de Dezembro de 1869”. Eça parece querer insinuar que fora ele próprio quem encontrara o manuscrito na recente viagem que empreendera e, de certa forma, deseja atestar a veracidade do documento, realizando um interessante jogo ficcional. As reminiscências da viagem que o autor realizou para acompanhar a inauguração do Canal de Suez estão presentes nos volumes: *O Egito* (1926) e *Folhas soltas* (1966), ambos organizados por seus filhos e publicado postumamente (Cf. BUENO, 2000, p. 155).

<sup>4</sup> MÓNICA, 2001, p. 67.

ele me leu, e depois sem dúvida destruiu ou se perderam”<sup>5</sup>.

Beatriz BERRINI<sup>6</sup> defende a idéia de que o escritor tinha plena consciência do que agradava ou não o público leitor, principalmente durante a década de 80, quando da publicação de suas obras mais caricaturais que faziam muito sucesso entre o público. Os apontamentos de Berrini sugerem, indiretamente, que Eça apostou no recurso da caricatura nas obras vindouras justamente por causa do gosto dos leitores. Neste caso, poderíamos inferir que *A relíquia* seria o aproveitamento de “A morte de Jesus” pelo viés caricatural e erótico.

Essas especulações corroboram o fato de que não houve nenhuma reviravolta temática nos escritos queirosianos, mas sim uma adaptação às circunstâncias, neste caso específico, de recepção por parte do público<sup>7</sup>.

A narrativa inicia em tom memorialista. Trata-se de lembranças que o narrador deseja contar porque “está velho e inclinado para a sepultura”<sup>8</sup>. Antes de ir-se, ele deseja falar sobre um homem com quem esteve muito ligado na juventude e que naquela altura tornava-se uma lembrança recorrente: “Nestes últimos tempos, sobretudo, a sua imagem vive activa e poderosa no meu cérebro”<sup>9</sup>.

O narrador saudoso, que também será protagonista do conto, é Eliziel. Na juventude, ele fora capitão da polícia do templo de Jerusalém e agora se encontrava como um dos poucos que ainda relembram a convivência com Jesus, pois os outros que acompanhavam o Rabi (a maioria dos personagens bíblicos do Novo Testamento são citados) já estariam ou mortos ou esquecidos:

Eu sou o mais velho da geração desse homem (...) É por isso, para que eu não perca a lembrança daquele homem justo e bom, que eu procuro dizer com simplicidade e verdade tudo quanto vi e compreendi da sua vida, tão breve pelos dias, tão longa pelas dores (...) eu conheci o homem infável, por quem os meus olhos ainda se humedecem.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> REIS, 1945, p. 50.

<sup>6</sup> BERRINI, 1997, p. 118.

<sup>7</sup> Cf. NERY, 2005, p. 192 – 203.

<sup>8</sup> AMJ, p. 230.

<sup>9</sup> AMJ, loc.cit.

<sup>10</sup> AMJ, p. 230; 233.

Eliziel era guardião no templo quando ali conheceu Jesus. Fascinou-se pela pregação do profeta que bradava contra o exagero das leis e posturas preconceituosas e hipócritas dos poderosos, sempre a favor dos menos favorecidos. Estando em constante trabalho no templo e convivendo com boa parte da sociedade de Jerusalém, ele sabia que o discurso de Jesus procedia e, mais importante, concordava com tudo o que o nazareno ensinava.

Jesus profetizou contra os principais pontos com que o narrador dizia se irritar: os vendedores que profanavam o templo, os escribas, os saduceus e as minúcias rituais dos fariseus. Eliziel conhece Jesus justamente quando este expulsa os mercadores do templo<sup>11</sup>. A admiração não poderia ser maior, pois apesar de o guardião saber muito do profeta galileu através de seus seguidores, ainda não havia tido contato com ele.

O interesse por Jesus vai crescendo à medida que o narrador/protagonista conhece os ensinamentos do nazareno, ora pelo que o povo contava, ora por presenciar as atitudes de Jesus ou através das conversas freqüentes que ele mantinha com aquele que tudo indica ser o apóstolo João: “O que João me contava da doce vida do lago de Tiberíade, enchia-me de uma afeição inefável pelo doce mestre”<sup>12</sup>.

Entretanto, embora Eliziel pareça no decorrer da narrativa um devoto seduzido totalmente por seu mestre, sua devoção é bem diversa do que se possa esperar de um discípulo completamente entregue à ideologia cristã ou de um apóstolo santo nos moldes em que a Igreja Católica difundiu. Verifica-se essa afirmação através de dois pontos principais presentes em “A Morte de Jesus”. Primeiramente porque Eliziel esperava, efetivamente, um outro tipo de Messias bem diferente de Jesus, como analisaremos mais à frente, portanto, se este não o decepciona, causa-lhe uma frustração com um sem número de dúvidas. Isso estará explícito

<sup>11</sup> Este episódio será retomado em *A relíquia*, mas, um outro sentido será dado ao acontecimento. Seguindo o tom maior de desconstrução, Jesus, ao invés de amigo dos pobres, será considerado inimigo por expulsar os vendedores do templo. De acordo com as narrativas bíblicas Jesus combateu o Templo pensando no sistema econômico que se apoiava nele. Esse foi um dos acontecimentos que incentivou muito a sua condenação (cf. Lc 19,45s; Mt 21,12-17; Mc 11, 15-19)..

<sup>12</sup> AMJ, p. 242.

no final da narrativa.

Em segundo lugar, Jesus Cristo não está para Eliziel como um ser miraculoso, o próprio Deus feito carne, como os adeptos do Cristianismo acreditam. Desta forma, para nós a narrativa de Eliziel já é uma prefiguração da forma de tratamento que Eça empregará para Jesus Cristo e sua religião em toda a sua obra.

Tudo indica, embora isso não esteja declarado diretamente no texto, que Eliziel fazia parte de uma das mais numerosas agremiações daquela época, os zelotes<sup>13</sup>. Segundo a exegese bíblica, os zelotes formavam um grupo de judeus radicais egressos do partido dos fariseus que se colocaram em oposição à ocupação de Israel por Roma. Com marcado caráter militarista, seu propósito principal era obter a independência de Israel e restabelecer um estado judeu livre sob a liderança de reis e profetas indicados por Deus.

Saudosos de um passado de lutas, eles se lembravam de Matatias, o macabeu, e especialmente de seu filho Judas, que por volta dos anos 175 a 135 a.C. promoviam ações que procuravam estabelecer um estado judaico independente e livre da dominação síria. De acordo com Aleksandr Mien<sup>14</sup>, os macabeus e outros revolucionários que os sucederam nesta luta eram a inspiração para o zelotes, tanto que a denominação “zelotes” provém da última frase pronunciada por Matatias ao morrer: “Sede, pois, agora meus filhos, os defensores da lei e dai vossa vida pela Aliança de vossos pais”<sup>15</sup>. O extremoso zelo pela lei e a decisão de lutar a qualquer custo pelos ideais nacionalistas, a ponto de serem fanáticos, é que impulsionava a prática dos zelotes.

Assim como os outros partidos da época eles também aguardavam a vinda de um Messias, contudo este Messias possuía características particulares: tal qual Judas Macabeu, ele deveria vir decidido a lutar a qualquer custo pela independência de Israel, sendo um revolucionário com atitudes bem semelhan-

<sup>13</sup> A principal resistência aos romanos na Palestina durante o primeiro século depois de Cristo foi desempenhada pelos zelotes. São os principais animadores que conduziram o povo ao levante contra os romanos, o que provocou a utópica Guerra Judia (anos 66-70), que terminou com a destruição de Jerusalém e do templo por obra de Tito Flávio. (Cf. MIEN, 1998).

<sup>14</sup> MIEN, 1998.

<sup>15</sup> Cf. 1Mac 2, 50.



tes a de um guerrilheiro decidido a dar sua vida pela pátria. Percebemos nitidamente essas características em Eliziel, justamente pela esperança depositada nos profetas, seu saudosismo em relação a figuras do passado de guerras, bem como pelas falas esperançosas em relação ao Messias.

E Jesus tinha todas as possibilidades de ser esse Messias: tinha o apoio do povo e declaradamente estava contra toda opressão daquela conjuntura, bem como contra toda sorte de hipocrisia e mediocridade que tomava conta da Judéia.

(...) pensava nele: via-o irritado e augusto: imaginei-o cheio de cólera do justo e da rebelião do oprimido: o que ele pregava decerto era a condenação do rico e a humilhação do fariseu. Era o que tu precisavas Jerusalém, dizia eu, era um profeta amado e seguido, que fosse alma duma infinita desgraça que se vingasse, que erguesse o povo, aniquilasse os sacerdócios corrompidos, expulsasse o romano, que reconstituísse nas almas a velha Israel, nas instituições a velha Judéia, que fosse o homem forte e puro, e o continuador dos Macabeus.<sup>16</sup>

Nesta citação temos claramente a admiração pelos macabeus, característica *sine qua non* dos zelotes. Curiosamente, quando fala dos partidos que Jesus criticava, o narrador nunca cita os zelotes, mas dá ênfase aos fariseus, saduceus, escribas, etc... Isso poderia corroborar a idéia de sua ligação com o partido dos revolucionários. Como provavelmente era um zelota, não julgava que fossem pessoas de má índole, hipócritas e opressoras como aquelas dos outros partidos existentes na época. E não se pode inferir que Eça não conhecia a conjuntura partidária da Jerusalém no tempo de Jesus, muito menos os zelotes, especificamente, pois em *A relíquia* haverá uma cena em que fica evidente a caracterização de algumas personagens como sendo representantes de cada partido da época.

A cada momento, conforme ia conhecendo mais Jesus, percebendo algumas características e atitudes do Rabi, aumentava em Eliziel a convicção de que aquele era o Messias vingador tão esperado. Aumentava, concomitantemente, a indignação e o questionamento pelo fato de Jesus não incitar o povo a travar a revolução tão aguardada e propor apenas um mandamento de amor mútuo. Esse paradoxo será o principal responsável pela atitude que Eliziel tomará no final do conto

<sup>16</sup> AMJ, p. 238.

“Ele só pela sua palavra etérea, pela promessa do reino de Deus, como lutaria com estes sacerdotes que têm liteiras, milícias, escravos frígios, colunas de mármore grandes como torres, e um templo edificado como uma eternidade?”<sup>17</sup>.

Embora a demonstração de sedução pelos ensinamentos de Jesus permeie toda a narrativa, Eliziel sempre se demonstra intrigado com as atitudes e a grande fama do nazareno que aumentava diariamente. A todo o momento tenta explicá-la através da realidade que a Judéia enfrentava naquela altura: pobreza, injustiça, desigualdade, discriminação, invasão romana bem como com dirigentes e partidos que mais se preocupavam com seus interesses do que com o povo.

Há, na verdade, uma insistência por parte do narrador em propor constantemente traços e explicações sobre a Galiléia, local de origem de Jesus, onde sua pregação foi mais bem acolhida e o número de seus seguidores era maior. O desapego aos bens materiais, divulgado e vivido por Jesus era um dos ensinamentos que também o “evangelista” queirociano quer vincular como totalmente praticável no simples contexto galileu “aquele clima é tão doce, tão afável, que o homem pouco pensa no seu corpo”<sup>18</sup>.

Em freqüentes partes do conto são realizadas várias digressões ou reflexões sobre essa área da Judéia. A terra é mostrada como desprezada pelos habitantes de Jerusalém, tida como morada de ignorantes e gente pouco ortodoxa. Eliziel, no entanto, vê os galileus como gente simples, harmoniosa e delicada, além de trabalhadores e sóbrios. É sempre realizada uma comparação entre o aspecto sisudo de Jerusalém e o descontraído e virtuoso da Galiléia.

Todas essas informações vão ajudando a construir no leitor a noção de que somente o povo pacífico da Galiléia poderia acolher mais abertamente as profecias do Messias enquanto que o de Jerusalém seria incapaz disto. Enfim, tenta-se sempre desenvolver uma incompatibilidade entre Jerusalém e a Galiléia, entre o povo hostil e o avaro, entre o sereno e o pacífico, entre a lei e o amor.

Para nós, essa insistência em afirmar as origens e propensão de recepção da mensagem evangélica de Jesus pelos galileus, que permeia todo o conto, e o interesse ideológico do narrador na

<sup>17</sup> AMJ, p. 276.

<sup>18</sup> AMJ, p. 243.

espera do Messias revolucionário já prefiguram uma relativização do caráter miraculoso do Cristo, como iremos ver de forma mais intensa em *A relíquia*, e é suficiente para rebater a afirmação de alguns críticos de que o conto “A morte de Jesus” está imbuído simplesmente de um “juvenil idealismo lyricizante, com cariz romântico”<sup>19</sup>. Aqui nos parece já importar mais o homem do que o Messias ou este último entendido somente como um revolucionário e nada mais. O caráter divino, de filho de Deus, não lhe é impingido<sup>20</sup>.

Para corroborar a idéia de humanização, é insinuado em várias passagens do texto o fato de Jesus ser um copista dos ensinamentos que outros, vindos antes dele, pronunciaram. Jesus não possuiria assim nenhuma originalidade, era um mero repetidor: “Os nossos profetas já tinham, contra o rico ímpio e duro, cóleras terríveis em vingança do pobre, que é doce e piedoso”<sup>21</sup>.

Na narrativa deste “evangelista” o que prevalece é o questionamento em torno da figura de Jesus:

Mas o que era aquele homem? Era um simples visionário? Era um contemplador, cheio de melancolia que dão as espessuras em Galiléia, e tomado dum desdém divino? Era um espírito cheio de sabedoria? Era um continuador de Judas Galanite? Vinha ele pregar contra o imposto e contra o dízimo? Era ele hostil a César, e cheio de tradição dos macabeus? Era um simples? Era um crente? Era um especulador frio das esperanças messiânicas? Vinha ele atacar o espírito do templo?<sup>22</sup>

Essas perguntas deixavam o narrador inquieto e eram elas que o impulsionavam a cada vez mais querer conhecer “aquele homem”. E ao mesmo tempo tendo conhecimento do ódio que aumentava em relação a Jesus por parte das autoridades judaicas, Eliziel desejava preservá-lo de ser pego e julgado antes que ele promovesse a revolução esperada.

É no momento que o narrador vai conversar com Jesus sobre isso que encontramos o desfecho do conto. Era a primeira vez que

---

<sup>19</sup> Cf. MONTEIRO, 2002, p. 45.

<sup>20</sup> Cf. BUENO, 2000, p. 153; 186-187.

<sup>21</sup> AMJ, p. 253.

<sup>22</sup> AMJ, p. 248.

o narrador deixaria de “ouvir falar” e iria pessoalmente se encontrar com o “admirável profeta”. Os discursos de Eliziel frente a Jesus são construídos a partir do texto bíblico, isso já está patente na primeira pergunta que ele dirige ao mestre: “Rabi o que é necessário, segundo pensas, para alcançar feliz a vida eterna?”<sup>23</sup>. O narrador desempenha neste diálogo ora o papel de todos aqueles opositores que na Bíblia dirigiam perguntas a Jesus simplesmente para testá-lo, ora o de um dos discípulos intrigados com o sentido das mensagens ouvidas do Mestre.

Contudo, o verdadeiro motivo que o leva até Jesus não tarda a se revelar e os questionamentos deste evangelista, com nuances de zelota, aparecem:

Eu digo que és um homem justo e uma elevada consciência das coisas divinas. Digo que és um homem mandado providencialmente, num tempo humilhado e vil, para erguer as almas, desmascarar as hipocrisias, vingar a pátria! Penso que se tens de ter uma acção no mundo, essa deve ser insurgir-te contra a aristocracia do templo, contra este espírito estreito de Jerusalém, contra este culto pagão das tradições, contra o fariseu e contra o romano, ser o consolador e ser o vingador!<sup>24</sup>

A construção é paródica, desenvolvida a partir da pergunta que Jesus dirige a Pedro “E tu quem dizes que eu sou?”<sup>25</sup>. Ao invés de responder devotamente como Pedro fez, proclamando a filiação divina de Jesus, Eliziel declara apenas que o Rabi é um homem enviado para ser sim o messias, mas o messias zelote, aquele que ele esperava. As respostas de Jesus são fiéis também às escrituras e atestam sempre contrariedade ao que Eliziel propõe, circunscrevendo uma revolução que diverge muito daquela esperada pelo narrador; “Homem, em que espírito estás?! Eu vim a salvar as almas, e não a perdê-las”<sup>26</sup>.

A incompreensão de Eliziel explicita-se. Ele não compreendia como Jesus ia ser o libertador se não pregava uma guerra de armas, mas simplesmente pedia uma conversão interior. Não conseguia

<sup>23</sup> AMJ, p. 283.

<sup>24</sup> AMJ, p. 285.

<sup>25</sup> Cf. Mt 16,15; Mc 8,29; Lc 9,20.

<sup>26</sup> AMJ, p.285.

compreender que o ideal de libertação de Jesus era outro:

- Perdoa Rabi: mas a que vieste então? E tu quem dizes que és, te pergunto eu agora? Queres ficar eternamente pregando e contemplando no lago de Tiberíade e andar errante pelos casais? E pensas que isso influirá sobre os homens (...) Se tu não és uma iniciativa revolucionária, o que és então? (...) De que nos servem essas parábolas, essas ironias, essas respostas excelentes, se elas não vão ferir a riqueza do saduceu, a hipocrisia do escriba, a vexação do romano? Queres abster-se da acção? Imaginas que as prédicas do templo e o ensino sobre as montanhas, só pela tua verdade abstracta, podem combater vencer um mundo completo, organizado, civil, rico, amado?<sup>27</sup>

As réplicas vagas de Jesus ilustram sempre um profeta subjetivo e passivo aos olhos do narrador “- Deus esconde muitas coisas aos sábios, que revela às crianças (...) Só o desdém dá a paz!”<sup>28</sup>. As falas de Eliziel, ao contrário, tomam em determinado momento um tom de crítica e exaltação. A discussão transforma-se em algo muito semelhante à tentação sofrida por Jesus no deserto<sup>29</sup>, com Satanás tecendo grandes discursos e Jesus respondendo com poucas palavras.

Poderíamos supor que Eliziel parece, discursivamente, assemelhar-se ao demônio na famigerada cena, pois logo após o narrador desempenhar um papel exaltado, Jesus já não demonstra o mesmo comportamento do início da conversa, aquele diálogo já o perturbava:

O Rabi dava largos passos, atormentado, doloroso. - Rabi, Rabi, escuta-me! Eu tenho a tua fé, amo o teu reino de Deus. Mas o teu Deus consola muito em cima, e nós sofremos e choramos muito baixo na terra (...) Uma grande tentação cativou o espírito do mestre. Eu dizia-lhe, tomando-lhe as mãos. - Rabi, Rabi, depois do fariseu, será a vez do romano! Tu serás o maior da Judéia: terás glorificado o pobre, terás humilhado o rico, terás aniquilado o hipócrita terás expulso o romano: serás pela justiça igual a Ezequiel, pela força igual aos Maca-

<sup>27</sup> AMJ, 285; 286.

<sup>28</sup> AMJ, 287.

<sup>29</sup> Cf. Lc. 4, 1-13; Mt. 4, 1-11; Mc. 1,12s.

beus: serás como David, terás a Palestina desde o Jordão até o mar, e serás o rei de Israel.<sup>30</sup>

Nesse trecho da fala de Eliziel fica aparente que o principal prêmio que Jesus poderia ter em incitar uma revolução era o poder, o domínio de toda aquela sociedade. Por um lado, o narrador explicita apenas seu anseio zelote, como vimos defendendo, por outro, no sentido evangélico, é o “tentador” que de todas as formas, tal qual nas Escrituras, quer fazer Jesus desistir de sua missão redentora.

O “Rabi da Galiléia” não dá ouvidos às ofertas enfáticas de Eliziel, o qual lhe mostrava, cada vez mais, as glórias que ele poderia ter se aderisse ao desejo messiânico dos zelotes e, inesperadamente, responde ao narrador com outra apropriação literal da Bíblia<sup>31</sup>: “- Vai-te o meu reino não é deste mundo!...”<sup>32</sup>. Essas são as últimas palavras proferidas por Jesus. O sentimento de indiferença manifestado, faz com que Eliziel sintasse frustrado: “Olhei longamente o Rabi, lamentei o seu desdém, sorri da sua palavra: e calado, concentrado, saí pelo caminho de Betfagé”<sup>33</sup>.

A frustração sentida pelo narrador é pertinente. Faz parte das inúmeras indagações que povoaram e povoam o imaginário do homem acerca da figura de Jesus. Ele de fato tinha tudo para provocar uma revolução e sair vitorioso, inclusive, foi uma das principais possibilidades que impulsionaram os judeus a desejarem sua morte. Entretanto, a mensagem evangélica, segundo se depreende do texto bíblico, parecia estar mais voltada para uma revolução interior e transcendente, incompreendida naquele contexto. Embora muitos fatos presentes no texto circunscrevam Jesus muito mais em um contexto humano que divino, parece não haver em “A morte de Jesus” a mesma intensidade de desconstrução presente em outros textos de Eça. Personagens e passagens bíblicas que em *A relíquia* são parodiadas para desenvolver um Jesus pecador e humano aqui são mantidas como estão no Novo Testamento.

O interesse nesta narrativa está muito voltado à exploração da incompatibilidade que Jesus demonstrava frente aos problemas

<sup>30</sup> AMJ, p. 287.

<sup>31</sup> Cf. Jo 18, 36.

<sup>32</sup> AMJ, p. 289.

<sup>33</sup> AMJ, p. 289.

terrenos, uma tensão existente entre a luta material/política e a luta pelo plano divino. Eliziel observa essa incompatibilidade e quer lutar contra ela. Poderíamos supor aqui uma das características de Jesus que, em termos filosóficos, sempre incomodará Eça, como veremos em *A relíquia* e no conto “O suave milagre”.

As sentenças atribuídas a Jesus na narrativa de Eliziel são sempre fiéis às escrituras, com algumas modificações em relação ao contexto que foram proferidas ou realizadas, mas nunca alterando o significado. As falas sempre têm a ver com as máximas evangélicas proferidas por Jesus, como o sermão da montanha e parábolas diversas.

Todavia, bem ao contrário do que se possa pensar, a não existência de paródias ofensivas e grandes desconstruções não exime a narrativa de questionamentos e dúvidas em relação ao Cristo sobrenatural, bem como um rebaixamento da figura de Cristo, neste sentido. No mesmo processo de *A relíquia* e de “O suave milagre”, a palavra também é dada para aqueles que eram contrários à pregação de Jesus. Exemplo disso é a conversa de Eliziel com um certo Josué, responsável pelas celebrações nas sinagogas. Essa personagem parece estar imbuída de todas as reclamações que os partidos da época tinham contra Jesus.

A crítica à sociedade beata cheia de práticas constituídas por doutrinas e tradições também já é objeto da atenção de Eça de Queirós no tipo de crítica que se apresenta em “A morte de Jesus”. Mesmo considerando a crítica mais ferina presente em obras posteriores como *O crime do padre Amaro* e *A relíquia*, temos no conto elementos que remetem para o anticlericalismo e para a relativização dos valores do Cristianismo que são uma constante nas obras do autor. Mas também não é somente anticlericalismo que encontramos neste conto, nele já está explícita a tensão com que a figura de Cristo será tratada nas obras posteriores, como já mencionamos.

A intenção de criticar a Igreja Católica que dava muito valor a ritualismos, dogmas e doutrina é clara. Em “A morte de Jesus” isso não será uma constante como veremos em *A relíquia*, mas em algumas frases proferidas pelo narrador fica patente a crítica às práticas beatas “Uma coisa que singularmente me tocava no ensino que João me repetia, era a condenação dos usos do templo, dos zelos

devotos dos fariseus: com efeito para que são tantas purificações, tantos cilícios, tantos usos de piedade?”<sup>34</sup>.

É uma clara alusão às práticas religiosas vigentes em Portugal sob os auspícios do catolicismo. Equiparar o crente português com os fariseus da época de Jesus é uma atitude que estará muito mais desenvolvida em obras posteriores, mas já temos aqui uma característica que permanecerá todas as vezes que a vida de Cristo for retomada por Eça.

Na narração de Eliziel ainda encontramos explícita outra característica que permanecerá em outros narradores queirosianos quando se dirigem à figura do Rabi de Nazaré: a admiração pela “imortal ascensão que obrigava as almas para o ideal divino”<sup>35</sup>. A forma simples de chamar o deserdado, os pobres, aqueles que sofrem, sem ter nenhuma discriminação é que parece seduzir os narradores de Eça em relação aos ensinamentos de Jesus. Seduziu o zelota Eliziel, até mesmo o hipócrita Teodorico e tal sedução será testemunhada sobremaneira pelo narrador onisciente de “O suave milagre”.

Apesar da frustração de Eliziel pelo não abraçamento da causa dos zelotes, ou a dessacralização humanizadora de Teodorico, ambos estavam seduzidos pela forma como o Messias falava do reino dos céus, da casa de seu Pai. A lógica do amor que Cristo proclama e inspira parece em si arrebatá-los os “evangelistas” de Eça.

---

<sup>34</sup> AMJ, p. 244.

<sup>35</sup> AMJ, p. 253.



**RESUMO:** O conto “A morte de Jesus” foi composto por Eça de Queirós logo após a viagem que o escritor realizou ao Egito e à Palestina em 1869, e fora publicado em folhetins durante o período de 13 de abril a 18 de julho, do ano seguinte, no jornal *A Revolução de Setembro*. Postumamente, em 1903, foi incluído nas *Prosas bárbaras* de onde até hoje o conhecemos. Nosso estudo procurará enfocar neste conto a figuração da personagem Jesus Cristo, atentando para o fato de ser este um dos primeiros escritos de Eça no qual encontramos tal personagem. Pretendemos demonstrar que a atuação de Cristo em “A morte de Jesus” já testemunha um movimento de tensão entre santidade e humanidade na qual Jesus parece estar envolto em todas as suas aparições, desde os primeiros escritos até a produção derradeira de Eça, sem muitas mudanças. As desconstruções e dessacralizações, embora não sejam intensas como em *A relíquia*, por exemplo, já prefiguram a forma relativizada com que o autor sempre tratará a figura de Jesus nas obras que escreveria posteriormente, valorizando o caráter humano do Cristo em detrimento da concepção de um Messias divino, filho de Deus, que a religião cristã, em várias circunstâncias, considerou e propagou como sendo mais relevante. Há, ainda, neste texto, a exploração e o questionamento de uma suposta incompatibilidade demonstrada por Jesus frente aos problemas terrenos, ocasionada por sua opção preferencial pelo plano divino. Ao nosso ver, tal tensão também poderia ser remetida a outros temas religiosos encontrados na obra completa do escritor. Também procuraremos demonstrar que através da figuração deste “primeiro” Cristo fica patente a crítica ao clero e a sociedade beata que seriam temas recorrentes em outras obras de Eça.

**Palavras-chave:** Eça de Queirós, “A morte de Jesus”, Temática Religiosa.

**ABSTRACT:** *The story “A morte de Jesus” was composed by Eça de Queirós right after the trip the writer carried through to Egypt and Palestine in 1869, and was published in booklets during the period of 13 of April and 18 of July, on the following year, in the newspaper A revolução de Setembro. After his death, in 1903, it was enclosed in Prosas bárbaras which we know until today. Our study will try to focus on this story the figure of the personage Jesus Christ, attempting for the fact of being this, one of the first works writ-*

ten by Eça in which we find such personage. We intend to demonstrate that the performance of Christ in “A morte de Jesus” has already testified a movement of tension between sanctity and humanity in which Jesus seems to be involved in all its appearances, since the first writings until the last production by Eça, without many changes. The deconstructions and the lack of sacredness, although not being intense as in *A relíquia*, for example, has already preappeared the relativized way in which Eça will always deal with the figure of Jesus in the conception works that would be written later, valuing the human character of the Christ in detriment of the conception of a holly Messias, son of God, who the Christian religion, in some circumstances, considered and propagated as being more relevant. There are, still, in this text, the exploration and the questioning of a supposed incompatibility demonstrated by Jesus over the problems on Earth, caused by its preferential option for the divine plain. From our point of view, such tension also could be related to other Religious subjects found in the completed works of the writer. We also intend to demonstrate that through the figuration of this “first” Christ it is clear critical to the clergy and to the very devout society that they would be recurrent subjects in other works by Eça.

**Keywords:** Eça de Queirós, “A morte de Jesus”, religious subject.

## REFERÊNCIAS

- BERRINI, Beatriz. Os prefácios ensaísticos de Eça de Queiroz. In: *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo. Centro de Estudos Portugueses da FFLCH da USP, 1997, p. 113-121.
- BÍBLIA SAGRADA - Tradução do Centro Bíblico Católico. São Paulo, Ave Maria, 1994.
- BUENO, Aparecida de Fátima. *As Imagens de Cristo nas obras de Eça de Queiroz*. Tese de Doutorado. IEL, UNICAMP: Campinas, 2000.
- MIEN, Aleksandr. *Jesus mestre de Nazaré*. Trad. Irami Bezerra da Silva. São Paulo: Editora Cidade Nova, 1998.
- MÓNICA, Maria Filomena. *Eça de Queirós*. 4ª ed. Lisboa: Quetzal Editores, 2001.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva. *Variações ecianas em torno da santidade*. In: *Anais do I Congresso de estudos queirosianos e IV Encontro internacional de queirosianos*. Actas 1. Coimbra: Almedina, 2002, p. 43-58.
- NERY, Antonio Augusto. *Santidade e humanidade: aspectos da temática religiosa em obras de Eça de Queirós*. Dissertação de Mestrado. UFPR: Curitiba, 2005.

QUEIRÓS, Eça de. *A relíquia*. Porto: Lello e Irmãos, 1976.

\_\_\_\_\_. *Contos*. Porto: Lello e Irmãos, 1951

\_\_\_\_\_. *Prosas bárbaras*. Porto: Lello e Irmãos, 1945.

# A CONFISSÃO DE LÚCIO: VISÕES DE ÀS AVESSAS E O RETRATO DE DORIAN GRAY

Antonio da Silva Andrade<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

O trabalho em questão visa analisar a narrativa *A Confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro, comparando-a com as obras *Às Avesas* de J. K. Huysmans e *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. Nosso intuito é estabelecer semelhanças ou desencontros entre elas, observando a vida e o conjunto da obra de seus autores, tomando por ponto de partida o estilo da art nouveau literária, que está presente nas três obras.

Os avanços da ciência e o desenvolvimento da industrialização, bem como, o adensamento do espaço urbano, significaram na França e principalmente em Paris, um aumento no nível médio de vida, trazendo a possibilidade de aquisição de bens e a expectativa geral da aproximação do dia em que todos os homens, sem distinções, teriam garantido seu lugar ao sol. A democracia concretiza-se como realidade, apontado para a igualdade jurídica e a liberdade do indivíduo. “A chamada belle époque apresentou-se como um período de alegria de viver, porém sua verdadeira alma denotava sim uma euforia de poder e um falso sentimento de segurança”<sup>2</sup>.

A art nouveau, essencialmente decorativa exprime a alegoria do desejo com sua violenta lubricidade e patética insatisfação, tudo está infiltrado de mundanismo que erotiza a realidade. No âmbito artístico o impressionismo dissociou a luminosidade das formas, o simbolismo rompeu a correspondência do texto com a natureza e o cinematógrafo celebrou a autonomia da imagem em relação ao corpo, com efeito fantasmático, que o ciclo do expressionismo alemão desenvolve na fêrie da alucinação e do delírio.

A belle époque foi um período efêmero e ambíguo, ponto cul-

---

<sup>1</sup> Prof. Universitário do Centro Universitário Fundação Instituto para o Ensino de Osasco - UNIFIEO

<sup>2</sup> Kujawski, 1988, pp. 1-2.

minante da modernidade, iniciada no século XVI com as grandes navegações, as descobertas de terras novas, as revoluções industrial, francesa e americana, fundada culturalmente no racionalismo e no iluminismo. A belle époque encerra-se brutalmente, quando o belo cristal art nouveau foi estilhaçado pelos petardos da primeira guerra mundial. O final brusco e violento deste período, trouxe consigo a agonia da visão de mundo da modernidade, chamada de crise do século XX, primeiro capítulo da era da incerteza.<sup>3</sup>

## **1. SINOPSES DAS OBRAS A CONFISSÃO DE LÚCIO, O RETRATO DE DORIAN GRAY E ÀS AVESSAS**

Para estabelecermos as comparações que teceremos no capítulo 2 sintetizamos as idéias centrais das obras que serão comparadas, para que fiquem mais claras as semelhanças e influências e as filigranas literárias utilizadas com maestria pelos seus autores.

### **1.1. A CONFISSÃO DE LÚCIO**

A narrativa se inicia com a carta de confissão de Lúcio, que após ter passado dez anos preso se declara inocente do assassinato, e que apesar de absurdo os fatos relatados são exatamente o que aconteceu.

Por volta de 1895, Lúcio achava-se estudando Direito na Faculdade de Paris, onde embrenhou-se pelos meios artísticos, conhecendo assim Gervásio Vila-Nova, um artista decadente, predestinado a falência.

Lúcio o descreve:

Perturbava o seu aspecto físico, macerado e esguio, e o seu corpo de linhas quebradas tinha estilizações inquietantes de feminismo histérico e opiado, umas vezes... Os cabelos compridos, se lhe descobriam a testa ampla e dura, terrível... Entretanto, coisa bizarra, no seu corpo havia mistério – corpo de esfinge, talvez, em noites de luar.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Kujawski, 1988, pp. 1-2.

<sup>4</sup> Sá-Carneiro, 2001, p. 5.

Gervásio apresenta Lúcio, para Ricardo de Loureiro e juntos vão a uma festa excepcional. Após a ceia iniciaram-se os espetáculos. A cada apresentação o cenário mudava, apareciam outras dançarinas com roupas extravagantes usando densos perfumes, produzindo-se no ar várias sensações olfativas, visionárias, sensuais e alucinógenas; as quais Lúcio sentia-se impotente para descrever.

Depois da festa Lúcio e Ricardo passaram a se encontrar freqüentemente, e as conversas indicavam vários pontos em comum, freqüentavam os teatros e as salas de música, numa ânsia de serem contagiados por esses meios intensamente contemporâneos, e luxuosos. Ricardo confessava seus medos e seus anseios pela vida, dizia que sua alma sofria, e apesar de ver dançarinas bonitas todas as noites isso o enojava. Certa ocasião Ricardo confessou o desejo de ser uma mulher, para poder admirar a beleza de seu próprio corpo.

Ricardo declara que nunca teve afetos na vida, e sim ternuras que trazem sempre consigo o desejo de beijar, de estreitar, de possuir. Todavia, nunca sentiu essas ternuras, apenas as imagina, pois: “Para sentir, isto é, para ser amigo de alguém (visto que em mim a ternura equívale à amizade) forçoso me seria antes possuir quem eu estimasse, ou mulher ou homem. Mas uma criatura do mesmo sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo.”<sup>5</sup>

Ricardo parte para Lisboa e depois de algum tempo separados, Lúcio também vai para Portugal. Ricardo o espera na estação. Ao reencontrar o amigo percebe a sua grande mudança física, as suas feições brucas haviam se feminilizado e a cor do cabelo também, e seus traços haviam diminuído.

Na mesma tarde Lúcio foi jantar na casa do amigo, ao chegar na imensa mansão estilizada, com uma grande sala escura, sofreu com a mudança de luz entre o sol da rua e a escuridão do ambiente. Como num rodopio, se viu sentado em um sofá conversando com o amigo e sua companheira Marta.

Lúcio impressiona-se com Marta que:

Era uma linda mulher loira, muito loira, alta, escultural – e a carne mordurada, dura, fugitiva. O seu olhar era azul perdia-se no infinito, nostalgicamente. Tinha gestos nimbados e caminhava nuns passos leves, silenciosos – indecisos, mas

<sup>5</sup> Sá-Carneiro, 2001, p. 29.

rápidos. Um rosto formosíssimo, de uma beleza vigorosa, tallado em oiro. Mãos inquietantes de esguias e pálidas.<sup>6</sup>

Numa noite de verão, durante um sarau na casa de Ricardo, Lúcio olhava fixamente para Marta que estava em pé na outra extremidade da sala, de repente a figura de Marta desvaneceu, deixando-o perturbado, porém, aos poucos conseguiu visualizar a mulher novamente.

Certa noite começaram as carícias entre Marta e Lúcio, que ficavam cada vez mais íntimos, não importando a presença de Ricardo na outra sala. Passaram a encontrar-se todas as tardes no quarto de Lúcio, que sentia nojo e desejo por Marta. Numa brincadeira feita por Marta, Lúcio teve que beijá-la na frente de Ricardo. Porém ela reclamou do beijo e pediu que Ricardo o ensinasse a beijar direito; Ricardo deu um beijo no rosto de Lúcio que pensou: “O beijo de Ricardo fora igual, exatamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante. Eu sentira-o da mesma maneira.”<sup>7</sup>

Crescia em Lúcio a obsessão por esse mistério, Marta já não o visitava com freqüência, levando-o a sentir ciúmes. Descobrimdo que ela estava freqüentado um edifício no centro, deduziu que tinha outro amante.

Lúcio começou a desconfiar que Marta era amante de quase todos os amigos de Ricardo e que era impossível o marido não saber, restando a impressão de que o próprio Ricardo escolhia os amantes de sua esposa. Retornou a Paris sem avisar ninguém.

O acaso leva Lúcio a encontrar no Boulevard des Capucines, Ricardo que pergunta o motivo de seu desaparecimento. Passam-se alguns dias sem notícias, encontrarem-se novamente na rua, Ricardo parecia desesperado com o afastamento. Lúcio confessa que fora amante de Marta e Ricardo confessa que sabia, porque ele próprio a criara, saiu de Paris para procurar a mulher perfeita para ser a amante do amigo e concretizar a ternura que ele sentia, pois dessa forma sua alma se sexualizava.

Ricardo leva Lúcio até a casa onde estava Marta; colocando-os frente a frente, Ricardo procurava explicar os fatos a Lúcio, reafirmando que a tinha criado Marta especialmente para ele, para a

<sup>6</sup> Sá-Carneiro, 2001, p. 32.

<sup>7</sup> Sá-Carneiro, 2001, p. 48.

concretização de sua ternura, e numa atitude inesperada puxa um revólver do bolso e atira contra Marta. Entretanto é Ricardo que cai morto e o revólver cai aos pés de Lúcio, Marta desaparece sem deixar nada de material que comprove sua existência.

No julgamento, Lúcio não esboça nenhuma defesa a seu favor, atordoado com o acontecimento inusitado, é condenado por matar Ricardo, passando dez anos na cadeia por um crime que não cometeu, sempre afirmando essa versão sobre os fatos, que apesar de verdadeira é inverossímil.

## 1.2. O RETRATO DE DORIAN GRAY

No centro da sala, em um alto cavalete, destacava-se o retrato de um moço de extraordinária beleza. Defronte ao quadro, estava o artista, Basil Hallward, admirando sua obra com o amigo Lorde Henry.

Hallward confessa sua emoção ao encontrar pela primeira vez Dorian Gray: “Quando nossos olhos se entreolharam, senti que me empalidecia. Dominou-me uma curiosa sensação de medo. Pressenti que me encontrava com alguém cuja personalidade era tão fascinante, que, se eu me deixasse atrair, poderia absorver-me inteiramente, absorver-me a alma e até a arte.”<sup>8</sup>

No mesmo dia em que Lorde Henry conheceu Dorian, Hallward terminou o retrato. Lorde Henry influenciou Dorian por completo, dizia que a beleza é uma dádiva dada pelos deuses, e que Dorian deveria aproveitá-la de todas as formas, não deixando que nenhum sentimento de culpa ou de piedade o impedisse de realizar os seus desejos, pois estes sentimentos eram para as pobres almas que não tinham a grandeza de sua beleza.

Dorian ficou extasiado pela beleza expressa no retrato, pensando:

Eu ficarei velho, feio, horrível. Mas este retrato se conservará eternamente jovem. Nele, nunca serei mais idoso do que neste dia de junho... Se fosse ao contrário! Se eu pudesse ser sempre moço se o quadro envelhecesse!... Por isso, por esse milagre eu daria tudo! Sim, não há no mundo o que eu não

<sup>8</sup> Wilde, 2002. p. 6.



estivesse pronto a dar em troca. Daria até a alma!<sup>9</sup>

Dorian conheceu a jovem atriz Sibyl Vane, que o fascinou por suas representações das peças de Shakespeare. O jovem a pediu em casamento, comunicando com entusiasmo seus amigos: Lorde Henry e Basil Hallward. Sibyl apaixonada comunicou o irmão James Vane, que iria se casar com um “Príncipe Encantador”. Desconfiado das intenções do jovem nobre, James prometeu que se Dorian magoasse Sibyl o mataria.

Sibyl ao representar Julieta, saiu-se horrivelmente, Dorian ficou decepcionado e furioso, perguntou o que havia acontecido, e ela disse que não podia mais interpretar o amor na peça, porque agora conhecia o amor verdadeiro. Retrucando, Dorian afirmou que somente na arte existe o verdadeiro amor e a beleza e terminou o noivado naquele instante.

No dia seguinte, ao olhar seu retrato verificou um sorriso malicioso e comprovou que o quadro tinha alma própria. Desejou pedir desculpas a Sibyl porém a jovem já havia se suicidado. Lorde Henry aconselha-o a esquecer, e desfrutar a vida com toda a beleza que possuía. Dorian se convence e naquele mesmo dia vai a ópera sem remorso.

Dorian percebeu que o quadro era o espelho de sua alma, mudando as feições a cada dia, demonstrando sua vileza. Resolve esconder o retrato em um quarto mantido fechado, para que ninguém descobrisse o seu segredo. Passaram-se os anos e a reputação de Dorian era das piores, e sua juventude era eterna. Amava a beleza das obras de artes, da música, do ouro e dos livros. Experimentou todas as sensações, todos os pecados, se tornou católico somente para sentir a grandeza das vestes cerimoniais.

Certa noite ao chegar em casa encontrou Basil Hallward, que se mostrou preocupado com a reputação do amigo buscando explicações sobre os fatos. Dorian afirmou que não ligava para boatos e nem para a reputação e culpou Basil por sua infelicidade dizendo que o quadro o corrompera. Ao ver o retrato, Basil ficou horrorizado com a imagem horrenda e envelhecida. Dorian num impulso pegou uma adaga e esfaqueou Basil várias vezes pelas costas.

Imediatamente no quadro surgiu uma adaga ensangüentada

---

<sup>9</sup> Wilde, 2002. p. 12.

em sua mão. Dorian sem culpa ao amanhecer mandou chamar um antigo amigo Allan Campbell, que possuía um laboratório e era químico. Confessou que havia assassinado Hallward e precisava livrar-se do corpo, chantagando o amigo para ajudá-lo, com uma carta ameaçadora. Campbell espalhou ácidos no corpo de Basil até desaparecer, livrando Dorian de mais esta culpa.

Dorian encontra em um bar uma antiga namorada que implora sua atenção, ele a ignorou, ao sair a moça lhe disse – “adeus, príncipe encantador”. Ouvindo essa frase um marinheiro seguiu Dorian e colocou uma arma em sua cabeça, dizendo que era irmão de Sibyl Vane. Dorian convencendo-o que não era a mesma pessoa, pois a sua idade era muito inferior ao fato. O marinheiro se convenceu e pediu desculpas. Entretanto a moça que estava no bar afirmou ao marinheiro que a juventude de Dorian era eterna por ter vendido a alma ao diabo, pois fazia dezoito anos que ele a explorava.

Dorian preparou uma caçada com seus amigos, na qual Geoffrey Clouston atirou em um coelho, porém acertou em um homem que estava escondido atrás de uma moita. Dorian ao ver o corpo constatou que era James Vane, mais uma vez foi salvo de uma culpa.

Dorian decidiu se redimir de todas as culpas, amaldiçoando sua beleza, causa de todos seus males. Lembrou de James Vane que jazia em uma cova anônima, de Sibyl e Allan Campbell que suicidaram-se, e do desaparecimento de Basil Hallward. Concluiu que a causa de toda a sua desgraça era o retrato, pegando a mesma adaga que matou Basil trespassou o quadro. Ouvindo um grito os criados depararam-se com o retrato de Dorian Gray muito bonito e jovem, ao lado do corpo de um velho horrendo com uma adaga no peito caído ao chão, tendo nos dedos os anéis que Dorian nunca deixava de usar.

### **1.3. ÀS AVESSAS**

A decadência da antiga casa havia seguido seu curso, o efeminamento dos varões se fora acentuando; os des Esseintes, durante dois séculos, casaram seus filhos entre si, exaurindo-lhes o vigor em uniões consanguíneas.

Dessa família tão numerosa, um único descendente ainda vivia, o duque Jean, um jovem franzino de trinta anos, anêmico, nervoso, de faces cavas, olhos azuis de aço frio, nariz erguido conquanto reto, mãos magras e longas.

Não guardara, dos pais, mais que uma lembrança amedrontada, sem reconhecimento nem afeição. O pai, que morava habitualmente em Paris, mal chegou a conhecer; a mãe, ele a revia, imóvel e acamada, num aposento sombrio do castelo de Lourps. Raramente estavam juntos, recordava entrevistas onde pai e mãe estavam sentados um em frente ao outro, diante de uma mesinha de centro iluminada por um candeeiro, mal chegavam a trocar duas palavras, após o duque tomava às pressas o primeiro trem de volta.

Jean ao sair da instituição dos jesuítas, adquiriu a maioridade e herdou a sua fortuna. Aos poucos foi se afastando de seus parentes mais velhos e juntando-se com pessoas de sua idade. Aproximou-se dos homens de letras, pensando que as idéias iriam se completar, porém só conheceu o rancor e a mesquinharia, pois só pensavam em venda e lucros.

Desfrutou de todos os prazeres carnis e de todos os tipos de mulheres até se desgastar e se ver desiludido de novo. Não havia mais sensações que alterassem os seus sentidos, todos os seus desejos eram realizados, com isso, tudo parecia entorpecido na miséria. Um tédio imenso toma conta de sua vida. Experimentou outros vícios que enfim, acabaram por debilitar sua saúde, os médicos consultados não lhe deram esperanças. Era tempo de parar com aquele tipo de vida. Sua idéia era afastar-se do mundo, fechar-se num retiro.

Resolveu vender o castelo de Lourps, liquidou os bens. Comprou uma casa nos altos de Fontenay-aux-Roses, um lugar afastado, sem vizinhos. A casa foi devidamente preparada, de acordo com seus desejos e planos. Escolheu os arranjos dos móveis e a decoração pessoalmente, trouxe tapetes do Oriente, mandou encadernar seus livros com pele do Cabo acetinado, trocou as almofadas da carruagem forrando-as de marroquim. Tinha essencialmente livros e flores raras.

Mandou vir de Fontenay um casal dos seus antigos criados, que serviram sua mãe quando doente. Eles estavam acostumados com isolamento e manter silêncio de claustro, sempre de janelas e

portas cerradas. A salinha de jantar particular, parecia a cabine de um navio com o teto abobadado munido de vigas em semicírculos, sua janelinha aberta no forro feito uma vigia ou escotilha. As salas eram tal como caixas japonesas que entram uma nas outras, a salinha se inseria num aposento maior, o qual era a verdadeira sala de jantar construída por um arquiteto.

Ele adorava admirar a beleza de suas obras de arte, as cores, as formas. Uma vez admirando um tapete do Oriente, com reflexos e acompanhado de clarões de prata, pensou: seria bom colocar sobre este tapete alguma coisa que se mexesse e cujo tom escuro aguçasse a vivacidade das cores. Comprou uma tartaruga, revestiu a carapaça de ouro, na qual o joalheiro desenhou um ramalhete com pedras preciosas, cada pedra colocada, tinha uma sensação, um significado, um objetivo.

Em uma das salas tinha vários tabiques embutidos com uma série de tonéis alinhados, com torneiras de prata. Ele chamava a essa coleção de barris de licor, seu órgão de boca. Jean des Esseintes ouvia sinfonias interiores, onde ele próprio comparava cada nota musical a um sabor de licor, tentando sentir na garganta não só o sabor, mas a nota musical. Dentro de sua reclusão, vivendo o que queria viver em sua imaginação, tinha um mundo particular.

Às vezes, no meio de suas alucinações lembrava-se de fatos reais ocorridos em sua vida. Quando um grande amigo, d'Aigurande decidiu casar, aconselhou-o a não fazê-lo, porque tanto seu amigo como a noiva eram pobres e o casamento entre pessoas pobres não dava certo. Seu amigo o contrariou declarando-se apaixonado e casou-se. Porém por dificuldades financeiras acabaram pedindo a separação de corpos. Des Esseintes se sentiu vitorioso, pois já previa esses fatos, e descobriu uma forma de manipular a vida dos mais pobres através de suas teorias da decadência humana.

Lembrou que alguns anos atrás, cruzara certa noite com um rapazola de cerca de dezesseis anos, des Esseintes aproximou-se e levou o menino para a casa de M.me. Laure e apresentou as meninas seminuas. Quando encontrou com o rapaz na rua sozinho, formulou um plano para viciá-lo num mundo que por suas próprias posses nunca entraria. Pretendia pagar todas as despesas do jovem durante três meses, depois pararia, o jovem viciado nessa vida iria procurar através do roubo e assassinato pagar seus vícios.

Entretanto, descobriu que uma das meninas se enamorou dele e dava suas carícias de graça e M.me. Laure não cobrava as suas bebidas. Ele se sentiu profundamente traído, pois sua teoria não foi comprovada.

Lembrou certa ocasião de miss Urania, uma acrobata americana cheia de músculos que trabalhava em um circo. Des Esseintes achando-a masculinizada desejou sentir sua força. Porém, para a consumação da sedução ele teria que se feminilizar, pois de certa forma, era como uma mulher. Convidou-a para jantar e a seduziu, entretanto se decepcionou, pois na cama ela agiu como qualquer mulher delicada, seus modos eram leves e gentis, não podendo sentir a força de seus músculos.

Numa súbita melhora decidiu viajar para Inglaterra mandou os criados arrumarem suas malas e partiu. Na cidade de Paris, entrou em um restaurante inglês e sentiu-se na verdadeira Inglaterra, após o almoço, acabou voltando para casa satisfeito com a viagem.

Mas sua neurose piorava e já não levantava da cama com frequência. O médico determinou que fosse viver em Paris e retornar a vida normal, para a saúde melhorar ou morreria isolado naquele lugar. Com desgosto, sentindo-se traído pela enfermidade, mudou-se para Paris para viver em sociedade. Todavia, para ele a verdadeira vida era a reclusão e não a socialização.

## **2. A CONFISSÃO DE LÚCIO, O RETRATO DE DORIAN GRAY E ÀS AVESSAS: UMA COMPARAÇÃO ENTRE O NOVÍSSIMO, O NOVO E O DECADENTE.**

Em primeiro lugar observamos que a narrativa *A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro* foi publicada em 1914, impregnada da estilística simbolista apreciada na belle époque. Seu estilo literário assemelha-se ao romance *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde que foi publicado em 1891 e a narrativa *Às Aversas* de J. K. Huysmans que foi publicada em 1884, considerada uma obra precursora da art nouveau literária.

## 2.1 OS AUTORES E AS OBRAS EM SEU TEMPO

Por volta de 1908-1909 Mário de Sá-Carneiro começou a escrever as primeiras prosas, “nas quais já se pode vislumbrar o tédio perante um quotidiano banal e insuportável, a fuga para mundos fantásticos e a obsessão da morte como únicas soluções possíveis.”<sup>10</sup>

Mário de Sá-Carneiro, Oscar Wilde e Joris Karl Huysmans são contemporâneos, tendo vivido nos anos da belle époque, onde o progresso da ciência, a evolução da indústria e o novo ritmo imposto à vida urbana traziam a tona uma profusão de idéias artísticas e literárias novas e em ebulição em busca de novas formas de expressão da arte. A ilusão de um apogeu econômico e social desta época convivía com a antevisão de uma realidade emergente, dura e incerta que desembocou na chamada crise do século XX.

Vivendo os momentos finais da belle époque e assistindo ao seu brusco final com a primeira guerra mundial, Mário de Sá-Carneiro suicidou-se muito jovem, após uma vida angustiosa e isolada que, todavia frutificou em importantes obras da literatura portuguesa. Oscar Wilde, viveu uma vida boêmia e prodigiosa em obras literárias e peças teatrais, durante o apogeu daquele período de ouro, todavia sua audácia feriu a moral da época levando-o a ruína. Huysmans viveu nos primórdios daquela época, adotando inicialmente o naturalismo como forma de expressão literária, tendo sido discípulo de Zola, porém os prenúncios de uma fase área fizeram-no encontrar seu próprio caminho através do simbolismo, sendo um dos precursores da art nouveau.

*A Confissão de Lúcio* de 1914 é uma ficção em prosa de Sá-Carneiro que revela a dramática dissociação entre a realidade e a idealidade, visando exclusivamente o excepcional, o raro e singular, e a magnificação das sensações. O romance *O Retrato de Dorian Gray* publicado em 1891 foi mal recebido pelos críticos moralistas, que consideraram-na “envenenadora dos costumes”, pregando a arte pela arte. O caráter revolucionário de *As Avesas* ficou implicitamente reconhecido nas restrições que lhe fez a crítica oficial quando de sua publicação em 1884. Ao postular o ornamental como virtude maior do estilo, Huysmans extrapolava da estilística

<sup>10</sup> Quadros, 2001, p. 29.

do simbolismo, para anunciar intuitivamente a estilística visual do art nouveau literário.

## 2.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A CONFISSÃO DE LÚCIO

Segundo Maria Helena Nery Garcez<sup>11</sup>:

Mário de Sá-Carneiro escreve e publica *A Confissão de Lúcio* em 1914, durante a primeira guerra mundial, vivendo bem próximo ao conflito, pois se encontrava em Paris, não há, no entanto, em seus escritos, nenhuma alusão àquele fato histórico, nada que permita nem ao menos entrever o drama pelo qual passava a Europa.

Na obra destaca-se o homicídio duplo: ao disparar o revólver sobre Marta, sua figuração em projeção fantasmática, para fazê-la desaparecer, Ricardo de Loureiro cai morto, o que portanto seria um suicídio. “Contudo, o revólver cai aos pés de Lúcio e a desaparecimento de Marta, levam a crer que Lúcio é o autor do crime, sendo acusado e condenado”.<sup>12</sup>

Veja-se, entretanto, como o crime-suicídio de Ricardo de Loureiro é também o “suicídio” de Lúcio, seu alter-ego, que por seu turno é uma projeção da vocação suicida do autor, pois com o seu silêncio Lúcio passa a viver a existência vegetativa na prisão ou no exílio dentro de si próprio.

Assim a verdade é que Ricardo de Loureiro é ao mesmo tempo Marta e o narrador, Lúcio, cuja confissão desfecha no suicídio lento mas fatal, quando Lúcio afirma: “Acho-me tranqüilo – sem desejos, sem esperanças. Não me preocupa o futuro. O meu passado, ao vê-lo, surge-me como passado de um outro.”<sup>13</sup>

Após uma leitura atenta da obra fica patente que as faculdades mediúnicas de Ricardo vão muito mais longe do que as que são inicialmente confessadas ao amigo. A amizade entre Lúcio e Ricardo não era uma amizade banal, ambos experimentam uma afinidade especial, como que uma complementaridade. “Entretanto, havia uma barreira separando-os, estabelecida pelas leis da natureza e,

<sup>11</sup> Maria Helena Nery Garcez, 1989, p. 112.

<sup>12</sup> Quadros, 2001, p. 33

<sup>13</sup> Sá-Carneiro, 2001, p. 70.

diante dela o comportamento mais normal seria a desistência”.<sup>14</sup>

A personagem Lúcio é produto das cidades e artistas, mas não assume nenhuma posição crítica diante da Cidade e da Civilização, pelo contrário, a Cidade lhe parece como a representante por excelência da vida superior, requintada e é por isto que faz a apologia desta vida cosmopolita, identificando a cidade com a vida.<sup>15</sup>

### 2.3. COMPARANDO AS OBRAS

Mário de Sá-Carneiro deixa ver em sua obra que passou a vida a buscar a resposta para a pergunta: quem sou eu? Assim em *A Confissão de Lúcio* como em sua vida está perscrutando a unidade do ser antevendo a ambigüidade sexual. Oscar Wilde também empreendia esta busca, tendo vivenciado esta ambigüidade. Huysmans em *As Avesas* antevia esta procura, e já vislumbrava a cisão entre a realidade e a sexualidade indefinida.

*A Confissão de Lúcio* representa decerto um paradigma particularmente significativo da ficção fantástica de Mário de Sá-Carneiro. Em primeiro lugar destaca-se o narcisismo direto ou pela interposta pessoa de um duplo, pois as personagens Lúcio e Ricardo de Loureiro, amigos diletos, são desdobramentos da mesma e única personagem que é afinal o autor, mal coberto por um tênue véu de ficção.<sup>16</sup>

Em *A Confissão de Lúcio*, a homossexualidade fictícia nos remete ao complexo de Narciso, pois Ricardo para possuir Lúcio, seu outro eu, isto, é, para regressar para a unidade, desdobra-se na sua própria mulher, Marta. “O homossexualismo encoberto sob metáforas vivas, na procura dramática da identidade, pois quando Ricardo mata Marta, na realidade se suicida e arrasta consigo Lúcio no suicídio lento e póstumo.”<sup>17</sup>

O narcisismo também está presente em *O Retrato de Dorian Gray* o jovem ama sua própria beleza, a arte, o ouro acima de tudo mesmo que lhe custe a alma. Jean des Esseintes de *As Avesas* fastiado da vida em sociedade, retira-se para viver uma reclusão narcísica, voltado apenas para o seu Eu, mesmo que isso lhe custe a vida.

<sup>14</sup> Garcez, 1989, pp. 120-122.

<sup>15</sup> Garcez, 1989, p. 118.

<sup>16</sup> Quadros, 1991, p. 33.

<sup>17</sup> Quadros, 2001, p. 35.



A projeção num duplo, ou seja, Ricardo/Marta em *A Confissão de Lúcio*, constitui-se uma espécie de contemplação do Eu real ao espelho, para nele ver o Eu ideal. A mesma espécie de projeção se dá em relação a Dorian e seu retrato no qual o Eu ideal se mantém sempre jovem. Assim também ocorre com des Esseintes que muda de vida e assume uma vida monástica onde o seu Eu ideal vive em busca do refinamento do espírito.

O mistério da projeção em *A confissão de Lúcio* fulgura quando Ricardo de Loureiro ao disparar o revólver sobre Marta, cai morto, dando fim a existência do eu real e do eu ideal. Dorian Gray faz o mesmo dando fim ao quadro (eu real) e acabando com a vida do Eu ideal. Em *As Avesas* des Esseintes tinha a mesma intenção procurando matar o eu real quando mudou para seu retiro, pois para o eu ideal solitário viver o real deveria morrer, contudo morrendo um o outro desapareceria.

Ricardo Loureiro é o poeta por antonomásia, aquele que está coroado de Louros, como seu sobrenome indica. A etimologia de Ricardo nos diz que esse nome significa rei, o senhor mais forte, rico. O poeta possui poderes mediúnicos extraordinários, manipulando a realidade fenomênica, é aquele que inicia Lúcio Vaz, que não é poeta, mas escritor é como seu nome indica filho da luz, é lúcido, guia-se pelo conhecimento racional.<sup>18</sup>

A Confissão vai-nos propor a iniciação de Lúcio no Mistério no Além, guiado por Ricardo que coloca Lúcio diante do inexplicável, diante do fato tão misterioso que reduz sua lucidez à impotência. “Lúcio, apesar de tentar agarrar-se a explicações racionais, não consegue mais frear o processo inquietante que nele se instaura e, começa a dar-se conta de que estava sendo manipulado por Ricardo.”<sup>19</sup>

Dorian Gray também é iniciado no mistério, de forma sutil, pois influenciado por Lorde Henry, passa a valorizar sua beleza e juventude, levando-o a dar tudo para mantê-las. No retrato está a chave do mistério que o próprio Dorian desconhece, mas que vai percebendo a cada atitude perversa, tomando consciência de que sua torpeza o mantém belo e jovem.

“Um dos valores mais admiráveis do romance *A Confissão de Lúcio* é a arte do progresso da consciência de Lúcio que vai sendo

<sup>18</sup> Garcez, 1989, pp. 114-116.

<sup>19</sup> Garcez, 1989, p. 124.

iniciado no mistério, como vai progredindo nele e como vai tomando consciência de sua involuntária iniciação.<sup>20</sup>

O mesmo ocorre com Dorian Gray que iniciado por Lorde Henry vai modificando seu comportamento e o seu espírito, e através do seu retrato tem total consciência de que está entrando no mistério que põe a mostra a destruição paulatina do seu caráter. Dorian é manipulado por Lorde Henry a tomar outras condutas em sua vida.

Em *As Aversas* des Esseintes para provar suas teorias também manipula pessoas, induzindo-as psicologicamente, assim ao encontra o jovem pobre o leva a uma casa de prostituição para divertir-se, pagando suas despesas por três meses para acostumá-lo ao luxo, depois para de pagar seus gastos, esperando que roube e mate para conseguir a boa vida.

No momento da morte de Ricardo/Marta, Lúcio experimenta a revelação do mistério máximo, vive seu momento culminante, no qual doravante passará a viver, sob os efeitos da revelação de que Ricardo, possuidor de faculdades excepcionais, desafiara as leis da natureza a ponto de realizar o impossível e, por meio da materialização do perispírito, vencera a barreira que a natureza havia imposto aos dois, ou seja materializou-se em forma de mulher para assumir sua amizade e a relação com Lúcio.<sup>21</sup>

No final de Dorian Gray a personagem experimenta a constatação do mistério que o envolvia, pois em verdade o seu Eu real estava no retrato que seguindo a passagem do tempo envelhecia e modificava seu semblante metáfora do seu caráter, o Dorian que não envelhecia era a materialização do perispírito sempre jovem sem barreiras morais ou éticas.

Mário de Sá-Carneiro em *A Confissão de Lúcio*, “aponta como saída para o homem a grande aventura de imersão no extraordinário, que ele busca na esfera do religioso esotérico”.<sup>22</sup> Oscar Wilde em *O Retrato de Dorian Gray* aponta para o mesmo caminho juntando o real ao imaginário, através da mesma esfera religiosa.

Em *As Aversas* a personagem des Esseintes sofre do “invençível tédio gerado pela abundância” descrito por Schopenhauer. “Para fugir deste tédio se vê forçado a refinar cada vez mais os

<sup>20</sup> Garcez, 1989, p. 116.

<sup>21</sup> Garcez, 1989, pp. 126-127.

<sup>22</sup> Garcez, 1989, p. 128.

seus prazeres, num progressivo itinerário numa espécie de ioga de refinamento dos sentidos.”<sup>23</sup>

Ocorre igualmente uma progressiva mudança em Dorian Gray amando cada vez mais a juventude, o belo e a arte, o mesmo ocorrendo com Lúcio ao entrar no mundo das artes em Paris através de Vila Nova e na iniciação dos mistérios através de Ricardo Loureiro, assim como na progressão do seu relacionamento com Marta/Ricardo.

A personagem des Essenties depois de abusar das aventuras sexuais, rondado pela impotência, utiliza estratégias eróticas em busca de prazer, chegando a feminização imaginária culminando na “desconfiada amizade” entre o protagonista e um jovem estudante, amizade cheia de perigos para o jovem, mas que o deixa dolorosamente satisfeito.<sup>24</sup>

O cerebralismo de Jean des Essenties transparece na sua paixão pelo artifício, como o seu entusiasmo pelas plantas exóticas, antúrios e flores carnívoras, cultivadas na França, sob os “falsos equadores das estufas”. A personagem vive a ânsia que subjaz à insatisfação com o mundo tal qual é.

Semelhante situação é a de Ricardo Loureiro que também tem sua paixão pelo artifício, como no caso de buscar uma mulher ideal para Lúcio, e sendo ele próprio a materialização desta mulher - Marta.

Finalizando podemos observar que o mundo construído por Sá-Carneiro está indissolúvelmente ligado à dimensão do desconhecido, à dimensão do que excede a realidade natural, isto é, à dimensão do “além-natural”, do extraordinário no sentido mais forte do termo. O autor preocupa-se fundamentalmente com o ingresso no mistério do ser, fascinado pela doutrina esotérica do espiritismo. *A Confissão de Lúcio* está montada sobre um fenômeno de materialização do perispírito, *A Grande Sombra* sobre o fenômeno da reencarnação, *Eu-Próprio o Outro* sobre o da personificação ou desdobramento da personalidade, e assim por diante.

*O Retrato de Dorian Gray* traz sua visão do mistério do mundo por meio de Lorde Henry que traz a inquietação aos espíritos dos demais personagens. Seus aforismos mostram a hipocrisia moral de seu tempo. Lorde Henry mostra a Dorian Gray que apesar de

<sup>23</sup> Paes, 1987, p. 8

<sup>24</sup> Paes, 1987, p.11

sua beleza e juventude é implacável a ação do tempo. Reconhecendo sua beleza Dorian como Narciso passa a viver em função dela. Oscar Wilde sustentando o valor de sua obra afirmou: “Vício e virtude representam para o artista a matéria-prima da sua arte. Toda arte é ao mesmo tempo aparência e símbolo. Os que decifram o símbolo também o fazem por sua conta e risco. A arte reflete o espectador e não a vida”.

A obra verdadeiramente inovadora no seu tempo foi *Às Aves-sas* de Huysmans que nos traz a personagem des Esseintes que despreza o gosto convencional da burguesia, as idéias totalitárias e a ignorância mercantil do século, porém não se tratava de uma posição em favor da arte pela arte e sim um encarecimento o único valor ainda não aviltado pela civilização mercantil, ou seja a sensibilidade individual dos “iniciados”, a comprazerem-se de sua contemplação de objetos antecipadamente escolhidos pela sua capacidade de suscitar o desejado estado de percepção.<sup>25</sup>

## CONCLUSÃO

A estética da art nouveau não chegou a ser codificada num manifesto doutrinário, a que costumam recorrer os movimentos de ruptura e inovação. Firmou-se pela via do silencioso trabalho de artesãos de várias nações europeias imbuídos de um ideal comum: oposição ao revivalismo eclético do século XIX em cuja arquitetura e artes aplicadas imperavam o neoclássico e o neogótico. Buscavam dotar a época de uma estética própria, utilizando novas técnicas e novos materiais colocados à disposição pela civilização industrial.

Duas características fundamentais da art nouveau foram a ênfase no ornamental e a preocupação de conciliar o artificial com o natural. A preocupação de unidade decorria da necessidade de exprimir no ornamental a dinâmica das forças da natureza, numa empatia panteísta a que não era estranha a mística das correspondências simbolistas.

Assim, finalizamos dizendo que o romance novíssimo *Às Aves-sas*, como obra antecessora das outras duas comparadas, bem como, precursora da estilística da art nouveau literária, buscou re-

<sup>25</sup> Paes, 1987, p. 16.

alizer o novo a qualquer preço numa irrepetível equação às avessa, aos moldes do simbolismo. Influenciado por seu tempo, e possivelmente pela obra de Huysmans *O Retrato de Dorian Gray* é um romance permeado pelo novo pela ruptura com a hipocrisia vigente, pois não existe livro moral ou imoral. A vida moral do homem é parte do argumento e do material do artista. A narrativa *A Confissão de Lúcio* denota a agonia do decadentismo de um período, revelado no fastio de viver na crise da instabilidade política e social, sem a doce ilusão e o otimismo da belle époque.

**RESUMO:** O objetivo do presente trabalho centra-se na análise da narrativa: *A Confissão de Lúcio* de Mário de Sá Carneiro, à luz das obras contemporâneas à época de autores, tais como: *Às Avestas* de Joris Karl Huysman e *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. Trata-se de buscar entre as obras, pontos, semelhanças e desencontros, tomando como referência as proximidades constatadas tanto na vida pessoal dos autores, como no estilo por eles partilhado à “art-nouveau” e da “belle époque”. Assim, o romance *Às Avestas*, como obra antecessora das outras duas comparadas, bem como, precursora da “art-nouveau” literária, buscou realizar o novo a qualquer preço, numa irrepetível equação às avessas, aos moldes do simbolismo decadentista. Influenciado por seu tempo e, possivelmente pela obra de Huysmans, *O Retrato de Dorian Gray* é um romance permeado pelo novo e ruptura com a hipocrisia vigente, pois não existe livro moral ou imoral. A vida moral do homem é parte argumentativa do material do artista. A narrativa *A Confissão de Lúcio* denota a agonia do decadentismo de um período revelado no fastio de viver na crise da instabilidade política e social, sem a doce ilusão e do otimismo da “belle époque”.

**Palavras-chave:** Mário de Sá Carneiro, Literatura comparada, Art-Nouveau Literária.

**ABSTRACT:** *The study's objective focus on the analysis of the narrative: A confissão de Lúcio from Mário de Sá Carneiro, on the light of contemporary novels from other authors, such as: À Rebour, from Joris Karl Huysmans and The Picture of Dorian Gray, from Oscar Wilde. It's a tentative to search among the works, topics, similarities and differences, taking as references the*

*proximities found in the authors' personal lives as though in theirs shared style like "art-nouveau" and the "belle époque". So, the novel *À Rebours*, as the previous work of the other two compared in this article, as well as the pioneer piece of the literary "art-nouveau", tried to accomplish the new at any price, in a reverse non-repeatable equation in the moulds of the decadent symbolism. Influenced by its own time and possibly by the work of Huysmans, *The Picture of Dorian Gray* is a novel filled with the new and the rupture with the valid hypocrisy, because there is no moral or immoral book. The moral life of a man is the argumentative part of the artist's material. The narrative of *A Confissão de Lúcio* indicates the agony of the decadentism of a period revealed on the feast to live in the instability of political and social crisis, without the sweet illusion and the optimism of the "belle époque".*

**Keywords:** *Mário de Sá Carneiro, Compared Literature, Literary Art-Nouveau.*

## REFERÊNCIAS

- GARCEZ, Maria Helena Nery. **Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro:** A propósito de uma grande avenida e O "estrambótico" em Mário de Sá-Carneiro. Coletânea de artigos e ensaios. São Paulo: Moraes - Universidade de São Paulo, 1989.
- HUYSMANS, Joris Karl. **Às Avessas.** Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **Panorama da belle époque.** O Estado de São Paulo Caderno de Cultura, v.VII, n.420, pp. 1-2, 06 ago. 1988.
- QUADROS, António. (org.) **Mário de Sá-Carneiro:** Obra Poética Completa. 2ª ed. Portugal: Europa-América, 2001.
- SÁ-CARNEIRO, Mário. **A Confissão de Lúcio.** 4ª ed. São Paulo: Landy, 2001.
- WILDE, O. **O Retrato de Dorian Gray.** Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

# A RESSIGNIFICAÇÃO DOS MITOS CLÁSSICOS NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

**António Manuel de Andrade Moniz**

A crescente globalização económica, política e cultural tem como pólo inverso a descaracterização das identidades étnicas, nacionais e continentais.

Marcado por esse fenómeno, o século XX, na sequência do XIX, sentiu necessidade de reinterpretar a matriz da herança multissecular recebida nessa Europa, dividida entre a fidelidade à sua identidade e os apelos de progresso científico e tecnológico, entre a história e o futuro, entre os limites do espaço continental e a vastidão planetária. As guerras mundiais, a emigração, a descolonização, a escolarização, o aprofundamento da democracia e a construção económica e política da agora chamada União Europeia foram fenómenos que acentuaram a necessidade da redescoberta e da ressignificação cultural dos mitos clássicos, essenciais na matriz identitária do velho Continente.

Vejamos, através de exemplos concretos, como na Literatura Portuguesa Contemporânea se perspectiva essa ressignificação.

## 1. A COMÉDIA DOS DEUSES

Profundamente marcado pelo materialismo ideológico, herdado do século XIX, o homem do século XX sentiu-se esvaziado de algo que desde as origens tinha timbrado a sua postura perante a Vida e a Morte, perante o Universo macro e microcósmino: a sua relação com o divino. Dando conta desse vazio ideológico, os poetas e romancistas encontraram no quadro mitológico grego uma alternativa capaz de preencher tanto essa lacuna ontológica e psicológica como a frivolidade ritualista e espiritualmente estéril das religiões tradicionais. Os deuses helénicos passam, assim, não apenas a actores ou figurantes da *mimesis* poética, espécie de musas tutelares da inspiração, como na estética renascentista, mas também

a interventores no mundo contemporâneo, através de uma presença renascida, acima da Verdade e da Ciência<sup>1</sup>, acima da Natureza<sup>2</sup>, mas, ao mesmo tempo interagindo nela com a sua clarividência e luminosidade singulares<sup>3</sup>. Pã, o deus bucólico por excelência, e Ceres, ou Deméter, a deusa da agricultura, ressurgem no canto de Ricardo Reis como imortais e redivivos<sup>4</sup>, em alternativa ao “triste deus cristão”<sup>5</sup>. A alegria contagiante do canto e da dança de Pã inunda o céu e a terra, na poesia de Miguel Torga<sup>6</sup>, ou de Victor Matos e Sá<sup>7</sup>. Seguindo o tom camoniano<sup>8</sup>, é Ceres que, segundo Natália Correia, na hora da calma, vai iludindo a gente alentejana, “Dando a beber seu leite à terra enxuta”<sup>9</sup>. A autenticidade rural destes deuses corresponde, afinal, a um desencanto com a nova

<sup>1</sup> “Acima da verdade estão os deuses. / A nossa ciência, uma falhada cópia / Da certeza com que eles / Sabem o universo” (Fernando Pessoa, *Odes de Ricardo Reis*).

<sup>2</sup> “Tudo é tudo, e mais alto estão os deuses, / Não pertence à ciência conhecê-los, / Mas adorar devemos / Seus vultos como às flores, // Porque visíveis à nossa alta vista, / São tão reais como reais as flores / E no seu calmo Olimpo / São outra Natureza” (*Ib.*).

<sup>3</sup> “Não mais longe eles vêm, mas mais claro / Na certa Natureza / E a contornada vida... / Não no vago que mal vêm / Orla misteriosamente os seres, / Mas nos detalhes claros / Estão seus olhos. / A Natureza é só uma superfície. / Na sua superfície ela é profunda / E tudo contém muito / Se os olhos bem olharem” (*Ib.*).

<sup>4</sup> “O deus Pã não morreu, / Cada campo mostra / Aos sorrisos de Apolo / Os peitos de Ceres - / Por lá aparecer / O deus Pã, o imortal” (*Ib.*).

<sup>5</sup> “Não matou outros deuses / O triste deus cristão. / Cristo é um deus que faltava. / Pã continua a dar / Os sons da sua flauta / Aos ouvidos de Ceres / Recumbente nos campos” (*Ib.*).

<sup>6</sup> “Era Pan que cantava, ou era um gaió! / Mas era Pã, contente, que se ria! / E o seu riso riscava como um raio / O céu alto e vazio que dormia!” (Miguel Torga, *Odes*, p. 71).

<sup>7</sup> “Recolhes teu corpo vário dançando / imoderado e puro como um vento. / Sabes de ti pelas florestas quando / a abundância das tardes vais regando / com teu lírico alimento. // Sob tua verde alegria cresces / como um deus que continua. / Espuma de sol, desconheces / a própria morte que teces, / como um luar sem lua. // Tens as mãos como as raízes / bebendo as coisas e o ar. / São regatos o que dizes / e o próprio sonho que pises / escreve-o teu nome a dançar” (Victor Matos e Sá, *Horizonte dos Dias*, p. 40).

<sup>8</sup> “E vós também, ó terras transtaganas / Afamadas co dom da flava Ceres” (*Os Lus.*, III, 62).

<sup>9</sup> “Com poucos grãos, a terra desmedida / A deusa ilude, subtil Ceres cigana. / E dizem espigas da messe bem cumprida / O seu segredo a um segador que canta” (Natália Correia, “Ceres Alentejana ao meio-dia”, in *Poesia Completa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, p. 534).



civilização industrial e tecnológica, apelo a um reencontro com a *Mater Natura*<sup>10</sup>.

De modo semelhante, o contraste entre Apolo e Dioniso, simbólico, a partir de Niëtzche, da dialéctica razão/emotividade, é revivificado em poetisas como Sophia de Mello Breyner Andresen e Natália Correia como expressão da integralidade humana. No entanto, o culto dionisiaco é muito mais saliente, de acordo com a tendência contemporânea.

Nas ruínas das “colunas ausentes / da história esfacelada”, José Augusto Seabra evoca o cenário sagrado de Delfos, o santuário privilegiado de Apolo, procurando ouvir “as últimas passadas / de um aedo perdido / em tanta luz”. Os oráculos proferidos já não têm o impacte de outrora, já que “Errava cada noite / entre a Pítia dormindo / e a serpente / morta”, já que “Às vezes repetia / sons gastos entre os lábios / loucos”. Afinal, parece que pouco resta dessa brilhante civilização, numa espécie de “Hecatombe / insensata / dos deuses / saciados”, já que “Dizia que inventara / os restos de uma língua / cega”<sup>11</sup>.

Em contrapartida, parece que, para Sophia, a invocação de Baco tem um efeito libertador<sup>12</sup>. O “sangue” do deus, dado a beber aos homens, dá-lhes “O sabor do sol e da resina / E uma consciência múltipla e divina”<sup>13</sup>, simbolizados nos “dois sinais sagrados: / A folha de vide e a pinha”<sup>14</sup>. As metáforas do “primeiro dia inteiro e puro”, da “madrugada em flor”, da “vela bebendo o vento dos espaços” e do “gesto luminoso de dois braços / Abertos sem limite” indiciam a pureza e a força do mar”, “o conhecimento pelo amor”, o “Sonho e presença / Duma vida florindo / Possuída e suspensa”, a “medida suprema, o cânon eterno / Erguido puro, perfeito e harmonioso / No coração da vida e para além da vida /

<sup>10</sup> “Tens primavera no rosto / e ao colo grinaldas da festa / Ébrio de vida e de mosto / de que inundaste a floresta. // “Quero vestir-te de flores” / dir-te-á na branda flauta. / E serás nua e se o fores / mais te despirão as flores, mais perto em ti, mais incauta. / Embora rica em favores / rica de dor te apareço: / Sou Deméter, morro em flores; / divino é o momento de amores, / humano porém o seu preço” (Victor Matos e Sá, *Horizonte dos Dias*, pp. 41-42).

<sup>11</sup> José Augusto Seabra, *Gramática Grega*, pp. 17.16.15.16.

<sup>12</sup> “Evohé Bakkhos / Os gestos cantam / Na dança libertados” (Sophia de Mello Breyner Andresen, “Dyonisos e Apolo”, in *Poesia I*, p. 25).

<sup>13</sup> *Id.*, *ib.*

<sup>14</sup> “A folha de vide e a pinha / Que dizem os grandes delírios / Em que o sol fez vergar / E agonzar / O pinhal e a vinha” (*Id.*, *ib.*).

No coração dos ritmos secretos”<sup>15</sup>.

Inserindo-se na tradição poética clássica, herdada da *Eneida*, de Virgílio, Natália Correia singulariza, entre os deuses do seu panteão poético, o protagonismo de Vénus, a deusa do Amor.

Como estratégia superadora da “inflação de deuses que não pode parar”<sup>16</sup>, e apesar da acusação do Inquisidor à Feiticeira Cotovia sobre o seu “comércio com Vénus”<sup>17</sup>, a opção por esta deusa dá suporte e sentido estruturante ao seu canto poético, como um todo<sup>18</sup>. Dando nome divino à figura alegórica da República, de acordo com as suas preferências políticas, na euforia da revolução de Abril, as “curvas amorosas da cidade” de Lisboa são a “prova” de que “Republicana é Vénus”<sup>19</sup>.

Ao mesmo tempo “cereal e celeste”, a “Citereia” é evocada não como “a Vénus sereia / Que em tropos gregos passa por ter muitos amores”<sup>20</sup>, mas como a “Universal obreira de aromas e sabores”, brilhando para todos “em divas formas Deus”, sendo-lhe devido o simbólico “cisne”, mas também e sobretudo, “a pomba”. Como tal, é invocada como “Senhora da beleza toda, / Do mais alto dos céus carnal traslado”, “vestida de luz, passo viçoso / De flores atapetando o chão dorido, / Formosíssima causa do amoroso / Deus que na carne grita o seu sentido!”<sup>21</sup>.

Goulart Nogueira canta a história de Eros e Psique, já transmitida por Apuleio, nas suas *Metamorfose*<sup>22</sup>. Vocacionada para o amor, a alma humana, bela mas frágil<sup>23</sup> compartilha a aventura das

<sup>15</sup> *Ib.*, p. 27.

<sup>16</sup> Natália Correia, “Elegia dos amantes lúcidos”, *op. cit.*, p. 157.

<sup>17</sup> “Confessa que és uma harpia / Que tens comércio com Vénus / E que és o leito de orgia / De poetas obscenos” (*Ib.*, p. 160).

<sup>18</sup> “Prefiro os olhos dos animais / E o meu vestido de ver a Vénus” (*Id.*, “Ultrabiográfico”, *in Ib.*, p. 160).

<sup>19</sup> “Ó Liberdade, brancura do relâmpago, II”, *in Ib.*, p. 418.

<sup>20</sup> “Afrodite ressurrecta”, *in Ib.*, p. 470.

<sup>21</sup> “Seja de Vénus perene o pão da boda, / Maravilha do tempo aos mortais dado” (“Invocação”, *in Ib.*, p. 510).

<sup>22</sup> Cf. Apuleio, *Met.*, IV, 28-VI, 24.

<sup>23</sup> “O frágil corpo de Psique freme / E, pelo descampado irreal, branqueja e corre... ao longe... / E freme... [...] // A face é um nenúfar soprado. Nas conchas de água dos olhos / Tudo é tão claro que se apaga” (Goulart Nogueira, “Eros e Psique”, *in Távola Redonda*, Fasc. 12).

suas peripécias<sup>24</sup>, num misto de prazer e sofrimento, liberdade e interditos<sup>25</sup>, mas sempre sob o signo da imperfeição<sup>26</sup> e do limite<sup>27</sup>.

Herdando o frémito pagão da celebração panteísta do Universo, Natália Correia polvilha os seus versos com a presença recorrente e actuante dos deuses cósmicos. Citando Raul Brandão, dá conta dessa presença a um tempo esperada e desconcertante: “Falem mais baixo: em cada paisagem há sempre um deus escondido...”<sup>28</sup>.

Paradoxalmente, da aparente ausência dos deuses<sup>29</sup> passa-se para o extremo oposto da inflação incessante de deuses: “Uma inflação de deuses que não pode parar / Como um pássaro cego à nora da intriga / Que é a morte no centro connosco a circular”<sup>30</sup>.

É este sentido metafísico e existencial de “um jorro de deuses” que impulsiona o místico desejo de uma entrada fácil “num céu sem ter que achar a porta”<sup>31</sup>.

Repartida entre “a última esperança de existir um deus que não limita” e a desilusão de encontrar os “teocidas” que sufocaram

<sup>24</sup> “Onde a névoa em crepúsculo termina, / Uma casa dormia. A moça entrou. / Sentiu-se protegida. / E a neblina / No pressago lagedo agonizou. // Psique, como ao rufar de asas, ondeante, / Em uma enchente morna se expandiu” (*Ib.*).

<sup>25</sup> “Beijada, ela não viu ninguém adiante, / E, trémula, ao redor, ninguém mais viu. // Uma voz murmurava em seus ouvidos, / Ternuras desmaiantes. Um segundo, / Psique tocou nos vultos escondidos. / A noite, límpida, bebia o mundo. // E a jovem ergueu luz de flanco a flanco / E descobriu a posse desejada: / Desnudo adolescente, rijo e branco, / Sonhava o azul castor da madrugada” (*Ib.*).

<sup>26</sup> “Asas gigantes o escoltavam, graves. / Psique, anémoma, então se conheceu. / Beijou-lhe o corpo longo como as naves, / Ele acordou. E desapareceu” (*Ib.*).

<sup>27</sup> “O intemporal partiu-se! / Cada minuto corta / E cada facto preme, / A posse diluiu-se... / Numa embarcação morta, / A ausência vai ao leme. / Na moça vai. Tumulto, / Ela relembra as noites, / Beijos de amor... abraços... / Contorce-se-lhe o vulto / Cruzado por açoites / E de contornos baços. / Eros a revelava. / Hoje, só há limite! / Hoje, os tempos corroem! / Em Psique tomba a aljava, / Que Artémis e Afrodite / De angústias a percorrem” (*Ib.*).

<sup>28</sup> De Raul Brandão, “De Caminha à Póvoa”, *Os Pescadores*, cit. por Natália Correia, *op. cit.*, p. 532.

<sup>29</sup> “Meu amor, meu amor, teu gesto nasce / Para partir de ti e ser ao longe / A cor duma cidade que nos pasce / Como a ausência de um deus pastando um monge” (“Elegia dos amantes lúcidos”, *in Ib.*, p. 157).

<sup>30</sup> “Se soltasses as aves da rotina / E de um jorro de deuses abrisses a comporta / E reclinada em tua espádua genuína / Eu entrasse num céu sem ter que achar a porta” (*Ib.*, p. 158).

<sup>31</sup> *Ib.*

esse deus com o seu excesso de acreditar<sup>32</sup>, a poetisa faz da sua “descrença” a expressão do seu “perfil gravado na suspeita de um deus que” a “trespassa como a dúvida de um cão atravessando a rua”<sup>33</sup>.

É deste paradoxo de se sentir “malograda teofania” numa casa “externamente divina” e “alguém condenado a perder-se na luz de um deus que jorra da sua própria ausência” que irrompe a “festa” da sua “abdicação como deusa”, a “inteligência que a decepção de não haver deuses faz desabrochar”<sup>34</sup>. E da decepção surge “o inaudito sarcasmo” da sua “descrença, errando entre o desprezo e a morte num estéril fantasma”, mas acordando “com a gargalhada de um deus” na sua “boca”<sup>35</sup>.

Com o mais amplo sincretismo religioso a que a cidadã cultural do mundo pode aspirar, os deuses na poesia de Natália têm todos o altar que a piedade de todas as civilizações consagrou, pois “Tanto faz Krisna ou Apolo”; “Tanto faz Maria ou Vénus”; “Tanto faz Jesus ou Zeus”, “tanto faz Baco ou Osíris”, “tanto faz Buda ou Alá”<sup>36</sup>.

Entre os deuses exaltados no Olimpo poético de Natália encontram-se os protectores da Lusitânia, de acordo com a mitologia estruturante da identidade nacional. Símbolo da poesia, a Feiticeira Cotovia augura o contágio multigeracional dessa “magia maior e estranha”, “ano após ano”<sup>37</sup>, sendo, por isso, objecto das carícias dos deuses tutelares: “E os deuses afagaram as suas pombas porque estavam contentes com que a Mulher tinha feito”<sup>38</sup>. A lingua-

<sup>32</sup> “Até hoje os deuses foram estupidamente demonstráveis na imagem e semelhança das vossas mandíbulas de devoradores do além. E assim morreram de estupidez. / A minha descrença é a última camada de ar que dispõe o deus que sufocastes com a vossa fé, ó teocidas de excessivamente acreditarde em deuses” (*Ib.*, p. 325).

<sup>33</sup> *Ib.* “Com isto tento dizer-vos que o meu perfil é uma vasta canção esmagada na minha boca frontal e ferida; a largada de um navio carregado de nomes habitados que enrouquece na travessia, o derradeiro e fabuloso esforço para desnudar o delírio de um deus que a minha epiderme subjuga” (*Ib.*)

<sup>34</sup> *Ib.*, p. 319.

<sup>35</sup> *Ib.*, p. 327.

<sup>36</sup> “A Feiticeira Cotovia”, *Ib.*, pp. 182-183.

<sup>37</sup> “O meu corpo em chamas será o rastilho de uma fogueira que consumirá a Lusitânia, ano após ano, geração após geração numa combustão invisível e prolongada pela Palavra que fulge no Ponto onde todos os nomes se reúnem na Luz” (*Ib.*, p. 174).

<sup>38</sup> *Ib.* “É o processo extraordinário / Da Feiticeira Cotovia / Que diz que as roseiras ao contrário / É que dão rosas e é que há poesia” (*Ib.*).

gem poética, torna-se, assim, símbolo da identidade nacional e dos respectivos deuses<sup>39</sup>.

## 2. ARQUÉTIPOS MITOLÓGICOS

Debatendo-se com a dificuldade de amar, vários são os poetas novecentistas que glosam o mito de Narciso, ora para o recriarem ou relatarem<sup>40</sup>, ora para o aplicarem a si próprios<sup>41</sup>. Jorge de Sena reinterpreta de modo pessoal a falha do herói, ao relativizar o seu individualismo para salientar que o amor é algo mais do que um olhar ou um a fruição de um beijo<sup>42</sup>. José Régio treme perante a contemplação da sua própria imagem<sup>43</sup>, lamentando de-sejar-se e amar-se como Narciso<sup>44</sup>. Miguel Torga também recupera a imagem desse mitónimo, ao atribuir-lhe as virtualidades de um “artista, sábio e pensador”, em função do desejo de todo se ver revelado, numa espécie de prémio a quem “denodadamente se

<sup>39</sup> “Que diz que o silêncio que só ela fala / Já foi, numa lira, a língua de um povo / De deuses que falam quando ela se cala / E na poesia começa de novo” (*Ib.*, p. 175). “Vinde cá deuses da grei, / Quer-me a alma deitar lava. [...] / A poesia é a boca / Por onde falais ao povo. [...] / Povo: pão e aláude / Consome. O verso é teu” (“Ensalmo”, *in Ib.*, pp. 498-499).

<sup>40</sup> “Brilhou outrora sobre a beleza das águas / para ver a Graça que havia / por dentro do seu desgosto. // Depois, amou outras faces. / Mas ninguém viu seu fraterno / tímido rosto” (Alberto de Lacerda, *Oferenda I*, P. 65). “Secreto e mudo, inquieto e vago / Morreste de ver passar / O reflexo do amor num lago” (Sophia de Mello Breyner Andresen, *Dia do Mar*, p. 42).

<sup>41</sup> “Tenho o nome de uma flor / quando me chamas. / Quando me tocas, / nem eu sei / se sou água, rapariga, / ou algum pomar que atravessi” (Eugénio de Andrade, *As Mãos e os Frutos*, XIV).

<sup>42</sup> “Não foi de contemplar-se ou de a si mesmo amar-se / que em limos se fundiu com sua imagem vãcia / mas de não ter sabido quanto não de olhar / nem só de húmidos beijos se perfaz o amor” (Jorge de Sena, *Poesia III*, p. 197).

<sup>43</sup> “Dentro de mim me quis eu ver. Tremia, / Dobrado em dois sobre o meu próprio poço... / Ah, que terrível face e que arcabouço / Este meu corpo lânguido escondia!” (José Régio, *in Biografia*, p. 19).

<sup>44</sup> “Ó boca tumular, cerrada e fria, / Cujo silêncio esfíngico bem ouço” / Ó lindos olhos sôfregos, de moço, / Numa frente a suar melancolia! // Assim me desejei nestas imagens. / Meus poemas requintados e selvagens, / O meu Desejo os sulca de vermelho: // Que eu vivo à espera dessa noite estranha, / Noite de amor em que me goze e tenha, / ...Lá no fundo do poço em que me espelho! (*Ib.* pp. 19-20).

procura”<sup>45</sup>. O arquétipo clássico do egoísmo é, assim, transformado em ícone da busca filosófica da identidade própria. De modo análogo, José Gomes Ferreira identifica no “Narciso de suicídio longo” a imagem do poeta, chorando, na “sombra de um desconhecido”, “o desejo de ser eu / para além do sonho em que me prolongo”<sup>46</sup>. Ao contrário do clássico mitónimo, o poeta não gosta de si próprio, denunciando nos seus olhos “dois Narcisos covardes a chorarem”<sup>47</sup>, repudiando a sua “boca de vaidade”, apodrecendo “dentro dum abismo / onde até o egoísmo / chora do avesso”<sup>48</sup>. Por sua vez, Sebastião da Gama, em vez de encontrar o “cristal que viu Narciso”<sup>49</sup>, só entrevê o “lodo inato”<sup>50</sup>.

O sonho de voar, protagonizado no mito de Ícaro, para Al-

<sup>45</sup> “O desenho impreciso / De cada rosto humano, reflectido! / Mas o velho Narciso / Continua fiel e debruçado / Sobre o ribeiro... / Porque não há-de ver-se inteiro / Quem todo se deseja revelado? // Devorador da vida lhe chamaram, / A ele, artista, sábio e pensador, / Que denodadamente se procura! // À movediça e trágica tortura / De velar dia e noite a líquida corrente / Que dilui a verdade, / Quiseram-lhe juntar a permanente / Ironia / Desse labéu de páfida maldade / Que turva mais ainda a imagem fugidia.” (Miguel Torga, *Cântico do Homem*, pp. 78-79).

<sup>46</sup> “Naquele tempo / tudo se passava em ilhas, / embora ninguém visse as mais secretas, / paisagem de armadilhas / e espelhos indecisos, / onde os poetas deixavam cair / em poços misteriosos, / os seus perfis de Narcisos. // Estou a lembrar-me, por exemplo, / daquela ilha de lago cinzento, cor de fogo adormecido, / onde todas as tardes, sentado na margem, com uma espécie de rede / tentava colher a minha imagem / afinal sempre a sombra de um desconhecido, / mistura de mundo e céu / que se punha a chorar / o desejo de ser eu / para além do sonho em que me prolongo. // Narciso de suicídio longo...” (José Gomes Ferreira, “Noruega XV”, in *Poesia VI*, p. 117).

<sup>47</sup> “(Deixa-me só, Piedade! Deixa-me só!... / ... diante desta montra, / a ver no espelho / os meus olhos tão tristes / com dois Narcisos covardes a chorarem, lá dentro, pelos pobres...)” (*Id.*, *Poesia II*, p. 135).

<sup>48</sup> “Não. Não gosto de mim. // Mas só deste sonho / que trago nos olhos / e onde há uma voz / que às vezes suponho / - boca de vaidade!- / ser de todos nós. // Não. Não gosto de mim. // (E assim apodreço dentro dum abismo / onde até o egoísmo chora do avesso...)” (*Ib.*, p. 146).

<sup>49</sup> A expressão é de Miguel Torga: “Tirem o Céu da sua altura triste; / Olhem a cor do inferno aqui no chão: / Verde esmeralda que, se não existe, / É um milagre de luz em cada mão. // Anjos de barro, o nosso espelho apenas / Deve ser o cristal que viu Narciso: / Água dum poço de ilusões pequenas / Onde morra e renasça o Paraíso” (Miguel Torga, “Mergulho”, in *Diário VI*, p. 36).

<sup>50</sup> “Curvei, sobre o regato, o corpo todo... / Porém, mal entrevi o meu retrato, / que foi olhar e as águas do regato / se turbarem, manchadas no meu lodo. // Depois, cavei cá dentro com denodo; / perfumei-me de flores azuis do mato; / e, quando cri expulso o lodo inato, / mais uma vez curvei meu corpo todo. // E as

berto de Lacerda, confronta a condição humana com a distância quase infinita entre o idealismo e o realismo, mas nem por isso cerceadora das tentativas de busca, como também reconhece Miguel Torga<sup>51</sup>. As asas derretidas simbolizam, para José Augusto Seabra, a fusão da Ideia, isto é, do próprio sistema de pensamento<sup>52</sup>. Para Miguel Torga, ainda, é o “sol da lucidez” que se derrete com as “asas humanas” do “poeta”, restando-lhe o “rés-do-chão da vida”, na expectativa de novas ilusões<sup>53</sup>.

O mito de eterno retorno está bem expresso no castigo exemplar do rei Sísifo, o mais astuto e o menos escrupuloso dos mortais, condenado a rolar incessantemente um rochedo na subida de uma vertente<sup>54</sup>, por ter acusado de Zeus do rapto de Egina, filha de Asopo, e por ter tentado evitar a morte, acorrentando Tântato e ludibriando Hades, ao viver até avançada idade, em vez de castigar a mulher por alegadamente não ter cumprido o dever das honras fúnebres. Miguel Torga interpela o condenado a prosseguir sem cessar “Nesse caminho do futuro”, “Sem angústia e sem pressa”, “em liberdade”, “Sempre a sonhar / E vendo, / Acordado, / O

---

águas tardaram em toldar... / Mas debruço-me ainda, pois espero / que me hão-de um dia, claras, espelhar. // Tanto faz ver-me belo ou feio, então; / só cristalinas, límpidas, as quero, / pra tua sede antiga, meu Irmão” (Sebastião da Gama, *Itinerário Paralelo*, p. 30-31).

<sup>51</sup> “Há mãos crispadas no mínimo gesto / da nossa condição quase divina, / quase perfeita / tentando o salto que nunca, na terra, / nos há-de erguer à condição eleita” (Alberto de Lacerda, “Ícaro”, in *Oferenda I*, p. 43). “O sol dos sonhos derreteu-lhe as asas. / E caiu lá do céu onde voava / Ao rés-do-chão da vida. / A um mar sem ondas onde navegava / A paz rasteira nunca desmentida... // Mas ainda dorida / No seio sedativo da planura, / A alma já lhe pede, impenitente, / A graça urgente / De uma nova aventura” (Miguel Torga, “Ícaro”, in *Diário XII*, p. 200).

<sup>52</sup> “Que rasar cerce / de asas declina / se o sol declina / e o voo excede // o voo, ó Ícaro, / filho de Dédalos / mas não do mesmo / raso destino? // Um pouco menos / de azul e a brasa / que te incendia / derrete a cera / de cada asa / fundindo a Ideia” (José Augusto Seabra, *Gramática Grega*, p. 37).

<sup>53</sup> “Minhas asas humanas de poeta! / Derreteu-se o sol da lucidez. / Cego, abria-as ao vento / Da inspiração / E voava. / Mas pouco a pouco, / Como quem desperta, / Dei conta da cegueira. / E fui perdendo altura. / Agora, canto apenas / Ao rés-do-chão da vida, / A olhar o descampado / Do céu azul / Aberto à graça doutras emoções. / E o canto, triste assim desiludido. / Falta-lhe a perspectiva e o sentido / Que tinha quando eu tinha as ilusões” (Miguel Torga, *Diário XV*, p. 9).

<sup>54</sup> Cf. *Od.*, XI, 593-600.

logro da aventura”<sup>55</sup>.

Miguel Torga também recria o mito do suplício do rei Tântalo, condenado a correr em vão atrás da água que lhe mataria a sede, já que esta teimava em escapar-se-lhe<sup>56</sup>: ou por ter revelado aos homens os segredos divinos; ou por ter roubado e cedido aos mortais o néctar e ambrósia divinos. O poeta, por um lado, concebe-se ousadamente como fabricante das divindades; por outro, desmistifica a miragem de beber em qualquer fonte, acabando por confessar a sua crescente e gritante angústia<sup>57</sup>.

Impressionado<sup>58</sup> com o “vitalismo cósmico ostensivo” do mito de Anteu<sup>59</sup>, o gigante que, antes de ser vencido por Hércules, convidava todos os viajantes a lutar com ele, deliciando-se a enfeitar o templo de Posídon, seu pai, com os despojos dos mortos que derrotava. Identificando-se com Anteu, não já o gigante, mas o anão, o poeta reconhece que, mesmo após tanto resistir, lhe “Falta um combate ainda, o decisivo”, o de enfrentar as “fúrias hercúleas” do “tempo”, da “morte”, do “próprio desencanto / De viver”<sup>60</sup>.

Mas é o mito de Orfeu e Eurídice um dos que mais atenções suscita entre os poetas portugueses contemporâneos.

<sup>55</sup> “Recomeça... / Se puderes, / Sem angústia e sem pressa. / E os passos que deres, / Nesse caminho duro / Do futuro, / dá-os em liberdade. / Enquanto não alcances / Não descanses. / De nenhum fruto queiras só metade. / E, nunca saciado, / Vai colhendo / Ilusões sucessivas no pomar. / Sempre a sonhar / E vendo, / Acordado, / O logro da aventura. / És homem, não te esqueças! / Só é tua a loucura / Onde, com lucidez, te reconheças” (Miguel Torga, *Diário XIII*, p. 20).

<sup>56</sup> Cf. *Od.*, XI, 582 s.

<sup>57</sup> “A que Deus implorar qualquer ajuda, / Se sou eu que fabrico as divindades! / Imagino, / Imagino, / E de tanto subir, chego ao divino. // Mas nenhum sequioso mata a sede / A beber na miragem de uma fonte. / Grito, / Grito, / E, quanto mais acima, mais aflito” (Miguel Torga, *Diário VII*, p. 190).

<sup>58</sup> “De todos os mitos de que tenho notícia, é o de Anteu que mais admiro e mais vezes ponho à prova, sem me esquecer, evidentemente, de reduzir o tamanho do gigante à escala humana, e o corpo divino da Terra olímpica ao chão natural de Trás-os-Montes. E não há dúvida de que os resultados obtidos confirmam a sua veracidade. Sempre que, prestes a sucumbir ao morbo do desalento, toco uma destas fragas, todas as energias perdidas começam de novo a correr-me nas veias. É como se recebesse instantaneamente uma transfusão de seiva” (*Id.*, *Diário XI*, pp. 21-22).

<sup>59</sup> O gigante mostrava a sua invulnerabilidade enquanto estivesse em contacto com Geia, sua mãe, isto é, o solo.

<sup>60</sup> “Falta um combate ainda, o decisivo. / Ganhei quantos perdi, porque resisto. / Mesmo cansado e mutilado, existo, / Num vitalismo cósmico ostensivo. // Filho da Terra, minha mãe amada, / É ela que levanta o lutador caído. / Anteu anão, /



Miguel Torga não se limita a reconhecer a herança lírica que recebeu do mitónimo clássico, acrescentando, com modéstia retórica, a sua incapacidade artística<sup>61</sup> e transformando as cordas do instrumento musical em grades de ferro, “tensas de emoção”, que o prendem e onde se rasga inteiro, mas não o impedem de ser grato<sup>62</sup>. É ele que se ergue como insígnia da sua função poética, mas na condição de rebelde, “como um possesso”, cantando, na “fúria de cada momento”, “A eternidade do meu sofrimento”, em contraste com os outros poetas, “felizes” como “rouxinóis”, versos que recusam a morte, mas se constituem “em legítima defesa”, “sem perguntar à Musa / Se o canto é de terror ou de beleza”<sup>63</sup>. Como Orfeu, o poeta desce aos Infernos, mas “sem nenhuma esperança”. A própria “Eurídice não volta a ser na terra / O que foi algum dia”, pois os poetas e a poesia deixaram de ser amados pela “corte do céu”<sup>64</sup>. Mas os infernos conotam o próprio eu, o “reino tenebroso / Das minhas trevas”, onde se quebra a lira e “Cessa a melodia”, “Onde o céu, lá do alto, se reflecte, / Inútil como a paz

---

Toco-lhe o coração, / E ergo-me do chão / Fortalecido. // Mas há fúrias hercúleas contra mim: / O tempo, a morte, o próprio desencanto / De viver... / Pode, porém, ainda acontecer / Que, mesmo nessa hora, a consciência / Negue, de frente, a própria violência / Que me vencer...” (Miguel Torga, *Câmara Ardente*, pp. 76-77).

<sup>61</sup> “Das tuas mãos divinas de Poeta / Herdei a lira que não sei tanger” (*Id.*, “A Orfeu”, in *Odes*, p. 7).

<sup>62</sup> “Por eleição ou maldição secreta, / Tenho uma grade para me prender. // Cercam-me as cordas, tensas de emoção, / Versos de ferro onde me rasgo inteiro. / Mas do fundo da alma e da prisão, Obrigado, meu Deus e carcereiro!” (*Id.*, *ib.*).

<sup>63</sup> “Orfeu rebelde, canto como sou: / Canto como um possesso / Que na casca do tempo, a canivete, / Gravasse a fúria de cada momento; / Canto, a ver se o meu canto compromete / A eternidade do meu sofrimento. // Outros, felizes, sejam rouxinóis... / Eu ergo a voz assim, num desafio: / Que o céu e a terra, pedras conjugadas / Do moinho cruel que me tritura, / Saibam que há gritos como há nortadas, / Violências famintas de ternura. // Bicho instintivo que adivinha a morte / Num corpo de poeta que a recusa, / Canto, sem perguntar à Musa / Se o canto é de terror ou de beleza” (*Id.*, *Orfeu Rebelde*, pp. 10-11).

<sup>64</sup> “Desço aos Infernos sem nenhuma esperança. / O que morreu no coração dos deuses / Nunca mais ressuscita. / Pode animá-lo o fogo da paixão; Do outro lado da desilusão / O próprio morto já não acredita. // Eurídice não volta a ser na terra / O que foi algum dia. / O seu nome, que o sol não alumia, / É o cansaço divino a dormir. / Toda a corte do céu deixou de amar / Não só os poetas, mas a poesia” (*Ib.*, *Diário VI*, p. 122).

que me promete”<sup>65</sup>. Eurídice é, por fim, revalorizada como mulher do poeta, já que “mulher de Orfeu”, como “o encanto / Da eterna juventude”, cuja voz “precede a minha voz”, como “musa da vida”<sup>66</sup>

Eurídice é o *alter ego* de Sophia. Mas não é Orfeu quem a procura. É ela que o busca “nas vozes do mar”. Só que o amado rosto ausente é “O meu rosto secreto e verdadeiro”. Perante a inutilidade de tal procura, a poetisa torna-se “transparente / Como morta nascida à tua imagem / E no mundo perdida esterilmente”<sup>67</sup>.

Eurídice é a destinatária da interpelação poética de José Gomes Ferreira<sup>68</sup>. Também ao contrário do mito, é ela que volta à Terra “em busca de Orfeu... / que entretanto / crendo a mulher morta para sempre, / adormeceu / ao som do próprio canto. // E agora bem viva, com a morte por intervalo, / Eurídice, a triste

65 “Desço aos infernos, a descer em mim. / Mas agora o meu canto não perfura / O coração da morte, / À procura / Da sombra / Dum amor perdido. / Agora / É o repetido / Aceno / Do próprio abismo / Que me seduz. / É ele, embriaguez nocturna da vontade, / Que obriga a sair da claridade / E a caminhar sem luz. // Ergo a voz e mergulho / Dentro do poço, / Neste moço / Heroísmo dos poetas / Que enfrentam confiantes / O interdito / Guardado por gigantes / - Cães vigilantes / Aos portões do mito. // E entro finalmente / No reino tenebroso / Das minhas trevas. / Quebra-se a lira, / Cessa a melodia; / E um medo triste, de vergonha e assombro, / Gela-me o sangue, rio sem nascente, / Onde o céu, lá do alto, se reflecte, / Inútil como a paz que me promete” (*Ib.*, “Descida aos Infernos”, in *Orfeu Rebelde*, pp. 16-17).

66 “Há uma pequena ruga de silêncio / A macular-te o rosto... / Que secreto desgosto / Ocultas ao teu velho companheiro? / Preciso de sabê-lo, bem amada. / O tempo é traiçoeiro, / E quero a tua imagem preservada. // Mulher de Orfeu, minha mulher, portanto. / É o encanto / Da eterna juventude / Que dás ao nosso lar imaginado. / Sem ela, que seria / Desta humana harmonia / Em que temos vivido lado a lado? // Diapasão que afina a minha lira, / A tua voz precede a minha voz. / Ouvir-te é começar... / Não emudeças, pois, musa da vida! / O poema, o luar: / A luz do sol, apenas reflectida...” (*Id.*, *Câmaras Ardente*, pp. 54-65).

67 “Eurydice perdida que no cheiro / E nas vozes do mar procura Orfeu / Ausência que povoa terra e céu / E cobre de silêncio o mundo inteiro. // Assim bebi manhãs de nevoeiro / E deixei de estar viva e de ser eu / Em procura de um rosto que era o meu / O meu rosto secreto e verdadeiro. // Porem nem nas marés nem na miragem / Eu te encontrei. Erguia-se somente / O rosto liso secreto e verdadeiro. // Porem nem nas marés nem na miragem / Eu te encontrei. Erguia-se somente / O rosto liso e puro da paisagem / E devagar tornei-me transparente / Como morta nascida à tua imagem / E no mundo perdida esterilmente” (Sophia de Mello Breyner Andresen, “Soneto de Eurydice”, in *No Tempo Dividido*).

68 “Ó Eurídice: prepara-te enfim para morrer. Encontraste finalmente o teu Orfeu?” (José Gomes Ferreira, “Noruega XX”, in *Poesia VI*, p. 122).

que não chora, tenta em vão acordá-lo”<sup>69</sup>. A iniciativa feminina, em contraste com o desleixo masculino, timbram este poema que conota a crítica social patente na mundividência feminista contemporânea. Noutro poema do mesmo autor, Orfeu, “mal chegou ao inferno / cravou a lira na cabeça, esqueceu-se de Eurídice, / a dos ‘eternos retornos’ / - e, para acordar os desejos das pedras, / pôs-se a tanger sonhos e chamás / na lira dos cornos”<sup>70</sup>.

José Augusto Seabra também interpela Eurídice, mas para indagar os motivos da sua atitude transgressora do interdito, numa perda de identidade e de fascinação encantatória pela harpa de Orfeu<sup>71</sup>.

A temática ulisseica, é recorrente na poesia do século XX, de Fernando Pessoa a Manuel Alegre.

“Ulisses” é o título do poema que, na *Mensagem* de Fernando Pessoa, expressa a noção de mito (“O mytho é o nada que é tudo”)<sup>72</sup>, concretizada na tradição fundacional de Lisboa pelo herói de Ítaca, que Ricardo Reis também evoca<sup>73</sup>.

Em “Penélope”, de Miguel Torga, “Ulisses desterrado” interpela a esposa fiel a não desespearar, ao “Tecer e destecer a teia da saudade”, esperando o regresso do amado, sendo “divina, de verdade aí, / Nessa ilha de esperança”, tornando “bonito / O mito de minhas aventuras”<sup>74</sup>.

Sophia de Mello Breyner Andresen, ao evocar Fernando Pessoa na ilha de Hydra, invoca outro “Odysseus”, na ambiguidade do nome “Persona”, pois como o primeiro, “de ilha em ilha todo te percorreste / Desde a praia onde se erguia uma palmeira chama-

<sup>69</sup> *Id., ib.*

<sup>70</sup> *Id.*, “Noruega I”, *in ib.*, p. 103.

<sup>71</sup> “De que iludias / a tua imagem / quando fugias / à luz do Hades / e marginavas / a curva fria / por que subias / sempre encantada? / Onde paravas / já tão vazia / de fascinada / se Orpheu ouvias / no som da harpa / só refractada?” (José Augusto Seabra, *Gramática Grega*, p. 34).

<sup>72</sup> “O mytho é o nada que é tudo. / O mesmo sol que abre os céus / É um myto brilhante e mudo - / O corpo morto de Deus, / Vivo e desnudo. // Este, que aqui aportou, / Foi por não ser existindo, / Sem existir nos bastou, / Por não ter vindo foi vindo / E nos creou. // Assim a lenda se escorre / A entrar na realidade, / E a fecundal-a decorre. / Em baixo, a vida metade / De nada, morre”.

<sup>73</sup> “[...] e tu, que Ulisses erigira, / Tu, em teus sete montes, / Orgulha-te materna, / Igual, desde ele, às sete que contendem / Cidades por Homero, ou alcaica Lesbos, / Ou heptápila Tebas, / Ogígia mãe de Píndaro”.

<sup>74</sup> *Diário X*, 1ª ed., p. 54.

da Nausikaa / Até as rochas negras onde reina o cantar estridente das sereias”<sup>75</sup>, não deixando de resistir à sedução da imortalidade, acedendo ao chamamento do regresso<sup>76</sup>. A figura tutelar do “rei de Ítaca” também serve de modelo à união civilizacional entre o “pensamento” e a mão”, entre o trabalho intelectual e o manual<sup>77</sup>.

A paisagem da ilha de Corfu evoca, para Eugénio de Andrade, a ilha mítica dos Feaces, “Onde Ulisses avistou Nausica”<sup>78</sup>, simbolicamente associada a uma palmeira de Marraquexe<sup>79</sup>, enquanto a ilha de Delos serve de elemento de comparação para representar a beleza do dia do encontro amoroso<sup>80</sup>.

O par Ulisses-Nausícaa também seduziu David Mourão-Ferreira, na relativização das vitórias militares do herói perante a pujança juvenil da filha de Alcínoo<sup>81</sup>.

Poeta do exílio, Manuel Alegre identifica-se com o herói regressado a Ítaca, nostálgico dos “cheiros” e da “música” da sua casa, confrontado com as mudanças nela operadas, sentindo-se agora nela como um “estrangeiro”, apesar do reconhecimento de

---

<sup>75</sup> Sophia de Mello Breyner Andresen, “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa”, in *Obra Poética III*, 4ª ed., Lisboa Ed. Caminho, 1999, p. 144.

<sup>76</sup> “Odysseus / Mesmo que me prometas a imortalidade voltarei para casa / Onde estão as coisas que plantei e fiz crescer / Onde estão as paredes que pintei de branco” (*Ib.*, p. 145).

<sup>77</sup> “A civilização em que estamos é tão errada que / Nela o pensamento se desligou da mão // Ulisses rei de Ítaca carpinteirou seu barco / E gabava-se também de saber conduzir / Num campo a direito o sulco do arado” (“O Rei de Ítaca”, in *ib.*, p. 209).

<sup>78</sup> Eugénio de Andrade, “Turismo em Corfu”, in *Escrita da Terra*, p. 68.

<sup>79</sup> “Chegaram tarde à minha vida / as palmeiras. Em Marraquexe vi uma / que Ulisses teria comparado / a Nausícaa” (“A palmeira jovem”, in *Rente ao Dizer*).

<sup>80</sup> “Como a palmeira jovem / que Ulisses viu em Delos, assim / esbelto era o dia / em que te encontrei; / assim esbelta era a noite / em que te despi, / e como um potro na planície nua / em ti entrei” (“Liláceas em Corfu”, in *Ib.*, p. 69).

<sup>81</sup> “Não tinha sido fábula a saudade / de estar ao pé de mim sem estar contigo: / vejo-te agora em água, areia, carne, / e és o vulto no sonho pressentido! // Cheiro de rocha a que não chega o mar, / por mais que o mar invente marés vivas... / Reconheço-te, ó palma tão sem par: / és a graça da terra ao céu erguida. / Pisas, ao caminhar, o próprio vento, / que se embuçou no manto de uma duna... / Desfazes sob os pés os grãos do tempo, / por do Tempo não teres noção nenhuma... / De que me serve ter vencido sempre, / se me vence a tua juventude?” (“Ulisses a Nausícaa”, in *Infinito Pessoa, A Arte de Amar*, p. 225).

“fiel porqueiro”, sendo “sem remédio” o seu “exílio”<sup>82</sup>. O paralelismo poeta-Ulisses é levado quase até à exaustão, com a única diferença da exclusividade do canto homérico reservada ao herói grego: a busca da pátria e de Penélope; a provação de “mil perigos”, o canto sedutor da sereia; o ardil têxtil de Penélope - “um tempo ideia”; o arco de Ulisses contra os pretendentes<sup>83</sup>.

### 3. A VIDA E A MORTE, EFEMERIDADE E TRANSCENDÊNCIA

Encarada como *dom original*<sup>84</sup>, a Vida, simbolizada na queda da chuva, destina-se, na obra de Vergílio Ferreira, a ser acolhida com humildade, com “íntima nudez”, num apelo de realização plena, até à exaustão<sup>85</sup>. Por isso, a epígrafe das palavras do Coro da *Antígona*, de Sófocles (“Há muitas coisas espantosas, / mas nada há de mais espantoso do que o homem”) ao romance *Alegria Breve* representa um credo na plausível superação da angústia humana, sempre patente na filosofia e na estética existencialista<sup>86</sup>. Não importa

<sup>82</sup> “Conheces a casa pelos cheiros e os ruídos / As sombras na parede a certas horas / Uma jarra de rosas sobre a mesa / E a primavera no quintal com seu perfume / De terra e musgo e buxo e flores de limoeiro / Conheces a casa até por sua música / Que é um branco silêncio povoado / Por móveis e tapetes ecos vozes / Este devia ser o teu lugar sagrado / Aquela Ítaca secreta em que pensavas // Quando buscavas um caminho ou um destino // Mas eis que chegas e algo está mudado / É certo que na vila os velhos te reconheceram / Como a Ulisses o fiel porqueiro / Porém na casa algo está diferente / O teu próprio retrato te parece um outro / E mais do que nunca sentes-te estrangeiro // Por isso o teu exílio é sem remédio” (“Regresso a Ítaca”, in *Chegar Aqui*, p. 51).

<sup>83</sup> “Como Ulisses te busco e desespero / como Ulisses confio e desconfio / e como para o mar se vai um rio / para ti vou. Só não me canta Homero. // Mas como Ulisses passo mil perigos / escuto a sereia e a custo me sustenho / e embora tenha tudo nada tenho / que em te não tendo tudo são castigos. // Só não me canta Homero. Mas como U-/lisses vou com meu canto como um / barco ouvindo o teu chamar – Pátria / Sereia Penélope que não te rendes – tu / que esperas a tecer um tempo ideia / que de novo o teu povo empunhe o arco / como Ulisses por ti nesta odisseia” (*Id., ib.*).

<sup>84</sup> Vergílio Ferreira, *Carta ao Futuro*, 2ª ed., Lisboa, Portugal, 1986, p. 14.

<sup>85</sup> “Tenho apenas esta vida para viver, e seria quase uma traição que eu faltasse à sua entrevista combinada desde toda a eternidade” (*Ib.*, p. 15).

<sup>86</sup> “Porque a dignidade está para além da miséria e de um código como a dúvida estará talvez aquém. A grandeza do homem, o respeito por si próprio, são valores indiscutíveis” (*Id.*, “Posfácio” (1958) a *Apelo da Noite*, 3ª ed., Venda Nova, Bertrand Editora, 1990, p. 257).

que a alavanca da vida seja suportada pelos *robots da ilusão*<sup>87</sup>, já que “é na utopia que se ilumina a redenção, e porque a história do homem, a mais alta, é a história dos seus sonhos”<sup>88</sup>. Este apelo envolvente da Vida, enraizado no Universo, encontra a sua expressão celular nos símbolos orgânicos do *sangue* e da *carne*, intensamente bíblicos, bem como no *ar que respiramos*, determinante do círculo da alimentação vital, numa simbiose com o *espírito que não morre*<sup>89</sup>.

Esta unidade biológica, considerada *miraculosa*, é recorrentemente sublinhada, quer pelo romancista, quer pelo ensaísta, através da expressão *totalidade de ser*<sup>90</sup>. A harmonia cósmica, base ontológica da teoria dos elementos de Empédocles<sup>91</sup>, corresponde ao significado profundo da deusa do Amor, Afrodite<sup>92</sup>, sentido alegórico que está figurado no par mitológico Ares (Marte)/Afrodite (Vénus), o ódio *versus* amor, o conflito guerra *versus* paz, já que a harmonia só se obtém dialecticamente, isto é, pela tensão de opostos. Não se trata de uma concepção idealista, sem contacto com a experiência, mas de um optimismo moderado que deriva da virtude da esperança, a única que restou do esvaziamento da *caixa de Pandora*<sup>93</sup>. O mito de Sísifo constitui ao mesmo tempo uma reflexão e um apelo à tenacidade constante do esforço a empreen-

<sup>87</sup> *Id.*, *Carta ao Futuro*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>88</sup> “Posfácio” a *Apelo da Noite*, *op. cit.*, p. 259.

<sup>89</sup> “O sangue que nos aquece e nos inventa a vida, é o ar que respiramos, dá aos sonhos as formas dessa presença invisível de tudo o que nos cerca [...] Somos a carne e a presença do todo que nos cerca. As células vivas de um espírito que não morre vão expulsando as que já se corromperam. Lentamente, uma evidência nova habita-nos os nervos, corporiza-a connosco, é a nossa pessoa” (*Id.*, *Carta ao Futuro*, *op. cit.*, pp. 31-32).

<sup>90</sup> “O que nos define é a própria realidade, de estarmos sendo – é o todo que nos sentimos e nos projecta, é a presença de nós a nós próprios, esta irreductível e impensável realidade do que somos” (*Ib.*, p. 33).

<sup>91</sup> “Todos estes elementos estão em harmonia, / o sol, a terra, o céu e o mar, - nas suas partes, / que são lançadas bem longe em coisas mortais. / E assim todas as coisas mais próprias para se misturarem / se buscam umas às outras, / em origem e mistura e nas formas nelas calculadas, / não habituadas a unirem-se, e com muita relutância, / por sugestão da discórdia, que causou a sua formação” (Empédocles, *A Natureza*, frag. 22 Diels).

<sup>92</sup> “Talvez das ondas outra vez, *Aeneadum genatrix, hominum divumque voluptas*, há-de haver uma perfeição a harmonizar a vida” (V. Ferreira, *Nítido Nulo* (1971), 2ª ed., Lisboa, Portugal, p. 14).

<sup>93</sup> “Ah, a esperança é mais forte que toda a miséria e todo o estreme acumulado pelos séculos. É a palavra da vida, mesmo no erro, mesmo no crime” (*Id.*, *Alegria Breve*, *op. cit.*, p. 25).

der para a superação do abismo e do obstáculo<sup>94</sup>. Lucrécio faz eco, em Roma, dessa esperança realista, numa linguagem astronómica que prolonga tal mito no Universo, aplicando o gesto de Sísifo à actividade divina<sup>95</sup>. Com Albert Camus, o drama da repetição condenatória do eterno recomeço do *labor* torna-se *ex-libris* de toda a filosofia existencialista<sup>96</sup>.

A expressão do *éros*, em contraponto ao *thánatos*, na obra vergiliana, representa, deste modo, uma espécie de halo genesiaco renovando o Cosmo, como a fénix renascendo das cinzas de uma permanente proscricção ao *nítido nulo*. O mito moderno do erotismo, “talvez o mais equívoco”<sup>97</sup>, apesar de falar a “voz do domínio”, não deixa de manifestar a “inteira liberdade do homem”, ao mesmo tempo que, paradoxalmente, a “a sexualidade é a zona privilegiada do interdito, ou seja, da resistência à liberdade”<sup>98</sup>. É assim que, enquanto “vértice dos dois extremos, o conflito da possibilidade e da impossibilidade”<sup>99</sup>, o erotismo “pode investir-se de uma forma de acesso ao Absoluto universal, ao Ser como pura essência da Vida”<sup>100</sup>. A partir da distinção entre sexualidade e sensualidade, enquanto a primeira é representativa da condição animal e a segunda da condição humana, o amor surge marcado, já na Antiguidade Clássica, com o “beneplácito da divindade. O legal e o ilegal, Juno protegia o primeiro, Vénus salvaguardava o

<sup>94</sup> “Sísifo não é ridículo, nem covarde, nem estúpido, porque é grande na sua miséria, porque é corajoso em não desistir, porque é clarividente e sabe que o alto da montanha fica para lá do alto da montanha” (*Id.*, “Prefácio” a J-P Sartre, *O Existencialismo é um Humanismo*, trad. de Vergílio Ferreira, Lisboa, Editorial Presença, 1962, p. 234).

<sup>95</sup> “[...] quando olhamos ao alto a cúpula do céu / essa cúpula imóvel, cintilante de estrelas / e nos vêm ao espírito os movimentos do Sol e da Lua, / então sobre a aflição dos males que nos oprimem, / eis que se ergue uma nova inquietação: / acaso não será o imenso poder divino / que em movimentos vários rola os astros luminosos?” (Lucrécio, *De Natura Rerum*, V, 1203 ss., trad. de V. Ferreira, *in id.*, *ib.*, p. 79).

<sup>96</sup> “Eis porque um Jaspers termina a sua *Filosofia*, diríamos simbolicamente, com a questão do “fracasso”, retomando o tema da “repetição” kierkegaardiana, retomado por sua vez por Kafka no *Castelo*, por Camus no *Mito de Sísifo*, por Simone de Beauvoir no *Pyrrhus et Cinéas*: o homem é fuga de si, ser das distâncias, inquietação” (V. Ferreira, “Prefácio” a J-P Sartre, *O Existencialismo é um Humanismo*, *op. cit.*, p. 78).

<sup>97</sup> V. F., “Erotismo”, *in Invocação ao Meu Corpo*, Lisboa, Portugalíia, 1969, p. 180.

<sup>98</sup> *Ib.*

<sup>99</sup> *Ib.*, p. 181.

<sup>100</sup> *Ib.*, p. 180.

segundo”<sup>101</sup>. O próprio amor platónico, ao contrário do habitual, é encarado como “uma promoção da carne e não o seu desprezo”<sup>102</sup>, atribuindo-se ao Cristianismo a concepção do sexo como “domínio do Diabo”<sup>103</sup>. De qualquer modo, a ambiguidade do erotismo não deixa de envolver toda a visão humana do amor<sup>104</sup>. Porque é “a absurda tentativa de reduzir um “tu” a um “eu”<sup>105</sup>, o acto amoroso “é a tentativa maior de vencer a radical solidão do homem”<sup>106</sup>. Desvalorizando o “ingénuo mito platónico (ou de Aristófanés) da união das duas metades, o mito da complementaridade”<sup>107</sup>, o ensaísta acaba por definir o erotismo como uma “sem expressão”<sup>108</sup>. É este paradoxo entre a emanção divina do amor e a limitada capacidade humana de amar que inevitavelmente causa a perturbação do narrador-personagem de *Em Nome da Terra*: “O que é grande acontece no eterno e o amor é assim [...]. Ama-se como se tem uma iluminação [...]. Ou como quando se dá uma conjunção de astros no infinito. Não sei amar-te aí, é o caso. Porque só se pode amar na perfeição, depois o amor perde o nome e é outra coisa. [...] Que erro, querida, sermos humanos e fraccionários”<sup>109</sup>.

Igualmente ambígua é, sem dúvida, a relação do romancista-ensaísta com o seu próprio corpo. Ainda que a sua corruptibilidade e envelhecimento seja uma continuada obsessão, ele é a via obrigatória de acesso a toda a actividade humana e à própria comunhão com o transcendente, apesar de persistentemente posto em causa. *Hoc est enim corpus meum* é a fórmula da consagração eucarística que ilumina como epígrafe *Em Nome da Terra*. Com ressaibos panteístas, bem caros quer à cultura clássica, quer às orientais, o gesto ritual “Eu te baptizo em nome da Terra, dos astros e da

<sup>101</sup> *Ib.*, p. 182.

<sup>102</sup> *Ib.*

<sup>103</sup> *Ib.*, pp.182 s.

<sup>104</sup> “O erotismo é assim paradoxal e só desse paradoxo pode viver [...]. O paradoxo do erotismo é o do bebedor que ama a sede para a poder matar. Assim ele a estimula de novo quando se extingue” (*Ib.*, pp. 187 s.).

<sup>105</sup> *Ib.*, p. 196.

<sup>106</sup> *Ib.*, p. 197.

<sup>107</sup> *Ib.*

<sup>108</sup> “A sexualidade transcendida em amor, transcendida em valor universal, coordenada a um todo que a tudo a integre, refinada no erotismo, valorizada precisamente pelo que tem de negatividade, de combate, é um mito ou submito em que o vazio modelar tenta redimir-se” (*Ib.*, p. 198).

<sup>109</sup> *Id.*, *Em Nome da Terra*, (1990), 3ª ed., Venda Nova, Bertrand, 1991, pp. 9-11.



perfeição”<sup>110</sup>, à laia de refrão, consagra a “relação do homem com o seu próprio corpo”<sup>111</sup> como o essencial da sua história<sup>112</sup>. No entanto, apesar da promoção humana à esfera do divino, apesar de o “imenso prodígio de um corpo humano” não caber no “cântico mais profundo ou exaltado”<sup>113</sup>, “tu, pobre corpo, não tiveste verdadeiramente promoção”<sup>114</sup>. É, pois, esta ambiguidade entre a vocação da eternidade e a resposta de corruptibilidade na identidade humana que dilacera o escritor<sup>115</sup>.

É este contexto filosófico que se equaciona a questão da morte no pensamento de Vergílio Ferreira. Com o realismo existencialista herdado do pragmatismo clássico, a morte surge, na linguagem de Jaspers, como uma “situação-limite”<sup>116</sup>, “como um vazio, uma suspensão total, a máxima impossibilidade ligada à máxima certeza”<sup>117</sup>, que suscita não o “terror”, mas o “espanto”<sup>118</sup>, já que, com Epicuro e Lucrécio<sup>119</sup>, “o medo da morte é absurdo”<sup>120</sup>. Com Sartre, o “absurdo da morte” deriva da concepção da vida como uma “paixão inútil”, já que é “constante projecto” e o “ser emerge realmente para a existência”, a partir do Nada, porque é o Nada que me fundamenta a transcendência do ser”<sup>121</sup>. Com Heidegger, porém, a morte surge como que legitimada pela naturalidade do *Dasein*, do *ser aí*, no qual o homem é “um ser-para-a-morte”, por ser a morte o limite de uma cadeia de possíveis, e ainda porque o

<sup>110</sup> *Ib.*, p. 26.

<sup>111</sup> *Ib.*, p. 27.

<sup>112</sup> “A realidade última do meu ser é o corpo que sou, ou seja, o “eu” que ele é. [...] O mundo existe como projecção do nosso corpo. [...] Porque *não há* mundo fora da ordenação que o homem lhe impõe” (*Id.*, “Subjectividade do Corpo”, *op. cit.*, pp. 284. 290-292).

<sup>113</sup> *Id.*, “Ode ao meu corpo”, *in ib.*, p. 320.

<sup>114</sup> *Ib.*, p. 296.

<sup>115</sup> “No profundo de nós o nosso “eu” é eterno, e todavia é justamente o corpo que nos contesta a eternidade” (*Id.*, “Subjectividade do Corpo”, *op. cit.*, p. 286); “meu corpo [...] Um saco de estreme, querida, no princípio no fim e durante” (*Id.*, *Em Nome da Terra*, *op. cit.*, p. 20).

<sup>116</sup> Jaspers, *Fil.*, trad. esp. pp. 91 s.

<sup>117</sup> V.F., “Prefácio” a J-P Sartre, *O Existencialismo é um Humanismo*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>118</sup> *Ib.*

<sup>119</sup> Cf. Lucrécio, *De Natura Rerum*, III, 897-900.

<sup>120</sup> “Enquanto vivos [...] a morte nos não atingiu ainda, e não devemos consequentemente temê-la; e quando mortos [...] já a não podemos reeçar” (V.F., “Prefácio” a *O Existencialismo é um Humanismo*, *op. cit.*, p. 50).

<sup>121</sup> *Ib.*, pp. 50 s.

futuro nos esclarece o presente”<sup>122</sup>. Assim, o suicídio não representa uma solução, enquanto a natural e não forçada caminhada para a morte permite “recriar, por antecipação, uma autenticidade para a vida”<sup>123</sup>. Por isso, para Malraux, “a morte transforma a vida em destino”<sup>124</sup>. No *Apelo da Noite*, o valor da vida é mais alto do que a tentação do suicídio, que surge como “limite visível, uma esfera visível para fazer coincidir a desilusão com a morte – para salvar com a morte a unidade da vida”<sup>125</sup>.

A própria aceitação da morte só depende da consciência de que, afinal, é ela a porta que dá acesso à construção da estrada do futuro<sup>126</sup>. Então, o acto de solidão, que é naturalmente a morte, pode transformar-se em hora iluminada de verdade, na descoberta dos limites da nossa condição. O par vida-morte só tem sentido na entrega despojada a essa aventura, na interacção comunicacional com o Universo<sup>127</sup>.

O binómio efémero/eterno, tão presente nas culturas greco-latina, judaico-cristã e orientais, interliga-se com o já perspectivado *éros/thánatos*, caracterizando, do modo mais perfeito, a condição humana.

O efémero, em *Alegria Breve*, polvilha incessantemente o discurso, como atributo de “um vulto breve assomando a uma janela”<sup>128</sup>, de “um sorriso breve” que “assoma no horizonte da vida”<sup>129</sup>, de “sinal breve, trémulo, branco”<sup>130</sup>, da casa que se erguia “luxuosa e breve no granito trabalhado”<sup>131</sup>, da sombra das “bre-

<sup>122</sup> *Ib.*, p. 46.

<sup>123</sup> *Ib.*, p. 47.

<sup>124</sup> *Ib.*, p. 48.

<sup>125</sup> *Id.*, “Posfácio” (1958) a *Apelo da Noite*, 3ª ed., Venda Nova, Bertrand, 1990, p. 256.

<sup>126</sup> “Só entendemos a morte quando a sabemos de cor, quando ela não significa já a aniquilação de uma vida como a nossa, mas é apenas as margens desta vida e que a prolongam, o nada que nunca a ela pode aceder, a pode pôr em causa, quando ela é o contorno que não altera a sua (a nossa) perenidade” (*Id.*, *Carta ao Futuro*, *op. cit.*, p. 25).

<sup>127</sup> “O fascinante milagre que é o saber-mo-nos vivos, o conhecermos esta incrível iluminação de nós a nós próprios, de nós ao universo, só agora nos perturba, só agora é alucinante, porque só agora é gratuita” (*Ib.*, p. 59).

<sup>128</sup> V.F., *Alegria Breve*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>129</sup> *Ib.*

<sup>130</sup> *Ib.*, p. 20.

<sup>131</sup> *Ib.*, p. 30.

ves árvores”<sup>132</sup>, de uma “breve verdade final”<sup>133</sup>, de uma “palavra breve”<sup>134</sup>, dos lábios que se movem “breveissimamente”<sup>135</sup>, de uma “ternura breve, inverosímil, na obscuridade de mim”<sup>136</sup>. Mas esta consciência do efêmero está profundamente articulada com o seu oposto correlativo<sup>137</sup>. Então, no meio do colapso apocalíptico que varre e devasta a aldeia metafórica do romance, o dobre dos sinos por “Toda a história do homem”, “dos seus erros”<sup>138</sup>, denunciando “Morte pelos espaços sem fim, no negrume das sombras do céu e da montanha, na sufocação opaca de uma tarde de fogo”<sup>139</sup>, cede lugar ao repique festivo de um renascimento<sup>140</sup>. À devastação ergue-se o anúncio esperançoso de uma nova vida a repovoar o mundo, a anunciação messiânica da chegada de um filho”<sup>141</sup>.

Este par efêmero/eterno já se encontra suficientemente desenhado em *Estrela Polar*, através do contraste entre o Outono, “frágil, efêmero”, e a “face dos prédios antigos, de granito sombrio, pesados de uma noite sem fim”, a “Velha cidade – mais velha do que o tempo, surda aflição das origens, mais velha do que a vida”<sup>142</sup>, entre a “voz da comunidade que me reinvente a harmonia, com o mais”, e o “eu”, prolongado por essa mesma voz, em eco, “para além da morte”, “imortal na minha absoluta e inexorável finitude”<sup>143</sup>. É esta profunda osmose entre indivíduo, comunidade

---

<sup>132</sup> *Ib.*, p. 35.

<sup>133</sup> *Ib.*, p. 10.

<sup>134</sup> *Ib.*, p. 31.

<sup>135</sup> *Ib.*, p. 16.

<sup>136</sup> *Ib.*, p. 119.

<sup>137</sup> “Breve vivens tempus, é o tempo da Bíblia, a lei inscrita no eterno” (*Ib.*, p. 158).

<sup>138</sup> *Ib.*, p. 208.

<sup>139</sup> *Ib.*, p. 204.

<sup>140</sup> “Uma auréola abre na coluna de luz, na irrealidade de mim, sagração trémula da podridão e da ruína, da miséria e solidão, na união súbita e frágil da perenidade e da morte [...]. Uma plenitude obscura, furtiva paz, uma furtiva humildade” (*Ib.*, p. 231).

<sup>141</sup> “Sobre a terra morta, como uma lava final, a neve do início. [...] Astros submersos, terra estéril, sobrevivente, eu; clamo a morte do homem, anuncio a sua vinda – Natal. Choro meu de alegria, ó anjos da nova pura. Cântico dos anjos das trevas e do desastre, os sinos bradam para o vazio do mundo. Virgindade do meu sangue, um Deus Menino vai nascer. Os deuses nascem sobre o sepulcro dos deuses. Dobro os sinos até ao esgotamento” (*Ib.*, p. 280).

<sup>142</sup> *Id.*, *Estrela Polar*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>143</sup> *Ib.*

e universo<sup>144</sup> que permite ultrapassar a solidão existencial, num encontro com o absoluto, “como um labirinto”<sup>145</sup>.

Numa tarde quente de Agosto, toda a memória de uma vida familiar é evocada e projectada em *Para Sempre*, como uma “palavra final”, na perenidade da árvore que “continua para fora da tua accidentalidade suprimida”, na varanda que vai ser fechada, no dia que “acaba devagar”, na “casa grande e deserta”<sup>146</sup>. O apelo ao acolhimento dessa palavra final, “na grandeza da humildade” é a mensagem que permanece para além do efémero<sup>147</sup>.

Sempre alimentado pela metáfora da música cósmica, a transcendência dos limites do tempo acorda no homem o sonho de uma divinização<sup>148</sup>, apesar da sua pequenez<sup>149</sup>. A condição humana surge, assim, redesenhada na encruzilhada entre a finitude e a infinitude, na emulação prometeica do divino<sup>150</sup>.

Herdando os principais *tópoi* do Humanismo clássico, Vergílio Ferreira encontra no Existencialismo o suporte filosófico que lhe

<sup>144</sup> “Alucina-me o absoluto como um labirinto: como ser *eu* nos *outros*? Ser irreduzível e múltiplo? Mas só assim a solidão deixa de existir” (*Ib.*, p. 32).

<sup>145</sup> “Espírito das águas e da terra e dos sóis inumeráveis – o meu espírito sendo vós, eu reconhecido em vós, vós minha presença, meu secreto lume de ser, minha consciência de ser. [...] Rapidamente ultrapassei os limites da plenitude de um encontro que se basta, de duas mãos que se prendem, de dois olhares que se fitam. [...] Trago em mim o apelo absoluto, da identidade absoluta, a exigência da comunhão verdadeira” (*Ib.*, pp. 29-34).

<sup>146</sup> “É a palavra que conhece o mistério e que o mistério conhece – não é tua. De ti é apenas o silêncio sem mais e o eco de uma música em que ele se reabsorva” (*Id.*, *Para Sempre*, Lisboa, 2ª ed., Bertrand, 1984, p. 306).

<sup>147</sup> “Pensa-o ardentemente, profundamente, absolutamente. [...] Assume-o e aceita-o. É a palavra final, a da aceitação. Só os loucos e os iludidos a não sabem. [...] Pensa. Profundamente, serenamente. Aqui estou. Na casa grande e deserta. Para sempre” (*Ib.*).

<sup>148</sup> “E à ambição de impor ao mundo uma nova ordem, ao desejo angustiado de nos furtarmos a um domínio universal, de nos afirmarmos únicos, nós juntamos a pequena ambição de sermos eternos” (*Id.*, *Carta ao Futuro*, *op. cit.*, p. 76).

<sup>149</sup> “Mas a *outra*, a memória pura e que é apenas a vertigem das eras, eco de uma voz que transcende os limites do tempo, [...] instala-nos, todavia, porque o momento é o de milagre, num passado e num futuro sem limites, reinventa-nos um acorde único, essa música milenária das estrelas e de nada, abre-nos à aparição da vida onde somos um breve ponto perdido, e a memória é assim uma pura vibração para os quatro cantos do mundo, uma pura expectativa de uma interrogação submersa” (*Ib.*, pp. 27-28).

<sup>150</sup> “É pois certo que nada mais há do que esta infinitude limitada, do que este céu recurvo onde um anseio, que projectamos, a si regressa num círculo, como um raio de luz” (*Ib.*, p. 48).

permite interrogar e encontrar respostas às questões fundamentais da identidade humana, no momento de grave crise intelectual que constituiu todo o século XX em que viveu. Nos filósofos e teólogos da morte de Deus fundou a emergência titânica do ser humano: “porque pela morte de Deus é que nasceu o homem”<sup>151</sup>. No entanto, a sua formação clássica e bíblica, bem como o seu sentido das realidades e do conhecimento da psicologia social não lhe permitiram idolatrar tal tese titânica, insistindo no confronto entre a vocação divinatória e os limites da condição humana<sup>152</sup>. Dilacerado pela permanente angústia da procura da Verdade, a “aparição da graça, num limiar de presença”<sup>153</sup>, Vergílio Ferreira é um escritor pleno de mensagem humana, numa linguagem fluida e expressiva como o pensamento, labiríntica sem ser enredada, profunda sem deixar de ser clara e simples, densa sem deixar de ser cristalina e poética, firme e sólida como a terra, ardente e passional como o fogo, transparente e doce como a água, leve e sonhadora como o ar. As fontes culturais onde bebeu a resposta às grandes questões do homem contemporâneo apontam para o encontro com as raízes da sua identidade, a revalorização da vida e do amor, da vivência do tempo no “fluido de eternidade” e a oferta de comunhão fraterna<sup>154</sup>.

---

<sup>151</sup> *Id.*, “Questão Final”, in *Invocação ao Meu Corpo*, *op. cit.*, p. 373. Citando Fernando Pessoa, na epígrafe a *Nítido Nulo*, “Não haver deus é um deus também”, Vergílio Ferreira põe em causa o mito da “morte de Deus”, nestes termos: “A história do homem tem sido a história dos sucedâneos desse mito, porque o altar ficou sempre de pé. [...] Deus retira-se da nossa escala visual, os nossos olhos já não o vêem. Mas a história da vida é isso: passagem de problemas, mitos, ideias, pelo nosso raio de visão para a zona cega do olvido” (*Id.*, “Deus”, in *Ib.*, p. 278).

<sup>152</sup> “O limite do homem é assim ele próprio na instável diferença ou difícil equilíbrio entre a valorização de si mesmo e a adoração desse valor, ou seja a adoração de si. [...] Porque é possível que o homem um dia se reconheça em plenitude, em harmonia com o universo, na sua estrita e evidente condição de mortal. Não há outro limite para o humanismo” (*Ib.*, p. 374).

<sup>153</sup> *Id.*, *Aparição*, 53ª ed., Venda Nova, Bertrand, p. 12.

<sup>154</sup> “É bom estarmos aqui, neste abandono, todo aberto a estas vozes de indício, a este trémulo aviso de verdade primordial. Instante perfeito da totalidade presente, aureolando tudo o que é degradação... [...] neste instante fugidio e apaziguado eu me esqueço à quietude desta lua irreal sobre a terra realizada em dádiva e fertilidade, [...] eu me esqueço ainda, ao anúncio de alguém numa porta que se abre, e me procura e me toma as mãos e as molda, à luz da lua, na flor breve e miraculosa de uma profunda comunhão” (*Ib.*, p. 48).

## CONCLUSÃO

De Fernando Pessoa a Saramago, passando por Miguel Torga, Eugénio de Andrade, Sophia de Mello-Breyner Andresen, Natália Correia, Vergílio Ferreira e Manuel Alegre, eis alguns dos autores portugueses contemporâneos que pautaram as sua obras pela matriz de inspiração clássica.

Perante a necessidade de reinscrever e reinterpretar a identidade cultural portuguesa, à luz de imperativos históricos, como o advento da I República ou o Estado Novo, ou mesmo a integração na nova União Europeia ou o fenómeno crescentemente mediático e político-económico da globalização, tais autores, entre outros, não hesitaram em identificar tal matriz como um dos pilares fundamentais de tal identidade. Por isso, procuraram nos principais arquétipos dos mitos clássicos a chave interpretativa dos enigmas da condição humana, como a vida e a morte, a efemeridade e a imortalidade, a liberdade e o Destino, a individualidade e a sociabilidade, o amor e o ódio, a justiça e a violência, a paz e a guerra. Por isso, propuseram uma resignificação válida desses mitos como um dos pulmões anímicos da construção de uma nova cidadania, a caminho de um futuro melhor: “Se é lícito que aceitemos que a alma humana se divide em duas partes – uma como material, outra puro espírito –, de qualquer conjunto ou homem civilizado, que deve a primeira à nação que é ou em que nasceu, a segunda à Grécia antiga”<sup>155</sup>.

---

<sup>155</sup> Fernando Pessoa, *Páginas de Doutrina Estética*, p. 96.

## SOB O SIGNO DE NARCISO: AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO EM CADERNOS DE LANZAROTE

Aparecida de Fátima Bueno<sup>1</sup>

Se tudo na vida é biografia, ou autobiografia, tudo também não pode ser ficção – ficção que criamos de nos mesmos?

José Saramago

Estar *insulado*, isolado: todo o autobiógrafo tem um pouco de Robinson. O seu interlocutor imediato é ele mesmo.

Clara Rocha

Em entrevista dada a Carlos Reis, em janeiro de 1997, José Saramago afirma que a sua memória pessoal é fundamental na construção de seus textos ficcionais, já que seria incapaz de escrever sem a participação da própria memória. Entretanto, para não fomentar equívocos, esclarece logo a seguir que isto não significa que *alimente* seus livros com fatos da sua vida, e arremata: “Sou o menos autobiografista (sic) dos romancistas, à exceção do *Manual de pintura e caligrafia*.”<sup>2</sup>

É justamente nesta obra, que considera a mais autobiográfica da sua trajetória romanesca, e que marca não apenas o retorno de Saramago à prosa de ficção, como também o início da sua realização e projeção como escritor, que encontramos a afirmação de que “tudo é biografia, ou melhor, autobiografia”<sup>3</sup>. Afirmação que, dez anos depois da publicação desse livro, retoma na entrevista concedida a Carlos Reis, ao repetir que “a nossa biografia está em tudo o que fazemos e dizemos...”<sup>4</sup>.

É apenas na aparência, entretanto, que as palavras do escritor podem ser vistas como paradoxais. Ser o menos “autobiografista” e ao mesmo tempo acreditar que tudo o que fazemos e dizemos procede da nossa arqueologia pessoal é argumentar a favor da idéia

---

<sup>1</sup> Professora Doutora da área de Literatura Portuguesa da USP. Este trabalho foi apresentado graças a apoio da FAPESP.

<sup>2</sup> Saramago apud Reis, 1998, p.129-130.

<sup>3</sup> Saramago, 1976, p.145.

<sup>4</sup> Saramago apud Reis, 1998, p.39.

de que qualquer obra revela, de certa forma ou talvez indubitavelmente, os valores éticos/morais/psicológicos de seu criador. Sem que isso signifique que essa obra seja enformada, *strictu sensu*, por dados particulares extraídos dos fatos vividos por quem a cria.

Contudo este autor, que se considera como *o menos autobiografista dos romancistas*, já há algum tempo tem sido tentado pela escrita autobiográfica. Como tem declarado em várias entrevistas, há mais de dez anos prepara o sempre adiado *Livro das tentações*, obra em que pretende relatar as memórias de seus primeiros quatorze anos de vida<sup>5</sup>. A motivação desse projeto, mais do que satisfazer a curiosidade de seus leitores a respeito de um período desconhecido de sua vida, argumento que também utiliza para privilegiar apenas esses anos, é o desejo, como confessa, de conhecer-se melhor, através do resgate do menino que foi, só possível de ser feito via memória.

Se seus leitores ainda aguardam a vinda a lume do acalentado livro, de 1994 a 1998, puderam privar um pouco mais da intimidade do escritor já que, nesse período, Saramago publica uma série de diários, com o título de *Cadernos de Lanzarote*, nos quais, como não poderia deixar de ser, a sua vida passa a ser objeto de exposição.

A justificativa que dá para o exercício novo que então inicia é o seu afastamento da pátria, motivado pelo episódio fartamente conhecido da censura feita pelo governo português à indicação de *O evangelho segundo Jesus Cristo* como candidato ao Prêmio Literário Europeu. Curiosamente, é quando Saramago passa a viver na ilha de Lanzarote, que a necessidade da escrita autobiográfica se torna inadiável. No entanto, não é o resgate da infância, ou do menino que foi, que se torna premente. Na reconstrução dessa nova fase de sua vida, mudança feita com “a casa ainda em acabamento”, vê a necessidade de também reconstruir, num certo sentido, a própria imagem. Na apresentação que faz de seus *Cadernos*, a esse respeito afirma:

---

<sup>5</sup> É possível acompanhar esse plano de Saramago de escrever o *Livro das tentações* através de várias entrevistas, algumas delas acessíveis através da Internet, como os dois endereços que apresento a seguir: <http://paginas.terra.com.br/arte/sarmentocampos/PremioNobel.htm>/<http://www.literaturas.com/saramagoportugues.htm>.



Ora, trazido pelas circunstâncias a viver longe, tornado de algum modo invisível aos olhos de quantos se habituaram a ver-me e a encontrar-me onde me viam, senti (sempre começamos por sentir, depois é que passamos para o raciocínio) a necessidade de juntar aos sinais que me identificavam um certo olhar sobre mim mesmo. O olhar do espelho.<sup>6</sup>

Tornar-se *invisível* aos olhos dos outros, pela distância e ausência prolongada da terra natal, leva o escritor a encarar uma crise, que tenta sanar, ou ao menos atenuar, através da escrita de seus diários. Tal qual Robinson Crusoe, literalmente insulado, Saramago tenta compensar a falta do olhar do outro, pelo olhar do espelho, mesmo reconhecendo que “Escrever um diário é como olhar-se num espelho de confiança, adestrado a transformar em beleza a simples boa aparência ou, no pior dos casos, a tornar suportável a máxima fealdade”<sup>7</sup>.

É também nessa apresentação que já assume uma postura defensiva em relação aos que, como diz, “maliciosamente”, vão considerar a nova série que se inicia “um exercício de narcisismo a frio”. Reconhece que também já compartilhou desse tipo juízo em relação a outros exemplos ilustres “desta forma de comprazimento próprio que é o diário”. Entretanto, conclui, ironicamente “tranqüilizando” seus leitores, que “este Narciso que hoje se contempla na água desfará amanhã com a sua própria mão a imagem que o contempla”<sup>8</sup>.

Defender-se de antemão às críticas que, porventura, a publicação dos *Cadernos* poderia vir a suscitar, explica-se por um aumento da tensão que seu relacionamento com parte do público, da crítica, da classe política e dos escritores, principalmente em seu país, sofreu nos anos subseqüentes à publicação de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. A resposta que dá à rejeição que então passa é deixar a pátria, mudar-se para uma ilha, espécie de *jangada de pedra*, onde procura se reorganizar e se reestruturar. Mas, para que fique claro que essa saída, num certo sentido estratégica, não significa um abandono da peleja, passa a escrever os diários como resposta aos que, no seu ponto de vista, assumem o papel de novos inquisido-

<sup>6</sup> Saramago, 1994, p.10.

<sup>7</sup> Saramago, 1994, p.9.

<sup>8</sup> Cf. Saramago, 1994, p.9-10.

res com o intuito de fazê-lo calar-se.

Obviamente, muitos são os motivos que suscitam a escrita autobiográfica. Discorrendo sobre o assunto, Clara Rocha, em *As máscaras de Narciso*, inventaria vários deles:

- 1) o escritor pode responder à expectativa do leitor que deseja conhecer na intimidade uma figura pública (...); 2) corrigir ou desmentir opiniões erradas de que foi ou pode vir a ser vítima (...); 3) dar-se corajosamente na revelação de seu lado “bom” e do seu lado “mau” (...); 4) pedir uma absolvição; 5) fazer uma crônica pessoal dum tempo, transformar a autobiografia num testemunho; 6) tentar recuperar o passado através da memória (...); 7) exprimir a angústia do futuro, a vertigem do escoamento do tempo.<sup>9</sup>

Alguns desses motivos aparecem na explicação que Saramago dá a Carlos Reis, na já referida entrevista, para justificar o fato de ter começado a escrever os diários. O primeiro argumento que utiliza, e que aparece também na abertura dos *Cadernos*, como apontamos, é o fato de não viver mais em Portugal. Peremptoriamente, Saramago afirma “que se estivesse a viver em Lisboa não teria escrito o diário. Nunca na minha vida eu escrevera diários, nem íntimos nem para publicar”<sup>10</sup>.

Quanto ao “narcisismo” de que o acusam, pelo fato de nos seus diários referir-se com freqüência à repercussão de seus “trunfos literários” e “êxitos sociais”, afirma que em Lisboa já estava “bastante abastecido” deles e nunca lhe ocorreu a “idéia de os pôr por escrito”. Falar, portanto, desses “trunfos e êxitos” tem a função de mostrar aos que não os consideraram suficientes para compartilhar do culto a sua pessoa que – independente das críticas negativas que sua obra e/ou suas posturas políticas continuem sofrendo – há os que continuam abastecendo o ego do escritor.

Provavelmente por isso, o que menos dá, aos leitores de seus *Cadernos*, é a exposição da sua vida íntima, que fica restrita a alguns comentários sobre os cuidados com a arrumação da nova casa; à exploração do novo território que habita, renovada a cada visita dos amigos que recebe e do passeio que em geral lhes proporciona

<sup>9</sup> Rocha, 1992, p.33-34.

<sup>10</sup> Saramago apud Reis, 1998, p. 116.

para mostrar as belezas naturais de Lanzarote; à chegada dos cães e a integração desses novos personagens à família, estes sim bastante presentes e que têm a “suas” personalidades devassadas pelo escritor. Escassas são as referências à vida afetiva, apesar da presença, quase sempre silenciosa, de Pilar nas páginas dos diários<sup>11</sup>. Sobejam nos seus *Cadernos* sobretudo a sua vida social de escritor: as reflexões sobre a própria obra, já realizada ou em elaboração, a repercussão de seus livros e escritos, os convites para participar de eventos literários, os contatos literários que tem, o que pensa dos escritores vivos, ou o olhar que dedica aos do passado. Do mesmo modo, as suas posições políticas e o modo de ver o mundo contemporâneo são temas também onipresentes, já que antes de tudo se reconhece como cidadão e não abdica do papel social que lhe cabe.

Mas é justamente pela exposição da vida social do escritor e do homem político que Saramago arrebanha as críticas que mais o incomodam. Com certeza, se vê como vítima. Por isso, nota-se nos *Cadernos* a necessidade de o escritor responder aos que considera seus “caluniadores”, seja pelas críticas que recebe a sua obra ou posição política, ou ainda ao seu “narcisismo”. Aliás, na famosa entrevista, retruca, ironicamente devolvendo a pecha: “eles, os que me acusam, não são nada narcisos”<sup>12</sup>.

Entretanto, acrescenta que a motivação da escrita dos diários também se deve a uma “consciência mais aguda da passagem do tempo”, e, como consequência desse processo, à “necessidade de dar passos mais miúdos”, só possíveis de realizar num diário<sup>13</sup>.

Essa percepção da “aproximação da velhice”, que passa então a fazer parte das suas indagações, certamente também está no cerne do projeto de resgate da infância, o *Livro das tentações*. Mas, o adiamento deste livro, não adia o reencontro com o menino que foi. Mesmo o diário se constituindo a priori como uma espécie de memorial dos dias recém vividos nem por isso deixa de propiciar

<sup>11</sup> Sobretudo no volume 3 dos *Cadernos de Lanzarote*, Saramago passa a descrever com frequência os sonhos que tem. Entretanto, parece-me questionável considerar essas descrições como revelações da sua intimidade ou da sua *psiqué*, não só pela forma literária como os apresenta, mas também pelo que ele próprio diz neste volume: “Por muito que se diga, um diário não é um confessional, um diário não passa de um modo incipiente de fazer ficção” (Saramago, 1996, p.33).

<sup>12</sup> Saramago apud Reis, 1998, p.116

<sup>13</sup> Cf. Saramago apud Reis, 1998, p.116-117.

o retorno à infância.

Nas páginas dos *Cadernos*, os personagens que habitaram essa infância, principalmente os avós maternos, Jerônimo e Josefa, começam a surgir e, em mais de um momento, o escritor se deleita, às vezes com certa perplexidade, às vezes por puro regozijo, em reconhecer que o homem do presente, que recebe prêmios e louvação, descende diretamente do menino de infância pobre e rústica. Talvez seja nesses momentos que a intimidade do escritor mais se revele aos olhos do leitor.

Quando lança, em Lisboa, o *Ensaio sobre a cegueira*, no dia 16 de outubro de 1995, refletindo sobre as razões porque, diferentemente de outros escritores portugueses, concede autógrafos e entrevistas, apesar do processo extenuante que se segue ao lançamento de cada obra sua, recorda a avó Josefa e a frase lapidar que ela sempre lhe dizia:

“O que o berço deu, a tumba o leva”, o que, aplicado ao meu berço e ao meu caso teria de significar que quando nasci, lá naquela rua da Azinhaga a que chamam da Alagoa, já estava fadado para vir a dar autógrafos e entrevistas, coisa em que nem mesmo a dita e confiada avó acreditaria, vendo com que competência eu mudava a palha das pocilgas ou desnocava a nuca aos coelhos, com uma pancada seca do cutelo da mão... Ai, os destinos!<sup>14</sup>

A presença desse tempo e desses personagens de sua memória, a avó e o avô, estão tão vivos nesse período de sua vida a ponto de, ao ganhar o maior prêmio recebido por um autor de língua portuguesa, o Nobel de Literatura, começar o discurso em Estocolmo, em dezembro de 1998, prestando uma homenagem a esse casal que vê através de uma lente idílica e genesiaca. Reproduz, então, “palavras escritas há quase trinta anos”, nas quais narra episódios da infância e do convívio com esses avós. Reproduz, também, a descrição que fez de um retrato dos pais, recompondo, assim, no momento de maior glória da sua carreira, os primeiros e principais ramos de sua árvore genealógica. São eles as suas primeiras personagens literárias, e as que o ajudarão, como afirma, tanto a se

<sup>14</sup> Saramago, 1996, p. 175-176.

tornar a pessoa que é, como a compor os outros seres ficcionais que vão povoar as páginas da sua ficção. Por sua vez, também se considera tributário dos personagens ficcionais que compõem a galeria de sua obra, dialeticamente responsáveis, eles próprios, pela formação do homem que os criou:

Em certo sentido poder-se-á mesmo dizer que, letra a letra, palavra a palavra, página a página, livro a livro, tenho vindo, sucessivamente, a implantar no homem que fui as personagens que criei. Creio que, sem elas, não seria a pessoa que hoje sou, sem elas talvez a minha vida não tivesse logrado ser mais do que um esboço impreciso, uma promessa como tantas outras que de promessa não conseguiram passar, a existência de alguém que talvez pudesse ter sido e afinal não tinha chegado a ser.<sup>15</sup>

Esse balanço, que no discurso do recebimento do prêmio aparece completo, está presente, de maneira fragmentária, nos últimos números dos *Cadernos de Lanzarote*. Porém, o discurso nos revela que o processo de “atar as duas pontas da vida” parece ter se completado. Ao menos, é assim que, para nós, se justifica, em boa parte, a ausência de continuidade dos diários. Aos leitores dos *Cadernos*, que aguardaram ansiosos a vinda a lume do volume 6, relativo ao ano do prêmio, para, “maliciosamente” ou não, usufruírem o prazer de acompanhar as reações do escritor à notícia, Saramago emudece. Entre outros motivos, talvez, pelo fato de o prêmio ter-lhe dado uma visibilidade incontornável, que a ausência da pátria não mais compromete. Inegavelmente, num certo sentido, essa vitória cala a todos os seus inimigos. Ao se olhar no espelho, Saramago se reencontra consigo mesmo. O menino que foi se reconhece no autor casmurro laureado. E o homem cansado pode dar a mão a esse menino e prosseguir a sua jornada.

**RESUMO:** Entre 1994 e 1998, José Saramago publica, anualmente, os diários *Cadernos de Lanzarote*. O nosso objetivo é o de refletir sobre esse exercício autobiográfico do escritor.

**Palavras-chave:** Literatura Portuguesa, José Saramago, autobiografia.

<sup>15</sup> Cf. <http://nobelprize.org/literature/laureates/1998/lecture-p.html>.

**ABSTRACT:** *José Saramago had published between 1994 and 1998, the Cadernos de Lanzarote. Our objective is to analyze this autobiographic exercise of the writer.*

**Keywords:** *Portuguese Literature, José Saramago, autobiography.*

## REFERÊNCIAS

- GARCEZ, Maria Helena Nery. **Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro:** A propósito de uma grande avenida e O “estrambótico” em Mário de Sá-Carneiro. Coletânea de artigos e ensaios. São Paulo: Moraes - Universidade de São Paulo, 1989.
- HUYSMANS, Joris Karl. **Às Avessas.** Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **Panorama da belle époque.** O Estado de São Paulo Caderno de Cultura, v.VII, n.420, pp. 1-2, 06 ago. 1988.
- QUADROS, António. (org.) **Mário de Sá-Carneiro:** Obra Poética Completa. 2ª ed. Portugal: Europa-América, 2001.
- SÁ-CARNEIRO, Mário. **A Confissão de Lúcio.** 4ª ed. São Paulo: Landy, 2001.
- WILDE, O. **O Retrato de Dorian Gray.** Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

# O DIÁLOGO SOCRÁTICO COMO INSTRUMENTO DE CONSTRUÇÃO DA AUTOCONSCIÊNCIA

Aurora Gedra Ruiz Alvarez<sup>1</sup>

Lilian Lopondo<sup>2</sup>

O homem contemporâneo surpreende-se, a cada momento, com novas realidades, que o levam a experiências diversas em curtos espaços de tempo, e que, ao mesmo tempo, revelam que o conhecimento vem tocado pela transitoriedade. Esse caráter plural, relativo, da existência humana encontra-se reelaborado em formas ficcionais, dado que o signo literário, por sua natureza, reflete e refrata a realidade. Assim, no ato criador, o escritor reconstrói a arquitetônica dessa saga em que o homem, travestido de cavaleiro andante dos novos tempos, busca ressignificar-se. Segundo Bakhtin, a consciência da natureza dialógica da verdade recupera aspectos do diálogo socrático, o qual se funda na “maieutica” e visa à refutação das verdades dogmáticas. Para o ilustre pesquisador russo, o diálogo socrático nega o monologismo oficial, que apresenta um discurso autoritário, opressor, que, ingenuamente, aceita apenas os seus princípios como verdadeiros. Esse percurso de significação existencial cumpre-se em *Ensaio sobre a cegueira*.

No romance de José Saramago, o texto se plasma reproduzindo esta arbitrariedade, esta crise de valores. Está na essência da criação do tecido textual o questionamento. A resposta deste debate atinge apenas um estágio provisório, em consonância com o movimento do texto que instala um processo dialético, que garante sempre a possibilidade de rever os significados.

Preside a narrativa um processo de modernidade mítica: o que é destruído é material para a criação. Viceja uma nova percepção de que tanto os valores estéticos quanto os humanos precisam ser sempre reinventados. Nenhuma verdade é irrefutável. Convive-se com a multiplicidade, com as oposições.

---

<sup>1</sup> Professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

<sup>2</sup> Professora da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da FFLCH/USP e da Pós-Graduação em Letras e da UPM.

O escopo deste trabalho reside na intenção de examinar de que recursos de construção a narrativa se constitui, para materializar esta nova forma de manifestação estética. Concentrando o olhar sobre o objeto da nossa análise, observaremos que a narrativa se forja usando expedientes como a síncri-se, a anácrise e o solilóquio, que viabilizam a discussão das ações, das falas e dos pensamentos das personagens. Estes procedimentos visam à problematização das idéias e estão visceralmente ligados à configuração das personagens. Estas se constroem pela reflexão e pelo exercício da palavra, em busca da autoconsciência. Na luta por escapar do processo de reificação, herdado do capitalismo, cada personagem procurará dar uma entonação à sua fala, criando uma polifonia, ou seja, a tensão entre várias consciências que colocam em xeque as inúmeras verdades. O fazer literário manifestará este embate ideológico, revelando o jogo da idéia em formação. Dando ensejo ao estudo dos elementos estruturais da tessitura narrativa, valer-nos-emos das teorias de Bakhtin que iluminarão a presente análise, ampliando nosso campo de visão acerca do conhecimento do processo de confrontação ideológica, que se estabelece no texto.

Cumprê lembrar que a consciência da natureza dialógica da verdade recupera aspectos do diálogo socrático<sup>31</sup>, que se desenvolve a partir da concepção da “maieutica”, ou seja, do partejar das idéias. Este método assenta-se no conceito de que a verdade “nasce entre os homens”<sup>42</sup>, refutando-se, portanto, as concepções dogmáticas oriundas das diversas escolas filosóficas e doutrinas religiosas do período pós-socrático. Segundo o ilustre estudioso russo, o “diálogo socrático” nega o monologismo oficial “que se pretende dono de uma verdade acabada, opondo-se igualmente à ingênua pretensão daqueles que pensam saber alguma coisa”<sup>53</sup>. Defende-se o posicionamento questionador do indivíduo diante de si mesmo e da vida.

Os mecanismos fundamentais do diálogo socrático são a anácrise e a síncrese. Estes recursos também comparecem em *Ensaio sobre a Cegueira*, reestruturando o pensamento das personagens

<sup>3</sup> Esclarece Bakhtin que o diálogo socrático era “quase um gênero memorialístico: eram recordações das palestras reais proferidas por Sócrates, anotações das palestras memorizadas, organizadas numa breve narração” (1981, p.94).

<sup>4</sup> Ibidem, p.94

<sup>5</sup> p.94



diante da nova situação vivida. Antes de falarmos sobre estes elementos composicionais, é interessante focarmos o assunto da narrativa. Este romance de Saramago cria uma alegoria dos tempos modernos, em que o homem é dominado por uma simbólica cegueira branca que o distancia dos princípios de humanidade e o impede de “enxergar” a essência do ser humano. Alegoriza-se, assim, o encerramento temporário das pessoas em um manicômio devoluto, para que outros indivíduos não sejam contaminados pela doença. Porém esta medida não tem eficiência preventiva, nem mesmo se encontra a cura para o mal. Na quarentena, elas se organizam em dois grandes grupos que ocupam diferentes dormitórios: a primeira camarata é habitada pelas personagens principais que lutam por escapar da degradação; a segunda é denominada de a camarata dos malvados. Trava-se aí um embate em que os primeiros simbolizam aqueles que lutam por não perder as referências humanas, enquanto que os outros, já em um estágio de animalização, pretendem impor, pela força, o domínio sobre os demais, gerando a violência. O espaço da cena dramática metaforiza o mundo em que vivemos, destituídos de autoconsciência, carentes dos valores que resgatem a nossa humanidade.

Passemos, agora, para a análise dos recursos do diálogo sócrático que estão presentes na narrativa, para dar sustentação ao processo de construção da identidade das personagens. De acordo com Bakhtin, a anácrise é “a técnica de provocar a palavra pela palavra”<sup>64</sup>, levando o interlocutor a externar suas opiniões preconcebidas, objetivando a revisão destas concepções, desmascarando sua falsidade à luz da nova realidade. O episódio em que os integrantes da primeira camarata discutem se para sobreviver devem ou não atender a pressão do grupo dos malvados, que exige a presença das mulheres para sua satisfação sexual, é bastante elucidativo. O primeiro cego reluta, resiste à nova situação, buscando guarida nos antigos valores da sociedade falocêntrica, enquanto os outros tentam demonstrar a vanidade desses conceitos naquela situação. Observemos como se articula a anácrise no texto.

(...) O primeiro cego começara por declarar que mulher sua não se sujeitaria à vergonha de entregar o corpo a desconhe-

---

<sup>6</sup> p.95

cidos em troca do que fosse, que nem ela o queria nem ele o permitiria, que a dignidade não tem preço (...), O médico perguntou-lhe então que sentido da vida via ele na situação em que todos ali se encontravam, famintos, cobertos de porcaria até as orelhas (...), Também eu não queria que a minha mulher lá fosse (...), Cada qual procede segundo a moral que tem, eu penso assim e não tenciono mudar de idéia, retorquiu agressivo o primeiro cego. Então a rapariga dos óculos escuros disse, Os outros não sabem quantas mulheres há aqui, portanto você poderá ficar com a sua para seu exclusivo gasto, que nós os alimentaremos, a si e a ela, e sempre quero ver como se irá sentir de dignidade depois, como vai saber o pão que nós lhe trouxermos, A questão não é essa, começou o primeiro cego a responder, a questão é, mas ficou com a frase no ar, na verdade não sabia qual era a questão, tudo quanto ele havia dito antes não passava de umas quantas opiniões avulsas, nada mais que opiniões, pertencentes a outro mundo, não a este (...) Sou tanto como as outras, faço o que elas fizerem [disse a mulher do primeiro cego], Só fazes o que eu mandar, interrompeu o marido, Deixa-te de autoridade, aqui não te servem de nada (...), Está na tua mão não seres indecente, a partir de agora não comas, foi esta a cruel resposta, (...)

Estavam todas levantadas, trêmulas e firmes. Então a mulher do médico disse, Eu vou à frente. O primeiro cego tapou a cabeça com a manta, como se isso servisse para alguma coisa<sup>7</sup>.

A extensão desta citação justifica-se pelas possibilidades que o texto assim nos oferece para melhor observar como Saramago utiliza o recurso de que estamos tratando.

Enfocando o extrato, percebemos que, através do diálogo entre as personagens, há um esforço conjunto das mesmas e até do narrador de trazer à luz a verdade corrente. Provoca-se o outro para refletir sobre os seus conceitos. O discurso do médico deixa claro que a verdade está sempre em construção: o que era aceito como norma num determinado momento da vida, por exemplo, as relações sexuais apenas com o cônjuge, passa a ser visto como máscara que encobre antigos preconceitos. Findo o diálogo, a ação de o primeiro cego “tapar a cabeça com a manta” significa que

<sup>7</sup> Saramago, 1997, p.167-168 e 174

a concepção de fidelidade conjugal ainda não se desprende das idéias pré-concebidas e cristalizadas na sociedade, a qual rotula os atos das pessoas como respeito ao instituído ou infração, sem sequer analisar as circunstâncias em que o fato ocorre, ou o motivo que leva o indivíduo a praticar a ação. O primeiro cego percebe que os tempos mudaram, bem como a verdade. Mas existe um conflito íntimo entre o ser e o parecer. Ele tem consciência de que naquele contexto são descabidos os antigos valores, mas não cede. Esconde-se, por isso, atrás da máscara.

Um aspecto importante a notar é que não apenas nesse fragmento, como em toda obra, o narrador não se confunde com as personagens. Ao contrário, ele é uma voz dentre as outras que tem o mesmo peso. Ele é o sistematizador das várias visões de mundo e, através da construção dialógica, explora as possibilidades lógicas de cada indivíduo em apurar a verdade corrente, que pode dar suporte àquele momento de crise, de mudanças.

Outro procedimento do diálogo socrático é a síncrize. Esta técnica materializa no espaço textual a “confrontação de diferentes pontos de vista sobre determinado objeto”<sup>86</sup>, ou seja, cada interlocutor apresenta o seu olhar sobre o tema em pauta. Instaura-se uma polêmica em que cada personagem ocupa o espaço cênico para introduzir a sua voz, a sua forma de presença no mundo. De acordo com Bakhtin, há uma “experimentação dialógica da idéia que coincide com a experimentação do homem”<sup>97</sup>. Em outros termos, a idéia exposta representa a imagem do homem que a defende. Vejamos, no próximo extrato, como ela ocorre.

(...) Quando chegaram ao átrio, onde não parecia que houvesse alguém, o médico disse, Não voltarei a ter uma oportunidade assim, Que quer dizer, perguntou o primeiro cego, Ele encostou-me a pistola ao pescoço, podia ter-lhe arrancado das mãos, seria arriscado, Não tanto quanto parece, eu sabia onde a pistola estava, ele não podia saber onde estavam as minhas mãos, Ainda assim, Tenho a certeza, naquele momento o mais cego dos dois era ele, foi pena eu não ter pensado, ou então pensei, mas não tive coragem. E depois, perguntou o primeiro cego. Depois, quê, Vamos supor que realmente

---

<sup>8</sup> Bakhtin, 1981, p.95.

<sup>9</sup> Ibidem, p.96.

conseguia tirar-lhe a arma, o que não acredito é que fosse capaz de a usar, Se tivesse a certeza de que poderia resolver a situação, sim, Mas não tem a certeza, Não, de fato não tenho. Então vale mais que as armas estejam do lado deles, pelo menos enquanto não nos atacarem com elas, Ameaçar com uma arma já é atacar, Se lhe tivesse tirado a pistola, a verdadeira guerra já teria começado, e o mais provável é que nem de lá tivéssemos saído. Tem razão, disse o médico, irei fazer de conta que eu pensei em tudo isso<sup>10</sup>.

Neste fragmento, a ação cede espaço para a discussão sobre o momento vivido, sobre o comportamento que teria sido mais condizente com a situação. Temos, então, a voz do primeiro cego que defende a atitude passiva, enquanto que o médico, nesta passagem, crê que teria sido melhor ter se defendido com violência. Curiosamente, a construção desta idéia é interrompida por uma terceira voz, a do seu inconsciente que desvela que teria pensado em usar a arma, porém faltou-lhe a coragem. Percebemos que há não somente a exposição de pensamentos diferentes sobre agir ou não com violência para se protegerem, mas também um remoer de idéias em cima do assunto, devassando os escaninhos mais recônditos da mente em busca do autoconhecimento.

O recurso de inserção da terceira voz configura-se na narrativa como uma possibilidade a mais de auto-reflexão. A introdução desta idéia contrastante não chega a romper com a construção sintática do enunciado como um anacoluto. Porém faculta outra alternativa para rever a questão, inserir outro pensamento, que se apresenta adverso, constituindo-se, assim, um jogo na estrutura frásica formada por oxímoros.

Outra variante de enfoque dialógico é o solilóquio. Neste caso, a personagem estabelece a comunicação consigo mesma. Este recurso viabiliza uma maior densidade introspectiva com avanços e recuos do pensamento que está preste a decidir, como, por exemplo, no episódio em que a mulher do médico revela seu drama interior diante do impasse de confessar ou não que fora ela que matara o chefe dos malvados.

(...) A mulher do médico baixou a cabeça, pensou, Têm

<sup>10</sup> Saramago, 1997, p.147

razão, se alguém aqui morrer a culpa será minha, mas depois dando voz à cólera que sentia subir dentro de si contradizendo esta aceitação da sua responsabilidade, Mas que sejam estes os primeiros a morrer para que a minha culpa pague a culpa deles, Depois pensou, levantando os olhos, E se agora lhes dissesse que fui eu que matei, entregar-me-iam sabendo que me entregavam a uma morte certa. Fosse por efeito da fome ou porque o pensamento subitamente a seduziu como um abismo, variou-lhe a cabeça uma espécie de aturdimento, o corpo moveu-se-lhe para diante, a boca abriu-se para falar, mas nesse momento alguém lhe agarrou e apertou o braço, olhou, era o velho da venda preta, que disse, Mataria com as minhas mãos quem a si próprio se denunciasse<sup>11</sup>.

Ao lado da verbalização do solilóquio, desenvolve-se neste fragmento um outro discurso no plano da enunciação. Temos a linguagem gestual que dá continuidade ao processo reflexivo, surpreendida no momento em que se prepara para manifestar a decisão processada no plano mental; ela é bloqueada pela interferência do velho da venda preta, que rapidamente decodifica este discurso antes que ele se materialize pela palavra.

Mediante o cruzamento das diferentes técnicas de confrontação da idéia, a personagem caminha até a *anagnórise*, de que fala Aristóteles na *Poética*. A autoconsciência, em termos estruturais em Saramago, é construída superando as fases da peripécia até atingir a revelação. O início da narrativa em *Ensaio sobre a cegueira* instala-se no momento em que ocorre o rompimento com a ordem, e quanto mais o conflito se adensa mais as personagens da primeira camarata sentem a necessidade de discutir sobre o seu mundo e sobre si mesmas, como vimos nos fragmentos. Somente no ápice desse estágio, após vários embates polêmicos, os interlocutores descobrem a falsidade de certos valores e compreendem que outra verdade surge para aquele contexto.

Da análise dos expedientes composicionais da narrativa, conclui-se que *Ensaio sobre a Cegueira* se constrói com o processo de desconstrução das personagens em demanda do fio perdido da essência humana. Nesta volta ao mundo primevo, atingem o está-

---

<sup>11</sup> Ibidem, p.191.

gio de infra-humanidade. Somente a partir deste ponto procede-se à descoberta da dignidade humana; o homem inicia o processo de compreensão de si e do mundo em que vive. Ao criar as personagens em seu retorno *ab origine*, Saramago dá-lhes oportunidade, pelo dialogismo, pelo exercício da palavra, de reconhecerem-se, reestruturarem-se, recomponem a sua história.

De acordo com a visão nominalista da História, as coisas só adquirem existência através da palavra. Portanto, a construção artística representa o discurso pleno das personagens voltadas para a revelação da sua autoconsciência. Os recursos estruturais materializam o jogo da idéia em formação. Diante dos vários momentos de crise, as personagens vão, aos poucos, construindo o saber de que, embora a verdade se manifeste na sua relatividade, é necessário preservar certos valores ainda que sob diferentes vestimentas.

**RESUMO:** Da análise da estrutura da obra *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, percebe-se a presença das técnicas do diálogo socrático. Examina-se, neste estudo, como estes mecanismos atuam na construção da autoconsciência das personagens.

**Palavras-chave:** Ensaio sobre a cegueira; diálogo socrático; autoconsciência.

**ABSTRACT:** *From the analysis of the structure of Ensaio sobre a cegueira, by José Saramago, we detect the presence of techniques from Socrates' dialogue. In this study, we examine how these mechanisms construct the characters' self-consciousness.*

**Keywords:** *Ensaio sobre a cegueira; Socrates' dialogue; self-consciousness.*

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BAKHTIN, Mikail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

# VESTINDO SEDAS EM PÚBLICO DESPINDO ANÁGUAS EM SIGILO: SOCIABILIDADE DO TEATRO E CÓDIGO VESTIMENTAR COMO REPRESENTAÇÃO DA MULHER MODELAR E SUBMISSA N' O PRIMO BASÍLIO, DE EÇA DE QUEIRÓS

Beatriz Garcia de Lima<sup>1</sup>

Como estudante do Curso de Produção Cultural, com forte interesse sobre a moda e os códigos vestimentares, percebi nesse simpósio uma oportunidade ímpar de debater e problematizar essa questão através de um importante romance: *O primo Basílio*.

Uma vez que meu Trabalho de Conclusão de Curso analisará a moda e versará sobre códigos vestimentares, avaliei com meu orientador a possibilidade de efetivamente aventurar-me nesse estudo. Minha fonte principal é, portanto, *O Primo Basílio*, obra escrita em 1878 por Eça de Queirós (1845-1900), reputado por muitos estudiosos como o mais brasileiro dos escritores portugueses.

Segundo Gomes da Costa, “nenhum escritor português entrou tão profundamente na alma dos brasileiros como Eça de Queirós”.<sup>2</sup> Para nós, que estudamos a moda, foi um autor que com minúcias acentuadas contextualizou o padrão vestimentar da elite portuguesa de seu tempo e colocaram em evidência as formas de representação da mulher.

O século XIX nas suas últimas décadas mostrou, segundo Hobsbawm, uma tendência peculiar ao aumento do consumo especialmente entre os setores médios, dentre os quais estão os profissionais liberais, casos de Jorge, marido de Luísa, que era engenheiro. A revolução industrial havia dinamizado uma poderosa indústria do vestuário, que ia desde a produção de tecidos até a consolidação de padrões vestimentares, assentados na moral patriarcal da época.

Os paradigmas da moda das elites eram ditados pelos grandes centros industriais, financeiros e culturais europeus, como Lon-

<sup>1</sup> Graduanda em Produção Cultural – Universidade Federal Fluminense

<sup>2</sup> Costa, 2001, p.19

dres e Paris. As elites no resto do mundo, inclusive na Ásia esforçavam-se por importar e envergar esses códigos. A elite japonesa já estava se abrindo a ocidentalização. Suas filhas já usavam roupas européias na rua, embora em casa, continuavam usando Kimonos. Os homens também usavam em público e no ambiente dos negócios a moda ocidental, muito embora no domínio privado, usassem as roupas tradicionais.

Na película *O Último Samurai* (2004) esse confronto é tematizado entre um barão japonês, representante de um grupo modernizador que se traça com refinamento ocidental contra seu antagonista que é um samurai. Representante da tradição, só se traça com os recursos oriundos dessa. O término do confronto mostra um Japão que se moderniza rapidamente, embora se mantenha fiel às bases tradicionais de sua cultura e identidades nacionais.

Essa apresentação em público de um ator social trajando vestimentas produzidas segundo códigos sociais e culturais nos remete ao palco do teatro. Sennett informa a respeito de um *theatrum mundi*, isto é, de um verdadeiro estado de teatro que levava as pessoas a se comportassem como se fossem atores, falando como eles, gesticulando como eles.<sup>3</sup> Um importante suporte teórico para contextualizar essa questão é “teatralização da cultura”, conceito de Teixeira Coelho, significando para ele que “as práticas e bens culturais privilegiados encontram-se repertoriados numa lista mais ou menos fixa, e essa coleção é recolhida num sistema de ritos e mitos”.<sup>4</sup> Essa coleção, portanto, n’O Primo Basílio, assume o papel de mitos fundamentados na moral e na sólida disciplina do patriarcalismo português que são representados pela vestimenta das personagens femininas. Dessa forma a representação da mulher passava por um processo de composição do personagem, uma teatralização que, conforme Sennett havia assinalado, “em relação ao sentido de teatro no mundo e as pessoas que viviam, se pensavam como atores num palco social”.<sup>5</sup>

A mulher na sociedade portuguesa do Antigo Regime era tão presa às práticas patriarcais e ao lar, que se tornava reclusa para toda a vida. O Liberalismo, um tanto temperado pela reação que se afirma em Portugal da segunda metade do XIX em diante,

<sup>3</sup> Sennett, 1988, p.89.

<sup>4</sup> Coelho, 1999, p.351

<sup>5</sup> Sennett, 1988, p.94



abranda, mas não elimina essas severas restrições. A mulher da elite nesse século XIX, como a personagem Luísa, era submetida a uma severa vigilância, tanto do marido quanto dos amigos deste. Na rua, sua indumentária deveria adequar-se às normas de boa conduta e padrões rigorosos; era preciso escondê-la sob uma capa capaz de cobri-la, ocultá-la e ao seu precioso corpo; ao mesmo tempo, destacar o contorno artificial do processo vestimentar com espartilhos e anquinhas.

## 1. O SÉCULO XIX

A modernidade sofreu forte aceleração nos finais do século XVIII graças a duas grandes revoluções, tornando esta época conhecida como a da Dupla Revolução. Uma delas foi a Política que eclodiu na França em 1789, eliminando os privilégios de classe e nascimento, bem como os regulamentos que regiam os campos do trabalho e da cultura sob o Antigo Regime. Progressivamente, na França, a grande obra da Revolução foi à substituição destes princípios gerais por outros, mais racionais, e, portanto modernos. Ela inaugurou, ao menos formalmente, o princípio da igualdade entre os homens.

A segunda revolução denominou-se de Industrial porque modificou completamente as bases da produção de bens e serviços. Ela substituiu as antigas formas artesanais pela manufatura e indústria.

É o tempo por excelência da livre iniciativa, quando uma burguesia ativa e empreendedora substitui a aristocracia. Seu gosto em artes não é muito apurado. No entanto, para as novas classes médias que se tornaram preponderantes na Europa Ocidental e nas Américas, graças aos movimentos de independência, surge o clima favorável para a assimilação e a difusão da arte neoclássica. Esta difusão das idéias é moderna. Por outro lado, logo após a Revolução Francesa, esta forma de arte foi marcada por fortes valores éticos e morais. O Neoclássico se apóia em temas grandiosos e solenes, retratando também as novas classes médias em ascensão; em suma o gosto burguês liberal. Mas ao mesmo tempo marcava a clivagem entre a moda liberal e a do Antigo Regime, aposentando a peruca empoadada.

O mercado artístico e do consumo ampliou-se com as Revoluções, pois com a desapareição dos regulamentos restritivos, as classes médias começaram lentamente a instruí-se na arte. Puderam comprá-la como fator de ascensão social, ostentação e investimento. Para os artistas representaram a inserção no mercado, independentes dos antigos padrões do Antigo Regime. Em contraposição significou o fim da antiga segurança das corporações medievais. Os museus e bibliotecas, antes privativos, são abertos ao público. Para os costureiros e modistas não havia mãos para atender diante do aumento do mercado consumidor.

## 2. A MODA NO SÉCULO XIX

Começaremos a análise da sociedade burguesa pela aparência das roupas que se seus membros usavam. No sentido teatral que Sennett imaginava, elas permitiam uma identificação a distancia.

“As roupas fazem o homem, dizia um ditado alemão, e nenhuma época seguiu mais a risca tal idéia, segundo Hobsbawm, do que a época em que a mobilidade social poderia de fato colocar numerosas pessoas dentro de uma situação histórica inteiramente nova para desempenhar papéis sociais novos, e, portanto, tendo que usar as roupas apropriadas.”<sup>6</sup>

Vânia Polly assinala que “a partir de meados do século XIX a indumentária masculina fixa-se na estrutura vigente até nossos dias”<sup>7</sup>, porém “as mulheres, desde que se conhece o sistema da moda, sempre lançaram mão de artifícios para valorizar essa ou aquela parte do corpo, de acordo com o que ditava a moda ou os costumes.”<sup>8</sup> Dessa forma mantinham-se pressa à disciplina das sociedades onde viviam.

A representação da mulher dita honesta, tem o corpo modelado por intermédio de padrões fabricados para conformá-lo a normatização patriarcal. A configuração vestimentar da personagem Luísa, que se veste como dama e se despe como cabra é um indício das tensões dos limites ou, segundo Foucault, a escrita se compõe

<sup>6</sup> Hobsbawm, 1982, p.241

<sup>7</sup> Polly, 2003, p.198

<sup>8</sup> Polly, 2003, p.198

de um “jogo ordenado de signos” e que resultam numa sucessão de paradoxos sendo deles o principal o equívoco mortal que Luísa comete em tomar a ficção da escrita como a vida e não seu reflexo num espelho. Aqui, Foucault alerta para “o parentesco da escrita com a morte”.<sup>9</sup> De acordo com Mônica Figueiredo, “Claro está que Luísa terá o delírio da literatura romântica presa aos olhos com que vê a realidade”<sup>10</sup> e “Por pressentir a pouca valia de sua existência num tempo de valores masculinos, Luísa reveste a realidade com suas fantasias. Coerência inquestionável para uma mulher que teve sua existência presa a um tempo que era masculino”.<sup>11</sup>

Segundo Peter Gay, na mesma linha de Sennett, “o corpo feminino torna-se um manequim dócil, coberto por produtos da indústria da moda, mediados para adequar-se às exigências peculiares da cultura portuguesa, ao patriarcalismo português pelas senhoras que se davam ao respeito”.<sup>12</sup> O literário faz fronteira móvel operando a representação através dos códigos vestimentares, operação cognitiva do público no *theatrum mundi*. “A prática de um paradigma indiciário que identifica e acusa, aplaude ou execra e que configura uma forma de mulher que se amolda plasticamente aos desígnios do poder”.<sup>13</sup>

Estes procedimentos estão conectados às correntes hegemônicas da moda européia que, com o capitalismo em seu fluxo de domínio em redes do espaço e tempo, disseminavam padrões cada vez mais uniformes que tornam, conforme explica Vigarello, “o belo corpo feminino um manequim obediente”.<sup>14</sup>

A burguesia, assinala Hobsbawm, “Acreditava mais na cultura que na religião, em casos extremos substituindo a freqüência ritual à igreja pela ida à ópera, teatro e concertos”.<sup>15</sup> A apresentação privilegiada ocorria no grande cenário das elites da Lisboa de Eça: os teatros, arena social onde o público jogava com astúcias e que foi a vitrine adequada às vestimentas da moda e dos códigos de cenografia social da alta cultura das elites.

<sup>9</sup> Foucault, 1997, p. 35.

<sup>10</sup> Figueiredo, 2001, p.5

<sup>11</sup> Figueiredo, 2001, p.7

<sup>12</sup> Gay, 1995, p.318.

<sup>13</sup> Álvarez, 2005, p.8

<sup>14</sup> Vigarello, 2004, p.142

<sup>15</sup> Hobsbawm, 1982, p.255

### 3. VESTIR E DESPIR

A mulher no século XIX ocupava uma posição de marcada inferioridade. Cabia ao marido protegê-la, ampará-la e, sobretudo, no circuito das amizades defendê-la dela própria, de sua imaginação, das circunstâncias das “limitações do seu sexo”. Michelle Perrot a descreveu como “um ser tão fraco que, se abandona o lar, a polícia tem o poder de trazê-la de volta à força se ela resistir ou se recusar. Até mesmo os filhos estão submetidos à suprema autoridade dos pais. Na França, até os 25 anos, ainda precisavam pedir autorização deles para casar-se”.<sup>16</sup> Se o marido assassina a adúltera pode estar certo de não apenas escapar a punição da lei, mas de receber aplausos públicos por este gesto de “profilaxia” dos costumes. Mas que ele viva, como o Conselheiro Acácio, maritalmente com uma criadinha, isso ninguém lhe reprova.

Peter Gay notabiliza, e tomamos essa consideração como um todo para a elite, que

“o surgimento da sociedade industrial, da empresa em grande escala e das profissões modernas, complicou ainda mais a vida das mulheres. Paradoxalmente, tudo isso empurrou as mulheres burguesas para longe das atividades econômicas visíveis, permitindo que uma quantidade cada vez maior de esposos mantivesse suas esposas em casa, e aparentemente a maioria delas não protestou contra serem mantidas lá. O círculo doméstico tinha seus encantos”.<sup>17</sup>

No caso de Luíza era o primo, o primo Basílio, personagem devastador de corações, retornado rico do Brasil.

“Luíza toma a decisão mais coerente que uma mulher dos oitocentos poderia tomar, uma vez que só o papel de esposa lhe permitiria a aquisição de um espaço de ação para o feminino que, da casa do pai para a casa do marido, repetia o caminho da obediência”<sup>18</sup>, conforme Mônica Figueiredo.

O corpo da mulher, da esposa dona de casa, tinha que ser domesticado e modelado para esconder seus atributos físicos e sexu-

<sup>16</sup> Perrot, 1999, p.122

<sup>17</sup> Gay, 1995, p.293

<sup>18</sup> Figueiredo, 2001, p.3

ais e, assim, blindá-lo aos olhares dos homens para quem era uma presa cobiçada. Porém Luísa não o faz. Desde o princípio, a cumplicidade dos corpos se manifesta, era primo, havia tido um flerte entre ambos na juventude. Há uma licença. E, por conta disso desde o primeiro momento o primo se dirige mais ao corpo de Luísa do que a ela como indivíduo. E Luísa, segundo Mônica Figueiredo,

“Em sua busca pelo” Paraíso “traçará a *via-crúcis* de seu próprio corpo, mas a travessia até o lugar que ela acreditava outro realizar-se-á como uma corrida de obstáculos, onde a cidade ganhará olhos rastreadores. Luísa andará pelas ruas desviando-se de sua condição de esposa burguesa, saltando os reconhecimentos, até ser confundida com uma mulher do Bairro Alto. Ao sair de casa, será a Lisboa decadente e provinciana, a única morada possível para esta mulher de trajetos socialmente interditados”.<sup>19</sup>

Ao abandonar a “moral” Luísa, aos poucos, abdica de sua vida, desnuda-se para uma sociedade que se cobria de sedas. Despe-se Luísa, mas o que cai ao chão são as máscaras de uma Lisboa hipócrita.

Poderia ser Rita, Maria, Helena ou Isabel. Fosse mulher. Habitasse Lisboa da época de Eça. Levasse vida burguesa. Lá estaria outra Luísa. Aprisionada na moda. Na ditadura do vestir. Onde se é o que se usa. Julgada e subjugada pela forma como se apresenta. As outras continuariam anônimas, escondidas pelos padrões sociais vigentes. Somente na intimidade, pele descoberta. Transpira-se o real. O verdadeiro e valioso ser.

Luísa vestiu em vida veste da morte imposta pela sociedade, pelas convenções, pela representação da moral. O espartilho que modelou seu corpo, não modelou sua existência. A capa que lhe cobriu o corpo, não lhe cobriu o espírito. Na morte não sabemos se de seda ou de linho foi essa mulher sepultada. Muito embora saibamos que a morte, nos países ibéricos era celebrada. O escritor, porém, não desvende esse segredo. Deixa o campo livre a nossa imaginação. Em vida coube-lhe a mortalha de uma sociedade cega à verdade, intolerante ao prazer.

Quicá na morte Luísa tenha encontrado o seu melhor vestir. A leveza da nudez. Corpo desnudo, alma coberta de paz.

---

<sup>19</sup> Figueiredo, 2001, p.7

**RESUMO:** Debateremos no romance de Eça de Queirós, *o Primo Basílio* a composição dos códigos vestimentares das últimas décadas do século XIX em Portugal, lidos como estratégia de representação da mulher dita honesta cujo corpo é modelado por intermédio de padrões fabricados para conformá-lo à normatização patriarcal. A configuração vestimentar da personagem Luísa, que se veste como dama e se despe como cabra é um indício das tensões dos limites ou, segundo Foucault, compondo uma série de paradoxos facetados traduzindo o engano de se tomar a escrita como a vida e não sua reflexo. Segundo Peter Gay, o corpo feminino torna-se um manequim dócil coberto produtos da indústria da moda adequados na cultura portuguesa às senhoras que se davam ao respeito. O literário faz fronteira móvel dos códigos vestimentares, operação cognitiva do público no *theatrum mundi*. Estes procedimentos estão conectados as correntes hegemônicas da moda européia que, como o capitalismo em seu fluxo de domínio em redes do espaço e tempo, disseminando padrões cada vez mais uniformes que tornam, explica Vigarello, o belo corpo feminino um manequim obediente. A apresentação privilegiada ocorria no grande cenário das elites da Lisboa de Eça: os teatros, arena social onde o público jogava com astúcias e que foi a vitrine adequada às vestimentas da moda e dos códigos de cenografia social da alta cultura das elites.

**Palavras-chave:** Patriarcalismo, padrões vestimentares, sociabilidade.

**ABSTRACT:** *We will debate the romance of Eça de Queirós, Basílio Cousin the composition of the codes vestimentares of them you finish decades of century XIX in Portugal, read as strategy of representation of the said woman honest whose body is shaped by intermediary of manufactured standards to conform it it the patriarchal normatization. The configuration to vestimentar of the Luísa personage, who if dresses as lady and if she undresses as goat is an indication of the tensions of the limits or, according to Foucault, composing a series of facetados paradoxes translating the deceit of if taking the writing as the life and not its consequence. The literary one makes mobile border of the codes vestimentares, cognitiv operation of the public in theatrum mundi. These procedures are connected hegemonic chains of the european fashion that, as the capitalism in its flow of domain in nets of the space and time, spreading stan-*

*dards each time more uniforms that become, explains Vigarello, the beautiful feminine body an obedient dummy. The privileged presentation occurred in the great scene of the elites of the Lisbon de Eça: the theaters, social enclosure for bullfighting where the public played with astúcias and that it was the adequate show window to the clothes of the fashion and the codes of social cenography of the high culture of the elites.*

**Keywords:** *Patriarcalism, vestimental patterns, sociability.*

## REFERÊNCIAS

- ÁLVAREZ, José Maurício Saldanha. Entre a Sífide e a Vênus platinada: a representação da mulher como iconotexto da modernidade.1925-1945. *XI Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Rio de Janeiro, 2005.
- COSTA, Antonio Gomes da. Centenário de Eça de Queiroz. *Brasil e Portugal. 500 anos de enlaces e desenlaces*. Rio de Janeiro, v.2 , 2001.
- FIGUEIREDO, Mônica do Nascimento. Luísa e uma história de corpos desabrigados: a propósito de O Primo Basílio de Eça de Queirós, *Anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Belo Horizonte, v.2, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens-Veja, 1997.
- GAY, Peter. *O cultivo do ódio. A experiência burguesa. Da Rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Companhia das Letras,1995.
- HOBSBAWM, Eric J. *A Era do capital: 1848 – 1875*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- PERROT, Michelle. *Figuras e papéis*, In: História da vida privada - Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Cia das letras, 1999.
- POLLY, Vânia. *O corpo como figurino*. In: THELM, Neyde e BUSTAMANTE, Regina Maria Cunha e LESSA, Fábio de Souza – Olhares do corpo. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de. *O Primo Basílio*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público. As tiranias da Intimidade*. São Paulo:Cia das Letras,1988.
- VIGARELLO, Georges. *Histoire de la Beauté. Le corps et l'art d'embellir. De la renaissance a nos jours*. Paris: Editions du Seuil, 2004.

# AS DEFORMAÇÕES DO CORPO NA POÉTICA DE LUÍS MIGUEL NAVA

Carla da Silva Miguelote<sup>1</sup>

Dentre outras definições, Luís Miguel Nava afirma que a escrita “é sempre uma maneira de pôr em xeque as evidências, através das quais o senso comum se impõe num exercício terrorista”<sup>2</sup>. Questionar o senso comum, ir de encontro à tradição, sentir e pensar diferente, tudo isso parece arriscado, perigoso, porque desestabiliza a ordem, cria terreno para a transformação daquilo que se quer conservar. É anunciando o risco e o perigo da desestabilização, promovendo o pavor do novo, que o senso comum exerce o seu terrorismo. Guiados pelo medo, ansiosos por segurança e estabilidade, acatamos o senso comum. Compramos o mapa dos caminhos já trilhados e pagamos o preço: o aplainamento das experiências - sua redução ao já-vivido, já-pensado, já-visto. Combater o senso comum significa procurar nas experiências o que elas têm de inaudito, furar, atravessar o plano das representações para mergulhar no registro das intensidades. O que Nava parece dizer é que o poeta dispõe das estratégias necessárias; pode se fazer um combatente.

Acrescentamos que, se o solapar das evidências é proclamado por Nava como um predicativo da escrita poética em geral, a sua própria obra está certamente entre aquelas que leva tal aptidão ao seu paroxismo. Veremos que, se sua escrita vem abalar aquilo que se tem por verdade inquestionável, problematizar o que se apresenta com marcas de obviedade, isso não se faz pela gratuidade de uma crítica demolidora ou negadora, nem pela pretensão de se colocar no lugar das verdades comumente aceitas uma outra verdade, inaudita, porém mais verdadeira. É o que ele explica numa entrevista:

A percepção que normalmente temos do espaço resulta menos de as coisas serem mesmo assim, tal como as vemos, do

<sup>1</sup> Mestranda do Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense.

<sup>2</sup> NAVA, 2004, p. 265.



que da mecânica dos nossos sentidos. Trata-se, se quiser, de uma convenção, algo de cujo caráter nós não nos damos conta, mas que nem por isso deixa de ser altamente arbitrário... Deslocando os paradigmas, os elementos daquilo que é comumente aceite, creio que temos já algumas hipóteses de nos aproximarmos, já não digo da verdade, que é uma coisa que não existe, mas dum outro sentido mais estimulante...<sup>3</sup>

De acordo com o que nos diz o poeta, as evidências não são, como se supõe, as vidências mais perfeitas ou exatas, mas apenas o resultado da mecânica dos nossos sentidos, da maneira pela qual nos habituamos a ver as coisas, vidências que se convencionaram verdadeiras. O projeto poético de Nava consiste, então, numa tentativa de liberar os sentidos de sua mecânica habitual para fazer irromper, através da pesquisa e reinvenção dos processos perceptivos, novas e insuspeitadas *vidências*.

Mas para ser poeta não basta ver, há que compartilhar suas vidências, provocá-las. O vidente, se é poeta, além de ver, oferece ao leitor a possibilidade de ver também: “Escrevo, o que não deixa de, por meias / palavras, *fazer ver* as ondas ascendendo / do fundo dos baús”<sup>4</sup>; “Se eu falar das praias, por exemplo, o próprio olhar dos leitores torna visíveis os contornos dos banhistas”<sup>5</sup>. Estamos, portanto, diante de um projeto que busca reinventar a um só tempo modos de apreensão da realidade e modos de figuração da realidade, modos de ver e de dar a ver. Estamos falando de um poeta que acredita ser o olhar indissociável de uma certa relação com a linguagem: “Freqüentemente ao olhar uma paisagem tenho a plena consciência de que estou a ver em português e de que, se outra fosse a minha língua, seria igualmente outra a paisagem que eu veria”<sup>6</sup>. E que aposta ser a linguagem poética igualmente indissociável de uma certa dimensão imagética: “Para quem não conhecer a língua, a poesia que nela exista é ‘invisível’”<sup>7</sup>.

Essa comunicação busca, portanto, pensar as relações que se travam, na poética de Nava, entre palavra e imagem, linguagem e percepção sensorial. Foi Carlos Mendes de Sousa, quem, num dos

<sup>3</sup> NAVA, 1997a, p. 148.

<sup>4</sup> NAVA, 2002, p. 58, grifo meu.

<sup>5</sup> NAVA, 2002, p. 169.

<sup>6</sup> NAVA, 1997b, p. 85.

<sup>7</sup> NAVA, 2004, p. 155.

ensaios mais bem elaborados a respeito da obra naviana, apontou para o seu forte pendor visualista<sup>8</sup>. Desde o título do primeiro livro, “Películas”, passando pelo título de alguns poemas, como “A preto e branco”, “Retrato” ou “A imagem”, até a recorrente presença, no corpo dos textos, de palavras como “écran”, “filme”, “cinema”, Nava parece sublinhar a carga imagética de sua poesia. Também em seus ensaios críticos, as inúmeras referências à pintura comprovam uma atenta reflexão acerca das artes visuais. Dentre todas essas referências cabe ressaltar a atenção dedicada à obra de Francis Bacon, único pintor que mereceu do poeta um artigo exclusivo. Atenção que se deve, sem dúvida, à surpreendente proximidade entre esse universo pictórico e o seu próprio universo poético.

Quer-me parecer que tal proximidade não se reduz às incontestáveis afinidades temáticas – ambas as obras têm como imagem mais recorrente o corpo humano deformado – mas se estende a uma certa afinidade “genética”, ou seja, a um certo parentesco dos procedimentos construtivos. Partindo dessa aposta, aventuro-me, aqui, a analisar a poética de Nava sob a luz do conceito que Gilles Deleuze, seguindo sugestão de Jean-François Lyotard, desenvolveu a propósito da pintura de Francis Bacon, a saber, o conceito de *figural*.

Se a tentativa de buscar aproximações entre poesia e pintura parece, de certa forma, validar a célebre assertiva da poética de Horácio – *Ut pictura poesis* (poesia é como pintura), cumpre elucidar a distância que separa nossas reflexões do princípio de mimesis, ao qual o renascentismo se empenhou em associar a fórmula horaciana. Se reafirmamos que poesia é como pintura, tal comparação não se funda, entretanto, numa pretensa capacidade de reproduzir o real. Não é a mimesis o aspecto que nos permite unir as artes e efetuar comparações entre elas. É o que afirma Deleuze: em arte, em pintura ou em música, não se trata de reproduzir ou de inventar formas, mas de captar forças<sup>9</sup>. Afirmção com a qual Nava parece concordar:

Não há objectos mortos. De todos os objectos, sejam eles  
quais forem, irradia uma força que, quando muito, poderá

<sup>8</sup> SOUSA, 1997, p. 31-55.

<sup>9</sup> DELEUZE, 1996, p. 39.

estar adormecida, cabendo-nos a nós reactivá-la. A nossa qualidade enquanto poetas mede-se precisamente pelo maior ou menor sucesso nessa empresa.<sup>10</sup>

Antes de analisarmos a concepção deleuziana de *figural*, tal como desenvolvida a respeito da obra de Bacon, cabe esboçar o conceito tal como o pensou, originariamente, Lyotard<sup>11</sup>. Segundo Lyotard, existem dois espaços ontologicamente distintos: um espaço textual de entidades reconhecíveis e codificadas e um espaço *figural* de forças inconscientes em constante metamorfose. Esse espaço que ele chama de *textual* pode ser tanto o espaço da linguagem quanto um espaço visual. *Textual* é todo espaço codificado, compreendido e assimilado numa ordem racional. E é nesse sentido que o *visual* pode ser *textualizado*. A *textualização* do campo visual se dá por um movimento organizacional do olho, que reconhece, regula e sistematiza objetos no espaço, corrige e impõe boa forma a eles. Na tentativa de reconhecer o espaço, o olho compara os objetos vistos com objetos já conhecidos, compondo assim uma rede familiar. O que Lyotard parece dizer é que, ao *textualizar* o espaço, perde-se a verdade do *visual*. Aprender a ver é desaprender a reconhecer, conclui o autor. Como se a verdade residisse numa visibilidade não organizada, num espaço que ele chama de *figural*.

A inspiração ou o guia de Lyotard para pensar o *figural* na arte moderna é o pintor Paul Klee. Segundo Klee, o desafio do pintor não é render o visível, mas tornar visível o que não é visível, sem, no entanto, ficar escravo da imaginação subjetiva. Klee diz que se deve criar um *intermundo*, um mundo entre o domínio objetivo exterior codificado e o domínio interior das fantasias subjetivas. Aproximando dessa idéia, Lyotard afirma que não é no sujeito que se deve buscar o avesso do *textual*. Segundo o autor, não devemos permanecer na alternativa entre os dois espaços entre os quais escorega o discurso, o do sistema e o do sujeito, o do texto e o do Ego. Há um outro espaço, o *figural*.

Importa ressaltar que a oposição do *textual* e do *figural* não coincide com a oposição tradicional entre arte representativa ou não-representativa, pois, de acordo com Lyotard, ambas podem

<sup>10</sup> NAVA, 1997c, p. 10.

<sup>11</sup> Para o conceito de *figural* em Lyotard, cf. BOGUE, 2003, p. 111-130.

testemunhar a manifestação tanto de um quanto de outro. Uma pintura abstrata é textual quando respeita os códigos da “boa forma”, a dimensionalidade cartesiana, com suas linhas e formas geométricas regulares, tão cheias de convenção quanto trabalhos figurativos. E esses últimos são textuais quando pretendem ilustrar ou narrar, ou quando fazem da pintura “uma espécie de dicionário cujas letras são [...] expressões tipificadas”<sup>12</sup>. O figural, que pode emergir tanto de um retrato humano quanto de uma linha abstrata, se caracteriza principalmente por deformações e distorções, procedimentos que buscam revelar o sensível e as operações do inconsciente, um campo de dinamismo ativo e energético, impassível a codificações.

Em livro sobre a obra do pintor Francis Bacon, Deleuze apropria-se dessa noção de figural e lhe dá outros contornos. Servindo-se das sugestões deixadas pela obra de Cézanne, o filósofo associa o figural não ao inconsciente, como fez Lyotard, mas à *sensação*. Segundo Deleuze, a figura é a forma sensível da sensação. E a sensação não está no jogo desencarnado de luz e cor, como nos impressionistas, mas no corpo, mesmo que seja o corpo de uma maçã, como em Cézanne. O corpo, material da Figura, é pintado não como objeto representado, mas como vivido experimentando tal sensação. Em outras palavras, o que é pintado no quadro é a sensação, necessariamente corporificada.

Se, para Lyotard, o figural podia se fazer presente tanto em quadros abstratos quanto em pinturas figurativas, para Deleuze, o figural parece ser uma terceira categoria, a postar-se ao lado das de figurativo e abstrato, sem se confundir com essas. O figural não busca nem modelo a representar nem história a contar, mas também não ergue formas abstratas. Procura-se um meio de ater-se à Figura, a um só tempo impedindo a abstração e evitando a representação. Como diz Nava a respeito de Francis Bacon, o pintor, “mais que qualquer fidelidade ao seu modelo, almeja expropriá-lo de sua identidade, sem que por isso ele todavia deixe de poder ser reconhecido”<sup>13</sup>. Ou seja, nem todos os dados figurativos devem desaparecer. Para isso, a forma que se ergue deve estar relacionada à sensação e não a um objeto que ela supostamente representaria.

— A partir da distinção traçada por Lyotard, podemos afirmar

<sup>12</sup> SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 17.

<sup>13</sup> NAVA, 2004, p. 341.

que a visualidade da poética de Nava irrompe de um espaço muito mais figural do que textual, um espaço de onde proliferam as deformações ou distorções. Deformações que se exercem, sobretudo, no corpo humano, ou melhor, nas inusitadas relações que o corpo estabelece com a paisagem ou com os objetos a sua volta. É o que se lê no poema “Estacas”: “Os meus ossos estão espetados no deserto, não há um só no meu corpo que lhe escape. / Cravados todos eles na areia do deserto, uns a seguir os outros alinhados. / Seria absurdo falar-se de esqueleto.”<sup>14</sup>. Ou no poema “Vestuário”: “Um dia descobriu-se que ele, em vez de, como é hábito, vestir a roupa sob a pele, a conseguia enfiar embaixo dela, ostentando, assim, uma nudez perpetuamente *deformada*”<sup>15</sup>. O próprio poeta, ao referir-se ao título de um de seus livros, “O céu sob as entranhas”, comenta: “aqui o céu não está por cima, mas por baixo ou, se se preferir, por dentro das entranhas. Assiste-se, portanto, a uma alteração das relações espaciais, tal como é costume percebê-las”<sup>16</sup>. Primeiro, se aproximam dois elementos díspares (não é nada corriqueiro enquadrar num mesmo campo visual céu e entranhas). Em seguida, inverte-se a relação espacial; o céu não está sobre as entranhas, como seria evidente, mas sob ou dentro. Operando tais aproximações e inversões, sua obra aponta para campos visuais não passíveis de reconhecimento. Ao reunir objetos nada familiares, ao criar articulações impensadas entre seres e coisas, ao inverter ou subverter as posições espaciais habituais, suas composições imagéticas dificultam qualquer reconhecimento ou comparação com algo já visto, já significado, solicitando, assim, do leitor, um reaprendizado do ver.

O que importa ressaltar é que, se o insólito das imagens criadas sugere mesmo um caráter alucinatório, tal “alucinação” não é, entretanto, fruto de uma escrita automática, que buscaria num jogo com o acaso suas relações inauditas (procedimento caro a algumas pesquisas surrealistas). Trata-se antes de uma alucinação aplicada, como disse Eucanaã Ferraz, uma alucinação que tem por fundo uma *vontade de ciência*<sup>17</sup>. Mas se alucinada, por que ciência? Se ciência, por que alucinada? Se sua poética nos sugere a idéia de

<sup>14</sup> NAVA, 2002, p. 160.

<sup>15</sup> NAVA, 2002, p. 148, grifo meu.

<sup>16</sup> NAVA, 1997a, p. 147.

<sup>17</sup> FERRAZ, 2004, p. 99.

ciência, é porque a alucinação a que ela se aplica não é escrava da imaginação ou fantasias subjetivas, como alertava Paul Klee, mas se funda numa vontade de conhecer o mundo: “Atei uma ligadura ao mundo. / Seguindo uma estratégia diferente, há quem o aparafuse, ajoelhando-se na terra, ou abra nele um olho, uma pupila”<sup>18</sup>. Entretanto, se não se trata de uma alucinação subjetiva, também não se trata de uma ciência objetiva.

O conhecimento que a poética de Nava persegue não é objetivo nem subjetivo. Não é objetivo porque é em “nós que a paisagem é paisagem”<sup>19</sup>, porque todo conhecimento se faz na auscultação do corpo ou do espírito de quem conhece. Porque “falar do que num objeto nos toca é impossível sem implicar no que dizemos aquilo em que ele toca – o nosso espírito”<sup>20</sup>. E também não é subjetivo, porque “a uma luz que de nós próprios irradia, é impossível conhecer seja o que for”<sup>21</sup>. Segundo o poeta, tanto o objeto quanto o espírito irradiam forças próprias. E no espaço entre um e outro essas forças se confundem. É preciso recorrer então a um terceiro elemento, para dar conta dessas forças<sup>22</sup>. Esse terceiro elemento seria a linguagem, a escrita poética, sua potencialidade para construir imagens: “Escrever é, para mim, tentar desfazer os nós, embora o que na realidade acabo sempre por fazer seja embrulhar ainda mais os fios”<sup>23</sup>. Uma vez que não logra separar as forças do sujeito das forças do objeto, o desafio que a escrita passa a assumir é o de “manter, fora do espírito, na página, a velocidade, o ritmo, a temperatura a que as imagens estão no espírito”<sup>24</sup>. Enfim, o mundo sobre o qual essa ciência poética se debruça não é exterior nem interior: é, como disse Klee, um *intermundo*.

Se quisermos dialogar com a concepção deleuziana de figural, podemos dizer que esse intermundo é o mundo das sensações. Pois, de acordo com Deleuze, a sensação tem uma face voltada para o sujeito e uma face voltada para o objeto, ou melhor, ela é as duas coisas indissolúvelmente<sup>25</sup>. Também Nava, no poema

<sup>18</sup> NAVA, 2002, p. 106.

<sup>19</sup> NAVA, 1997a, p. 150.

<sup>20</sup> NAVA, 1997c, p. 12.

<sup>21</sup> NAVA, 2002, p. 146.

<sup>22</sup> NAVA, 1997c, p. 12.

<sup>23</sup> NAVA, 2002, p. 104.

<sup>24</sup> NAVA, 1997c, p. 13.

<sup>25</sup> DELEUZE, 1996, p. 27.

“Num dia de verão”, parece explicar que entre o mundo exterior (seja esse real ou irreal) e o seu corpo ergue-se o mundo das sensações: “Sabia que (...) o que via, sentia, cheirava e ouvia naquele dia de verão era, lá bem no fundo, a irrealidade, entre a qual e o seu corpo *as sensações* formavam um écran tão frágil que ele delas por vezes quase se podia abstrair”<sup>26</sup>. As sensações formam um écran tão frágil que pode passar por desapercibido. A tarefa do poeta é observar esse écran com cautela e trazer à página as imagens que aí vislumbra.

Já vimos que, se o aspecto figural dos campos visuais sugeridos pela poética de Nava resulta em grande parte da aproximação entre elementos convencionalmente díspares e do deslocamento de suas posições habituais, essas aproximações e deslocamentos não se fazem arbitrariamente. Diremos, então, que essas operações se calcam nas sensações. Basta lermos as palavras do próprio poeta: “Nos dias encobertos, o sol está sepultado. É curioso que, sabendo-o aéreo, suspenso no espaço e reinando muito para além do que com os olhos alcançamos, sintamos a necessidade de o meter na terra, de enterrá-lo, para exprimir a *sensação* que então nos toma”<sup>27</sup>.

Verifica-se, aqui, uma valorização da sensação face à inteligência. A poética de Nava parece emergir, então, da compreensão de que o sentido do mundo não se constrói apenas pelas faculdades intelectuais, mas também, e talvez sobretudo, pelas malhas do sensível. É o que o poeta explica no ensaio “Algumas notas a partir dum poema de Rimbaud”:

Ensina-nos a etimologia que na origem do sentido se entrelaçam noções de natureza afectiva e sensorial, do que ainda hoje a língua nos dá conta através de certas homonímias. Sentido será, nesta perspectiva, tudo o que nós percebemos, quer por via intelectual, quer através da pele ou através do coração”<sup>28</sup>.

E mais à frente acrescenta: “Tem de há muito tempo ao nosso espírito ocidental repugnado aferir por ela (a sensibilidade) a

<sup>26</sup> NAVA, 2002, p. 237, grifo meu.

<sup>27</sup> NAVA, 1997a, p. 114, grifo meu.

<sup>28</sup> NAVA, 2004, p. 22.

qualidade do que nos rodeia, mas não creio que qualquer outro critério possa auxiliá-lo neste campo”. É então, sobretudo, à pele e ao coração que Nava vai pedir auxílio na sua tarefa de conhecer, porque, como nos dizem alguns de seus poemas, “é na pele que tudo se reflete com maior intensidade”<sup>29</sup>, porque é através de todos os poros que a realidade “se procura incorporar na marcha dos sentidos”<sup>30</sup>, ou porque “são outras as paisagens quando alguém as vê pelas janelas de seu próprio coração”<sup>31</sup>.

Em consonância com essa crítica da primazia intelectual, Nava parece contestar o privilégio da visão enquanto sentido mais apto a conhecer o mundo. O que se combate não é a visão propriamente dita, mas a sua conversão num frio olho espiritual, desencarnado da experiência sensível, pronto a filtrar toda percepção pela peneira das faculdades intelectivas. Se a experiência poética se funda numa incontestável visualidade, esta faz apelo não a um olhar espiritualizado, mas a “um olho a humanizar o raciocínio, um olho a que a abstração ia buscar uma expressão quase animal, entranhas que em nenhum outro lugar o pensamento encontraria”<sup>32</sup>. O conhecimento do mundo não confere privilégio à visão, mas faz apelo a todos os sentidos, ao corpo inteiro, ao sangue, às vísceras e às entranhas. A função de ver acaba por se liberar dos olhos, e passa a ser atribuída também à pele – porque há “paisagens a que a pele serve de lupa” - ou ao sangue: “Se alguma coisa vi foi com o sangue. / De alguém a quem o sangue serviu de olhos poderá / falar quem o fizer de mim”<sup>33</sup>. Aposta-se, em última instância, num embaralhamento de todos os sentidos, “como se tudo o que naquelas ervas houvesse de fragrância dentro de si pudesse fazer corpo com os olhos, os ouvidos e o palato”<sup>34</sup>.

Vale atentar para o espectro de forças que os sentidos podem captar, quando então liberados de sua mecânica habitual. Não são essas apenas as forças físicas ou biológicas, da natureza ou do organismo. Os vetores que atravessam o plano de forças dessa poesia

<sup>29</sup> NAVA, 2002, p. 97.

<sup>30</sup> NAVA, 2002, p. 195.

<sup>31</sup> NAVA, 2002, p. 127.

<sup>32</sup> NAVA, 2002, p. 238.

<sup>33</sup> NAVA, 2002, p. 133.

<sup>34</sup> NAVA, 2002, p. 272.



não se reduz à esfera material. Aliás, uma das características mais ostensivas desse universo poético consiste justamente no fato de comportar, no mesmo plano, o concreto e o abstrato, o material e o imaterial, o corpóreo e o incorpóreo. A mesma dimensão que comporta sol, mar, céu, sangue, vísceras e entranhas, comporta também consciência, memória, alma, deus.

Nava parece dizer-nos que o incorpóreo não é inacessível aos sentidos, mas ao contrário, uma das funções destes consiste justamente em captar as forças invisíveis que o constituem. Se as forças imateriais, incorporais e invisíveis, passam, normalmente, por inexistentes, é porque são inacessíveis ao conhecimento racional. Para captá-las, convocam-se os sentidos que, entretanto, só as apreendem se desprendidos de suas funções compartimentadas e especializadas, se disseminados numa percepção visceral, em que atua o corpo inteiro.

É o poema “A imagem” que melhor pode nos ajudar a compreender a ação dessas forças. Tal poema tem como cenário um quarto, pintado de roxo, onde está pousada uma imagem do senhor dos passos. Nesse ambiente, se pressentem forças que, inicialmente, não se consegue nomear senão como “algo no ar”, “um motor”, algo que só se vê “através do ouvido”, ou algo “demasiado volumoso para passar através da abertura entre os sentidos e a consciência”. Há, nessas forças, “algo de clandestino” que faz com que se furtem à consciência. Para captá-las, deve-se fazer apelo à imaginação (como capacidade de criar imagens), não a uma imaginação desancorada do sensível, mas a uma imaginação que mantém com as forças presentes “uma convivência física”. Aquilo a que só se podia referir como “algo”, passa a ser denominado então como “essência mesma” do roxo, “momento incolor” do roxo, a impregnar o corpo, como um rio a molhar-nos “de súbito os sentidos”, “escorrências que nos desciam através da carne, grande parte da qual as absorvia antes de elas nos poderem atingir o coração”<sup>35</sup>.

Com auxílio da imaginação, ou do que chamamos de alucinação aplicada, pode-se dar a ver aquilo que, permanecendo indistinto para a consciência, não deixa, entretanto, de se inscrever no corpo. Transformar a inscrição corporal em palavras, palavras que

---

<sup>35</sup> NAVA, 2002, p. 253-255.

desenham imagens, que suscitam vidências, tal é o objetivo da ciência poética que Luís Miguel Nava nos anuncia. Pois o nome “de que ninguém nunca soube a forma exata”, que “se situa onde nada aos nossos olhos é visível”, “talvez alguém a quem o coração sirva de lupa algures o venha ainda a decifrar”<sup>36</sup>.

**RESUMO:** Essa comunicação busca analisar as relações que se travam na poética de Luís Miguel Nava entre palavra e imagem, linguagem e percepção sensorial. Tal análise se faz sob a luz do conceito de *figural*, tal como desenvolvido pelo filósofo Gilles Deleuze a propósito da pintura de Francis Bacon. O *figural* obedece à lógica da sensação e a sensação é sempre de um corpo. Veremos que, nos poemas de Nava (assim como nos quadros de Bacon), a deformação do corpo não é fruto nem de uma alucinação subjetiva nem de uma suposta representação objetiva. Trata-se, antes, de uma imagem relacionada à sensação.

**Palavras-chave:** Nava, Luís Miguel; sensação; deformação.

**ABSTRACT:** *This work analyses the relations between word and image, language and sensorial perception, among the poetic of Luís Miguel Nava. This analysis is guided by the concept of figural, as developed by Gilles Deleuze about the painting of Francis Bacon. The figural follows the logic of sensation and sensation always concerns the body. We will observe that, in Nava's poems (such as in Bacon's paintings), the body's deformations result not from a subjective fantasy or a supposed objective representation. It is an image referred to sensations.*

**Keywords:** *Nava, Luís Miguel; sensation; deformation.*

---

<sup>36</sup> NAVA, 2002, p. 146.

## REFERÊNCIAS

- BOGUE, Ronald. *Deleuze on music, painting and the arts*. New York; London: Routledge, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Logique de la sensation*. Paris: Éditions de la différence, 1996.
- FERRAZ, Eucanaã. “Luís Miguel Nava: sinais de uma ciência”. *Revista Metamorfoses 5*. Lisboa: Editorial Caminho e Cátedra Jorge de Sena, 2004.
- NAVA, Luís Miguel. *Ensaio reunidos*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. *Revista Relâmpago*, 1. Lisboa, p. 147-153, out. 1997a.
- \_\_\_\_\_. Frequentemente ao olhar uma paisagem... *Revista Relâmpago*, 1. Lisboa, p. 85, out. 1997b.
- \_\_\_\_\_. Há uma espécie de asma mental em que sufoco. *Revista Relâmpago*, 1. Lisboa, p. 9-14, out. 1997c.
- \_\_\_\_\_. *Poesia Completa*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Introdução/Intradução: mimesis, tradução, enargéia e a tradição da ut pictura poesis”. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SOUSA, Carlos Mendes de. A coroação das vísceras. *Revista Relâmpago*, 1. Lisboa, p. 31-55, out. 1997.

# ETERNO RETORNO À LISBOA DE ÁLVARO DE CAMPOS

Carlos Eduardo Soares da Cruz<sup>1</sup>

Álvaro de Campos revisita Lisboa, cidade de sua infância, em dois poemas de mesmo nome, *Lisbon Revisited*. Um datado de 1923 e o outro de 1926, ou seja, no período entre guerras, na década do auge do Modernismo. Pode-se, então, perguntar o que pretende um poeta modernista ao abordar o tema do retorno à cidade natal, sabendo que não passa de uma ilusão romântica. “Não quero nada”, ele diz no primeiro verso e isso pode ser querer muito. Ainda mais em dois poemas que parecem dramatizar a teoria do Eterno Retorno, de Nietzsche. Não querer um retorno, ou não crer numa fantasia, é aceitar o desamparo que é ser esse sujeito que vive em meio ao caos da crise da modernidade.

O homem moderno concebe o tempo de modo diferente do homem medieval. Se antes a noção de tempo era solta, cíclica e não havia formas precisas de medi-lo, na modernidade a idéia de tempo muda. O homem passa a vê-lo como uma linha reta, colocando-se no presente e vendo o passado apontando para trás e o futuro para frente, infinito. Nietzsche diz que é preciso voar para compreender que o tempo é na verdade um ciclo. Se somos pequenos e estamos num ponto qualquer de um ciclo muito grande, vemos o ciclo como uma reta infinita, da mesma forma que imaginamos a Terra plana quando olhamos para todos os lados e vemos tudo reto até o horizonte. Mas, da mesma forma como o mundo é esférico, ao nos afastarmos desse ponto veremos que o tempo tem uma estrutura circular. Logo, se o tempo é como um anel, tudo o que já aconteceu voltará a acontecer, tudo retornará, como já retornou antes. Não há início nem fim, apenas repetição do mesmo. Tanto que o primeiro retorno a Lisboa não é o primeiro. “Já disse que não quero nada” mostra que não é a primeira vez que ele diz isso. De fato, não há uma primeira vez. Porém, cada ser e cada acontecimento têm um ciclo próprio, o “ano do ser”, que tem tamanho e duração diferentes.

<sup>1</sup> FFP/UERJ - Licenciando em Letras – Português/Inglês

Além disso, a filosofia de Nietzsche é pautada pelo acaso. Assim, o retorno não será exatamente do mesmo, mas do semelhante, pois o conjunto de forças atuando em cada momento será diferente dependendo do ponto de cada ano do ser naquele instante. Não é o mesmo que volta, o eterno retorno é seletivo (DELEUZE, 1981, p.31). A Lisboa para qual o Poeta retorna é a mesma cidade, com o mesmo céu (“Ó céu azul – o mesmo da minha infância –”) e o mesmo Tejo (“Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e tudo –”). E ao mesmo tempo não é a mesma Lisboa, é uma cidade estrangeira, *Lisbon*, na qual ele mesmo se sente estrangeiro – “estrangeiro aqui como em toda parte”. A própria estrutura do segundo poema demonstra o retorno do semelhante. Há cinco estrofes que começam com o mesmo verso, “Outra vez te revejo”, indicando que falará do mesmo. E realmente ele faz isso, fala de como ele se sente e quais suas impressões nesse retorno, mas fala de forma diferente, pois os outros versos e a quantidade de versos são diferentes em cada estrofe.

O desejo de retorno ao passado é uma fantasia romântica. Assim como a volta à natureza, ao primitivo. Mas essas formas de escape não servem mais ao poeta modernista como serviam ao romântico. Esse é um desejo de não-consciência, de fuga da realidade, equivalente à pulsão de morte. Quando o poeta romântico fantasia com outro mundo (com a infância, com a volta às origens) está desejando a morte. O retorno salva o poeta no Romantismo, mas o mata. Talvez esse retorno seja possível para este poeta por ele ser inocente e acreditar nas fantasias. De qualquer forma, essa rejeição do presente, apontando a crise e desejando um futuro, já é uma reivindicação moderna. Porém, o poeta romântico ainda aceita o retorno como um melhoramento, o que não vai mais satisfazer o modernista. Álvaro de Campos demonstra o divórcio entre homem e natureza – “Ó macio Tejo ancestral e mudo”. Se a natureza consolava o poeta romântico, já não diz nada ao modernista. O Tejo, que aparece mudo no poema de 1923, é totalmente inútil no outro (“transeunte inútil de ti e de mim”).

Freud, em “Escritores Criativos e Devaneios”, diz que as fantasias de artistas e escritores provêm do mesmo manancial criativo das brincadeiras da infância. A criança, quando brinca, está ainda presa à realidade em sua imaginação de brincadeira. Já os

escritores não. A fantasia do poeta é desconectada da realidade. Para Freud, quando o homem sonha com o futuro, está na verdade fazendo um retorno ao passado na tentativa de suprir uma frustração. Ele volta a uma época em que teve um desejo atendido (normalmente na infância) e projeta essas sensações de satisfação na situação atual para imaginar um futuro.

A criança é metáfora que Nietzsche usa para o homem criativo. Segundo ele, o homem encaixa-se em 3 categorias: camelo, leão e criança. O homem é como camelo quando quer submeter-se a algo superior, a mandamentos impossíveis de seguir e que por isso o oprimem. O camelo transforma-se em leão quando rejeita os fardos que o acorrentam. Assim, lutando contra a moral transcendente, o homem cria a liberdade e supera a fase da “regulação da vida por meio de um sentido de vida dado de antemão e que ele tem que aceitar” (FINK, 1983, p.77). O leão, quando não apenas rejeita as forças que o aprisionavam, mas também tenta criar novos valores sem um idealismo transcendente, transforma-se na criança.

Ao rejeitar o presente e a modernidade burguesa, o poeta romântico se coloca como o leão. É somente no Modernismo que o poeta vai tentar pensar num futuro além da idéia de progresso. Ao atingir esse nível de pensamento, o poeta modernista transforma-se na criança que cria novos valores, rejeitando o escapismo transcendental do retorno ao passado. Retornar a Lisboa não faz com que o poeta fantasie (“Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje! / Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.”). Ele só encontra o vazio e não se sente mais pertencente a Lisboa.

Essa rejeição aos ideais da modernidade burguesa aponta para uma crise da modernidade.

Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas

Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) –

Das ciências, das artes, da civilização moderna!

Com o início da era moderna, o homem se coloca como responsável pelo seu próprio futuro (CALINESCU, 1987, p.20). Assim, a vida hoje seria consequência de escolhas feitas no passado e o futuro dependente do que se fizer no presente, sem que haja

intromissão de uma vontade superior. A civilização moderna, agindo segundo suas próprias leis, avançaria em direção à abundância, à liberdade e à felicidade (TOURRAINE, 1999, p.9). Isso gera uma utopia paradoxal. Se o presente é imperfeito e espera-se progredir até um ponto em que haja perfeição, onde os ideais sejam atingidos, não haverá mais progresso ao atingir esse ponto e o tempo passará a se repetir infinitamente, contrariando a idéia moderna de tempo irrepetível. A modernidade não conseguiu cumprir seu papel utópico e vive hoje uma crise que começou a mostrar seus sinais no final do século XIX e se manifestou mais concretamente nas duas guerras mundiais do século XX. Fernando Pessoa, escrevendo como Álvaro de Campos nesse período entre guerras, mostra revolta contra a modernidade burguesa (“Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?”) e o problema que é viver nessa crise (“No castelo maldito de ter que viver...”). A grande quantidade de perguntas em *Lisbon Revisited* (1923) indica um tom de indignação, principalmente pelo fato de o homem sofrer sem uma causa clara - “que mal fiz eu aos deuses todos?”.

Perceber que a modernidade falhou deve ser ainda mais pesados para um poeta português. Afinal, Portugal iniciou a era moderna ao ser o primeiro país a se constituir como estado, a retomar um desenvolvimento tecnológico e a sair em busca de novos mundos, deixando para trás os temores do mar que acorrentavam o homem medieval à terra. Com as Grandes Navegações, Portugal amplia as fronteiras do mundo conhecido, apresenta novas civilizações à civilização ocidental e começa um intercâmbio não apenas comercial, mas também cultural, com o oriente e com a América. Se a utopia de um momento de plenitude de desenvolvimento aproximando-se do paradisíaco já foi uma idéia latente na mente do homem ocidental moderno, essa idéia deve ter estado bem viva nos portugueses dos séculos XV e XVI, por conta de todos os avanços tecnológicos e econômicos que conseguiram.

“Navegar é preciso, viver não é preciso” pode ser encarado como o lema do Portugal moderno. Mas a modernidade falhou para os portugueses também, antes ainda de falhar para os outros povos ocidentais. Em pouco tempo Portugal foi suplantado pelas novas potências modernas que surgiam e entrou em decadência. Se antes o naufrágio era visto apenas como a perda de algumas

vidas – e “viver não é preciso”, com o decadentismo que assolou o país, essa imagem de navio afundando se transformou numa metáfora para a nova situação de Portugal na modernidade. O naufrágio é um símbolo para o falhanço do motor que impulsionava o país, as navegações.

Além disso, não se pode esquecer que Pessoa cria Álvaro de Campos como um engenheiro naval. A engenharia pode ser considerada uma profissão característica da modernidade já que o engenheiro é aquele que faz uso da razão e da ciência para projetar e construir bens que tragam o progresso da humanidade. E Campos não é um engenheiro arrependido, mas um profissional que gosta de afirmar-se como tal (BERARDINELLI, 2004, p.148), que ama os ruídos da fábrica, as engrenagens, as rodas, os maquinismos etc. E ele se coloca como técnico, aceitando que a modernidade trouxe sim vantagens para a humanidade, mas admitindo que falhou em vários aspectos.

Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica.  
 Fora disso sou doido, com todo o direito a sê-lo.  
 Com todo o direito a sê-lo, ouviram?

E não seriam todos os portugueses engenheiros navais na fantasia, recordando o passado glorioso das grandes navegações numa projeção para um futuro moderno? Um engenheiro naval nada mais é do que uma versão atual moderna dos grandes navegadores que começaram a modernidade técnica da construção de navios na Escola de Sagres. E esta é a fantasia que mais deve fazer sofrer o poeta português, pois a grande navegação de Portugal na modernidade falhou, naufragou. O próprio poeta se coloca como destroços de um navio arrojados à praia pelo tédio. O futuro não tem mais o leme que guia os navios. Ilhas paradisíacas e utópicas no sul descoberto por Portugal não são mais alcançáveis. O poeta naufragou, assim como a modernidade.

Não sei que destino ou futuro compete à minha angústia sem leme;  
 Não sei que ilhas do sul impossível aguardam-me naufrago  
 Ou que palmares de literatura me darão ao menos um verso.



Saber que falhou, deprime-o, dando vazão ao desassossego.

Não o acolhe o seio compassivo de um deus, affige-o a rapidez com que se escoam os dias, sem lhe dar tempo de reter os breves instantes de felicidade, que raramente alcança; deprime-o a certeza de ter falhado; persegue-o a implacabilidade do próprio pensamento, do ‘hábito imortal de perscrutar-se’. São estas as raízes do seu desassossego, gerador de angústia (BERARDINELLI, 2004, p.274).

Mesmo assim, Campos é um poeta que aceita o fim da transcendência (“tirem-me daqui a metafísica!”) e a transitoriedade da vida (“casual na vida como na alma”). E continua lutando pela liberdade moral. Para Bauman (1998), o homem está sempre em busca de satisfazer seus desejos de liberdade e segurança. Contudo, esses são desejos incompatíveis, pois quanto mais se tem liberdade, menos se tem segurança. Álvaro de Campos briga por cada vez mais liberdade (“Não me tragam estéticas!/Não me falem em moral!”; “Não me peguem pelo braço!”; “Quero ser sozinho”; “Deixem-me em paz!”) para por em prática seu processo criativo. Afinal, ele faz uso de versos livres e brancos sem seguir nenhuma forma canônica de poesia. Porém, toda esta liberdade desejada pelo poeta só faz crescer a incerteza.

Nada me prende a nada.  
Quero cinqüenta coisas ao mesmo tempo.  
Anseio com uma angústia de fome de carne  
O que não sei que seja –  
Definidamente pelo indefinido...

Em meio ao caos, o homem sente-se perdido, sem opções, “a única conclusão é morrer”.

Fecharam-me todas as portas abstratas e necessárias.  
Correram cortinas de todas as hipóteses que eu poderia ver da rua.  
Não há na travessa achada o número da porta que me deram.

Em sua busca por liberdade, o poeta modernista recusa a visão

platônica de que há um mundo melhor de onde viemos e para onde vamos. Ele não acredita mais em sonhos nem na metafísica nem em ideais românticos. A fantasia, que ele sabe ser falsa, não o salva dos tormentos da vida.

Acordei para a mesma vida para que tinha adormecido.  
Até os meus exércitos sonhados sofreram derrota.  
Até meus sonhos se sentiram falsos ao serem derrotados.

Mesmo onde o poeta supunha sentir-se acolhido, nas lembranças do passado, junto à natureza, na fantasia, ele se sente derrotado. O passado é tão incerto quanto o futuro; é um tempo nebuloso e falso.

Nos campos últimos da alma, onde memoro sem causa  
(E o passado é uma névoa natural de lágrimas falsas),  
nas estradas e atalhos das florestas longínquas  
Onde supus o meu ser,  
Fogem desmantelados, últimos restos  
Da ilusão final,  
Os meus exércitos sonhados, derrotados sem ter sido,

O poeta está angustiado, desassossegado (“durmo irrequieto, e vivo num sonhar irrequieto”), não por perceber que seu retorno ao passado é uma sensação frustrada, mas por rejeitar o platonismo sabendo que o retorno é apenas uma ilusão e mesmo assim crer no retorno. Campos luta contra a moral, mas ainda sente o peso de Deus (“As minhas cortes por existir, esfaceladas em Deus”). Ele sabe que não adianta sonhar, mas sonha. Rever Lisboa é como buscar a morte, é entrar na noite, mas ele volta e a revê.

Outra vez te revejo,  
Sombra que passa através das sombras, e brilha  
Um momento a uma luz fúnebre desconhecida,  
E entra na noite como um rastro de barco se perde  
Na água que deixa de se ouvir...

A mágoa de fantasiar quando se sabe que a fantasia não é mais possível misturada à incerteza da vida parece ser ponto de partida

para a busca por uma nova visão de mundo. Álvaro de Campos retorna à infância e aproveita esse retorno para se colocar como a criança de Nietzsche e tentar depreender novos valores de mundo, o que é o sujeito, o que é a modernidade, e como se dá um futuro sem que haja progresso.

Há um tédio, um desalento, em seguir vivendo na modernidade. – “Não me macem, por amor de Deus!”; “Ah, que maçada quererem que eu seja de companhia!” – E esse tédio faz com que o poeta não saiba bem o que deseja. Até mesmo entre as recordações do passado é assolado pelo desassossego da vida (“Fantasma a errar em salas de recordações, / Ao ruído dos ratos e das tábuas que rangem”).

Se a vida é repetição, com o tempo voltando em intervalos desconexos em vez de uma linha reta cartesiana, sua compreensão sobre o mundo não pode seguir uma epistemologia tradicional. Afinal, a acumulação de conhecimento não o ajudou a compreender o mundo (“Não, não sei isto, nem outra coisa, nem coisa nenhuma...”). A compreensão se dá aos poucos, em intervalos (“Compreendo a intervalos desconexos”). Não há mais uma lógica governando o mundo, então o poeta rejeita verdades pré-estabelecidas (“se têm a verdade, guardem-na!”). Pensar de uma nova forma, não racional, é mais cansativo e não pode ser linear (“Escrevo por lapsos de cansaço”). E aponta não para uma certeza ou para um ideal como o futuro utópico moderno, mas para o desconhecido governado pelo acaso, sem que o homem lhe dê uma direção (“Não sei que destino ou futuro compete à minha angústia sem leme”).

Nessa busca pelo entendimento do ser humano como sujeito, Álvaro de Campos retorna mais uma vez à infância. Da mesma forma que a criança desmonta o brinquedo para tentar entender como ele funciona, como é por dentro, numa atitude de criação de conhecimento, o poeta vai se desmontar como sujeito para se compreender.

Após tantos retornos, fica uma dúvida na alma do poeta sobre sua própria existência. Ele se pergunta se é o mesmo que volta, pois não se reconhece mais como o mesmo.

Outra vez te revejo,

Mas, ai, a mim não me revejo!  
Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico,

Sabemos, por Nietzsche, que não é o mesmo que volta, mas o semelhante. Ou seja, a cada retorno do poeta, é ele próprio que retorna, mas voltando diferente. Ao se dar conta disso, Campos descobre que a vida não é algo estático, mas que faz parte da transformação incessante do mundo e que o sujeito também se transforma. Ele não é sempre o mesmo. Ele muda, se divide, se transforma.

Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,  
E aqui tornei a voltar, e a voltar.  
E aqui de novo tornei a voltar?  
Ou somos todos os Eu que estive aqui ou estiveram,  
Uma série de contas-entes ligados por um fio-memória,  
Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?

Álvaro de Campos é o heterônimo que “problematiza e dinamiza a unidade do eu, arreda a cómoda metafísica da substancialidade psicológica e leva-nos ao limiar do conceito moderno do eu como projecto de vida a desfazer-se e nó de sociabilidade” (SARAIVA & LOPES, 1975, p.1085).

Campos acredita no retorno e sofre com isso. Diferentemente dos poetas românticos, seu retorno não se dá atrás de consolos ou salvação, que ele sabe não mais existir. Sua busca por novas epistemologias passa por um retorno frustrado ao passado e à cidade de sua infância. Assim, descobre que é em meio ao desalento e ao desassossego, sentindo-se desamparado e estrangeiro, que ele encontrará condições para criar novas formas de ver o mundo e de entender o sujeito em meio à crise. O poeta aceita o presente e a transitoriedade da vida e para isso fragmenta-se e transforma-se enquanto tarda o fatídico abismo.

**RESUMO:** Freud supunha que as fantasias de artistas e escritores provinham do mesmo manancial criativo das brincadeiras da infância. Para ele, nós nunca deixamos de ser crianças. Nietzsche faz a mesma associação quando apresenta a criança como uma metáfora para o homem criador que ele admirava. A fantasia da volta à infância é o tema dos dois poemas de Álvaro de Campos (heterônimo de Fernando Pessoa) analisados nesse trabalho. Em *Lisbon Revisited* (1923) e *Lisbon Revisited* (1926), Álvaro de Campos opera duas vezes um retorno à cidade da infância, mas lá não encontra consolos românticos. Os poemas parecem dramatizar a teoria do Eterno Retorno de Nietzsche, para quem o tempo teria uma estrutura circular, de modo que tudo já aconteceu no passado e tudo voltará a acontecer no futuro, sem começo nem fim, apenas repetição do mesmo. Cada coisa ou ser teria seu ano representado pelo ciclo de seu retorno. Como cada ano do ser é diferente e como o acaso é fator determinante nessa filosofia, o retorno não será exatamente do mesmo, mas do semelhante, pois o conjunto de forças atuando em cada instante pode ser diferente. Assim, o poeta retorna à cidade da infância, reconhecendo-a como a mesma e ao mesmo tempo diferente. Lá ele se sente, por duas vezes, desamparado e estrangeiro onde supunha sentir-se acolhido e seguro. Esse desalento típico da crise da modernidade não desaparece com o escape ao passado no Modernismo de Pessoa, tal como ocorria no Romantismo. Ao contrário, o retorno vai apenas deixar o poeta ainda mais sozinho e desassossegado.

**Palavras-chave:** Eterno Retorno; Fantasia; Modernidade.

**ABSTRACT:** *Freud supposed that the fantasies of artists and writers came from the same creative source of the childhood plays. For him, we never let to be children. Nietzsche makes the same association when he represents a child as a metaphor for the kind of man he admires. The fantasy of returning to the childhood is the theme of these two poems of Álvaro de Campos analysed in this work. In Lisbon Revisited (1923) and Lisbon Revisited (1926), Álvaro de Campos returns twice to the city of his childhood, but he cannot find romantic consolation. These poems seem to dramatize the Nietzsche theory of the Eternal Return, for whom time would have a circular structure in a way that everything have already happen and everything is going to happen again, without beginning nor ending, just the repetition of the same. Each thing and*

*each being have its own year represented by the cycle of its return. As each year of the being is different and because the chance is an important factor in this philosophy, the return is not supposed to be exactly the same, because the power arrangement acting on each moment is different. Therefore, the poet returns to the city of his childhood, recognizes it as the same but, at the same time, different. There he feels himself helpless and foreign when he was supposed to feel himself welcomed and safe. This discouragement of the crises of the Modernity does not disappears with the escapism of the return to the past in Pessoa's Modernism as happened during the Romanticism. On the contrary, the return is going to let the poet even more isolated and disquieted.*

**Keywords:** *Eternal Return; Fantasy; Modernity.*

## REFERÊNCIAS:

- BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: outra vez te revejo...* Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.
- BRÉCHON, Robert. *Estranho Estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Trad. Maria Abreu e Pedro Tamen. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- CALINESCU, Matei. *Five faces of modernity*. Durham: DUKE UP, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- FINK, Eugen. *A Filosofia de Nietzsche*. Lisboa: Presença, 1983.
- FREUD, S. *Escritores Criativos e Devaneios*.
- PESSOA, Fernando. *Antologia Poética*. Lisboa: RBA Editores, 1994.
- SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 8 ed. Porto: Porto Editora, 1975.
- TOURRAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1999.

## NAS TRILHAS DO SENTIR

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco<sup>1</sup>

No Ocidente, a questão do sentido esteve, quase sempre, associada à lógica, à razão e, portanto, circunscrita aos limites da consciência humana. Entretanto, desde o latim *sentire*, o vocábulo apresenta uma riqueza semântica que reúne tanto significados do domínio da racionalidade (“fazer sentido”; “julgar”; “expressar pensamentos”, etc), como da esfera afetiva e sensorial (“ficar sentido”, “ter sentimentos”, “os cinco sentidos, etc). Contudo, foi, principalmente a partir da descoberta freudiana do inconsciente, que se reconheceram os afetos, emoções e sensações do corpo como elementos também engendrados de sentido. Desde Freud, sabemos que “o sentido se produz no limiar dos campos psíquico e somático, nas fronteiras e bordas das pulsões” que movem os desejos humanos. (BIRMAN, Joel. In: BEZERRA, JR., p. 2001)

Tendo sido a África, preconceituosamente, durante séculos, vista, em oposição à Europa, como ilógica e irracional, os saberes e discursos por ela gerados foram, na sua maioria, entendidos como produtos, apenas, das emoções. E foi sobre essas que, preferencialmente, atuaram os colonizadores, anulando a auto-estima dos africanos colonizados.

Quando o Movimento da Negritude se erigiu, entre os anos 1930 e 1950, em Paris, foi, conjugando a emoção com a razão, que seus líderes buscaram conscientizar da opressão sofrida os negros africanos espalhados pelo mundo, despertando-lhes o “orgulho da raça”. Foi pela reinvenção e magia das palavras e religiosidades silenciadas que as literaturas africanas, em geral, nasceram, comprometidas com a valorização da mítica África ancestral. Uma atitude de resgate das africanidades perdidas se difundiu por diferentes regiões do continente africano, chegando também à literatura angolana, onde, além do enalço das raízes do outrora, houve uma busca específica, no sentido de redescobrir a própria Angola. A geração literária angolana de 1948 e dos anos 1950 fez da poesia um local de paixão, exorcizando os traumas por intermédio

<sup>1</sup> Professora de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Faculdade de Letras-UFRJ.

dos conjuros mágicos, da ritmicidade dos versos, da reescrita das origens identitárias esgarçadas ao longo do processo colonial. Percebemos, desse modo, que a produção poética dessa época se encontrava direcionada ao objetivo de criar uma literatura genuinamente angolana. Envoltos em emoções e certezas, os poemas desse período, em grande parte, se construía, tentado expressar os sentidos do que significava “ser angolano”.

Nos anos 1960 e início dos anos 1970, as lutas libertárias em Angola levaram a poesia a um outro gesto monolítico motivado pelo desejo de fundar a pátria angolana. Centrada em certezas ideológicas e paixões revolucionárias, a produção poética de então passou a ter como sentido último o ideal de transformar Angola em uma nação livre, pautada pela justiça social.

Fizemos essa breve incursão pelas gerações poéticas angolanas da pré-independência para ressaltar que os sentidos dessas produções literárias gravitavam em torno de certezas ideológicas. Assim, os sentimentos que animavam a poesia da chamada angolanidade e a dos tempos guerrilheiros eram coletivos, baseados em paixões desencadeadas a partir de traumas históricos, constituindo-se, pois, como emoções voltadas para fora, ou seja, para utopias solidamente configuradas. Os sentidos, portanto, dessas poéticas se estabeleciam de maneira ordenada, buscando uma idealizada unidade-totalidade da África e da nação angolana.

Após a libertação, entretanto, passada a euforia dos primeiros tempos, o contexto social angolano emerge em sua complexidade plural. A ambivalência de contradições que começam a ser notadas leva a uma descrença na Unidade sonhada. Diante do desencanto advindo do abalo das utopias revolucionárias e da despolitização dos Partidos e do enfraquecimento do Estado Nacional, há um descentramento dos sentidos morais, poéticos, sociais, éticos, políticos, históricos. Os poetas começam a construir imagens e metáforas que se voltam para as emoções interiores, numa procura de politização dos sentimentos e da amizade. Esta, entendida não no sentido familiar e fraternal conforme sempre foi concebida, mas encarada de acordo com o pensamento de Michel Foucault, Jacques Derrida e Hannah Arendt: “como um exercício do político, na medida em que se propõe ser uma experimentação de novas formas de sociabilidade”. (ORTEGA, F., 2000, p. 11). Os compro-



missos e os sentidos, dessa maneira, deixam de ser pactos trama-dos com instâncias exteriores aos homens e passam a penetrar na interioridade destes. Transformam-se, assim, em *política da amizade*, espaço intervalar entre indivíduos capaz de criar uma cidadania ativa, uma vez que a liberdade não mais se apresenta como algo messiânico vindo de fora, mas como um processo tecido entre múltiplas e diversas subjetividades.

Vários dos poetas representativos da poesia angolana pós-1980 fazem de seus poemas lugares de novas memórias, por intermédio das quais procuram repensar o cotidiano da sociedade, refletindo sobre a persistência das tradições, sobre a fragilidade das mudanças sociais e dos laços humanos, sobre as novas formas de relações existentes entre as pessoas nos contextos contemporâneos (BAUMAN, 2004, p. 13). Suas composições poéticas, desse modo, se tornam locais políticos, onde o amor, os sonhos e a amizade se oferecem como alternativas críticas para libertar o pensamento e os sentimentos de cada cidadão dos paradigmas partidários utópicos e fechados, característicos dos tempos regidos por um *ethos* revolucionário.

Grande parte da poesia angolana das últimas décadas, por viver um contexto sócio-político de incertezas, volta-se para dentro de si mesma, efetuando uma revolução na própria linguagem. O compromisso passou a ser com o labor estético, com o próprio ato da criação poética. O domínio dos afetos adentra a atual poesia, pois estes traduzem melhor as ambivalências e complexidades dos contextos sociais contemporâneos.

Após a independência, os sofrimentos e destruições provocados pela guerra civil em Angola refletiram-se na poesia, fazendo com que esta questionasse as atrocidades cometidas. Um intenso sentimento de melancolia em relação ao social envolveu a produção poética dessas décadas e deslocou a questão do sentido para dentro das subjetividades dos poetas. Os sentidos, assim, não mais podem ser considerados unívocos; tornam-se plurais, abertos, deslizando, em constante processo.

Recorrentes se tornam as temáticas da decepção e da angústia diante da situação de uma Angola atormentada pela fome e miséria internas. João Maimona, por exemplo, em *Trajectória obliterada*, cuja primeira edição ocorreu em 1985, demonstra como a “palavra

obstruiu a glote” do povo e como a poesia busca pelo silêncio outras formas de erotizar as paisagens encobertas de luto e desesperança.

Não há senão o griot  
que se esgota nas raízes da noite:  
há vivos  
há mortos  
há crianças às janelas  
*sem acesso à esperança entre nós* (MAIMONA, 2001, p.49)

Há, contudo, em várias de suas composições, além desse travo amargo da dor, a busca de símbolos como o mar, as aves, as nuvens, as abelhas, imagens que apontam para a imaginação poética, elemento de resistência ao caos circundante. Cito:

Entre a estrada e a catástrofe  
entre a sombra e o naufrágio  
as abelhas descobrem a espuma  
*azul e solitária.* (MAIMONA, 2001, p.29)

Maimona tem consciência das ruínas ao seu redor, mas sabe que a função dos poetas hoje, em Angola, é, principalmente, a de recolher os cacos das palavras e da História, fazendo germinar uma poesia de afetos:

Numa escada desfeita.  
(...)  
Juntar as palavras do peito  
e da boca  
*que nascem da harmonia dos pulsos e dos sonhos.* (MAIMONA, 2001, p.39)

Em outro poema, o sujeito poético declara que seus “dedos irão palpar novas paisagens” (MAIMONA, 2001, p.41), fundando uma “geografia do amor” (MAIMONA, 2001, p.41).

Embora a catástrofe e a memória da guerra ainda sejam muito presentes no contexto angolano, a produção poética pós-colonial em geral procura sobreviver por meio de sentimentos e metáforas

que expressam esperança. José Luís Mendonça, outro representativo nome da poesia angolana pós-80, embora tenha chamado atenção para o crepúsculo que envolveu Luanda durante a guerra civil, não retira de seus versos o forte erotismo que sente perpassar a cidade. Cito: “*cheira a crepúsculo e água / teu sexo aberto/ao gume dos astros (...)*”. (MENDONÇA, J.L. In: SOARES, F., 2001, p. 364)

Paula Tavares, Amélia Dalomba, Ana de Santana, Lisa Castel, Maria Alexandre Dáskalos são outras vozes da poesia angolana pós-80 que, além da reivindicação erótica de uma escrita no feminino, também refletem acerca dos problemas sociais que afligiram e ainda afligem Angola. Diante da violência mutiladora do país, encontram na palavra poética o antídoto erótico capaz de trazer vida em meio a tantas mortes. A poesia se torna, assim, um desafio vital, questionando o sangue jorrado em vão e as razões de o poema ter de ser *parido em desespero*. Com a palavra Ana de Santana:

De sangue na ponta  
lança desafio a palavra  
jorrada do colo tão nosso,  
tranzido.

Trata-se apenas  
*de a encontrar (...)* (SANTANA, A., 1985, p. 43)

O erotismo, contudo, não é privilégio apenas da poesia feminina. João Melo, por exemplo, escreve sob o signo da paixão, repensando medos e dores do passado e do presente, buscando reatualizar por meio da poeticidade de seus versos o erotismo cósmico, primordial. Cito:

Em dois ou três minutos  
derrama-se  
em cascatas ardentes  
*o esperma* (MELO, J., 1989, p. 12)

João Melo e Paula Tavares, entre outros poetas, são paradigmas do viés erótico que se acentua desde os anos 1980 na poesia escrita em Angola. “Saltando o cercado” ou “assumindo-se ferozmente angolanos”, esses poetas desafivelaram Eros, demonstrando que o

amor, a paixão e o orgasmo não podem estar dissociados do fazer poético. Na trilha deles, outros erigiram suas poéticas. Conceição Cristóvão é um desses. Cito:

tens na veia a fala  
o fogo a lâmina o luar  
tens no aço do esperma  
*o germe da criação* (CRISTÓVÃO, C., 1996, pp.72-73)

Ao lado do erotismo, outra forte tendência na lírica angolana pós-colonial é a metapoesia, que, entretanto, já vem de longe, pois a preocupação com o labor estético data dos anos 1970, tendo como principais poetas David Mestre, Arlindo Barbeitos, Ruy Duarte de Carvalho. Este, desde seus primeiros escritos, sempre buscou lugares de memória, indagando sobre as matrizes culturais de Angola e sobre o lugar da poesia.

Com a paz em Angola, começam a se intensificar mutações na dicção lírica de diversos poetas, provocando o despontar de outras formas de esperança. No livro *Lugar e origem da beleza*, de João Maimona, publicado em 2003, em Luanda, não obstante a presença da memória dolorida do outrora, plasma-se um fértil e criativo diálogo entre a pintura de Van e os poemas da referida obra. A plasticidade dos ideogramas pictóricos com imagens de pássaros contracena com a leveza e a sonoridade dos versos. Maimona tece uma nova escrita poética que conjuga a modernidade de sua linguagem com as tradições da terra angolana. Cito:

a pureza do vôo: a humidade da conversa.  
(...)  
ao longo da lírica cadeia contemplativa,  
não havia percepções para a escuridão  
*e instantes para a fissura da escrita.* (MAIMONA, J., 2003, p. 42)

Constatamos, portanto, que a poesia hoje em Angola, principalmente após a assinatura da paz em 2002, busca falar dela, da arte em geral, do belo estético.

Em cumprimento às promessas feitas no decorrer da história angolana, o livro *Ex-voto*, de Paula Tavares, publicado em 2003,

oferece a cera das palavras e dos poemas como agradecimento ao definitivo cessar fogo.

O tempo pode medir-se  
No corpo

*As palavras de volta tecem cadeias de sombra*  
Tombando sobre os ombros

A cera derrete  
*No altar do corpo* (TAVARES, 2003, p.13)

As composições poemáticas desse livro de Paula Tavares perseguem os caminhos geodésicos da memória, efetuando uma cartografia do sagrado angolano, recriando cenas das tradições que se mantiveram esparsas sob os cacos votivos de inúmeras promessas formuladas durante quatro séculos de opressão. *Ex-voto* se constrói, assim, como labiríntica e religiosa viagem pela história – religiosa no sentido etimológico de religação cósmica com as origens.

Notamos, ao fim e ao cabo, que a atual poesia angolana busca uma nova geografia mítica, uma nova geometria cósmica a partir da ressemantização dos afetos e dos lugares, conforme ocorre, por exemplo, no seguinte poema de João Tala. Cito:

**falar de emoção. atento à música.**

Se a pátria volta à emoção de pernas sobre a  
terra, posso ajuntar os lugares e repeti-los;  
(...)  
Eu aceno para a nova canção de amor e um  
lugar que traz a pátria;  
não perderei a geometria duma grafia corpórea  
porque atento à geografia repito a terra dos meus antepassados. (TALA, J., 2004, p. 38)

Fica evidente no poema que a noção de pátria precisa ser repensada segundo uma política da memória e da subjetividade. Surgem acenos para uma *nova canção de amor* que aponta para um novo lugar de redefinição do conceito de pátria. Os poetas começam a

entender que a paz é recente e que é urgente *ocupar os lugares de cinza* deixados pelos longos anos de guerra. No mencionado poema de João Tala, lugares e emoções se recriam, tentando redesenharem o rosto desfigurado de Angola. Concluímos, assim, afirmando que a nova poesia angolana procura, de um modo geral, construir uma cartografia das emoções e da amizade, atenta não só às origens, mas também às palavras e à musicalidade de seus versos.

**RESUMO:** Muitos dos poetas da poesia angolana das últimas décadas fazem de seus poemas lugares de novas memórias, através das quais buscam repensar o cotidiano da sociedade, refletindo sobre a persistência das tradições, a fragilidade das mudanças sociais e as novas formas de relações humanas existentes nos tempos atuais. Transformam, desse modo, suas composições poéticas em locais políticos, onde o amor, as paixões, os sonhos e a amizade surgem como alternativas críticas para libertar o pensamento e os sentimentos de cada cidadão.

**Palavras-chave:** poesia angolana, paixão, amizade, sonho.

**ABSTRACT:** *During the last decades, many productive Angolan poets make use of their poetry as lieux of memories in order to consider their society and to reflect upon the persistence of tradition, social simultaneous changes as well as the fragility of present times and how new relations are rendered in contemporary days. Indeed, these artists lead their compositions to political issues where love, passion, dreams and friendship spring out as new critical alternatives to individual conceiving of freedom into each citizen, his thinking and feeling is taken.*

**Keywords:** *Angolan poetry, passion, friendship, dreams.*

## REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Amor líquido: a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2004.
- BEZERRA Jr., Benilton e PLASTINO, Carlos Alberto. *Corpo, afeto, linguagem: a questão do sentido hoje*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Hábito da terra*. Porto; Luanda: Edições Asa; UEA, 1998.
- CRISTÓVÃO, Conceição. *Amores Elípticos. (Entre o Amor e a Transparência)*. Luanda: Edição de Autor, 1996.
- CRUZ, Elis. *Deserto de emoções*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002.
- DALOMBA, Amélia. *Espigas do Sabel*. Luanda: Ed. Kilombelombe, 2004.
- KAFUKENO, Fernando. *Sobre o grafite de cera*. Luanda: Kilombelombe, 2000.
- KANDJIMBO, Luís. *A estrada da segura*. Luanda: UEA, 1998.
- MAIMONA, João. *Idade das palavras*. Luanda: INALD, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Trajectória obliterada*. 2. ed. Luanda: INIC, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Lugar e origem da beleza*. Luanda: Kilombelombe, 2003.
- MENDONÇA, José Luís. *Quero acordar a alba*. Luanda: INALD, 1997.
- MELO, João. *Canção do nosso tempo*. Luanda: UEA, 1989. p.12.
- NDOMBE, Flás. *Apud: SOARES, Francisco (Org.). Antologia da nova poesia angolana (1985-2000)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.
- ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- SANTANA, Ana de. *Sabores, odores & sonhos*. Luanda: UEA, 1985.
- SOARES, Francisco. *Antologia da nova poesia angolana (1985-2000)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.
- TALA, João. *Lugar assim*. Luanda: UEA, 2004.
- TAVARES, Paula. *O lago da lua*. Lisboa: Caminho, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Ex-votos*. Lisboa: Caminhos, 2003.
- VASCONCELOS, Adriano Botelho. *Abismos de silêncio*. Luanda: UEA, 1996.

# “TREPADEIRA SUBMERSA”: UM JOGO ERÓTICO DO MUNDO FEMININO DE DAVID MOURÃO-FERREIRA

Carolina Casarin<sup>1</sup>

Ofereço este texto às professoras Teresa Cristina Cerdeira e Monica Figueiredo, meus aquários.

Espelho

Fique em sossego o cálice vermelho  
Da impetuosa flor chamada instinto.

Quero o teu coração para meu espelho,  
Pois no teu coração não me desminto.

David Mourão-Ferreira

David Mourão-Ferreira, poeta, ensaísta e ficcionista português, escreveu com a sensibilidade de um homem apaixonado pelas mulheres. Numa obra em que a presença feminina é marcante, o sujeito poético experimenta na escrita o gozo do inexplicável e quase insondável mundo feminino, como um espectador fascinado diante de uma obra de arte, sabendo que para haver verdadeira aproximação cumpre haver a distância necessária daquele que observa entre espantado e admirado.

É esse interesse visceral que David nutria pelo conhecimento do cifrado mundo feminino que pode ser aqui ilustrado com o conto “Trepadeira submersa”, do livro *Os amantes e outros contos*. Nele, o autor usou da mais fina sensibilidade para escrever a história da paixão de uma jovem estudante por sua professora de história, um texto que trata, pois, de uma relação homoerótica cuja metáfora central é a imagem de uma trepadeira submersa.

A imagem da trepadeira exhibe por si só uma carga erótica que às vezes nos espanta. É essa força sensual esconde-se atrás de uma

<sup>1</sup> Aluna do curso português-literaturas na Faculdade de Letras da UFRJ. Bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, junto à Cátedra Jorge de Sena.



figura aparentemente ingênua, de uma planta que não possui a exuberância da rosa, por exemplo, mas que age de modo extremamente sensual: ela trepa, arrasta-se, gruda, enrosca-se, e, a partir desse encaixe, nutre-se e sobrevive. O título do conto, contudo, não designa apenas uma trepadeira, e o adjetivo *submersa* lhe acrescenta outros sentidos que fazem dessa presença erótica da trepadeira uma imagem úmida e ainda mais sensual. Afinal, é próprio da excitação feminina ser úmida e aquosa, de tal modo que o texto construirá sua metáfora dentro de um contexto de submersão de uma trepadeira excitada e desejosa.

Mas se, ao falar do conto, adiantamos seu desenlace e sua surpresa, seria importante lembrar que apenas no último parágrafo o leitor consegue descobrir – ainda que o intua retrospectivamente – que o interesse amoroso de que trata o conto em sua concentração narrativa acontece entre duas personagens femininas, invertendo assim uma expectativa de relação masculino e feminino e obrigando-o a fazer uma releitura do texto. Só então as palavras e as metáforas passam a ter os seus sentidos ampliados, aprofundados pela novidade que o final do conto oferece. Percebe-se, portanto, ao fim de renovadas leituras, que é aos poucos que a “Trepadeira submersa” se vai abrindo e mostrando que é, em todos os sentidos, um texto invulgar.

Construído por períodos subordinados cuja estrutura se repete ao longo de todo o texto e dos quais parece sempre ausente o verbo principal (assim é o início do conto: “Que o avô paterno, já muito velho, vivia na província, em pleno século XIII. Que a avó materna, também viúva, mas habitando em Lisboa, ninguém a arrancava do século XVII” etc.), é lentamente, e por adição, que o leitor vai-se inteirando da história. No começo, nada se sabe a respeito das personagens: o sexo, a idade, a profissão, tudo se vai revelando como que ao acaso no decorrer da narrativa. Apesar de o espectador ter consciência de que se trata de uma conversa, só há ali o eco de uma das vozes. Não existe diálogo em discurso direto, e só o discurso indireto livre dá ao texto o efeito de a fala de uma personagem estar contida dentro da fala da outra. É como se a estrutura narrativa do conto exemplificasse textualmente o próprio processo de submersão, de inundação de vozes.

Pouco a pouco vai-se revelando que a voz do texto pertence a

uma jovem, enquanto o discurso relatado pertence à sua professora. Apesar de o leitor ouvir a aluna, que é a personagem que narra a história, o conteúdo do que é dito é quase sempre a retomada de um discurso que não lhe é próprio, que é o discurso de sua amada. Somente em raros momentos se consegue ouvir a voz da estudante: na descrição física da professora, do lugar que ela habita, ou ainda quando deixa transparecer impressões ou reflexões sobre a sua situação.

Por dar conta de um mundo inteiramente feminino, o texto tem como componente simbólico essencial a água. A água é que põe em contato as duas mulheres e é ela o elemento da natureza mais envolvente, pois une e toma a forma daquilo que a contém. A água pede que a modulem, ela forma e se conforma ao que se lhe impõe. Além disso, no conto, a água representa os profundos desejos femininos que não chegam a se concretizar, mas que se materializam, por exemplo, na forma de um aquário. O aquário, que mais tarde será a morada da trepadeira submersa, aparece deslocado, causa certo estranhamento porque surge como uma figura “despropositada” em meio a uma atmosfera julgada harmoniosa (“Somente o aquário, entre as duas estantes, parecia um pouco despropositado”). O ambiente úmido e quente do mês “de Julho” também é minuciosamente construído ao longo da narrativa, que se utiliza de signos com apelo de altíssima fisicalidade, dando vida a tudo o que cerca a professora, tornando o mundo mais atraente quando ao redor da pessoa amada.

Os livros, de lombadas coloridas (quase nenhuma encadernações), atraíam os olhos irresistivelmente, e apetecia-lhe passar a mão por cima, como sobre o dorso de animais domésticos. Aos mais antigos, ou mais usados, apetecia mesmo pegar-lhes ao colo, aninhá-los entre almofadas, deixá-los a dormir dentro de cestos de verga. Mas via-se que todos estavam contentes – até aqueles em que há muito tempo ela não tocava – por terem sido, alguma vez, acariciados pelas suas mãos.

Os verbos *atrair*, *apetecer* e *acariciar* demandam ações de alto teor erótico que dizem do olhar voluptuoso da personagem-narradora. Tudo é desejo em sua realidade: os livros ganham contornos de

“animais domésticos” e aqueles que mais tempo passaram em suas mãos são tratados com um afeto quase maternal. As mãos da mulher mais madura sintetizam e canalizam o desejo da mais jovem, pois elas representam o elemento fálico que une os dois corpos, que faz com que seja possível sua interpenetração.

A voz da professora, porém, “insistia em vibrar pequenas chicotadas”, reafirmando a situação de conflito latente que constitui o clima do conto. Na anamnese, ou na narrativa retrospectiva da jovem, ela não tem dúvidas quanto à sua vontade e ação, e vê o mundo conspirando a favor da paixão. Já a mulher madura, apesar de também desejar, vagueia entre desejo e hesitações éticas embora opte afinal pela inação só revelada definitivamente no final do texto.

Dentro do olhar da estudante, a paisagem influencia e estimula o gesto amoroso:

E o mar ao fundo, entre duas palmeiras. E só três ou quatro telhados desde o retângulo da janela a essa nesga de azul muito claro, quase branco. Mas bastava trocar a cadeira de braços pelo pouf de couro (onde, minutos antes, ela se tinha sentado) para nem os telhados se divisarem e apenas se ver o mar, como um gato angora, todo estirado no peitoril. Então, semicerrando os olhos, adivinhava-se-lhe a pele arrepanhada, muito de leve, pelos dedos quentes de Julho.

A primeira imagem, “o mar ao fundo, entre duas palmeiras”, garante seu peso erótico numa cena descritiva onde a vista da paisagem passa necessariamente pelo corpo do outro, mudando o ponto de vista a partir de um objeto – “pouf de couro” – que acresce às suas qualidades intrínsecas (e o gozo tátil do couro não é desprezível de nota) o fato de sobre ele o corpo do outro se ter sentado, como lembrança impressa do sujeito no mundo. O mar, por sua vez, com sua grandiosidade, delineado pelas palmeiras que figuram pernas femininas, representa o infinito de possibilidades prazerosas que aquela mulher pode proporcionar à jovem fascinada. O mar é a abundância, a imensidão desconhecida que a estudante anseia. A exacerbação de seu desejo seria mergulhar em suas águas e lá dentro se perder. Na construção de um ambiente favorável ao desejo, David transforma o universo num quebra-ca-

beças sedutor, de maneira que “nesga”, “gato estiraçado” e “pele arrepanhada” são signos que ganham força simbólica erotizada no texto. *Nesga* é abertura estreita, geralmente alongada, portanto é fenda feminina que nasce do espaço entre o telhado e o mar; *estirar* é alongar, tornar rijo, e assim o mar é longo e rígido; e *arrepanhar* é arregaçar, tornar enrugado, de modo que a pele imaginada pela jovem seria menos a pele de uma mulher mais velha, mas sobretudo o tecido que reveste a intimidade feminina. Conseqüentemente, o poder erótico do léxico excita tanto a personagem-narradora, como a imaginação do leitor que sabe fruir o gozo da linguagem.

Um dado interessante é ainda a gestualidade rica de simbolismos da professora, cuja mão transita entre a “faca de papel” e o “globo maciço de vidro vermelho, todo irisado por dentro”. Esse movimento diz do desejo que ela sentia, um desejo duplo, ambíguo, que anseia por metáforas fálicas, mais agressivas, e metáforas femininas, mais sedutoras. A faca, por ser um objeto de corte, é um símbolo agudo de masculinidade, enquanto o globo maciço é, desde sua forma, mais ligado ao feminino que, por natureza, é um ser redondo, torneado, com seios e ancas. A cor e o conteúdo do globo, por sua vez, metaforizam paixão e libido, revestidos pela ambiência do tom fantástico ao qual nos remete o significante “irisado”.

Apesar das diferenças evidentes entre as duas personagens, há, em dado momento, uma revelação da professora que a aproxima da jovem em atos e idade: a lembrança de que “também ela, aos dezoito anos, tinha escrito poemas, mas em prosa, inspirados por uma pessoa amiga lá de casa”. Nesses poemas em prosa, “a tal pessoa aparecia invariavelmente comparada, ora a uma torre, ora a uma árvore”, e “o seu próprio desejo, por sua vez, em relação à torre, em relação à árvore, surgia obsessivamente transfigurado na imagem de uma trepadeira”. Novamente aí as imagens utilizadas por David Mourão-Ferreira para caracterizar o universo da mulher mais madura são viris, mas convivem com um toque de feminilidade. Tanto a torre como a árvore são, indiscutivelmente, símbolos fálicos, pois suas formas são retas, pontudas, penetrantes. Ambas são, porém, palavras que, em língua portuguesa, pertencem ao gênero feminino. Portanto, por mais que torre e árvore simbolizem na sua ascensão e verticalidade a postura masculina, o artigo que as

define é feminino, indicando que estes signos também participam, de alguma forma, do universo feminino. Para além dessa constatação morfológica, a torre e a árvore compartilham o fato de possuírem, as duas, além da parte externa que fica à mostra, uma parte interna que se enraíza dentro do solo, que adentra pela terra e por essa fica encoberta. Desse modo, essa simbologia da torre e da árvore aproximar-se-ia de outro significado da palavra “submersa”, que, além de inundar e encharcar a trepadeira, a encobre, ocultando-a e, dessa forma, espelhando, por um lado, a situação clandestina das duas personagens do conto e, por outro, exemplificando a própria estrutura da narrativa, que não se mostra por inteiro desde o início, e só no último momento revela com clareza a situação narrada.

Ocupando um lugar central no conto, a trepadeira é a imagem que aproxima as duas mulheres, porque une seus desejos e representa, com sua ambigüidade, tudo aquilo que elas têm em comum, tanto a sua inundação como o seu encobrimento. Nesse sentido, a trepadeira submersa é a materialização do desejo clandestino dessa sexualidade feminina. A planta dentro do aquário só é notada pela aluna no nono parágrafo: “só então reparei como aquela ténue e caprichosa flora, lá dentro do aquário, sugeria o desenho de uma trepadeira submersa”. Essa percepção funciona aí como o clímax textual, pois o momento em que a moça nota a “flora caprichosa” é a mesma em que ela percebe que os poemas que havia oferecido à mestra estão em suas mãos, o que desperta nela um evidente frenesi, a ponto de tudo ao seu redor tingir-se simbolicamente da cor vermelha.

O júbilo da moça, porém, é interrompido quando a professora corta o processo de excitação construído ao longo do encontro e questiona friamente os excessos dos seus poemas, advertindo a jovem aluna de que ela “havia de ver, no entanto, (...) como quase nada, no mundo, merece as honras de um ponto de exclamação”. É nesse trecho que o andamento da narrativa muda, e aquilo que parecia certo de ser concretizado, pois vinha sendo longamente preparado, começa a esmorecer. O abrandamento da atmosfera erótica é provocado pela consciência da indisponibilidade da professora em ultrapassar as barreiras éticas que impediam a efetiva relação entre as duas. Torna-se evidente que o desejo é

compartilhado por ambas as personagens, mas que suas situações são distintas. A exaltação da jovem contrapõe-se à experiência e à contenção da mulher mais madura. O peso de uma moral castradora leva a professora a se submeter a uma certa conduta social, que a paralisa, bloqueando a própria afetividade. Dessa forma, a partir do momento em que ela opta por fazer calar o impulso erótico, abre mão também da vontade e freia o movimento de aproximação, recusando-se a transpor os três interditos envolvidos nessa relação: a paixão homoerótica, o fosso da idade e a relação professora-aluna. Mesmo sem compartilhar da “moral corrente que fingia seguir”, existem elementos fortes que a impedem de transgredi-la. O interdito, porém, impede e cria, porque afinal é de uma “trepadeira submersa” que se constituirá o conto, não de uma plenitude devastada. E se a revelação não se faz pública, ela acontece na intimidade como recusa da hipocrisia: “Que ao menos ficasse assente, entre nós as duas, que não devia haver hipocrisia de parte a parte”. Esse sintagma – “Que ao menos” – estabelece uma concessão à quebra necessária do sigilo. É, aliás, exatamente nessa frase que se revela definitivamente o segredo da relação, que só então passa a ser fato conhecido pelo leitor do conto, como a exigir dele um novo compromisso de leitura quando aquilo que antes estava literalmente submerso vem à tona, num misto de desespero e frustração.

Estabelecido o pacto de sinceridade, pois, a despeito dos códigos morais, “não devia haver hipocrisia de parte a parte”, os enunciados tornam-se cada vez mais verdadeiros e, por isso mesmo, cada vez menos frios e distantes. Há como que uma coincidência de vontades, em que a palavra coincidência deve ser compreendida em seu sentido etimológico, que é o de duas coisas que incidem no mesmo ponto. Quando a professora emprega o advérbio “evidentemente”, para falar do seu desejo em relação à aluna (“Que o seu desejo não era apenas, evidentemente, o de me agarrar assim pelos ombros, com os braços estendidos”), ela não faz senão explicitar o que antes estava implícito. Torna-se claro que o seu anseio é envolver e abraçar a jovem, como faria uma trepadeira, uma “trepadeira submersa” em suas águas de desejo e imaginação, abrindo ao máximo certos espaços que ela havia deixado fechados durante todo o texto, espaços que são subentendidos, desejos e

vontades implícitas que não poderiam ser desmascaradas, mas que se mostram, muito sutilmente, numa espécie de clamor silencioso para que sejam ouvidos. Essas brechas, que se tornaram fendas alargadas, possibilitam à futura narradora inferir “tudo aquilo que [a outra] nem me tinha dito”, viabilizando, deste modo, a própria escritura do conto.

Com um final que desperta a sensação de um certo gozo interrompido, “Trepadeira submersa” não parece concluir aquilo a que se propõe: a inundação jubilosa de duas almas femininas. O modo, porém, como o texto foi construído, possibilita a consumação da relação entre as duas mulheres, porque mesmo não havendo uma fisicalidade gestual, subsiste uma fisicalidade textual construída no ato da escrita do texto. A própria folha de papel é agora uma personagem da narrativa, porque representa, metaforicamente, a professora sendo inundada pela aluna. O que não se realizou no plano físico foi concretizado pela reunião das vozes numa só enunciação, gerando uma experiência erótica que nasce da união das falas. Quando duas linguagens *concordam* significa dizer que duas pessoas estão com o coração junto; assim, ao *concordar* seu discurso com o discurso da outra, a narradora mistura no *corpus* textual os corpos amantes. Ao narrar a conversa, e, portanto, ao tecer o conto, ela descobre uma maneira simbólica de se misturar à amada, um modo de fazer com que seus limites se fundam e se confundam. Na leitura do texto os discursos se cruzam, se perdem e se acham, fazendo da linguagem o lugar onde também os corpos se perdem e se acham. Envolvendo a fala da outra com a sua, a narradora umedece a linguagem contraída da mestra, deixa-se invadir pela sua voz e realiza, no espaço do conto, a sua implacável paixão.

**RESUMO:** Partindo de uma análise do conto “Trepadeira submersa”, de David Mourão-Ferreira, incluído no livro *Os amantes e outros contos*, propõe-se avaliar, através da camada textual, a natureza erótica do conto, bem como a experimentação e realização do erotismo por meio da escritura do próprio texto. A forma como o texto foi construído está intimamente relacionada aos encontros e desencontros que aproximam e afastam as duas personagens en-

volvidas no enredo do conto. A estrutura textual, através de um artifício de narrativa que confunde os dois discursos, ou as duas falas, é o caminho por onde se realiza o desejo.

**Palavras-chave:** David Mourão-Ferreira; “Trepadeira submersa”; Erotismo.

**ABSTRACT:** *An analysis from the David Mourão-Ferreira’s tale “Trepadeira submersa”, included in the book Os amantes e outros contos, where’s proposed to value, through the textual layer, the erotic nature of the tale, as well the experience of the eroticism through the writing of the own text. The way as the text was constructed relates to the closeness and distance that move near and move away both characters involved at the tale’s plot. The textual structure, due to a narrative trick that confuses both speeches, is the way from where the desire comes true.*

**Keywords:** David Mourão-Ferreira; “Trepadeira submersa”; Eroticism.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 3ª ed. Lisboa: Antígona, 1988.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- MOURÃO-FERREIRA, David. *Os amantes e outros contos*. 8ª ed. Lisboa: Presença, 1998.



## COM A MEMÓRIA NA ALMA\*

Cinda Gonda

É preciso ser de argila.  
E eu sou de vento.  
Jean Paul Sartre

Difícil no mundo que nos cerca chamá-lo de moderno. Marcado por duas guerras mundiais, além de inúmeras locais, a do Vietnã é um exemplo, o século que acaba de findar nos deixou uma herança trágica. A pergunta formulada por Adorno: *como fazer poesia depois de Auschwitz?* como se fora um processo de longa duração, continua a ecoar em nossos dias.

Os impasses com que nos deparamos no final do século XX, como nos séculos XVIII e XIX, podem ser sintetizados na palavra *crise*, que se prolonga no que se inicia. Crise que se encontra na política, nas ideologias, nas utopias, no interior da própria linguagem e que deixa em nós leitores, uma sensação de desamparo. Algo que acaba por avançar pelo território da forma artística. Não por acaso, Alejo Carpentier ao comentar a situação do romance atual teria assinalado: “Toda vez que o leitor se debruça sobre o romance contemporâneo, a primeira coisa que ele diz é: isto não é um romance”. A ficção portuguesa parece acompanhar essa tendência. Várias obras apontam nessa direção. Ao procurarmos o romance, o título nos remete a um outro gênero, *Ensaio sobre a Cegueira* de Saramago; ou quando somos advertidos que, ao invés do romance, estamos diante de um poema, *Não entres tão depressa nessa noite escura*, de António Lobo Antunes; ou sem que nenhum sinal nos seja indicado, nos defrontamos com a presença de um conto, “Os Gafanhotos”, parte integrante do romance *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge, para não falarmos da *Trilogia das Mãos*, de Mário Cláudio onde narrativas e biografias se confundem. Julgamos mesmo que tais obras constituiriam a resposta ao episódio camoniano do Velho do Restelo, quando este indaga: “A que novos desastres determinas/ de levar estes reinos e esta gente?” Melancolicamente,

Lobo Antunes, Lídia Jorge, Mário Cláudio confirmariam: “Err[a-mos] todo o discurso de [nossos] anos”. Obras de resistência à morte, tendo como arma a memória.

Num seminário realizado na década de 80, na FUNARTE, tendo como título *Os sentidos da Paixão*, Adauto Novaes, analisando o tema, comentaria:

O mercado cultural apropria-se de algumas idéias de paixão dando a elas um caráter difuso e homogêneo para que possam ser consumidas como objeto. A racionalidade do mercado traz em si a lógica da dominação dos sentidos. O resultado mais imediato é que, no plano individual, a paixão amorosa, por exemplo, torna-se uma raridade.<sup>1</sup>

E prossegue retomando Adorno, em sua *Dialética Negativa*:

As transformações universalmente conhecidas dos comportamentos eróticos dos jovens indicam a decomposição do indivíduo, que não tem mais a força necessária para a paixão - força do eu - e muito menos precisa dela porque a organização social que a integra encarrega-se de afastar as resistências manifestas que antigamente inflamavam as paixões e porque transfere o controle para o indivíduo que deve adaptar-se a qualquer preço.<sup>2</sup>

Julgamos que a temática do nosso encontro, ao articular a tensão dos limites e a transformação dos sentidos, numa época em que se verifica a dissolução de um projeto humanista, acompanha as inquietações daqueles que se reuniram em 80. Talvez, por isso mesmo, tenhamos escolhido como título de nossas reflexões *Com a Memória na Alma*, citação da obra de Sartre - *Com a Morte na Alma*. Diálogo que se prolonga em Milton Santos, Sophia de Melo Breyner, Eugênio de Andrade, Álvaro Cunhal, Arraes, Francisco Milani, Cláudio Corrêa e Castro, com seu inesquecível *Galileu*, e Apolônio de Carvalho que, agora encantados, nos deixaram a lição: *Vale a pena sonhar*.

Talvez a morte seja um beijo assim antes de apagarem a luz  
Antônio Lobo Antunes

Já foi dito que aos deuses concedeu-se a eternidade. Aos homens, o pacto com o instante. Talvez, dessa condenação brote a sensação de desamparo e fragilidade frente à experiência, o absurdo da condição humana. Sapho o sabia: “A morte é um mal / assim os deuses entendem / senão eles também morreriam”. Vários são os modos de negociá-la. “Na doce sensação de eternidade que os filhos oferecem”, na ilusão de salvação com que as religiões acenam, na arte, em seu infatigável ofício de vencer a morte.

Tais questões se encontram presentes na obra de Lobo Antunes. Uma obra de resistência à morte, tendo como arma a memória. Assim ele intitulou o primeiro romance: *Memória de Elefante*. Ali já se evidenciam os temas, os conflitos, a linguagem entre lírica e irreverente, que irão reaparecer posteriormente.

Os três primeiros, *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno*, compoem uma trilogia, onde o amor que se perdeu e se transforma na presença do que está ausente, a guerra colonial, o trabalho nas instituições psiquiátricas, que revela o tênue fio entre lucidez e loucura, geram a luta dilacerante, num presente pulverizado de sentido, contra tudo e contra todos, mas sobretudo do ser contra o ser, cada vez mais fechado num círculo asfixiante de solidão.

Frente a um destino cuja compreensão lhe escapa, o autor irá articular o mesmo tema, na estrutura em espiral de um romance que está no outro, parodicamente, angustiantemente no outro.

As tensões de sua obra refletem as tensões de um mundo em crise. Posição que, podemos arriscar a hipótese, definimos como pós-existencialista. Diferentemente do existencialismo dos anos 50, cuja possibilidade de decisão diante da vida articulava ainda, como tentativa, a relação do mundo interior com o mundo exterior, os fins dos anos 70 e início dos anos 80 trazem a marca da fissura, da impossibilidade de se estabelecer qualquer ligação entre estes dois espaços. A escrita se transforma na aventura de se escrever daquilo que se rememora, sem que isto concilie o autor com a vida.

*Memória de Elefante* é, dos três, aquele que melhor traduz a ver-

tente lírica de Antunes.

Ali, em toda a sua extensão, encontra-se o amor desesperado do personagem central pela mulher que deixara em Lisboa, ao partir para a guerra colonial, a ternura imensa pelas filhas. A incapacidade de entender (porque não queria ou porque não podia entender) as razões que o separavam das pessoas a quem amava. A presença do que está ausente, a amarga avaliação de suas perdas. Desse vazio, surge na narrativa uma das mais belas páginas do romance contemporâneo:

Amo-te tanto que te não sei amar, amo tanto o teu corpo e o que em ti não é o teu corpo que não compreendo porque nos perdemos se a cada passo te encontro, se sempre ao beijar-te bejei mais do que a carne que és feita, se o nosso casamento definhou de mocidade como os outros de velhice, se depois de ti a minha solidão incha do teu cheiro, do entusiasmo dos teus projetos e do redondo das tuas nádegas, se sufoco da ternura de que não consigo falar, aqui neste momento, amor me despeço e te chamo sabendo que não virás e desejando que venhas do mesmo modo que, como diz Molero, um cego espera os olhos que encomendou pelo correio .3

Em *Memória de Elefante* já se encontravam os sinais que se vão tornando nítidos nas obras posteriores: a alusão à guerra colonial que se desdobrará no eixo central do segundo romance, *Os Cus de Judas*; o final do terceiro romance, *Conhecimento do Inferno*, “Você é como os miúdos na cama, com medo do escuro, a puxarem os cobertores para cima da cabeça”; “as gaivotas gasosas” que darão origem ao quarto romance, *Explicação dos Pássaros*, que, segundo o autor, se constitui na homenagem ao cineasta italiano Federico Fellini, e até o título de um outro romance, “o grosso fio de lã libertária da Marselha no crochet bairrista do *fado alexandrino*. (grifos nossos).

Como uma coisa que está dentro da outra, o final de *Memória de Elefante* se dá num cassino de Lisboa, onde o personagem em busca de companhia, tenta dissipar a espera, a agonia da noite em que não se supôs sozinho. A madrugada irá surpreendê-lo, lucidamente embriagado, em seu apartamento, ao lado de uma desconhecida. Mais uma vez, o peso insuportável da mulher ausente.

Como Kierkegaard que ao romper com sua noiva, Regina de Olsen, nega/ afirmando, em seu *Diário de um sedutor*, o amor que por ela nutre, o personagem de Lobo Antunes experimenta idêntica sensação, tentando afastar a crescente melancolia que o invade:

São cinco horas da manhã e juro que não sinto a tua falta. A Dóri está lá dentro a dormir de barriga para cima, de braços abertos crucificados no lençol. (...) Está frio, as casas e as árvores nascem lentamente do escuro, o mar é uma toalha cada vez mais clara e perceptível, mas não penso em ti. Palavra de honra que não penso em ti. 4

Curiosamente, como se retomasse o fio que se interrompera com o desfecho da narrativa, tem início o segundo romance, *Os Cus de Judas*, num bar em Lisboa, ao lado de uma mulher que acabara de conhecer.

A violência da guerra colonial, das instituições psiquiátricas, a deflagração da crise dos valores burgueses marcariam, como já observamos, essas narrativas. As mais recentes parecem caminhar para um território no qual a superfície de contato com a realidade exterior irá, gradativamente, se pulverizar, até atingir a essência de uma subjetividade enclausurada em sua memória. Vozes silenciadas, porque sabem impossível a troca dos afetos, das experiências. É desta incomunicabilidade que surgem as últimas obras de Lobo Antunes.

*Não entres tão depressa nessa noite escura*, um título retirado de um verso de Dylan Thomas, alertando-nos sobre a crise dos gêneros, o belo texto de abertura de Eugénio de Andrade, poeta da noite das águas e dos espelhos, a epígrafe, de um tratado de psiquiatria, eis as inscrições iniciais do romance: “apenas vozes dando a ilusão de me rodear dos mortos aos quais a moradia continuava a pertencer com o sótão pertence ao meu pai e o postigo a uma menina a brincar com uma vara de fada no rebordo do lago”.5

A situação limite da doença e da morte do pai irá desencadear a história, devolvendo à família a noção do equívoco da existência. Duas irmãs, Ana e Maria Clara, duas vozes a percorrer os porões da infância, da adolescência, na certeza da solidão incontornável de suas vidas. E isso nos é apresentado através de uma escrita al-

tamente fragmentada, na polifonia de monólogos que se cruzam e não se completam, plasticamente representados na página: “palavras que deslizam para o silêncio sem terminarem a frase”.

O romance se assemelha a um mosaico composto de peças díspares, de lembranças recolhidas nas quais se busca a verdade, aquela que justifique a insuficiência do presente, do fracasso das vidas dos personagens.

Não é por acaso, que duas formas de expressão ali se encontram: o diário de Maria Clara e as consultas ao psicólogo, ele também encarcerado em seus temores e frustrações, “antes do mundo principiar a encolher a medida que crescia uma constelação de pressentimentos, de dúvidas, de exultantes mistérios”.

Em cada personagem um universo a ser pesquisado e compreendido. Ao leitor, cabe a tarefa de reunir os fragmentos, captar o som de vozes que lhe façam companhia, devolvendo-lhe a totalidade perdida.

Em *Que farei quando tudo arde?* a referência à poesia, permanece. Um verso de Sá de Miranda intitula a obra.

Os capítulos não são numerados, apenas se precipitam para o labirinto de conclusões marcadas ora pela fina ironia, ora pela melancolia. Entre tantos personagens, três ganham destaque: Carlos, o pai; Judite, a mãe e Paulo, o filho. Na memória, uma família – o presente os revela desagregados. O pai assume a condição de homossexual, na pele de Soraya, artista decadente de uma boate, a mãe alcoólatra, o filho viciado em heroína.

Ainda uma vez, encontramos a situação limite da doença e da morte, o fim da existência como fio condutor de uma narrativa que se inicia.

Na verdade, a maior tensão do romance centra-se na relação entre Paulo e Carlos, ou melhor, Soraya. Paulo transita entre dois mundos: o dos pais adotivos – Dona Helena e o Senhor Couceiro – que lhe acena com a segurança, e o mundo dos afetos de Carlos e Judite. A infância para Paulo é o refúgio que guarda na memória, a possibilidade de felicidade que o presente nega: “- Eu era feliz dona helena? / - Diga-me eu era feliz dona helena / - Por favor diga-me se eu era feliz dona helena?”<sup>6</sup>

O aspecto trágico que povoa o universo de Paulo localiza-se

na consciência de que entre ele e o pai, entre ele e o mundo de Soraya, que o atrai e a um só tempo o repele, nunca se deu, de fato, uma ruptura definitiva. Daí a tensão instaurada na dualidade de sentimentos, o amor e a recusa do amor. O medo desse amor pelo outro capaz de revelar aquilo que Paulo deseja ocultar, silenciar:

A convicção que nem minha sombra restava buscando nomes de pessoas  
igualmente sem sombra  
nomes ou a recordação de nomes,  
ou a recordação de nomes, as pessoas dissolvidas numa dobra do tempo  
o nome do palhaço, ou de uma mulher à cata de garrafas na cozinha, o cão vadio do meu amor por eles que me segue e longe, se me aproximo escapa-se num pulinho, se o esqueço regressa a insistir.<sup>7</sup>

No jogo do puro e do impuro, onde o poético e a caricatura, o sublime e o disforme, o real e o onírico se alternam numa combinação binária, criam-se dois espaços: um que aponta para a ruína e o outro feito do desejo vago e impreciso de se chegar a uma nova existência.

É interessante observar, por outro lado, que a memória, na obra de Lobo Antunes, encontra-se intimamente ligada ao processo de distanciamento. É quando se afasta do pólo de tensões que por si mesmo impede a reflexão e o conhecimento, que o mecanismo da memória se desencadeia. Não é por acaso que o romance tem as imagens da infância tão presentes. Neste espaço de imprecisão e de opacidade, onde as cores se confundem, onde as convicções e os ideais se confundem, que se situa aquilo em que acreditamos, embora, na maioria das vezes, não saibamos exatamente o que é.

Não é de se estranhar, portanto, a presença dos estreitos laços que unem os romances, *Não entres tão depressa nessa noite escura* e *Que farei quando tudo arde?* à poesia. Os títulos, eles próprios, de versos de poemas, resgatariam o valor mágico da palavra, nessa tendência da arte de juntar um enigma a outro enigma. Numa sociedade marcada pelo excesso de informação, onde a cada dia se acentua o processo de banalização das palavras, *que fazer* para que se resgate aquilo que nos torna distintos de outros seres: a comunicação pela

palavra? As duas obras em questão parecem apontar o caminho: resistir pela memória..

O mergulho na subjetividade parece ganhar seu sentido: o processo de aproximação de cada personagem em direção a si próprio. O poder do pensamento poético alterar visões pré-estabelecidas, de eliminar preconceitos, tocando assim na questão essencial do ser humano : a liberdade. Por entre a memória e a melancolia os romances de Lobo Antunes resgatam a palavra intraduzível, in-comunicável, que, talvez por isso mesmo, signifique. Aquela que lentamente arde, iluminando a noite escura.

**RESUMO:** Com a Memória na Alma desenvolve algumas reflexões básicas sobre o romance português contemporâneo. A obra de António Lobo Antunes e a crise da subjetividade são os pontos centrais do trabalho apresentado.

**Palavras-chave:** Literatura, crise, memória.

**ABSTRACT:** *This text, called Com a memória na alma, studies the literature by António Lobo Antunes. We try to establish its links with the crises of the subjectivity as it appears in our cultural moderns world. We also develop some basic thoughts about the contemporary Portuguese novel.*

**Keywords:** *Literature, crises, memory.*

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. *Memória de Elefante*. Lisboa. Vega, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Os Cus de Judas*. Lisboa: Vega, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Conhecimento do Inferno*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Explicação dos Pássaros*. Lisboa.: Dom Quixote, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Fado Alexandrino*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Que Farei Quando Tudo Arde?* Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- NOVAES, Adauto e outros. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



## NOTAS

\* Várias reflexões aqui apresentadas já se encontravam em minha Dissertação de Mestrado:

*O Santuário de Judas. Portugal Entre a Existência e a Linguagem.* Defendida em 1988, na Faculdade de Letras da UFRJ. Ontem como hoje o diálogo com Sartre permanece. Há que se fazer referência, ainda, à resenha que publiquei na “Revista Metamorfoses”, nº 3, da Cátedra Jorge de Sena, em 2002. Alguns passos que orientam este artigo lá se encontram.

1. Adatao Novaes e outros. 1989, p.13.
2. Idem.
3. António Lobo Antunes. 1979, p. 44.
4. Idem. p. 187.
5. António Lobo Antunes, 2000, p.35.
6. António Lobo Antunes, 2001, p.186.

## MASCULINIDADE E IDENTIDADE NACIONAL EM A ILUSTRE CASA DE RAMIRES

Cíntia Bravo de Souza<sup>1</sup>

O século XIX em Portugal foi marcado, desde o seu início – com o retorno de D. Pedro IV – por uma tentativa de restauração da identidade nacional, fortemente maculada quando o jovem D. Sebastião desaparece. Enquanto França e Inglaterra ‘travavam uma pequena batalha’ implícita, durante o século vitoriano, para saber qual seria a maior potência da época, Portugal via ao longe e com tristeza seu distanciamento dessas grandes nações; nem mesmo o retorno do rei, na revolução de 30, fora capaz de trazer a independência esperada.

A decadência dos povos da Península nos três últimos séculos é um dos fatores mais incontestáveis, mais evidentes da nossa história, pode até dizer-se que essa decadência, seguindo-se quase sem transição e um período de força gloriosa e de rica originalidade é o único grande fato evidente e incontestável que nessa história aparece aos olhos do historiador filósofo.<sup>2</sup>

A geração de 70 deste mesmo século tentaria uma nova ‘revolução’ com a esperança de renovar Portugal culturalmente e, por conseguinte, dar novo ânimo para uma nação que parecia ter parado no tempo. O que esses pensadores pretendiam era “*Ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o assim nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada*”<sup>3</sup>.

No final do século XIX, no entanto, ocorrera um fato histórico que não só mudaria os rumos da história de Portugal, como, também, transformaria aquela jovem geração de escritores em homens desiludidos. Todo esforço fora em vão? Onde o rumo se perdeu e a grande nação lusa, digna, outrora, de épicos, dera lugar a decadente nação que resistia a chegada da modernidade. O fato em questão seria o Ultimatum Inglês – momento em que Portugal cede

<sup>1</sup> Mestranda UERJ.

<sup>2</sup> Conferência proferida por Antero de Quental, ver Quental, 1942: 1.

<sup>3</sup> Matos, 1988: 173.

a pressão inglesa por territórios em África – e a impetuosa Geração de 70 passava, a essa época, a se chamar ‘Os vencidos da vida’.

Esses homens, que processaram sua formação em pleno deslumbramento do século e tudo fizeram no sentido de que a miragem se desvanecesse, tinham o direito se intitularem vencidos da vida. Todavia Portugal não participava desta opinião. Ali eles eram considerados penas como *dandies* <sup>4</sup>

Seria, como já dissemos, necessário saber onde estava o erro. Se nem a revolução de armas, nem a das artes foram capazes de fazer Portugal despertar da sonolência em que se encontrava, os ‘vencidos da vida’, liderados por Eça de Queirós e os remanescentes da Geração de 70, continuaram a olhar para a sua nação com a perspectiva de tentar modificar os rumos cada vez mais pantanosos em que Portugal se atolava. Assim, no final da década de 90, Eça e seus amigos entram em mais uma empreitada, a *Revista Moderna* que pretendia apresentar o mundo moderno à Portugal e ao Brasil; uma publicação que trouxesse os mais recentes acontecimentos da França e Inglaterra, ou seja, apresentar o “magnifico teatro” que era a Europa na tentativa de diminuir o espaço entre as nações desenvolvidas e o atraso de Portugal. Nesta publicação, Eça começa a escrever, a maneira de folhetim, mais um de seus romances: *A Ilustre Casa de Ramires*.

*A Ilustre Casa de Ramires*, narra a vida de um fidalgo decadente, Gonçalo Ramires, que vive de arrendar suas quintas e almeja um futuro na política. Todos os seus antepassados tiveram uma importância fundamental na história de Portugal, exceto ele. Ao longo dos séculos, os Ramires, homens fortes e destemidos, estavam sempre ao lado da nação quando ela mais precisava. Para cada grande fato histórico português, um Ramires estava presente. “Gonçalo Ramires (...), era certamente o mais genuíno e antigo fidalgo de Portugal. Raras famílias, mesmo coevas, poderiam traçar a sua ascendência, por uma linha varonil e sempre pura, até os vagos senhores que entre Douro e Minho mantinham castelo e terra murada”<sup>5</sup>

Gonçalo Ramires seria, assim, a representação da decadência Portuguesa, ou se preferirmos, a representação do homem portu-

<sup>4</sup> Moog, 1966: 277.

<sup>5</sup> Queirós, 1951: 6.

guês do século XIX na concepção de Eça de Queirós. *Gonçálinho* é um homem doente moral e fisicamente. Tem achaques, manias e padece de uma dor de estômago que lhe aflige a todo o momento “\_ *Homem, eu ando com o estômago arrasado... E desde ontem à noite uma dor nos rins, ou no fígado, ou no baço, não sei bem, numa dessas entranhas!*...”<sup>6</sup>

Apesar de jovem, a figura decadente de Gonçalo se sobressalta ainda mais por conta de uma calvície precoce “*É infernal! Aos trinta anos estou calvo...*”<sup>7</sup>, um rosto limpo de pêlos, bem diferente dos grandes homens do passado que possuíam grandes barbas. Esse fidalgo decaído tenta se projetar no mundo, respirar em uma sociedade formada por pessoas mesquinhas que parecem comandar sua pátria. Por qualquer motivo, físico ou moral, Gonçalo é impedido de fazer algo realmente produtivo e, ora as dores no estômago ora as palestras com os amigos o trazem de volta a vida medíocre e tediosa.

Mas Gonçalo é, sobretudo, um Ramires, e como tal, ainda corre em seu sangue ‘degenerado’ a mesma força – agora sucumbida pelas convenções sociais – de todos os seus antepassados. Principalmente o sangue dos primeiros; estes, os construtores da torre que agora Gonçalo arrenda, foram os que, juntamente com outros nomes históricos, auxiliaram na construção da nação portuguesa; os pioneiros que conseguiram a independência do reino português.

A intenção primordial de Gonçálinho era entrar para a política, devemos salientar que ao longo dos tempos a aristocracia – representada por Gonçalo – foi perdendo força para uma nova classe: a burguesia; esta, cada vez mais fortalecida, foi tomando as rédeas das grandes nações. Era preciso extirpar todos os aristocratas, ou transformá-los em burgueses. Gonçalo, carregado como folha ao vento, vai sendo levado pelas convenções e percebe que a maneira mais adequada de fazer parte deste novo grupo seria abrir mão da sua aristocracia, ou seja, da própria história.

Para fazer carreira na política moderna seu nome, apenas, não bastaria. Era preciso ficar conhecido, se tornar um homem ‘renomado’; não pela nobreza, mas pela quantidade de vezes que esse nome aparecesse nas colunas dos jornais da época. Assim, incentivado por um conhecido político ufanista, o *patrinbotinheiro*, de um partido conservador, Gonçalo recebe a idéia de conceber um ro-

<sup>6</sup> Queirós, 1951: 31.

<sup>7</sup> Queirós, 1951: 34.

mance histórico, contando os grandes feitos dos seus avós.

Nenhum romance muito desenvolvido esta na índole militante da revista. Basta um conto, de vinte ou trinta páginas... Está claro, os Anais por ora não podem pagar. Também, você não precisa! E que diabo! Não se trata de pecúnia, mas duma grande renovação social... E depois, menino, a literatura leva a tudo em Portugal. Eu sei que o Gonçalo em Coimbra, últimamente, frequentava o Centro Regenerador. Pois, amigo, de folhetim em folhetim se chega a S. Bento! A pena agora como a espada de outrora, edifica reinos...<sup>8</sup>

Gonçalo percebe que através dessa ‘novela de família’ sua entrada na vida pública seria muito mais fácil. Depois de muito pesquisar nos registros familiares e em Herculano, Gonçalo decide contar um fato heróico de um antigo ancestral: O cavaleiro Tructesindo Ramires. Este homem – vivendo em uma época em que a nação portuguesa começava a surgir – é o protótipo do grande cavaleiro, aquele tipo de homem destemido que as novelas de cavalaria tanto eternizaram.

Por ser o mais fiel dos cavaleiros, Tructesindo Ramires ganhou a alcunha de *Rico-homem*. O que poderia haver de mais precioso para um cavaleiro do que conseguir a confiança do seu Rei? Tructesindo possuía esse mérito, tanto que o rei lhe confiara a segurança de sua herdeira.

Antes de morrer no Alcaçar de Coimbra, o senhor D. Sancho suplicara a Tructesindo Mendes Ramires, seu colação e Alferes-Mor, por ele armado cavaleiro em Lorvão, que sempre lhe servisse e defendesse a filha amada entre todas, a infanta D. Sancha, senhora de Aveyras. Assim o jurara o leal Rico-Homem junto do leito onde, nos braços do Bispo de Coimbra(..)

Muito diferente do seu sucessor do século XIX, Tructesindo ia à luta, às conquistas; às grandes vitórias, não tinha medo de nada, nem se abatia com qualquer situação avessa. Sempre seguro, rijo e impassível a todo tipo de sentimento, o senhor da torre não se deixava afetar por nada. Será o *rico-homem* o *revés* do próprio Gon-

---

<sup>8</sup> Queirós, 1951: 19.

çalo? Será Tructesindo a imagem apagada do verdadeiro Ramires? Como pode homens tão diferentes pertencer a mesma árvore genealógica?

Por cumprir fielmente com sua palavra, o *Rico-Homem* entrega ao inimigo um bem muito precioso: seu filho Lourenço Ramires. Lourenço é cruelmente sacrificado diante do pai – aceitando como Ramires que é esta missão sem qualquer discussão – que promete vingança, sem, contudo, esboçar qualquer atitude sentimentalista. Sabendo que era a sua palavra ou a vida do filho, Tructesindo prova a todos que um cavaleiro jamais muda a palavra e assiste a morte de seu único filho, resignado.

Não podemos esquecer que este *Rico-Homem* é um herói que-rosiano; ou seja, o modelo de homem no romance, um modelo que se opõe ao ‘anti-herói’ Gonçalo, ou se preferirmos, ao ‘anti-modelo’ que nos romance de Eça de Queirós representa o que não se deve fazer ou ser. Então, Tructesindo seria a representação do homem ideal e Gonçalo o homem corrompido, o homem que precisaria mudar. Como se a essência de Tructesindo tivesse se esvaído ao longo dos tempos e agora restasse apenas a forma, Gonçalo, sem o seu conteúdo.

O que há nesta história – que tem em seu interior uma outra história – é, principalmente, embates de masculinos: Dois homens da mesma matriz, vivendo em momentos distintos e agindo, também, distintamente. Gonçalo é decadente e hipócrita, corroído por uma vida social sem brilho, numa vida sem movimento. Como Portugal, Gonçalo parece ter parado no tempo de seus avós e assim, fidalgo da torre, espera ser vestido pelos empregados, espera conseguir emprego por meio de amigos, espera a morte de um deputado para tomar o seu lugar...

Deste modo, Gonçalo vai vivendo, esperando. O que pode fazer Portugal com homens como Gonçalo? Homens que, como o fidalgo da torre, vivem de ‘arrendar’; não trabalham, não produzem, não agem... O próprio Eça nos responde: Há em algum lugar, dentro de cada português, a essência de Tructesindo Ramires, resta-nos o resgate dessa matéria benéfica.

Houve um tempo em que existiam homens como Tructesindo, que faziam mais do que “*prometia a força humana*”. Portugal pôde contar com eles, exemplos como *Nun’Álvares, D. Afonso Henrique,*

*O Mestre de Avis, Vasco da Gama...* Enfim, toda uma linhagem de homens que ajudaram a construir uma grande nação. Estes homens o tempo eternizou. Com quem Portugal pode contar no século XIX? Com patriotas estúpidos como Castanheiro? Com o mau caráter Cavaleiro? O que falta a estes homens? O que falta a eles Gonçalo têm: sua raiz explica que sua força está soterrada, mas existe. É importante ressaltar, no entanto, que descender de uma família nobre certamente ajuda Gonçalo a ser o homem que Portugal precisa, mas algo fica implícito. O mundo que degenerou essa raça, ou a raça que se deixou degenerar? Além disso, Gonçalo não traz em si somente defeitos, seus medos e problemas morais, não o fazem um homem mau. Ele pode estar degenerado, mas, mesmo assim, é capaz de atitudes generosas.

Então o fidalgo cruzou descorçoadamente os braços – no embarço daquela aventura, em que, por culpa da sua ferocidade, se arriscavam duas crianças. Mas a Rosa entendia que a pequenina, a de mama, não sofreria com a caminhada, bem chegadinha ao colo da mãe, debaixo de uma mantagrossa. Agora o outro, com a tosse, com a febre...

— Essa fica cá – exclamou Gonçalo, decidido (...) Precisa uma boa gemada, depois um bom suadouro. Um destes dias lá lhe aparece nos Bravais, curado e mais gordo ... Vá sossegada!<sup>9</sup>

Se tudo se passou em épocas tão distintas, porque Tructesindo ainda serviria de exemplo de homem para o século de Eça? Algumas características parecem ser importantes como a sobriedade, a força física e a agilidade. Qualidades muito exigidas em um mundo capitalista, um mundo que exige do homem, produção, quantidade, agilidade. Tructesindo não tem esse perfil? As grandes cidades, as fábricas e máquinas, as ciências exatas e um colonialismo que esparteja a África e a Índia, exigem um homem semelhante a Tructesindo na sua força e determinação.

Gonçalo e Tructesindo se opõem em muitas coisas. Gonçalo é fisicamente debilitado, sofre de dores intestinais e possui uma calvície que ratifica essa fraqueza. A sua falta de cabelo destoa da barba espessa e densa de Tructesindo, que ao contrário do neto, possui uma força “hercúlea”; além disso, adjetivos que demons-

<sup>9</sup> Queirós, 1951: 205.

tram potência sexual acompanham este nobre homem, tais como “rijo”, “membrudo” e “grande”; não será à toa que ele conquista o epíteto de *Rico-Homem*. Já para Gonçalo, resta o carinhoso apelido de Gonçalinho. Neste caso, o diminutivo demonstraria que, ao contrário de seu grande avô, ele é um homem inferiorizado, minimizado. Não podemos esquecer que em muitos romances de Eça, alguns homens possuem um apelido no diminutivo, como *Teodorico*, *Ernestinho*, *Euzebiozinho*... Ainda mais se levarmos em consideração que todas essas personagens possuem um desvio de caráter intensificado por tais apelidos.

Além das diferenças físicas, os aspectos morais são, também, bastante diferentes. Se Gonçalo é medroso, Tructesindo parece não conhecer o medo; se Gonçalo não consegue manter a palavra; Tructesindo é fiel a sua, mesmo que ela valha a vida do único filho; se Gonçalo se acovarda, Tructesindo parte sem medo para uma vingança; se Gonçalo deixa-se levar pelo sentimento de piedade; Tructesindo usa toda a sua crueldade diante do algoz de seu filho.

Devemos ficar atentos para uma questão. Será que todos os homens devem ser como Tructesindo? Todos devem ser corajosos, devem saber mandar; servem para resgatar os valores morais perdidos ao longo do tempo? Parece que para os Ramires a resposta é sim. Portanto, alguns homens devem comandar, outros nascem para serem comandados. Logo, na matriz dos Ramires está o poder, como na matriz portuguesa está a possibilidade de conquistar outros povos. Gonçalo não está no seu lugar de direito; bem como Sanches Lucena ou André Cavaleiros, daí o desequilíbrio na sociedade portuguesa.

Assim, o acesso à masculinidade moderna não implica apenas a incorporação de um esteriótipo ou a assunção de uma identidade, mas é também necessariamente inserção numa estrutura hierárquica de prestígio e poder (...). Dessa forma, a construção da própria masculinidade requer algum tipo de desvalorização da masculinidade dos outros <sup>10</sup>

Portugal também parece estar fora do seu lugar de direito. Durante o século XIX, esteve numa posição subserviente, submissa,

---

<sup>10</sup> Barcellos, 2001: 146.



passiva. Enfim, numa posição literalmente conhecida como ‘feminina’, o *Ultimatum* prova a fragilidade portuguesa.

No entanto, o contato com a vida de seu antepassado, através da construção de uma obra literária, leva Gonçalo, surpreendentemente, para outro rumo. Depois de concluir a história de Tructesindo, ele sonha com todos os seus ancestrais e estes conclamam que Gonçalo se levante, se erga e retome o destino dos Ramires: o de serem grandes conquistadores.

Depois deste acontecimento, Gonçalo sai de casa com um esquecido chicote e após uma discussão com lavradores que insistem em lhe desrespeitar, o fidalgo da torre surra-os sem piedade, mudando, assim, sua visão de mundo e, principalmente, sua posição de Ramires diante de outros homens. A partir desse fato, em que Gonçalo volta a exercer seu poder perante os menos favorecidos, sua vida muda radicalmente. Ele abandona a passividade, diz não a um casamento de conveniências, hipoteca a torre, e parte para África, um lugar inóspito, onde, outrora, seus antepassados estiveram *“Ao engaja-se no projeto colonialista, Gonçalo alcança assim um novo patamar de masculinidade, que reforça ao mesmo tempo a pureza e a inteireza de sua identidade étnica e nacional”*<sup>11</sup>.

Mas, felizmente Gonçalo não é só raça, força e poder! *“E os Ramires, não só vêm dos Reis”*.<sup>12</sup> Eça nos mostra implicitamente que somente força não constrói uma nação. É uma das características de Gonçalo, que faz com que nós leitores nos apeguemos a ele, é que mesmo com tantos defeitos, há uma bondade nele que não parece ser um problema de inferioridade, muito pelo contrário. Um grande conquistador tem de ser forte e saber se impor; entretanto, só isso faz dele apenas um grande tirano, não faz dele um grande homem. Há que se adicionar bondade – diferentemente de fragilidade – a tanta coragem e força.

Olhe, às vezes há um homem muito sério, muito puro, muito austero, um Catão que nunca cumpriu senão a lei ... E todavia ninguém gosta dele, nem o procura. Porque? Porque nunca deu, nunca perdoou, nunca acarinhou, nunca serviu. E ao lado outro leviano, descuidado, que tem defeitos, que tem culpas, que esqueceu mesmo o dever, que ofendeu mesmo a lei

<sup>11</sup> Barcellos, 2001: 148.

<sup>12</sup> Queirós, 1951: 448.

... Mas quê? É amorável, generoso, dedicado, serviçal, sempre com uma palavra doce, sempre som um rasgo carinhoso ... E por isso todos o amam, e não sei mesmo, Deus me perdoe, se Deus também o não prefere...<sup>13</sup>

Assim, Gonçalo, essa figura paradoxal e carismática, parte para um rumo desconhecido, deixa de ser o autor da sua história para se tornar uma lenda. Ele sai de cena deixando impressões diversas dos seus amigos de infância, mas todas são unânime quanto uma questão: está mais homem. E estar mais homem neste caso é aliar a força de sua raça a bondade de sua alma. Um homem pronto para encarar a terrível competição do mundo moderno, sem perder sua essência. Um homem forte e bom que continuará sendo um mistério “*Assim todo completo, com o bem e com mal, sabem vocês o quem ele me lembra? \_Quem? \_Portugal*” (Queirós, 1951: 457)

**RESUMO:** No final do século XIX, ocorrera um fato histórico que mudou, para pior, os rumos da história de Portugal. O fato em questão seria o *Ultimatum* Inglês e tal acontecimento abalaria profundamente a situação política do país, que parecia já estar bastante fragilizada. Em meio a esses acontecimentos, Eça de Queiroz publica o romance *A Ilustre Casa de Ramires* em uma revista, a *Revista Moderna*, destinada a mostrar o que de melhor havia na Europa como uma forma de apresentar as ‘Grandes Nações’ da época à sociedade portuguesa que se encontrava decadente. Neste trabalho, procuraremos apresentar os embates masculinos existentes em *A Ilustre Casa de Ramires*. Gonçalo Ramires e Tructesindo Ramires, homens de uma mesma linhagem, que representam Portugal em momentos históricos distintos. Enquanto Gonçalinho seria a decadência portuguesa no século XIX, na sua figura medíocre de fidalgo da torre; Tructesindo seria, assim, o protótipo do português (e do Portugal) na idealização de Eça de Queiroz, já no final de sua carreira.

**Palavras-chave:** História, masculinidade e identidade nacional.

---

<sup>13</sup> Queirós, 1951: 456.

**ABSTRACT:** *In the end of the century XIX, a historical fact that moved, for worse occurred, the routes of the history of Portugal. The fact in question would be the English Ultimatum, Such event would deeply shake a situation that seemed to be sufficiently fragile. In way to these events. Eça de Queirós publishes the romance A Ilustre Casa de Ramires in a magazine, the modern magazine, destined to show what of better it had in the Europe as a form to show the 'great nations' of the time to the Portuguese society. In this work, we will look for to present the masculine strike that exists in A Ilustre Casa de Ramires. Gonçalo Ramires and Tructesindo Ramirez, men of one same ancestry, who represent Portugal at distinct historical moments. While Gonçalinho would be the Portuguese decay in the century XIX, in his mediocre figure of noble of the tower; Tructesindo would be, thus, the archetype of the Portuguese (and of the Portugal) in accomplishment of Eça de Queirós, no longer final of his career.*

**Keywords:** *History, Masculinity, national identity.*

## REFERÊNCIAS

- BARCELLOS, J. C. Homossociabilidade masculina e homoerotismo na ficção de Eça de Queirós. In.: Scarpelli, M. F. & Oliveira, P. M. (orgs.) *Os Centenários: Eça, Freyre e Nobre*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2001.
- BARCELLOS, J. C. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. In.: José Luiz Faureaux de Souza Júnior (Org.) *Literatura e Homoerotismo – uma introdução*. São Paulo: Scortecci Editora, 2002.
- EÇA DE QUEIRÓS. *A Ilustre Casa de Ramires*. Porto: Lello & Irmãos, 1951.
- MATOS, A. Campos (org.) *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: caminho, 1988.
- MOOG, V. *Eça de Queirós e o Século XIX*. (5ª edição). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1966.
- QUENTAL, A. Causas da decadência dos povos peninsulares. In: *Prosas Escolhidas*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1942.

# MEMÓRIA DO INFERNO EM OS CUS DE JUDAS

Cláudia Amorim<sup>1</sup>

O pensador alemão Adorno já teria dito que, diante de Auschwitz, a única forma enfática de protesto seria o silêncio<sup>2</sup>. Neste momento, toda a racionalidade se deixou derrotar, de nada adiantando a ação e a militância para lutar a favor dela. Haveria, de fato, alguma forma de livrar a humanidade da ameaça de guerra? Esta é a pergunta que Einstein faz a Freud numa carta<sup>3</sup> datada de 1932. Sete anos depois, eclodiria a Segunda Guerra Mundial, neste contexto, tomada como mal inevitável. Falharam os homens, falhou a razão que não pode explicar esse impulso destrutivo do homem, se é que pode haver para ele alguma explicação.

Contrariando esta defesa do silêncio como forma de protesto, o protagonista do romance *Os cus de Judas*, do escritor português Antônio Lobo Antunes, narra, em uma única noite, a uma mulher desconhecida em Lisboa, a sua experiência como soldado na guerra colonial em Angola. As imagens da guerra, os momentos vividos são retomados pelo retornado que parece considerar apenas sua necessidade de falar continuamente, na tentativa frustrada de entender as razões, se é que as há, da guerra e da morte produzida em série. Em *Memória de elefante*, o primeiro romance de uma espécie de trilogia da guerra, produzida por esse escritor, o protagonista da narrativa é um médico psiquiatra que retoma sua rotina como funcionário do Hospital Miguel Bombarda e, em meio aos doentes diagnosticados como loucos e aos funcionários do Hospital, questiona a lógica, o sentido da vida, a partir da rememoração dos acontecimentos experienciados em Angola e da sua estranheza ao confrontar-se com o normal cotidiano do hospital. Finalmente, em *Conhecimento do inferno*, acompanhamos igualmente a trajetória de um médico que está no Algarve, num fim de tarde, e parte no automóvel, solitariamente, a caminho de Lisboa, atravessando parte do país durante a madrugada. Ao fazê-lo, rememora os acontecimentos por que passou na guerra colonial alguns anos

<sup>1</sup> Professora Assistente de Literatura Portuguesa da UERJ

<sup>2</sup> Adorno, 1973, p.64.

<sup>3</sup> Freud & Einstein, 1997, p.59.

antes nos confins de Angola, ou nos Cus de Judas.

Nos três romances, ao rememorar os acontecimentos vividos, os respectivos protagonistas, antes de tudo retornados da guerra, dão configuração a um imaginário da guerra colonial que se liga a suas experiências pessoais. O que tal imaginário – constitutivo do texto literário - tem a ver com um outro imaginário que está na constituição mesma do sujeito e que diz respeito a um outro saber que é a psicanálise?

Este ensaio busca fazer algumas reflexões sobre o que se configura como o imaginário a partir das perspectivas literária e psicanalítica, enfocando o que seria o imaginário da guerra no romance *Os cus de Judas*, de Antônio Lobo Antunes. Para tanto, partiremos do caráter do imaginário, proposto por Wolfgang Iser, como terceiro elemento constitutivo do texto literário, que lança novas luzes sobre a dicotomia real X ficcional, e do que Jacques Lacan define como o estatuto do imaginário na estrutura do sujeito. O romance em questão, o segundo de Antunes, compõe com outros dois, lançados quase em seqüência, como já dito, uma espécie de trilogia em torno da temática dos retornados da guerra colonial. É, porém, n'Os cus de Judas (1979) que verificamos mais fortemente uma tentativa de rememoração das situações limítrofes vividas por um ex-combatente. Nesta narrativa, não está em jogo um diário ou uma crônica do período em que esteve em Angola, trata-se de uma rememoração encadeada por uma outra lógica ditada por um discurso que organiza o imaginário – entendido aqui como elemento constitutivo da estrutura do sujeito - e que busca dar sentido a ele. Estamos, assim, na dimensão da subjetividade do discurso psicanalítico.

## 1. LITERATURA E PSICANÁLISE: ESPAÇOS DA DISCURSIVIDADE

Embora ciência da literatura e psicanálise sejam campos de saber distintos, ambos se ocupam da discursividade, produto da condição humana. No entanto, lembra Nadiá Paulo Ferreira, “a especificidade da literatura como discurso é a escrita, embora não restem dúvidas de que, do ponto de vista histórico, sua origem

está ligada à oralidade.”<sup>4</sup> A psicanálise enquanto ato, ao contrário, constitui-se a partir do desejo de alguém que fala na direção de um suposto saber (o saber do psicanalista), sendo, portanto, instaurada por uma discursividade em que se faz presente a oralidade.

Embora ligada em suas origens à oralidade, a literatura hoje se constitui pela via da escrita. Para a psicanálise, todavia, ela nunca deverá deixar de ser marcada pela fala, apresentando, então, duplo viés: a fala e a escrita. A literatura como fala, lembra Nadiá Ferreira, é da ordem do desejo, já que é “um discurso que engendra uma mensagem com valor de verdade”<sup>5</sup> e que revela ainda “a existência de um sujeito cindido. O homem, ensina Lacan, fala porque o símbolo o fez homem. Falar é empregado aqui como ato não de fonação, mas de discurso.”<sup>6</sup> Como escrita, a literatura é da ordem da pulsão, possuindo, portanto, a “mesma temporalidade das pulsões: tempo de passagem, de pura repetição.”<sup>7</sup>

Não cabe neste estudo enfocar o quanto, na obra antuniana, a literatura é expressão simultaneamente da fala e da escrita. Sabemos, é claro, que, em se tratando de Lobo Antunes, muito da sua história pessoal está enraizada na obra, especialmente nos três primeiros romances aqui referidos. Foge, no entanto, ao âmbito deste trabalho uma abordagem que abarque esse significativo aspecto da sua obra. De qualquer modo, cabe ressaltar que o caráter um tanto autobiográfico de seus três primeiros romances constitui motivo de interesse para a ciência da literatura, pois que neste tipo de narrativa instaura-se a discussão dos tênues limites entre realidade e ficção, embora notadamente o discurso se constitua como ficcional.

Por enquanto, basta salientar que literatura é, antes de tudo, discursividade, e como tal, seja como fala, seja como escrita, faz interagir os três componentes da estrutura do sujeito, segundo Lacan: o real, o simbólico e o imaginário. É o imaginário o campo da construção dos significados, dos sentidos que o simbólico possibilita construir. É no imaginário que igualmente encontramos uma gama de sentidos cristalizados que, incitados pelo confronto com o real e sem o auxílio do simbólico, provocam a angústia. Sempre

<sup>4</sup> Ferreira, 2005, p.17-18.

<sup>5</sup> Ferreira, 2005, p.17.

<sup>6</sup> Ferreira, 2005, p.17.

<sup>7</sup> Ferreira, 2005, p.17.

há angústia quando nos chocamos com o real e não se pode significar esse choque. Portanto, quanto maior é a ausência do simbólico, maior é a angústia, pois que se vive o estado da estupefação sem nenhum sentido. A imperativa necessidade de falar é assim uma espécie de retorno à dignidade humana. Fala-se para tentar aplacar a cisão do sujeito e a angústia que paralisa.

Nos três romances de Lobo Antunes acima referidos, constata-se o sentimento de angústia que paralisa os respectivos protagonistas. Em termos psicanalíticos, a angústia ganha corpo quando o real invade o imaginário e não é possível contar com a presença do simbólico. Portanto, sem a fala, sem discursividade, estamos diante do inefável do sofrimento, já que esse confronto com o real é quase sempre de ordem traumática.

Se a literatura e a psicanálise necessitam em seus ofícios da discursividade, embora por motivos diversos, uma outra similitude as aproxima. Tal qual a estrutura triádica do sujeito, em que interagem os três componentes propostos por Lacan: o real, o simbólico e o imaginário, a estrutura romanesca, a estrutura do texto ficcional, segundo a proposta de Iser, se organiza igualmente a partir de três elementos: o real, o fictício e o imaginário.

Ao confrontarmos estes diferentes conceitos de imaginário na estrutura do sujeito e na estrutura da ficção, procuraremos mostrar as possíveis convergências, se é que as há, e as inegáveis divergências entre eles.

## **2. CONCEITUALIZAÇÕES DO IMAGINÁRIO**

Ao buscar definir as relações entre o que seria o real e o fictício, Iser assinala que não podemos definir o fictício pela simples anulação dos componentes do que seria o real. Aqui, encontramos um problema quando confrontamos estas considerações à teoria psicanalítica. Para Lacan, o real não pode ser representado, ele é da ordem do impossível e também não se confunde com a realidade, pois que esta é algo que se funda a partir de um discurso e, assim sendo, ela tem estrutura de ficção. Contrariamente a estas considerações, a ciência da literatura não só sinonimiza real e realidade, como também separa radicalmente realidade de ficção. Desse modo, a realidade é entendida como algo dado, objetivo, o mundo

circundante, por exemplo, do qual se excluem os atributos que constituem o que seria o ficcional. A ficção, para Iser, apresenta em sua estrutura uma combinação de dados selecionados desta realidade, sem, contudo, esgotá-la. A realidade, da qual se selecionam, se recortam dados para combiná-los no jogo da ficção, seria ainda sinônimo de realidade social e de outras “realidades”.

(...) há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. Por outro lado, também é verdade que estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, não se repetem nele por efeito de si mesmas. Se o texto ficcional se refere portanto à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele emerge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto.<sup>8</sup>

Iser, na obra mencionada, ocupa-se primeiramente em apontar as funções dos componentes do texto ficcional para posteriormente discutir o caráter do que seria o ficcional. Somente a partir desses pressupostos, o crítico busca uma melhor definição do que seria o imaginário do texto literário, não sem antes fazer uma espécie de levantamento na história das idéias desta criação conceitual que, embora relativamente nova, teria sido construída posteriormente às tentativas de se elucidar e distinguir os conceitos de fantasia e de imaginação.

O imaginário, a princípio, seria para Iser o que se manifesta de modo difuso, informe, fluido, sem contorno objetivo, embora ancorado no que ele concebe como real. Iser considera ser ele constituído de manifestações distintas entre elas: as idéias, os sonhos, as alucinações. Nestas manifestações, segundo o crítico, o imaginário alcançaria uma existência experimental.

Somente a ficção, segundo este crítico, pode conduzir o difuso do imaginário ao determinado. A partir da relação deste campo

---

<sup>8</sup> Iser, 1996, p.14.



difuso com o fingir – como ato objetivo, próprio do texto ficcional – o imaginário perderia seu caráter difuso para ganhar uma configuração, uma determinação. Porém, lembra Iser, “o imaginário não se transforma em real por efeito da determinação alcançada pelo ato de fingir, muito embora possa adquirir aparência de real”<sup>9</sup>.

Para a Psicanálise, imaginário é o campo em que se produz sentido. Para se produzir sentido, há de se valer do simbólico que possui a mesma estrutura da linguagem. Só o homem está inscrito no simbólico. A linguagem é o que nos faz homens, é o que nos inscreve na condição humana. E, assim, seguimos buscando um sentido para o muitas vezes sem sentido da existência. Nessa busca, esbarramos com o real que comparece como enigma e resiste à significação. No entanto, qual cego obstinado o homem continua seguindo na esperança mal crida de que algum sentido venha aplacar a angústia por que é tomado quando se depara com esse real sem resposta.

O imaginário, enquanto elemento estrutural do sujeito, constitui-se na infância, após a inserção deste sujeito no campo da linguagem – ou seja – após sua inscrição no simbólico, e liga-se primeiramente ao corpo (imagem) e ao sentido. É também no campo do imaginário que está presente a agressividade – inerente ao homem. Ela faz parte da estrutura humana e lá reside, antes que as discordâncias, as rivalidades se evidenciem pela fala. Freud já teria apontado isso na carta em que busca responder à indagação de Einstein sobre o porquê da agressividade do homem quando na guerra. A guerra, entendida como o limite máximo da agressividade entre os homens, é o conflito do eu com o outro no campo do imaginário e ela resulta da falência do simbólico, isto é, da ausência de diálogo, de entendimento possível entre o eu e o outro.

Na espécie humana, o imaginário se constrói a partir da ativação do simbólico e isto se dá ainda na infância do indivíduo. É quando se constitui o eu, no estádio do espelho. É aí que está, segundo Lacan, a origem da “dimensão essencial do humano, que estrutura toda a sua vida de fantasia.”<sup>10</sup>

(...) o processo da sua maturação fisiológica permite ao sujeito, num dado momento da sua história, integrar efetivamente

<sup>9</sup> Iser, 1996, p.15.

<sup>10</sup> Lacan, 1986, p.96.

suas funções motoras, e aceder a um domínio real do seu corpo. Só que, é antes desse momento, embora de maneira cor-relativa, que o sujeito toma consciência do seu corpo como totalidade. (...) a só vista da forma total do corpo humano dá ao sujeito um domínio do imaginário do seu corpo, prematuro em relação ao domínio do real.<sup>11</sup>

Mais adiante, Lacan prossegue sustentando que é neste momento que “a imagem do corpo dá ao sujeito a primeira forma que lhe permite situar o que é e o que não é do eu.”<sup>12</sup>

O imaginário na estrutura do sujeito nasce então sob o signo do engano. A imagem do corpo que se tem é ilusória, pois que acontece antes que se tenha um domínio do real, da falta. E, além disso, ela também se vai construindo pela via da palavra e do lugar que ocupa no imaginário do outro, isto é, do discurso que define, que marca esse ser.

(...) na relação do imaginário e do real, e na constituição do mundo tal como ela resulta disso, tudo depende da situação do sujeito. E a situação do sujeito – (...) – é essencialmente caracterizada pelo seu lugar no mundo simbólico, ou, em outros termos, no mundo da palavra. É desse lugar que depende o fato de que tenha direito ou defesa de se chamar *Pedro*.<sup>13</sup>

Assim, a realidade do sujeito – entendida aqui como a sua história - é fundada pelo discurso de um outro, assim como aquilo que se convencionou chamar realidade é antes uma cadeia de discursos que se tornou mais ou menos hegemônica em determinado momento.

---

<sup>11</sup> Lacan, 1986, p.96.

<sup>12</sup> Lacan, 1986, p.96.

<sup>13</sup> Lacan, 1986, p.97.

### 3. A MEMÓRIA DO INFERNO: O IMAGINÁRIO DA GUERRA

No discurso do retornado, de *Os cus de Judas*, sua vivência da guerra colonial é rememorada em apenas uma noite. Na sua leitura, acionada pela memória, o retornado faz uma seleção dos fatos por ele vivenciados para recontá-los à mulher que o escuta. Trata-se, portanto, de um relato que seleciona o vivido, influenciado pela subjetividade da memória.

Tem razão, divago como um velho num banco de jardim perdido no esquisito labirinto do passado, a mastigar recordações no meio de bustos e de pombos, de bolsos cheios de selos, de palitos e de capicuas, movendo continuamente os queixos como se premeditasse um esgarro fantástico e definitivo.<sup>14</sup>

A ‘seleção do vivido’, feita pelo retornado, opera-se logicamente no interior da narrativa e não diz respeito à outra seleção – a do autor - que se constitui como o primeiro dos atos de fingir que, segundo Iser, possibilitam o texto literário. Os outros atos de fingir, além da seleção, são a combinação e o autodesnudamento da ficcionalidade do texto literário. São estes atos que, interagindo, possibilitam a configuração do imaginário (difuso, informe) como real (realidade), isto é, o imaginário, a partir de sua relação com o fingir – ato intencional da ficção – adquire aparência de real, ganhando contorno, determinação, visibilidade.

Se o primeiro dos atos de fingir do texto ficcional diz respeito à seleção, a combinação consiste na organização dos elementos selecionados, na combinação do significado verbal e na organização dos elementos que estruturam a narrativa (personagens, ações etc.) Além disso, a combinação estabelece relacionamentos intratextuais e ao fazê-lo os elementos selecionados adquirem novas posicionalidades, criando condições para a configuração de um imaginário.

No relato dos dias em que passou no inferno, o retornado lembra-se em determinado momento da partida dos soldados que se despedem de suas famílias e das pessoas aglomeradas no cais. Tal cena imediatamente evoca, pela semelhança, a cena da partida das naus n’*Os Lusíadas*, de Camões, quando o velho do Restelo surge

---

<sup>14</sup> Antunes, 1984, p.80.

entre as gentes na praia e vocifera contra as navegações, desvelando o outro lado da ideologia expansionista. Diferentemente do texto camoniano, neste momento percebe-se que ninguém levantou a voz contra a guerra. O seu relato, porém, denota, através da ironia, seu grande descompasso em relação ao discurso dominante que conferia sustentação à guerra.

De modo que quando embarquei para Angola, a bordo de um navio cheio de tropas, para me tornar finalmente homem, a tribo, agradecida ao Governo que me possibilitava, grátis, uma tal metamorfose, compareceu em peso no cais, consentindo, num arroubo de fervor patriótico, ser acotovelada por uma multidão agitada e anônima semelhante à do quadro da guilhotina, que ali vinha assistir, impotente, à sua própria morte.<sup>15</sup>

Evidencia-se aqui um processo próprio do primeiro dos atos de fingir, analisados por Iser, o processo de seleção. Se, em tal processo, o autor retira dos contextos sócio-histórico e/ou literário os elementos de que precisa para compor seu texto, a intertextualidade da cena da partida exemplifica tal procedimento. Ainda que não seja idêntica – falta, nesta nova partida, um personagem central que é o velho do Restelo - ela presentifica a partida das naus pelos elementos que contém, como também pelos que dela se ausentam. Além disso, se o velho não está presente nesta narrativa, sua voz destoante ecoa na ironia com que o retornando narra a cena.

Ao historiar as conceituações do imaginário, Iser encontra uma significativa característica comum entre elas, o fato de o imaginário ser uma instância imprecisa que necessita ser mobilizada por um fator externo. Aliás, ao buscar as conceitualizações, Iser considera que elas giram em torno das instâncias ativadoras (fatores externos) e não respondem efetivamente à demanda que busca investigar a constituição do imaginário.

Sem qualquer precisão, desprovido de intencionalidade, pois que esta se relaciona a instâncias ativadoras – o fato é que o imaginário pressupõe, conseqüentemente, um lugar vazio. E cabe aqui pensar numa possível similitude com o conceito de imaginário para a psicanálise. Constituído-se como um dos sistemas de referências, sem os quais “não é possível compreender a técnica e a experiência freudianas”<sup>16</sup>, também ele é um campo onde se encon-

<sup>15</sup> Antunes, 1984, p.13.

<sup>16</sup> Lacan, 1986, p.89.

tra inscrito um furo. O homem é um ser que nasce sem um saber sobre sua espécie e, portanto, difere dos animais cujo saber sobre a própria espécie é transmitido geneticamente. O imaginário, campo dos sentidos, então é marcado por um vazio, por um nada (furo original) no qual se instaura algo que é transmitido pelo discurso do outro.

Para a ciência da literatura, se o fictício mobiliza o imaginário, funcionando como uma instância ativadora, ele produz uma estrutura de duplicação que consiste na presentificação de um mundo e ‘nas entrelinhas’ na configuração de um outro que ‘se apresenta’ como ausência. “Os próprios atos [de fingir] provocam os ‘dois mundos’ e, através dessa duplicação, abrem em cada texto um espaço de jogo.”<sup>17</sup>

Na narrativa em questão, os ‘dois mundos’ – o mundo do narrado e o mundo empírico – se interrelacionam num processo de jogo, em que está presente um imaginário sobre a guerra, engendrado pela interação da seleção e combinação, feita pelo autor, dos fatos da realidade.

O imaginário, ancorado nos atos de fingir do texto ficcional, ganha maior determinação, pois apresenta um mundo ‘organizado’ segundo os princípios de seleção e combinação, além de configurar-se em mundo ‘real’, a partir do contrato do *como se*, proposto pelo autodesnudamento do texto ficcional. Os atos de fingir pressionam assim o imaginário no sentido de este ganhar um contorno, ganhar visibilidade, a fim de que se estruture um mundo narrado.

Assim, o imaginário, no romance *Os cus de Judas*, tal como o concebe Iser, constitui-se, antes de tudo, dos acontecimentos referentes à guerra colonial, mais especificamente, àqueles que tiveram lugar em Angola, mas não só. O cotidiano da pequena burguesia lisboeta que, à noite, frequenta os bares à procura de divertimento ou buscando afogar a solidão, também constitui este imaginário. A própria sociedade portuguesa, que, em sua maioria, se furta a um posicionamento claro em relação à política colonial salazarista e, talvez por isso mesmo, se encontre ausente da narrativa, também o configura, ainda que pela sua significativa ausência.

---

Nesta narrativa, as cenas da guerra, a descrição que o retor-

<sup>17</sup> Iser, 1996, p.263.

nado faz da guerra duplicam as imagens bélicas que constituem a memória histórica do século vinte. No romance, o ‘mundo metaforizado’ compõe-se das cenas de guerra colonial evocadas por um retornado que se encontra em Portugal, seu país de origem. Desse ‘mundo’ muito se exclui, posto que é ele um ‘recorte’ do que se concebe como realidade. No jogo da ficção, o presente e o ausente ‘aparecem’ simultaneamente.

As imagens evocadas pelo retornado, no entanto, em função do absurdo em que vive, revelam-se ‘flututantes’, ‘irreais’. O confronto terrível com a experiência da morte resulta numa necessidade de apagamento de tão realísticas cenas. A realidade crua e dura da morte e da guerra desrealiza-se, deforma-se para construir uma ‘realidade’ pelo avesso.

(...) à porta do posto de socorros, estremunhado e nu, vi os soldados correrem de arma em punho na direção do arame, e depois, as vozes, os gritos, os esguichos vermelhos que saíam das espingardas a disparar, tudo aquilo, a tensão, a falta de comida decente, os alojamentos precários (...) o gigantesco, inacreditável absurdo da guerra, me fazia sentir na atmosfera irreal, flutuante e insólita, que encontrei mais tarde nos hospitais psiquiátricos, ilhas de desesperada miséria de que Lisboa se defendia cercando-as de muros e de grades, (...).<sup>18</sup>

Selecionadas, combinadas e submetidas ao processo do *como se*, as imagens do texto literário se convertem em ‘realidade’. Em função do processo do *como se*, tais imagens, nesta narrativa, não podem ser consideradas como parte de um depoimento ou reportagem sobre a guerra. Elas se inscrevem no processo de jogo, indicando a ficcionalidade do texto.

No saber psicanalítico, o real é tudo aquilo que resiste à simbolização e, portanto, segundo Lacan, impossível de ser significado. No entanto, ele existe e as formas através das quais o sujeito se depara com o real são o gozo e a morte. A experiência do retornando está plena, então, desse confronto com o real, pois que a morte se faz presente todo o tempo. Seu relato não deixa, aliás, dúvida quanto a isso.

O passado, sabe como é, vinha-me à memória como um almo-

<sup>18</sup> Antunes, 1984, p.44.

ço por digerir nos chega em refluxos azedos à garganta, (...) Pulara sem transição da comunhão solene à guerra, pensava eu a abotoar o camuflado, obrigaram-me a confrontar-me com uma morte em que nada havia de comum com a morte asséptica dos hospitais, agonia de desconhecidos que apenas aumentava e reforçava a minha certeza de estar vivo (...).<sup>19</sup>

Seu passado, como confessa à mulher que o escuta, subia-lhe em ‘refluxos azedos à garganta’, o que nos mostra que sua história, malgrado seu desejo de regressar à ‘vida normal’, comparecia inscrevendo-se, desse modo, em seu corpo. No entanto, mesmo a vida normal, o cotidiano do hospital o angustiam, pois parece haver algo em sua pacata vida que o empurra para a margem. Daí a sua necessidade imperiosa de falar continuamente numa espécie de relato sem fim, de cujos objetivos o próprio sujeito desconfia.

Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar, uma história inventada com que a comovo a fim de conseguir mais depressa (...) que você veja nascer comigo a manhã na claridade azul pálida que fura as persianas e sobe dos lençóis (...).<sup>20</sup>

O relato dos dias vividos no inferno da guerra, que faz à mulher desconhecida, apoiado no uísque que toma intermitentemente, faz-se necessário à medida que precisa dar conta desse refluxo azedo que o impede de seguir naturalmente a vida, se é que é possível fazê-lo. Tal relato constitui-se, então, a sua realidade, é a elaboração possível que faz de um real que se lhe escapa.

Ao se deparar novamente com os acontecimentos pela via da elaboração, o retornado pode redimensioná-los, não só porque o distanciamento o permite, mas também porque em sua fala instaura-se um saber (ainda que cheio de dúvidas) que se revela no ato mesmo da fala. A mulher que o escuta ocupa o lugar do psicanalista, ainda que, no romance, não tenha essa função; e o sujeito fala continuamente porque a elaboração discursiva é para ele uma necessidade a que se agarra para entender que não enlouqueceu. O sujeito cindido fala porque só a linguagem – que tem a mesma estrutura do simbólico – lhe devolve a condição humana.

— Ao narrar os acontecimentos, o seu imaginário sobre a guerra

<sup>19</sup> Antunes, 1984, p.100.

<sup>20</sup> Antunes, 1984, p.57.

é redimensionado pelo simbólico. Este está na base do processo de elaboração do vivido, que, acionado pela fala, opera a quebra do que foi cristalizado no imaginário para devolver ao sujeito a possibilidade de atribuir novo sentido às coisas. Portanto, é a fala desencadeadora de um novo olhar sobre os acontecimentos vividos pelo então soldado. E esta fala não pode ser solitária. Quando se fala, ainda que seja mais para si mesmo do que para o outro, é necessário que se constitua um outro que escute. Para a psicanálise, este outro é o psicanalista que faz caminhar o processo de análise.

No romance, o retornado está num bar, cercado pelas mais variadas pessoas que discutem os mais diferentes assuntos. Ele, portanto, é mais um a falar em meio ao burburinho local. Impulsionado pelo álcool, o retornado desprende-se das amarras do bom comportamento e deita sua fala carregada de dor, de ironia e também em certos momentos de lirismo a alguém que, em meio à multidão, lhe restitui a solidariedade humana no simples ato de escuta. Desse modo estimulado, numa única noite revê sua vida e seus valores ao rememorar os acontecimentos por que passou na longa travessia para o inferno.

A subjetividade da memória e do discurso que se alinhava não poucas vezes recupera surpreendentemente detalhes aparentemente ínfimos, plenos de significação para o sujeito, o que pode ser observado na passagem em que o retornado lembra que carregava, ao despedir-se das tias, quando da partida, a medalha de Salazar no bolso.

Lisboa principiou a afastar-se de mim num turbilhão cada vez mais acentuado de marchas marciais em cujos acordes rodopiavam os rostos trágicos e imóveis da despedida, que a lembrança paralisa nas atitudes de espanto. (...) e eu perguntava a mim próprio o que fazíamos ali, agonizantes em suspenso no chão de máquina de costura do navio, com Lisboa a afogar-se na distância num suspiro derradeiro de hino. Subitamente sem passado, com o porta-chaves e a medalha de Salazar no bolso, (...) sentia-me como a casa dos meus pais no verão, sem cortinas, de tapetes enrolados em jornais, (...), e o gigantesco eco dos passos de ninguém nas salas desertas.<sup>21</sup>

Além da fala das tias sobre a guerra, o retornado resgata os diversos discursos que, em conjunto, vão constituindo um imagi-

<sup>21</sup> Antunes, 1984, p.16-17.



nário sobre a guerra em que esteve. Assim, ao revisitar estas diferentes falas, o retornado vai lhes tirando as cascas, qual se descasca uma cebola, até encontrar um discurso ou formular um outro que para ele tenha algum sentido, ainda que ele não seja único. Como adverte Lacan, um discurso é antes de tudo “um feixe de discursos que se recobrem uns aos outros, se seguem, formam uma dimensão, uma espessura, um dossiê”.<sup>22</sup>

A solidariedade e a fraternidade – valores de grande importância que só têm lugar quando há trocas que se concretizam pela via do simbólico - inexistem em tempos de guerra, mesmo entre aqueles que partilham durante meses do mesmo sofrimento. A convivência é forçada e, segundo o relato do retornador, o que une os combatentes é simplesmente o desejo que todos têm de continuarem vivos.

(...) formávamos a cada jantar a anti-*Última Ceia*, o desejo comum de não morrer constituía, percebe?, a única fraternidade possível, eu não quero morrer, tu não queres morrer, ele não quer morrer, nós não queremos morrer, vós não quereis morrer, eles não querem morrer, (...).<sup>23</sup>

Sem perspectivas, sem futuro, o retornador não tem ilusões sobre a felicidade. Sobre ela constrói seu discurso singular – um discurso que a coloca, para ele, no lugar do impossível – e que, é claro, está ainda marcado pelo seu imaginário sobre a guerra recente.

Não, a sério, a felicidade, esse estado difuso resultante da impossível convergência de paralelas de uma digestão sem azia com o egoísmo satisfeito e sem remorsos, continua a parecer-me, a mim, que pertencço à dolorosa classe dos inquietos tristes, eternamente à espera de uma explosão ou de um milagre, qualquer coisa de tão absurdo e estranho como a inocência, a justiça, a honra, conceitos grandiloqüentes, profundos e afinal vazios que a família, a escola, a catequese e o Estado me haviam solenemente impingido para melhor me domarem, (...).<sup>24</sup>

O retornador não se priva de emitir opiniões sobre as coisas, as pessoas, os fatos, a sociedade. A importância com que reveste

<sup>22</sup> Lacan, 1986, p.33.

<sup>23</sup> Antunes, 1984, p.54.

<sup>24</sup> Antunes, 1984, p.106.

este momento de explosão da palavra – mesmo que ela não faça sentido - contrasta, como já vimos, com o silêncio reinante no arame em que vivia com os outros combatentes nos cus de Judas, silêncio este somente perturbado pelos sons inexoráveis da morte que os rondava. Na vivência da guerra, as palavras, como denuncia o retornado, não tinham qualquer importância. A ausência de comunicação entre os combatentes resulta da total incomunicabilidade que teria levado um povo ao desejo de destruição do outro.

Incomunicáveis e sem condição de manter uma relação com o outro, os combatentes desaprendem a falar porque nada que digam fará algum sentido ou terá alguma importância ante a realidade crua que os esmaga.

(...) e fumávamos sem falar porque as palavras se tornavam subitamente desnecessárias como um barco na cidade, um aquário no mar, um fingimento de orgasmo durante o orgasmo e fumávamos sem falar e uma quietude e paz deslizava devagarinho pelas veias a reconciliar-nos conosco, a perdoar-nos estarmos ali, ocupantes involuntários em país estrangeiro, agentes de um fascismo provinciano que a si mesmo se minava e corroía (...).<sup>25</sup>

A palavra, no entanto, faz-se necessária e, num primeiro momento, o retornado dirige-se ao outro. Ele acredita que só o outro pode decifrar o absurdo que ele não logra entender. O simbólico ganha importância à medida que só ele pode redimensionar o imaginário invadido pela dor real da morte. No entanto, ele só reorganiza o imaginário quando é acionado pela palavra do próprio sujeito.

(...) quem me decifra o absurdo disto, as cartas que recebo e me falam de um mundo que a lonjura tornou estrangeiro e irreal, os calendários que o risco de cruzes a contar os dias que me separam do regresso e apenas achando à minha frente um túnel infundável de meses, um escuro túnel de meses onde me precipito mugindo, boi ferido que não entende, que não entende, que não logra entender (...).<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Antunes, 1984, p.124.

<sup>26</sup> Antunes, 1984, p.36.

Terminada a guerra, mesmo depois do regresso a Portugal, a interrogação persiste. Sem respostas plausíveis, desconfiando que não as teria, resta a este homem apenas viver sem esperanças um presente que se alonga. Não há explicação que dê conta do absurdo da guerra. No entanto, paradoxalmente, o sujeito fala porque só esta elaboração pode aplacar – pelo menos um pouco – a dor e a angústia, quando tudo ao redor ruiu.

## CONCLUSÃO

Quando Einstein pergunta a Freud o porquê da guerra, vemos um movimento da ciência na direção de um outro tipo de saber – a psicanálise – na tentativa de tentar compreender sob todos os aspectos as razões que mobilizam os homens à guerra. Abrindo mão da primazia do seu discurso, a ciência revela a sua incapacidade de responder à questão levantada. Na carta enviada a Freud, Einstein se detém em uma questão para ele inexplicável: “como é possível que esta minoria consiga impor à massa do povo a sua cupidez, povo que tem só a sofrer e a perder com a guerra (...).”<sup>27</sup>. Em seguida, ele mesmo chega à conclusão de que ainda que sejam manipulados por uma minoria, os homens que se lançam com entusiasmo extremado na guerra, a ponto de sacrificarem suas vidas, são movidos pelo desejo de ódio e destruição que encerram dentro de si. Em sua resposta, Freud concorda com a opinião do cientista e considera que a violência faz parte da história da humanidade desde os primórdios, visto que os conflitos entre os homens são resolvidos através do uso da violência. A própria lei seria uma violência, pois que é a força de uma comunidade contra qualquer indivíduo que se lhe oponha. Para Freud, uma comunidade mantém-se unida por duas coisas: a força coercitiva da violência e os vínculos emocionais (identificações é o nome técnico) entre seus membros. Mais adiante, Freud analisa o que seria o impulso destrutivo do homem, dizendo que, ao lado desse, há um outro instinto que o homem possui - o ‘erótico’, instinto que tende a preservar e unir as pessoas. Ambos coexistem e não poderiam operar isoladamente.

Ao reler Freud, Lacan já no *Seminário 1* afirma que o ser falante apresenta uma estrutura em que interagem os três sistemas

<sup>27</sup> Freud & Einstein, 1997, p.61.

de referência sem os quais não se pode entender o pensamento freudiano. São eles: o real, o simbólico e o imaginário. A violência, a agressividade em relação ao outro fazem parte da estrutura humana e são conflitos entre o eu e o outro que se originam no campo do imaginário. Elas apontam para a falência do entendimento e da resolução das divergências por meio da palavra. Apontam, portanto, para a falência do simbólico. E instauram o momento de perda da condição humana. O homem assim se define porque fala, porque possui inscrição no simbólico. A necessidade de falar sobre os acontecimentos por que passou devolve ao retornado a possibilidade, pela via da elaboração, de construir um possível sentido ao sem sentido em que se encontra, ainda que ele se mostre bastante cético com relação ao seu futuro e à humanidade. O imaginário, para a psicanálise, é o campo da construção de sentido. E este romance – de caráter confessional – põe em cena um sujeito reelaborando seu imaginário na tentativa desalienante de insistir em pensar os porquês.

O caráter meio autobiográfico do romance em questão evoca a discussão – tão cara aos críticos literários – dos limites meio imprecisos, por vezes, entre realidade e ficção, tomados aqui como construções antagônicas. Iser assinala que mesmo assim não basta definir a ficção pela simples negação dos atributos que caracterizam a chamada realidade e vice-versa. Propõe, então, a tríade real, fictício e imaginário, buscando repensar a velha discussão em torno do que seria realidade e do que seria ficção. Ao fazê-lo, no entanto, outras questões têm lugar: o que seria então o imaginário do texto literário? Iser parte do pressuposto de que ele é algo difuso, um lugar vazio, posto que é acionado por outras instâncias. Os atos de fingir do texto ficcional acabam por acioná-lo na estrutura narrativa e assim o vazio do imaginário ganha configuração.

Em ambas conceituações, o imaginário se constrói a partir da discursividade. Para a ciência da literatura, ele é acionado pelos atos de fingir – seleção, combinação e autodesnudamento do ficcional que organizam um discurso singular – o discurso ficcional. Para a psicanálise, o imaginário é na estrutura humana o campo do sentido, mas como não há um sentido único, ele deixa sempre à mostra o seu furo originário. O sentido que lhe dá forma vai se construindo pela via do simbólico, portanto, acionado pelo dis-

curso.

O protagonista do romance *Os cus de Judas*, durante uma longa noite rememora os acontecimentos por que passou na guerra colonial. Falar para ele é uma necessidade vital. Seu discurso constitui-se neste momento sua única identidade possível, pois que nem nome tem. Entre o silêncio aterrador e a fala desordenada e muitas vezes caótica, o sujeito busca um equilíbrio distante e talvez impossível.

A discursividade – própria da condição humana, impõe-se nesta narrativa e acaba por operar configurações do imaginário, campo de interesse tanto para a ciência da literatura, como para a psicanálise. E é essa mesma discursividade que me traz aqui para ensaiar algumas aproximações de sentido entre tão diferentes saberes.

**RESUMO:** Este ensaio busca fazer uma reflexão sobre os conceitos de imaginário para a ciência da literatura e para a psicanálise, a partir dos estudos de Wolfgang Iser e de Jacques Lacan, respectivamente. Para tanto, relaciona-os à análise do romance *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes no qual podemos vislumbrar a construção de um imaginário sobre a guerra colonial em Angola. Embora estes campos do saber sejam bastante distintos, ambos têm como pressuposto a discursividade que orienta e dá configuração a estes imaginários.

**Palavras-chave:** imaginário; literatura; psicanálise.

**ABSTRACT:** *This paper aims to explore the concepts of the imaginary in literature and in psychoanalysis based on the works of Wolfgang Iser and Jacques Lacan, by relating them to an analysis of the novel *Os cus de Judas*, by António Lobo Antunes, in which one can perceive the construction of an imaginary with respect to the colonial war in Angola. though those two fields constitute distinct areas of knowledge, both presuppose a discourse which shapes the imaginary.*

**Keywords:** *imaginary; literature; psychoanalysis.*

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- AMORIM, Cláudia. A razão cética na era da atrocidade. *O Marrare*. Ano 2, Rio de Janeiro, n.3, p.11-24, out. 2002.
- ANTUNES, António Lobo. *Conhecimento do inferno*. 13ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Memória de elefante*. 19ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Figueirinhas, 1978.
- FERREIRA, Nadiá Paulo. *Amor, ódio e ignorância. Literatura e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos Livraria e Editora Ltda., 2004.
- FREUD, Sigmund & EINSTEIN, Albert. *Por que a guerra? Reflexões sobre o destino do mundo*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

## A MENSAGEM, DE PESSOA, COMO RESGATE MÍTICO DO SENTIDO DE HISTÓRIA

Clécio Quesado<sup>1</sup>

Ainda uma vez, para Cleonice Berardinelli, 89 anos de existência e meio século de dedicação à poesia pessoana.

*E outra vez conquistemos a Distância –  
Do mar ou outra, mas que seja nossa!*

*Mensagem*, Fernando Pessoa

Como elaboração estética dentro do processo literário, o discurso épico é único desde o seu primeiro registro na história da literatura ocidental com Homero, sistematizado por Aristóteles, até os tempos atuais. O que difere, contudo, é a sua forma de manifestação que é modulada pela imagem de mundo construída no momento em que ela se produz. Em um tempo remoto, quando os deuses eram evocados para consubstanciar essa imagem de mundo e o sentido da existência do homem nele, é de se entender que o herói divino fosse o eleito para dimensionar o sentido de realidade. Num contexto antropocêntrico do Renascimento, o homem real, sujeito de sua história, obviamente passa a ser o modelo de herói épico a caminho da divinização, como é o caso de Vasco da Gama n' *Os lusíadas*. Na modernidade, contudo, perdida a imagem de mundo e a integralidade do indivíduo para sustentá-la, restam a concepção fragmentária do sujeito e o vazio do real. Vem daí que a manifestação épica, mesmo sendo, por sua própria índole discursiva, o produto de um resgate da saga dos deuses ou dos homens e, ainda, do próprio discurso que a precede, tem de partir do vazio, da descontinuidade e da fragmentação. É este o posicionamento epistemológico do modelo épico moderno e, de modo mais radical ainda, do pós-moderno. Assim é a *Mensagem*, de Fernando Pessoa: uma epopéia que, tanto na série histórico-social quanto na literária, parte do arquétipo vazio do mito do Encoberto e da falência do

---

<sup>1</sup> UFRJ

próprio discurso precedente, na busca de os suprir com uma nova dicção de feição tão-somente messiânica. E, por isso, ela se enquadra no rol das utopias regressivas. Tomando, pois, como ponto de partida a consciência do fim da História e dos limites do sentido do discurso que a fala, esse poema pessoano se propõe o resgate desses discursos -- o histórico e o literário -- buscando construir os não-limites de uma dimensão transcendente.

*Mensagem* é uma epopéia de viagem e, nesse ponto, a princípio, em nada se distancia daquilo que é uma das propriedades básicas dessa manifestação discursiva. Igualmente à *Odisséia* e a *Os lusíadas*, o espaço de sua referenciação é o mar e o instrumento de navegação é a nau. Não se trata, porém, de uma navegação dimensionada no plano da realidade histórica, mas de uma trajetória extraída dele e projetada numa dimensão transcendente, já que o seu ponto de partida é justamente o fim da história do Império. Não é por acaso que *nau* e *mar* se fazem presente como verdadeiros metassemas ao longo de todo esse poema de poemas, a estruturar seu arcabouço de sentido. É prova disso o fato de esses dois termos estarem presentes nas três partes que o compõem, aparecendo referenciados de modo direto em 18 dos seus 44 poemas, num total de mais de meia centena de ocorrências. *Naus* e *mares* aparecem desde as “naus a haver” do poema “D. Dinis”, sexto castelo do *Brasão*, primeira parte da *Mensagem*, até o “fim do mar” de “Antemanhã”, penúltimo dos seus 44 pequenos poema. E são mais que naus concretas de um “oceano por achar”. Na *Mensagem* busca-se, essencialmente, o resgate mítico da “última nau” no “mar da idade”, isto é, na utopia do Encoberto a desvelar-se na transcendência de uma “Distância ... outra”. Esta outra “Distância”, miticamente marcada pela maiúscula alegorizante, é precisamente o objeto da busca transcendente, configurando, assim, uma proposta de alteridade que se projeta a partir da História sim, mas para além dela. Numa elaboração estética magistralmente construída como é o caso dessa obra-prima de Pessoa e de todas as literaturas de língua portuguesa, a globalidade de seu sentido se encontra, por vezes, identificável até mesmo através de certas particularidades que, sob a forma ícones textuais, estruturam sua significação. Assim, se perseguirmos as demais ocorrências desse pronome indefinido *outro* nesta mesma acepção de alteridade transcendente, perceberemos



que, como *naus* e *mares*, elas também pontilham todo o texto da Mensagem. Sua primeira incidência acontece logo no poema “D. Tareja”, o segundo castelo que, juntamente com o do conde D. Henrique, forma emblematicamente, na condição de pais do fundador do Reino, os módulos basilares da história portuguesa. E ele se faz presente na forma do primeiro dos apelos messiânicos que perpassam toda essa epopéia:

Dê tua prece **outro** destino  
A quem fadou o instinto teu!  
O homem que foi o teu menino  
Envelheceu.

A alteridade do novo destino suplicado parte da constatação do envelhecimento daquele que foi o Fundador e, por extensão, da comprovação do fim da história do próprio reino imperial. Esse “outro destino” é o objeto nodular do sonho messiânico da *Mensagem*.

Uma nova ocorrência do termo aparece no poema que simboliza a quinta e última quina do *Brasão*, em cujo texto fala aquele que, para o enunciador da *Mensagem*, é o verdadeiro sujeito da história portuguesa: D. Sebastião. Nessa dicção confessional de auto-assunção do delírio transcendente, o rei, cuja morte prematura consumou também o fim do sonho imperial, apela para que outros retomem a sua “loucura”. Não ela só em si, mas principalmente, “o que nela ia”, ou seja, a unção metafísica do querer “grandeza qual a sorte a não dá”, porque o sonho transpõe os limites do sentido de se ser somente “a besta sadia, / Cadáver adiado que procria”. E o texto reza messianicamente:

Minha loucura, **outros** que me a tomem  
Com o que nela ia.  
Sem a loucura que é o homem  
Mais que a besta sadia,  
Cadáver adiado que procria?

Mais adiante e já no poema “Prece”, último da segunda parte dessa epopéia pessoana, o sujeito enunciador, agora investido da

condição coletiva de um *nós* e consciente de que “Restam-nos hoje, no silêncio hostil, / O mar universal e a saudade”, apela àquele mesmo senhor do fim da História para que ele seja o agente da transmutação espiritual dela:

Dá o sopro, a aragem -- ou desgraça ou ânsia --,  
 Com que a chama do esforço se remoça  
 E **outra vez** conquistemos a Distância --  
 Do mar ou **outra**, mas que seja nossa!

Quase ao final d’ *O Encoberto*, terceira e última parte da *Mensagem*, mais precisamente no poema “Calma” que medeia a passagem d’ *Os Tempos* do caos dos poemas “Noite” e “Tormenta” para os da epifania de “Antemanhã” e “Nevoeiro”, surge a derradeira marcação semântica dessa opção por uma alteridade transcendente. E tudo ocorre na forma de uma angustiante e duvidosa espera por um espaço utópico em que o Rei, já agora mitificado até mesmo pela maiúscula alegorizante, possa exercer o seu domínio espiritual:

Haverá rasgões no espaço  
 Que dêem para **outro** lado,  
 E que, um deles encontrado,  
 Aqui, onde há só sargaço,  
 Surja uma ilha velada,  
 O país afortunado  
 Que guarda o Rei desterrado  
 Em sua vida encantada?

Essa busca por uma alteridade transcendente que esteja para além dos limites do sentido da dimensão real se dá, pois, a partir de uma melancólica consciência do fim da História, e apresenta para com ela uma articulação veladamente dialética e expressamente elegíaca. É o que constitui a significação na série social da *Mensagem*, de Fernando Pessoa, que dialoga com a história do Império, sabendo-a finda e a evocando sob a forma de um verdadeiro réquiem.

Na série literária, igualmente ocorre um diálogo velado com *Os lusíadas*, de Camões, também na forma de um resgate de sentido

através do qual se propõe igualmente uma alteridade. Não se trata, pois, de um resgate intertextual senão no plano da enunciação. E, visto por outros aspectos, pode-se mesmo dizer que a epopéia pessoana é uma negação daquela do poeta renascentista. Ou, ainda, que Camões é expressa e intencionalmente o grande esquecido de Pessoa. Haja vista o fato de que em nenhum dos versos de *Mensagem* se pode dizer que ecoam referências camonianas. E isso, de resto, até seria o normal em tais circunstâncias, como, por exemplo, o próprio vate renascentista fez em relação a Virgílio. Leve-se em conta ainda a constatação de que Camões não se encontra entre os *Avisos* d' *O Encoberto*, porque não pode ser incluído entre aqueles que, antes ou depois de D. Sebastião, sonharam com o império da alteridade transcendente, como foi o caso do Bandarra e de Antônio Vieira e, principalmente, como o sujeito da escritura desse “livro à beira-mágoa” no poema “Terceiro”. Se Camões e o seu poema são ausências explícitas e intencionais nesse resgate de discurso épico, são, contudo, presenças implícitas com vistas a que seja pontuada a sua negação. Isso porque, na busca de transcender o sentido da História, o narrador pessoano optou por transpor os limites dela e também do sentido de que ela se revestiu no discurso camoniano, construindo assim uma cosmovisão metafísica para a Pátria e para a existencialidade do Homem. E somente desta forma tem maior significado o minúsculo verso em que, para finalizar a sua epopéia, o sujeito enunciadador da *Mensagem* conclama Portugal e, na sua extensão, o ser humano para a alteridade histórica e metafísico-existencial de um momento em que “É a Hora!”.

## REFERÊNCIAS

QUESADO, Clécio. *Labirintos de um livros à beira-mágoa – Mensagem, de Pessoa*. Rio de Janeiro, Elo, 1999.

# CEM ANOS DE MAGISTÉRIO DA LITERATURA PORTUGUESA

**Cleonice Berardinelli<sup>1</sup>**

Reúne-se, desta vez na UFF, a Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa, em seu XX Encontro. Tomo conhecimento deste evento da forma mais agradável: recebendo, em janeiro de 2004, do Prof. Silvio Renato Jorge, presidente da ABRAPLIP, o convite para pronunciar a conferência de abertura do mesmo, cujos objetivos eram sumariamente citados, e onde se fazia uma doce imposição: “A conferência deverá ter a duração aproximada de uma hora, tendo por base: ‘100 anos de magistério.’” Pasmos: 100 anos, como? A Literatura Portuguesa começou a ser ensinada em nível universitário, no Brasil, em 1938, quando aportou a São Paulo o grande mestre português, Fidelino de Figueiredo. Vinha, como tantos outros mestres europeus, contratado para ministrar cursos na recém-criada Universidade de São Paulo que se consagraria, dentro e fora do país, pela sigla USP.

Com sólida formação filosófica, as Literaturas Vernáculas, especialmente a de seu país, eram o seu campo preferido. Foi ele, portanto, quem primeiro as ensinou, no curso de Letras da novel USP, que, fundada em 1934, dava seus primeiros passos. À sua chegada, poder-se-ia, pois, ter fincado um padrão, no qual se teria inscrito: “Aqui se inicia uma nova era no estudo das Letras no Brasil. Março, 1938.” Há 67 anos, portanto.

Como poderia eu falar dos 100 anos de magistério desta literatura e do seu sentido? A quem me dirigir para esclarecer esta dúvida? Aos organizadores do Encontro, por intermédio da sua Secretária, Profa. Mônica Figueiredo. Digo-lhe que os colegas se enganaram, que não existe tal século de estudos. E ouço esta resposta inesperada: “O que queremos é que fale dos seus 100 anos de ensino da nossa matéria: os 60 da UFRJ e os 40 da PUC-Rio.” “Se é assim, peço que me credite mais alguns: na UFRJ e na PUC-Rio, já são 102; e mais alguns distribuídos por instituições e países: Instituto Rio Branco, PUC de Petrópolis, Santa Úrsula; esta

---

<sup>1</sup> UFRJ / PUC-Rio

caríssima UFF que hoje nos acolhe, a Faculdade de Lisboa, a Universidade da Califórnia, Santa Bárbara.” Urge, pois, para que se proceda com total exatidão, alterar o título da fala: “Quase cento e dez anos de magistério da Literatura Portuguesa”.

Feito o reparo, percebo que, com o intuito de ser precisa (vez de professora da velha guarda), ainda não fiz o agradecimento devido aos que aqui me trouxeram – todos meus ex-alunos na UFRJ, digo-o com afetuosa vaidade. Dificilmente recuso um convite para participar de um encontro de colegas, no Brasil, ou fora dele. A dificuldade se acrescenta quando nos congrega a ABRAPLIP, a nossa Associação. Estar aqui, nesta data, neste espaço universitário é, pois, para mim, cumprir um dever prazeroso, que muito lhes agradeço. Agradeço-lhes também o tema que suavemente me impõem, curiosos de conhecer melhor a minha longa trajetória universitária. Foi, aproximadamente, o que me pediram os colegas de S. Paulo, no 1º. Encontro dos Professores Paulistas de Literatura Portuguesa. A reincidência me encanta, mas também me cria dois graves problemas: o repetir-me hoje, diante de um público que será, em boa parte, o mesmo, e a necessidade de fugir a dois riscos: o de ser excessivamente autobiográfica e o de fazê-los ouvir um *Curriculum Lattes*.

Esta imposição amiga, que se vai amiudando, dever-se-á, muito provavelmente, à minha longa atividade de docente e pesquisadora. Repetem-se, diante de mim, as expressões de espanto, sempre movido pela simpatia, na maior parte de colegas que fazem parte da legião de ex-alunos e ex-orientandos: “Como pode estar ainda trabalhando dessa maneira!” E isso há já tempo... Há perto de vinte anos, tenho a certeza. Foi a tarde-quase-noite em que amigos festejaram meus setenta anos, louvando em mim essa força com que ainda luto e levando-me a criar, para brindá-los, um neologismo que poderiam empregar no definir-me: *poscoidade*, isto é, o antônimo de *precoidade*. Tinham, pois, diante de si, uma verdadeira *poscoce*.

Isso foi “há já dias”, como diria Gil Vicente, e hoje lhes digo: bendita *poscoidade*, pois me permite continuar labutando ao lado dos colegas e alunos muito mais jovens e merecendo convites como o que me fazem Silvio, Mônica e Ida, cuja proposta, afinal, começo a satisfazer, buscando a origem dos tais quase cento e dez

anos de docência universitária.

Voltem comigo a um passado longínquo. Removam-me as rugas, escureçam-me fortemente os cabelos, aprumem-me a postura, mas conservem-me a voz (dizem-me que não mudou): terão diante de si, no ano de 1938, uma jovem de coração repleto de felicidade, de uma felicidade que lhe põe lágrimas nos olhos, tão grande e inesperada é. Por quê? Porque acaba de ser convidada, pelo Professor Fidelino de Figueiredo – aquele que primeiro ensinou a nossa disciplina em nível superior, na USP e no Brasil, o grande mestre de alguns poucos que ainda cá estão a trilhar o seu caminho, de muitos que já se foram, mas deixaram discípulos, já hoje mestres de mestres de novos discípulos, a continuar uma cadeia de elos que mantém, ou tenta manter vivos os ensinamentos, e o alor com que eram transmitidos, daquele que os mais antigos puderam haurir na fonte primeira – acaba de ser convidada para ser sua assistente.

Dada a admiração incondicional que nutria pelo Mestre, dado o carinho mútuo que nos unia, minha resposta só podia ter sido o “Sim!” travado de emoção que lhe disse, entre lágrima e riso. Não cheguei a ser, no entanto, a primeira assistente de Literatura Portuguesa da USP – e do Brasil –, fui-o só em potencial. E por que o convite não se concretizou em nomeação?

Porque eu era filha de um oficial do Exército, sujeito a transferências que marcaram a minha trajetória de estudante, sempre a trocar de colégios e de professores. No exato momento em que cheguei a casa, transbordando de uma alegria tanto maior quanto mais inesperada, contando atabalhoadamente o que me acontecera, tropeçando nas palavras para dizer tudo ao mesmo tempo, não encontrei nos olhos da família – pais e irmãos – a correspondente alegria que, estava certa, os invadiria, cheios de orgulho da sua primogênita e irmã mais velha.

Havia algo no ar. Não esperaram minha pergunta verbal, ela devia estar nos meus olhos. E a resposta veio de minha mãe: “Teu pai foi transferido para o Rio. Logo que acabares as provas, viajaremos.” A notícia, boa para eles, não o era para mim e isso os afligia. Consternados, tentaram consolar-me: eu tinha muitas qualidades e um futuro à minha frente. Mas eu me sentia só, acabrunhada pela decepção. Desabara do alto dos meus sonhos.

Aí está a explicação de ter sido, apenas em potencial, a primeira assistente brasileira de Literatura Portuguesa.

Dou-me conta de que até aqui só lhes trouxe algo da *proto-história* do meu magistério propriamente dito, mas considero que este começou no momento em que, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, tive a primeira aula de Literatura Portuguesa.

E me detive nesta proto-história, pois que corresponde ao primeiro capítulo da história do ensino de Letras no Brasil, já que sou a última testemunha e participante do momento inaugural dos estudos superiores de Literatura Portuguesa no Brasil, e, com data certa, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Repito-lhes o que já tenho dito várias vezes, com orgulho e reconhecimento: na minha vida universitária, “no princípio era Fidelino de Figueiredo”.

Para a maioria dos presentes, este é apenas um nome citado nas Bibliografias (espero que sim); para alguns, um grande especialista em cultura portuguesa, com formação sociológica e filosófica. Haverá quem saiba que era um inimigo do salazarismo que, exilado, veio para o Brasil?

Chegou a São Paulo em 1938, para assumir a Cadeira de Literatura Portuguesa, precedido da fama de uma obra já realizada e de uma vida que se poderia dizer “pelo mundo em pedaços repartida”, perseguido por um regime político a que não podia submeter-se, dada a forma como respeitava o homem e o direito à livre expressão. Nós, seus futuros alunos, o esperávamos com ansiedade.

O desejo de conhecê-lo se misturava a uma certa apreensão: como reagiria diante de nossa natural inexperiência? No primeiro dia de aulas encontrei-o na pequenina biblioteca da Faculdade, queixando-se da falta de livros disponíveis para o curso, com uma pronúncia que não admitia dúvidas... Surpreso com as respostas evasivas que lhe davam, tinha um ar severo. E foi essa expressão severa que enfrentei: olhos sérios, lábios selados por um bigode espesso mas não espreado, breve mancha negra contida nos limites da boca pequena que parecia fechar. Olhou-me e algo em mim lhe revelou o espanto-quase-temor que me causava. Sorriram-lhe os olhos e logo se lhe descerraram os lábios, revelando dentes fortes e brancos, e, mais que isso, toda a capacidade de simpatia humana de que era dotado. Sorri também eu e lhe disse que seria sua aluna.

Quebrara-se o encanto. Conduzi-o à sala de aula e o apresentei à pequena turma que éramos, naquele longínquo ano de 1938, em que a USP ainda dava seus primeiros passos e a Literatura Portuguesa era inaugurada.

Em sua sala de trabalho na USP, pôs um armário no qual guardava livros que nos seriam necessários para seguir o curso e nomeou-me sua *agente de ligação*, entre professor e alunos: era eu que tinha acesso à sala e emprestava os livros aos colegas. O *cargo* me proporcionava um contacto quase diário com o mestre, um diálogo mais desinibido, a oportunidade de fazer-lhe perguntas e de ouvir-lhe as respostas sábias que me abriam caminhos insuspeitados e – confesso-o – dando-me uma ponta de orgulho por ter sido a escolhida.

Não terá sido fácil para ele ministrar, em um ano, partido em dois semestres, um curso de Literatura Portuguesa e outro de Brasileira – assim se estruturava o currículo de Letras –; para nós foi extremamente difícil: era preciso ler em alta velocidade tudo que ele exigia, um tanto escandalizado por não termos ainda lido *Os Lusíadas* ou os principais romances de Machado de Assis. Eu estudava sem parar, cansava-me muitas vezes, mas sentia-me realizada.

Sua imensa cultura, sua extraordinária sensibilidade, sua reflexão profunda foram-nos rasgando horizontes que desvendavam um novo mundo de conhecimentos em que podíamos penetrar por sua mão. Era este o segredo do nosso destemor em acompanhá-lo: a mão em que nos apoiávamos confiantes, mão de amigo, mão de pai. Porque nos adotara como filhos: chegado ao Brasil sem a família (que viria depois), aquele homem afetuoso e bom nos elegera: “Vocês são a minha família brasileira”, e nós nos orgulhávamos de sê-la.

Brincava familiarmente conosco nos intervalos das aulas, pondo-nos à vontade, aproximando-nos da altura em que o púnhamos. Logo às primeiras conversas, perguntou-me: “Que faz seu pai?” “É coronel do Exército.” “Que bom! Somos, então, colegas. O meu também o era.” Senti-me importante.

Na sala de aula, sem ser nunca distante, mudava o tom das suas falas. Sério, seguro, exato, deu aos estudantes de São Paulo o máximo a que podiam aspirar; suas lições modelares transmitiam-nos o conhecimento dos fatos, mas, sobretudo, faziam-nos



pensar na significação que tinham: o professor de Literatura não deixava nunca de ser o pensador especulativo, atento à interpretação dos problemas individuais ou sociais. Dele escreveria, mais tarde, e com plena justiça, Jorge de Sena:

Os estudos portugueses de literatura (e não de filologia) no Brasil, à escala universitária, pode dizer-se que datam do magistério de Fidelino de Figueiredo, cuja fixação em S. Paulo criou uma tradição que é praticamente a única existente: todos foram seus discípulos, ou discípulos dos seus discípulos. Foi um papel de enorme alcance bastante desconhecido em Portugal.<sup>2</sup>

Revido-o à distância, digo, convicta: convivi com um humanista do século XX e escapou-se-me a oportunidade de trabalhar ao seu lado: “Malhas que o Império tece...” diria Fernando Pessoa.

Voltamos ao Rio. Senti-me perdida. Nem mestres, nem colegas, nem amigos. Os antigos laços se tinham rompido. Reagi e pus-me à caça de uma ocupação. Duas alunas particulares, um colégio secundário, já não era mau. Próximo à nossa casa, a Universidade do Distrito Federal; lá, um filólogo notável, dos grandes que tivemos, Sousa da Silveira, orientava teses de doutorado. Aceitou-me como discípula e comecei a pesquisar as cantigas trovadorescas.

Nesse ínterim, o Professor Fidelino de Figueiredo aceitara lecionar também no Rio; fui ouvir-lhe as aulas, matar saudades. De novo me convidou a ser sua assistente, sem conseguir, contudo, a minha nomeação, pela qual lutou empenhadamente. O clima do Rio não foi, infelizmente, favorável ao meu querido Mestre e ele deixou a Universidade do Distrito Federal, voltando para São Paulo. Mais uma decepção; mais uma vez eu perdia a ocasião de começar, e sob a sua égide, uma carreira que me atraía mais e mais, à medida que me fugia. Também da Universidade do Distrito Federal fui, portanto, em potencial, a primeira assistente de Literatura Portuguesa. Já estávamos em 1939.

Em 1941, uma reforma de ensino alarga amplamente o ensino do Latim no curso secundário. Abre-se uma nova possibilidade de

---

<sup>2</sup> SENA, Jorge. “Quarta carta do Brasil”. In: *Estudos de cultura e literatura brasileira*. Lisboa, Edições 70, [1988], p. 84).

trabalho e um segundo colégio me aceita para lecionar essa matéria. Lá conheci um colega que ainda cursava Letras na Faculdade de Filosofia da UB, e que me convidou a ir submeter-me a um teste para participar de um espetáculo vicentino que estava começando a ser montado na mesma Faculdade, promovido pelo primeiro professor de Literatura Portuguesa do então Departamento de Letras, Prof. Thiers Martins Moreira, que eu não conhecia. (Num intervalo entre as aulas, eu lhe contara que fizera teatro universitário em S. Paulo, representando Molière, no original.) O espetáculo conteria na íntegra o *Auto da Alma* e fragmentos de dois outros: *Auto da Mofina Mendes* e *Monólogo do Vaqueiro*. Fui aprovada e tocaram-me dois papéis, bem diversos: o Anjo Custódio e a própria Mofina. Os longos ensaios, a ajuda que eu podia dar aos graduandos, com a minha experiência maior, de graduada, que estudara Gil Vicente com o grande Mestre, a participação nos trabalhos gerais – éramos poucos e inexperientes – deram ao Prof. Thiers a oportunidade de me conhecer melhor e levaram-no a considerar-me capaz de participar do seu trabalho de docência.

Dias depois da representação, que foi um sucesso, pediu-me que fosse encontrá-lo na Faculdade. Sem preâmbulos, convidou-me para ser sua assistente. Desta vez, enfim, passei de assistente em potencial a assistente, sem mais. Isso aconteceu em 1944: em setembro dei minha primeira aula na Universidade do Brasil, atual UFRJ. Não mais em potencial, mas *de facto*, era a primeira assistente desta universidade e devo-o a Thiers Martins Moreira.

Comecei, então, minha trajetória na área para a qual parecia estar talhada desde o começo. Fui conhecendo melhor o Catedrático que me escolhera e a quem chamei sempre Prof. Thiers, num tempo em que ainda havia certa cerimônia no trato entre quem era a assistente e o seu catedrático, embora o nosso relacionamento fosse o mais amigo e aberto, houvesse entre nós a maior liberdade de expor julgamentos e posições críticas, e um respeito mútuo se impusesse como a tônica de todos os debates em que, porventura, discordássemos em algum ponto.

E raramente discordávamos. Uma sensibilidade afim nos aproximava: amor – paixão por vezes – pelo mesmo autor, pela mesma obra fazia que dialogássemos em consonância o mais das vezes. Conheci-o já licenciada em Letras, mas foi ele que me apresentou

a autores fundamentais que não aprendera num breve curso do que se chamava lá e então Literatura Luso-Brasileira, no qual a qualidade insuperável do mestre Fidelino de Figueiredo não podia suprir totalmente a amplitude do assunto e a escassez do tempo.

Foi Thiers (agora já o chamo assim, na minha memória afetiva, quando, parado no tempo, já é muito mais jovem que eu) que me ensinou a amar Fernão Lopes. Foi através da sua voz que ouvi, pela primeira vez, as suas palavras mais de seis vezes centenárias, a definir, poética e precisamente, Nuno Álvares Pereira: “Como a estrela da manhã foi claro em sua geração”. Foi ele quem, pela primeira vez, me apresentou a Fernando Pessoa, lamentando o meu desconhecimento do poeta que já era um dos seus preferidos (“Como? você não conhece Fernando Pessoa? Saiba que é uma falha na sua formação!”); foi ele que me ofereceu a *Antologia* feita por Casais Monteiro, em que li, entre assustada e deslumbrada, os poemas ortônimos e heterônimos.

Foi a partir de uma sua sugestão aos alunos, para que tentassem passar para o português moderno as velhas cantigas trovadorescas, respeitando, na medida do possível, os metros e o esquema rímico, que me decidi a experimentar fazê-lo. Mostrei-lhe o resultado da minha experiência, gostou dele e me estimulou a prosseguir com mais e mais cantigas. *Traduzi* quinze de amor e quinze de amigo. Fi-las preceder de uma Introdução e apus-lhe algumas notas. Thiers mostrou-as a Manuel Bandeira, que as aplaudiu, e o meu amigo fê-las editar na Organização Simões, em 1953. Foi a minha estréia como autora e devo-a a Thiers.

Formávamos verdadeiramente uma dupla em que, mantendo cada um a sua identidade, éramos capazes de dar “aulas a quatro mãos”, como diziam os nossos alunos daqueles tempos (Margarida Alves Ferreira, aqui presente, poderá confirmá-lo) em que convergíamos ou, por vezes, divergíamos em nossos julgamentos, apresentando mais de um enfoque do mesmo ponto, ambos defensáveis, numa espécie de pleito de que participavam os estudantes que aliavam maior competência e mais ousadia. Acho que todos saíamos lucrando.

O número de turmas crescia ano a ano e já não dávamos conta de todo o trabalho. Tivemos a possibilidade de admitir assistentes, um a um, sempre escolhidos entre os melhores ex-alunos. Dele-

gou-me o catedrático a incumbência da escolha: eu os conhecia mais de perto, até pela maior proximidade etária.

A primeira convidada foi Margarida, nossa mais brilhante aluna do ano anterior, àquela altura licenciada, depois Mestre e Doutora. O desempenho impecável que deu às funções de que foi incumbida fizeram-na professora e orientadora de muitos, atraídos pela alta qualidade das aulas ministradas, pela dedicada e eficiente orientação de dissertações e teses, e amiga dedicada. Gosto de chamá-la minha primogênita, orgulho-me de tê-la tido muitos anos ao meu lado. Estranharão o dizer eu “ao meu lado”, e não “ao nosso lado”, mas explico, com imensa pena: o Prof. Thiers Martins Moreira, que foi um dos que, naquele ano de 1968, se reuniram para projetar a nova Faculdade de Letras da novel Universidade Federal do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que preparavam o advento da Pós-Graduação, não desfrutou da alegria das novas conquistas. Após uma cirurgia de risco, faleceu, precocemente, em 1970, perdendo nós um grande docente e um excelente amigo.

Seria impossível mencionar todos os que trabalharam ou vêm trabalhando na Cadeira de Literatura Portuguesa das minhas duas universidades. Em Margarida, pois, resumo todos os docentes de Literatura Portuguesa da UFRJ, e da PUC, incluindo Vera Marina Lauria Paiva, que a morte nos levou, em plena mocidade e em exercício exemplar de suas funções. O fato é que nosso grupo crescia, mantendo a excelência do desempenho. Orgulhava-me o termos, em Literatura Portuguesa, um corpo de cerca de vinte professores, maior que os das Universidades Portuguesas; reduzimo-nos, há alguns anos, por motivos não acadêmicos, a um grupo de oito, que agora se consegue, através de concursos, ampliar.

O número consideravelmente menor de docentes não significou nem significa menor atividade, mas maiores encargos para cada um, sobretudo na função de orientar dissertações e teses.

Até aqui, acompanharam-me os pacientes ouvintes desde os meus primeiros passos, sempre pela Literatura Portuguesa, na universidade – como aluna da USP, e, como lhes disse, um pouco a brincar, como assistente *em potencial*. A seguir, como assistente, *sem mais*, na UFRJ, a seguir, adjunta, titular, emérita, participando da vida universitária, até ao momento atual, neste quinto ano do século XXI.

É tempo de fazer um *flash back*, ou, melhor, uma analepse nesta diegese que já se vai alongando. Paralelamente ao desempenho da docência na UFRJ, fui atendendo a convites tentadores para dar cursos – alguns que poderiam ter permanecido, se tal me conviesse; outros, temporários; outros, ainda, de extensão – no Rio e em outros estados; deles enumerarei alguns, privilegiando os que foram dados na PUC: em 1954, 1956, 1968, 1969 (estes dois sobre História de Portugal e sobre Obra aberta); em 1974, 75 e 76.

Em **1958**, fui aprovada em concurso de livre-docência na UFRJ e publiquei meu segundo livro: uma antologia da poesia de Mário de Sá-Carneiro, o genial poeta da Geração de *Orpheu*, para a coleção “Nossos Clássicos”, da editora Agir, que, em novo formato, acaba de sair em 4<sup>a</sup>. edição, corrigida, atualizada e bastante aumentada. Outras duas haveria de ter editadas pela mesma Coleção: *João de Deus, Poesia*, em 1967, *Teatro de Gil Vicente*, em 1974, e *Os melhores poemas de Bocage*, pela Global, em 1987.

Antologias muito mais abrangentes irei publicando: de Gil Vicente, por duas editoras: Grifo e Nova Fronteira; por esta última, duas de Fernando Pessoa – uma das quais, de poemas, atinge, em 2002, a 10<sup>a</sup>. edição.

Em **1959**, vou, pela primeira vez, a Portugal e sou convidada pelos professores Hernâni Cidade e Jacinto do Prado Coelho a dar uma conferência na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, falando sobre o assunto da tese recém-defendida, “*Poesia e poética de Fernando Pessoa*”. Diante de um auditório inteiramente lotado e generosamente apresentada pelos dois eminentes colegas, um pouco nervosa por estar, ali, estreando, falei durante a hora que me tinham reservado. O público, quase todo constituído por estudantes, ouviu-me em completo silêncio. Quando terminei, prorrompeu em aplausos. Comovida, agradei. Mas os aplausos não paravam. Encantada, é claro, mas, ao mesmo tempo, encabulada pelo excesso, fiz um gesto pedindo-lhes que parassem. Obedeceram. Disse-lhes, então, que aquelas palmas, eu as recebia como uma homenagem ao Brasil. E tudo recomeçou, parando aos poucos...

Em **1961 e 1962**, fui convidada a lecionar no curso Rio Branco, de Preparação de Diplomatas, destinado a grupos de jovens altamente qualificados, quase todos, hoje, embaixadores, alguns já aposentados.

Lá teria certamente continuado, não fosse o apelo insistente de uma das minhas ex-alunas do breve curso que dera na PUC, em 59, que a essa altura era a responsável pela Literatura Portuguesa na Universidade, para que assumisse a cadeira. Reagi: gostava imenso do que fazíamos no Rio Branco, obedecendo a uma proposta minha, de substituir a disciplina *Português*, de que os alunos não necessitavam, por uma nova – Literaturas Brasileira e Portuguesa – com um programa feito com a participação de todos: um semestre de Portuguesa, um, de Brasileira, trazendo autores dos séculos XIX e XX. Ao fim de dois anos de experiência, era geral a aprovação de alunos e diretor: o curso dera certo. Até hoje encontro, no Brasil e em Portugal, diplomatas que, tal como meus ex-alunos de Letras, vêm-me ao encontro, de braços e coração abertos, lembrando as antigas aulas, ou melhor, os antigos seminários, já que de fato consegui fazer dos nossos encontros uma atividade coletiva, de que todos participavam.

Deixar o curso custava-me muito. Afinal, venceram-me alguns argumentos: o principal que a colega me opunha – eu encontraria com facilidade alguém para me substituir no Instituto; para a PUC, eu era insubstituível. Embora com imensa pena, acabei por concordar.

Fui, portanto, em **1963**, admitida como Professora Associada da Cadeira de Literatura Portuguesa da então Faculdade de Filosofia da PUC-RJ.

Nesse mesmo ano, convidada pelo Instituto Nacional do Livro para fazer uma edição crítica que daria início à coleção *DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA-TEXTOS E VOCABULÁRIOS*, fui buscar, dentre os autos publicados por D. Carolina Michaëlis, em Madrid, em 1922, um que me encantou pela sua qualidade e pelo fato de se apresentar em duas edições, o anônimo *Auto de Vicente Anes Joieira*. Este livro, que marcou a minha entrada numa área que ainda não experimentara, a das edições críticas, foi publicado em 1963.

Em **1967**, concluí a preparação de nova edição crítica para o INL, desta vez com a colaboração de um distinto colega da UFRJ, Prof. Ronaldo Menegaz. A obra agora estudada era quase ignorada, embora o nome do seu autor, o comediógrafo Antônio Ribeiro Chiado, andasse, em Portugal, na boca de todos, batizando um

largo de Lisboa, com direito a estátua extremamente expressiva: em trajes fradescos (era frade egresso, de vida turbulenta), sentado, em posição de quem está falando, mão direita avançada, cara zombeteira, como a caçoar de quem lhe estivesse à frente e que, de uns anos para cá, é o poeta maior do século XX, Fernando Pessoa, também fixado em estátua, infelizmente muito inferior à do comediógrafo quinhentista. Nossa edição continha os dois *Autos*, o *da Natural Invenção* e o *das Regateiras*, e anunciava-se como o primeiro volume das obras do autor, publicada na Coleção do INL. O segundo volume seriam as *Práticas: dos Compadres e das oito Figuras*, que o Instituto não chegou a editar.

Pôde fazê-lo a editora Lello & Irmão, do Porto, quando decidiu publicar todas as obras dramáticas (conhecidas) do autor, convidando-nos a completá-lo com as *Práticas*, dentro dos critérios anteriores. Por uma feliz coincidência, estava eu, em 1994, em Lisboa, e o lançamento foi feito ao ar livre, no Largo do Chiado, onde se tinham colocado mesinhas às quais se sentavam os convidados, diante da célebre estátua do autor. Os que passavam pelo local se detinham, sem entender, e possivelmente se surpreendiam ao ouvir uma fala brasileira.

De **1987 a 1990**, voltei à preparação de edições críticas, a convite do Prof. Ivo Castro, coordenador da Equipa Pessoa, que começava a trabalhar na edição da obra do poeta, em que me caberia a poesia do heterônimo Álvaro de Campos. O volume é lançado sob minha responsabilidade, em 1990, com o título de *Poemas de Álvaro de Campos*, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Série Maior, com Aparato Genético. Em **1992**, sai a Série Menor. Em 1999, no Brasil, a editora Nova Fronteira, em acordo com a Imprensa Nacional-Casa da Moeda, publica, com o mesmo título, o volume, que repete a edição de 1992 (Série Menor), com o acréscimo de notas explicativas.

Volto atrás, a **1967**, ano da criação, na PUC, do Instituto, que mais tarde passou a chamar-se Núcleo, de Estudos Portugueses Padre Augusto Magne. Uma de suas primeiras atividades foi prestar, em 1968, uma homenagem a Fernando Pessoa, pelos 80 anos que teria então completado, se não morresse com apenas quarenta e sete.

Da atuação do nosso Instituto, ainda destaco as conferências

de professores franceses, estudiosos de assuntos ibéricos, sobretudo do Dr. Paul Teyssier, o maior especialista da área, e os Encontros, em agosto e setembro de 1976, com professores e escritores que começavam a ser estudados nas nossas Universidades.

Também em **1967**, recebi uma significativa demonstração de apreço partida do Governo de Portugal, que me agraciava com a comenda da Ordem do Infante D. Henrique. Foi a primeira de uma série de provas públicas do reconhecimento do meu trabalho sério e apaixonado.

Em **1975**, fui eleita, por unanimidade, Sócia Correspondente da Academia das Ciências de Lisboa, Sessão Letras.

Em **1986**, sou feita Professora Emérita da UFRJ, por decisão do Conselho Universitário.

Em **1990**, outorga-me o Ministério das Relações Exteriores do Brasil a Medalha de Oficial da Ordem de Rio Branco.

Em **1993**, sou eleita Vice-Presidente da AIL, para o triênio de 1993–1996 e reeleita neste último ano para o triênio seguinte.

Em **1994**, os colegas das duas Universidades prestam-me uma homenagem pelos meus 50 anos de magistério universitário, com um colóquio e uma exposição biobibliográfica.

Ainda dentro da mesma comemoração, em **1995**, a editora da UFRJ lança *Cleonice, Clara em sua geração*, livro organizado, com requintes de afeto e rigor na escolha, por professores de Literatura Portuguesa da UFRJ, contendo ensaios de especialistas brasileiros e estrangeiros. A Universidade Federal do Ceará me confere o título de Professor *Honoris Causa*.

Ainda em **1995**, por proposta unânime da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, aprovada, também por unanimidade, pelo Senado da Reitoria, foi-me concedido o título de Doutor *Honoris Causa*, uma das honrarias mais importantes que tenho recebido.

Em **2000**, recebo da FAPERJ a Medalha do Mérito Científico (área de Lingüística) e, em Lisboa, sou homenageada com um Colóquio “Figuras da Lusofonia”, promovido pelo Instituto Camões, apoiado pela Fundação Calouste Gulbenkian. Ao final, o presidente me concedeu o Diploma de Mérito do Instituto.

Em **2002**, em Providence, dentro do Congresso da AIL, fui eleita Presidente Honorária da Associação.



Em **2003**, fui homenageada especial no vol. 14 da *Revista Camoniana*, comemorativo dos seus 40 anos de existência, do qual consta uma longa entrevista minha, concedida a duas colegas: Gilda Santos e Sheila Moura Hue.

Em **2004**, recebi, dos colegas e alunos da Faculdade de Letras da UFRJ, uma homenagem-surpresa pelos 60 anos de magistério na nossa Universidade. Ao fim da sessão, ofereceram-me uma placa comemorativa, um livro de referências a mim feitas e dedicatórias encontradas em teses por mim orientadas, e em livros de colegas que se diziam “formados pela Mestra”.

Em **2005**, o Conselho Estadual de Cultura me conferiu o Prêmio “Golfinho de Ouro” de Educação.

Caminei ao longo dos últimos 38 anos da minha vida universitária para lembrar o que recebi e, ao mesmo tempo, agradecer. Retomo o fio interrompido.

Em **1969 e 1970**, participei da estruturação dos Cursos de Pós-Graduação em Letras da UFRJ e da PUC-Rio, passando a dar aulas nesse nível nas duas Universidades. Neste último ano, obtive, por concurso em que fora classificada em primeiro lugar, o título de Professor Titular na Universidade Federal Fluminense, em provas a que me submeti por não se ter aberto concurso para a minha cadeira na UFRJ, desde o falecimento do Prof. Thiers.

Em **1972**, ano do quarto centenário da publicação de *Os Lusíadas*, organizei uma série de eventos sobre o poema, na UFRJ, e fora dela. Nesse mesmo ano, sou contratada pela UFF, para dar cursos de Pós-Graduação.

Em **1973**, ainda em continuação à comemoração camoniana, reuni em volume meus *Estudos Camonianos*, publicados pelo MEC.

Em **1976**, ano de muitas e várias atividades, organizei dois debates de escritores portugueses, na UFRJ, em que participaram, entre outros, Cardoso Pires, Augusto Abelaira e Eduardo Lourenço, proferi conferências e a Nova Aguilar editou *Obra em Prosa*, de Fernando Pessoa, com Introdução e notas minhas, que teve, em 2004, a sua 10ª. reimpressão. Em **1977**, passei a Titular do Departamento de Letras da PUC.

De **1980**, ano do quarto centenário da morte de Camões, data, por feliz coincidência, a obra mais extensa e de maior responsabilidade que até hoje preparei: *Sonetos de Camões*, com longa Introdu-

ção, numerosas Notas e um Quadro Geral dos Sonetos (400), editada pela Fundação Calouste Gulbenkian e Casa de Rui Barbosa.

De **1980 a 1986**, desempenhei cargos eletivos na Reitoria e na minha Faculdade, onde fui Coordenadora do Curso de Pós-Graduação em Letras, por dois anos, prorrogados por mais dois, passando então a Diretora Adjunta.

Em **1984**, conseguimos realizar um sonho: instalar, na UFRJ, no Setor de Literatura Portuguesa, o Seminário Permanente de Estudos Portugueses SEPESP, de que os colegas me elegeram Presidente. A minha fala na sessão de

inauguração ficou marcada pela afirmação da nossa revolta, de Professores de Literatura Portuguesa e não só, contra um Anteprojeto da Comissão de Currículos do Conselho Federal de Educação, em que, basicamente, se excluía a Literatura Portuguesa, tornada matéria optativa até na modalidade de curso Português – Literaturas de Língua Portuguesa. Naquele momento, estávamos ainda imersos em dúvidas sobre o destino da nossa disciplina. Nós, professores da UFRJ, tínhamos reafirmado nossas posições em relação às decisões que se pretendia tomar. Vencíamos uma pequena batalha, mas a guerra estava longe de ser ganha.

Hoje, à distância de 21 anos, podemos dizer que, felizmente, a oposição firme dos professores de Letras em geral, numa lição de solidariedade de classe, conseguiu barrar as investidas infelizes do CFE.

Realizamos, nos seus quinze anos de existência, encontros, conferências e debates, e publicamos, com certa regularidade, um *Boletim*.

O SEPESP encerrou a sua carreira aquando da instalação, em 1999, da Cátedra Jorge de Sena (da qual me comprazo em fazer parte do Conselho Administrativo) que, muito bem coordenada pela sua primeira regente, Profa. Gilda Santos, e contando com o pleno apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, vem representando um papel importante no Setor, no Departamento e na Faculdade, promovendo uma série de eventos sempre bem realizados, obtendo bolsas para estudantes, editando regularmente uma revista, *Metamorfoses*, criando, enfim, um ambiente de pesquisa altamente produtivo. Ao fim de vários mandatos, sempre reeleita pelos seus pares, foi substituída neste ano de 2005 pela Profa. Teresa Cristina

Cerdeira, que vem mantendo o mesmo ritmo e o mesmo nível.

**Em 1985**, fui eleita presidente da Associação dos Professores de Literatura Portuguesa do Estado do Rio de Janeiro, participei do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, em Lisboa (eram os 50 anos da morte do poeta), e a Imprensa Nacional-Casa da Moeda, de Lisboa, publicou meus *Estudos de Literatura Portuguesa*.

De **1985 a 1989**, convidada, como Professora Visitante, pelas Universidades: da Califórnia, *campus* de Santa Barbara (Department of Spanish and Portuguese), e de Lisboa (Faculdade de Letras), dei cursos de Graduação e Pós-Graduação em Literatura Portuguesa. Enquanto estive em Portugal, fui a Londres, a convite do Prof. Helder Macedo para proferir, no King's College, conferência sobre “As duas faces do Adamastor”, em que tentei uma abordagem com certo cariz jungiano, e a Paris, a convite da Profa. Maria de Lourdes Belchior, então diretora do Centre Culturel da Fundação Calouste Gulbenkian, para participar de uma sessão de homenagem ao escritor Fernando Namora, recentemente falecido, fazendo uma conferência intitulada “Une lecture de *Le bon grain et l'ivraie*.”

Em **1988**, ano do centenário de Fernando Pessoa, participei do Congresso realizado em Lisboa, na Fundação Gulbenkian. Promovemos, no SEPESP, um ciclo de comemorações da data. Em outubro, o mesmo Seminário patrocinou “Encontros com a Literatura Portuguesa”.

Em **1990** aposentei-me, como Professora Titular, da PUC-Rio, para onde, ao longo de 27 anos, fui trazendo, para trabalhar ao meu lado, jovens professores, alguns dos quais já exerciam a docência na UFRJ. Houve novas entradas e algumas saídas, causadas estas pelo advento da dedicação exclusiva na UFRJ.

Estive dois anos e meio ausente da PUC. Nesse meio tempo, a Cadeira se foi reduzindo e reduzindo-se o número de alunos até que, no início de 1993, só uma colega, que fazia parte do nosso grupo e que, como os outros, tinha sido minha aluna e orientanda, permanecera firme no posto: Izabel Margato.

Tão determinada e persuasiva como a que me levava para a PUC, trinta anos antes, convenceu-me a voltar, com um argumento irrespondível: “Quer ver desmorronar o que ajudou a cons-

truir?”

Voltei e não me arrependo. Nestes quase doze anos muita coisa se fez na nossa Cadeira. Em vez de perder, ganhamos: alunos, espaço, prestígio – na Universidade e fora dela. O Núcleo de Estudos é agora vantajosamente substituído pela Cátedra de Estudos Portugueses Padre António Vieira, que completou dez anos em 2004 – dez anos de vida ativa, plenamente atuante. Dela voltarei a falar na última sessão de hoje.

Ainda em **1990**, organizo, com as Profas. Gilda Santos e Teresa Cristina Cerdeira, da UFRJ, e Laura Padilha, da UFF, o XIII Encontro de Professores Universitários de Literatura Portuguesa.

Em **1991**, ingresso na Associação Internacional de Lusitanistas (AIL). Participo de vários encontros: no Exterior – na Universidade da Califórnia, *campus* de Santa Barbara, e na Universidade de Coimbra, falo sobre Camilo Castelo Branco; na Universidade dos Açores, em Ponta Delgada, sobre a poesia de Antero de Quental, ali nascido, no centenário da sua morte. No Brasil, promovemos sobre este poeta, no SEPESP (UFRJ), um Encontro no qual falei sobre “A poesia romântica do jovem Antero”.

Por duas vezes fui Membro do Júri do Prêmio Luís de Camões, atribuído a Vergílio Ferreira e Eduardo Lourenço. Em **1992**, fui recebida como membro fundador da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa.

Em **1993**, voltei a dar aulas na Pós-Graduação da PUC. Em **1994**, sou nomeada, pelo Reitor da PUC-Rio, Titular da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, criada por convênio entre o Instituto Camões e a PUC.

Entre os anos **1995 e 2004**, e por iniciativa da Faculdade de Letras, o título de doutor *honoris causa* foi concedido, pela UFRJ, aos Professores Eduardo Lourenço e António Houaiss, e ao Dr. José Blanco, administrador da Fundação Calouste Gulbenkian. Honrou-me o Reitor com a incumbência de recebê-los.

Em **1998**, participei de Congressos Internacionais no Rio e em Coimbra, fiz conferências nos Açores – nas ilhas de S. Miguel e Terceira –, em Paris, aonde fui a convite do diretor do Centre Culturel da Fundação Gulbenkian, que me impôs, simpaticamente (mais um...), o título da minha fala no Salon du Livre: “La leçon d’une carrière”. Coordenei uma “Homenagem ao Escritor Portu-

guês José Saramago”, pelo Prêmio Nobel recém-recebido, promovida pela Cátedra Padre António Vieira da PUC-Rio.

Em **1999**, uma comissão de professoras da UFRJ e da UFF, coordenada por mim, organizou o VI Congresso da AIL no Rio de Janeiro.

Em **2000**, são relançados pela Nova Fronteira os *Estudos Camonianos*, revistos e com o número triplo de páginas (329). Várias conferências são proferidas, algumas em Portugal, das quais cito a que intitulei “Da Arrábida a Porto Seguro”, em que o histórico se mescla ao ficcional e que encerrou os Cursos da Arrábida desse ano.

Em **2002**, comemorando-se o 5º. centenário do surgimento do teatro vicentino, coordenei a organização de um Seminário Internacional da Cátedra Pe. António Vieira, intitulado “Teatro e Sociedade”, no qual proferi conferência sobre o autor, tendo feito outras sobre ele, no exterior – em Lisboa, no Porto e em Providence, e, no Brasil, no Rio e em Ilhéus.

Em **2004**, a Lacerda Editores e a Cátedra Jorge de Sena publicam o livro em que reúno a maior parte dos meus ensaios pessoais, intitulado: *Fernando Pessoa: outra vez te revejo...*, que mereceu da Profa. e ensaísta Leila Perrone-Moisés uma longa resenha, publicada na revista *Metamorfoses 6*, da Cátedra Jorge de Sena da UFRJ. No Brasil e em Portugal, publicaram-se ensaios meus e proferi conferências – no Rio, em S. Paulo e em Feira de Santana; em Lisboa, Évora e Santarém.

Em **2005**, participei do VIII Congresso da AIL, onde fiz a fala de homenagem ao Prof. Helder Macedo, na Sessão de Abertura do mesmo.

Ainda para este ano tenho aprezados: uma participação na VII Reunião Internacional de Camonistas, em Coimbra, um estudo para ser incorporado ao volume “Camões: matrizes e projecções ibéricas”, organizado pelo Prof. José Augusto Bernardes, por incumbência do Centro Camoniano de Coimbra, que se intitulará “Autobiografia Camonística” (fazem-me reincidir...) e uma conferência no Centre Culturel da Gulbenkian, em Paris.

Meus amigos: tentei não maçá-los, como lhes disse desde o início. Talvez não o tenha conseguido. Cento e dez anos de magistério, e de tudo que dele decorre são muito tempo e muitas

atividades.

Como enumerá-las, agrupá-las, sem dar à fala um tom de relatório? Como selecioná-las, sobretudo, se me parecem igualmente importantes, pois que realizadas sempre com o mesmo empenho, o mesmo desejo de acertar? Excluí-las é amputar-me. “Mas como dói!”, diz-me a voz de Drummond.

Tiveram a paciência de escutar-me. Espero que lhes tenha dado, ao menos, um auto-retrato de que sobressaiam alguns traços: a gratidão ao Mestre a quem devo a minha origem universitária e ao colega mais velho, que me levou para esta docência, o carinho pelos colegas, a defesa da nossa disciplina e, acima de tudo, a dedicação total ao magistério, minha vocação inquestionável, onde tudo mais deita raízes. Mas ouço a voz de Pessoa: “Tudo o que sonho ou passo, / O que me falha ou finda, / É como que um terraço / Sobre outra coisa ainda. / Essa coisa é que é linda.” E descubro que o magistério para mim não é apenas o solo de origem, mas também o espaço de realização do desejo. Princípio e fim.

## A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM “O GUARDADOR DE REBANHOS” E “SÃO MARCOS”

**Cleuza Martins de Carvalho<sup>1</sup>**

Nossa proposta é apresentar um estudo relacionado com o subtema “Das Experiências”, entre outros propostos pelo XX Encontro da ABRAPLIP. Para tal, escolhemos a leitura comparativa entre as obras: “O Guardador de Rebanhos”, de Alberto Caeiro e “São Marcos”, de Guimarães Rosa.

O trabalho busca estabelecer diferenças e semelhanças entre as duas obras no que tange aos sentidos criados por elas, a partir do exercício sensorial para chegar à experiência estética.

“O Guardador de Rebanhos” é obra composta por 49 poemas variados, com estruturas diferentes, voltados para a perspectiva do seu criador - o heterônimo de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro. Os poemas são numerados com algarismos romanos, sem títulos ou subtítulos.

Ao nomear o livro de “O Guardador de Rebanhos”, o poeta evita o uso do termo ‘pastor’, palavra carregada de simbolismo religioso. Mesmo assim, cria um paradoxo entre o título e o conteúdo dos poemas. Caeiro, de início, nega aquilo a que, em tese, seria o propósito da obra.

Os primeiros versos dizem o seguinte: “Eu nunca guardei rebanhos, / Mas é como se os guardasse, / Minha alma é como um pastor, / Conhece o vento e o sol / E anda pela mão das Estações / A seguir e a olhar.”(Pessoa, 1977, p.203).

Embora evite dizer que é um pastor, confirma a simbologia da vigília – o do constante exercício de ver e estar desperto. A isto acrescenta o da proteção ligada a um conhecimento. No mais, não há nenhuma relação com religiões. Inclusive, nega a todas.

Talvez o pastor de Caeiro esteja ligado ao mito de Tamuz, um deus lunar, de origem judaica e cujo rebanho são as forças cósmicas.

Ao dizer: “Mas é como se os guardasse” dá uma semântica

<sup>1</sup> Professora de Teoria da Comunicação e Semiótica da FATEA – Faculdades Integradas Teresa D’Ávila – Lorena – SP, Professora de Língua Portuguesa e Literatura da FATEC – Faculdade de Tecnologia de Guaratinguetá – SP

ao vocábulo “guardasse” que extrapola o seu significado comum.

O primeiro está ancorado no comparativo ‘como’. O poeta transita num universo indefinido, cambiante, genérico no sentido cultural do termo. Esta situação se choca com o olhar e a intenção que tem, que é revelar o mundo real, simples, primitivo a partir das sensações e preservá-lo das interferências que a cultura é capaz de realizar. Este seria o segundo significado: o de lançar um olhar limpo, correto, despidido de toda influência cultural.

E o que é a cultura? É tudo que não é natural. Criada pelo homem a partir do pensamento ou da capacidade de pensar, a cultura impõe valores, deturpa a essência da natureza, cria instituições como as religiões, as cidades, o comércio, a política. E a partir daí as disputas afloram, as ambições se manifestam, as paixões são reveladas. Segundo o lírico e espontâneo Caeiro, tudo isto é desvio, desintegração, modificação da natureza.

O poeta começa o primeiro poema - e em sentido amplo, a obra – colocando-se como um neopanteísta contumaz, integrado e integrante desse universo fruído por ele por meio das impressões, sobretudo visual, e que definimos como Natureza. Embora negue parte do significado de Pã, a ele está ligado profundamente.

Segundo Junito Brandão, Pã nasce de uma confusão popular entre Pán e pã que significa o Todo. Ele é um deus dos pastores e dos rebanhos. Turbulento e jovial, era em parte zoomorfo e em parte humano: seu corpo era peludo e em vez de pés, possuía cascos de bode e chifres. Deus do Todo traduz a energia genésica deste Todo ou Todo da vida. E é, justamente, a idéia do Todo que Caeiro nega em “O Guardador de Rebanhos” e concorda com o resto.

A obra foi escrita sempre em primeira pessoa do singular e só esporadicamente na impessoal primeira do plural, o que reforça a idéia de uma visão particular e peculiar do poeta.

Ao dizer: “Minha alma é como um pastor / Conhece o vento e o sol / E anda pela mão das Estações / A seguir e a olhar” nos vai dando os sinais de que precisávamos para caracterizá-lo como neopanteísta: aquele que segue e olha os movimentos da Natureza.

No entanto, a estrutura desse olhar não é tão simples assim. Citando Deleuze: “Podemos, talvez, determinar certas condições mínimas de uma estrutura em geral: 1º) São necessárias, pelo me-



nos, duas séries heterogêneas, das quais uma será determinada como “significante” e a outra como “significada” (nunca uma única série basta para formar uma estrutura).” (Deleuze, 1974, p.55). O estudioso continua explanando sobre a construção dos paradoxos, no entanto, isto basta para definir a estrutura criada por Caetano. Ele usou 49 poemas imbuído do mesmo objetivo: criando paradoxos ir despertando e guardando os homens da força deturpada ou desagregadora da civilização.

O primeiro elemento aludido pelo poeta e que leva a um contraponto com o pantéismo é o pensamento racional. Diz ele: “Porque pensar é não compreender...”(Pessoa, 1977, p.204); “Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...”(Pessoa, 1977, p.205); “Tenho idéias e sentimentos por os ter / como uma flor tem perfume e cor...”(Pessoa, 1977, p.206); “Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos / De todos os filósofos e de todos os poetas.”(Pessoa, 1977, p.207).

Esta postura nos remete a Nietzsche, em *A Origem da Tragédia*. Afirmo o filósofo que o pensamento racional matou a intuição e a criatividade no pensamento pré-racional, o mesmo que foi capaz de criar a mais alta expressão estética de que se tem notícia – a tragédia Ática.

Assim se coloca o poeta, consciente e livre de todas as interferências e deturpações da cultura, para ver tudo no seu estado natural, singular, despido de ressonâncias civilizatórias.

Quando fala de Deus, segue o mesmo parâmetro. Embora O negando, diz: “Mas se Deus é as flores e as árvores / E os montes e sol e o luar, / Então acredito nele, / Então acredito nele a toda a hora, / E a minha vida é toda uma oração e uma missa, / E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.”(Pessoa, 1977, p.208).

É a celebração de Pã no sentido pleno do termo. Em percurso peculiar o poeta vai evidenciando a perspectiva de seu olhar contaminado da cultura, cheio de vícios e de utilitarismos em relação a tudo.

No poema mais extenso da obra, diz que sonhou com Jesus Cristo ao meio-dia. Como uma lenda, vai revelando a saga daquele que se fez menino outra vez para fugir do céu. Segundo o poeta, “No céu era tudo falso, tudo em desacordo.”(Pessoa, 1977, p.209) e Jesus “Era nosso demais para fingir / De segunda pessoa da

Trindade.”(Pessoa, 1977, p.209).

De maneira jocosa e irreverente, aponta as contradições da história do Cristianismo e, em particular, da Igreja Católica — Instituição da qual Caeiro se revela totalmente contra. No poema, o menino pegou a caixa dos milagres (referência à caixa de Pandora) e dela tirou três milagres: fez com que ninguém percebesse que tinha fugido, tornou-se eternamente menino e humano, e criou um Cristo eternamente pregado na cruz. Depois fugiu para o sol “E desceu pelo primeiro raio que apanhou, / Hoje vive na minha aldeia comigo”(Pessoa, 1977, p.209-210). Com ele tem uma vida de companheirismo e harmonia: infantil, simples, alegre, prazerosa, natural. A relação entre eles é cheia de encantos porque foge a todo tipo de convencionalismo, e é centrada num mundo de experiências sensoriais e de descobertas.

Diz o poeta no nono poema: “Sou um guardador de rebanhos. / O rebanho é os meus pensamentos / E os meus pensamentos são todos sensações / Penso com os olhos e os ouvidos / E com as mãos e os pés / E com o nariz e a boca”(Pessoa, 1977, p.212).

Ou seja, o poeta trabalha com os sentidos. Com eles percebe o mundo em toda a sua diversidade. Não há abstrações, memória, escala de valores e regras sociais. O poeta coloca-se no limiar da criação onde o mundo está circunscrito a esse relacionamento primeiro, o da descoberta, o do nascimento e o da experiência sensível pura.

A experiência estética nasce dessa relação sensorial do poeta com um mundo livre ainda de toda interferência do pensamento racional, em estado virginal, limpo e pleno em sua essência.

Numa leitura, embora apressada, pudemos perceber nitidamente o percurso do poeta: ir estabelecendo em cada poema o paradoxo do que é natural e o do que dele se distancia. Não deixa pedra sobre pedra. Desmorona o império ocidental construído sobre montanhas de artificialismo, de situações forjadas, da mentira e do transitório. Na construção do sentido, colocou o paralelo para defender exaustivamente o natural.

O conto “São Marcos”, de Guimarães Rosa começa com a epígrafe: “Cantiga de espantar males”. Ela exprime as contradições e enganos da vida, resultado de uma experiência visual. Essa

jocosa epígrafe nos prepara para a leitura do conto que, com todas as suas peripécias, revela-nos que as experiências sensíveis podem enganar os homens.

A carga de humor vem no nome da cidade onde a personagem mora: Calango Frito — um pequeno réptil frito. Ele sugere uma metáfora. Na seqüência, completa a frase dizendo que não acreditava em feiticeros. Em seguida, comenta várias superstições estabelecendo a matemática “dos nove fora, nada” (Rosa, 1976, p.224) e fala de tantos outros recursos para se defender dos perigos do mundo. “Mas feiticeros não”(Rosa, 1976, p.225). Ele se ria de todos eles, contando seus trabalhos, os “mau milagres” (Rosa, 1976, p.225) de cada um. Fala também, de passagem, de João Mangolô, das recomendações de sua cozinheira: “— Se o senhor não aceita, é rei no seu; mas, abusar, não deve-de!” (Rosa, 1976, p.225).

No entanto, ele abusava. Para realizar seus passeios dominicais, usava um atalho que o levava a beirar o terreiro de João Mangolô. E ele “por prática”(Rosa, 1976, p.225) zombava do feiticero.

A personagem narradora andava empenhada no seu passeio dominical onde pudesse, sossegadamente, observar a natureza. Confessa: “Mas cumpria com a lista, porque eu não podia deixar o povo saber que eu entrava no mato, e lá passava o dia inteiro, só para ver uma mudinha de cambiú a medrar da terra de-dentro de um buraco no tronco de um camboatã; (...)”(Rosa, 1976, p.228). Ou seja, ele disfarçava, não só para não ser incomodado, mas por ser um comportamento incompreensível para a maioria das pessoas.

A caminho do passeio passa pelo terreiro do feiticero, bole com ele e segue o seu caminho. Mais adiante se encontra com Aurísio e começam a conversar. Contam causos que, para variar, são sobre os poderes especiais que determinadas pessoas e orações têm sobre os outros. Falam dos poderes da oração São Marcos e cada um segue o seu caminho e o narrador toma cuidados para não ser incomodado e vai ao seu destino. Lá observa todas as belezas do lugar e os descreve minuciosamente à medida que os vê. Passa de um lugar a outro comentando o encantamento que elas lhes provocam e das riquezas desse universo tão especial.

Diz ele: “Pé por p... Outra árvore que não me vê, ai! É a colher-de-vaqueiro: este aroma, estes ramos densos, esta casca enrugada

de resinas \_\_ sei, como se estivesse vendo vista a sua profusão de flores rosadas.” (Rosa, 1976, p.252).

Segue o caminho de observador atencioso e detalhista. De repente, num átimo, fica cego sem motivo aparente. Depois de pensar muito e tomar decisões precárias, tenta se acalmar e começa a ouvir vozes longínquas. Põe reparo e não percebe nada de real. O fato, no entanto, o faz lembrar-se do feiticheiro e pensar na possibilidade real de estar sendo vítima dos trabalhos de João Mangolô. Concentra-se, recobra a calma e reza a oração forte de São Marcos. E sai, sem enxergar, resolutamente em busca do causador de seu mal. Ao encontrá-lo, força o feiticheiro a desfazer o mal.

E o feiticheiro diz: “\_\_ Pelo amor de Deus, sinhô... Foi brincadeira... Eu costurei o retrato, p’ra explicar ao sinhô...” (Rosa, 1976, p.254). O incidente acaba com o falso caçador estendendo “a bandeira branca: uma nota de dez mil-réis” (Rosa, 1976, p.254).

Depois de apaziguar-se com o feiticheiro, ele sai e vê o seguinte:

“Mas recobrou a vista. E como era bom ver!

Na baixada, mato e campo eram concolores. No alto da colina, onde a luz andava à roda, debaixo do Angelim verde, de vagens verdes, um boi branco, de cauda branca. E, ao longe, nas prateleiras dos morros cavalgavam-se três qualidades de azul.” (Rosa, 1976, p.255).

Desde o início do conto, a personagem vai detalhadamente descrevendo o mundo a sua volta, acentuando a experiência visual. Depois cego, ele vai da mesma forma descrevendo pela percepção auditiva e termina com esta explosão que é retornar à experiência sensorial plena.

Terminada a leitura das obras, podemos agora estabelecer as diferenças e semelhanças entre elas.

O óbvio é serem de autores, de países, de épocas e de gênero literário diferentes.

Caeiro, virtualmente vivendo no campo e tendo uma concepção de mundo toda voltada para a Natureza, é criação de Fernando Pessoa, poeta que, na segunda década do século XX estava no centro turbulento da instalação do Modernismo e de tudo a que a ele se refere. São dados que, num primeiro momento, parecem

secundários, mas que na nossa concepção são fundamentais para a construção de sentido para a obra de Fernando Pessoa.

Ela, a obra, também se confronta com as outras obras do Poeta, multiplicada em outras personalidades, na busca incontinente de sentido. Todos os paradoxos nasceram desse propósito, dada a amplitude e abrangência da sensibilidade do Poeta.

Rosa é, de verdade, um Poeta da prosa que saiu do campo para o mundo, no sentido literal do termo. Por conta disso, devemos reconhecer que estas são diferenças superficiais. Embora fazendo parte de universos completamente diferentes, os Poetas apresentam semelhanças substanciais. O foco das duas obras em questão está em presentificar a Natureza via experiência sensorial. Cada um a sua maneira foi construindo obras muito diferentes e se unindo no aspecto da experiência sensível e no da valorização do universo de Pã.

No entanto, Rosa assume abertamente o panteísmo. Já Caeiro, nunca faria isto. Diz a personagem narradora de Rosa: ...“hei de mandar levantar aqui uma estatueta e um altar a Pan.” (Rosa, 1976, p.243).

Caeiro tem postura diferenciada. Ele está e é a própria Natureza, faz parte dela. Ao tomar a postura do narrador de Rosa estaria de fora, cultuando, venerando a Natureza; postura jamais assumida por Caeiro.

O que fica muito forte é que os dois criaram motivações diferentes para evidenciar uma experiência estética muito peculiar e despojada dos ranços culturais. Enquanto muitos criadores transitam em universos deteriorados, fragmentados, porosos no sentido de permitir infiltrações indesejáveis, buscando uma complexidade de difícil digestão, estes dois criadores fazem caminho contrário. Vão buscar na simplicidade, no natural, no íntegro a possibilidade da experiência sensível estética. E a atingem em plenitude.

**RESUMO:** Estudo comparativo entre “O Guardador de Rebanhos”, de Alberto Caeiro e “São Marcos”, de Guimarães Rosa. São obras diferentes na parte formal e das motivações. No entanto, ao estabelecerem paradoxos entre um neopanteísmo que lhes é próprio e o seu oposto que são as estruturas culturais arraigadas, criaram condições de sentido para as suas experiências estéticas. E nisto são semelhantes.

**Palavras-chave:** produção de sentido, paradoxos, experiência estética.

**ABSTRACT:** *Comparative study between The Keeper of Sheep, by Alberto Caeiro, and Saint Mark, by Guimarães Rosa. They are different works concerning their formal part and motivations. Nevertheless, both the establishment of paradoxes between a neo-panteism that characterizes these works and its opposite represented by the disseminated cultural structures created conditions for the sense of their esthetic experience. In this sense, the two works are similar.*

**Keywords:** *production of sense, paradoxes, esthetic experience.*

## REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Junito. Dicionário Mítico-Etimológico. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1991.
- DELEUZE, Gilles. Lógica do Sentido. 2ª ed. SP: Perspectiva, 1974.
- PESSOA, Fernando. Obra Poética. 7ª ed. RJ: Aguilar, 1977.
- ROSA, Guimarães. Sagarana. 18ª ed. RJ: José Olympio, 1976.

# UMA ROMANCISTA DO SÉCULO XVIII: TERESA MARGARIDA DA SILVA E ORTA

Conceição Flores<sup>1</sup>

## 1 – UMA HISTÓRIA LUSO-BRASILEIRA

Em 1752, foi publicado, em Lisboa, *Máximas de virtude e formosura...*, de autoria de Dorothea Engrassia Tavareda Dalmira. Quem era Dorothea Engrassia Tavareda Dalmira? Existiu, no século XVIII, uma mulher que assim se chamava? A resposta a essas indagações é dada por Barbosa Machado, sete anos após a publicação do romance, no tomo IV, da *Biblioteca Lusitana* (1759), a primeira bibliografia de autores portugueses. No verbete, o estudioso registrava:

D. Theresa Margarida da Silva e Horta, teve por progenitores a José Ramos da Silva, Cavaleiro da Ordem Militar de Christo e Provedor da Casa da Moeda de Lisboa, e a D. Catharina de Horta, e por irmão a Mathias Ayres da Silva e Eça, Cavaleiro professo na Ordem de Christo, e provedor da Casa da Moeda de Lisboa, de quem se fez menção neste suplemento. Ornada de sublime engenho e agudo entendimento, fez admiráveis progressos, assim na Poética como na Oratória. A instrução das línguas mais polidas da Europa lhe fez patentes os mais delicados conceitos, que felizmente praticou na seguinte obra, em que compete a discrição com a elegância.

*Máximas da virtude e formosura com que Diófanes, Climenea e Hemirena, Príncipes de Tebas, venceram os mais apertados lances da desgraça.* Lisboa, por Miguel Manescal da Costa, 1752, 8.

Saiu com o suposto nome de Dorothea Engracia (sic) Tavareda Dalmira. (MACHADO, 1759, p. 271-2)

Barbosa Machado deixava assinalado para a posteridade o que deveria ser conhecido naquele tempo do círculo da corte. Ou seja, a autora do primeiro romance escrito e publicado por uma mulher,

<sup>1</sup> Universidade Potiguar (UNP).

em língua portuguesa, era Teresa Margarida da Silva e Orta, filha do antigo provedor da Casa da Moeda de Lisboa, José Ramos da Silva, homem de origem simples que adquirira uma fortuna prodigiosa no Brasil e ascendera socialmente comprando um dos cargos mais cobiçados do reino. A mãe, D. Catarina de Orta, brasileira, nascida em São Paulo, descendia de Rafael de Oliveira, o Velho (15...-1648), o fundador de Jundiá.

O nome Dorothea Engrassia Tavadeda Dalmira era o anagrama perfeito do nome da escritora. Brasileira, nascida em São Paulo, em 1711, casada desde os 16 anos com Pedro Jansen Moeller – à revelia paterna –, mãe de 12 filhos, Teresa Margarida fora educada no Convento das Trinas e destinada à vida religiosa. Casada, passara a conviver com figuras de destaque da sociedade portuguesa. Entre os amigos mais próximos do casal, destacava-se Alexandre de Gusmão, também brasileiro, secretário de D. João V, homem educado no estrangeiro.

Aos 42 anos, Teresa Margarida ficou viúva. Com filhos ainda para criar e dívidas para administrar, disputou a herança paterna em tribunal com o irmão, o escritor Matias Aires, cujo tricentenário de nascimento se comemora este ano. Em 1770, foi presa acusada de perjuro, por ter contrariado interesses do Marquês de Pombal, que não queria ver uma familiar sua casada com um rapaz sem fortuna – o filho mais novo da escritora. A liberdade só foi alcançada em 1777 com a subida de D. Maria I ao trono. Nesse ano, o romance foi reeditado com o título de *Aventuras de Diófanês*, título mantido a partir de então. Em 1790, três anos antes da morte da escritora, saiu nova edição do romance com autoria atribuída a Alexandre de Gusmão<sup>2</sup>. A escritora morreu, em Belas, arredores de Lisboa, aos 82 anos.

Com três edições no século XVIII – 1752, com duas tiragens;

<sup>2</sup> A meu ver, a atribuição da obra a uma figura conhecida, já falecida e sem descendentes, oferecia proteção a Teresa Margarida, uma vez que Pina Manique, o intendente da polícia, reprimia com violência as idéias novas. Por outro lado, a indicação de que o “verdadeiro autor” era Alexandre de Gusmão não deixaria de atrair novos olhares para o romance. Essa edição, contudo, deu azo a que alguns críticos manifestassem a sua misoginia, considerando que livro tão bem escrito só poderia ter um autor masculino. Vale lembrar que o pensamento positivista do século XIX considerava que “A mulher autor não existe; é uma contradição. O papel da mulher nas letras é o mesmo que na fábrica; ela serve onde o gênio já não está de serviço” (PROUDHON, Apud HOOCK-DEMARLE, 1994, p. 189).



1777; 1793, com duas tiragens – e uma edição mutilada em 1818, sem dúvida o livro foi na época um sucesso.

## 2 – QUANDO ESCREVER É PRECISO

Em 1752, pela primeira vez, aos leitores de Portugal e do mundo lusófono era oferecido um romance escrito por uma mulher, em português, que além de relatar as aventuras difundia ao longo do enredo máximas de virtude e formosura transmissoras das luzes daquele século. O livro vinha preencher uma lacuna, pois os leitores, consoante o gosto e classe social, ou dispunham de cordéis e almanaques, ou liam autores estrangeiros, sobretudo os franceses, entre eles Fénelon e *Les aventures de Télémaque*<sup>3</sup> (1699). Havia também os que ainda continuavam a ler os romances pastorais e de cavalarias, ou as novelas exemplares e alegóricas (SIMÕES, 1967, p. 206).

O longo título *Máximas de virtude e formosura com que Diófanes, Clímenia e Hemirena, Príncipes de Tebas, venceram os mais apertados lances da desgraça* espelhava o gosto da época e antecipava ao leitor não só os heróis do romance, mas que as desgraças seriam superadas no final feliz da história. Pelo título, o leitor também ficava a saber que a obra reunia o ler para passar o tempo e o ler com meditação e reflexão, pois não só encontraria as “máximas de virtude e formosura” mas também o desenrolar de uma história.

O romance narra as desventuras sucedidas a Diófanes e a Clímenia, reis de Tebas, e a sua filha Hemirena após uma tormenta que desbaratou a esquadra, na qual seguiam para Delos, onde se realizaria o casamento de Hemirena com Arnesto, príncipe daquela cidade. Atacados e feitos prisioneiros pelos seus inimigos de Argos, foram levados para terra, separados e vendidos como escravos. A partir desse momento, sucedem-se as desventuras da família. Maltratados como escravos, sofrem humilhações e perseguições, padecem enfermidades, suportando estoicamente as pro-

<sup>3</sup> O abade Fénelon (1651-1717), doutor em teologia pela Universidade de Cahors (1677), foi preceptor do duque de Borgonha, o neto e herdeiro de Luís XIV. Leitor de Homero, Fénelon usa o hiato da *Odisséia*, entre o canto IV e XV, para narrar as aventuras de Telêmaco, filho de Ulisses, na sua viagem de busca pelo pai. Tratava-se de um (pre)texto para instruir divertindo, conforme declarou o abade (cf. GORÉ, 1968, p. 28).

vas por que passam.

Nessa trama, destaca-se Hemirena, personagem principal. É no exílio que a personagem feminina mostra uma virtude inquebrantável, o amor e dedicação filial, a fidelidade ao noivo, sabedoria e modéstia, bondade e caridade, associados à coragem e determinação. Sob o nome de Belino e uma *persona* masculina, Hemirena reencontra os pais e o noivo que, disfarçado, saíra de Delos a procurá-la. Longe da pátria, a jovem desafia as convenções sociais que relegavam a mulher a um papel de passividade e, travestida de homem<sup>4</sup>, sai em busca dos pais, enfrentando os perigos da natureza e dos homens com coragem e sabedoria. Toda a teia romanesca se desenvolve a partir da ação de Hemirena/Belino, finalizando a história com a volta de Diófanes e Climenéia a Tebas e o casamento de Hemirena e Arnesto.

Este romance apresenta-se como um *bildungsroman* – o romance de formação, de aprendizado – cuja história, essencialmente masculina, costuma estar associada a Goethe e *Aos anos de aprendizado de Wilhem Meister* (1795-1796). Os precursores deste gênero narrativo são os chamados romances de aventura e de viagem, que remontam ao mundo grego, e serviram de modelo às *Aventuras de Telémaco*, de Fénelon, um dos romances mais lidos tanto em Portugal, quanto no Brasil (cf. ABREU, 2003). Acreditamos que cada época, cada vivência autoral, produz o seu romance de formação. Em comum, esses romances costumam apresentar jovens protagonistas que enfrentam as duras realidades do mundo e crescem superando as provas a que são submetidos.

As *Aventuras de Diófanes* inaugurariam, portanto, o romance de formação de autoria feminina, pois as falas dos personagens refletem um “conjunto de práticas específicas no tempo e no espaço, (...) um desejo de amplitude intelectual comum a uma geração cujo projeto de aquisição de conhecimento e autoconhecimento impõe-se como subjetividade, como desejo pessoal.” (MAAS, 2000,

<sup>4</sup> Esse tema da “Donzela que foi à guerra” percorre a literatura e na história também teve suas representantes. Lembro Joana d’ Arc, a donzela de Orleans; as brasileiras, Maria Úrsula de Abreu Lencastre (séc. XVIII), que assentou praça com o nome de Baltasar do Couto Cardoso e serviu ao exército português durante 14 anos, tendo se casado com um oficial do exército; Maria Quitéria de Jesus (1792-1853), que serviu no exército português sob o nome de José Cordeiro de Medeiros, seu cunhado. Na literatura brasileira, impossível esquecer Diadorim de *Grande sertão: veredas*.

p. 43). Teresa Margarida pertencia ao grupo dos estrangeirados, grupo de intelectuais portugueses, que educados pelo espírito das Luzes, pleiteava uma reforma política, administrativa e pedagógica. Através das falas dos personagens a autora vai disseminando máximas, demonstrando ter uma intenção didático-pedagógica de contribuir para a formação e transformação dos leitores do século XVIII.

Afirmava, então, Teresa Margarida que se “não resplandece em todas [as mulheres] a luz brilhante das ciências [é] porque eles [os homens] ocupam as aulas em que não teriam lugar se elas as frequentassem, pois temos igualdade de almas e o mesmo direito aos conhecimentos necessários” (ORTA, 1993, p. 92). Dizia também que “nós [as mulheres] não temos a profissão das ciências nem a obrigação de sermos sábias; mas também não fizemos voto de sermos ignorantes” (ibidem, p. 90). Aos homens, que viam nas mulheres uma capacidade transformadora negativa, esclarecia que isso só ocorria naquelas “arruinadas” por eles. Ouçamos a passagem a que me refiro:

e o dizerem que as nossas potências são o refugio das suas, porque não sabemos entender, ajuizar, aprender, e queremos sempre o pior, é sobra de maldade, e insofrível sem razão, quando há sempre neles mais que repreender e nas mulheres muito que louvar, menos naquelas, que muito os entendem, porque eles as arruinam (ibidem, p. 92).

### Considerava a autora

coisa lastimosa que deixemos de enriquecer-nos dos conhecimentos necessários com a leitura de bons livros, que são companheiros sábios de honesta conversação (...) [pois] os bons livros fazem que o entendimento abra os olhos, que o homem se veja, e que aprenda a merecer (ibidem, p. 90 e 191).

E antecipando-se às críticas sobre a obra, a autora pedia desculpas ao leitor – atitude que muitas escritoras continuaram a usar por ousarem escrever e ultrapassar o espaço da vida privada. Dizia: “quando reparares em erros, que desfigurem esta obra, lembre-te que é de mulher, que nas tristes sombras da ignorância suspira

por advertir a algumas” (ibidem, p. 56). Mas estas palavras, afinal, fariam parte de uma convenção para adentrar num mundo masculino, pois Teresa Margarida foi uma mulher cuja história de vida foi pautada por desafios. E eu finalizo apropriando-me das palavras dela: “Enfim digam o que quiserem, e faço eu o que devo”.<sup>5</sup>

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Os caminhos dos livros*. Campinas: Mercado das Letras, 2003.
- GORÉ, Jeanne-Lydie. *L'itinéraire de Fénelon*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.
- HOOCK-DEMARLE, Marie Claire. Ler e escrever na Alemanha. In: FRAISSE, Geneviève e PERRO, Michelle. *História das mulheres: o século XIX*. Porto: Edições Afrontamento, 1994, p. 171-197.
- MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo: o bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- MACHADO, Diogo Barbosa. *Biblioteca lusitana*. Coimbra: Atlântica Editora, MCMLXVII, vol. IV.
- ORTA, Teresa Margarida da Silva. *Obra reunida*. Org. de Ceila Montez. Rio de Janeiro: Graphia, 1993.
- SIMÕES, João Gaspar. *História do romance português*. Lisboa: Estúdios Cor, 1967.

---

<sup>5</sup> Cito a passagem do romance: “Enfim, digam o que quiserem, e fazei vós o que deveis” (ibidem, p.92).

## NO LIMITE DO POÉTICO – ALGUMAS REFLEXÕES A PARTIR DE TEXTOS CONTEMPORÂNEOS

Cristina Maria Paes dos Santos<sup>1</sup>

Para Maria Gabriela Llansol,  
olhar e doçura que co-movem,  
escrita andarilha e descalça,  
sempre a pontilhar de fulgor  
os limites do poético.

Agosto de 1999, à mesa de outro grande encontro como este, desta vez da Associação Internacional dos Lusitanistas (AIL) – não mesa de palestras, mas uma das muitas para onde as palestras costumam se expandir, nos intervalos, em confraternizações e saboreios de dizeres mil –, ouço do Prof. Eduardo Lourenço algo que me soa como uma instigante observação, beirando, quem sabe, a ordem da profecia, quando chama a atenção para o fato de que uma escrita como a de Maria Gabriela Llansol só poderia ser abordada com maior propriedade dali a alguns bons anos, sendo já literatura do então futuro século vinte e um. Não tenho como reproduzir aqui textualmente as palavras do crítico – não se trata, absolutamente, de citá-lo –, mas aquela consideração feita em meio a um almoço, em conversa informal, motivou-me a querer entender ainda mais um certo tipo de escrita ao mesmo tempo tão árida quanto saborosa; textualidade viva, que promove o leitor a *legente* justo através da perda e da errância que instaura nos caminhos do discurso.

Gente errante de texto, de leitura e escritura, seis anos mais tarde, mas ainda no balbuciar do novo século que tão velozmente nos parece decorrer, é sobretudo nessa linha que continuo a inscrever, mais do que minha fala, o meu desejo, sempre à procura do saber *outro*, do fulgor que tão profusamente transita no limite da palavra poética de *escrevientes* como Llansol.

E se no limite hoje cada vez mais esgarçado do poético muitos

<sup>1</sup> Doutora em Letras pela UFRJ, Professora de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia Santa Dorotéia, Nova Friburgo/RJ.

textos continuam a circular ainda rompendo barreiras de significação, de gênero, de subjetividade, como os textos de gozo distinguidos por Roland Barthes<sup>2</sup>, estariam eles enfim na ordem do puro devir anunciado? Do inclassificável? De aquilo que a teoria tenta nomear, embora pareça ainda desprovida de meios suficientes para tal, em tempos de tantas pós-modernidades? Como então abordá-los, senão discorrendo sobre sua errância a partir exatamente do gozo linguageiro que nos proporcionam, revelando-nos, nesse seu vertiginoso movimento, a nossa própria condição de seres errantes porque também dotados de vibração infinita? Certifico-me mais e mais de que só os textos podem orientar tal abordagem, e, para tanto, trago aqui algumas vozes, como a do já consagrado Manoel de Barros, e uma outra que escolheu se textualizar como Vicente Franz Cecim, para, ao lado da ainda inusitada voz de Maria Gabriela Llansol, conosco caminharem nesta presente tentativa de tocar as bordas de tais escrituras que vogam pelo *campo inundado da língua* portuguesa – lusofonias nem tão distintas, já que em muitos pontos se aproximam, como veremos a seguir.

A poética de Manoel de Barros abre-nos um caminho, uma llansoliana *clareira tutelar*<sup>3</sup> nessa mata de significações errantes. Não pelas águas de escrita de *Tejo-rio*, como se dá com Gabriela Llansol, mas ao clamar pela *despalavra*: “a palavra nascida/ para o canto – desde os pássaros./A palavra sem pronúncia, ágrafa”<sup>4</sup>. O poeta sabe – assim como o crítico citado – que é preciso subverter a língua, transmutar a palavra gregária – semantizadora das realidades permanentes. Assim, busca um som anterior ao verbo estabelecido, desejando aquele que, como ele diz, “ainda não deu liga”; “a palavra incapaz de ocupar o lugar de uma imagem”; “o antesmente verbal”. “Para enxergar as coisas sem feitio”, nos ensina, “é preciso não saber nada/é preciso entrar em estado de árvore/ é preciso entrar em estado de palavra”. E arrremata, ao acrescentar: “Só quem está em estado de palavra pode enxergar as coisas sem feitio”<sup>5</sup>. Sua mensagem é reveladora: só a palavra transmutada em *despalavra* remete ao fluir incessante, ao mundo de sentidos invisível aos significados já-vistos e já-dados. Dessa

<sup>2</sup> Barthes, 1983.

<sup>3</sup> Llansol, 1985, 19.

<sup>4</sup> Barros, 2004, p.53.

<sup>5</sup> Ibidem, p.35.

maneira, é na tensão palavra/despalavra que se pode vislumbrar a energia do que ele toma como “estado de palavra” – um estado de significância do qual o homem comumente se afasta, em sua ânsia de fixar, conceituar, nomear. Talvez em *estado de palavra* – igualmente em *estado de árvore* – o humano consiga enfim emergir em sua própria natureza mutante, na suspeição do significado único, na im-permanência de tudo que pulsa, e, portanto, se inscreve como vida, matéria em mutação. “Suspeitamos de que há um segredo na linguagem, **o enigma de Babel**, não tanto no que ela diz, mas no que quer constantemente dizer”<sup>6</sup> (grifos do texto) – intui Maria Gabriela Llansol, acentuando o sempre *a mais* que entorna pelo fluir ininterrupto da linguagem.

Assim já advertia Roland Barthes, ecoando Nietzsche, ao defender a textualidade do devir, mostrando que

“o **permanente** só existe graças aos nossos órgãos grosseiros que resumem e reduzem as coisas a planos comuns, quando nada existe **sob essa forma**. A árvore é a cada instante uma coisa nova; nós afirmamos a **forma** porque não captamos a subtileza de um movimento absoluto”.<sup>7</sup> (grifos do texto)

Mas como alcançar tal grau de sutileza, essa espécie de “novo estado filosófico da matéria de linguagem”<sup>8</sup> que Barthes mesmo anunciou – não o que a linguagem diz, mas o que está sempre a ponto, ou *em* ponto, de dizer?

Trazendo a língua sempre em ponto de ebulição, constantemente a nascer, Manoel de Barros, na linhagem de outro grande transmutador da língua portuguesa, o também brasileiríssimo Guimarães Rosa, refugia-se em sua *Ilha Lingüística* (para onde chega a convocar *o Rosa*, que “gostava muito do corpo fônico das palavras”<sup>9</sup>), fundando seu paraíso na própria matéria linguageira, aprendendo (e nos ensinando) como apreendê-la em sua infinita metamorfose. Ouçamo-lo em um de seus geniais (diríamos, não perdendo aqui a chance da paráfrase) *estados de poesia*:

Nas Metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas,

<sup>6</sup> Llansol, 1987, 74-75

<sup>7</sup> Barthes, 1983, p.108.

<sup>8</sup> Ibidem, p.71

<sup>9</sup> Barros, 2004, p.33.

Ovídio mostra seres humanos transformados em pedras, vegetais, bichos, coisas.  
 Um novo estágio seria que os entes já transformados falassem um dialeto coisal, larval, pedral, etc.  
 Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica, edênica, inaugural –  
 Que os poetas aprenderiam – desde que voltassem às  
     crianças que foram  
 Às rãs que foram  
 Às pedras que foram.  
 Para voltar à infância, os poetas precisariam também de reaprender a errar a língua<sup>10</sup>

Propondo um *dialeto coisal*, intui o ensinamento do poético aos homens – que precisam urgentemente voltar à infância *errando a língua*; errando, assinalaríamos nós, *pela* língua, que se divisa enquanto utopia no universo poético. E ele assim finaliza sua anunciação: “Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma/nos mosquitos?/ Seria uma demência peregrina.”<sup>11</sup>

Interessante que o peregrinar pelos interstícios do texto é projeto bem caro à escrita de Maria Gabriela Llansol, que desconfia essencialmente da impostura da língua, buscando um *dom*, o *poético*, que sobrevenha passo a passo na dobra, na articulação das vozes errantes de um sempre mutante *corp’a* ‘*screver*. Se, à maneira de um vate, anuncia Manoel de Barros que “há um cio vegetal na voz do artista./Ele vai ter que envesgar seu idioma ao ponto/de alcançar o murmúrio das águas nas folhas das árvores”<sup>12</sup>, é justo uma linguagem desviante, *envesgada*, uma literatura *em menor*, na acepção deleuzeana<sup>13</sup>, *desterritorializada* porque à margem do modelo, capaz de escutar a palavra em suas várias nuances ao destitui-la (ou pelo menos desviá-la) do poder de uma linguagem em maior, é isso que propõe Llansol. Leiamos um pouco de *O Senhor de Herbais* (de subtítulo convidativo: *Breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo, e suas tentações*):

Se a linguagem era propriedade do Senhor, eu iria recomeçá-la noutra boca, numa boca muda e selvagem, dar-lhe outro rumo ou,

<sup>10</sup> Barros, 1998, p.64.

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> Barros, 2004, p.17

<sup>13</sup> Cf. Castello Branco, 1994, p.54.



para ser fiel à imagem que, nesse instante, bailava no meu olhar, outro rumor. (...) Repare, Eusébia, não lhe estou a dizer que sabia o caminho (...) Onde encontrar essa boca? A minha? Mas, Eusébia, eu fora ensinada a falar. A linguagem que me saísse da boca já sairia com o rumor abafado. Que rumor?

Eusébia, há um rumor, uma espécie de brumor, no mundo. É uma coisa que o atravessa e o murmura. A linguagem ruidosa que falamos como afitos ou velozes não lhe presta ouvidos. (...) Não está a ouvir, pois não? Estou, sim. Não a mim, Eusébia, mas a ele. A ele, quem? O brumor. Mas porquê brumor? É um rumor envolto numa bruma sem linguagem. Ainda não foi codificado. Os seus sinais são demasiadamente lentos e esparsos para serem tomados por vogais, por consoantes, sequer por melodia.<sup>14</sup>

E a estratégia llansoliana é a de uma arte inscrita sob a égide de um artesanato de escritura-leitura, tessitura na qual o ínfimo detalhe é perseguido fio a fio:

É minha convicção que, na linguagem dos homens, as palavras que nos libertam do Poder desde sempre lá se encontraram disponíveis (...) Que esse pode ser o nosso intento, a utilidade mais óbvia da nossa técnica de artesãos da escrita.<sup>15</sup>

Sim, há uma técnica, mas ela parte do próprio movimento da escrita, da *textualidade*. Não se pode saber o caminho a não ser caminhando. Vemos, então, um *corp'a* 'screver sempre a fazer-se e, nesse processo, o *eu* autoral, afastando-se de qualquer poder ou onisciência sobre a matéria textual convocada para a festa da escritura ("Eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém"<sup>16</sup>), ele se torna mais um fio, uma voz ao lado das outras. Algo próximo da *coisificação* por que passa Manoel de Barros que, em seu *Retrato do artista quando coisa*, dizendo usar "um deformante para a voz", revela com mestria o processo movente e múltiplo da produção textual, ao proferir: "Palavras têm que adoecer de mim para que se/tornem mais saudáveis./ Vou sendo incorporado pelas formas pelos cheiros pelo som pelas cores". E, mesmo dizendo (e aqui o dado da prática, enquanto manipulação, é significativo) *experimental* "o gozo de criar", "o gozo de Deus", desloca qualquer expectativa de voz autoral, ao instituir a diferença em:

<sup>14</sup> Llansol, 2002, p.55.

<sup>15</sup> Llansol, 1994, p.93.

<sup>16</sup> Llansol, 1985, p.140.

“Faço vaginação com palavras até meu retrato/aparecer./Apareço de costas”<sup>17</sup>. É na deformação, no desvio de vozes formalizadas, portanto, que sua poética se constrói, buscando sempre a seiva original, a linguagem que ele já disse querer *adâmica*<sup>18</sup>. Na mesma clave encontra-se Llansol, ao reconhecer que

Na realidade, nós já falamos tanto e sabemos tão pouco, que nem sequer é risco – antes necessidade –, ir à procura de outras fontes de saber, da origem de palavras, de associações não conformes.

Poderá parecer estranho como esta trajetória por mundo não-humanos resulta em novas harmônicas humanas.

É o coração que guia.

A inteligência é uma trela que harmoniza os impulsos de uma procura aparentemente desordenada.<sup>19</sup>

Só aparentemente desordenada é a sua busca (como a do poeta pantaneiro) porque, de certo, há indícios, e eles nascem da própria manipulação da escritura. Como atrás já referimos, é uma técnica artesanal, seguindo as minúcias de cada palavra convocada, o murmúrio dos sons proferindo-se na fluidez das relações que se estabelecem, por ínfimos segundos, entre dizeres e coisas, expandindo-se qual forças centrífugas em direções múltiplas. O princípio que se segue é o da chamada *cena fulgor*, uma espécie de expansão textual *em anel*, no dizer de Eduardo Prado Coelho, lembrando o efeito de círculo crescente obtido a partir de uma pedra que se lança à água, onde “o único fio de continuidade, e até de inteligibilidade, é o do próprio texto”<sup>20</sup>.

É de ressaltar que essa escrita, que acolhe ritmos e vibrações bem próprios, empreenda a procura do poético enquanto *dom*. Ao privilegiar um processo de expansão sonora ao invés da discursividade, Gabriela não apenas rasura o estatuto de gênero, mas sobretudo desloca o que sempre pareceu constituir a linguagem comum, do dia-a-dia (de que se alimenta, em muitos momentos), firmando-se no poder encantatório que rege cada aproximação e recuo frasal, no fluir/fruir/fulgir do texto – o que abre horizonte múltiplos, mundos novos de significação. É o privilégio da vibra-

<sup>17</sup> Barros, 2004, p.21.

<sup>18</sup> Cf. Barbosa, 2003.

<sup>19</sup> Llansol, 1985, 141.

<sup>20</sup> Coelho, 1988, p.102.

ção sonora que parece servir de caminho para que o desvio possa se dar, aflorando o gozo linguageiro que mais nos diz sobre nós do que qualquer significação dada. Da ordem da significância, sua escrita ecoa o próprio *grão da voz* barthesiano, linguagem revestida de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, e não a do sentido, da linguagem<sup>21</sup>.

E esse “misto erótico de timbre e de linguagem”, que Barthes chama de “escrita vocal”, relacionando a uma certa arte da melodia infelizmente já morta, não mais encontrável na linguagem comum dos homens, talvez essa “escrita vocal” seja a mais própria do “corpo de afectos” capaz de nos levar ao *dom poético*, como o entende Maria Gabriela Llansol. Texto é matéria, corpo vivo atravessado por forças que se espriam e se presentificam em pujança ininterrupta:

O dom poético é, para mim, a imaginação criadora própria do corpo de afectos, agindo sobre o território das forças virtuais, a que poderíamos chamar os **existentes-não-reais**. (...) a **textualidade** tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança \_\_\_\_\_ o vaivém da intensidade. Ela permite-nos,

a cada um por sua conta, risco e alegria, abor-  
dar a força, o real que há-de vir ao nosso corpo de *afectos*.<sup>22</sup>

Seu já conhecido projeto de transmutação da narratividade em *textualidade* – a fim de deslocar o romance “do humano consumidor de social e de poder” –, deixa bem marcada a preocupação de que é necessário ir além do que comumente se entende por “real”, convocando horizontes só já divisados no movimento da textualidade. Pois se, como admite, “tudo o que é fulgorizável integra o vivo”<sup>23</sup>, é preciso revelar, através do fulgor poético, outras formas de vida, outras realidades ainda não formalizadas: “fiquei a saber que o dom poético é a língua tocada pela expansão do universo,/ que este caminha para o vivo,/e que o meu vivo é apenas uma forma dos vivos que, de facto, existem”<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Barthes, 1983, p.116.

<sup>22</sup> Llansol, 1996, p. 120.

<sup>23</sup> Llansol, 2000, p.196.

<sup>24</sup> Ibidem, p.21.

Já é tempo, então, de convocarmos a terceira voz que anunciamos anteriormente para conosco perfazer este já tão adiantado percurso de leitura: Vicente Franz Cecim, alguém cuja escrita – ainda quase desconhecida, apesar de prêmio revelação da crítica paulista e, mais recentemente, descoberta editorial portuguesa – é, sem sombra de dúvida, também da ordem da errância, do mundo de sentidos que se faz invisível ao já estabelecido. Não por acaso, referimo-nos à sua longa jornada textual denominada *Viagem a Andara*, cujo subtítulo é, não menos sintomático, *O Livro Invisível*.

Paraense, Vicente Cecim (ou Vicente Franz Cecim, como se textualizou a partir da energia de escrita recolhida por ele após a morte de seu filho, Franz) compõe na verdade uma série de textos (acho que já se colocam numa seqüência de treze livros *visíveis*, como ele mesmo gosta de dizer), nos quais a Amazônia transfigurada em *Andara* serve apenas de suporte à deflagração do substrato *invisível* que realmente alimenta e faz vibrar a sua escritura. *A andar* parece ser mesmo a trajetória de tudo que diz respeito a *Andara*, percurso feito de recusas – “Viagem a Andara./O não-livro. Não existe, não existe/ Literatura fantasma. /Não foi escrito./ Enquanto texto, tudo o que teremos dele é um título.”<sup>25</sup>; mas feito também, e sobretudo, de instigantes travessias que desembocam em aceitações, como a que se elege para epígrafe: “Atravessar o que nos nega,/chegar ao sim. E é assim que tu verás/ um S nestes dias cegos”.

Cecim propõe, então, a cada obra, atravessar de invisível o visível (embora pareça dizer o contrário), para que o texto verdadeiramente possa se dar a ler, no fluxo e refluxo da palavra poética. Sabe que a genuína escritura demanda “tinta invisível”, que no corpo fônico da expressão pode remeter a “tinta no visível” (“Tu escreves um livro com tinta invisível. Por que fazes isso?”<sup>26</sup>), e afirma: “*Andara*, a viagem ela mesma, nunca será escrita diretamente”<sup>27</sup>. Assim, um pouco como Manoel de Barros, um pouco como Maria Gabriela Llansol, ele instaura o desvio, quer a dobra nas nervuras da própria escritura. Não nos furtaremos, então, de trazer mais uma vez aqui a voz do poeta pantaneiro, que, na sua sapiência estética, explica como se “empoema o sentido das pala-

<sup>25</sup> Cecim, 1988, p.12.

<sup>26</sup> Ibidem, p.11.

<sup>27</sup> Ibidem, p.13.

bras” justo a partir da coisificação humana, lição que, a nosso ver, tanto Cecim quanto Gabriela Llansol sabem (saboreiam mesmo) de cor.

No que o homem se torne coisal – corrompem-se nele  
os veios comuns do entendimento.

Um subtexto se aloja.

Instala-se uma agramaticalidade quase insana, que  
empoema o sentido das palavras.

Aflora uma linguagem de defloramentos, um  
inauguramento de falas.

Coisa tão velha como andar a pé

Esses vareios do dizer.<sup>28</sup>

Quanto à escrita de Cecim, encontramos na abertura de *Os jardins e a noite* (um dos livros *visíveis* de Andara):

O que contém os animais?

O que contém os animais?

A estranha ave que cega os homens. Não proteja os seus  
olhos. A liberdade é uma noite escura?

Mais uma vez, bichos e homens.<sup>29</sup>

Nas andanças do dizer, as duas primeiras indagações, dispostas como versos em paralelo, apenas sutilmente modificadas pela marcação visível de um acento que, na verdade, é quase invisível – à própria vista e ao corpo fônico da palavra –, essas perguntas fazem variar de sujeito a objeto (e vice-versa) “os animais”, logo relacionados à “estranha ave que cega os homens”, o Curau de que a narrativa falará depois. Na leitura, parecendo ser repetida a frase inicial, joga-se, porém, com os sentidos, expandindo-os. *O que contém* (encerram, guardam?) *os animais* mistura-se a *o que contém* (o que pode conter, refrear?) *os animais*. E o texto adverte: “Não proteja os seus olhos”, convidando-nos talvez a ficar no *estado de palavra* de que nos falava Manoel de Barros, capaz de “enxergar as coisas sem feito”, o não formalizado que livremente circula, invisível a olhos que apenas vêem (ou lêem) o já-visto. Visível e invisível, aberto e fechado, velado e desvelado são noções recorrentes em Andara,

<sup>28</sup> Barros, 1998, p.62.

<sup>29</sup> Cecim, 1988, p.109.

assim como o vôo e a queda. Tem-se medo do pássaro Curau, mas só quem já traz o medo dentro de si (“E a ave era só a coisa, agora visível, que fez o medo deles surgir<sup>30</sup>); pois, como diz o cego, todos devem pedir a cegueira ao pássaro Curau, para que o que está oculto se revele e as máscaras caiam (“Me livra das coisas que não mudam, estes meus olhos não querem mais ver todos os dias assim iguais. Me faz, Curau, cair para dentro da noite que sei que eu sou, para que isto mude”<sup>31</sup>).

E na Andara de Cecim o que mais há são vozes, seres em mutação, memórias e desmemórias que velam e desvelam universos. Há videntes e cegos, asas e serpentes, tudo trazido por uma narração que, em essência, não narra, antes segue tênues fios de memória constantemente retomados e também transformados nesse retorno – fios levados pelo vento que está sempre a soprar em Andara. Elementos díspares sucedem-se livro(s) afora, construindo a textualidade numa trama invisível de sentidos, mas potencializados à visão à medida que Andara se desloca.

O labirinto.

Ele é Andara. Andara é onde Santa Maria do Grão começou, como se verá agora nestes jardins, fazendo a floresta se abrir, recuar, e é por Andara que a floresta está voltando.

Toda essa criança.

Andara é o lugar de um mito entrevisto?

Talvez, mas não será só isso talvez.

De qualquer modo, é aí que se enlaçam, se negam, natureza e essa outra coisa inquietante que tem um nome. Civilização.

Toda essa criança escuta.<sup>32</sup>

Aparentemente desconexas, soltas como muitos gritos e vozes que assombra a viagem textual empreendida por Vicente Franz Cecim, frases inteiras, períodos se dão a ler no estranhamento, como ecos da floresta que vai se aproximando de Santa Maria do Grão. Assim, imagens e vozes não se fixam, antes se tornam voláteis, errando por um discurso em constante movimento. É preciso saber ver, é preciso saber escutar: “Aqui é em toda parte. Espero a

<sup>30</sup> Ibidem, 118.

<sup>31</sup> Ibidem, p.119.

<sup>32</sup> Ibidem, p.110

volta da ave. E escuto vozes. As vozes da terra vêm de longe. Para ouvi-las basta se deixar ficar, diz o cego junto à janela”<sup>33</sup>. Lembremo-nos do atrás referido “brumor” llansoliano, que atravessa o mundo e o murmura. Também já sugeriu Manoel de Barros: “Acho que a gente deveria dar mais espaço para/esse tipo de saber./O saber que tem força de fontes”<sup>34</sup>, convocando o que muitas vezes se despreza, pela incapacidade de formalização, como no caso da *palavra ágrafa, nascida para o canto*. Mas, no fulgor poético, o escreviente sabe que “quem se encosta em ser concha é que pode saber das origens do som.”<sup>35</sup>

Talvez seja essa exatamente a procura que muitos desses textos de errância empreendem, em andanças *visíveis e invisíveis* pelos caminhos da linguagem: a busca da alegria, do elo perdido que, no fundo, e incessantemente, está sempre a relacionar o humano ao universo dos seres e das coisas, do qual o humano na verdade não se dissocia, não se diferencia, não pode ser banido. É bem o lugar imaginante da escrita llansoliana, seu espaço edênico,

se conseguires imaginar um espaço edênico que não esteja na origem do universo, como diz o mito; que seja criado no meio da coisa, como um duplo feito de novo e de desordem; que sempre existiu e não só no princípio dos tempos; que está correndo o risco de desaparecer aqui e a novidade de aparecer além, incógnito e irreconhecível; que não é fixo, como sugere a tradição, mas elaborável segundo o desejo criador do homem...<sup>36</sup>

Talvez também por isso Manoel de Barros proponha uma volta ao “antesmente verbal”. Sua linguagem *adâmica*, assim como o *espaço edênico* llansoliano, ou mesmo a onírica e caminhante *Andara*, todos precisariam manter, em permanente *estado* de pergunta, a seguinte indagação já colocada pelo texto fulgurante de Maria Gabriela: “como deixar de estar *Em nome de*, e comunicar no *Verbo que está desde o princípio?*”

---

<sup>33</sup> Ibidem, p.124

<sup>34</sup> Barros, 2004, p.63.

<sup>35</sup> Ibidem, p.81

<sup>36</sup> Mendes, 1995, p.3-4.

**RESUMO:** O trabalho tem como objetivo refletir sobre alguns textos de nossa contemporaneidade que instauram a errância do sentido num projeto declaradamente poético. *Escrevintes*, transitam pelos interstícios do discurso a partir mesmo da sua materialidade fulgurante, evocando a melodia das palavras, libertando a voluptuosidade da língua, convocando seres e coisas para a saborosa festa linguageira da escritura. Poemas *coisais* de Manoel de Barros, *espaço edênico* de Maria Gabriela Llansol, *o livro invisível* de Vicente Franz Cecim – tais serão os pontos de partida de nossa reflexão.

**Palavras-chave:** projeto poético; literatura contemporânea; Maria Gabriela Llansol; Manoel de Barros; Vicente Franz Cecim.

**ABSTRACT:** *This essay aims at discussing how some texts of the contemporary literature show the failure of meaning into a poetic project. On their drift along the discourse, they work with the material word evoking the melody of words, freeing language voluptuousness, and convoking beings and things for the amazing world of writing. Maria Gabriela Llansol's edenic space, Manoel de Barros' poems of 'things' and Vicente Franz Cecim's invisible book are the starting points of our reflection.*

**Keywords:** *poetic project; contemporary literature; Maria Gabriela Llansol; Manoel de Barros; Vicente Franz Cecim.*

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Luiz Henrique. *Palavras do chão* – um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros. São Paulo: Annablume/Belo Horizonte: Fumec, 2003.
- BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- . *Retrato do artista quando coisa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- CECIM, Vicente Franz. *Viagem a Andara* – o livro invisível. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- COELHO, Eduardo Prado. Maria Gabriela Llansol e o texto equidistante. In: *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho* – diário 1. Lisboa: Rolim,



1985.

-----. *Finita* – diário 2. Lisboa: Rolim, 1987.

-----. *Lisboaleipzig 1* – o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994.

-----. *Inquérito às quatro confidências* – diário 3. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

-----. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

-----. *O senhor de Herbais – breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo e suas tentações*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

MENDES, João. No espaço Llansol (conversa a propósito de Lisboaleipzig). Lisboa: *Público/Leituras*, 28 de janeiro de 1995.

# “NO LIMITE DOS SENTIDOS”: DA RECORRÊNCIA DO TÓPICO OLHOS VERDES NA LITERATURA PORTUGUESA E BRASILEIRA

Daise de Souza Pimentel<sup>1</sup>

A paixão – que leva à ultrapassagem do limite dos sentidos – move personagens reais e fictícias. A palavra paixão vem do termo grego *pathos*, de difícil tradução pelos conceitos que carrega. Interessa-me aqui o sentido de *pathos* como fenômeno de desvario, de desmedida, próprio do humano e não do divino, embora Homero tenha nos apresentado com tantos deuses passionais. Há que se lembrar, porém, que Homero é um poeta e os poetas serão considerados nocivos e mentirosos por Platão e por Aristóteles, algum tempo depois.

Só sabem a paixão – e saber também no sentido de saborear – os apaixonados e os poetas, embora os filósofos tenham tentado defini-la. Para Aristóteles, é “tudo o que faz variar os juízos e de que se seguem sofrimento e prazer”<sup>2</sup>. Mais recentemente, Bataille diz que a paixão dos amantes leva ao desejo de fusão dos corpos, de felicidade a dois, mas traz, também, a perturbação, o sofrimento<sup>3</sup>. Aliam-se, portanto, no conceito de paixão, desde Aristóteles, sensações contraditórias: prazer e dor.

E quanto aos poetas? Fingidores do amor e da dor, sempre tentaram traduzir a paixão em versos contidos ou rasgados. E se todo amor começa pelos olhos, causa do prazer para Aristóteles, a figuração do ser amado, o seu retrato, será cantado – mesmo que com traços idealizados – na poesia lírica desde a Antigüidade.

Entretanto, em época de interdições várias, o corpo desejado não deveria ser tocado, nem mesmo descrito poeticamente. Até o nome da mulher amada torna-se proibido de ser revelado, como estabeleciam as convenções da *fin amors* (cortesania amorosa), que regem a lírica medieval. Essas convenções de um jogo eminentemente masculino também orientam a poesia galego-portuguesa

<sup>1</sup> CESV – Centro Superior de Vitória e Universidade Estácio de Sá (Campos dos Goytacazes)

<sup>2</sup> Aristóteles, apud Lebrun, 1987, p. 19.

<sup>3</sup> Bataille, 2004, p.32.

(séculos XII a XIV). Ao dirigir-se súplice a sua “*senhor*”, ou lamentar-se com os amigos da sua “*coita*”, ou apenas “*loar*” a amada, o poeta peninsular lança mão de alguns recursos para elaborar o retrato ideal dessa mulher, como adjetivos e expressões elogiosas: “*senhor fremosa*”, “*senhor mui fremosa*”, “*ben talbada*”, “*ben feita*”, “*fin roseta*”, “*lume dos olhos meus*”, rudes esboços do feminino.

No entanto, ao pintar com palavras e cor a face da dama, ninguém foi mais feliz que Joam Garcia de Guilhade, trovador do século XIII. É conhecido pela individualidade e originalidade das suas composições, que suplantam o estreito formalismo estético da sua época, como nos informa Segismundo Spina<sup>4</sup>. Na cantiga “Amigos, non poss’ eu negar”, (CA 229/CBN 362), o poeta se reconhece “sandeu” pelo fascínio de uma específica mulher, cujo retrato ele torna mais nítido por um detalhe identificador: o verde dos olhos: “Os olhos verdes que eu vi/me fazem ora andar assi”, canta ele. Apaixonado, sente em si a desordem, o desvario: “já o sen não há”.

Amigos, non poss’ eu negar  
A gram coita que d’amor hei,  
Ca me vejo sandeu andar,  
E com sandece o direi:  
Os olhos verdes que eu vi  
Me fazem ora andar assi.

Pero quenquer x’entenderá  
Aquestes olhos quaes som:  
E d’est’ alguém se queixará:  
Mais eu, já quer moira, quer non:  
Os olhos verdes que eu vi  
Me fazem ora andar assi.

Pero non dev’ a perder  
Home, que já o sen non há,  
E com sandece rem dizer:  
E com sandece dig’ eu já:  
Os olhos verdes que eu vi  
Me fazem ora andar assi.

---

<sup>4</sup> Spina, 1991, v. 1. p. 42.

A importância dos olhos no imaginário medieval, cantados em versos pelos trovadores, depois por Dante e Petrarca, também é perceptível na poesia amorosa dos séculos seguintes. E o tema “olhos verdes” – que de acordo com os estudiosos advém de um erro etimológico, da tradução popular de canções francesas que diziam do “vair oil” (“variu”) e não do “vert” – se faz recorrente em cantigas propagadas em remotos tempos na Península Ibérica.

Esse *topos* tão ao gosto popular, já naquele tempo, cultivado com mestria por Guilhade, é parodiado na cantiga de escárnio de Johan de Gaya, do início do século XIV, cujo refrão diz: “Vós ave-de-los alhos verdes e matar-m’iades con eles”, contrapondo-se aos versos de uma balada: “Vós ave-de-los olhos verdes e matar-m’edes con eles”. O estudo de Luciana Stegagno Picchio, “Os alhos verdes (uma cantiga de escarnho de Johan de Gaya)”, aponta para a ambigüidade do refrão dessa cantiga de seguir e para a criatividade do poeta peninsular, muitas vezes negada.

Como símbolo, a cor de Vênus e da natureza representa a fertilidade dos campos, como também, simpatia e adaptabilidade. Nesse simbolismo cromático, o verde é a cor da esperança, transportada magistralmente por Camões para a cantiga à menina dos olhos verdes: “Eles verdes são,/e têm por usança/ na cor, esperança/ e nas obras, não”.

D. Cleonice<sup>5</sup>, com a excelência que lhe é própria, aponta a ambigüidade do termo “verdes” nesse poema, usado como adjetivo e verbo, na forma parônima “vedes”. Signos em movimento, poesia:

Menina de olhos verdes,  
por que me não vedes?

VOLTAS:

Eles verdes são,  
E têm por usança  
Na cor esperança,  
E nas obras, não.  
Vossa condição  
Não é d’olhos verdes,  
Porque me não vedes.

<sup>5</sup> Berardinelli, 2000, p. 182.

Isonções a molhos  
Que eles dizem terdes,  
Não são d'olhos verdes,  
Nem de verdes olhos.  
Sirvo de gíolhos,  
E vós não me credes,  
Porque me não vedes?

Em um outro poema da medida velha, que tem como mote: “Vós, Senhora, tudo tendes, / senão que tendes os olhos verdes”, ao fazer o elogio da dama, esse trovador do século XVI canta-lhe o verde dos olhos que faz sobressair às demais cores: “Mas a graça desse verde/ tira a graça a toda cor/ Fica agora sendo a flor/ a cor que nos olhos tendes, porque são vossos e verdes”<sup>6</sup>.

Esse mote aparece desenvolvido em outras cantigas em que à beleza da moça se acrescenta a cor dos olhos, pelos quais o poeta, como um outro Fausto, oferece a sua alma: “Na vontade tenho posto/ Dar-vos a alma, se quiserdes/ A troco dos olhos verdes”. Olhos que a tornam poderosa, olhos matadores: “Tudo, Senhora, alcançais/ Quanto o ser fermosa alcança,/ senão que dais esperança/ cos olhos com que matais./ Se acaso os levantai/ É para as almas renderdes/ senão que tendes os olhos verdes”<sup>7</sup>.

A amada de Camões, como a Laura de Petrarca, transforma o mundo ao seu redor; a natureza antropopática figurada nos seus olhos (verdes) tornam em “verdura bela” os campos, que alimentam o gado e as lembranças do poeta, como revelam singelas rondilhas: “Verdes são os campos, de cor de limão: / assim são os olhos/ do meu coração”<sup>8</sup>.

Antes das musas camonianas, Aónia, a *Menina e moça*, de Bernadim Ribeiro, também fora caracterizada com olhos verdes. Vale lembrar que o tópico “olhos verdes” – popularizado na poesia – vai colorir, também, textos em prosa românticos e modernos.

Entre os românticos portugueses, Garrett canta loas a esses olhos de tão especial cor em *Viagens na minha terra*. Entrelaçam-se nesse livro a reflexão político-social do narrador e a ficção sentimental – a história de Joaninha dos Rouxinóis. As alegorias

---

<sup>6</sup> Idem, p. 182.

<sup>7</sup> Camões, 1997, p. 12.

<sup>8</sup> Idem, p. 15.

do texto levam o leitor a entender as conseqüências da vitória do movimento liberal em Portugal, no que se refere à substituição dos valores genuinamente portugueses por valores estrangeiros. Nesse contexto, segundo o professor Francisco Maciel Silveira, até o verde dos olhos da personagem Joaninha, tão cantado pelo narrador, concentra múltiplos sentidos, mas, sobretudo, “o destino agrícola e marítimo de Portugal”. Em várias passagens do romance, os olhos da moça são descritos de forma bem poética por esse narrador:

Os olhos de Joaninha eram verdes... não daquele verde decorado e traidor da raça felina, não daquele verde mau e distinguido que não é senão azul imperfeito, não, eram verdes-verdes, puros e brilhantes como esmeraldas do mais subido quilate.

... eu confesso todavia que uma vez, uma única vez que vi dos tais olhos verdes, fiquei alucinado, senti abalar-se pelos fundamentos o meu catolicismo, fugi escandalizado de mim mesmo, e fui retemperar a minha fé vacilante, na contemplação das eternas verdades, que só unicamente se encontram aonde está toda a fé e toda a crença... nuns olhos sincera e lealmente pretos.<sup>9</sup>

Do mesmo modo, o personagem Carlos – noivo da inglesa Georgina, de olhos azuis – faz um poema para os “verdes olhos” da prima, demonstrado nesses fragmentos:

(...)

As outras cores são parte dela; no verde está o todo, a unidade da formosura criada.

Os olhos do primeiro homem deviam ser verdes.

O céu é azul...

A noite é negra...

A terra e o mar são verdes...

(...)

O verde é triste e alegre como as felicidades da vida!

Joaninha, Joaninha, por que tens tu os olhos verdes?...<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Garrett, 1992, p. 69.

<sup>10</sup> Idem, p. 115-116.

Como não poderia ser diferente, na literatura romântica brasileira o verdor dos olhos das musas será também celebrado. “São uns olhos verdes, verdes”<sup>11</sup>, os de Gonçalves Dias, que trazem como epígrafe os versos camonianos já referidos: “Menina dos olhos verdes, / por que não me vedes?”

São uns olhos verdes, verdes,  
Uns olhos de verde-mar,  
Quando o tempo vai bonança;  
Uns olhos cor de esperança  
Uns olhos por que morri;  
Que, ai de mi!  
Nem já sei qual fiquei sendo  
Depois que os vi!

Como duas esmeraldas,  
Iguais na forma e na cor,  
Têm luz mais branda e mais forte.  
Diz uma - vida, outra - morte;  
Uma - loucura, outra - amor.  
Mas, ai de mi!  
Nem já sei qual fiquei sendo  
Depois que os vi!

São verdes da cor do prado,  
Exprimem qualquer paixão,  
Tão facilmente se inflamam,  
Tão meigamente derramam  
Fogo e luz do coração;  
Mas, ai de mi!  
Nem já sei qual fiquei sendo  
Depois que os vi!

Esses verd'olhos são o motivo da desesperança em Bernardo Guimarães: “Já não creio em olhos verdes/ olhos verdes são traidores,/ são fanais, enganadores,/ não inspiram confiança/ sabem só matar de amores/ sem nunca dar esperança”.

O estilema romântico será parodiado por Caetano Veloso em *Tropicália*, obra inaugural do movimento tropicalista. Na poesia de Caetano os olhos verdes não adornam faces trigueiras, os olhos

<sup>11</sup> Dias, 1996, p. 90-91.

verdes são da mulata, indício da miscigenação do povo brasileiro. Deve-se observar, porém, que em *Personalidade*, de Vicente Pereira, cantada por Gal Costa, os olhos verdes da mulata revelam os mesmos traços daqueles das suas primas européias: “são cismadores e fatais”.

Manuel Bandeira, em *Lira dos cinaiüenta anos*, trava um diálogo explícito com os poetas galego-portugueses no poema “Cossante”, cantando os olhos verdes da *dame sans merci*, a que apõe um adjetivo não encontrado na lírica medieval: “olhos verdes intersexuais” diz o verso do poeta modernista. Segundo o dicionário Houaiss, o termo intersexual também se refere a intermediário entre o macho e a fêmea, no tocante a características sexuais. Esses olhos, que expressam ambigüidade, fazem sofrer o coitado: “Olhos verdes, sem dó de mim, (...) por quem me rompo, exausto e só... “, lamenta ele. Tomado pela *coita*, ele a quer possuir e, ao mesmo tempo, jura se esquecer dos “olhos sem lei nem rei” da dona.

Do folclore português, e bem conhecidos no Brasil, temos versos que dizem: “Os olhos de Marianita/ são verdes que nem limão/ ai, sim, Marianita, sim,/ ai, sim, Marianita não/ Os olhos de Marianita são negros que nem carvão/ ai, sim...” Algumas canções com esse tema, de forte apelo popular, surgidas aqui ou em outros países latinos apareceram com sucesso no cenário musical brasileiro do século XX.

Na literatura moderna em prosa do Brasil “...os olhos aos-grandes, verdes.” mais célebres são os de Diadorim, de *Grande sertão: veredas*, considerada a mais famosa personagem do século XX. Ricas são as imagens criadas por Riobaldo para descrever a beleza ímpar do ser amado:

Olhei: aqueles esmerados esmartes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse.

Mas Diadorim, conforme diante de mim estava parado, reluzia no rosto com uma beleza ainda maior, fora de todo comum. Os olhos – vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto.



Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim.

Se a pós-modernidade vem desconstruir os saberes sedimentados, revisitando o já banalizado, *O falso mentiroso: memórias*, de Silviano Santiago, se apropria da tradição – e também do tópico olhos verdes – como simulacro. A personagem Esmeralda – nome que remete ao verde da pedra – esposa de Samuel, o narrador, é assim apresentada: “... Minha mulher tem pele cor de jambo. Olhos verdes. Meus dois filhos são brancos. Louros. Olhos castanhos...” Posteriormente, Samuel desmancha esse retrato, negando que a esposa tenha olhos verdes. E nos parágrafos finais dessa narrativa memorialística, pastiche da machadiana, nega a sua história e até sua família: não se casara com Esmeralda e nem tivera filhos com ela.

Olhos verdes: mote para poetas, pretexto para se cantar o amor, o desejo por alguém enigmático, sedutor, imprevisível e sempre passional. Cada discurso – poesia ou narrativa – por meio do jogo retórico canaliza emoções desencontradas – as dele, desejante, amante subjugado; as dela, negando-se, dominadora. O tópico, tantas vezes referido na arte, é ainda hoje tomado como recurso expressivo da paixão que, repetindo Aristóteles, constitui-se na matéria da nossa conduta.

**RESUMO:** O *topos* olhos verdes é um dos mais recorrentes na literatura portuguesa e brasileira. Popular desde a Idade Média, esse tema foi cantados pelos poetas galego-portugueses, por Camões, pelos poetas e prosadores românticos, e também pelos modernos. No século XX os olhos da amada – verdes de esperança e de sedução – colorem o cancionário popular, a música tropicalista de Caetano Veloso, a narrativa épica de Guimarães Rosa, além da poesia e da prosa contemporâneas.

**Palavras-chave:** paixão; símbolo; beleza.

**ABSTRACT:** *The green eyes topos is recurrent in portuguese and brazilian literature. It has been popular since the Middle Ages, when it was sung by the troubadours. Later, Camões, romantic and modern poets and writers used this theme. In the XXth century the green eyes of the beloved – green as a*

*symbol of hope and seduction – make more colorful popular music, as well the song Tropicalia, by Caetano Veloso, and the epic narrative by Guimarães Rosa. This paper also suggests that this theme continues to be present in contemporary literature.*

**Keywords:** *passion; symbol; beauty.*

## REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira. Poesias reunidas e poemas traduzidos*. Edição comemorativa do centenário de nascimento do bardo (1886-1986). 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Cláudia Fares. São Paulo: ARX, 2004.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos Camonianos*. 2ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Cátedra Padre Antônio Vieira, Instituto Camões, 2000.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Lírica*. Rio de Janeiro: Ediouro: São Paulo: Publifolha, 1997. (Biblioteca Folha 10)
- DIAS, Gonçalves. Olhos verdes. In: *Poemas de Gonçalves Dias*. Sel. introd. e notas Péricles Eugênio da Silva Ramos. 12 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. (Col. Prestígio)
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. 3 ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Estudos e notas de Francisco Maciel Silveira. São Paulo: FTD, 1992. (Col. grandes leituras) .
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico*. Versão 1.05 a. Instituto Antônio Houaiss. Produzido e distribuído pela Rio de Janeiro: Objetiva, [2001] 1 CD-ROM.
- LEBRUN, Gerard. O conceito de paixão. *Os sentidos da paixão*. Coordenação de Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 17-55.
- PICCHIO, Luciana. *A lição do texto*. Filologia e literatura. I- Idade Média. Lisboa: Ed. 70, [19-]. p. 95-110.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 25 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso: memórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- SPINA, S. Era medieval. *Presença da literatura portuguesa*. Dir. de Antonio Soares Amora. 9.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. v. 1.

## AGUSTINA, FLORBELA, A ESCRITA E A VIDA

Dalva Calvão<sup>1</sup>

Quando Florbela Espanca morreu, em 1930, Agustina Bessa-Luís tinha oito anos. Durante um breve tempo, pois, a menina nascida e criada ao norte de Portugal, oriunda de família legítima e bem situada, partilhou, mais que o mesmo tempo histórico, o mesmo espaço geográfico da poetisa alentejana, habitante, em seus últimos anos, da mesma região circundante à cidade do Porto, onde, amparada pela segurança advinda de seu terceiro casamento, vira-se, enfim, resgatada das ambivalências de um nascimento ilegítimo. Aparentemente, além desta coincidência, pouca coisa aproximaria estas duas escritoras, diferentes já por suas próprias origens e, mais ainda, pelo desenrolar de suas respectivas carreiras literárias: ao contrário de Florbela, Agustina terá, desde cedo, o reconhecimento de sua obra, ocupando, por toda a segunda metade do século XX, o lugar privilegiado de uma das mais reconhecidas vozes da ficção portuguesa contemporânea, título mantido e atualizado até o momento, mercê de sua longa e produtiva vida. Certamente, para além de características pessoais, as diferenças entre as trajetórias existenciais e profissionais das duas autoras devem-se às mudanças ocorridas no processo histórico português, frequentemente refletindo mudanças de caráter mais universal, as quais, se nem sempre resultaram na totalidade de benefícios políticos desejados, inegavelmente alteraram consistentemente a posição e as possibilidades da mulher no contexto social, permitindo-lhe uma participação e uma independência antes impensáveis. Desta forma, apesar da casual e vaga aproximação durante o curto tempo em que foram contemporâneas e conterrâneas, podemos afirmar que Florbela e Agustina pertencem a mundos completamente diferentes e que, entre elas, uma grande distância se instala, mais relacionada a mudanças de comportamento e a atitudes diante da vida que ao próprio transcorrer da temporalidade.

Será, portanto, do lugar merecidamente conquistado de ficcionista reconhecida e respeitável e de mulher consciente da decisão

<sup>1</sup> Professora de Literatura Portuguesa e de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFF

e da autoridade que o próprio percurso lhe conferira, que Agustina escreve, em 1979, uma biografia de Florbela. É de se supor que um biógrafo escolha por motivos bastante pertinentes os seus biografados, sejam estes motivos a admiração, a identificação, a curiosidade, ou o desejo de corrigir deformações históricas. Antes da biografia de Florbela, Agustina já escrevera uma biografia de Santo Antônio, segundo ela, justamente “motivada por uma intenção muito pessoal, que foi repor, de certa maneira, a figura histórica no seu lugar, apeando-o um pouco dos altares”<sup>2</sup>. Depois da de Santo Antônio, outras biografias vieram, mas afirma a autora que apenas a primeira foi fruto de uma escolha pessoal: as que vieram depois “foram já solicitadas do exterior”<sup>3</sup>, sendo o interesse pelo tema fruto do próprio trabalho de pesquisa. Explicar-se-ia, assim, a improvável eleição de Florbela como biografada eleita, dadas as profundas diferenças entre autora e personagem. É a própria Agustina quem confessa: “[...] eu não tinha gosto nenhum pela Florbela, nem pela sua obra, eu não tinha nada que ver com Florbela. Era um tipo de mulher que eu considerava um bocado chorona e que se lamenta sempre de qualquer coisa para esconder mistérios muito profundos e que não lhe agrada encarar. Era um tipo de mulher que me incomodava profundamente e com a qual eu não teria privado se ela existisse e se fosse minha contemporânea. Hesitei muito com a Florbela.”<sup>4</sup>

Bem ao seu estilo, surpreendente pelas tiradas inesperadas, Agustina confessa que se livrou da hesitação em escrever ou não a biografia da poetisa até então rejeitada, por um imponderável acaso: ao atender a um telefonema, ouviu, de uma voz desconhecida, a pergunta: “És tu, Bela?” Era, evidentemente, um engano, mas, a partir daí, a decisão foi tomada: “E eu disse assim para comigo ‘pronto, vou escrever’, porque ela assinava sempre Bela, e eu disse ‘basta isto’, um grãozinho de areia para empurrar, e então vou escrever mesmo.”<sup>5</sup>

E o que, a partir desta decisão, é escrito, constitui-se, sob todos os aspectos, como um extraordinário resgate da vida e da personalidade da autora de *Sóror Saudade*. O desinteresse inicial será

<sup>2</sup> In PORTELA, 1986, p. 60.

<sup>3</sup> Idem, ibidem.

<sup>4</sup> Idem, p.60-61

<sup>5</sup> Idem, p. 61

substituído por uma minuciosa pesquisa e por uma comovente entrega da romancista/biógrafa a seu objeto de trabalho que, ao final, deixará evidenciada a sedução que a existência e a obra da controvertida poetisa acabam por exercer sobre ela que, a certa altura do relato que escreve, afirma: “[...] para dizer a verdade sobre alguém é preciso amar esse alguém. Só então se pode amar a verdade que ele personifica.”<sup>6</sup> Parece ter sido este, justamente, o caminho trilhado – a biografia que lemos está impregnada desse amor que busca entender uma possível verdade reveladora do que seria o essencial em Florbela. Certamente, este não é um caminho fácil, bem como não será aquele um amor benevolente, já que a verdade entrevista nem sempre será a mais confortável, levando a biógrafa a assumir as arriscadas conclusões de um exercício de análise de onde se exclui a imparcialidade e onde se avança sempre além das aparências. Poderíamos, para definir tal empreendimento, usar palavras da própria Agustina, deslocando-as do contexto próprio, em que servem, não sem certa ironia, para comentar o hábito do típico negociante portuense de julgar os outros pela aparência: “Tem razão. As aparências obrigam menos à parcialidade, do que o retrato profundo que já arrasta consigo as *nuances* do sentimento e as indefinições mal apreensíveis.” (p. 128).

As afirmativas e as citações do parágrafo acima já seriam suficientes para a constatação de que essa biografia de Florbela longe está do modelo de qualquer biografia tradicional, aparentando-se com o “retrato profundo” a que se refere a autora. A indicação, sob o título, de que se trata de uma biografia não é, aqui, suficiente, como afirmou Philippe Lejeune, em trabalho posteriormente reconsiderado<sup>7</sup>, para garantir a certeza do leitor em relação ao gênero do texto que lê. Propositadamente, usei acima a expressão romancista-biógrafa, numa primeira alusão à ambigüidade da po-

<sup>6</sup> BESSA-LUÍS, 1997, p.121. As demais citações da obra analisada serão identificadas apenas pelo número da página, no próprio corpo do texto.

<sup>7</sup> Em *Le pacte autobiographique*, ao explicar diferenças entre autobiografia e romance, Lejeune afirma que o sub-título “romance”, estampado na capa, seria uma comprovação do caráter fictício da obra: “Symétriquement au pacte autobiographique, on pourrait poser le *pacte romanesque*, qui aurait lui-même deux aspects: *pratique patente de la non-identité* [...], *attestation de fictivité* (c’est em général le sous-titre *roman* qui remplit aujourd’hui cette fonction sur la couverture [...]). LEJEUNE, 1996, p.27. (Como se sabe, o estudioso francês, na continuação de suas pesquisas, reviu algumas de suas afirmações iniciais).

sição assumida pela autora. Não se trata, no entanto, de um livro em que, aos fatos biográficos e documentados, se somem criações fictícias, como acontece, por exemplo, nas biografias escritas por Mário Cláudio<sup>8</sup> e mesmo em alguns dos outros livros da própria Agustina<sup>9</sup>. Neste livro, não temos personagens inventadas ou narradores de papel a se misturarem com figuras históricas. Todas as personagens são reais e a voz narrativa identifica-se claramente com a da autora, em auto-referências explícitas. Os fatos conhecidos da vida de Florbela estão todos devidamente registrados, do nascimento à morte, passando pelas relações familiares, pelos estudos, pelos casamentos e divórcios, pelas publicações das obras, com referências detalhadas a datas e lugares, sejam estes as cidades, as ruas ou as casas, bem como a depoimentos e cartas, cujos trechos, exaustivamente transcritos, ajudam a compor como que uma inquestionável garantia de veracidade. No entanto, alguma coisa vai além disto, quebra com expectativas previsíveis, revela uma voz narrativa pessoalíssima, permitindo que, por exemplo, Maria Lúcia Dal Farra defina este trabalho de Agustina como uma “instigante biografia ficcional”<sup>10</sup>, evidenciando a ambivalência do texto quanto ao gênero a que pertence e afirmando a identidade da produção da autora com inequívoca tendência da produção literária moderna e contemporânea, onde os limites entre gêneros não mais se configuram como uma marca, ou uma exigência.

No entanto, se, como afirmei, não há nada inventado no livro, onde é que nele identificaríamos o ficcional? O que é que produziria a percepção de uma ambigüidade, de uma espécie de deslizamento entre o real e o imaginário? Em primeiro lugar, parece-me, a própria estrutura da narrativa que repete o conhecido procedimento de idas e voltas no texto, comum à produção romanesca da autora: apesar de dividido em três partes que, aparentemente, obedeceriam a um esquema cronológico da vida da poetisa, o texto retoma insistentemente os assuntos, repete, em vários momentos, os mesmos temas, impedindo uma leitura linear e instaurando um movimento narrativo em espiral, aparentado à estética barroca, à

<sup>8</sup> Cf., por exemplo, os romances do autor que compõem a *Trilogia da mão: Amadeo, Guilhermina e Rosa*.

<sup>9</sup> Cf., por exemplo, o romance *O Mosteiro*, de 1980, onde uma recriada biografia de D. Sebastião se insere num amplo universo ficcional.

<sup>10</sup> DAL FARRA, 1995, p. 29

qual, freqüentemente, a obra de Agustina é aproximada.

Em segundo lugar, penso que o caráter ficcional estaria associado à dimensão poética da linguagem de Agustina, à sua frase original, ao brilho de suas metáforas, à sua extraordinária capacidade descritiva e plástica, ao ritmo de seus parágrafos e à surpresa de seus aforismos, tão presentes, nesta biografia, quanto em qualquer um de seus romances. Comumente associados à linguagem poética, tais recursos, entre outros, criam no texto uma atmosfera em tudo oposta ao tom geralmente didático, quando não burocrático, de um modelo de biografia que parece fazer, do percurso do biografado, alguma coisa próxima de uma reportagem jornalística, com todas as pretensões a uma determinada verdade.

Paralelamente aos citados, outro procedimento empregado pela autora pode ser também responsabilizado pela ambivalência apontada, própria da narrativa romanesca: refiro-me à expressão modalizadora e interrogativa do seu discurso. São incontáveis as vezes em que os fatos narrados e as afirmativas feitas são relativizados pelo apelo à dúvida instalado por termos como “provavelmente”, “parece”, “decerto”, “é de crer”, “é possível”, “é mesmo de admitir”, entre outros, ou mais diretamente pela própria frase interrogativa: “O pai, João Maria Espanca [...] parece ter tido bom proveito nos amores” (p. 13); “É de crer que não fizesse muita impressão aos homens, inclusive aos que a disputavam” (p. 38); “Ama de veras o marido ou não prescinde das cadeias com que ele a prende?” (p. 47); “Mas ele, Alberto Moutinho, com que alívio a deixava, decerto!” (p.59); “Provavelmente teve mais curiosos à sua volta do que amantes a seu lado” (p.77); “É de supor que Florbela não despertasse paixões físicas, mas antes do tipo obsessional materno.” (p.84); “Este estado de hipnose em frente ao mar contém ou não um impulso suicida?”(p.92); “Quando ela morreu, é possível que toda essa gente respirasse melhor.” (p. 154); “Que acontece entre 5 e 7 de Dezembro? Decerto alguma coisa precipita o que a voz pública chamou de tragédia. Imagina-se uma súbita querela conjugal, coisa de ciúme, de desprezos mútuos, de atrozess amarras que se descalçam e mais se enovelam.” (p. 176).

Desta forma, a biógrafa indicia as insuperáveis lacunas existentes na tentativa de apreensão de qualquer percurso existencial, expõe suas próprias limitações, a que nem as mais minuciosas pes-

quisas documentais podem superar, deixando claro que, para além dos dados comprovados, pairam apenas vestígios, sinalizações a solicitarem possíveis interpretações. É esta concepção da biografia que a aproxima da ficção (sem a transformar, de fato, em uma ficção). É a partir da admissão dos limites e das falhas que o biógrafo pode passar a uma espécie de recriação da figura biografada pela dimensão interpretativa, apresentando-a quase que como uma personagem inventada. Por trás desta atitude, poderíamos, talvez, vislumbrar a própria impossibilidade da biografia, enquanto gênero puro: como documento, ela será sempre insuficiente e, como compensação desta insuficiência, o discurso em que ela se contém valer-se-á, senão do puro recurso à imaginação, do risco enriquecedor da interpretação, aproximando-se do que Costa Lima, ao analisar o discurso autobiográfico, define como discurso ficcional: “Próprio [...] dos discursos que derivam da tematização do imaginário é não conterem uma verdade senão relativa ao desejo e aos valores de seu agente.”<sup>11</sup>

Será este, afinal, o caminho trilhado por Agustina. O que configura sua biografia de Florbela é a ultrapassagem, pela interpretação, dos dados históricos registrados, num redimensionamento pessoal do que já seria, em grande parte, matéria de conhecimento comum. Desta forma, a poetisa passa a ser objeto de um elaboradíssimo “retrato profundo”, cuja complexidade analítica desafia e põe a funcionar de maneira igualmente exigente a capacidade decifradora do leitor. Guiada por especial intuição, mas, também, visivelmente amparada por vasta leitura de base psicanalítica, Agustina vai propondo a sua versão sobre Florbela e sobre os motivos que a constituíram como a mulher complexa e angustiada que foi. Assim, um grande peso é atribuído às particularidades do nascimento ilegítimo e à infância da poetisa, em registro em que a figura do pai assume lugar de destaque, freqüentemente em direção, senão oposta, ao menos inovadora em relação ao que já se configurava como consenso, de que nos pode servir de exemplo, entre muitas outras, a seguinte passagem, na qual também são feitas referências à mãe, Antônia, e ao irmão, Apeles:

Durante toda a vida, há entre Florbela e o pai uma mensagem

---

<sup>11</sup> LIMA, 1986, p. 304



a que ela se acostuma desde tenra idade. É uma mensagem de cólera. Vamos supor que a fuga de Antónia Lobo com outro amante, e depois a sua morte no hospital de Vila Viçosa, desencadeiam uma hostilidade irreduzível em João Espanca. Desde aí, ele dedica-se a negar essa hostilidade perante os filhos, e exige que reconheçam que ela não existe. É um laço terrível que os prende. Tanto Bela como Apeles sabem que o pai vê neles os filhos da traidora: mas temem admitir essa realidade com medo de perder sua proteção. Daí nascem todos os delírios, as passividades absurdas, os desvios do carácter. É uma mensagem de efeitos destruidores, e os dois irmãos terão de ser esmagados por ela.

A verdade é a cólera de João Espanca. Esta impede que ele perfilhe os filhos, constrange-os a obediência total, leva-o a que se aproprie das suas heranças. A mensagem fixou o quadro das suas vidas em todos os pormenores; vidas em que a ira paira e, com ela, o receio do abandono e da perda de afeto.(p. 33).

A análise da relação de Florbela com o pai será retomada várias vezes ao longo do livro, reiterando-se o severo juízo da autora sobre João Espanca: “E, no entanto, ele fora o seu principal inimigo. Recusara-lhe a paternidade, e durante todo o período de lactância da menina, obrigara-a a aceitar valores que a mergulhariam em plena desgraça do sentimento e da vontade”(p.101) . A esta situação de conflito e ao motivo que a gerou – a ligação adúlterina do pai com a mãe e o afastamento da mãe – atribuirá Agustina a causa originária de toda a constituição emocional de Florbela e o sentimento de abandono e de desvalia que a teria marcado por toda a vida, repercutindo sobre todas as suas relações afetivas, bem como sobre sua relação com a própria obra:

O abandonado destrói sistematicamente os objectos que ama, para assim atingir a imagem daquilo que o desiludiu. A vida de Florbela está cheia desse estilhaçar de imagens amáveis que ela se compraz em destruir. Gosta de se desvalorizar para se fazer querer.[...] Procura, sem dúvida, uma situação de fracasso; é uma atitude sadomasoquista, muito comum no processo de abandono. Ao agredir-se a si própria (“Se soubessem como sou hipócrita!”) atinge a imagem materna,

culpada duma falta de amor, porque a deixou em mãos estranhas, ainda que “num berço de rendas”(p. 118)

Os trechos transcritos podem bem dar uma idéia do tom em que se desenvolvem as interpretações agustinianas e do rumo escolhido para a elaboração deste relato biográfico. Longe estão, no entanto, de servirem de resumo a toda a análise desenvolvida, que se desdobra em vários sentidos, que se tece e se destece na tentativa de apreender e expor o contraditório percurso interno de Florbela – o que acarreta também um exercício de interpretação sobre os que lhe foram mais próximos, resultando disto uma galeria de múltiplos retratos delineados com sofisticada argúcia. Torna-se evidente a impossibilidade de apontar, nesta comunicação, todos os aspectos dessa malha de muitos fios costurada a partir e em torno da poetisa alentejana, mas, numa breve enumeração, acrescento, aos temas já destacados - o da infância, o da relação com o pai, o da carência materna, o do sentimento de abandono -, questões relacionadas à afetividade, à doença, à sexualidade, ao erotismo, à própria criação estética e à morte. Parece desnecessário acrescentar que todas estas questões são sempre abordadas de maneira instigante e provocadora pela autora e que, apesar de interligadas, podem se constituir, separadamente, como núcleos temáticos de outras abordagens críticas. Neste sentido, mereceriam lugar de destaque as reflexões sobre a morte e sobre o trabalho de criação poética que, focalizados a partir da vida de Florbela, passam a se configurar como abrangentes considerações sobre a condição do artista em geral em seu processo existencial e criativo e, mais além, sobre a condição humana em si. Não por acaso, o livro se abre com uma belíssima digressão sobre as relações do poeta com a morte, sobre a especial percepção que situa “o bardo” na frágil linha que separa a realidade do sonho, num precário equilíbrio entre a consciência da morte e a recriação da vida. Após ensinar que “*bardo* significa *entre dois estados*; quer dizer, situação crepuscular e incerta que oscila entre a morte e o renascimento” (p. 7), Agustina situa o poeta ocidental e, por fim, Florbela, como herdeiros do bardo primitivo, e define o sentido da criação poética em sua íntima relação com a consciência da morte:

Um poeta canta a existência que ele encarna; mas a sua canção é, como o tempo do bardo, descarnada. Toda a sua mensagem é um discurso para atingir a libertação do medo, e assim ascender à condição perfeita do homem que as paixões e os erros não comovem. Toda a vida de Bela decorre entre o perigo do afecto, da ligação com as pessoas e as coisas; e tenta furtar-se a elas pela fixação a um objecto, que é a sua forma poética. Grandes sofrimentos a rodeiam por isso. Mas as nossas corrupções são a nossa própria vida. E o bardo é ainda a memória delas. Ele consola, permitindo que a alma perceba o que abandona, sem desesperar da sua decisão. A arte de morrer é a operação do poeta. (p.8)

A partir desta espécie de introdução, o livro retornará ao tema da morte inúmeras vezes. E, para além de considerações mais abrangentes e feitas por um viés mais filosófico, é natural que se detenha, com especial atenção, sobre a morte real da poetisa, dramática por várias razões, sobretudo pela convicção generalizada de que tenha sido resultado de um ato suicida. Com seu olhar questionador, Agustina analisa exaustivamente os últimos tempos da vida de Florbela e coloca em dúvida a verdade do suicídio, mais uma vez evidenciando a íntima relação entre a personalidade da poetisa, os fatos da existência e o processo criador:

Tratando-se duma natureza assim constituída, para quem o imaginário é uma situação de socorro, de confabulação com as defesas da doença, falar-se de suicídio parecia pouco exacto. Ela não deixaria de preparar a cena, mas não chegava a tomar nela parte activa. [...] Não creio que, em consciência, Bela se suicidasse, exceptuando um descontrolo de todas as suas inibições. O suicídio é uma atitude activa, e foi isso que ela sempre evitou.” (p. 153)

Novamente, o estabelecido sofre uma desacomodação, às pacíficas soluções opõe-se o poder relativizador da reflexão e outra vez deparamo-nos com a difícil certeza das verdades biográficas, sempre sujeitas a revisões, sempre situadas nas instáveis fronteiras da interpretação.

Resta lembrar que tal exercício interpretativo - até aqui entrevisto, sobretudo, em relação à subjetividade da biografada - esten-

de-se, também, em direção ao espaço social e histórico em que ela viveu, não perdendo de vista o inevitável confronto entre o ser e o mundo. A relevância disto para a elaboração de uma biografia é ressaltada, no texto, pela própria autora, quando afirma: “As biografias têm que ser obra dum salvador profissional, porque trazem consigo muito mais do que uma febre descritiva; trazem todo o diagnóstico duma sociedade e dos seus desejos profundos, encobertos pela poeira duma opinião de superfície.” (p. 43). Fiel à sua afirmativa, ela situa Florbela no Portugal de sua época, devassando, com visão crítica e irônica, os hábitos, preconceitos, desejos e medos de uma sociedade acanhada e de mudanças históricas apenas aparentemente revolucionárias, como seria o caso da instalação da República, na verdade, máquina política comprometida ainda com valores da tradição e com interesses da elite econômica. A esta sociedade conservadora, repetidamente convocada à cena, atribui Agustina as deformações, ou os véus encobridores, que durante largo tempo sustentaram as tentativas de biografar Florbela, sem que a paixão que moveu sua vida pudesse ser de fato investigada, por sua potencial força desestabilizadora de atitudes fundadas no medo das renovações:

Quase tudo o que se escreveu sobre Florbela e sobre muitos outros está impregnado dessa falta de profundidade que a função social deseja, como meio de iludir as paixões. A paixão descontrola a prosperidade social. Desse modo, a memória deve ser mais extensiva que profunda, e a única conduta aceitável no biógrafo parece ser a duma salutar extroversão. (p. 43)

Como vemos, é no sentido oposto ao desta “salutar extroversão”, ou ao daquela “febre descritiva”, que Agustina propõe a sua leitura da vida de Florbela. Sem medo da paixão, mergulha com vigor e inteligência nos meandros de sua vida, recriando-a pela força de sua interpretação e pela propriedade de sua palavra, à qual vai mesclando a própria palavra de Florbela, convocada através de inúmeros versos e depoimentos que, se por um lado, funcionam como comprovação das análises feitas, por outro, acrescentam poeticidade ao texto, contribuindo para o movimento instaurado pela

autora no conjunto da biografia, situada nos limites indefinidos entre o documental e o literário.

Para concluir, é importante ressaltar as inúmeras referências a outros autores, distribuídas por todo o texto, o que faz com que, nesta biografia escrita por Agustina, Florbela nunca esteja só: acompanham-na muitos poetas e escritores, aqueles com quem a autora a faz dialogar, aqueles com quem ela conviveu, os que ela amava, alguns que foram seus críticos, os que são a ela comparados por semelhanças ou diferenças entre as respectivas obras e vidas, aí se incluindo não apenas escritores portugueses, mas nomes da literatura internacional em aproximações às vezes inesperadas. De Fernando Pessoa e Sá-Carneiro a Thomas Mann e a Flaubert, passando por, entre outros, António Nobre e Shakespeare, um vasto “trabalho de citação”<sup>12</sup> é levado a efeito por Agustina, em permanente convocação à cumplicidade dos leitores e, principalmente, em inquestionável evidenciamento do lugar destinado, neste livro, à preocupação com o fazer e com a crítica literária, bem como com as existências desenvolvidas em torno dessas tarefas. Assim, ainda uma vez reitera-se a especificidade deste discurso biográfico que entrelaça aos fatos da vida a experiência dos textos, identificando a ausência de uma rígida separação entre o real e o imaginado

**RESUMO:** Este texto tem a intenção de desenvolver algumas reflexões sobre a biografia de Florbela Espanca escrita por Agustina Bessa-Luís, procurando, entre outras coisas, investigar alguns procedimentos utilizados pela autora que indiciam uma atenuação de fronteiras entre o documental e o imaginado, apontando para a ambivalência do texto quanto ao gênero a que pertence e, desta forma, afirmando sua identificação com tendências da produção literária contemporânea.

**Palavras-chave:** Agustina Bessa-Luís, biografia, ficção, Florbela Espanca.

**ABSTRACT:** *This text has the purpose of developing some considerations on the biography of Florbela Espanca written by Agustina Bessa-Luís, seeking, among other things, to investigate some procedures used by the author*

---

<sup>12</sup> COMPAGNON, 1996.

*that indicate an attenuation of the boundaries between the documental and the imagined, indicating the ambivalences of the text regarding the class it belongs to, and thus, asserting its identification to the tendencies of contemporary literary production.*

**Keywords:** *Agustina Bessa-Luís, biography, fiction, Florbela Espanca.*

## REFERÊNCIAS

- BESSA-LUÍS, Agustina. *Florbela Espanca*. Lisboa: Guimarães, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O Mosteiro*. Lisboa: Guimarães, 1995.
- CLÁUDIO, Mário. *Amadeo*. Lisboa: IN-CM, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Guilbermina*. Lisboa: IN-CM, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Rosa*. Lisboa: IN-CM, 1998.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Apresentação. In: *Florbela Espanca*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996
- LIMA, Luís Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- PORTELA, Artur. *Agustina por Agustina*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

# A PROFANAÇÃO DO SAGRADO PELO VIÉS ERÓTICO EM *O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO*, DE JOSÉ SARAMAGO

Daniela Fortunato<sup>1</sup>

*“Deus foi quem me criou, Tal como é com tudo o que tem, Sim, há alguma parte do teu corpo que tenha sido criada pelo Diabo, Não, não, o corpo é obra de Deus”*

José Saramago

*“E neste caso não sou eu já o que faço isto, mas sim o pecado que habita em mim. Porque eu sei que em mim, quero dizer na minha carne, não habita o bem. Por que o querer o bem, eu acho em mim: mas não acho o meio de o fazer perfeitamente”*

São Paulo

## APRESENTAÇÃO: UMA RECONTAGEM POR SARAMAGO

A obra de José Saramago *“O Evangelho Segundo Jesus Cristo”* traz para o espaço da literatura o texto bíblico, possibilitando rediscuti-lo fora do âmbito religioso, desestabilizando temáticas antes muradas pela fé, através de sua secularização. Saramago apropria-se da epopéia da vida de Jesus Cristo, narrativa fundadora da própria noção de Ocidente. Inserindo modificações que preenchem lacunas no imaginário dos leitores, o autor re-significa imagens canônicas, como o nascimento, a peregrinação os milagres e sua morte, para além daquelas oferecidas pela fé cristã. Não que a narrativa tenha construído verdades, porém “desapossou” o sagrado de seu lugar comum. Teresa Cerdeira explica que “O que aí se realiza é a ousadia de tocar o que não é para ser tocado (sagrado) sob a pena de manchar (sacrilégio), de deixar marcas, de assinalar.”<sup>2</sup>

Saramago criou um Jesus distinto da idéia original, mas não

<sup>1</sup> Pesquisadora de Iniciação Científica, vinculada ao projeto da Professora Doutora Mônica do Nascimento Figueiredo, da Faculdade de Letras – UFRJ.

<sup>2</sup> Cerdeira, 2000. p. 240.

desvinculado do seu papel/natureza divino(a). Um Jesus que faz parte de uma narrativa também inspirada em textos tidos como sagrados: os Evangelhos do Novo Testamento bíblico. Tendo isto em vista, o discurso literário do ESJC forma-se como exemplo de uma mistura com um contexto emblematicamente sagrado. Podemos observar, como um dos recursos descaracterizadores de um Jesus divino, o erotismo, que propositadamente nos leva à reflexão sobre as fronteiras do que se tem como humano e o que supostamente se considera sagrado. Suporte fundamental do erótico e matéria central da Paixão de Cristo, o corpo ao longo da História Ocidental, teve de se equilibrar entre o sagrado e o profano, muitas vezes encontrando a perdição ou a salvação conforme o contexto sócio-cultural no qual esteve inserido.

O Evangelho Segundo Jesus Cristo mostra-nos o *corpo* como lugar de encontro e o desmistifica como lugar de interdição, que permeia a tradição cristã. S. Paulo traduz-nos este pensamento quando prega em suas epístolas “digo bom seria a um homem não tocar mulher nenhuma”<sup>3</sup>, ou quando diz “mortificai pois os vossos membros que estão sobre a terra: a fornicação, a impureza, a lascívia, os desejos maus e a avareza”<sup>4</sup>.

O *tabu*, que envolve a sexualidade na dogmática cristã, está ausente do Romance de Saramago, sendo desconstruído através de diversas cenas, marcadas por encontros e questionamentos, como a cena do enlace de Jesus com Maria de Magdala e de suas conversas com o Pastor/Diabo. Ao tocar neste *tabu*, Saramago opera uma profanação do Sagrado pelo viés erótico, dado que o *tabu* possui segundo o antropólogo José Carlos Rodrigues, a importância ritual de isolar “tudo o que é sagrado, inquietante, proibido ou impuro; estabelece reserva, proibições, restrições; opõe-se ao ordinário, ao comum, ao acessível a todos”<sup>5</sup>. Este corpo sagrado é *desmontado sem ser destruído*<sup>6</sup> por Saramago.

---

<sup>3</sup> Paulo, Cor 7,1.

<sup>4</sup> Paulo, Col 3,5 .

<sup>5</sup> Rodrigues, 1975. p. 26.

<sup>6</sup> Lima, 2003. p. 227.



## 1) O CORPO ENTRE O ESPÍRITO E A CARNE

O *corpo* n' O Evangelho Segundo Jesus Cristo não é retratado de forma idêntica àquela pregada por S. Paulo, que o queria livre da *lei do pecado e da morte*. O apóstolo postula que “a prudência da carne é morte, mas a prudência do espírito é vida e paz”<sup>7</sup>. Ou seja, estabelece-se uma dicotomia entre espírito e corpo, onde o primeiro deveria ser protegido das vontades do segundo pois “servindo-se do que é bom, deu-me a morte”<sup>8</sup>. O *corpo*, nesta narrativa, se opõe a esta visão dicotômica do cristianismo, porque não é o que deve ser entendido como lugar de representação do pecado, do sacrificio e da dor. Ele é apresentado pelo narrador como um elemento que faz parte do caminho da aprendizagem de Jesus para se tornar *uno* com o divino. Este corpo integra-se ao caminho no que vive e no que sente. Isto é observável, quando o texto lança uma voz que não se identifica nem como a do narrador, nem como de um personagem, na cena em que Jesus se depara com a excitação de seu corpo em resposta a visão de um corpo feminino nu e sensual em sua percepção. Diante da hesitação em satisfazer a vontade de seu próprio corpo, surge uma voz que nos possibilita entendê-la como uma “*autoconsciência do texto*”, que sugere uma interpretação para si mesmo, explicando que “não és ninguém se não te quiseses a ti mesmo, não chegas a Deus se não chegares primeiro a teu corpo”<sup>9</sup>. Esta auto-interpretação faz do *corpo* lugar de *alguém* que quer chegar a Deus, e não de um *ninguém*, afastado do divino pelo ato pecado, tal qual preconiza a dogmática cristã. Para o narrador de Saramago em o ESJC, Jesus não é o *caminho a verdade e a vida*, como o é no evangelho de João. No lugar de ser a resposta, o Jesus da ficção procura o caminho, e a sua verdade, achando-os no corpo de Maria de Magdala: “Maria de Magdala conduziu Jesus até junto do forno, (...), e ali, recusando o auxílio dele, com suas mãos o despiu e o lavou, (...)”<sup>10</sup>. Jesus diz a Maria de Magdala que não se sente como *a verdade* “sou apenas alguém que te veio pedir ajuda e de quem tiveste pena, pena das minhas dores e da minha

<sup>7</sup> Paulo, Rom 8,6.

<sup>8</sup> Idem, Rom 7,13.

<sup>9</sup> Saramago, 1992. p. 270

<sup>10</sup> Idem. p. 282.

ignorância”<sup>11</sup>. E *a vida* começa nesta comunhão, onde Maria de Magdala constata que “O homem que repousava a seu lado era, sabia-o, aquele por quem tinha esperado toda a vida, o corpo que lhe pertencia e a quem o seu corpo pertencia, virgem o dele usado e sujado o dela, mas há que ver que o mundo tinha começado, o que se chama começar”<sup>12</sup>. Este Jesus não é aquele que sempre guia, que é a resposta e que cura. É um Jesus que, além disso, em uma relação dialogada, deixa-se ser guiado, ensinado e curado. Este é um Jesus que une *corpo* e *alma*, como une sua existência nas experiências terrenas e faz dela encontros, não martírios.

A narrativa quando recria o *uno*, não o faz através do encontro de Deus e de Jesus, mas sim através de Maria de Magdala e de Jesus. “Maria e Jesus de tranqüilidade durante aqueles oito dias, durante os quais as lições dadas e recebidas acabaram por passar a um discurso só”<sup>13</sup>. Saramago permite que o narrador se aproprie de conceitos e de palavras da própria Bíblia, ao construir um Jesus que, ao contrário do bíblico, cura mas deseja ser curado e que ensina mas também deseja ser ensinado:

*“Durante todo o dia, ninguém veio bater à porta de Maria de Magdala. Durante todo dia, Maria de Magdala serviu e ensinou o rapaz de Nazaré que, não o conhecendo-a nem de bem nem de mal, lhe viera pedir que o aliviasse das dores e curasse das chagas que, mas isso não o sabia ela, tinham nascido doutro encontro, no deserto, com Deus”*<sup>14</sup>

O *corpo* no ESJC é marcado pelo erótico, não pela culpa. É um lugar de conforto e de aconchego para o andarilho que sai por novos caminhos em busca da verdade: “beijava-o na frente e sobre os olhos, enquanto ele respirava o cheiro doce e morno que lhe subia dos seios, dias houve, destes, em que readormecia assim”<sup>15</sup>. Este corpo erótico, o tranqüiliza ao invés de atormentá-lo, dá a ela certeza e não dúvidas, porque é neste que encontra a cumplicidade.

## 2) A CONSAGRAÇÃO DO ERÓTICO

<sup>11</sup> Idem. p. 284.

<sup>12</sup> Idem. p. 288.

<sup>13</sup> Idem. p. 286.

<sup>14</sup> Idem. p. 283.

<sup>15</sup> Saramago, 1992. p. 350.

No romance de José Saramago, o corpo é o lugar da consagração do erótico. É aí que se dá a fusão do sagrado, tudo aquilo que é objeto de interdição e do profano, aquilo a que as interdições se aplicam. Maria de Magdala evocando o *Cântico dos Cânticos*, dirige-se a Jesus dizendo: “respondo-te com as palavras do rei Salomão, o meu amado meteu a mão pela abertura da porta e o meu coração estremeceu”<sup>16</sup>. O narrador de Saramago sabe que o corpo é a casa do erótico, e faz com que através desta representação de Jesus, o Jesus da tradição possa ser rediscutido. Nasce assim um Jesus marcado pela dúvida, pela humanidade que reclama justiça, diante de um Deus-Pai nem sempre justo e generoso.

O erótico firma-se como lugar de reflexão, levando o embate entre corpo e pecado ao seu limite, e colocando o leitor diante do paradoxo da fé. Paradoxo com que o protagonista se depara em sua conversa com o pastor/Diabo, quando este lhe fala:

*“Quem criou teu corpo, Deus foi quem me criou, Tal como é e com tudo que tem, Sim, Há alguma parte do teu corpo que tenha sido criada pelo Diabo, Não, não, o corpo é obra de Deus, Então todas as partes do teu corpo são iguais perante Deus, Sim, Poderia Deus rejeitar como obra não sua, por exemplo, o que tem entre as pernas”*<sup>17</sup>

A narrativa faz do erótico uma via de liberdade e de ultrapassagem dos limites terrenos. A liberdade aprendida liberta os corpos dos compromissos formais e das obrigações. Maria de Magdala pede que Jesus fique com ela não pelo o que ela lhe ensinou, através de seu corpo. O que ela quer é que ele assuma o desejo, e entenda que a aprendizagem erótica é um caminho de libertação, por isso Jesus assume: “o que me ensinas, não é prisão, é liberdade”<sup>18</sup>. A liberdade não é alcançada pela desistência do desejo carnal, motivo de tanta preocupação de S. Paulo, mas sim através da plenitude experimentada pelos sentidos.

O corpo deixa de ser *tabu* para ser a própria representação de *Eros*, aquilo que a psicanálise definiria como *pulsões de vida*<sup>19</sup>, inscritas na descoberta mútua do corpo do *outro*: “Agora Maria de

<sup>16</sup> Idem. p. 284.

<sup>17</sup> Idem. p. 237.

<sup>18</sup> Idem. p. 284.

<sup>19</sup> Em oposição a *Thanatus*, as pulsões de morte.

Magdala ensinara-lhe, *aprende o meu corpo*, e repetia, mas doutra maneira, mudando-lhe uma palavra, *aprende o teu corpo*<sup>20</sup>. Saramago, através do erótico, transborda as fronteiras do corpo definidas pelo pensamento cristão. Transborda quando o coloca dentro de um discurso moderno, onde ele faz parte de um espaço do qual se espera vida e não morte. Espaço este que é representado pelo erótico, que vem de Eros<sup>21</sup>, personagem da mitologia grega que dentre suas várias atribuições também representa o movimento, a busca por felicidade e completude através do relacionamento amoroso. Provocando uma desconstrução nas duas modalidades de ser no mundo, o sagrado e o profano, como define Rodrigues, porque estabelece a partir daí um ser no mundo que não se separa, mas que se une. Dessacralizando o que antes estava protegido pela esfera do divino, José Saramago inscreve uma outra história para a trajetória de Jesus. O personagem criado pela ficção redimensiona o sagrado ao torná-lo uma experiência divinamente humana.

## REFERÊNCIAS

- BIBLIA SAGRADA, Tradução portuguesa da vulgata latina pelo padre Antônio Pereira de Figueiredo. 1ª edição, São Paulo: Rideel, 1997.
- LIMA, Beatriz de Mendonça. *O Evangélico Segundo Jesus Cristo de José Saramago: Uma nova escritura dos antigos testamentos*. Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.
- AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona, 354 – 430. *A Cidade de Deus: (contra os pagãos)*, parte I/ Sto. Agostinho; Introdução de Oscar Paes Leme. 2ed. Petrópolis, RJ: Vozes, São Paulo: Federação Agostiana Brasileira, 1990.
- LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da Psicanálise*/ Laplanche e Pontalis: sob a direção de Daniel Lagache: Trad. Pedro Tamen – 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- RODRIGUES, José Carlos. *O Tabu do Corpo*. 2ªed. RJ: Achiamé, 1975.
- ARNAUT, Ana Paula. *Memorial do Convento – História, Ficção e Ideologia*. Fora do Texto, Coimbra, 1996.
- VEYNE, P. e FEIST. *A História da Vida Privada – do Império Romano ao ano Mil*. Cia. das Letras. SP, 2004.
- BROWN, PETER. *Corpo e Sociedade: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do Cristianismo*. RJ: Jorge Zahar, 1990.

<sup>20</sup> Saramago, 1992. p. 283. Grifos meus.

<sup>21</sup> Castilho & Schlude, 2001.

- CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do Bordado*. Ensaios da Literatura. Lisboa: Caminho, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *A mulher/ Os rapazes: da História da Sexualidade*. Tradução de Maria Teresa da Costa Albuquerque. RJ: Paes e Terra, 1997.
- SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das letras, 1991.
- CASTILHO, Angélica & SCHLUDE, Érica. *Depois do Fim: Vida, Amor e Morte nas canções da Legião urbana*. Rio de Janeiro: Hama, 2004.

# A CAVERNA PÓS-MODERNA DE JOSÉ SARAMAGO E O MITO

Deneval Siqueira de Azevedo Filho<sup>1</sup>

Falar de vida na caverna pós-moderna equivale a dizer vida nas sociedades urbanas do capitalismo avançado, sinalizando a própria forma da crise da condição humana na época em que estamos vivendo. Sirva como exemplo o livro intitulado *A Caverna*, de José Saramago, parte de uma trilogia que se completa com o *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*. Pretendo mostrar no meu trabalho com esta “trilogia” pode ser lida e entendida como uma crítica, muito contundente, da crise contemporânea da condição humana no capitalismo avançado. Ao voltar para problemas mais gerais, Saramago desloca-os para um cenário que poderia ser qualquer cidade de nossa época, com sua opacidade e estranheza, com a forma impessoal que lhes dá o próprio capitalismo em expansão.

Porém, em que sentido Saramago retoma em seu livro o Mito da Caverna?

O Mito da Caverna narrado por Platão no livro VII do *República* é, talvez, uma das mais poderosas metáforas imaginadas pela filosofia, em qualquer tempo, para descrever a situação geral em que se encontra a humanidade. Para o filósofo, todos nós estamos condenados a ver sombras a nossa frente e tomá-las como verdadeiras. Essa poderosa crítica à condição dos homens, escrita há quase 2500 anos, inspirou e ainda inspira inúmeras reflexões pelos tempos afora. A mais recente delas é o livro de José Saramago *A Caverna*.

Platão viu a maioria da humanidade condenada a uma infeliz condição. Imaginou (no Livro VII de *A República*, um diálogo escrito entre 380-370 a.C.) todos presos desde a infância no fundo de uma caverna, imobilizados, obrigados pelas correntes que os atavam a olharem sempre a parede em frente. O que veriam então? Supondo a seguir que existissem algumas pessoas, uns prisioneiros, carregando para lá para cá, sobre suas cabeças, estatuetas de homens, de animais, vasos, bacias e outros vasilhames, por detrás

<sup>1</sup> Universidade Federal do Espírito Santo.

do muro onde os demais estavam encadeados, havendo ainda uma escassa iluminação vindo do fundo do subterrâneo, disse que os habitantes daquele triste lugar só poderiam enxergar o bruxuleio das sombras daqueles objetos, surgindo e se desfazendo diante deles. Era assim que viviam os homens, concluiu ele. Acreditavam que as imagens fantasmagóricas que apareciam aos seus olhos (que Platão chama de *ídolos*) eram verdadeiras, tomando o espectro pela realidade. A sua existência era, pois, inteiramente dominada pela ignorância (*agnóia*).

Se por um acaso, segue Platão na sua narrativa, alguém resolvesse libertar um daqueles pobres diabos da sua pesada ignorância e o levasse ainda que arrastado para longe daquela caverna, o que poderia então lhe suceder? Num primeiro momento, chegando do lado de fora, ele nada enxergaria, ofuscado pela extrema luminosidade do exuberante Hélios, o Sol, que tudo pode, que tudo provê e vê. Mas, depois, aclimatado, ele iria desvendando aos poucos, como se fosse alguém que lentamente recuperasse a visão, as manchas, as imagens, e, finalmente, uma infinidade outra de objetos maravilhosos que o cercavam. Assim, ainda estupefato, ele se depararia com a existência de um outro mundo, totalmente oposto ao do subterrâneo em que fora criado. O universo da ciência (*gnose*) e o do conhecimento (*eipsteme*), por inteiro, se escancarava perante ele, podendo então vislumbrar e embevecer-se com o mundo das formas perfeitas. Teríamos, pois, sempre, essa dinâmica da cegueira/visão ascendentes e descendentes.

Com essa metáfora - o tão justamente famoso Mito da Caverna - Platão quis mostrar muitas coisas. Uma delas é que é sempre doloroso chegar-se ao conhecimento, tendo-se que percorrer caminhos bem definidos para alcançá-lo, pois romper com a inércia da ignorância (*agnosis*) requer sacrifícios. A primeira etapa a ser atingida é a da opinião (*doxa*), quando o indivíduo que se ergueu das profundezas da caverna tem o seu primeiro contato com as novas e imprecisas imagens exteriores. Nesse primeiro instante, ele não consegue captar na totalidade, vendo apenas algo impressionista flutuar a sua frente. No momento seguinte, porém, persistindo em seu olhar inquisidor, ele finalmente poderá ver o objeto na sua integralidade, com os seus perfis bem definidos. Aí então ele atingirá o conhecimento (*episteme*). Essa busca não se limita a des-

cobrir a verdade dos objetos, mas algo bem mais superior: chegar à contemplação das idéias morais que regem a sociedade - o bem (*agathón*), o belo (*to kalón*) e a justiça (*dikaioisyné*).

Platão então pergunta (pela boca de Sócrates, personagem central do diálogo *A República*), o que aconteceria se este ser que repentinamente descobriu as maravilhas do mundo dominado por Hélios, o fabuloso universo inteligível, descesse de volta à caverna? Como ele seria recebido? Certamente que os que se encontram encadeados fariam mofa dele, colocando abertamente em dúvida a existência desse tal outro mundo que ele disse ter visitado. O recém-vindo certamente seria unanimemente hostilizado. Dessa forma, Platão traçou o desconforto do homem sábio quando é obrigado a conviver com os demais homens comuns. Não acreditam nele, não o levam a sério. Imaginam-no um excêntrico, um idiossincrático, um extravagante, quando não um rematado doido (destino comum a que a maior parte dos cientistas, inventores, e demais revolucionários do pensamento tiveram que enfrentar ao longo da história).

Quando Saramago retoma o Mito de Platão em *A Caverna*, não o faz no sentido idealista, de um conhecimento puro do bem, do bom e do verdadeiro, separado das aparências, imagens, simulacros e, ainda por cima, livre de tudo que forma a doxa, a opinião corrente e irrefletida, na qual as personagens vivem mergulhadas. Pode-se dizer que a narrativa de Saramago dinamiza as vidas e os impasses de pessoas comuns – o oleiro Cipriano Algor, sua filha Marta, seu genro Marçal Gacho, a viúva Isaura -, fazendo-as deslocar-se entre campo e cidade, artesanato e indústria, trabalho manual e trabalho mecânico, valores de uso – ligados aos objetos de barro – e valores abstratos de troca – ligados ao mundo do Grande Centro de Compras, que absorve tudo ao seu redor. Nesse Centro de Compras, onde se pode encontrar simulacros de quase tudo, civilizações e florestas, batalhas e eventos históricos de todo tipo, como uma espécie de catálogo vazio, de enumeração fantástica e sem contexto, é encontrada a própria Caverna de Platão. O desfecho é previsível, dentro da lógica da narrativa: sem qualquer força crítica, isenta de memória ou espessura histórica, incapaz de qualquer dialética, ascendente ou descendente, a Caverna de Platão torna-se também apenas um simulacro, mais uma atração, mer-



cadoria entre mercadorias, a ser vendida no Centro de Compras. No romance de Saramago, pode-se encontrar de vida na caverna pós-moderna, mergulhada sempre em simulacros, em imagens e imagens da mercadoria, a se repetir num presente veloz, vazio e voraz, de onde se ausentaram as vidas e a memória das gerações passadas. Há um estado permanente de (des)memória cultural.

Portanto, Em Saramago, dizer vida na caverna pós-moderna equivale a dizer vida nas sociedades urbanas contemporâneas do capitalismo avançado, apontando para a própria forma da crise da condição humana na época em que estamos vivendo e pela qual atravessamos, sob o lusco-fusco e, muitas vezes, até mesmo na cegueira, uma cegueira muito profunda, pessoal e coletiva, que Saramago já havia abordado no *Ensaio sobre a cegueira*, mostrando-nos como são frágeis os limites que separam civilização e barbárie, a aparente naturalidade da vida cotidiana a se repetir e as bruscas alterações que levam as personagens – os supostos cidadãos – à degradação, à infâmia, à bestialidade. Acometidos por uma cegueira branca, de todo alegórica, as personagens são excluídas da cidade, confinadas, retornando a um estado de quase horda primitiva. Voltam à cidade, caminham pelas ruas, passam pelas praças onde se vendem maravilhas, por fim enxergam de novo. Mas, sabemos ao final Doda narrativa que cegos estavam e, restituídos à visão, cegos continuaram. Como há de se notar, posições que vão a contrapelo da cultura pós-moderna, que faz o elogio das superfícies, das imagens, dos simulacros, dos fragmentos soltos da vida social e política, da simples imersão nas aparências cotidianas da vida urbana. E o faz como um valor, algo a ser defendido e enfatizado, em termos de abertura, pluralidade, deriva, intensidade, instalando, com um passe de mágica. O reino da liberdade em pleno reino da necessidade. As pessoas estão aprisionadas pelo desejo do consumo dessas maravilhas. Mais do que isso, pondo de lado o reino da necessidade e as inúmeras resistências do real, tornando a própria necessidade uma virtude. Em resumo, a vida na caverna pós-moderna não como experiência empobrecida e mutilada, desumanização e violência, redução do campo do possível, o mundo do máximo fetiche da mercadoria, das coisas conversando com outras coisas, mas como o campo das inúmeras escolhas, vários estilos de vida a serem consumidos.

A visão crítica de Saramago, feita pelo ângulo materialista, não supõe que exista um mundo de idéias puras para onde deveríamos ascender, tampouco imagina uma ascese que nos tirasse da miséria do mundo e da morte do corpo, apontando para algum tipo de transcendência. A crítica do autor de *A Caverna* fica no campo imanente, indicando a necessidade de pensar e criticar, justamente, as formas da vida na caverna pós-moderna. Vale dizer, os simulacros, os ídolos da tribo, a cegueira, o senso comum e a doxa, enfim, tudo que dá a forma do capitalismo e da condição humana em nossa época. O que supõe um outro tipo de dialética, por ora emperrada em seu momento negativo e sem superação do existente à vista.. Resumindo, na passagem do século XX para o XXI vivemos o ponto mais baixo de uma longa *dialética da derrota*, em que os mais altos projetos de emancipação humana também entraram em crise, a filosofia não foi realizada na História, o céu não foi tomado de assalto e não se entrou numa etapa superior de civilização. Na nossa era, a imagem tornou-se a forma final do fetiche da mercadoria. Daí o sentido do presente como um lugar vazio e veloz, que apenas se repete, uma vasta coleção de imagens que a tudo absorve e recupera, exibido como espetáculo e mercadoria. Vale dizer, simulacros e superfícies que englobam tudo – economia, política, trabalho, lazer, arte, religião, educação, violência, abolindo a distância que separa o público do privado. Por este ângulo, a crítica das posições pós-modernas fica mais aguda e exigente, trazendo à tona características que precisam ser pensadas com cuidado, caso se queira tomar distância da doxa que define o sentido de nossa época.

De fato, Saramago, ao retomar o Mito da Caverna, em seu romance, mostra-nos que a urbanização da humanidade, sinônimo de séculos de expansão do capitalismo, faz o trânsito do campo para a cidade, das tradições orais e populares para o folclore urbano de massas, desenraizando, absorvendo, integrando e, no limite, destruindo as diferenças muito específicas que existiram ao longo dos séculos e milênios, antes que o tempo histórico sofresse a aceleração dada pela Revolução Industrial. Isso pode ser verificado por meio da comparação entre o número de línguas, de culturas e visões de mundo que havia, digamos, no século XVIII, e as que existem hoje, depois de todo o processo de “modernização”, de

“civilização” contra a barbárie, de “progresso” versus “atraso” que o capitalismo promoveu ao redor do mundo inteiro. É marcante a redução na variedade do mundo, ao invés de uma feliz expansão do conhecimento e cultura. Pode-se lembrar, a propósito, a imaginação dialética de Walter Benjamin com seu olhar melancólico voltado para os mitos da modernização, do progresso e do tempo linear, percebendo as ruínas e fragmentos deixados à margem pelo cortejo triunfal dos vencedores. Dos que não cessam de vencer, ainda hoje. E vencem ainda mais pela via do esquecimento, uma maneira de matar duas vezes os já vencidos e derrotados nas gerações passadas. Ainda a crer na condição pós-moderna, apenas voltada para o presente vazio, não poderia haver uma História dos vencidos, apenas simulacros e pastiches de uma experiência para sempre perdida.

Vale lembrar um outro exemplo de retomada do Mito da Caverna platônico em nossa época. Está no livro em que Frederic Jameson relaciona a cultura pós-moderna e a lógica do capitalismo tardio, o conhecido *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*. Aqui também, Avulta o mundo do simulacro, das imagens de massa, da cultura da imagem atravessando toda a vida cotidiana, como característica central da pós-modernidade, acompanhada de uma expansão da esfera cultural para toda a vida social. Temos com isso, uma vez mais, a analogia com os cegos e ignorantes da caverna platônica, incapazes de conhecer outra realidade que os fantasmas e sombras projetados nas paredes de sua caverna, onde consomem imagens e mercadorias, como membros de uma *polis* apenas virtual, definida pela mão invisível do mercado. Pior que isso, a crer na análise de Frederic Jameson, condenados a não ter mesmo acesso a nenhuma realidade, exceto fragmentos, pastiches, representações esvaziadas de força crítica. Sem sequer o sonho de uma outra coisa, de uma outra educação, de algum outro tipo de formação, diferente desse longo discurso da servidão voluntária, da passividade sedutora, do gosto pela imersão sem conflitos nos mitos e mentiras da época.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- JAMESON, Frederic. *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- PLATÃO. *A república*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

## O HUMILDE SUBLIME EM VITORINO NEMÉSIO

Denílson Luís dos Santos Moreira<sup>1</sup>

“Quem canta, seu mal espanta”. Assim começa Nemésio em “O Cancioneiro Popular”, escrito em 10 de novembro de 1943 e que é um dos textos de crítica que constituem *Conhecimento de Poesia*. Para este poeta açoriano, *a cantiga quadrada, simples e estrita como uma dentada de pão, engana o mal de viver. Lá diz ela: “Quando vou pra minha casa,/ E a mulher não tem pra ceia,/ Pegou na minha viola:/ Já minha casa está cheia.”* Ainda nesse texto crítico, destacamos do autor de *Sapateia Açoriana* o seguinte pensamento sobre o melhor da cantiga popular: “é esse sentimento do desabafo, espécie de água que deita por fora do cântaro português levado à fonte”. Por isso, mais à frente, ele diz: “quem é povo canta, até na guerra e talvez às portas da morte”.

Diante desses e de muitos outros motivos levantados em seu texto de crítica, Nemésio sentencia: “Como vêm, a poesia popular é uma coisa muito séria. Todos os poetas que quiseram ouvir as fontes verdadeiras do nosso sentir português e brasileiro pegaram na cantarilha da quadra e lá foram enchê-la”.

Para o escritor de *Mau tempo no canal*, o cotidiano, as tradições, as agruras, a religiosidade, a vida, enfim, do povo foi-lhe um tema muito caro. Com extrema habilidade de justapor o erudito e o popular, Nemésio, na linhagem de António Nobre, desenvolveu em versos a arte de criar um humilde que é sublime ou vice-versa. Nossa comunicação pretende, portanto, identificar os momentos em que o autor de *Poemas Brasileiros* expressa, como matéria poética, sua especial compaixão à gente humilde, com quem travou contato durante toda a sua vida. Para essas pessoas ele soube dedicar, além de espaços profícuos na produção ficcional, versos de grande sensibilidade e beleza.

“Quando ele nasceu, nascemos todos nós”<sup>2</sup>, dizia F. Pessoa acerca de António Nobre, que, segundo o autor de *Mensagem*, *foi o primeiro a pôr em europeu este sentimento português das almas e das coisas...*

<sup>1</sup> Mestrando na Universidade de São Paulo

<sup>2</sup> PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*, 1ª ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1990, pág. 345.

Nemésio, cremos, é o continuador dessa linhagem inaugurada pelo poeta de *Só*, pois, como este, depende também um olhar especial para sofrimentos de qualquer ordem, física ou moral, humana ou animal, afirma e preserva a identidade pátria e possui uma atenção ao específico das regiões, com suas festas tradicionais, além de retratar como poucos o imaginário do mundo marítimo e rural. É tema, portanto, para a poética nemesiana a evocação do mundo dos homens marçanos e de trabalho duro, da gente rude *c'um saber só de experiências feito*<sup>3</sup>.

Ao lado de uma erudição ímpar, em Nemésio soma-se também uma veia popular profusa, rica, copiosa. Essas características são fruto, acreditamos, de seu espírito aberto para a beleza e para a arte onde quer que elas residam, seja em sua terra natal, seja nos ambientes rurais ou cosmopolitas por onde passou em suas atividades acadêmicas na Europa e na América, especialmente no Brasil, país que amou e sobre o qual muito e bem retratou. Sobre a nossa pátria ele escreveu, entre outras obras: *Sob o signo de agora*: temas portugueses e brasileiros (1932), *Portugal e Brasil no processo da história universal* (1952), *Poemas brasileiros* (1952), *O segredo de Ouro Preto e outros caminhos* (1954), *O campo de São Paulo* (1954), *Ode ao Rio* (1965).

Nunca é demais lembrar que, além de retratar o Brasil em suas obras, a partir de 1958 Nemésio exerceu, como professor visitante, o magistério nas Universidades da Bahia, do Ceará e do Rio de Janeiro. Desse contato com nossa terra e nossa gente, ele observa: “Vinte anos de visitas ao Brasil têm-me ensinado muito”<sup>4</sup>.

Resgatar, portanto, sua obra constitui um trabalho de fomento de obras significativas, representando algumas delas marcos decisivos na história da literatura portuguesa do século XX. Conhecer e compreender a obra de Nemésio é uma atividade desenvolvida em nossa atividade de Pós-Graduação, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Helena Nery Garcez, que ministra curso específico sobre o autor de *Mau Tempo no Canal* e também orientou e orienta alunos de mestrado e doutorado que estudam esse escritor.

“Quem estima cantadores,/ Sabe o Padre-Nosso... reze-o!”

<sup>3</sup> CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas – IV, 94*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1969, pág. 380.

<sup>4</sup> NEMÉSIO, Vitorino, *Obras Completas*, vol. I: *Poesia*, pref., org. e fixação de texto de Fátima Freitas Morna, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, p. xxxix.

(*Festa Redonda*, p. 32)<sup>5</sup>. A prática desses “cantadores” e outras práticas estão na base da poética nemesiana. Daí a ocorrência em grande número de títulos de poemas registrados como “cantigas”, “décimas” e “romances”. Todas essas designações pertencem ao domínio da “literatura tradicional popular”, oral ou escrita, e ocupam espaço privilegiado nas obras de Vitorino Nemésio, principalmente em *Festa Redonda* e *Poemas Brasileiros*.

Como me propus a especificar alguns casos desse resgate do humilde na poética nemesiana, começo destacando a presença de Genuína Baganha, criada da família de Nemésio e que tratou do poeta na infância: “A Genuína Baganha/ Foi servir pra nossa casa:/ Criou-me com melrinho/ Debaixo da sua asa!// Dava-me sopas de leite/ Cantando-me uma cantiga:/ ‘O menino ã nas come?/ ã nas acha na barriga!’” (*FR*, p. 165). Essa criada ficará para sempre na galeria dos homenageados por ilustres poetas.

Na “Décima do Pastor da Rapa”, em momentos de grande intensidade expressiva, um “eu-outro”, em primeira pessoa, assume a narrativa num discurso coloquial, com os regionalismos, com as pseudo-incorrecções (por exemplo, “A gente, cá, semos proves”). Tudo flui o propósito de dar conta de um dia-a-dia que, na sua humildade, se valoriza por apontamentos líricos: “Pareço antão, nas canadas,/ Um ingraçado do intruido,/ Co a mascra do nevoeiro/ Que a gente chóma brabudo.// No mato só há mistério,/ Trevinha, rapa e tamujo;/ O Pico é um cão tihoso/ Nas barcas do Porco Sujo.// Mais lá vejo a flor do trevo/ E as malhas da vaca-mestra;/ Um chocalhinho de guexa.../ Um raminho de giestra...” (*FR*, p. 110).

A “Décima do Penitente” constitui um singelo texto sob a forma de “carta” à Mãe, ditada ao filho, num momento que precede a morte: “Minha Mãe, vou-te escrever!/ Meu filho, vou-te ditar!/ Meus vizinhos, vou morrer!/ Eu quero-me confessar!” (*FR*, p. 235). O “eu” moribundo vai recordando situações de infância bem representativas da realidade insular para, logo depois, imaginar e dramatizar o que o espera: “Num cemitério florido/ De boganguinho amarelo,/ Logo arriba do Verdoiço/ E do Jé Maria Belos” (*FR*, p. 239).

<sup>5</sup> Todas as citações da obra poética nemesiana são referentes a VITORINO NEMÉSIO - Obras Completas. Poesia vols. I e II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

Algumas décimas reportam-se à exaltação de familiares ou amigos que ficaram para sempre na memória e no afeto do poeta: a “Décima a Um Parente Meu” é dedicada à lembrança do primo Chico Galhano, bom tocador de viola: “Tinhas coração do monte,/ Galhardia de cidade;/ Já me davas confiança/ Apesar da pouca idade.// E eu, vendo-te essa finura/ De ouvido encostado à toeira,/ Via nos teus olhos sérios/ O fundo da ilha Terceira” (FR, pp. 191-92). Nos versos seguintes, é de se notar como o cotidiano, mesmo no seu prosaísmo, nas suas suspensões, nas suas exclamações mais simples, torna-se sumo de uma poética expressividade: “Chico Galhano, que viola/ ao pé da tua se atreve?!/ Encheste a terra de ossos.../ Que a terra te seja leve!// E desculpa o desafino,/ Que Lá nos encontraremos/ E, nas violas dos anjos,/ Tocaremos... Tocaremos!” (FR, p. 197).

Já na “Décima da Música da Praia”, em novo flagrante de um humilde sublime, notas de sensível lirismo captam em diminutivo a delicadeza de gestos destes versos: “Que o paj’ da Croa é donzela,/ Poisa os olhinhos no chão,/ A mão na prega da saia,/ Compasso no coração.// Se lhe geme um saxofone/ Seu peito de rola acusa/ Um recato verdadeiro/ Debaixo da sua blusa...// Toca-lhe o passo picado,/ Canta-lhe a lume de archote,/ Borda de notas miudinhas/ A curva do seu decote.// Deita-lhe flores prateadas/ A bico de clarinete,/ Pica-lhe o pé de silvinhas,/ O peito de limonete...” (FR, p. 152).

Mas não é somente o conjunto de poemas de *Festa Redonda* que nos propiciará exemplos do que queremos ressaltar aqui da poética nemesiana. Do livro *O Bicho Harmonioso* recorremos a um poema de extremas oscilações gráficas: “A Vaga Verde”, que interliga discursos diferentes, que se versam numa linguagem simultaneamente melódica e coloquial. Esse texto pode ser considerado um romance popular de viagem que aglutina uma espécie de canção de amor. O tema, mais sugerido do que explicitado, participa assim da musicalidade própria do gênero, com retorno insistente do sintagma “vaga verde”.

O sujeito lírico veste a pele do Capitão do Navio, personagem própria da narrativa oral (caso da conhecida “Nau Catrineta”): “[...] *O Capitão* não tem barbas/ (Isso era literatura): tem medo,/ Medo da *vaga verde*, de águas bravas;/ Disso fez a coragem e o se-



grede” (BH, p. 167).

A “vaga verde” representa aqui a tentadora sedução da aventura, encarnada pela mulher, que sugere o mito das sereias de Ulisses: “A vaga verde é um pouco mulher (para que o escondes?).../ Ora diz lá se não é seu cabelo esta água?/ [...] / Então? Luta e briga com ela,/ Estala a cera ao seu destino selado,/ E, com sua água colérica,/ Lava a tua vela”.

A viagem como percurso existencial do ser — ou do “Capitão do navio” — desde a sua errância, toldada pela “névoa” do mar — ou da “Vaga Verde” —, até alcançar a quietação do “porto”, versa-se numa tirada de longo fôlego, em paralelismo anafórico: “Para que um porto, enfim, enxugue essas velas molhadas;/ Para que descanses e aclares a névoa que te encobre e ofende;/ [...] / Enfim, para que deixe de haver a vaga verde”.

Observa-se nos fragmentos acima que, apesar de recorrer aos moldes populares da “canção-romance”, esse poema alarga o seu sentido a uma dimensão metafísica da vida que transcende a aparente simplicidade dos ingredientes temático-formais. É fusão do humilde no sublime.

Os *Poemas Brasileiros*, em sua edição definitiva de 1972, estão estruturados em três divisões ou livros: “9 romances da Bahia”, “Violão de morro” e “Ode ao Rio”. Os “9 romances” na verdade compõem-se de 11 poemas, pois há um “Intróito” aos nove romances e, findos estes, há um poema sobre a cidade histórica de Outro Preto, intitulado “Elegia ao cemitério de Santa Efigênia de Outro Preto”.

E é dessa “Elegia” que extraímos alguns belos e significativos exemplos do quanto a obra nemesiana pode revelar uma qualidade humana ímpar. Eis belas realizações poéticas de um olhar especial a uma raça deveras sofrida e esquecida: “Lembro-me tanto de tudo!/ Cerra-se a vida no espelho/ Que o destino humano tolda/ Naquele cemiteriozinho/ De Santa Efigênia núbia,/ Todo flores e cruces toscas./ Silêncios do sol mineiro/ Guarda a lâmpada de prata/ Na pobre igreja esquecida;/ é tudo tão justo e humilde/ À flor da terra mulata!/ Ali jazem de Outro Preto/ Pobres pepitas humanas” (*Poemas Brasileiros*, p. 486). Esparramando seu olhar ter-no para os túmulos destituídos de grandes belezas arquitetônicas e enfeites suntuosos, assim o “eu” lírico apresenta suas impressões

desses jazigos: “*Descansa em pás de Deus/ (Com seu s) Rute Albana,/ Ou seu túmulo é a lata de água?/ Rute escondeu-se; descansa./ Cemiteriozinho negro/ De Santa Efigênia núbia,/ Fica no canto dos pássaros,/ Nos letreiros de caixote,/ Nas flores do mato queimado...*” [...] *Aqui dorme o sono eterno/ O pequeno Elci.*” E, diante de todo esse quadro, irrompe a voz da enunciação em reflexão metafísica: “*Seria/ Que eu tivesse a paz tão longe/ E, perto, a não merecia?*” (PB, p. 487).

Ainda no conjunto dos *Poemas Brasileiros*, no “Romance do Xangô”, vale a pena destacar a figura central de Dàzinha, a *iaborixá* que dança o candomblé a que o espectador assiste fascinado. Esse romance estonteante, todo em metro redondilha maior, cujo ritmo vai num crescendo, num rodopio que reproduz a dança de Dàzinha, traz o ritual de iniciação a que a *iaborixá* se submeteu para poder dançar o cadomblé: “*A sua lã de ovelhinha/ Nas mãos de Anísia deixou./ Seu cabelo vira arame/ De que tira os braceletes/ Para dançar a Xangô*”. Chama-nos a atenção os diminutivos presentes nesses versos, demonstrando a ternura com que a voz da enunciação se refere a Dàzinha. Nesse romance, portanto, Nemésio presta sua homenagem à raça negra com quem ele tomou contato quando veio conhecer a Bahia, e também ao sagrado, que foi capaz de discernir em seus rituais.

Exemplos vários ainda poderiam ser apresentados aqui. Em todos veríamos a compaixão de Nemésio para a gente humilde de qualquer lugar, em toda situação. Não consigo resistir a enumerar um último exemplo, que se encontra em “A morte do pescador”, poema de *O Pão e a Culpa*. Depois de apresentar alguns dados da vida de um mestre pescador (“*Levou a vida de cão/ No seu coração de pomba*”), a voz da enunciação assim termina o poema: “*Era o Mestre Negrinho:/ Agora, clareou./ Alguém desceu um fio de linho/ À cova aberta, e lá o pescou*” (*O Pão e a Culpa*, p. 213).

Diante do que apresentamos e do que ainda com certeza muito poderia ser apresentado sobre o humilde sublime em Vitorino Nemésio, temos a certeza de que a súplica de António Nobre não ficou em vão: “*Quê dos Pintores do meu país estranho,/ Onde estão eles que não vêm pintar?*”<sup>6</sup>

<sup>6</sup> NOBRE, António *Poesia completa – 1867-1900*, 1ª ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, pág. 193.

**RESUMO:** Com extrema habilidade de justapor o erudito e o popular, Vitorino Nemésio, na linhagem de António Nobre, desenvolveu em versos a arte de criar um humilde que é sublime ou vice-versa. Pretendemos, portanto, identificar os casos em que o autor de *Sapateia Açoriana* expressa, como matéria poética, sua especial compaixão à gente humilde.

**Palavras-chave:** Nemésio; humilde; sublime.

**ABSTRACT:** *With extreme skill of joining erudite and popular, Vitorino Nemésio, in António Nobre's stirps, had developed in verse the art of creating an humble that is sublime or vice versa. We will intend, however, identify cases which Sapateia Açoriana's author expresses, as poetry subject, his special compassion to the humble people.*

**Keywords:** *Nemésio; humble; sublime.*

## REFERÊNCIAS

- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas – IV, 94*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1969, pág. 380.
- NEMÉSIO, Vitorino, *Obras Completas*, vol. I e II: *Poesia*, pref., org. e fixação de texto de Fátima Freitas Morna, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
- NOBRE, António *Poesia completa – 1867-1900*, 1ª ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, pág. 193.
- PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*, 1ª ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1990, pág. 345.
- Vv.Aa. *Intelectuais portugueses e a cultura brasileira*. Depoimentos e estudos. Org. Márcia Valéria Zamboni Gobbi, Maria Lúcia Outeiro Fernandes, Renata Soares Junqueira. 1ª ed. São Paulo, Editora UNESP; Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- Vv.Aa. - Vitorino Nemésio vinte anos depois. (Actas do Colóquio Internacional de Ponta Delgada). Lisboa, Edições Cosmos, 1998.

# UMA MITOPOÉTICA DO INSTÁVEL, EM DUAS OBRAS DE RUY DUARTE DE CARVALHO

Diego Ferreira Marques<sup>1</sup>

**Eco** – [...] Até o presente momento a sociedade filtrava para nós, por intermédio dos manuais e das enciclopédias. Hoje, com a Web, toda a informação possível, mesmo a menos pertinente, está lá, a nossa disposição. Então pergunta-se: quem filtra? (...) Ampliamos a nossa capacidade de estocagem da memória, mas não encontramos ainda o novo parâmetro de filtragem.<sup>2</sup>

*Eppur si muove.* Galileu.

Em 2003, com a publicação da obra *Actas da maianga*, Ruy Duarte de Carvalho dava um novo passo no caminho de experimentação que tem marcado sua escrita. Por meio das crônicas, dos excertos de seus diários e do conjunto de relatos que compõe o livro, o autor nos coloca novamente em contato, a exemplo do que já realizara no romance *Vou lá visitar pastores* (2000), com a fixação, no texto escrito, de uma experiência que *ondula* entre os terrenos de uma lógica das letras, própria das análises e impressões das ciências sociais e dos mecanismos com os quais, ainda hoje, têm de operar, e de uma lógica da voz, própria de um saber oral, com o qual o autor se depara, em suas deambulações junto às sociedades que vivem esta Angola, chamada, por ele mesmo, de “*Angola real*”<sup>3</sup>

Um olhar sobre o título desta obra levantaria, de saída, alguns problemas. Poderíamos pensar na palavra *Actas*, s.f., que denota um tipo de texto notarial, cujo objetivo é o registro de um fato, ou de uma série de acordos e decisões, para fins de dar prova de um acontecimento. Cruzando este dado, informado pela palavra, ao que se lê, em verdade, no texto da obra, chegamos a uma primeira

<sup>1</sup> Universidade Federal Fluminense. Bolsista PIBIC / CNPq-UFF, tendo desenvolvido o projeto “Cartografias identitárias – novas negociações de sentido nas literaturas de língua portuguesa”, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Laura Cavalcante Padilha.

<sup>2</sup> Eco, 1999, p. 5.

<sup>3</sup> Carvalho, 2003b, p. 56.

visão do que seriam estas *Actas da maianga*. Parece-nos que, à luz de eventos recentes da vida angolana (relativos ao desfecho do processo de guerra civil naquele país), cujos impactos históricos são, sem dúvida, de grande relevância, mas, em certa medida, ainda imprevisíveis, o autor tenta dar um mergulho profundo nas águas da memória, em busca de uma diversidade de matrizes que, casadas às diversas experiências históricas do que até então tem sido Angola, possam tornar mais explícitos os caminhos que se apresentam a ser trilhados no desenvolvimento daquela sociedade. Contudo, às ilusões de uma revisão histórica pronta, que um tipo de discurso marcado pela memória e pelo diálogo com a historiografia poderia gerar, o autor contrapõe as impressões do local, o relato recolhido junto à experiência vivida, como se estivesse deixando claro o caráter inacabado destas memórias, uma vez que se inscrevem na vida e no processo histórico hoje, em Angola. Logo nas primeiras páginas do livro, ao ceticismo histórico de seu interlocutor, o autor-narrador, Ruy Duarte de Carvalho, responde: “[Angola] Vai mexer, sim. E mexe mesmo já, prossegui daí para a frente a sós, de mim para mim, e nem sequer deixou nunca de mexer, como diria Galileu. Para quem lá vive, e a vive lá, é lá que vai mexer, pois.”<sup>4</sup>

Temos, portanto, até o momento, dois aspectos desta obra com os quais trabalhar. O primeiro se refere a uma escrita que procura dar conta de uma imbricação entre dois discursos, que funciona, em resumo, sobre as bases de uma *mestiçagem* de procedimentos, lógicas e atribuições de valor. O segundo, em grande parte tributário do anterior, está relacionado a um outro modo de dizer a memória e a História, na medida em que o texto reconhece os limites do que se pode filtrar, quanto aos saberes e aos dizeres de Angola, diante de um processo e de um projeto que lhe parecem, ao menos em nossa leitura, em construção. Daí, provavelmente, o seu reconhecimento, que aparece nessa obra, em relação ao Estado angolano, de que “é um Estado, como afinal parece acontecer com a maioria dos outros Estados Africanos inaugurados com a descolonização, à procura de si mesmo e em desequilíbrio cogénito e endêmico de funcionalidade e identidade.”<sup>5</sup>

Tentando estabelecer um diálogo das estratégias discursivas de Ruy Duarte com alguns dos problemas centrais dos estudos cul-

<sup>4</sup> Carvalho, 2003b, p. 11.

<sup>5</sup> Carvalho, 2003b, p. 28.

turais contemporâneos, poderíamos recorrer à fala do historiador francês Serge Gruzinski, autor do livro *O Pensamento Mestiço*, que em muito tem observado os mecanismos de conversão da *mestiçagem histórica*, factual, em um fenômeno do imaginário. Comentando o papel das ciências sociais na criação de interpretações acerca das relações históricas entre culturas diversas e as implicações sociais destas interpretações, Gruzinski afirma:

**SG** – Qualquer metodologia é uma forma de mestiçagem. O problema é que temos de enfrentar uma realidade: por conta de nossa formação, trabalhamos com instrumentos do século XIX e que não são nada mestiços. [...] No meio disso me dei conta de que, por trás das mestiçagens, há uma fundamental dimensão política. Não existem misturas culturais fora de um contexto de força, sejam as relações coloniais ou o neocolonialismo. Não se pode dissociar uma mistura cultural de uma situação histórica.<sup>6</sup>

Por meio destas afirmações, o historiador declara reconhecer a existência de uma dupla realidade, quanto a este problema. Por um lado, se trata da impossibilidade de isolar os fenômenos culturais, em nosso caso uma obra literária, do entorno de produção que marca o seu discurso. De outro lado, contudo, é preciso reconhecer a insuficiência dos mecanismos de inscrição da História, na maioria das vezes afeitos a um jogo de conceitos e compartimentações do conhecimento que dizem respeito às práticas de compreensão do ocidente, e/ou das expressões ocidentalizadas, quando do tratamento de uma memória híbrida e de um lugar Outro, ao qual se vinculam estas memórias.

Respondendo a esta dupla articulação da questão, Ruy Duarte de Carvalho afirma nas *Actas da maianga* que: “*Sim, é verdade, não são tanto as leis que me importam. É mais é as lógicas*” [grifo do autor].<sup>7</sup> Se pensarmos, portanto, em todo o conjunto da obra desse autor e na forma pela qual tem trabalhado com contínuas **Traduções, Versões e Reconversões** [Ref. à *Ondula Savana Branca*], em que a escolha de um espaço marcado da paisagem natural e humana de Angola, combinada à expressão da recolha de um dizer da terra, de

<sup>6</sup> Gruzinski, 2004, p. 54.

<sup>7</sup> Carvalho, 2003b, p. 191.

uma oratura que busca reinvestir *a memória da matriz* [Ref. à *Hábito da Terra*], do *lugar da cultura* que a engendra, parece copular com um esmero de definição dos objetos, dos conceitos e das paisagens, segundo um rigor próprio dos discursos geralmente atribuídos às ciências sociais, teremos a visão de uma escrita que reafirma a insuficiência das *leis* (aí entendidas todas as categorias pertinentes a uma *estrutura de atitudes e referências* coloniais, para dizer com Edward Said<sup>8</sup>, em prol de uma lógica, permeada das peculiaridades de um discurso híbrido. Nas *Actas da maianga* esta constatação aparece bem expressa, saltando aos olhos, sobretudo, na seguinte passagem:

se a partir de sua lógica dualista, como é a ocidental, a maior parte dos intelectuais modernos falam de um déficit de **dois**, designado este **dois** por um sujeito em face a um outro sujeito, nenhum Chinês renunciaria ao elemento essencial que o **um** e o **dois** em turbilhão constituem, e este elemento é o **três**, aquele que permite, aos outros dois, ultrapassarem-se.<sup>9</sup>

E este movimento, de falar a partir de uma *terceira margem do rio*, porque vem acompanhado de uma necessária reflexão, fará, sem dúvida, que se desestabilizem os caminhos pelos quais, habitualmente, se inscreve a História. Imobilizando o que o autor registra em sua obra, o subtítulo das *Actas da maianga* lida com um exemplo deste problema. Na capa desta obra lemos: “*actas da maianga ...dizer das guerras, em angola...*” (.) Mas ao abrir o volume, deparamos com um outro registro: “*Actas da Maianga [dizer da(s) guerra(s) (,) em Angola (?)]*”. Por meio deste jogo com as palavras, o autor desestabiliza em muito nossas convicções acerca do que pode ser dito. Porque já não são as guerras (a de Independência e a civil que lhe segue), mas, ao mesmo tempo, a guerra e as guerras – o processo e a sua realidade em cada face. Porque já não é Angola, mas uma quiçá Angola – em desaviso, muitas vezes, do chão profundo em que se dizem, de fato, muitas guerras.

O estranhamento inicial que o texto de Ruy Duarte de Carvalho provoca, na medida em que subverte uma fórmula previsível de inscrição da História, subverte também, embora na direção de

<sup>8</sup> Said, 1995.

<sup>9</sup> Carvalho, 2003b, p. 178.

um reforço, as medidas de que se vale para ser tratado como texto literário. Isto porque se importe, talvez, mais com uma *contação*, em que se casam memória e registro, do que com um fixação do histórico. Dois mitos seriam, portanto, colocados em xeque nesta altura: o primeiro é o da conversão da História em *totem*, em lugar fixo; o segundo é o das competências discursivas, na medida em que Ruy Duarte já não fala em pura escrita, ou em pura oratura, mas nas implicações e tensões que se dão no encontro de ambas.

Esta visão poderia nos levar a uma releitura do conjunto de sua produção literária, desprovidos dos muitos véus de estigma, que muitas vezes nos cobrem as vistas. Contudo, por ora, nos basta levantar alguns apontamentos, a partir dos quais poderíamos relacionar outra de suas obras com esta visão da História e das lógicas do texto, que as *Actas da maianga* denotam. Para tanto, recorreremos aos contos de Ruy Duarte de Carvalho, de 1977, reunidos no livro *Como se o mundo não tivesse leste*. Revistos pelo autor, em 2003, a versão definitiva destes contos segue um procedimento de construção literária muito diverso daquele que seria notado nas *Actas* e em *Vou lá visitar pastores*. Os três textos que compõe o volume são claramente assumidos como ficcionais e lidam, como temáticas, segundo nossa leitura, com a conversão do cultural em natural, a conversão do homem em natural e a conversão da natureza em rito.

Encontramos nesse texto, portanto, um tipo de recolha do material poético completamente associado ao que tem sido o conjunto da obra de Ruy Duarte de Carvalho. É mais um encontro do autor com os *hábitos da terra*, com o casamento entre uma fala que segue a necessidade de dizer um lugar da cultura e o lugar, ele mesmo, experimentado. Contudo, pensemos já nas aproximações entre essa temática e uma visão da história, que só pode ser apreendida pela sua diversidade e por sua instabilidade, uma vez que é processo descontínuo, espiral e, sobretudo, vivido. Por elas, poderíamos chegar a descortinar uma fabulosa metáfora assentada sobre este dizer da terra, na medida em que traduz uma subordinação do homem, e de suas implicações com o espaço e com os outros homens, à dinâmica do devir em que se enredam as coisas da natureza e que não pode ser compreendida, senão sobre o crivo de seus ciclos e do contato, ou da experiência mesmo, com a sua



diversidade.

Em *Como se o mundo não tivesse leste* muitas são as passagens que nos dão conta deste olhar, que relaciona os ciclos da terra e da vida, e por conseguinte, da História, mais sua expressão talvez mais bem acaba aparece, a nosso ver, no que o autor nos diz, pela face do verso, no conto *João Carlos, natural do Chinguar, no Bié*:

Na vida de cada um  
há quatro vidas ao todo:  
sozinho dentro de si  
ou perto ou longe dos seus  
e em estando junto com os outros,  
da mesma forma, conforme.  
Para além de outra que há-de-ter  
onde se vive uma só  
sem divisões nem viagens.<sup>10</sup>

As palavras de resignação proferidas por *João Carlos*, protagonista da estória, ao falar sobre sua condição de trabalhador arrancado ao convívio da família e disperso à sucessão de mudanças que se operam em sua vida de acordo com os sucessos e fracassos de seu negócio de criação de gados, revelam, para além desse senso de *descontinuidade* da vida, a compreensão de uma dimensão que delinea toda a História, segundo esta visão do autor: a da concomitância entre diversos ciclos (apoiada na contraposição das *vidas* que se vive aqui, mas que são, em verdade apenas uma, à *vida* una que se vai viver), da necessária diversidade em dizer experiências marcadas pelo encontro com o Outro.

Aqui se faz, então, o encontro com uma metáfora que, em muitas oportunidades, tem sido atribuída à obra de Ruy Duarte de Carvalho: a do rito de iniciação, introdução a segredos próprios deste querer dizer um lugar de que vínhamos falando e também do entendimento dos ciclos da vida e da natureza. A iniciação é, contudo, profundamente histórica, porque, como rito de conhecimento, ela põe em rotação, recircula na voz dos mais antigos aos mais novos, a descoberta das sucessivas transformações da vida em morte e da morte, em nova vida. Aproxima-se, novamente, o devir cíclico dos homens e das coisas, ao devir da história que

<sup>10</sup> Carvalho, 2003a, p. 88.

constroem, enfim.

Se é verdadeira, portanto, estas visão de registro da História que lemos nas *Actas da maianga*, os constantes encontros promovidos por Ruy Duarte de Carvalho entre este *mundo sem leste*, sem Oriente além dele, por meio de seus dizeres da terra e dos homens, e este *mundo do letramento*, de categorias previstas e admissíveis sob o rótulo de ciências, já não serão apenas produtores de textos tomados pelo estranhamento, mas uma procura de substituir um *mito da História*, calçado nas cristalizações e nas filtragens da memória, por uma *mitopoética do instável*, da aproximação com a vida. E esta história será, sim, de Angola, na medida em que o próprio autor nos diz registrar, em suas *Actas*, apenas as falas de [uma Angola] “**verdadeira** só para cada um na medida exacta em que o implica na sua implicação com tudo e com todos, inclusive com aqueles que em nome de todos decidem (...) porque se consideram para tanto mandatados, em nome de cada um.”<sup>11</sup>

**RESUMO:** Fruto do projeto de pesquisas “*Cartografias Identitárias – novas negociações de sentido nas literaturas de língua portuguesa*”, coordenado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Laura Padilha, o presente trabalho, a partir de uma leitura das obras *Como se o mundo não tivesse Leste* (1977/1999) e *Actas da Maianga, dizer das guerras... em Angola* (2003), do angolano Ruy Duarte de Carvalho, quer pensar, no contexto das literaturas pós-coloniais, as tensões entre o discurso das ciências humanas e sua armação teórica e a expressão de um local de cultura investido, ou dito como tal, pelo oral e por uma temporalidade não-linear que, em tais produções, respectivamente a primeira e a mais recente da ficção do autor, virão a lume, problematizando, de fundo, a possibilidade da historiografia e o caráter do literário. Submete, portanto, sua leitura a reflexões críticas, como as de Edward Said, Umberto Eco e Serge Gruzinski procurando inquirir o lugar contemporâneo onde, sobre os deslindes causados pela violência colonial e pela hibridação, se inscrevem o histórico e o estético e relacionar as questões levantadas à teorização de uma competência particular que o autor esboça nas duas obras em questão.

**Palavras-chave:** ficção angolana contemporânea, literatura e história, Ruy Duarte de Carvalho.

<sup>11</sup> Carvalho, 2003b, pp. 56-57.

**ABSTRACT:** *As a product of the research project “Cartografias Identitárias – novas negociações de sentido nas literaturas de língua portuguesa”, coordinated for the Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Laura Padilha, the present essay, from a reading of the workmanships *Como se o mundo não tivesse Leste* (1977/1999) and *Actas da Maianga ...dizer das guerras... em Angola* (2003), of the Angolan Ruy Duarte de Carvalho, wants to think, in the context of post-colonial literatures, the tensions between the speech of sciences human beings and its theoretical scaffolding and the expression of a place of culture invested, or said as such, for the oral and a nonlinear temporality that, in such productions, respectively first and the most recent one of the his fiction, will come the fire, as a puzzle, of deep, on the possibility of the historiography and the character of the literary one. It submits, therefore, its reading the critical reflections, as of Edward Said, Umberto Eco and Serge Gruzinski, looking for to inquire the place contemporary where, on the clearings up caused for the colonial violence and the crossbreeding, if they inscribe the description and the aesthetic one and to relate the questions raised to the teory of a particular ability that the author sketches in the two workmanships in question.*

*Keywords: Angolan contemporary fiction, Literature and History, Ruy Duarte de Carvalho.*

## REFERÊNCIAS

- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Como se o mundo não tivesse Leste*. Lisboa: Cotovia, 2003. (edição revista do original de 1977)
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Actas da maianga ...dizer das guerras...em Angola*. Lisboa: Cotovia, 2003.
- ECO, Umberto. Entrevista. *Folha mais!* Folha de São Paulo. São Paulo: domingo, 8 de agosto de 1999. p. 5.
- GRUZINSKI, Serge. Entrevista. *Revista Nossa História*. Rio de Janeiro: novembro de 2004, ano II, nº 13. pp. 52-55.
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

# REGISTROS LITERÁRIOS DA COLONIZAÇÃO PORTUGUESA

Donizeth Aparecido dos Santos <sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

A literatura, como afirma Antonio Candido<sup>2</sup>, é um fenômeno da civilização que depende do entrelaçamento de vários fatores sociais para se constituir e caracterizar. Dentre esses fatores, podemos identificar nas literaturas de países que viveram a experiência colonial, seja como colonizadores ou colonizados, os vestígios dessa experiência dominadora impressos nas principais obras de seus cânones.

De acordo com os pressupostos da teoria literária pós-colonial, e aqui nos amparamos especificamente em Edward Said<sup>3</sup>, a literatura produzida em nações colonialistas traz marcas desse projeto colonial em suas linhas. Para o autor<sup>4</sup>, as formas culturais, das quais destaca o romance, foram de enorme importância na formação das atitudes, referências e experiências imperiais, observando que “a crítica recente tem se concentrado bastante na narrativa de ficção, mas pouquíssima atenção se presta a seu lugar na história e no mundo do império”<sup>5</sup>. Segundo ele, as histórias narradas “estão no cerne daquilo que dizem os exploradores e os romancistas acerca das regiões estranhas do mundo”<sup>6</sup>; identificando a ligação entre a literatura e as sociedades em expansão da Inglaterra e França dos séculos XIX e XX como interessantes objetos de pesquisa.

Portugal, na condição de detentor de um grande império colonial que perdurou do século XV ao XX, não poderia deixar de apresentar essas marcas da colonização em sua literatura. Para

<sup>1</sup> Professor de Literaturas de Língua Portuguesa (FATEB - Faculdade de Telêmaco Borba/Pr)

<sup>2</sup> Candido, 1967, p. 13.

<sup>3</sup> Said, 1995, p. 35.

<sup>4</sup> Id., Ibid., p.12.

<sup>5</sup> Id., ibid., p.13.

<sup>6</sup> Id., ibid. p. 13.

exemplificação, apresentaremos textos literários de quatro grandes autores da literatura portuguesa (Luís de Camões, Eça de Queirós, Fernando Pessoa e António Lobo Antunes) em que há o registro dos três principais momentos da colonização lusitana: a expansão, a decadência e o fim do império.

## 1. OS *LUSÍADAS*: A EXPANSÃO E O APOGEU DO IMPÉRIO PORTUGUÊS

A obra *Os lusíadas*, de Luís de Camões, narra a viagem de Vasco da Gama à Índia ocorrida em 1498, que pode ser considerada pelo seu valor histórico, a viagem inaugural do império colonial português. Ela foi o coroamento dos esforços empreendidos pelos portugueses durante anos, tendo em vista o aperfeiçoamento e o domínio da arte da navegação que os levariam ao descobrimento de uma nova rota marítima que pudesse conduzi-los às cobiçadas especiarias asiáticas. A partir dessa viagem os mares se abriram aos lusitanos, que, juntamente com os espanhóis que haviam chegado à América em 1492, tiveram a ousadia de dividir o mundo entre eles através do Tratado de Tordesilhas.

*Os lusíadas* foram a primeira grande obra da literatura portuguesa, e talvez a maior delas, colocando-se ao lado de grandes clássicos da literatura universal produzidos no período renascentista. Obra de grande importância não só literária mas também histórica, é em seus versos que encontramos as mais fortes e evidentes marcas do projeto colonial lusitano. Servimos-nos aqui de uma observação de Thomas Bonnici sobre *A tempestade*, de Shakespeare, que se ajusta perfeitamente no exemplo do poema de Camões e de qualquer outra obra que veicule uma ideologia colonialista:

O texto /.../ reúne indícios formadores de uma ideologia inerente à investida nas terras do Novo Mundo e contra seus indígenas, como também complexas estratégias teóricas de colonização e um conjunto de elementos que revela o paradoxo inerente ao projeto colonialista na história inglesa.<sup>7</sup>

Exemplificando o exposto acima, citamos a primeira estrofe

---

<sup>7</sup> Bonnici, 2000, p.52.

da epopéia camoniana em que já aparecem nitidamente os sinais da ideologia colonial portuguesa, fundamentada na exploração das novas terras e na subjugação de seus habitantes nativos:

As armas e os barões assinalados  
 Que, da ocidental praia lusitana,  
 Por mares nunca de antes navegados  
 Passaram ainda além da Taprobana,  
 Em perigos e guerras esforçados,  
 Mais do que prometia a força humana,  
 E entre gente remota edificaram  
 Novo reino, que tanto sublimaram;<sup>8</sup>

Para Edward Said<sup>9</sup>, “o imperialismo significa pensar, colonizar, controlar terras que não são nossas, que estão distantes, que são possuídas e habitadas por outros”. Desse modo, os ilustres (assinalados) varões (barões) portugueses de notáveis ações de guerra desafiaram perigos que fugiam à capacidade humana da época, desbravando mares e terras, e como prêmio pelos seus feitos edificaram reinos em terras distantes e entre gente desconhecida, ou seja, colonizaram terras que não lhes pertenciam. A segunda estrofe traz a localização geográfica das terras colonizadas:

E também as memórias gloriosas  
 Daqueles reis que foram dilatando  
 A Fé, o Império, e as terras viciosas  
 De África e de Ásia, andaram devastando,  
 E aqueles que por obras valerosas  
 Se vão da lei da Morte libertando:  
 Cantando espalharei por toda parte,  
 Se a tanto me ajudar o engenho e arte.<sup>10</sup>

Movidos pela cobiça imperial aliada a uma suposta missão civilizadora, os ilustres varões portugueses comandados por gloriosos reis foram expandindo os seus domínios, inculcando a cultura portuguesa e a fé católica nos nativos das terras conquistadas. Estas são consideradas terras de ninguém em razão da hipotética inapti-

<sup>8</sup> Camões, 1999, p. 31.

<sup>9</sup> Said, op. cit., p. 35.

<sup>10</sup> Id., *ibid.*, p. 35.

ção dos nativos em governá-las, tarefa que os colonizadores tomaram para si, revestidos de uma nobre missão civilizadora que tiraria os nativos do paganismo e a barbárie. Agindo dessa forma, os portugueses criaram um dos grandes impérios coloniais da história.

Desse modo, o projeto colonial português se fez através do desbravamento marítimo que o levou a posse de terras desconhecidas ou ainda não exploradas por outros povos europeus, num tempo em que só a Espanha podia se rivalizar com Portugal. Através da posse e exploração dessas terras Portugal se fez grande, tornando-se uma das maiores nações do século XVI. É desse período glorioso do império lusitano que o poema de Camões trata. Uma época que provocará nostalgias nos tempos vindouros, quando o império português entra numa irreversível decadência e figuras como o poeta Luís de Camões e o rei D. Sebastião serão lembradas numa vã tentativa de recuperar o passado de glórias.

## **2. A ILUSTRE CASA DE RAMIRES E MENSAGEM: A DECADÊNCIA E O SAUDOSISMO DO IMPÉRIO**

Após a publicação de *Os lusíadas* e a morte de Camões veio um período difícil para Portugal. Com o desaparecimento do rei D. Sebastião nas fileiras de Alcácer-Quibir, o trono português foi parar nas mãos dos espanhóis e mesmo depois da restauração em 1640, Portugal não conseguiu recuperar o esplendor dos tempos antigos e caminhou em franca decadência, sem, no entanto, desistir do seu propósito colonial. Desse modo, muitos autores portugueses a partir desse período demonstraram em suas obras a preocupação com a perda do poder imperial português. Dentre eles, o Padre Antônio Vieira com o mito do sebastianismo que seria retomado no início do século XX por Fernando Pessoa.

Eça de Queirós, num momento histórico em que a Inglaterra já havia dado o Ultimato para que os portugueses desocupassem os territórios da Zâmbia e Rodésia, cria através de Gonçalo Mendes Ramires, uma alegoria de um Portugal decadente querendo retomar as rédeas do seu destino. Gonçalo, fraco e covarde no início da narrativa, consegue recuperar a dignidade perdida depois de várias humilhações ao voltar-se para tradição do passado aristocrático de sua família. Fato exemplificador é a surra que ele dá

no valentão de Nacejas usando o chicote de cavalo-marinho que pertenceu a um dos seus antepassados. No entanto, para se realizar plenamente, ele precisa ir para África, colonizar, fato que só irá ocorrer no final do romance:

Mas nos fins de abril uma notícia de repente alvoroçou Vila Clara,...

Gonçalo Mendes Ramires, silenciosamente, quase misteriosamente, arranjava a concessão dum vasto prazo de Macheque, na Zambézia, hipotecara a sua quinta histórica de Treixedo, e embarcava em começos de junho no paquete *Portugal* com o Bento, para a África.<sup>11</sup>

Através da posse de um território africano, Gonçalo Ramires completa a sua realização. A África surge para ele e por extensão a Portugal, como a solução para os problemas econômicos:

Nestes poucos anos plantou dois mil coqueiros. Tem também muito cacau, muita borracha. Galinhas são aos milhares. /... / No prazo já se construiu uma grande casa, próximo do rio, com vinte janelas de azul. E o primo Gonçalo declara que já não vende o prazo nem por oitenta contos.<sup>12</sup>

e como meio de recuperação da auto-estima: “Gonçalo na África, na vaga África, mandando raras cartas, mas alegres, e com um entusiasmo de fundador de império”.<sup>13</sup>

Dessa forma, através de seu empreendimento colonial, Gonçalo se regenera completamente tanto no aspecto moral quanto econômico perante aos outros e principalmente perante a si mesmo, indicando o caminho que Portugal deveria seguir. Observemos o comentário de Titó ao descrente Gouveia: “- Veja você! – exclamou ele para o Gouveia, que acendia o charuto. – Você a negar!... Móveis, obras, égua inglesa .... Tudo já dinheiro de África”<sup>14</sup>. Esse comentário sugerindo a viabilidade da empresa colonial, na opinião de Laura Padilha<sup>15</sup>, faz com que a África seja representada

<sup>11</sup> Queirós, 1999, p. 354.

<sup>12</sup> Id., *ibid.*, p. 363.

<sup>13</sup> Id., *ibid.*, 356.

<sup>14</sup> Id., *ibid.*, p. 366.

<sup>15</sup> Padilha, 2002, p. 137.



como “o lugar da acumulação e do lucro fáceis”, enquanto que “a volta de Gonçalo reitera o imaginário imperialista da época, quando aventureiros e viajantes são mostrados como tendo encontrado *a mina do rei Salomão*, ou seja, retornam ricos e bem-sucedidos.”<sup>16</sup>

Fernando Pessoa, numa época de profundas transformações e graves crises políticas na vida portuguesa, busca resgatar o passado glorioso da nação através de *Mensagem*, obra publicada em 1934 e que se constitui na única publicação em língua portuguesa do poeta durante a sua vida. Para Cláudia Canuto de Menezes<sup>17</sup>, a obra “trata da própria Iniciação de Portugal enquanto raça e nação”, sendo também “um diário de salvação messiânica”.

*Mensagem* é um livro nacionalista/saudosista, uma espécie de epopéia moderna em que Fernando Pessoa vai em busca do resgate da história portuguesa: a fundação do Condado Portucalense, as grandes navegações e mergulha num nacionalismo místico de caráter sebastianista, a exemplo do que fez Antônio Vieira no século XVII. Edward Said<sup>18</sup> observa que esses retornos ao passado e a tradição transformam a influência do passado sobre as atitudes culturais do presente em algo mais importante que o próprio passado. Tomando os ingleses como exemplo, afirma:

Muita gente na Inglaterra provavelmente sente certo remorso ou pesar pela experiência indiana de seu país, mas também há muita gente que sente saudades dos velhos e bons tempos, mesmo que o valor desses tempos, a causa de terem chegado ao fim e as próprias atitudes dessas pessoas em relação ao nacionalismo nativo sejam questões voláteis e ainda não resolvidas.<sup>19</sup>

Transportando-se a observação de Said para o caso português, Fernando Pessoa estaria no grupo de pessoas saudosas dos áureos tempos em que Portugal era uma potência imperial, fato que levou Camões a afirmar em *Os lusíadas*, “que o sol estava sempre a pino no império português”<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Id., *ibid.*, p. 139.

<sup>17</sup> Menezes, 1996, p. 682.

<sup>18</sup> Said, *op. cit.*, p. 49.

<sup>19</sup> Id., *ibid.*, 149.

<sup>20</sup> Nicola, 1995, p. 41.

Vós, poderoso Rei, cujo alto império  
 O Sol, logo em nascendo, de primeiro  
 Vê-o também no meio do Hemisfério  
 E quando desce o deixa derradeiro.<sup>21</sup>

*Mensagem* estrutura-se em três partes: a primeira delas, intitulada “Brasão” é formada por poemas dedicados às grandes figuras da história de Portugal; a segunda, “Mar português”, apresenta as principais etapas da expansão colonial portuguesa no período das grandes navegações; e a terceira, “O encoberto”, é composta por poemas sobre a figura e o retorno mítico de D. Sebastião. Em todos os poemas da obra está presente a ideologia colonial que se configurou no imaginário português durante séculos.

No poema dedicado a Afonso de Albuquerque, vice-rei de Portugal na Índia no início do século XVI, há a explicitação do conceito de imperialismo descrito por Said<sup>22</sup> como “colonizar, controlar terras que não são nossas, que estão distantes, que são possuídas e habitadas por outros”:

De pé, sobre os paizes conquistados  
 Desce os olhos cansados  
 De ver o mundo e a injustiça e a sorte.  
 Não pensa em vida ou morte,  
 Tam poderoso que não quere o quanto  
 Póde, que o querer tanto  
 Calcará mais do que o submisso mundo  
 Sob o seu passo fundo.  
 Trez impérios do chão lhe a Sorte apanha  
 Creou-os como quem, desenha.<sup>23</sup>

O poema aborda as conquistas territoriais portuguesas na Ásia, levadas a cabo por Afonso de Albuquerque: Ormuz, Goa (1510), Malabar, Ceilão e Malaca (1511). Os versos “De pé sobre os paizes conquistados” e “Calcará mais do que o submisso mundo/Sob o seu passo fundo”, demonstram alguns dos aspectos da violência colonial: a dominação do nativo e a usurpação da sua terra e de todos os bens que ele possuía. O colonizador devota um profundo

<sup>21</sup> Id., *ibid.*, p. 41.

<sup>22</sup> Said, *op. cit.*, p. 37.

<sup>23</sup> Pessoa, 1997, p. 148.

desprezo pela cultura e pelos direitos de propriedade do colonizado, transformando-o num escravo e utilizando-se para isso, para o saque e o domínio do nativo, de uma ideologia que transforma o colonizador num bem-feitor para o mundo, como foi no caso português a suposta missão civilizadora.

No “Infante”, é enaltecida a expansão ultramarina portuguesa, principal responsável pela formação do império. O poema retrata os passos iniciais da colonização portuguesa, as primeiras conquistas marítimas e territoriais que aos poucos foram delineando o império português. O mar surge como o caminho para a glória portuguesa e o elo entre as terras conquistadas no decorrer do século XV, que levaram Portugal no século seguinte a estar presente em todos os continentes:

Deus quere, o homem sonha, a obra nasce.  
Deus quis que a terra fosse toda uma  
Que o mar unisse, já não separasse,  
Sagrou-te, e foste desvendando e a espuma  
E a orla branca foi de ilha em continente,  
Clareou, correndo, até ao fim do mundo,  
E viu-se a terra inteira, de repente,  
Surgir, redonda, do azul profundo.<sup>24</sup>

O infante D. Henrique, a quem o poema é dedicado, depois de participar da conquista de Ceuta em 1415, funda a Escola de Sagres em 1417, reunindo lá os melhores pilotos, astrônomos, matemáticos, cartógrafos e construtores de navios da época. Os resultados foram imediatos: Gonçalves Zarco atinge Porto Santo em 1419 e a Ilha da Madeira em 1420, Diogo de Silves a ilha açoreana de Santa Maria em 1427 e Gil Eanes ultrapassa o Cabo Bojador em 1434. Um pouco mais tarde, os portugueses chegam às ilhas de Cabo Verde (1460), à São Tomé e Príncipe (1470) e Diogo Cão, em 1482, chega à foz do rio Congo e lá encontra um reino congolês, cujo rei se converte ao catolicismo e reconhece a soberania do rei de Portugal em suas terras. Coroando esse século de conquistas, Bartolomeu Dias contorna o Cabo das Tormentas (atual Cabo da Boa Esperança) em 1487; Vasco da Gama contornando esse mesmo cabo chega à costa oriental da África e à Índia em 1498 e Pe-

<sup>24</sup> Id., *ibid.*, p. 149.

dro Álvares Cabral chega ao Brasil em 1500. Desse modo, o mar tornou-se português, levando os lusitanos a todos os recantos do mundo: “Que o mar com fim será grego ou romano/ O mar sem fim é português”.<sup>25</sup>

A nostalgia desse tempo glorioso numa época de franca decadência leva o poeta a mergulhar no sebastianismo, recorrendo a uma evasão mística como saída para o resgate da glória lusitana, e assim o mito do retorno do rei D. Sebastião é resgatado:

Levando a bordo El-Rei D. Sebastião,  
 E erguendo, como um nome, alto o pendão  
 Do Império,  
 /.../  
 Ah, quanto mais ao povo a alma falta,  
 Mais a minha alma atlântica se exalta,  
 E entorna,  
 E em mim, num mar que tem tempo ou espaço,  
 Vejo entre a cerração teu vulto baço  
 Que torna.  
 /.../  
 Surges ao Sol em mim e a névoa finda:  
 A mesma, e trazes o pendão ainda  
 Do Império.<sup>26</sup>

O mito do Sebastianismo fundamentava-se na crença de que o rei D. Sebastião, morto na batalha de Alcácer-Quibir, voltaria para transformar Portugal no Quinto Império. Essa crença surgiu no imaginário português através das trovas do sapateiro Gonçalo Anes Bandarra e teve entre os seus adeptos figuras ilustres como o padre Antônio Vieira.

---

<sup>25</sup> Id., *ibid.*, p. 150.

<sup>26</sup> Id., *ibid.*, p. 154.

### 3. O ESPLENDOR DE PORTUGAL: O DESMORONAMENTO DO IMPÉRIO

O império português decadente no tempo de Eça de Queirós e Fernando Pessoa demorou ainda muito tempo para acabar. Conduzido pela ditadura salazarista a partir da década de 20, ele sobreviveu até 1975, mesmo sofrendo sérias avarias em razão da luta armada promovida pelos movimentos de libertação nacional surgidos em algumas colônias africanas no início dos anos 60.

Com a Revolução dos Cravos e a queda do regime ditatorial em 1974, o império português desmoronou e todas as colônias africanas lusófonas obtiveram suas independências políticas até 1975. É esse desmoronamento do império lusitano em África que o romance *O esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes, aborda.

A obra, tendo como personagens uma família de colonos portugueses estabelecidos em Angola, retrata o caos vivido tanto pelos portugueses quanto pelo angolanos nativos no período da descolonização. A paisagem angolana é retratada como um verdadeiro inferno por onde circulam também comunistas cubanos e mercenários africanos e há presença constante da sombra da guerra fria, através da menção dos interesses políticos e econômicos dos americanos e russos:

...escutamos um disparo mas talvez fosse um relâmpago no Cambo, escutamos vozes mas talvez fossem os gritos dos cachorros do mato perseguindo uma lebre até deixarmos de perceber o restolho do algodão, compreendermos que a fazenda acabara e não voltaríamos à casa nem às azaleas nem à árvore-da-china, a fazenda acabara e todas as fazendas acabaram como a nossa invadidas pelo exército, os cubanos, os mercenários, os cadáveres, os milhafres, os machos esgazeados e o esquecimento do capim...<sup>27</sup>

... os que não engordarem o caju esquartejados nos trilhos e nos degraus das casas tornaram a Portugal expulsos através dos angolanos pelos americanos, os russos, os franceses, os ingleses que nos não aceitam aqui pra chegarmos a Lisboa

---

<sup>27</sup> Antunes, 1999, p. 125.

onde nos não aceitam.<sup>28</sup>

É uma luta brutal travada pela posse da terra num cenário de violência, fome e morte, onde todos tentam sobreviver de forma quase animal. Edward Said observa a importância que a terra possui no contexto colonial, tanto no período de apropriação por parte do colonizador quanto durante a descolonização:

Subjacentes ao espaço social estão territórios, terras, domínios geográficos, as escoras geográficas concretas da luta imperial, e também cultural. Pensar em lugares distantes, colonizá-los, povoá-los ou despovoá-los: tudo isso ocorre na terra, em torno da terra ou por causa da terra. A posse geográfica da terra: em última análise, é disso que trata o império. No momento em que ocorre uma coincidência entre o poder e o controle real, entre a idéia do que era (poderia ser, poderia se tornar) um determinado lugar e um lugar concreto: neste momento se inicia a luta pelo império. Essa coincidência é a lógica tanto para a apropriação ocidental de terras quanto, durante a descolonização, para a resistência nativa que as reivindica.<sup>29</sup>

A descolonização, conforme já afirmou Frantz Fanon<sup>30</sup>, é um fenômeno violento que quase sempre termina com o colonizado pisando sobre o cadáver do colono. Aquele, depois de séculos de dominação, investe-se contra o usurpador da sua terra, buscando recuperá-la ao mesmo tempo em que procura resgatar a sua condição de sujeito, deixando de ser um mero objeto de uso do colonizador:

Devia ter desconfiado que Angola acabou para mim quando mataram as pessoas das duas fazendas a norte da nossa, o homem de pescoço para baixo nos degraus, isto é, pregado nos degraus por um varão de reposteiro que lhe atravessava a barrega, a mulher nua de braços na desordem da cozinha, muito mais nua do que se estivesse viva, sem mãos, sem língua, sem peito, sem cabelo, retalhada pela faca de trinchar com

<sup>28</sup> Id., *ibid.*, p. 244.

<sup>29</sup> Said, *op. cit.*, p.118.

<sup>30</sup> Fanon, 1963, p. 30.

um gargalo de cerveja a espreitar-lhe das pernas, a cabeça do filho mais velho fitando-nos de um ramo, o corpo que a serra mecânica decepara em fatias espalmado no canteiro, o filho mais novo nos fundos.<sup>31</sup>

...o garoto bailundo a fitar o cabo a fitar o meu pai a fitar-me a mim que roubou um saco de feijão como nos roubou Angola, nunca imaginei que Angola fosse um saco de feijão nas mãos de um miúdo e contudo era um simples saco de feijão, não morros não colinas não plataformas de petróleo não fábricas não plantações /.../ um saco que eu não entendia, não podia entender se lhe pertencia a ele ou a nós, como este país esta terra...<sup>32</sup>

Ao contrário do que o título *O esplendor de Portugal* sugere, o que a obra apresenta é a derrocada do império colonial português. Tânia Macêdo<sup>33</sup>, em uma observação sobre *Os cus de Judas*, outra obra de Lobo Antunes, afirma que ela apresenta a cidade de Luanda “como um lento apodrecer dos sonhos de glória e conquista dos portugueses”. Em *O esplendor de Portugal* o que se vê é o estágio final desse “lento apodrecer”, é a deterioração total sem nenhuma possibilidade de regeneração de um império de mais de quinhentos anos. Em meio ao caos que o território angolano se transformou, colonos portugueses tentam desesperadamente embarcar para Portugal, deixando para trás as suas propriedades e todos os seus pertences: terrenos, colheitas, automóveis, geladeiras, fogões, etc.. É a luta desesperada para escapar do inferno que o paraíso colonial se transformou:

...das toalhinhas de papel que se esqueceram de levar consigo para Malanje ou Salazar ou Luanda, aguardando no aeroporto e no cais semanas e semanas, estendidos em cobertores, mantas, trouxas, por um avião ou um barco impossíveis, traficando entre nós, de papel e lápis na mão em negociações ridículas, moradias, propriedades, automóveis que não havia já, oferecendo a colheita inteira ou os terrenos que possuímos no Cuito por um lugar no porão, enquanto nas suas costas os

<sup>31</sup> Antunes, op. cit., p. 193.

<sup>32</sup> Id., *ibid.*, p. 202.

<sup>33</sup> Macedo, 2002, p. 73-74.

milícias lhes roubavam sem vergonha os cobertores, as mantas as trouxas.<sup>34</sup>

Esses colonos que deixavam Angola embarcavam para um futuro incerto em Portugal: “...para chegarmos a Lisboa onde nos não aceitam”<sup>35</sup>. É a reprodução literária do melancólico fim da aventura colonial portuguesa.

## CONCLUSÃO

Procuramos demonstrar através desse trabalho que a literatura portuguesa traz profundas marcas do império colonial português que, apesar de decadente na maior parte do tempo, durou mais de quinhentos anos e foi um dos mais longos da história.

As obras escolhidas para análise trazem registrados em suas páginas três momentos cruciais na história portuguesa: *Os Lusíadas* apresentam a expansão e o apogeu do império lusitano; *A ilustre casa de Ramires* e *Mensagem*, o ponto máximo de decadência antes do desmoronamento final contido no *Esplendor de Portugal*.

Concluindo, observamos que não são apenas essas obras que trazem marcas do empreendimento colonial português. Outras há e se não foram pelo menos citadas, foi em razão do espaço e do tipo de abordagem que pretendíamos fazer, recortando momentos importantes na história portuguesa.

**RESUMO:** Este trabalho aborda as marcas da colonização presentes na literatura portuguesa, através da análise de quatro obras significativas do cânone literário português, que apresentam em suas páginas o registro dos três principais momentos do império colonial lusitano: a expansão e o apogeu, a decadência e o fim do império.

**Palavras-chave:** literatura portuguesa; pós-colonialismo; literatura colonial.

<sup>34</sup> Antunes, op. cit., p. 247.

<sup>35</sup> Id., ibid., p. 244.



**ABSTRACT:** *This work approaches the features of the colonization presents in the Portuguese Literature, through of analysis of four significant books of the Portuguese literary canon which presents in it pages the registry of three main moments of the Lusitanian colonial empire: the expansion and apogee, the decadence and the end of the empire.*

**Keywords:** *Portuguese literature; pos-colonialism; colonial literature.*

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: EDUEM, 2000.
- CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. 9 ed. São Paulo: Ática, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1967.
- FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Ciudad del Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- MACÊDO, Tania. *Angola e Brasil: estudos comparados*. São Paulo: USP, Via Atlântica, 2002.
- MENEZES, Cláudia Canuto. O nacionalismo de Fernando Pessoa e W. B. Yeats. CONGRESSO ABRALIC, 5, 1996. Anais... Rio de Janeiro: UFRJ, v 3, 1998, p. 679-684.
- NICOLA, José. *Literatura portuguesa: da Idade Média a Fernando Pessoa*. 5 ed. São Paulo: Scipione, 1995.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- PESSOA, Fernando. Mensagem. In.: BARBOSA, Frederico (org.). *Poemas escolhidos*. São Paulo: Klick, 1997.
- QUEIRÓS, Eça de. *A ilustre casa de Ramires*. São Paulo: Klick, 1999.
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

# ANTÓNIO RAMOS ROSA E MANOEL DE BARROS: POETAS CONCEBIDOS SEM PECADO

**Eduardo Prazeres dos Santos<sup>1</sup>**

Poesia não serve para nada. Essa afirmação solta, despregada de um contexto, pode soar como leviana em nossos ouvidos. Ficamos chocados, indignados, uma gama de sentimentos nos invade e percebemos que nós é que precisamos definir o supracitado contexto. As pessoas que verdadeiramente percebem a poesia, que a enxergam e necessitam que ela tenha um lugar em suas vidas, sabem que Literatura/Poesia não possui em si mesma um objetivo para existir. O fazer poético se esgota através do mesmo movimento que o faz perene; como toda arte vive da subjetividade, ou seja, tende a não ter uma função, pode até ter, mas não é seu natural. Podemos, talvez, dizer que não tem uma função coletiva, pode ser funcional para alguém e ser insignificante para outrem. Existe para servir aos homens sem ter para eles qualquer serventia. Vejamos: um instrumento de corte, uma cama, um babador, existem por e para um fim, estão a serviço de toda a humanidade, às vezes, de uma única forma, possuem uma função primeira: cortar, confortar ao deitar, manter a ordem – mesmo quando essa função primordial é subvertida, ela não deixa de existir, o objeto continua se prestando ao intento para o qual foi criado. Voltamos ao ponto inicial: poesia não se presta à nada.

“Esse livro mudou minha vida!”: é uma frase feita, ou seja, pertence à categoria de expressões que são sucintas e vazias. A vida de quem proferiu a sentença pode ter sofrido alguma modificação verdadeiramente, desse modo, nesse caso específico, a literatura desempenhou uma função que não a sua primordial (que é nenhuma): o efeito que causou em nível pessoal pode ter repercussão em outras pessoas, todas tocadas pelas palavras e pela enunciação do leitor primeiro, que disse ter tido a vida mudada, e/ou pelo texto. Dependendo da mudança, outras vidas a reboque podem sofrer mutações. A literatura pode ser útil, um capricho útil. Capricho também pode significar obstinação segundo o Dicionário Aurélio,

<sup>1</sup> Doutorando PUC-Rio

que utiliza como exemplo a seguinte construção: “resolheu ser poeta: é um capricho<sup>2</sup>”.

Querer ser poeta não deve ser levado a sério, afinal quem almejaria um posto destinado à inutilidade. Salvar vidas, construir um prédio, roubar ou manter um banco são ocupações vitais, mantêm a ordem social, alavancam o progresso. Produzem algo palpável, contabilizável, físico, líquido e certo. Poesia não faz nada disso.

Durante a ditadura de António Salazar, em Portugal, no século passado, um grupo literário – os neo-realistas – pregava que a arte, antes de tudo, deveria servir à luta contra o regime opressor. O poeta seria responsável, finalmente, pela produção de um bem, de um artefato útil a todos, pois em lugar de apenas escrever para tocar corações, usaria a pena como quem usa uma faca, cravando-a na jugular do fascismo. A arte como instrumento de libertação, igualdade e paz atingiria, então, seu ponto mais alto, mas se contrapõe à idéia de poesia não serve para nada. Uma das perguntas que surgem é: um poema pode ser útil à luta como se fosse um tacape? A partir do momento que pode ser útil para um fim qualquer, tem, na verdade, serventia. Essa discussão obviamente não terá fim e, por isso, também não terá lugar nesse trabalho, mas o efeito causado por toda essa argumentação é extremamente instigante e merecedor de considerações.

Segundo a professora Janice Caiafa:

Um poema pode produzir seus efeitos anos depois de lido porque sua ação não se esgota e não sacia no momento da leitura (...) o que é consumido como mercadoria se esgota no momento, mesmo que possa satisfazer (...) mas a obra de arte satisfaz o desejo com “alguma coisa que alimenta continuamente esse desejo<sup>3</sup>”.

Desse modo, quando o poema se esgota à primeira leitura, ele se transforma em arma, na concepção de alguns neo-realistas, ou seja, passa a ter uma função. Escrever sem amarras, alimentar o desejo e ser por ele alimentado é a não-função específica do fazer poético. Exacerbando o foco, podemos considerar como poesia o texto utilitário que passa a devaneio, que deixa de ser explicita-

<sup>2</sup> FERREIRA, 2004, p. 277

<sup>3</sup> CAIAFA, 2000, p. 23

mente didático e edificante para dizer algo por entrelinhas, assim, poesia pode ser definida por um termo apenas: capricho.

O capricho, que me parece muito mais uma necessidade, de ser poeta aproxima o português António Ramos Rosa do brasileiro Manoel de Barros e os dois parecem dizer em uníssono: escrever mudou minha vida. Lidam com poesia como se ela não servisse para nada e fosse apenas o iniciar de tudo que existe. Não pertencem ao grupo que prega uma poesia contra o sistema, não pertencem a um grupo, não podem ser encaixados, engaiolados em rótulos, são simplesmente livres. Escrevem livremente, dão vazão ao que brota de suas almas, entregam suas vidas para fazer nascer o poema, fruto da luz intensa que carregam, distribuem e recebem de volta num ritmo poético, vital e nulo, assim como eles mesmos, poetas, são, do mesmo modo que nós, *viventes em poesia*, somos todos frutos dessa mesma escrita, que nos criou e que depende de nós para existir, sempre sem função alguma.

Ramos Rosa num de seus poemas escreve: “este poema é absolutamente desnecessário pela simples razão de que poderia nunca ser escrito e ninguém sentiria a sua falta”, Manoel de Barros descompleta o pensamento com um seu verso: “poema é o lugar onde a gente pode afirmar que o delírio é uma sensatez”. Esse dois trechos exemplificam a questão com muito mais propriedade do que muitos textos teóricos. A inutilidade do poema o torna vital, a não-necessidade de existir logra o pensamento lógico, desafia a razão, faz pensar. Em um mundo mercantilista e globalizado, onde arte pode ser encontrada em prateleiras de supermercados, fazer poesia já é uma atividade apenas da ordem do desejo com toda a conotação sexual possível ao termo, não há dinheiro que pague, é uma atividade antiburguesa por excelência. Nos romances policiais, o êxtase, o grande momento, é a descoberta e punição do criminoso, é o orgasmo causado pela manutenção da ordem, pela imobilidade, pois a sociedade só pode descansar, gozar, quando as estruturas não sofrem abalos. A burguesia precisa ter certeza de que conhece a tudo e a todos e que quando um crime ocorre será logo solucionado. Em outras palavras, a dita arte funcional, que se esgota à primeira leitura, traz conforto e bem-estar para quem sente necessidade do corriqueiro, do mesmo, por outro lado poemas como os desses nossos autores desestruturam a ordem,

propõe uma representação muito particular da realidade, por isso não se esgotam e não servem como armas – não são com certeza, tacapes. Seriam flores? Talvez.

Como pregam a liberdade, o autor português e seu companheiro de “infuncionalidade” escrevem para serem sentidos mais do que entendidos. São plásticos sempre, ininteligíveis em algum momento, revolucionários talvez por não serem didáticos. Na verdade, não podem ser didáticos porque fazem parte de uma categoria específica de criadores que não podem funcionar como alicerces de nada, pois não têm rosto. Jean-Paul Sartre falando sobre a função do intelectual diz:

Ele (intelectual) se caracteriza por não ter mandato de ninguém e por não ter recebido seu estatuto de nenhuma autoridade (...) ninguém o reivindica, ninguém o reconhece (...) pode-se ser sensível ao que ele diz, mas não a sua existência (...) se o argumento de um intelectual tem importância e se a multidão dele se apropria, será apresentado em si, sem relação com o primeiro que o apresentou. Será um raciocínio anônimo, apresentado como de todos. O intelectual é suprimido pela própria maneira em que faz uso de seus produtos<sup>4</sup>.

Se transfigurarmos intelectual em poeta, percebemos que a criação poética de Ramos Rosa e de Manoel de Barros é tanto nossa quanto deles. Como temos liberdade e alguma capacidade de entendimento sobre suas obras tornamo-nos também parte dessa massa anônima criada para e pelo poema. Não falamos das inúmeras teorias sobre recepção, leitor-escritor, nós simplesmente vivemos essa poesia lançada por dois para uma multidão da qual também fazem parte.

Poesia nasce do desejo, da necessidade de ser livre, e procura algo que de certa maneira não pode encontrar, pois a construção poética se dirige para um espaço imaginário que não é real, mas deve dar conta da realidade. O homem / poeta quer se concentrar no seu próprio desejo e quer saciá-lo e ao mesmo tempo continuar sentindo-o. No poema de Ramos Rosa “este poema é absolutamente desnecessário<sup>5</sup>”, o título exemplifica a proposta / pergunta: para

<sup>4</sup> SARTRE, 1994, p.32

<sup>5</sup> ROSA, 2004, p.35

quê escrever? O próprio texto cria situações e condições que fazem pensar sobre o tema. A palavra nada em toda a sua extensão permeia o corpo poético, nada surge para configurar a totalidade de um gesto inútil que é escrever, um gesto necessário criando um estorvo, livre negativamente, abolido de significação, sem horizonte. Um ser que busca o nada, mesmo quando encontra sofre a violência da falta de utilidade dessa caçada ou o impacto lacerante do vácuo, de ter ele mesmo se tornado esse nada, ou seja, o centro de seu universo, o seu próprio começo. O seu próprio não-surgimento. Como ninguém sentiria falta do poema, ele se torna imediatamente vital, assim como quem o percebe e ajuda nessa busca pelo direito de não ser útil ou explicável. Percebemos seu início e quase fim, sua gestação, morte e nova gestação, no âmbito dessa nulidade necessária e cíclica, inclusive porque um sinal de interrogação fecha o último verso de um poema que começa com uma afirmação. E assim por diante.

No poema VII, de “O livro das ignoranças”, de Manoel de Barros, o início faz menção ao texto bíblico, ainda que estilizado: “no descomeço era o verbo”. Como artífice do nada, do desnecessário, nosso poeta desconstrói oração e seu sentido para celebrar essa falta de clareza que guiará a todos, por meio de numa didática muito particular. O começo nunca é o mesmo para todos e o verbo agora é marca de desordem de desestrutura do *status quo*, como o delírio vem depois, podemos acreditar que antes só existia o limbo, o caos. Quando a criança fala, a inocência se opõe ao sistema reinante, cada coisa possui um lugar. O delírio pode ser lido como literatura, o verbo delira quando sofre um trauma, um agravo. Se literatura, ordem e delírio estão correlacionados e o verbo precisa pegar delírio, temos ordem, a partir de agora, como sinônimo de liberdade. O cartesianismo burguês cede espaço a esse nada poético que não tem função prática, mas tem de existir. Esse desejo, essa potência que almeja ganhar vida e que aqui ganha visibilidade. O poeta do pantanal escreve sobre nascimentos feitos pela voz, pela poesia. Sua obra nula e também desnecessária faz o verbo pegar delírio, mantém o ciclo, a estrutura que termina com o verbo sempre em busca, sempre à caça. A poesia é inútil, mas se o verbo não conseguir se reconstruir, voltamos ao descomeço. Voltamos ao verbo, continuamos dependendo da voz sem função do poeta, na sua eterna função de nos fazer sentir a poesia, de nos fazer nascer.

Poesia, nesse nosso mundo real, realmente não serve para nada. O que não quer dizer que não seja necessária, como diz Affonso Romano de Sant'anna: “poesia não tem mais lugar nesse mundo dos diabos, mas no dos deuses sempre tem”. O fazer poético como desejo sempre vai ganhar corpo à medida que fenece, pois sacia e desalimenta, é fogo que arde sem se ver e que consome sem se consumir. Esse tipo de paradoxo, que as obras de António Ramos Rosa e Manoel de Barros suscitam, nos tornam aptos a viver desnecessariamente essa vital poesia.

No descomeço era o verbo e assim será até o fim.

**RESUMO:** Os poetas António Ramos Rosa e Manoel de Barros não pertencem a uma escola literária específica. São livres como os poemas que constroem, essa liberdade os aproxima e conduz a linha de pensamento elaborada para esse trabalho: o quanto eles estão / são próximos?

**Palavras-chave:** Poesia, Liberdade, Arte.

**ABSTRACT:** *The poets António Ramos Rosa and Manoel de Barros do not belong to a specific literary school. They are free as the poems that construct, this freedom approaches them and leads the work line elaborated for this paper: how much next they are?*

**Keywords:** *Poetry, Freedom, Art.*

## REFERÊNCIAS

- BARROS, Manoel de. *Livros das ignoranças*. Rio de Janeiro, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- CAIAFA, Janice. *Nosso Século XXI*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: 2000.
- GOMES, Renato Cordeiro; MARGATO, Izabel (orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2004.
- ROSA, António Ramos. *Deambulações Oblíquas*. Lisboa: Quetzal, 2004.
- \_\_\_\_\_. *DELTA seguido de PELA PRIMEIRA VEZ*. Lisboa: Quetzal, 1996.
- SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994.

# HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA: DO REAL AO IMAGINÁRIO

Elisabete Carvalho Peiruque<sup>1</sup>

*História do Cerco de Lisboa*, como se sabe, uma reescrita paródica da crônica medieval que conta o episódio guerreiro de 1147, constitui, em termos ficcionais, uma representação significativa das concepções sobre a história – disciplina, hoje vigentes, as quais apontam a história oficial como ideológica. Inevitavelmente ideológica, dir-se-ia a partir de certo ponto de vista, aliás como qualquer documento histórico. De qualquer maneira, é a crônica anônima sobre a qual se apóiam os historiadores, intitulada *Expugnationnis Lyxbonnensis*, a fonte mais anterior de que se dispõe para aquele acontecimento histórico e assim é que Saramago, pela via da ficção, vai a ela.

Uma rápida passagem pelas leituras da fonte feita por historiadores portugueses ao longo deste tempo que vai da descoberta da narrativa medieval, 1832, até nossos dias, dá conta dos mecanismos ideológicos que sempre presidiram a construção dos fatos históricos.

Vejamos então a tomada de Lisboa pela voz dos historiadores. As obras consultadas são as de Alexandre Herculano, H. Morse Stephens, Oliveira Martins, João Ameal, Joaquim Veríssimo Serra, Pinheiro Chagas, Damião Peres, José Hermano Saraiva, José Mattoso e Oliveira Marques. Numa ordem cronológica, a primeira certamente é a de Alexandre Herculano, datada de 1846, que passamos, pois, a analisar. Lê-se, na crônica, a referência pouco elogiosa aos primeiros portugueses: “Também os galegos, afora seis deles, ao se verem cercados pelo mar, ou feridos, ou fingindo-se feridos, alguns abandonando as armas e outros até armados, fugiram, procurando vergonhosamente passar a vau” (Oliveira, 1989, p. 69). O fato em si, não é relevante - afinal a história vivida pelos homens é feita tanto de aspectos positivos quanto negativos, de grandezas e misérias. Herculano, o historiador que mais usou a fonte e que menos a interpretou - pois era esta a maneira de fazer

<sup>1</sup> Professor do Instituto de Letras da UFRGS.



história no século XIX - atenua pela retórica a afirmação da covardia: “Foram, segundo parece, os portugueses os que primeiro desanimaram vendo-se pela maior parte feridos e cercados de mar. Grande número deles, abandonando os castelos, tentaram passar a vau” (1915, p. 31). Pela voz do historiador, o acontecimento passa por ser um ato racional.

Datada de 1893, há uma *História de Portugal* escrita por um inglês chamado H. Morse Stephens, traduzida por Silva Bastos e prefaciada por Oliveira Martins. A sua menção ao cerco de Lisboa põe ênfase, antes de qualquer coisa, no papel que os ingleses - e ele não menciona os outros - tiveram no acontecimento, “primeiro exemplo das estreitas relações entre os dois povos, mantidas até o século presente”. Stephens assinala os generosos oferecimentos com que o rei conseguiu convencer os cruzados a colaborarem (1893, p. 48). Tendenciosamente, chama a atenção para o fato de que dificilmente o rei português se lançaria na empresa se não soubesse que poderia contar com os cruzados.

Oliveira Martins, ao considerar a tomada de Lisboa como ata de nascimento de Portugal, chama a atenção para o caráter internacional que presidiu o acontecimento (1977, p. 89). A *História de Portugal* de Manuel Pinheiro Chagas aponta para a capitulação da cidade e o reconhecimento dos vencidos de que tudo era agora senhorio do rei (1899, p. 31). A breve menção feita ao acontecimento por João Ameal, historiador alinhado com a ditadura, refere apenas a laboriosa conquista de Lisboa com a ajuda decisiva de uma grande frota de cruzados (1974, p. 63).

Na *História de Portugal* dirigida por Damião Peres e datada de 1928, há, para além dos comentários sobre o manuscrito, referências à postura de Alexandre Herculano. A afirmação de que a crônica “merece confiança pelo tom de sinceridade” (V. II, p. 56) é certamente coerente com o modelo de história à moda do século XIX e não surpreende. E, de certa forma, realmente merece na medida em que a preocupação do cronista não é este Portugal que ainda não existe, a não ser talvez como projeto pessoal de D. Afonso Henriques. Entretanto, há uma interpretação realista, como a de Herculano, quando refere que “o bispo incitou-os a combater os mouros de Espanha em companhia do rei de Portugal alegando motivos de fé religiosa e apresentando as garantias e as vantagens

que lhes concedeu” (idem, p. 56). O verbo *alegar* denota a percepção da natureza da empresa da qual ninguém ignora as finalidades. A versão do historiador está amparada na leitura da carta. Para o autor desta história de Portugal, Herculano acentuou na sua interpretação - e pode-se dizer com honestidade - a falta de sinceridade do discurso que a embaixada do rei faz aos mouros sitiados “porque o pacto entre cristãos estava firmado” (idem, p. 57). Também isto está claro no documento.

Para Joaquim Veríssimo Serrão, fica aparentemente claro o jogo político a que todos se prestam. Sem se alongar, ele refere a circunstância de que, não podendo pagar com tesouros a colaboração pedida, o auxílio militar teria de ser encarado como ação religiosa (1979, p. 85). A leitura literal do documento mostra exatamente isto.

Os historiadores mais recentes parecem também não valorizar muito a conquista da cidade aos mouros. Dentro do panorama medieval, os cercos e assaltos às cidades não eram inusitados. A versão de Raimundo Silva ironiza a situação quando o rei Afonso Henriques, ao agradecer a colaboração do cavaleiro alemão pela construção de uma torre de assalto, refere os bons ensinamentos do mestre que serão aproveitados nos “meus próximos cercos” (Saramago, 1989, p. 305). Oliveira Marques na sua *Breve História de Portugal* fala no valioso auxílio com o qual Afonso Henriques atreveu-se a cercar a cidade (1995, p.59). José Mattoso igualmente pensa que só a certeza da chegada de cruzados às costas de Portugal teria levado o rei a empreender o cerco, tão próximo da tomada de Santarém (s/d, p. 67). José Hermano Saraiva passa por cima do acontecimento. Menciona como fato comum os pedidos de ajuda aos viajantes para a Palestina e encerra o assunto dizendo que “foi deste modo que D. Afonso Henriques conquistou Lisboa em 1147” (1983, p. 52). Os cercos, como se sabe, e como se verifica por esta história, eram acontecimentos freqüentes. No entanto, Lisboa pela sua importância estratégica, devida à sua posição geográfica privilegiada, constituiria uma exceção.

O breve levantamento verifica-se surpreendente por, aparentemente, dar tão pouca importância a um fato, considerado por Oliveira Martins, como se viu, momento primordial da nação portuguesa (1977, p. 89). Igualmente surpreende, considerando a

questão da vassalagem. Conforme a análise de José Mattoso, a vassalagem de Afonso Henriques ao papa foi a mola propulsora da independência de Castela. Para o historiador, Afonso VII ter-se-ia dado conta da separação que estava a ocorrer somente quando da conquista de Lisboa, ao designar Afonso Henriques bispos para as dioceses nos territórios sob seu domínio, Lisboa inclusive. Tendo, então, a Santa Sé, justificado a vassalagem, Afonso VII, “talvez demasiado ocupado com as suas expedições de reconquista (...) não parece mais ter procurado recuperar a sua autoridade sobre Portugal” (s/d, p. 73). O que se verifica é que mesmo historiadores mais atuais, dispendo de mais instrumental para a análise, desconsideram o fato que tornou realmente Portugal um estado político, dando conta de “uma escolha prévia de documentos que leva à interpretação do fato”, nas palavras de Miceli (1997, p.31), não sendo tal escolha inocente.

O historiador Hilário Franco Jr. considera que “a importância de um acontecimento está mais na memória coletiva que o conservou e interpretou do que no próprio acontecimento” (1998, p. 276), o que leva a pensar no paradoxo que é considerar com tanta ligeireza o momento histórico fundador da nação.

Voltemos a Alexandre Herculano e seus ideais nacionalistas. Na sua narrativa sobre a histórica do cerco, a que mais se detém sobre a fonte, há aquela rasura que é trocar a afirmação do cronista pela palavra *parece*. Considerando que o documento mais completo de que ele dispõe é a carta do cruzado anônimo - a carta de Arnulfo, um outro cruzado, é bem menos informativa, referindo, contudo, a deserção - e sua intenção de usar documentos fidedignos, é significativo que não reproduza o ato desertor dos soldados portugueses mas, sim, que introduza a dúvida que se verifica no vocábulo *parece*. Dentro do mesmo espírito marcado pela ideologia nacionalista, omite o advérbio *vergonhosamente*. Num tempo em que o próprio Herculano faz um esforço de divulgação da história pátria para construção de um espírito de reverência à nação, chamando a atenção para exemplos heróicos, ter trocado o que se lê claramente na crônica constitui uma omissão marcada pela ideologia. Sem querer diminuir o valor do grande intelectual e nacionalista que foi, entretanto cumpre observar que Herculano não escreve nada sobre o cerco nas suas narrativas divulgadas na imprensa portuguesa.

Sua omissão está no mesmo nível de significação que a divulgação. Apresenta apenas heróis como os que aparecem, por exemplo, em *O Castelo de Faria* e *O Lidador*, paradigmas de virtudes guerreiras e nacionais, quando, na verdade, tais heróis nem teriam consciência de serem portugueses já que Portugal não havia nascido como tal e porque, principalmente, era o tempo de um mundo guerreiro. A crônica menciona algo que se opõe aos ideais de Herculano, que, portanto, cala. Hobsbawm menciona a tentação que os historiadores têm de omitir fatos (1997, p. 291), tentação à qual cedem com frequência. Evidentemente não se exclui a existência daqueles episódios grandiosos e heróicos, ainda que certamente o discurso os tenha tornado mais heróicos. Também não se pode excluir a visão mais que favorável que teria presidido a escrita da crônica - isto é, trata-se de um autor cruzado que quer engrandecer seus feitos perante aquele para quem escreve e além disto, um provável normando que sente, junto com as suas hostes, a sua importância, sendo requisitados todos a darem ajuda a um pequeno guerreiro que se dizia rei. Assim pois, o documento não é isento, e é o que se vê na reescrita do novo narrador do cerco no romance de Saramago.

Tais considerações nos levam à postura de Linda Hutcheon na obra *Poética do Pós-modernismo*. É uma tônica no seu estudo a insistência no fato de só termos acesso ao passado através de textos e vestígios textualizados. “... o passado existe mas seu acesso para nós está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares” (1998, p. 34). Assim sendo, o discurso da história será sempre uma interpretação das fontes documentais e inevitavelmente preso à subjetividade e à ideologia, o que pode explicar as referências quase superficiais de tantos historiadores, além do ato de escamoteamento de Herculano. A propósito, Renan menciona a necessidade de esquecer alguns fatos da história para a criação de uma nação (apud Ortiz, 2000, p. 138). Intuitivamente ou conscientemente, Herculano e outros seguem a lição.

José Mattoso, ao examinar questões relativas à identidade nacional portuguesa, refere-se ao momento chave que foi o 25 de abril de 1974, fazendo uma afirmação sobre o significado deste episódio nas concepções da história portuguesa:

Foi preciso a democratização da sociedade portuguesa e a perda das colônias para que o passado deixasse de ser visto como um tempo glorioso ou como uma idade de ouro. A História passou então a narrar um passado real, com ganhos e perdas, com avanços e recuos, fidelidades e traições, sucessos e insucessos, unanimidades e contradições; e apesar de tudo como um passado constitutivo da coesão nacional pelo simples fato de ser um passado comum e de resultar de uma experiência vivida em conjunto ou tornada memória coletiva (2001, p. 104).

O tempo da constatação de Mattoso é o tempo das afirmações das identidades nacionais frente ao processo de globalização da economia e os seus ecos.

Preocupações com o desaparecimento das diferenças culturais e, sobretudo, a sua redução a um único padrão cultural são situações que geram imaginários, estes vistos como conjunto de sensibilidades coletivas, apreendidas comumente na literatura, ainda que não só. Pode-se pensar que se alguma coisa é problema certamente vai aparecer no discurso literário. Afirma Lucien Bóia no seu estudo *Pour une histoire de l'imaginaire* a existência deste outro mundo que é o imaginário como uma resposta ao real, como diálogo com ele (1998, p. 27) e acrescenta o fato de que sua representação nunca é igual ao representado (idem, p. 17). Bakhtin em seu estudo sobre o romance e sua atualização constante frente à vida permite ver uma concepção do gênero como forma em constante transformação (1998). Também Cortázar se refere ao romance como espelho do mundo. “Digo que a presença inequívoca do romance em nosso tempo se deve ao fato de ser ele o instrumento verbal necessário para a posse do homem como pessoa, do homem vivendo e sentindo-se viver” (1974, p. 67). Assim, pois, é o romance o campo privilegiado para as representações do imaginário.

A significativa presença da história no romance nestas últimas décadas é um registro sobre a preocupação com o passado ligado à questão identitária. No caso do romance de Saramago, concretiza-se a certeza de que a história oficial é falsificada pela ideologia, e assim a recorrência à fonte indica a necessidade de chegar o mais próximo possível do que foi o passado. Assumindo a paródia como forma discursiva, o autor desconstrói a história porque o

faz com a fonte histórica, esta também, irreversivelmente, marcada pelo ideológico. A ironia corrosiva, mas às vezes divertida - talvez guardando aquele quê conferido ao termo paródia antes de seu uso moderno - como que depura o texto de sua carga ideológica. O narrador do cerco no romance de Saramago introduz a dúvida e o sorriso enquanto procura a verdade, dentro deste contexto em que, explicita Hutcheon, “só existem verdades no plural e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias” (1991, p. 146). A verdade do cronista é a sua verdade dentro do mundo medieval dominado pela Igreja que a impunha sem discussão. O romance apresenta uma das verdades possíveis.

*História do Cerco de Lisboa* - um resgate da identidade nacional pelo avesso - traduz um desejo de ver o passado não mais preso ao momento de glória ou privado daquilo que foi desabonador, porque o mundo em transformação pede o que é autêntico, o que faz a diferença, seja para melhor ou para o pior. Diz Mario Vargas Llosa naquele admirável estudo sobre o romance que é *A verdade pela mentira*: “Os romances não são escritos para recontar a vida, mas para transformá-la, ajuntando-lhe alguma coisa a mais” (1990, p. 10). E mais adiante acrescenta um aspecto fundamental, quando diz que nos romances lemos o que os homens da época de sua escrita gostariam de ser (idem, p. 16). A narrativa de Saramago corresponde ao tempo da necessária desmistificação da história, onde os homens sorriem ironicamente do discurso falso de um passado que não interessa mais cultivar e querem ver aquele patrimônio que lhes dá identidade como ele, o mais aproximadamente, foi.

Fazendo uso apenas de um exemplo, que é aquele alterado e omitido por Herculano, o da fuga dos portugueses frente ao perigo, vemos que, na realidade, Saramago torna a narrativa mais real na medida em que mostra homens humanos, com medo de um destino que estão vendo como certo, isto é, a morte próxima.

A torre chega a pegar fogo, mas o incêndio não se propagou, os portugueses defendem-se com fúria igual à dos mouros, mas um momento houve em que, aterrorizados, feridos uns, outros o fingindo, largando armas ou com elas vestidas, alguns fugiram lançando-se à água, uma vergonha, ainda bem que não há aqui cruzados para registrarem a cobardia e dela levarem afrontosa no-

tícia ao estrangeiro, que é onde as famas se fazem ou se perdem. Quanto a Frei Rogeiro, não há perigo, anda a observar por outras paragens, se alguém lhe for delatar o que aqui se passou, sempre podemos argumentar, Como é que pode ter certeza, se não estava lá” (1989, p. 347).

Duas observações se colocam a partir deste discurso vazado através de um olhar irônico: a visão crítica de Saramago para a escrita da história perguntando nas entrelinhas sobre quem poderá afirmar qualquer coisa a respeito do passado de modo geral; no caso específico, quem poderá argumentar que a afirmação do cronista sobre a deserção dos portugueses não é apenas resultado de sua condição de participante no cerco como cruzado estrangeiro e alheio às ambições políticas de Afonso Henriques; a segunda observação é a de que, ao admitir o ato desertor, indicador do medo, traço humano mesmo em homens que na luta perdem as suas características humanas, o autor permite ver no romance uma possível e mais concreta representação do passado, visto de maneira distorcida pela história. Estabelece assim uma circularidade, na medida em que aquele real registrado no tempo de sua ocorrência, ao ser questionado e reconstruído pela literatura, passa a ser representação do imaginário a qual, por sua vez, remete ao real desmistificado. Ou quase.

**RESUMO:** O trabalho examinará o romance *História do cerco de Lisboa* de José Saramago com uma reapropriação do texto histórico referente aos momentos iniciais da nação portuguesa e sua trajetória que vai da representação do real à representação do imaginário. Inserido no contexto da mundialização da cultura, resultado da globalização, o romance aponta para a questão da identidade nacional questionada a partir da perspectiva de inclusão de Portugal na Comunidade Européia, concretizada em 1986. Ao retomar a história sob a ótica da ironia, o romance põe em causa a própria escrita da história, representando, assim, o imaginário português nacionalista, acionado pela conjuntura.

**Palavras-chave:** Identidade; História; Imaginário.

**ABSTRACT:** *This paper intends to consider José Saramago's "Story of the Siege of Lisbon" as resuming the historical source referring to the initial moments of the Portuguese nation, as well as its later development, based on the representation of the real and moving towards the representation of the imaginary. Inserted in the context of world-wide expansion of culture, resulting from globalization, Saramago's romance focuses the theme of national identity, which is being questioned from the point of view of the inclusion of Portugal in the European Community, in 1986. Viewing history from an ironical perspective, the romance questions the writing of history in itself, in this way representing the nationalistic Portuguese imaginary being activated by the present state of affairs.*

**Keywords:** *Identity; History; Imaginary.*

## REFERÊNCIAS

- AMEAL, João. *História de Portugal*. Porto: Taveira Martins, 1968.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética - A Teoria do Romance*. São Paulo: UNESP, 1998.
- BOIA, Lucien. *Pour une histoire de l'imaginaire*. Paris: Les Belles Lettres, 1998.
- CHAGAS, Manuel Pinheiro. *História de Portugal*. Lisboa: Imprensa da História de Portugal, 1899.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- FRANCO JR, Hilário. História, literatura e imaginário: um jogo especular: o exemplo medieval de Cocanha. In: IANONNE, Carlos Alberto et al. *As naus da iniciação: estudos portugueses de Literatura e História*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1998.
- HERCULANO, Alexandre. *História de Portugal*. Lisboa: Aillaud e Bertrand, 1915.
- \_\_\_\_\_. *Lendas e narrativas*. Lisboa: Bertrand, 1980.
- HOBSBAWM, Eric. *Sobre a história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História teoria ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MARQUES, A. H. Oliveira. *Breve História de Portugal*. Lisboa: Presença, 1995.
- MARTINS, Joaquim Pedro Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Guimarães, 1977.
- MATTOSO, José. *História de Portugal*. Lisboa: Estampa, s/d. 8 v.



- MICELI, Paulo. *O ponto onde estamos. Viagens e Viajantes na história da Expansão e da conquista*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1997.
- OLIVEIRA, José Augusto de (trad.). *Conquista de Lisboa aos mouros em 1147: carta de um cruzado inglês*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- PERES, Damião. *História de Portugal*. Barcelos, Portugal: Portucalense, 1928.
- SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. Lisboa: Europa - América, 1983.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- STEPHENS, H. Morse. *História de Portugal*. Lisboa: M. Gomes, 1893.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La vérité par la mensonge*. Paris: Gallimard, 1990.

# PAULA E A “INVENÇÃO” DA HISTÓRIA

Elisabete Lopes da Silva Veronezi<sup>1</sup>

SEDUZIR

Cantar

É mover o dom

Do fundo de uma paixão

Seduzir

As pedras, catedrais, coração

Amar

É perder o tom

Nas comas da ilusão

Revelar

Todo sentido

Vou andar, vou voar

Pra ver o mundo

Nem que eu bebesse o mar

Encheria o que eu tenho de fundo.

(Djavan, *Djavan ao vivo*)

A busca pela liberdade em todos os campos da vida tem sido perseguida pela humanidade há muito tempo. Mas, foi no século XX que a liberdade se tornou inevitável para a conquista de um novo pensamento social. Apesar das guerras, revoluções, ditaduras e outras desgraças humanas, o século XX trouxe a liberação do corpo e do espírito.

E é o corpo sedutor feminino do século passado (!) que nos conduzirá neste ensaio. Um corpo que, pela sedução foi capaz de “amar” e buscar conhecimento pelo “andar”, “voar” e “ver” para poder “revelar todo [s] sentido [s]”. mas nem por isso transbordar do saber, pois “nem que [...] bebesse o mar encheria o que [...] te[m] de fundo.”, como lembra nossa epígrafe<sup>2</sup>.

Pedro e Paula é uma convocação às memórias culturais do leitor, pois a narrativa põe em jogo muitas referências musicais, pictóri-

<sup>1</sup> Aluna da Pós-Graduação de Letras Vernáculas, na área de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da UFRJ.

<sup>2</sup> DJAVAN. “Seduzir”. In: *Djavan ao vivo*.

cas, literárias e mesmo cinematográficas. Assim, o leitor poderá perceber, imediatamente, ao iniciar a leitura, que o primeiro capítulo do livro simula a continuação do filme *Casablanca*, relatando hipoteticamente a ida de um avião de refugiados para Lisboa.

Entretanto, *Pedro e Paula* não conta apenas mais uma história de amor, mas como bem assinalou Teresa Cristina Cerdeira:

Com uma trama ágil e um dinamismo estilístico, *Pedro e Paula* é sobretudo um romance que agarra o leitor porque sabe contar uma grande história de amor e uma grande história da História. Os amores ficam para a deliciosa descoberta de quem os lerá. (PP)<sup>3</sup>

O narrador construiu uma História e, ao ficcionalizá-la, conta uma história da História, traçando um panorama histórico e cultural de Lisboa, Paris, Lourenço Marques, mas opta por iniciar o romance pela ficção filmica de *Casablanca* para ironicamente desfazer a ilusão de romance histórico, porque o autor neste momento está em África, mas assistira ao filme:

Tudo para que este livro de agora, moderno e europeu, pudesse ter começado assim, à maneira realista. Ou seja: baseado no que eu próprio vi e não no mero diz-se. (PP, p. 17)

Deste modo, de 1945 a 1997 a História se inscreve e Helder Macedo situa e escreve *Pedro e Paula* e, através desse tecido histórico, tece também um corpo emoldurado de arte e cultura que atravessa os anos, buscando o conhecimento para ultrapassar o viés da passividade e da expectativa apática diante dos acontecimentos.

A leitura do romance *Pedro e Paula*, de Helder Macedo, publicado no Brasil em 1999, causa no leitor um estranho estado de paixão avassaladora. Isto porque Paula é daquela linhagem de grandes personagens que experimentaram a sua liberdade e sabem inventar sua história, vivida em pleno exercício da sua sexualidade e tornada possível num século XX que, em meio a tantas tragédias, ao menos consentiu à mulher a possibilidade do pleno gozo do desejo erótico, na conquista da continuidade dos corpos amantes, tal como

---

<sup>3</sup> Texto da “Orelha” do livro *Pedro e Paula*.

assinala Macedo no poema, “como os amantes se amam num só corpo sem ver onde um começa e outro acaba” (MACEDO, 2000, p. 59).

Tal romance inicia sua aventura com um capítulo que tem por título: “Entradas e Saídas”. Partindo do pressuposto de que todo título é sobretudo um indício da história, neste caso, da narrativa, tem-se em “Entradas e Saídas” uma definição bastante interessante do que era Portugal da data a que o título está intimamente ligado —1945— o fim da Segunda Guerra Mundial. Um “país de trânsito aonde em breve [as personagens] chegariam, se chegassem” (PP, p. 11), que por estar fora da guerra, tinha a função isenta e neutra de servir como trânsito de fugitivos e desterrados. Para além disso, o título também faz referência, é claro, ao nascimento dos gêmeos, Pedro e Paula, que serão as personagens principais do romance. Inseridos nesse pano de fundo histórico do fim da guerra, eles assinalarão o desconcerto de um modelo tradicional da História, pois a caracterização ortodoxa dos lugares do feminino e do masculino na tradição ocidental, aquela que pressupunha o masculino como detentor absoluto do poder será, como veremos, rompida e invertida com a nítida preferência que Paula terá do narrador e do leitor, evidentemente.

No segundo capítulo do romance “Nomes e temperamentos”, a figura robusta de Pedro, ainda bebê, é caracterizada como a de alguém que impera e manda:

Ela de olhos verdes e ele castanhos, ela magrita e ele gorducho, ela frugal no seio esquerdo e ele imperioso no direito.

“Muda-os, querida, já estás com isso em sangue!”

“Não posso, ele não deixa!”

“Mas ao menos alterna-os, escusam de mamar os dois ao mesmo tempo.”

Um desastre: daí em diante era tudo dele e a menina teve de ser passada para um biberão clandestino nos intervalos. Temperamentos. Metáforas da História.

É desta forma que o narrador passa a assumi-los como metáfora, ou seja, admite que o casal de irmãos lhe servirá a um propósito muito maior, que será o de demonstrar os modos como, mais tarde, esses papéis irão inverter-se. É, ainda neste mesmo capítulo

que o mesmo narrador, ao evidenciar a intertextualidade bíblica dos nomes dos gêmeos — Pedro e Paula — com os dois apóstolos — Pedro e Paulo —, deixa claro o papel de cada um dos gêmeos: Pedro —a pedra— será aquele que dará continuidade à tradição burguesa de Portugal, sendo (ou tentando ser) o médico da família, enquanto Paula —herdeira da invenção do outro Paulo— terá a ousadia de eleger para si a profissão de pintora. Eles terão desse modo, nas palavras de Gabriel, “as conotações espirituais devidas: a pedra e o templo, a fundação e a invenção.” (PP, p. 22).

A figura de Pedro ficará, ao longo do texto, sempre em segundo plano, como uma personagem medíocre, servindo apenas para evidenciar sua fragilidade em oposição a Paula: “Em suma: porque sim e porque não, Pedro dera a Paula as fundações da sua liberdade.” (PP, p. 59).

Já Paula, personagem herdeira da invenção da História, está presente ao seu tempo e torna-se por isso mesmo cidadã do mundo. Viveu a História porque contracenou com as personagens que fizeram a História: foi para Paris, “conheceu alguns expatriados portugueses, pintores, escritores, foragidos, objetores das guerras de África, aconteceu Maio, deixou-se ir ficando para ver como era uma revolução, se era mesmo revolução” (PP, p. 37). Assim, sem dúvida, o romance *Pedro e Paula* serve como panorama cultural e histórico português e europeu nos últimos 50 anos do século XX. Paula vislumbrou todas as faces do Colonialismo em África, acompanhou a repressão imposta pela Ditadura Salazarista em Portugal, participou de Maio de 68, conheceu a Londres dos anos sessenta, fez-se presente na “festa” da Revolução dos Cravos em 25 de abril de 1974 e, mais tarde, pôde perceber que o Pós-Revolução e a descolonização revelaram também o destino trágico de uma África que passou da Guerra Colonial para uma dolorosa Guerra Civil.

No entanto, Paula não apenas se fez presente nesses acontecimentos históricos. Ela ousou, pela criatividade e pela invenção, escolher novos rumos, deixando entrever sua personalidade marcante e deslizante em relação aos modelos autoritariamente previstos. Assim, esta personagem escapa aos modelos instituídos pela tradição, simbolizados pela figura de autoridade do pai; escapa ao irmão que deveria ser a figura castradora a cerceá-la em Portugal e paradoxalmente revela que é ele quem tem uma personalidade

fraca e débil e que, por isso mesmo, necessita muito do seu apoio generoso.

Pedro, na verdade, é quem possibilita no início a futura liberdade de Paula<sup>4</sup>, levando-a consigo para Lisboa. Mas, a liberdade propiciada pelo irmão, será vivenciada em plenitude, mais tarde, apenas com Gabriel, o pai-padrinho, amante redescoberto.

Sempre apontada como “subversiva” pelo irmão e pelo pai, Paula é a mulher ardente que sua mãe gostaria de ter sido e que escolhe seu padrinho Gabriel para viver em plenitude a sua liberdade sexual:

Talvez também porque tivesse assim podido vir a permitir-se saber o que as mulheres sempre souberam e desaprendem com os homens, e que com aquele homem Paula finalmente pôde permitir-se: a total sexualidade de ser mulher, quando numa noite, de repente, se encontraram olhos nos olhos do outro lado de todos os disfarces, pois já não era ela que estava a ser penetrada por ele, mas ela que o estava a envolver, a incorporar em si como só uma mulher pode porque para isso foram feitos os órgãos de que é feita. (*PP*, p. 145)

Aliás, Barthes já havia dito:

O gesto do abraço amoroso parece realizar por um momento, para o sujeito, o sonho de união total com o ser amado. (BARTHES, 1985, p. 12)

E Bataille confirmou:

A crise separadora nasce da pletora, o ser passa da calma do sossego ao estado de agitação violenta: essa turbulência, essa agitação, atingem o ser inteiro, atingem-no na sua continuidade, invoca a violência da separação, donde a descontinuidade procede. Finalmente, a calma regressa na separação terminada, onde dois seres distintos se encontram. (BATAILLE, 2004, p.150)

Converte-se, deste modo, uma falsa relação incestuosa (em

---

<sup>4</sup> “Pedro dera a Paula as fundações da sua liberdade.” (*PP*, p. 59)

sentido biológico) em uma linda história de paixão entre um homem e uma mulher. Assim, Paula parece ser a fundadora de um novo modelo que inverte e inventa novas histórias possíveis. O romance é, enfim, através dela, uma espécie de hino à euforia revolucionária dos anos sessenta e da Revolução de Abril de 74.

Helder é, portanto, um autor que se apropria dos retalhos da História e institui, com seus romances, o gozo da pluralidade, de modo a dar conta de todos os possíveis que constituem as múltiplas facetas da realidade social e política de seu tempo.

À frente da narrativa duas figuras femininas ganharão espaço, não que se identifiquem mas possivelmente porque o seu confronto exemplifica uma alteração de percursos históricos para o feminino. Trata-se de um jogo de espelhos quebrados entre Ana Paula e Paula: mãe e filha respectivamente. Ana constitui-se etimologicamente como uma partícula de negação que reconhecemos em anacrônico (fora do tempo), anabatista (não batizado) —ela é Ana Paula, portanto, a não Paula—, aquela que não conseguiu ser Paula. Carrega um saldo trágico no nome, uma espécie de destino que não consegue ser vencido. Paula, ao contrário, recupera todos os desejos falhados da mãe, através do exercício da liberdade. Ela abre definitivamente espaço para os sonhos que na mãe ficaram abortados.

A triangulação do filme *Casablanca* se repete no livro, Ana mantinha amizade com José Pedro e com Gabriel, mas “o que julgava que ia ser uma escolha difícil ficou simplificada pelo silêncio do outro” (*PP*, p. 23) e José Pedro fez-lhe a proposta de casamento:

Quero crer, em suma, que a Ana teria considerado que no filme certo o noivo é que estaria bem para o papel de melhor amigo e não o outro. (*PP*, p. 23)

Deste modo, Ana, que desejava Gabriel, aceitou (numa atitude de conformismo) o casamento com um marido que necessariamente não correspondia aos projetos que, na verdade, não sabia ainda formular. Ela foi, portanto, escolhida e não pôde escolher seu destino.

Gabriel é uma personagem que, assim como Paula, tem um percurso, mas no caso dele, fora resultante de uma evolução de um

estado de espectador a agente da história. Assim, Gabriel sai de seu estado expectante para assumir o comando de sua vida.

Mais tarde, a personalidade livre de Paula ia contagiando Gabriel “e talvez ele conseguisse aprender com a liberdade dela outra forma de liberdade que não fosse aquele falso exílio em que estiolava”(PP, p. 43). Então, o estiolamento que impedia Gabriel de participar da história fora rompido, mas agora poderia “aprender a desaprender”, “querer saber com os corpos” e não apenas “pelas teorias”:

Fosse o que fosse, aquele ativo oferecer de passividades eróticas, aquela incestuosa submissão filial ao desejo que ela nele ativamente soubera desencadear, sabendo também ambos que ela era a agente e ele o paciente, ela a iniciadora e ele o iniciado, veio a tornar-se, em sucessivas glosas, noite após ansiada noite, no mágico veneno que ressuscitou o meu amigo Gabriel do limbo dos mortos-vivos em que se estiolara em voyeurismos londrinos. (PP, p. 145)

Por fim, em conversa com o escritor de *Pedro e Paula*, a plenitude erótica, vivida com o padrinho transformado em amante, trouxe a maturidade humana e feminina para Paula e, podendo, enfim, inventar um final feliz para a sua história:

“Estava dentro de mim quando morreu. É o que ele deve ter querido. Foi para isso que veio para casa. E eu” – Paula hesitou à procura de palavra justa – “eu a integrá-lo dentro de mim. [...] Eu sei que foi isso que ele me quis dar. Que deu, naquela última tarde. Tirar para sempre de dentro de mim o sabor a morte que o meu irmão lá tinha metido. Dar-me de novo, olha, a vida. Ser finalmente meu pai? Meu querido amigo... De modo que estás a ver, meu caro senhor escritor, andas há dias a querer perguntar-me e não consegues: a Filipa só pode ser filha dele.”

E fui eu que disse:

“Pois é.” (PP, p. 234-6)



**RESUMO:** O romance *Pedro e Paula*, de Helder Macedo, rompe a caracterização ortodoxa dos lugares do feminino e do masculino na História ocidental. A desconstrução de tal modelo se dá no embate prefigurado no romance através do confronto entre dois gêmeos – Pedro e Paula – que, em meio a “entradas e saídas”, constituem, para além da evidente remissão bíblica aos dois apóstolos e da reminiscência machadiana aos personagens do romance *Esau e Jacó*, uma versão apaixonada da saga feminina em busca de liberdade. No espaço do romance há outro confronto - este agora de gerações - parece ter conseqüências fulcrais para a direção dos acontecimentos. Trata-se do jogo de espelhos quebrados entre mãe e filha, neste caso Paula, a filha, e Ana Paula, a mãe. Paula será aquela que reconquista, através do exercício da liberdade, todos os desejos falhados da mãe. Quanto a Paula, presente ao seu tempo, ela participa dos acontecimentos fervilhantes da Paris de 1968, da Londres dos anos 60, de um Portugal na luta contra a ditadura salazarista. Ela participa da festa do 25 de abril, escolhe a profissão de pintora, enfrenta e destrói tabus sociais, escolhendo viver a plenitude da experiência amorosa com Gabriel, uma espécie de pai/padrinho que ela soube transformar em amante perfeito. Deste modo, inverte o sentido tradicional da história feminina em prol da “invenção” de outras histórias possíveis. Helder Macedo, portanto, institui com seus romances o gozo da pluralidade, de modo a dar conta de todos os possíveis que constituem as múltiplas facetas da realidade social e política de seu tempo.

**Palavras-chave:** História; Feminino; Invenção.

**ABSTRACT:** *Pedro e Paula*, Helder Macedo's narrative, breaks the characterization of the places of feminine and of masculine in the History occidental. The disconstruction of that model befalls in the conflict established in the novel through of the confrontacion between two twings —Pedro and Paula — those, between “Openings and Partings”, constitute, for these of the evident remission biblical to two apostles and of the reminiscence of Machado de Assis to the characters of the novel *Esau e Jacó*, a impassioned version of the feminine saga in searching of freedom. In the space the novel there is other confrontacion — now of generations — appears to have fundamental consequences for the course of the happenings. It deals about the game of broken mirrors between mother and daughter, in this case Paula, the daughter, and

*Ana Paula, the mother. Paula will be who reconquers, though the exercise of freedom, all mother's disere failed. Paula, present to your time, she participates of the happenings get excited of Paris in 1968, of Londres in the years 60, of a Portugal in the fight against the Salazar's dictatorship. Thus, she participates of the feast of april 25<sup>th</sup>, chooses the profession of paintress, faces and crushes sovial taboos, choosing to live fullness of the experience lover with Gabriel, a species father/God-father that she knew to transform in perfect lover. So, inverts the traditional signification in favour of the "invention" of others possibles historys. Helder Macedo, as, establish with yors novels the pleasure of the diversity, giving total of all the possibles that constitute the multiples facets of the reality social and political in yors time.*

**Keywords:** History; Feminine; Invention.

## REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- CASABLANCA. Direção: Michael Curtiz. Produção: Hal B. Wallis. Los Angeles: Warner Brothers, c1943. 2 DVD's.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *O Avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000
- DJAVAN, *Djavan ao vivo*. Rio de janeiro: Sony Music, 1999.
- MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- *Viagem de Inverno e outros poemas*. Rio de Janeiro: Record, 2000. P.59

# EM TORNO DA AUTOGNOSE EM PESSOA, SÁ-CARNEIRO E ALMADA

Elizabeth Dias Martins<sup>1</sup>

## 1. OS POETAS DE ORPHEU DIANTE DA CRISE DO HOMEM MODERNO

O homem moderno encontra-se em estado de alienação, pois “se sente como um estranho. Poder-se-ia dizer que a pessoa se alienou de si mesma”. Herbert Read explica que o indivíduo é levado a esse estado quando se encontra invadido por sentimentos de ansiedade, desespero, desenraizamento e insegurança ocasionados pelos progressos sociais e políticos. Isso é característico da tragicidade da vida humana, e é da compreensão desse fato que, segundo o autor, se origina uma arte profunda.

É nesse período caracterizado como de desintegração do homem que ocorre uma discrepância entre o estado exterior (próspero) e o interior (retraído)<sup>2</sup> do indivíduo, “dessa tensão surgiram brechas que abalaram toda estrutura da personalidade do homem”<sup>3</sup>. Houve quem considerasse que tal ocorrência fosse benéfica, pois seria esta apenas uma característica do homem moderno, pela qual, nas brechas, na dissociação, na fragmentação, seria possível ver indícios de liberdade. Lewis Mumford explica que isso só seria possível dentro de uma realidade em que o homem estivesse dissociado da história. Este “indivíduo espiritual” não passaria de um “fastasma romântico” e já que o indivíduo não vive num vácuo, prevaleceria aí o princípio básico do sistema orteguiano: “eu sou eu e minha circunstância, e se não a salvo não me salvo eu”. Os que fugiram ou fogem aos direitos e deveres da vida em comunidade, ainda de acordo com Mumford, são os que ficam sem

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará – UFC

<sup>2</sup> MUMFORD, 1955, p. 287.

<sup>3</sup> MUMFORD, 1955, p. 287.

liberdade. Em verdade o desapego social é a morte”<sup>4</sup>. Eis porque os românticos e mais propriamente os nefelibatas do Simbolismo, buscavam na morte a solução de seus problemas. Na verdade já estavam enredados por ela, em estado de morte social.

Chega o momento de reconstituir o indivíduo e a personalidade humana, e Herbert Read diz então que “só a terapia criadora que chamamos de arte oferece esta possibilidade”<sup>5</sup>. Mas não a arte do elemento puro, a arte pela arte, esvaziada de significado social, inconcebível em toda a história até a chegada da época moderna, quando o homem se volta para o esteticismo dada a carência de um absoluto de onde proviessem respostas ou soluções para seus problemas metafísicos e existenciais quando à procura da compreensão de si mesmo.

A demanda da identidade é justificada pela necessidade que o homem tem de “saber a que se ater”, ou seja, de chegar às verdades sobre si mesmo. A autognose é, portanto, procurar sair do estado de incerteza, “não simplesmente no sentido de ‘não saber’ no sentido de ‘ignorar’ porém um concreto *não saber a que se ater*”<sup>6</sup>; é ainda a busca da unidade que foi perdida. Desligado do seu princípio de certeza, o homem se sente incapaz de resolver a unidade de si mesmo. Consegue afastar-se da idéia de que tudo se explica pela ação divina, mas não encontra um substituto para a unidade teocêntrica e fica a girar em torno de si. É quando se descobre pequeno em relação ao poder demonstrado no momento histórico das grandes descobertas.

Com isso temos a situação inicial do homem a questionar a si, a Deus, e a qualquer outro absoluto, tentando obter saídas para o estado de dúvida no qual se encontra, e ainda temos a aporia da autognose que ocorre com os modernos. O grupo de *Orpheu* deu ênfase a essas questões, daí por que remontar às raízes mais distantes desses conflitos, dessa crise que perpassa os indivíduos desse momento.

A palavra *crise* significa, ponto de transição entre a prosperidade e a depressão, e vice-versa, pois a sabedoria milenar nos ensina que: “o símbolo chinês da crise é composto de dois elementos: um

<sup>4</sup> MUNFORD, 1955, p. 287-288.

<sup>5</sup> READ, 1968, p. 18.

<sup>6</sup> MARÍAS, 1960. p. 94.

significa perigo e o outro oportunidade”<sup>7</sup>. Portanto, *crise* também é recomençar, apresentando-se então o “momento benigno da desintegração.

Começar é um verbo que bem exprime o próprio quê fazer da Filosofia. A qual tem por tarefa sempre repensar os temas já tratados anteriormente. Esse retorno a antigas teses ocorre igualmente com a arte, e a poesia não foge à regra. Tal matéria é equivalente à revisitação da tradição pelo Modernismo. Esse processo foi comum ao grupo de *Orpheu*. O passado, seja ele próximo ou distante, aparece *residualmente* no mito que dá nome ao grupo, e ainda quando Horácio oferece seu perfil a Ricardo Reis, de Fernando Pessoa. Almada Negreiros revisita Pitágoras e o ocultismo órfico. Sá-Carneiro está sempre preso à tensão barroca, ao Simbolismo, ao Saudosismo e ao mistério órfico-cabalístico dos números, tão freqüentes em sua poesia. Quanto ao mergulho nas origens, o temos em Fernando Pessoa que assim procedeu para autodefinir-se. Daí sua estima por Antero de Quental, Cesário Verde, Camilo Pessanha e Antônio Nobre. Assim, o autor de “Mensagem” procurou inscrever-se numa tradição. Almada Negreiros também procura o mesmo ao escrever *Histoire du Portugal par Coeur*, obra com a qual o autor se inseriu na tradição de seu próprio povo.

## 2. QUANTO À FRAGMENTAÇÃO

Foi justamente o não alheamento de Almada, diante dos problemas enfrentados pelo homem naquele começo de século, que ditou a matéria de seus textos. Daí a qualidade artística de sua obra, desde que esta é pautada numa atitude valorativa e “tem que ver diretamente com a coerência que, em relação a seu tempo e espaço históricos, bem como à consciência coletiva dominante, é própria da visão do mundo”<sup>8</sup> do poeta.

Porém, a perspectiva de Almada não foi a da fragmentação em si mesma. O drama da cisão que se lê na obra de Almada Negreiros não é pessoal, é o de seus semelhantes, dos homens de seu tempo. E não foge da fragmentação estética, constante no Modernismo português, sendo possível comprovar o que se afirma,

<sup>7</sup> MUNFORD, 1955, p. 446.

<sup>8</sup> REIS, 1997. p. 85.

principalmente em obras como *Invenção do dia claro*, que se estrutura basicamente de fragmentos de prosa poética, e a *Engomadeira*, que paga tributo ao Cubismo e ao Interseccionismo, os quais trabalham notoriamente com o fragmento.

Almada percebia o homem cindido, distante da totalidade, desprovido da possibilidade de interiorização, mas o que desejava era vê-lo unificado, decorrendo daí as inúmeras passagens em que há uma insistência no desejo fáustico e ao mesmo tempo órfico, de alcançar o todo, a unidade.

Outros autores do grupo de *Orpheu* puseram em suas obras a crise do ser fragmentado, decadente. Mário de Sá-Carneiro, por exemplo, nunca conseguiu uma solução para si mesmo e sua vida. Em seus poemas encontramos o drama de um indivíduo atormentado por não conseguir exteriorizar um outro eu que nele havia enquanto possibilidade, um oposto ao que foi o homem, e com que sonhou em sua curta e dorida existência. Tal conflito gera em Sá-Carneiro “a recusa do real”, segundo expressão de Roberto Pontes, causando-lhe “confusão formada em seu espírito atormentado que o impede de distinguir entre aquilo que é e o que parece ser. A visão duplicada, ou melhor, dúplice, não o deixa discernir entre ‘o real e o seu duplo’ ”<sup>9</sup>. Diante desse quadro, em que o *real* é um peso intensificado a cada dia pelo fato de Sá-Carneiro “ser um desejando ser outro”, conclui o autor antes citado: “Dá para perceber o acento resignado de quem intuiu a insolubilidade da fragmentação ôntica”<sup>10</sup>.

Em “Os pioneiros” (OC. 810), Almada diz sobre seu companheiro de *Orpheu*:

Mário de Sá-Carneiro, o grande animador, o entusiasta sem limites do novo, seria ainda hoje o maior aliciador da mocidade para a Arte, se tivesse podido resistir à violência do seu próprio caso pessoal. (OC, 812)

Já Fernando Pessoa foi um autor que se deixou levar pelo esteticismo, viveu o quanto pôde sua obra. Por ocasião da morte do poeta de *Mensagem*, Almada escreveu em tom memorativo o texto “Fernando Pessoa o poeta português”, no qual, entre outras con-

<sup>9</sup> PONTES, 1998, p. 76.

<sup>10</sup> PONTES, Roberto. 1998, p. 76.

siderações, diz não ter conhecido:

exemplo igual ao de Fernando Pessoa: o do homem substituído pelo poeta!

Esta sobreposição do poeta ao homem, outro que não Fernando Pessoa poderia tê-la feito mal. Mas ele tinha posto efetivamente toda a sua vida na Poesia; ele é exatamente o poeta dos seus versos.

A esta cedência do homem ao poeta, chamem-lhe renúncia, convento, mofina, clausura, segredo de resistir, chamem-lhe o que quiserem, mas Fernando Pessoa fê-lo bem, com inteireza, com altura e com as suas próprias posses.

E até que um dia de 1935 o poeta foi pessoalmente enterrar o corpo que o acompanhou toda a vida. Ficou só o poeta, (...) o único poeta que não viu as suas próprias aventuras naturais do homem. (OC, 886-887)

Pessoa viveu ficcionalmente. A inteireza à qual Almada se refere foi a de Pessoa ter-se lançado totalmente na aventura da alteridade. Contudo, o outro vivido por Pessoa não foi exterior a ele; ter-se assumido enquanto poeta e viver a multiplicidade heteronímica não chegou a resolver o problema de sua fragmentação interior, pois não conseguiu a unidade entre as suas várias possibilidades de ser, achando, por certo, a saída para um fim trágico como foi o de Sá-Carneiro. Assim, afirma Jorge de Sena: “Sá-Carneiro suicidou-se da sua divisão da personalidade e Fernando Pessoa triunfalmente se libertou através dos heterônimos. Quer dizer, um matou-se por se ter dividido em dois, o outro salvou-se porque se dividiu em muitos”. É ainda Jorge de Sena quem ressalva que Fernando Pessoa só não teve o mesmo fim sinistro “precisamente porque Sá-Carneiro se suicidou. (...) Sá-Carneiro foi o Werther de Fernando Pessoa”<sup>11</sup>.

Em Almada, ao contrário, encontramos a ênfase na unidade e, seja na poesia seja no ensaio, o tema é o do necessário alcance da personalidade, da busca do próprio, fazendo uso aqui do termo almadiano. Segundo Almada, o homem e o artista devem ir ao encontro da autoridade pessoal na arte e na vida, porque não podemos nos encontrar no que é alheio.

---

<sup>11</sup> SENA, 1985, p. 11-12.

### 3. SOBRE “A ESCRITA DE SI”

Tendo em vista ser a obra de Almada um exemplo do que podemos chamar de “escrita de si”<sup>12</sup>, diríamos que a pessoa e a poesia, no caso do autor de *Nome de guerra*, explicam-se uma pela outra não havendo entre elas solução de continuidade<sup>13</sup>.

De fato, não negamos nem afirmamos o teor autobiográfico da escrita almadiana. Preferimos dizer que na obra em estudo há uma realidade outra instaurada pela linguagem.

Esta realidade instaurada pela linguagem *performática*<sup>14</sup> é vivida não apenas por Almada, mas por todos os “eus” que couberem na sua representação verbal, tal qual o por ele definido em *Invenção do dia claro*<sup>15</sup>. E digo representação, dada a teatralidade que há em Almada não só no plano da palavra, mas também no das ações que desenvolveu culturalmente, e na maneira própria de manifestar-se.

O movimento e a dramaticidade latentes em Almada Negreiros têm um cariz Barroco no qual há eloqüente imagem do mundo numa concepção dramática. Quanto a essa maneira de ver a realidade, Peter Skrine cita idéia original extraída da fala de um personagem da comédia *Como gostais*, de William Shakespeare: “All the world’s a stage” (O mundo é um palco); a mesma visão temos no grande comediógrafo Calderón de La Barca que intitula sua célebre obra-prima de *El gran teatro del mundo*<sup>16</sup>. Portanto, é evidente o caráter *residual*, e não intertextual, da proposta dramática de

<sup>12</sup> Tomamos de empréstimo a expressão de Michel Foucault, “escrita de si”, empregada no livro *O que é um autor* (Almada: Vega/Passagens, 1992), que parece convergir para a expressão de Camões ao qualificar seus versos como “de experiência feitos”.

<sup>13</sup> Fazemos nossas e aplicamos a Almada Negreiros as palavras de Maria Armanda Passos referentes a Sophia de Mello Breyner. “O poeta por trás da poesia”. In: *Jornal de Letras*. Linda-a-Velha. Ano XIX, nº 749, 16-29 de junho, 1999. p. 6.

<sup>14</sup> O conceito de linguagem performática provém da terminologia de J. L. Austin, consistindo naquela que pelo emprego de certos verbos, os performativos, implicam a descrição da ação de quem os utiliza, configurando ao mesmo tempo a própria ação. São atos cuja existência só se faz possível na linguagem, portanto, vindo a existir apenas através da palavra. Foi o que dissemos sobre uma realidade outra instaurada pela linguagem.

<sup>15</sup> Eis a definição de Almada para o eu: “Quando digo Eu não me refiro apenas a mim, mas a todo aquele que couber dentro do jeito em que está empregado o verbo na primeira pessoa”. (OC, 183).

<sup>16</sup> SKRINE, 1987, p. 4-7.



Almada, dado que a *residualidade* ocorre no plano da mentalidade e não do texto.

É na palavra-ação que está implicado o estilo performático cultivado pelo artista múltiplo, desde que o “performativo consigna uma combinatória onde mutuamente se engendram, em ato e atuação, sujeito e linguagem, cuja manifestação momentânea e postura interventiva constituem a marca da produção de Almada”<sup>17</sup>. A teatralidade, porém, não é própria somente do autor em questão.

Em Sá-Carneiro pode-se captar o teatral tanto na idealidade vivida pelo poeta em drama quanto nos poemas. Ele foi o “Lord de outras vidas” e, como tal, concebeu e representou seu ato final, preparando-o cenicamente, nos mínimos detalhes, *smoking*, champagne francês e público.

Numa carta a Adolfo Casais Monteiro, Fernando Pessoa explica sua heteronímia pela via dramática. Após afirmar que no momento da concepção heteronímica já não tinha personalidade, diz o poeta missivista ao amigo:

quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha.

Trata-se, contudo, simplesmente do temperamento dramático elevado ao máximo; escrevendo, em vez de dramas em atos e ação, dramas em almas<sup>18</sup>.

A heteronímia de Fernando Pessoa é uma demonstração dramática dessa ausência do ser que nele há. Nos “outros” que criou encontra-se “a voz anônima que os inventou ou se inventou neles para suportar a sua vida real, o quotidiano atroz”. “O poeta da depressão” em sua “dolorosa realidade de amante da morte, de herói da impossibilidade de amar”<sup>19</sup> teve nesse sentido a companhia de Sá-Carneiro, cujo desespero deveu-se ao fato de ter sido um inadaptable à vida e à sua condição existencial<sup>20</sup>, sendo que uma das causas da impossibilidade de ser do poeta de “Quase” está relacionada à sua incapacidade para estabelecer relações de amor

<sup>17</sup> SILVA, 1994, p. 16.

<sup>18</sup> PESSOA, 1976. p. 92.

<sup>19</sup> LOURENÇO, 1986. p. 14-20.

<sup>20</sup> QUADROS, 1988. p. 170.

ou até de amizade, de firmar laços afetivos profundos com quem quer que fosse. “Sá-Carneiro julgou-se um predestinado para as grandes coisas, mas o choque com a realidade desorientou-o”<sup>21</sup>. Este conflito salta evidente no poema “Como não possuo”, análogo a outro de Fernando Pessoa cujo *incipit* é “Outros terão”, sem dúvida, “súmula muito bela, embora patética, desta disposição de espírito, simultaneamente idealista e desiludida”<sup>22</sup>, pois Pessoa sentia a mesma incapacidade de Sá-Carneiro quanto às relações de amizade e de amor.

Já Almada não representou a vida pela perspectiva desse conflito. O eu que nos fala em sua obra diz saber exatamente o que quer e o que faz. Além disso, sabe-se parte integrante do século em que vive, sendo ainda capaz de situar-se histórica, social e culturalmente. Nele há um forte sopro de integração e solidarismo humano.

É com indivíduos harmônicos e centrados que a realidade se faz possível: “ela depende de nós, somos nós a realidade”<sup>23</sup>. É, portanto, impossível querer fugir da realidade como tentaram fazer, por diversos meios, alguns componentes de *Orpheu*<sup>24</sup>, a exemplo de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Ângelo de Lima e Santa-Rita Pintor; também não se deve temer a realidade, sendo hora de fazê-la ficar espantada com os Poetas<sup>25</sup>.

---

<sup>21</sup> QUADROS, Antônio. 1988, p. 170.

<sup>22</sup> QUADROS, Antônio. 1988, p.173.

<sup>23</sup> NEGREIROS, 1985, p. 533.

<sup>24</sup> PONTES, 1998. p.52-87. Nas páginas indicadas, Roberto Pontes trata da influência do “peso do real”, que se reflete na obra de Sá-Carneiro, tendo antes tecido considerações a propósito do mesmo fato na produção escrita de seus companheiros geracionais. Segundo ele, quatro são as formas de fuga do real: a) o suicídio; b) a loucura; c) a cegueira voluntária; d) a percepção inútil. A formulação de Roberto Pontes se faz com base nos estudos do filósofo francês Clément Rosset, constantes no livro *O real e o seu duplo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1988.

<sup>25</sup> NEGREIROS, 1985, p. 911.

**RESUMO:** Comunicação que consiste em apontar algumas aproximações entre Fernando Pessoa, Sá-Carneiro e Almada Negreiros através do prisma da fragmentação do eu. Nela se conclui serem três os modos de ser fragmentado no âmbito de *Orpheu*, sintetizados estes nos três autores citados. O primeiro na fragmentação heteronímica, o segundo na duplicidade, e o terceiro na diversidade que conduz à unidade.

**Palavras-chave:** Poesia, Fragmentação do Eu, Modernismo.

**ABSTRACT:** *A speech that consists in pointing some approximations between Fernando Pessoa, Sá-Carneiro and Almada Negreiros through the prism's fragmentation of the self. The speech brings the conclusion that there are three manners, of being fragmented, synthesized in the three authors named before. The first one in heteronymic's fragmentation, the second in duplicity and the third in the diversity that leads to the unity.*

**Keywords:** *Poetry, Fragmentation of the self, Modernism.*

## REFERÊNCIAS

- BREYNER, Sophia de Mello. "O poeta por trás da poesia". In: *Jornal de Letras*. Linda-a-Velha. Ano XIX, nº 749, 16-29 de junho, 1999.
- D'ALGE, Carlos. *A experiência futurista e a geração de Orpheu*. 2ª ed. Fortaleza: EUFC, 1997.
- FROM, Erich apud READ, Herbert. *Arte e alienação: o papel do artista na sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.
- MARÍAS, Julián. *Introdução à filosofia*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1960.
- MARTINS, Elizabeth Dias. *Do Fragmento à Unidade: A Lição de Gnose Almadiana*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2000. (Tese de Doutorado – Banco de Teses/PUC-Rio).
- MUNFORD, Lewis. *A condição do homem*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1955.
- NEGREIROS, Almada. *Obras completas*. vol. I, Poesia. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

- PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1976.
- PONTES, Roberto. *O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1998. (Tese de Doutorado – Banco de Teses/PUC-Rio).
- QUADROS, Antônio. *O primeiro modernismo português*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1988.
- Clément Rosset, constantes no livro *O real e o seu duplo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1988.
- READ, Herbert. *Arte e alienação: o papel do artista na sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: Introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1997.
- SENA, Jorge de. “Almada Negreiros poeta.” In: NEGREIROS, Almada. *Obras completas*. vol. I, Poesia. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- SILVA, Celina. *Almada Negreiros: a busca de uma poética da ingenuidade ou A (Re)invenção da utopia*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1994.
- SKRINE, Peter. “Era barroca: a exuberância e a angústia”. In: *O Correio*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, ano 15, nº 11, nov. 1987. p 4-8.

## A DEMANDA DA IDENTIDADE ATRAVÉS DO ESPELHO: UMA LEITURA DE O *HOMEM DUPLICADO*<sup>1</sup> DE SARAMAGO

Eloísa Porto Corrêa<sup>2</sup>

(...) A teoria de Freud de que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona de acordo com uma lógica muito diferente daquela da Razão, arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada – o “penso, logo existo”, do sujeito de Descartes. (...)<sup>3</sup>

O Ego, segundo Freud<sup>4</sup>, é o mediador na luta entre o Id (princípio do prazer, que busca a satisfação das necessidades) e o Superego (padrões, ética, moral, etc..., introjetados pelo ser, ou seja, a repressão social). Em Tertuliano observa-se uma ação mais intensa e devastadora do Superego sobre o Id, resultando num eu inseguro, passivo, sem estímulos. Enquanto isso, em Antônio Claro ocorre justamente o oposto, em que um Id pouco reprimido gera um ser egoísta, egocêntrico e ególatra.

Assim, Tertuliano e seu duplo, os personagens masculinos centrais da narrativa, são portadores de uma espécie de disfunção. Tertuliano sofre de um esvaziamento do ego, apresenta um vazio interior, no início da história; enquanto isso Antônio Claro, seu reflexo invertido, sofre de uma espécie de egolatria, uma dilatação do ego. Males que, apesar de inversos, tornam ambos incapazes de somar, de trocar, de dialogar. Em consequência disso, cada um se fecha em seu próprio mundo ou, quando muito, pronuncia monólogos entrecortados pelas falas do outro. Segundo a classificação proposta pelos psicanalistas MOORE & GILLETTE (1993, p. 9-11) o perfil inicial de Tertuliano poderia ser enquadrado no pólo

<sup>1</sup> SARAMAGO, 2002, 316 p. (OHD)

<sup>2</sup> Doutoranda pela UFRJ

<sup>3</sup> HALL, 2003, p. 36

<sup>4</sup> FREUD, 1978, p. 199-200.

disfuncional passivo dos potenciais comportamentais masculinos e António Claro de pólo ativo disfuncional. Dois extremos bem distantes também da plenitude. A diferença é que Tertuliano buscará e conseguirá a reparação de seu esvaziamento, ao passo que António Claro perseguirá a manutenção de seu quadro, caminhando para a [auto]destruição.

Segundo a Psicanálise de linha junguiana (MOORE & GILLETTE: 1993, p. 9-11), o inconsciente é equipado com arquétipos que fornecem as bases dos comportamentos humanos. Esses arquétipos se dividem em femininos (*anima*) e masculinos (*animus*). As duas categorias habitam o inconsciente humano, independentemente de sexo ou de orientação sexual, o que significa que mulheres podem desenvolver potenciais masculinos e vice-versa, sem que haja aí qualquer forma necessária de distúrbio. Além disso, os seres humanos, segundo seus hábitos, experiências pessoais, a sociedade em que estão inseridos, entre outros fatores, podem manifestar e desenvolver estes potenciais masculinos e femininos em diferentes níveis.

Seguindo esta corrente, os psicanalistas MOORE & GILLETTE identificam quatro arquétipos do masculino amadurecido em sua plenitude: o Rei, o Guerreiro, o Mago e o Amante, os quais podem, ainda, manifestar-se em dois pólos disfuncionais, o ativo ou o passivo. Assim, o Tirano e o Covarde são os pólos disfuncionais do arquétipo do Rei; o Sádico e o Masoquista são as sombras do Guerreiro; o Manipulador Frio e o Inocente Negador são as manifestações disfuncionais do Mago; e as sombras do Amante são o Viciado e o Impotente. António Claro poderia ser encaixado no pólo ativo disfuncional de alguns desses arquétipos, enquanto o Tertuliano do início da narrativa representaria o pólo passivo.

Tertuliano inicia sua trajetória desmotivado, apático, solitário, individualista, avesso a diálogos, encerrado em um “casulo” de incomunicabilidade, enfim “deprimido”, como resume o narrador, necessitando de estímulos, motivos e emoção que o convidem à ação.

(...) Na verdade, Tertuliano Máximo Afonso anda muito necessitado de estímulos que o distraiam, vive só e aborrece-se, ou, para falar com exactidão clínica que a actualidade requer,

rendeu-se à atemporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida como depressão. Para se ter uma idéia clara do seu caso, basta dizer que esteve casado e não se lembra o que o levou ao matrimônio, divorciou-se e não quer nem lembrar-se dos motivos (...) à doce História a séria e educativa cadeira de História para cujo ensino o chamaram e que poderia ser seu embalador refúgio, vê-a ele desde há muito tempo como uma fadiga sem sentido e um começo sem fim. (...) (OHD: p. 9-10)

O perfil inicial de Tertuliano remete, retoma e “dialoga” com outros protagonistas de obras anteriores de José Saramago, como lembra o próprio narrador numa citação intratextual, a saber: *Todos os Nomes*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e *Manual de pintura e caligrafia*, que também levantam questões semelhantes, de personagens abúlicos, deprimidos ou apagados, vivendo a pequenez de uma vida sem nota especial:

(...) O que por aí mais se vê, a ponto de já não causar surpresa, é pessoas a sofrerem com paciência o miudinho escrutínio da solidão, como foram no passado recente exemplos públicos, ainda que não especialmente notórios, e até, em dois casos, de afortunado desenlace, *aquele pintor de retratos de quem nunca chegamos a conhecer mais que a inicial do nome, aquele médico de clínica geral que voltou do exílio para morrer nos braços da pátria amada, aquele revisor de imprensa que expulsou uma verdade para plantar no seu lugar uma mentira, aquele funcionário subalterno do registro civil que fazia desaparecer certidões de óbito* (...) (OHD: p.10, grifos nossos)

Tertuliano – assim como H., o pintor de retratos do *Manual de pintura e caligrafia*, o médico Ricardo Reis de *O ano da morte de Ricardo Reis*, o revisor de imprensa Raimundo Silva de *História do Cerco de Lisboa* e José, o escriturário do registro civil de *Todos os nomes* – inicia sua trajetória no rés-do-chão, apenas mais um anônimo na multidão. Entretanto, vai, como os seus predecessores, empreender uma busca, uma peregrinação, uma batalha com o meio, consigo mesmo e com o outro, que o conduzirá do total apagamento a um crescimento individual, social, profissional e emocional. A descoberta do duplo – de um outro que é o espelho do “eu” – é o acontecimento especial, insólito, que desencadeará tal demanda. Ver-se

refletido em outro ou sentir-se um mero reflexo de um outro eu terá o mesmo efeito de desconcerto – em Tertuliano e, depois, em Antônio Claro – que a fratura da Península Ibérica em *Jangada de Pedra*, que a “treva branca” de *Ensaio sobre a cegueira*, entre tantos exemplos possíveis na obra de Saramago, e será o evento fundador da inquietação e da peregrinação, que lançará o(s) protagonista(s) nesta busca de si mesmo através do outro, nesta tentativa de delimitação do eu a partir do outro.

(...) Todos sabemos que cada dia que nasce é o primeiro para uns e será o último para outros, e que, para a maioria, é só um dia mais. Para o professor de História Tertuliano Máximo Afonso, este dia em que estamos, ou somos, não havendo qualquer motivo para pensar que virá a ser o último, também não será, simplesmente, um dia mais. Digamos que se apresentou neste mundo como a possibilidade de ser um outro primeiro dia, um outro começo, e portanto apontando a um outro destino. Tudo depende dos passos que Tertuliano Máximo Afonso der hoje. (...) (OHD: p. 32-33)

(...) Antônio Claro (...) Estava nu da cabeça aos pés e era, da cabeça aos pés, Tertuliano Máximo Afonso, professor de História. Então Tertuliano Máximo Afonso pensou que não podia ficar atrás, que tinha que aceitar o repto, levantou-se do sofá e começou também a despir-se, mais contido nos gestos por causa do pudor, mas, quando terminou, um pouco encolhida a figura devido ao acanhamento, tinha-se tornado em Daniel Santa-Clara, actor de cinema, (...) Olharam-se em silêncio, conscientes da total inutilidade de qualquer palavra que proferissem, presas de um sentimento confuso de humilhação e perda que arredava o assombro que seria a manifestação natural, como se a chocante conformidade de um tivesse roubado alguma coisa à identidade própria do outro. (OHD: p. 217)

Após a descoberta do duplo, Tertuliano canalizará todas as suas atenções e energias para o desafio de descobrir e desvendar o duplo e o mistério da duplicação, como se pôde perceber através da passagem acima. Isto anulará qualquer empolgação que lhe sobrasse para as demais atividades que executa, uma vez que o



personagem não consegue sequer se concentrar na aula de História que é seu dever preparar, muito menos no projeto de ensinar “História de diante para trás”, que propusera ao diretor. Ao contrário, tal descoberta fará com que ele passe cada momento posterior à descoberta de Antônio Claro numa expectativa, numa ansiedade, numa euforia e numa busca aventureira que rompem com a mesmice de antes.

Tertuliano não disfarça para Maria da Paz o fato de não corresponder ao seu amor. Não sente sequer atração física por ela, apenas mantém uma relação morna por falta de ânimo para terminá-la e buscar outro caminho. De certo modo, ele deixa que ela governe a situação e permaneça em sua vida, por causa da solidão, de uma profunda acídia, e, é claro, também porque se trata de uma mulher forte, que ocupa o seu espaço e se impõe.

(...) A luz que informava haver chamadas no gravador estava acesa. Hesitou uns segundos, mas acabou por carregar no botão que as faria ouvir. A primeira era de uma voz feminina que não se anunciou, provavelmente por de antemão saber que a reconheceriam, disse apenas, Sou eu, e logo continuou, Não sei o que se passa contigo, há uma semana que não me telefonas, se a tua intenção é acabar, melhor que mo digas na cara, o facto de termos discutido no outro dia não devia ser motivo para esse silêncio, mas tu lá sabes, quanto a mim sei que gosto de ti, adeus, um beijo. (...) (OHD: p. 54)

Maria da Paz só é lembrada por Tertuliano quando ela cobra sua atenção. Só é desejada quando se insinua. A indiferença de Tertuliano é tamanha que quando ela está longe Tertuliano não sente falta, só alívio. Ou pior, o tempo empenhado na relação é para ele como perdido.

(...) Então, adeus, disse ele, telefona-me quando estiveres em casa, Sim, olharam-se uma vez mais, depois ela agarrou-lhe na mão e, docemente, como se guiasse uma criança, levou-o para o quarto. (OHD: p. 201)

(...) Maria da Paz levantava altos os braços para acomodar uma travessa numa prateleira, oferecendo sem dar por isso,

ou sabendo-o muito bem, a cintura delgada às mãos de um homem que não foi capaz de resistir à tentação (...) A questão, a dolorosa e sempiterna questão, é saber quanto tempo irá isto durar (...)

(...) em tempos idos sempre se lavavam juntos depois de terem feito amor, mas desta vez nem ela se lembrou nem ele se fez lembrado, ou lembraram-se ambos, mas preferiram calar, há momentos em que o melhor é contentar-se uma pessoa com o que já tem, não seja que se perca tudo.

Passava das cinco horas da tarde quando Tertuliano Máximo Afonso regressou a casa. Tanto tempo perdido, pensava enquanto abria a gaveta (...) (OHD: p. 107-110)

A mesma acídia que o impede de buscar uma grande paixão e o faz continuar a relacionar-se afetivamente com Maria da Paz, também o faz tolerar o trabalho enfadonho da sala-de-aula, impedindo-o de procurar realizá-la de um modo que o instigasse mais, pela simples razão de que nada na verdade o comove. O emprego que lhe resta é a repetição escrava e escravizadora, que elimina toda criatividade e liberdade, e contra a qual não encontra o modo de lutar.

(...) Contentar-me-ia com pouco, se o tivesse, Algo terá por aí, uma carreira, um trabalho, à primeira vista não lhe encontro motivos para lamentos, É a carreira e o trabalho que me têm a mim, não eu a eles, Desse mal, na suposição de que realmente o seja, todos nos queixamos, também eu queria que me conhecessem o gênio da Matemática em lugar do medíocre e resignado professor de um estabelecimento de ensino secundário que não terei outro remédio que continuar a ser, (...) (OHD: p.14)

(...) Reforça-lhe a conveniência de não sair de casa o fato de ter trazido trabalho da escola, os últimos exercícios dos seus alunos, que deverá ler com atenção e corrigir sempre que atentem perigosamente contra as verdades ensinadas ou se permitam excessivas liberdades de interpretação. A História que Tertuliano Máximo Afonso tem a missão de ensinar é como um bonsai a que de vez em quando se aparam as raízes para que não cresça, uma miniatura infantil (...) A História que Tertuliano Máximo Afonso ensina, ele mesmo o reconhece e

não se importará de confessar se lho perguntarem, tem uma enorme quantidade de rabos de fora, alguns ainda remexendo, outros já reduzidos a uma pele encarquilhada com uma carreirinha de vértebras soltas dentro. (OHD: p.15-16)

Nem um *bobby*, uma diversão que o convida a ultrapassar todas essas maçadas possui Tertuliano, nem um passa-tempo há que o empolgue. Assiste a filmes por assistir, corrige provas por corrigir, namora por namorar, passa o tempo por passar, vive por viver. É um abúlico, um homem da “maldita rotina, do marasmo”, vivendo uma vida sem novidades (“esta repetição, este marcar passo”):

(...) tudo me cansa e aborrece, esta maldita rotina, esta repetição, este marcar passo, Distraia-se, homem, distrair-se foi sempre o melhor remédio (...) alguma coisa terá de fazer para sair do marasmo em que se encontra, Da depressão, Depressão ou marasmo, dá igual, a ordem dos factores é arbitrária, Mas não a intensidade, Que faz fora das aulas, Leio, ouço música, de vez em quando passo por um museu, E ao cinema, vai, Cinema freqüente pouco, contento-me com o que vai passando na televisão, Podia comprar uns vídeos (...) precisa de se distrair com histórias que não ocupem demasiado espaço na cabeça, (...) (OHD: p.13)

A primeira atividade que de fato o instiga é a caçada ao duplo. Por esta empreitada sua vida assume novo sentido. À medida que progride nas investigações sobre António Claro, Tertuliano vai-se convertendo gradativamente em um novo homem, vai ganhando *animus*, força, vitalidade, vigor, capacidade de ação.

António Claro, ao contrário dele e apesar da incrível semelhança física, demonstra-se, desde as suas primeiras focalizações na narrativa, um calculista, frio e manipulador, comparável a Maquiavel:

(...) Tem no entretanto António Claro a passear-lhe no cérebro (...) um esboço de idéia que só por cautela não iremos ao extremo de classificar como estando à altura de um Maquiavel (...) examinar se será possível, com habilidade e astúcia, retirar da *parecença, semelhança ou da igualdade absoluta* (...) alguma

*vantagem de ordem pessoal*, isto é, se Antônio Claro ou Daniel Santa Clara conseguirão arranjar maneira de sair a ganhar de um negócio que de momento nada tem para apresentar de favorável aos seus interesses. (...) (OHD: p. 188. Grifos nossos)

O duplo de Tertuliano presta atenção ao outro apenas para tirar vantagem dele, buscando, até de uma situação aparentemente adversa, algum proveito, atitude bastante compatível com a descrição do pólo ativo disfuncional do arquétipo do Mago, segundo MOORE e GILLETTE:

(...) O pólo ativo do Mago da Sombra (...) não guia os outros, dirige-os por caminhos escuros. O seu interesse não é iniciar os outros gradualmente a vidas melhores, mais felizes e satisfatórias. Ao contrário, o manipulador manobra as pessoas retendo as informações que poderiam ser úteis ao bem estar delas. Cobra caro por qualquer pequena informação que dá. (...) (MOORE E GILLETTE: 1993, p. 109)

Antônio Claro não é inseguro, nem tímido como Tertuliano, pelo contrário, demonstra-se seguro e até um tanto narcisista:

(...) os actores de cinema, e de teatro também, quase não fazemos mais que despir-nos, não sou actor, Não se dispa, se não quiser, mas eu vou fazê-lo, não me custa nada, estou mais do que habituado, e, se a igualdade se repetir no corpo todo, você estará a ver-se a si mesmo quando me olhar a mim, disse Antônio Claro. Despiu a camisa num só movimento, descalçou e tirou as calças, depois a roupa interior, finalmente as meias. Estava nu da cabeça aos pés e era, da cabeça aos pés, Tertuliano Máximo Afonso, professor de História. Então Tertuliano Máximo Afonso pensou que não podia ficar atrás, que tinha que aceitar o repto, levantou-se do sofá e começou também a despir-se, mais contido nos gestos por causa do pudor, mas, quando terminou, um pouco encolhida a figura devido ao acanhamento, tinha-se tornado em Daniel Santa-Clara, actor de cinema, com a única excepção visível dos pés, porque não chegara a descalçar as peúgas. Olharam-se em silêncio, (...) O primeiro a acabar de vestir-se foi Tertuliano Máximo Afonso. (OHD: p. 217)

Por ser ator, de antemão já se espera que Antônio Claro não tenha dificuldades para fingir, o que não significa necessariamente que atores precisem fingir ou finjam deliberadamente na sua vida pessoal. No caso de Antônio Claro, entretanto, o narrador aponta a dissimulação e o fingimento do ator em várias passagens de seus relacionamentos, seja com Tertuliano, seja no brevíssimo e fatal encontro forjado por ele com Maria da Paz, ou até com sua esposa, Helena:

(...) E está disposto, pela sua parte, a arriscar-se, Mais que disposto, Sem mentir, Espero que não seja necessário, respondeu Antônio Claro com um sorriso estudado, uma composição plástica de lábios e dentes onde, em doses idênticas e indiscerníveis, se reuniam a franqueza e a maldade, a inocência e o descaro. (OHD: p. 219)

(...) imagine, só como um exemplo, que eu ia daqui dizer à sua amiga Maria da Paz que você, Tertuliano Máximo Afonso, e eu, Antônio Claro, somos iguais, iguaizinhos em tudo, até no tamanho do pênis, pense no choque que sofreria a pobre senhora, Proíbo-lhe que o faça (...) Você está doido, que diabólica tramóia é esta, que pretende, Quer que lhe diga, Exijo-o, Pretendo passar esta noite com ela, nada mais. Tertuliano Máximo Afonso levantou-se de rompante e avançou para Antônio Claro de punhos cerrados, (...) (OHD: p. 275-277)

(...) agora já não estava tão certo de poder conseguir tirar algum proveito desta história, mas, como antes dissera, havia que pensá-lo. A mulher chegou um pouco mais tarde que de costume, não, não tinha ido às compras, a culpa era do trânsito nunca se sabe o que pode suceder, de mais o sabia Antônio Claro, que tinha levado uma hora a chegar à rua de Tertuliano Máximo Afonso, mas disto não convém que se fale hoje, *tenho a certeza de que ela não compreenderia* por que o fiz. Helena também se calará, também *tem a certeza de que o marido não compreenderia* por que o tinha feito ela. (OHD: p. 193. Grifos nossos)

É interessante perceber que na relação de Antônio Claro com Helena não há uma parceria, o fingimento tornou-se recíproco, nenhum dos dois vê no outro alguém em quem se possa confiar,

alguém que o possa compreender, sobretudo após a desestabilização que se instaurou com o aparecimento de Tertuliano na vida de cada um deles. Este traço, aliás, remete ao radical individualismo e à solidão, que marca também a relação de Tertuliano com Maria da Paz e a maioria das relações da narrativa, apresentando-se como um dos males da contemporaneidade.

A relação de António Claro e Helena já vinha desgastada pela falta de tempo de ambos, cada qual em seu trabalho; pela falta de diálogo, pela rotina e pela monotonia. Não coincidentemente são esses os mesmos agentes causadores da depressão e do tédio de Tertuliano, também compartilhados por Helena, carente de afeto, de aventura, de novidade.

(...) Não te deixes obcecar, toma um tranqüilizante, Já tomei, estou a tomá-lo desde que esse homem telefonou para aqui, Não tinha dado por isso, *É que não reparas muito em mim*, Não é verdade, como poderia eu saber que andas a tomar comprimidos se o fazes às escondidas, Desculpa, estou um pouco nervosa, mas não tem importância isso passa, (...) (OHD: p. 227. Grifos nossos)

Não há uma preocupação real, por parte de António Claro, com os sentimentos, com os receios e com as aspirações de Helena, mas com as conseqüências que os problemas da mulher podem ocasionar na sua própria vida. Se a esposa está nervosa, deve tomar um remédio para se acalmar e não incomodar o marido. Dialogar para resolver o temor ou o problema, acalmando-a, significaria desviar-se de seu próprio ego – de seu egoísmo, de seu egocentrismo –, e ele não está disposto a isso, pois está muito mais preocupado consigo mesmo e em resolver os seus próprios problemas. Não lhe interessa ocupar-se com os dela.

O ator também se apresenta manipulador, tirano, opressor e até um tanto sádico, ao armar toda uma trama para testar o capricho da comprovação de uma semelhança, humilhando Tertuliano e tirando proveito sexual de Maria da Paz, que ignora a trama em que está envolvida e da qual só se dará conta por um acaso de observação:

(...) O dedo anelar mostrava a marca circular e esbranquiçada que as alianças longamente usadas deixavam na pele. Maria da Paz estremeceu, julgou que estava a ver mal, que estava a sonhar o pior dos pesadelos, (...) A voz de Tertuliano Máximo ouviu-se lá de dentro, Maria da Paz. Ela não respondeu, e a voz insistiu, insinuante, Ainda é cedo, vem para a cama. (...) Que idéia foi esta de te vestires, vá, tira a roupa e salta para aqui, a festa ainda não acabou, Quem é você, perguntou Maria da Paz (...) Você não é o Tertuliano, Não sou, de facto não sou o Tertuliano, (...) António Claro saiu da cama completamente despido e veio para Maria da Paz a sorrir, Que importância tem que eu seja um ou seja outro, deixa-te de perguntas e vem para a cama. Desesperada, Maria da Paz deu um grito, Canalha, e fugiu para a sala. António apareceu daí a pouco, já vestido e pronto para sair. Disse com indiferença, não tenho paciência para mulheres histéricas, vou-te pôr à porta de casa, e adeus. (...) (OHD: p. 313)

António Claro é ardiloso e se arrisca num jogo que não mede conseqüências: humilhar Tertuliano, além de usar Maria da Paz, como a um objeto. Se Tertuliano até imagina uma tentativa de revide, sua atitude em nada afinal se parece com a de António Claro, senão na aparência dos atos: um arquiteta friamente um plano (“Convidei-a para ir hoje comigo ver uma casa de campo que está para alugar”), segue com ele até o fim, engana conscientemente Maria da Paz e seria capaz de manter o jogo se ela na verdade não tivesse reconhecido a dolorosa armadilha em que caíra. Já Tertuliano é frágil (“as pernas lhe tremiam”), age sem premeditação, além de estar longe de ser indiferente a Helena: “seria por nervosismo, seria por efeito do beijo” – insinuação nada desprezível do narrador. Tertuliano desde sempre tinha julgado a estratégia do outro uma “diabólica tramóia” e, quando se lança specularmente numa ação similar à do outro, fica perplexo diante da mulher, arrebatado de paixão e até a evita (“Tinha o sexo inerte”) como para não corromper com mentiras a relação (“Era tarde quando Tertuliano Máximo Afonso entrou no quarto”) e é mesmo ela quem toma a iniciativa de abraçá-lo:

(...) No instante seguinte ela entrava na sala, Que foi que se passou, só te esperava amanhã, trocaram um beijo rápido

entre pergunta e resposta, O trabalho foi adiado, e imediatamente *Tertuliano Máximo Afonso se teve de sentar porque as pernas lhe tremiam, seria por nervosismo, seria por efeito do beijo.* (...) Era tarde quando Tertuliano Máximo Afonso entrou no quarto. Helena dormia (...) Duas horas depois o homem continuava desperto. *Tinha o sexo inerte.* Depois a mulher abriu os olhos, Não dormes, perguntou, Não, Por quê, Não sei. *Então ela virou-se para ele e abraçou-o.* (OHD: p. 277)

Tertuliano, que saíra de casa parecendo decidido a usar Helena para vingar-se do seu duplo, acaba impossibilitado de cumprir tal intento, tamanha a impressão, o abalo que Helena parece causar nele. Tertuliano demonstra nutrir por Helena um sentimento que jamais sentiu ou sentiria por Maria da Paz, qualquer coisa de forte, sensual, verdadeiro e, como se verá logo, recíproco: uma paixão arrebatadora. O protagonista encontra em Helena, então, a parceira ideal para si, a motivação afetiva que faltava para completar a sua ascensão rumo à completude e à felicidade, distanciando-se cada vez mais daquele Tertuliano abúlico do início da narrativa.

Ao se deparar com a existência de um duplo seu, Tertuliano vai, portanto, experimentar uma crise e, conseqüentemente, entrar em demanda pela recuperação da identidade ameaçada. Certamente o incômodo da situação não é ignorado por Antonio Claro, mas os sentimentos que os movem em nada se parecem. Os caminhos percorridos pelos dois conduzi-los-ão, deste modo, para finais opostos, através de trajetórias inversamente proporcionais. Enquanto Antônio Claro caminhará descendentemente do pólo disfuncional ativo do arquétipo masculino para a destruição, Tertuliano empreenderá trajetória diametralmente oposta, do extremo pólo passivo ao crescimento psicológico, afetivo, familiar, profissional, etc., pelo menos até o final inesperado do romance.

Alguns estudos identificam, na infância, a fase em que se inicia o desenvolvimento da identidade, através do olhar para o outro, espelhando-se nele:

(...) Lacan chama de fase do espelho, a criança que não está ainda coordenada e não possui qualquer auto-imagem como uma pessoa inteira, se vê ou se imagina a si própria refletida – seja literalmente, no espelho, seja figurativamente, no espelho



do olhar do outro – como uma pessoa inteira. (...) <sup>5</sup>

Segundo Lacan, a formação da identidade se dá através do olhar para o outro, num eterno processo de construção, de forma que o eu será perenemente incompleto. Portanto, a noção de identidade “resolvida” não passa de uma “fantasia” que cada um tem de si mesmo <sup>6</sup>. Assim, a descoberta do outro aponta para várias direções, conduz a múltiplas possibilidades de trajetória, tornando-se, ao mesmo tempo: destrutiva, uma vez que derruba a unidade e a estabilidade; construtiva, pois oxigena a estagnação do sujeito, dá-lhe um novo sentido para a vida; desmitificadora, já que coloca o eu diante de sua imperfeição e eterna incompletude.

Tertuliano e seu duplo não são crianças, mas, assim como estas, também não têm identidade bem definida e consolidada, apresentam desenvolvimentos psicológicos disfuncionais ou imaturos, enquadrando-se perfeitamente nesta demanda por identidade através da alteridade de que nos fala Lacan.

Inserem-se também, Tertuliano e Antônio Claro, naquele “descentramento do eu” já formulado por Freud, em sua teoria psicanalítica <sup>7</sup> que, como já se viu, acomete o sujeito contemporâneo de maneira geral, segundo Hall.

Tertuliano, protagonista da narrativa, e o ator Daniel Santa Clara ou Antônio Claro assumem os papéis de ego e de alterego, numa relação onde a identidade e a repulsa revezar-se-ão assim como as posições de eu e de outro, já que, segundo o ponto de vista de Antônio Claro, Tertuliano é o outro e, para Tertuliano, Antônio Claro é o outro, evidentemente. Este fato encontra explicação na teoria sobre identidade de Lacan, segundo a qual a formação do eu no olhar do outro inicia a relação da criança com os sistemas simbólicos fora dela mesma e é, assim, o momento da sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica. <sup>8</sup>

Percebe-se, pois, que desde a infância a identidade vai-se construindo num processo contínuo e perene através outro, que serve de parâmetro afirmativo ou negativo, como acontece com Tertuliano em relação a Antônio Claro.

<sup>5</sup> HALL, 2003, p. 37

<sup>6</sup> HALL, 2003, p. 37-38.

<sup>7</sup> FREUD, 1978, p. 199-200

<sup>8</sup> HALL, 2003, p. 37

A percepção que Tertuliano tem do outro, num primeiro momento, é de pasmo, de desespero (“a cabeça apertada entre as mãos”), vê-se no caos lançado, sente uma náusea quase sartriana do espanto ao perceber a ameaça da integridade do seu eu (“o estômago em ânsias”).

Nem o próprio Tertuliano Máximo Afonso saberia dizer se o sono tornou a abrir-lhe os misericordiosos braços depois da revelação tremebunda que foi para ele a existência, talvez nesta mesma cidade, de um homem que, a avaliar pela cara e pela figura em geral, é o seu vivo retrato (...) *com a cabeça apertada entre as mãos, os nervos exaustos, o estômago em ânsias*, esforçou-se por arrumar os pensamentos, desentruçando-os do *caos de emoções amontoadas* (...) (OHD: p. 27. *Grifos nossos*)

O Tertuliano abúlico deste início de narrativa, dono de uma vida bem acomodada e convencional, vê-se num turbilhão de novos sentimentos e sensações, que o forcem a repensar e a transformar sua postura, trazem-lhe novos objetivos e metas (a busca e o entendimento do outro e de si mesmo) e, mais, a motivação e o ânimo para perseguir tais metas e objetivos.

Num segundo momento, instaura-se um temor, uma repulsa ante a ameaça em potencial que o outro representa, com suas diferenças. Tertuliano sente-se invadido por Antônio Claro, desde que o ator entra pela sua casa através do filme e, enfim, vê-se convertido num erro, sente-se à mercê de um destino absurdo, que contraria as leis do universo, as garantias do sujeito, da individualidade: “agora não sabe o que fazer com o erro em que ele próprio, de um instante para outro, se tinha visto convertido. (...) Um de nós é um erro” (OHD: p. 28-29).

O outro é o fisionomicamente igual, mas portador de um universo interior de diferenças. Sendo assim, o outro é identidade, mas também é alteridade. Tertuliano identifica-se com a imagem do espelho, na medida em que vê nele fisicamente um semelhante, mas repele-o como um outro que em nada se parece com ele e que ameaça tragá-lo numa identificação superficial. Diante do outro que não é ele, mas que paradoxalmente é sua imagem quase fiel, Tertuliano sente a ameaça da despersonalização absoluta, teme e se recusa ao vórtice fatal.

Tertuliano busca o outro em defesa de sua identidade, de sua integridade. Defesa que levará às últimas conseqüências, chegando a empunhar uma arma carregada ao fim do romance, para sua legítima defesa, diferentemente de seu duplo, Antônio Claro ou Daniel Santa-Clara, um ator que vive no simulacro, ou melhor, é ele próprio um simulacro de si mesmo, atuando mesmo fora do *set* de filmagens.

(...) no sábado telefonar-lhe-ei para confirmar o encontro, Muito bem, Há ainda uma coisa que quero que saiba, De que se trata, Irei armado. Por quê, Não o conheço, não sei que outras intenções poderão ser as suas (...) Estará descarregada, De que lhe serve então levá-la se vai descarregada, *Faça de conta que estarei a representar mais um dos meus papéis, o de um personagem atraído a uma emboscada, da qual sabe que sairá vivo porque lhe deram o guião a ler, enfim, cinema, (...)* (OHD: p.196-197. Grifos nossos)

Como num quarto de espelhos, os dois são o reflexo físico fiel um do outro, e muito mais, são ora a projeção ora a inversão do papel um do outro; ora identidade, ora diferença. Esta constatação causa em Tertuliano a quebra da sua sensação de unidade e de estabilidade interior, problematizando a sua existência.

(...) outro gerado num quadro genético sem qualquer relação com ele, o que me confunde não é tanto isso como eu saber que há cinco anos fui igual ao que ele era nesta altura, até bigode usávamos, e mais ainda a possibilidade, que digo eu, a probabilidade de que passados cinco anos, isto é, hoje, agora mesmo, a esta hora da madrugada, a igualdade se mantenha, como se uma mudança em mim tivesse de ocasionar a mesma mudança nele (...) (OHD: p.28-29)

Sentir-se apenas “mais um ou mais outro”, perder o *status* de único lança o sujeito numa demanda de motivo e de sentido para sua vida, uma espécie de busca da unidade original perdida, que fará com que Tertuliano busque entender o outro e separá-lo do eu para auto-afirmar-se. O outro, entendido como ameaça, causa um enfraquecimento do ego, o que, segundo a Psicanálise, gera um

desequilíbrio na psique humana, desestabilizando e descentrando o sujeito. A desestabilização do sujeito, antes supostamente uno e acomodado, gera um processo crescente de frustração e inquietação que culmina na demanda de reinstauração da sensação de unidade. A metodologia empregada pelo *eu* (no caso de Tertuliano) será a tentativa de compreensão do outro, para chegar ao entendimento de si mesmo e, conseqüentemente, poder separá-los (o eu e o outro), delimitá-los, isolá-los novamente. Nesse sentido o espelho aparece como metáfora fecunda deste tipo de relação.

Ora, o **espelho** aparece insistentemente ao longo da narrativa e não poderia deixar de ser, já que não há símbolo mais adequado para se falar de ego, de identidade e de alteridade, tal como revelam os psicanalistas. Para alguns estudiosos dos mitos fundadores da humanidade, como Chevalier e Gheerbrant, o espelho seria um objeto utilizado pelas mais variadas sociedades como símbolo que “reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência”<sup>9</sup>. Daí que em *O homem duplicado*, tanto nos momentos de reflexão de Tertuliano, como nos de Antônio Claro, sobre si mesmos e sobre o duplo, o narrador ou o próprio personagem remeterá à imagem do espelho como modo de colaborar com os seus mergulhos interiores:

(...) já não está aqui, esta casa já não é a sua, tem definitivamente outro proprietário a cara do espelho (...) sabemos que só abrindo os olhos se pode sair de um pesadelo, mas o remédio, neste caso, foi fechá-los, não os próprios, mas os do reflexo no espelho (...) poderá deixar o espelho tal qual está, a espuma já começou a secar, desfaz-se ao mais leve contacto dos dedos, mas por enquanto ainda se mantém agarrada e não se vê ninguém a espreitar por baixo dela. (...) (OHD: p.35-37)

O olhar para o espelho também pode ser entendido como o ato de olhar para o outro, ou melhor, de se colocar no lugar do outro. Olhar seu reflexo fora de si é como ver a si próprio e ao outro dentro da mesma imagem. E este ato dúbio pode levar a caminhos opostos. Por um lado, pode conduzir ao choque, à crise de identidade e à hostilidade ao outro. Mas, paradoxalmente,

<sup>9</sup> CHEVALIER, 2001, p. 393.

pode resultar na unidade e no respeito à diversidade, através do claro estabelecimento de fronteiras entre o eu e o outro e de uma visão positiva da diferença, como enriquecedora e não como ameaçadora. Tertuliano até tenta uma aproximação pacífica, positiva e construtiva do outro, mas Antônio Claro trilha o caminho da hostilidade, forçando Tertuliano a se defender:

(...) imagine, só como um exemplo, que eu ia daqui dizer à sua amiga Maria da Paz que você, Tertuliano Máximo Afonso, e eu, Antônio Claro, somos iguaizinhos em tudo, até no tamanho do pênis, pense no choque que sofreria a pobre senhora, Proíbo-lhe que o faça, (...) aviso-o de que tenho conhecimentos suficientes de Karatê para o derrubar em cinco segundos (...) Você está doido, que diabólica tramóia é esta, que pretende, Quer que lhe diga, Exijo-o, Pretendo passar esta noite com ela, nada mais. Tertuliano Máximo Afonso levantou-se de rompante e avançou para Antônio Claro de punhos cerrados, mas tropeçou na pequena mesa e teria ido ao chão se o outro não o tivesse segurado no último instante. Esbracejou, debateu-se, mas Antônio Claro, agilmente, *dominou-o com uma prisão rápida de braço que o deixou imobilizado*, Meta isto na sua cabeça antes que se aleije, disse, *you não é homem para mim*. (...) (OHD: p. 275-277)

Após tal agressão por parte de Antônio Claro, Tertuliano acaba, na defensiva, resolvendo lançar mão das armas e recursos do inimigo para não se deixar destruir por ele. Mas, ao encontrar Helena, acaba dissuadido do motivo destrutivo (revide a Antônio Claro) que o movera até ela, pelo desejo que desponta e o sensibiliza, impressiona, encanta. Tertuliano se encontra diante de uma situação ameaçadora, trágica, mas também fantasticamente nova, emocionante, atraente, sensual, em oposição à sua anterior vida pacata e monótona.

(...) A colcha e o lençol tinham escorregado pelo chão no seu lado, deixado a descoberto um seio de Helena (...) Foi então que lembrou de Maria da Paz. Imaginou outro quarto, outra cama, o corpo deitado de Antônio Claro, igual ao seu, e de repente pensou que havia chegado ao fim do caminho, que tinha na sua frente, a cortá-lo, um muro com um letreiro que

dizia, Abismo, Não Passar, e depois viu que não podia voltar atrás (...) (OHD: p. 289)

Se por um lado, Tertuliano acabou permitindo ou não impedindo o ato ignominioso de Antônio Claro para com Maria da Paz, que culminará na morte de ambos, uma tragédia irreversível que pesa na consciência do protagonista; por outro lado, novos rumos despontam para Tertuliano e uma nova configuração, com mais vigor, motivação e amor, à custa, é verdade, de um alto preço.

Tertuliano usa Maria da Paz, até certo ponto, e até pensa em usar Helena, é verdade, mas num momento em que ainda não estava pronto para lutar sozinho, não havendo então outro meio para agir. Além disso, Maria da Paz sabia-se enganada – e o aceitava para estar ao lado do amado e para tentar conquistá-lo –; quanto a Helena, por tê-lo desejado desde antes de conhecê-lo, toma ela a iniciativa de protegê-lo, é por ela que Tertuliano se apaixona e é a ela que ele tenta preservar.

Nada disso isenta, certamente, Tertuliano das falhas pelo percurso, mas ele fez o que foi possível, o que estava ao seu alcance e, se não o tivesse feito, não teria crescido, mas teria permanecido o mesmo abúlico de antes. Se não o tivesse feito, numa segunda instância, não haveria romance. Ao contrário de Antônio Claro que rapta e usa impiedosamente Maria da Paz, Tertuliano (que até ousa entrar na casa de Antônio Claro e dormir com Helena também) vai desconcertadíssimo, hesita, não se deita na mesma hora que ela, afinal, Tertuliano até pode ser acusado de algumas [ou muitas] faltas, mas jamais poderá ser considerado alguém que abusa impiedosamente duma “pobre senhora”. Ele vai muito mais pela curiosidade de conhecê-la e de conhecer-se, de estabelecer o que ele tem de diferente, de individual, de próprio, enfim, aquela parte que ele quer salvar como sua. O que acontece depois é simplesmente encontro, não é rapto nem violência, mas conta com a iniciativa, o desejo e, depois, até com a conivência da própria Helena.

Assim, não conseguindo desvendar o outro nem o *eu*, Antônio Claro acaba destruindo-se, após uma tentativa irada de auto-affirmação pela subjugação do diferente. Por outro lado, Tertuliano ganha, como prêmio pela difícil e conturbada tentativa de conviver com a diferença (aproximar-se de Antônio Claro, conhecê-lo,

entendê-lo), uma compreensão maior do outro e de si mesmo, uma identidade mais consolidada, a capacidade de defender-se de qualquer ameaça, deixando de ser o indivíduo amorfo que era ao início da narrativa, para ganhar contornos e gestos quase heróicos, ao partir para a luta por essa identidade resgatada depois de tanto tempo adormecida.

**RESUMO:** Uma análise das posturas, potencialidades e perfis dos personagens masculinos e femininos do romance *O homem duplicado*, de José Saramago, assim como seus relacionamentos interpessoais e sociais, recai necessariamente na questão do duplo, na demanda da alteridade e da identidade em meio a uma sociedade massificada, em que imperam a solidão e a homogeneização; e aponta ainda um novo sentido para o pequeno herói, o único herói possível na modernidade. Num contexto em que o convívio social se dá predominantemente no ambiente de trabalho, em situações formais que são antes obrigações que escolhas, a figura feminina, como já é uma constante no mundo ficcional de Saramago, será verdadeira exceção, conseguindo muitas vezes transcender a insensibilidade e o egoísmo instaurados nas relações, demandando uma profundidade maior nos relacionamentos interpessoais, baseada que está na doação, no cuidado, na cumplicidade e na parceria. O senso comum aparece materializado numa espécie de voz consensual e mantém um constante diálogo com o pequeno herói possível Tertuliano, de modo a exercer sua tradicional função repressiva, fundada em valores que o poder estabelece sorrateiramente e que se tornam inquestionáveis. No romance, essa voz consensual que ganha estatuto próximo de um personagem, constitui uma figura ideologicamente discutível, mas de imenso impacto, já que é apenas a partir da transgressão ao senso comum que Tertuliano pode crescer como pessoa e progredir na narrativa. Os personagens da trama, mesmo aqueles que ocupam os papéis principais, são de certo modo também secundários na cena sociopolítica de seu tempo, e estão longe, por isso mesmo, de qualquer tipo de heroicidade. Talvez, aliás, uma das grandes ousadias deste livro de Saramago esteja justamente aí: na escrita de um romance aparentemente sem heróis. E, num segundo nível, não estaríamos longe da

denúncia de uma época em que artistas e intelectuais são cada vez mais subalternizados, amansados e transformados em proletários da cultura, em mera mão-de-obra acrítica e alienada, confusos fantoches integrantes de uma cada vez mais inchada massa oprimida e manobrada, nesta sociedade contemporânea global.

**Palavras-chave:** Saramago; Identidade; Espelho.

**ABSTRACT:** *A look on the postures, potentialities and profiles of the male and female character of the Novel O Homem Duplicado from José Saramago and their interpersonal and social relationships leads to the matter of the duplicated, on mirror and identity demand, through a massificated society where the solitude and equality make the rules; that creates a new meaning for the “little hero”, the only possible hero in the modernity. In a place where the social relationships happens only in the offices, in formal situations where the movements are made not by the choices but on the obligations, the female characters, like the ones in others Saramago novels, is the exception, they can walk through selfish and insensibility in relationships, demanding more intensity in these relationships with care, donation and partnership. The common sense materializes itself in a voice that frequently talks with the “little hero”, Tertuliano, in attempt to repress him, with unquestionable values that the power establishes. In the novel this voice is near a character with intense impact and questionable values that talks with Tertuliano. After the breakthrough with this voice, Tertuliano grows up as a person and finally move on. The characters on the plot, even the main characters, are in a certain way secondary on the sociopolitical scene of their time and because of that are far from any kind of heroism. Maybe one of the greatest secrets of this book is on the writing of a novel with apparently no heroes whatsoever, and on a second level we are not so far from to notice that we are living in a time where the artists and the intellectuality are more and more downsized and transformed in confused puppets that are part of a big, oppressed and manipulated people in a new global society.*

**Keywords:** Saramago; Identity; Mirror.



## REFERÊNCIAS

- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 16ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- FREUD, Sigmund. *Cinco Lições de Psicanálise. A História do Movimento Psicanalítico. O Futuro de uma Ilusão. O Mal-estar na Civilização. Esboço de Psicanálise*. [seleção de textos de Jayme Salomão] Coleção: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 316 p. (OHD)

## RESGATANDO JAIME BATALHA REIS NOS 70 ANOS DE SUA MORTE

Elza Miné

Começo por apresentar o prefácio de Jaime Batalha Reis às suas memórias póstumas.

Foi-me sempre difícil aceitar as limitações que a mim mesmo me atribuí. Donde os adiamentos reiterados, os projetos, inúmeros, que como tais permaneceram. Fui como que um escritor eternamente em preparativos. “Contemporâneo e testemunha de uma geração ilustre”, como diria mais de uma vez, rotulava-me sempre “escrivão”. Escritores eram os outros, dos quais tudo guardei: recortes, cartas, retratos. Mas também nada do que me dissesse respeito me escapou. Nem mesmo os primeiros apontamentos de um rascunho ainda informe. Papéis e papéis abrigados em armários, estantes, malas, caixotes. Sempre à espera. Com diligente cuidado edifiquei, viga a viga, os andaimes da memória. Uma organização exaustiva tornou-se quase que um fim em si mesma. A correspondência, cuidadosamente colecionada, os dados, com rigor levantados, tendo em vista a pluralidade dos planos, acabaram por constituir preponderantemente o meu legado no campo literário. Retalhos de mim mesmo e de outros, muitos, muitos outros.

Quando me retirei na Quinta da Viscondessa, no Turcifal, tudo era paz e silêncio. Só o arvoredor de em frente gritava contra o azul do céu. Não mais a possibilidade de alegar falta de tempo para justificar os adiamentos, já meus conhecidos. Se alguma coisa, talvez o peso do excesso, trazendo a inércia no seu bojo. Porque a mesa de trabalho espaçosa enchia-se de anotações, sempre indispensáveis. A elas preso, não me permitia que escorressem, livres, as recordações. Paralisava-me. Era particularmente sensível à sensação do pouco tempo que me restava. Desistia. A rigorosa devoção que sempre tivera pelo documento abria-me a perspectiva apaziguadora de que o zelo não teria sido inútil. Um dia, outros se haveriam de servir do que agora para mim inútil se tornava. Ou talvez eu próprio, de um outro espaço, num outro tempo, livre das muitas amarras, das frustrações, ou do medo nunca confessado das

comparações indesejadas.

Desde que me cerraram os olhos, de resto já ultimamente tão precários ,volto a cada ano ao Turcifal. Espreito as mudanças. Presenciei o trabalho de meus filhos Victor e Beatriz com meus papéis, fazendo-os transferir para a Biblioteca Nacional em Lisboa, o transporte dos móveis, a permanência de alguns, talvez indesejáveis em casas mais modernas. A salamandra da sala íntima aquece ainda os que hoje lá vivem. O mesmo candeeiro acolhe, no hall de entrada, os que ali chegam. O piano, em móvel de adorno transformado, já não traz os adereços de outros tempos. E a mata de em frente, conservando embora as velhas árvores, de muito se encurtou.

Na minha última visita, encontrei por lá uma senhora. Viera para ver onde eu habitara. Fazia fotografias. Tudo indagava. Esperava encontrar-me num canto qualquer. Mas escondeu-me a penumbra daquele fim de tarde. Notei que sua fala me lembrava a dos meus amigos de Londres e revivi almoços em Ealing, na casa de Cardoso de Oliveira, as conversas intermináveis com Graça Aranha, o seguro otimismo de Joaquim Nabuco, a tristeza de Domício da Gama. Sei, aliás , que ela já estivera à minha procura por Highgate, caminhando pela Cromwell Avenue, onde vivi em meus anos londrinos. Sei que fez vir a público os artigos que a revista *Os Serões* por fim não imprimiram. Que estudou minha correspondência.

E sei que agora empresta a minha voz para compor o meu livro de memórias. Consultou meus papéis, decifrou meus rascunhos, por vezes hieroglíficos, as minhas cartas, muitos dos meus escritos (acabados , ou em elaboração) ; procurou inteirar-se do que sobre mim disseram; leu vários trabalhos que sobre a minha época se escreveram. Parece-me bem intencionada. E, como deste lado em que me encontro, é-se mais complacente e a desconfiança não goza de grande primazia, decidi aceitar o risco. Mesmo sabendo que nada poderei emendar, sugerir, criticar, ampliar, diminuir, anular...

Pois que venham lá essas memórias. Evidentemente que o preenchimento das lacunas, a estruturação narrativa e a própria interpretação dada a várias questões e acontecimentos escapam ao meu controle. Terei também de aceitar construções sintáticas a que sou

profundamente avesso -- basta lembrar as notas marginais que fiz ao ler *Canaã...* Mas, como interessa-me ver que leitura ela fará de mim e do meu tempo, a partir dos meus papéis, empresto-lhe, sempre que possível, a minha própria fala, registada aos bocados nos meus incontáveis fragmentos e anotações, e cartas, e artigos, para de alguma forma ver, ainda que de modo pouco ortodoxo, a concretização de um antigo projeto. Autorizo, mas não me responsabilizo, pois que a tanto não me chegou, ainda, a ingenuidade que idilicamente atribuímos a este outro lado onde estou. E é por isso, também, que prudentemente assino este prefácio com um de meus muitos pseudônimos.

*Diniz de Itajubá*

E é sobre essas “memórias heterodoxas” que lhes trago breve notícia, no espaço de tempo de que dispomos.

Lembro, antes, que falar em Jaime Batalha Reis, mencionar os 70 anos de sua morte, aludir a um necessário e justo resgate do que lhe diz respeito é, imediatamente, pensar no Cenáculo, na *Revista Ocidental*, que criou com Antero de Quental, é associá-lo a Eça de Queirós, enquanto lúcido e brilhante prefaciador das *Prosas Bárbaras*, publicadas postumamente, reunindo os folhetins da *Gazeta de Portugal*.

Na verdade, muitos pontos os uniram pela vida afora: a participação nas Conferências do Casino (Batalha, orador “cassado”, não chegou a pronunciar sua conferência sobre socialismo); a criação do primeiro Fradique Mendes, com a participação de Antero de Quental; o concurso para ingresso na carreira diplomática que prestaram juntos; o consulado de Newcastle, em que Batalha é o sucessor de Eça, quando este é transferido para Bristol; o terem sido cônsules nas duas cidades mais ambicionadas por qualquer diplomata português, Londres e Paris, onde se cercaram de um grupo de amigos brasileiros, em convivência freqüente e próxima. Ainda uma circunstância comum a ser lembrada: ambos terem sido colaboradores da *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, como correspondentes. De 1880 a 1897, no caso de Eça, e de 1893 a 1896, no de Batalha Reis. Mas, contato direto com nosso país, não o tiveram, nem um nem outro, como foi o caso, por exemplo, de um Ramalho Ortigão, de um Mariano Pina, de um Bordalo

Pinheiro.

Testemunho importante dos laços que uniram os parceiros Eça e Batalha Reis é o texto deste, constante do *In memoriam de Antero de Quental*, “Anos de Lisboa – Algumas lembranças” que, fragmentariamente, como que operando “tomadas”, apresenta diversas fatias de memória, inscrevendo reminiscências de 1868 a 1872<sup>1</sup>.

Jaime Batalha Reis, engenheiro de formação e diplomata de ofício, com 28 anos de permanência em Inglaterra, “tinha um permanente interesse sobre tudo, lia sobre tudo e tinha sobre todos os assuntos idéias próprias”, como anotou seu amigo, o pianista Viana da Mota e retomou Marques Costa num artigo que publicou sobre o escritor.

Ambos confirmam a impressão que seu espólio, depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa, efetivamente nos causa: amplo espectro de interesses figurado em notas, apontamentos, artigos e estudos, acabados e inconclusos, mais inacabados do que efetivamente concluídos, constituindo-se sempre, no entanto, no testemunho de continuadas buscas e reflexões e de uma utilização bifronte da escrita: motor e memória de um pensamento em processo, inquieto e inquisidor, aplicado constantemente à articulação do que ele mesmo chama os “seus sistemas”.

De minhas primeiras incursões ao espólio de Jaime Batalha Reis resultou a publicação de um manuscrito inédito do Autor, com data de 1904: *O Descobrimento do Brasil intelectual pelos portugueses do século XX*, que se destinava a publicação pela revista *Serões*, de Lisboa, no qual se propunha a apresentar e discutir a literatura brasileira mas que, por razões que consegui retrair, seguindo pistas que me foram sendo sugeridas por cruzamento de dados levantados na vasta correspondência inédita ali conservada, não chegou a ser publicado.

A edição que preparei apresenta, inéditos, os artigos concluídos desse que se constituiu no que chamei o “projeto brasileiro” de Batalha Reis, as notas preparatórias para elaboração dos referidos artigos (5 capítulos passados a limpo e dois ainda em rascunho); dois outros textos autógrafos, mas inacabados, relacionados com o Brasil; a correspondência com Alberto de Oliveira, diretor da revista Serões, a que se destinavam os, digamos, “artigos brasi-

<sup>1</sup> Ed. facsimilada, com prefácio de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa, Ed. Presença e Casa dos Açores. 1993, p.441-472.

leiros”, bem como cartas que sobre estes trocou com os escritores brasileiros, seus amigos, Graça Aranha e Magalhães Azeredo. Esta publicação<sup>2</sup> resgata, portanto, documentação que permite a apreensão da natureza dos relacionamentos que aquele integrante da Geração de 70 manteve com a literatura brasileira, constituindo o testemunho de um fascinante processo de descoberta – o de um certo Brasil, por Jaime Batalha Reis – e de construção de uma recepção portuguesa da nossa literatura. Proximamente, também sob minha responsabilidade, será dada a público a correspondência (ativa e passiva) com escritores brasileiros: Joaquim Nabuco, Graça Aranha, Domício da Gama, Oliveira Lima, Eduardo Prado, Cardoso de Oliveira, Magalhães Azeredo, Tristão da Cunha, Aluísio Azevedo e José Veríssimo e de dois estudos inacabados, respectivamente sobre Machado de Assis e Joaquim Nabuco.

Uma análise do largo diálogo epistolar, mantido com Edgar Prestage nos permitiu claramente entrever o papel de “mediador” exercido por Batalha Reis, estabelecendo as necessárias pontes entre as culturas portuguesa e inglesa e influenciando na ação divulgadora da cultura e da literatura portuguesas diretamente exercida por Edgar Prestage, a quem aconselha, fornece informações, abre portas, corrige traduções.<sup>3</sup>

É oportuno ainda lembrar que, obedecendo a uma “compulsão documentalista”, como chamei a seu hábito de tudo conservar, ao juntar zelosamente anotações, esboços, projetos, ao enfiar cuidadosamente fichamentos, guardar cartas e rascunhos de cartas, Batalha Reis “arquivou a própria vida”, para fazer uso de uma expressão de Philippe Artières<sup>4</sup>, que chama a atenção para o fato de que:

Sempre arquivamos as nossas vidas em função de um futuro leitor autorizado ou não ( nós mesmos, nossa família, nos-

<sup>2</sup> BATALHA REIS, Jaime. *O descobrimento do Brasil intelectual pelos portugueses do século XX*. Org., prefácio e notas de Elza Miné. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988, 171p.

<sup>3</sup> V o artigo “A vingança da titi: Batalha Reis e Edgar Prestage falam de Eça de Queirós”, publicado em *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas* (organização: Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battela Gotlib. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 147-157.

<sup>4</sup> ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricas*. Rio de Janeiro, vol.11, n.21, 1998, p.9-34.

...sos amigos ou ainda nossos colegas). Prática íntima, o arquivamento do eu muitas vezes tem uma função pública. Pois arquivar a própria vida é definitivamente uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte. (p.32)

Ora, a estas práticas de arquivamento do eu, como diários, correspondência, papéis vários, é inerente uma certa intenção autobiográfica. Como reafirma Artières, o “caráter normativo e o processo de objetivação e de sujeição que poderiam aparecer a princípio, cedem na verdade o lugar a um movimento de subjetivação. Escrever um diário, guardar papéis, assim como escrever uma autobiografia, são práticas que participam mais daquilo que Foucault chamava a preocupação com o eu.” Arquivar a própria vida é, pois, “se por no espelho”, “é uma prática de construção de si mesmo”. “Arquivar a própria vida é [ainda] querer testemunhar”, o que está muito claramente exposto por Batalha Reis, em carta a Mariano Pina, diretor da revista *A Ilustração*, quando projeta para esta publicação uma série intitulada, “Alguns homens de meu tempo” e que efetivamente se concretiza quando escreve o texto “Anos de Lisboa – algumas lembranças”, sua contribuição para o *In Memoriam de Antero de Quental*, já referido.

Projeto de memória de si e de seu tempo, ressalta da anotação autógrafa (E4 48/8), de nítida orientação autobiográfica na qual a filha Beatriz juntou o esclarecimento– “escrito depois de 1921”. Constituindo-se numa espécie de roteiro, que nos vem servindo de guia, ali se pode ler:

Minhas obras – projetos

Livro a escrever

A minha vida política

I – Os meus amigos

Antero de Quental e os outros

Formação das minhas opiniões políticas

= A República e o Socialismo

II – As Conferências do Casino

III – O Centenário de Camões

IV – No Ministério dos Negócios estrangeiros durante a Monarquia (como cônsul)

V- A República ( como Ministro de Portugal)

VI – As minhas opiniões atuais:

A minha filosofia

A minha Religião

A minha Sociologia

A minha Política

Em vista dos caminhos percorridos e antes relatados é que surgiu o projeto em que há anos venho trabalhando: o de traçar um perfil intelectual de Batalha Reis, a partir de elementos contidos no espólio. Mas o longo convívio com os seus escritos me tem levado a várias alterações na proposta inicial. Continuo a não pretender fazer, canonicamente, uma reconstrução pormenorizada dos fatos que compõem a sua trajetória de vida. Na verdade, procuro uma outra trilha: aquela que, mediante o resgate de seus estudos inacabados; de suas anotações de trabalho, verdadeiras pastas de aprendizagem de que nitidamente se depreende um método de trabalho, uma vez que se constituem no registro fiel de todo um processo de indagação/reflexão; de sua correspondência; de artigos por ele publicados na imprensa periódica, procure atinja dois objetivos. De um lado, apresentar de um modo fidedigno, o que ali permanece inédito, relativamente à literatura; de outro, com base em tais elementos, e no estudo de seus artigos publicados, analisar os modos de sua atuação na cultura portuguesa de seu tempo, seja focalizando como: de dentro ( de Portugal) Batalha ativamente participa; de fora (do país) lança-lhe um olhar crítico; lá fora (na Inglaterra), faz-se de intermediário: e dentro e fora, projeta imagens ( de si, do escritor e do artista de seu país e dos países que lhe servem de referência obrigatória, o Brasil e a Inglaterra, em particular). Mas sempre, não obstante o caráter precipuamente fragmentário e inacabado de grande parte do material localizado mas que constitui, por assim dizer, a sua marca, apresentar Batalha Reis como um agente do “novo”, dado o caráter antecipatório de muitas de suas posições.

Nesse sentido, um discurso narrativo em primeira pessoa, ao mesmo tempo que compõe ficticiamente as memórias de Jaime Batalha Reis, inserido no seu tempo, viabiliza o resgate e a apresentação de fragmentos do seu próprio discurso crítico ou confessional resgatados do espólio.



É bem verdade que, num livro de memórias ou numa autobiografia, não só escolhemos alguns acontecimentos, como os ordenamos numa narrativa. Assim, a escolha, a montagem e a valorização dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar ao nosso tempo ou às nossas vidas. Mas como ouvimos já no prefácio, Batalha Reis aceitou essas condições de risco ... e nós prosseguimos em nosso intento.

# MODOS DE VER, MODOS DE ANDAR: O LEITOR EM TEOLINDA GERSÃO

Elzira Divina Perpétua<sup>1</sup>

Teolinda Gersão, considerada a diversidade de formas com que se estrutura sua obra, ilustra a tendência da literatura universal dita pós-moderna de tensionar a linguagem de modo a propor formas renovadas de produção do diálogo entre o literário e os conteúdos sociais. Por causa da linguagem, desde seu primeiro livro, *O silêncio*, de 1981, a escritora se encontra relacionada à abertura de um novo enfoque da narrativa portuguesa, como observa E.M. de Melo e Castro em seu ensaio “A ficção portuguesa após 25 de abril de 1974”. O ensaísta faz notar que a prosa portuguesa que se segue à Revolução dos Cravos, em vez de propor modelos de escrita em que se sobressaia a proposta ideológica, constitui-se como “um campo de possibilidades a ser descoberto por quem escreve e por quem lê, e nela está contido o social, ideologicamente inscrito de diversos modos”. Os modos de inscrição do social, como o entende Melo e Castro, encontram-se na inovação do trabalho da linguagem que é capaz de produzir novos significados.

Nos contos de *Histórias de Ver e Andar*, o trabalho com a linguagem já se anuncia no título, cuja explicação, pela autora, no texto da quarta capa do livro, aponta novas direções do olhar do narrador:

Histórias de ver e andar foi o nome dado pelos árabes às narrativas de viagem, em épocas de descobrir mundos. Mas não é necessário ir longe pra mudar de horizonte: o desconhecido mora ao lado, e também dentro da nossa porta. Reconhecê-lo – ou não – depende do modo de ver. E do modo de andar.

A matéria que constitui os contos de *Histórias de Ver e Andar* insere-se no cotidiano e ganha foros de universalidade à medida que neles se expõem os pequenos dramas da condição humana

<sup>1</sup> Professora de Literatura Brasileira e de Literatura Portuguesa da PUC Minas unidade São Gabriel.

atualizados no funcionamento de nossa sociedade pós-moderna. Encontramos aqui personagens cujas histórias – de separação, de abandono, de velhice, de aviltante disparidade social, de solidão, enfim – são ambientadas num mundo em que o aparato tecnológico e as questões sociais e existenciais se fazem tão amalgamados que as narrativas se tornam absurdamente possíveis. E tornar-se-iam também absurdamente comuns, não fosse o modo como Teolinda as vê e as faz andar, isto é, o modo como as narrativas são elaboradas. Como observa Carmem Maciel Junqueira em sua dissertação sobre o livro, retomando a proposta de Ítalo Calvino, à dureza dos temas abordados nesses contos contrapõe-se a leveza da linguagem de Teolinda. Essa leveza é construída, a meu ver, pela urdidura com que Teolinda tece a trama de cada história e que, ao contrário do que possa parecer numa leitura rápida, não apenas dá profundidade ao narrado, mas oferece ao leitor um redimensionamento das possibilidades da linguagem.

Das estratégias utilizadas pela autora, chama a atenção em especial a constituição dos sujeitos ficcionais — autor, narrador, personagens, leitor — em papéis que se entrelaçam. A abordagem desses sujeitos, em sua ocorrência pelo viés pós-moderno, encontra-se redimensionada em outras e variadas estratégias narrativas em cada um dos contos, e apenas para efeito didático será possível agrupá-los, como o faço a seguir. Dos quatorze contos ali reunidos, quatro são construídos por um narrador em terceira pessoa (“Segurança”, “As Laranjas”, “A Velha”, “A Defunta”). Nos dez restantes, tem-se o narrador homodiegético, sendo que em seis deles a estratégia assenta-se na estrutura de texto memorialístico, nas quais um personagem-narrador transforma sua experiência em matéria de rememoração, ou, como se trata de textos ficcionais, em encenações da memória. São eles: “Quatro Crianças, Dois Cães e Pássaros”, “A Visita”, “Noctário”, “Bilhete de Avião para o Brasil”, “Natureza Morta com Cabeça de Goraz”, “O Leitor”.

Nos demais contos cujos narradores também são construídos em primeira pessoa, portanto, numa estratégia narrativa que considerariamos *a priori*, como encenação de memória, chama a atenção a introdução de um interlocutor em diálogo com o narrador, responsável não apenas pelo desenrolar da narrativa, mas pela existência mesma do texto, e se constitui, invisível, pela voz

do narrador. Trata-se dos contos “A Dedicatória”, “Big Brother Isn’t Watching You”, “Uma Orelha”, e “As Cartas Deitadas”. Nos três primeiros contos os interlocutores legitimam uma estrutura textual que reproduz uma situação de oralidade, e no último, sua construção em forma de uma carta já garante a presença do narratário. Faço, aqui, um breve resumo de cada enredo, a fim de expor a análise dos sujeitos que ali contracenam.

Em “A Dedicatória”, um personagem-narrador falastrão encontra-se num lançamento de livro, cogitando conseguir da escritora um exemplar autografado para presentear a mulher que o abandonara havia um ano, numa estratégia com o qual nutria a certeza de que ela voltaria para ele. O conto centra-se na história da solidão desse personagem, que conta para a escritora, de forma atabalhoada, o seu drama e o desespero para recompor o convívio com a mulher amada. Em “Big Brother Isn’t Watching You”, uma adolescente conta de que forma ela e mais três colegas, seduzidas pela ilusão do sucesso imediato propagado pela mídia, planejam e executam o assassinato de uma colega de sala, como forma de chamar a atenção do mundo midiático sobre elas, de modo que possam ser iluminadas pelos holofotes da fama que almejam. A história gira em torno dos sonhos das adolescentes, para quem nada mais importa a não ser a realização do desejo de se projetar na mídia, como atrizes ou modelos, uma vez que os valores de família e de escola encontram-se completamente desfocados da única realidade que lhes cabia como satisfação pessoal.

Em “A Orelha”, a protagonista é uma ex-professora de matemática, fragilizada pela relação de falsidade que mantém com o marido e pelo casamento apenas de aparência, insiste, através de um telefone de serviços de escuta pela valorização da vida, que seu ouvinte ouça a sua história completa, uma vez que os outros atendentes, que já estavam acostumados a ouvi-la, acabavam por desligar antes que ela terminasse seu relato.

Em “As Cartas Deitadas”, um homem escreve a um ex-companheiro de infância, em cuja casa da família (Bastos) sua mãe trabalhara como doméstica, e de quem fora separado, aos quatorze anos, para, por indicação da patroa, direcionar-se à carreira militar. O missivista centra a carta na história de sua vida, em tudo oposta à vida da família abastada do destinatário da carta, e enfatiza o

último verão que passaram juntos numa casa de praia, quando a família descobre que o rico rapaz engravidara uma vizinha também adolescente. O pai ordena o retorno imediato do rapaz para Lisboa, evitando assim que ele reencontre Hélène, e o adolescente encarrega o filho da criada de entregar à moça uma carta, mas este, em vez de cumprir o pedido, rasga a carta sem ler.

A introdução da figura de um interlocutor em cada um desses contos aponta, por outro lado, para a inserção dupla do leitor, não apenas como um sujeito que constrói os sentidos do texto, mas ao mesmo tempo como um leitor que se constrói, também, no texto, no papel desse interlocutor. Isso se mostra, primeiramente, com a provocação que os contos fazem ao leitor – ao leitor-modelo –, na proposta de Umberto Eco, no sentido de convidá-lo a participar do jogo metalingüístico, que sustenta os textos; e, conseqüentemente, com a participação do leitor como personagem-interlocutor em cada conto. O desdobramento da figura do leitor confere aos contos de Teolinda Gersão um espelhamento inquietante, uma vez que as imagens que projetam estão sempre desfocadas e deslocadas de um sentido prévio, obrigando-nos a sair de um lugar apaziguador, para tomarmos partido na trama.

Esse modo de narrar essas quatro diferentes histórias com a introdução da estratégia de um interlocutor, cada um deles coerentemente apropriado ao enredo e ao protagonista-narrador, vai ao encontro das reflexões feitas por Ricardo Piglia, em suas “Teses sobre o conto”. Não se discute aqui a possibilidade de os desfechos desses contos parecerem ou não surpreendentes, mas o fato de eles inaugurarem, de forma inequívoca, um outro lugar para o leitor, que, intermediado pela presença do interlocutor, estivera, juntamente com este, subestimado pela voz do narrador, em cuja história o enredo se centra. O desfecho de cada um dos contos vai apontar para outra história, a história secreta de que fala Piglia, e que nos contos de Teolinda Gersão nos coloca na condição de leitores-interlocutores, ou como personagens inseridos em cada vida que ali se encena.

Em “A Dedicatória”, o protagonista coloca nas palavras solicitadas à escritora como dedicatória a responsabilidade pelo retorno da mulher que o abandonara, sintetizando de modo tragicômico a função da literatura sobre os leitores ao estendê-la para um texto

particular de dedicatória: “(...) se não voltar é porque a senhora não lhe soube dizer quanto eu a quero e escreveu a dedicatória errada. Mas isso não vai acontecer, tenho a certeza, a senhora vai fazer um esforço e escrever certo. Não vai?” ( p.41 )

Em “Big Brother Isn’t Watching You”, a conclusão da protagonista sobre o assassinato da colega impressiona não apenas pela constatação da inversão dos valores sociais que guia o raciocínio da adolescente, mas porque o leitor se põe como o ouvinte do depoimento, e as palavras nos atingem porque somos parte do mesmo mundo, e é a nós que a protagonista se dirige:

Tem sido assim, cada vez se fala mais e ninguém está de acordo, todos os dias nos fazem interrogatórios, são ouvidos psicólogos, psiquiatras, professores, pais, colegas, policiais, vizinhos, e há cada vez mais interesse e mais público, porque somos um caso mediático. Exactamente como tínhamos pensado. (...) Mas nenhuma de nós tem medo, nem está preocupada. Temos a certeza de que tudo vai acabar com um belo pôr do sol em Miami. (p.64)

Em “A Orelha”, a protagonista conclui, ao final de um cansativo depoimento sobre sua vida, que ela fala apenas a um orelha, não a uma pessoa, e a consciência de sua solidão ganha uma dimensão inesperada, porque toca à condição humana, mas também porque faz cada vez mais parte do mundo do leitor, isolados que estamos todos de cada um de nós, mas, principalmente, porque é como se um ser de papel, construído pela linguagem, estivesse a nos tocar, leitores reais, com sua dor, invertendo, de certa forma, a ilusão literária:

Quando falo consigo sei que estou a falar sozinha, porque você não é uma pessoa real, é apenas uma orelha, do outro lado do fio. Uma orelha a que me agarro, no meio da noite, com um fio de voz. Mas a minha voz também é ilusão. Ninguém me ouve, só tenho a ilusão de ser ouvida,. Estou cercada de todos os lados, e sem voz. (p.102)

Por fim, em “As Cartas Deitadas”, em seus parágrafos finais, o missivista arrogante transfere para o destinatário da carta a res-

ponsabilidade de seu destino que ele tivera em suas mãos desde a adolescência – o reencontro com Hélène, ou a impossibilidade de um reencontro, talvez. Nós, leitores-voyeurs desta carta, solidarizamos-nos com o destinatário a surpresa, a dor, a raiva por algo para sempre perdido:

Entrego-lhe assim o conhecimento desse facto: Hélène nunca recebeu a sua carta. E agora que lho disse, não tenho mais nada a ver consigo. A última coisa que nos ligava era esse Verão (...). Mas esse ponto em comum acaba com esta carta, que vou enviar-lhe agora. Uma vez escrita não me pertence mais, é propriedade sua, porque lhe diz respeito. (p.176)

Em suas teses sobre o conto, Piglia considera que um conto sempre conta duas histórias, sendo a primeira narrada em primeiro plano e a segunda, em segundo plano; e que, sem anunciar a existência do segredo, como ocorria com o conto clássico, “o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só”, mas “o mais importante nunca se conta” (p.91). Em consonância com essas reflexões, pode-se concluir dos contos de Teolinda Gersão que a história narrada por seus protagonistas fazem um movimento contrário: desinstalam os personagens de uma situação cômoda, de simples reflexos linguajeiros de uma realidade, e trazem para dentro do conto a figura do leitor, que sobrevive, tradicionalmente, fora do texto literário, mas para quem se reivindica modernamente o papel de construtor de sentidos. O texto literário como construção de linguagem é assim redimensionado em novas atribuições, o que poderia ser considerado como um dos modos de inscrição do social através da ficção, como quer Melo e Castro. Esse trabalho com a linguagem, que é afinal, um modo de ver e de andar singular de Teolinda Gersão, amplia os limites da escrita e reafirma para a escritora portuguesa um lugar ímpar na literatura universal recente.

**RESUMO:** Reflexões em torno da figura do leitor em quatro contos de *Histórias de ver e andar*, de Teolinda Gersão.

**Palavras-chave:** leitor, Teolinda Gersão, literatura portuguesa.

**ABSTRACT:** *This is a reflection about the reader's papers of Teolinda Gersão's Histórias de ver e andar.*

**Keywords:** *reader, Teolinda Gersão, portuguese literature.*

## REFERÊNCIAS

GERSÃO, Teolinda. *Histórias de ver e andar*. 2ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

JUNQUEIRA, Carmem M. Maciel. *Um deslizar irônico pelas alamedas do olhar: um estudo de Histórias de ver e andar, de Teolinda Gersão*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2005. (Dissertação de Mestrado).

MELO E CASTRO, E.M. de. A ficção portuguesa após 25 de Abril de 1974. In: GOTLIB, Nádía. *O fim visual do século XX e outros textos críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



# O EPIFÂNICO (RE)CONHECIMENTO DO “EU” NAS VOZES FEMININAS DE ANA BRANCO E ROSA ALICE BRANCO

Érica Antunes Pereira<sup>1</sup>

## INTRÓITO

Em 1942, Ataulfo Alves e Mário Lago talvez não imaginassem que o samba “Ai que saudade da Amélia” logo se consagraria, dentre outras razões, por representar o feminino sob dois olhares antagônicos: um deturpando e outro exaltando a mulher<sup>2</sup>. A temática da canção é simples, trata de um homem que, diante dos desatinos da nova mulher<sup>3</sup>, imbuí-se de “saudade da Amélia” tão conformada, passiva e amorosa a ponto de, com ele, dividir a fome e até achar “bonito não ter o que comer”. Tais atitudes nem de perto dizem respeito à sucessora, que “não sabe o que é consciência” e “só pensa em luxo e riqueza”.

As imagens femininas aí vislumbradas correspondem às duas mulheres descritas por Lipovetsky e que constituem a base de sua teoria sobre a “terceira mulher”.<sup>4</sup> Segundo o autor, a “primeira” é “associada às potências do mal e do caos, aos atos de magia e de feitiçaria, às forças que agridem a ordem social, precipitam a putrefação das reservas e das produções alimentares, ameaçam a economia doméstica”; já a “segunda” é enaltecida como boa mãe e esposa e, embora não seja “reconhecida como sujeito igual e autônomo, não deixou de sair da sombra e do desprezo que eram

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela UEL e professora da UNIPAR.

<sup>2</sup> A deturpação e a exaltação, obviamente, obedecem, neste caso, a uma ótica masculina.

<sup>3</sup> Nesta passagem, quando nos referimos à nova mulher, não o fazemos universalmente, atendo-nos à situação havida no samba: ela é nova porque sucede Amélia no relacionamento afetivo com o eu lírico.

<sup>4</sup> Lipovetsky, 2000, p. 231-239.

o seu quinhão: é gratificada com o poder de elevar o homem”.<sup>5</sup>

Mas e a “terceira mulher”, quem é ela? Para Lipovetsky, trata-se daquela que “é sujeita de si mesma”, que não é mais “uma criação ideal dos homens”, mas “uma autocriação”.<sup>6</sup> Percebemos, por conta disso, que essa “terceira mulher” está em busca de sua identidade.<sup>7</sup> O grande problema é que não é mais possível cogitar numa identidade pronta e acabada, mas, consoante Santos, em “identificações em curso” que, “além de plurais, são dominadas pela obsessão da diferença e pela hierarquia das distinções”.<sup>8</sup> Assim, quando pensamos na “terceira mulher”, temos de fazê-lo a partir de sistemas culturais e, neste caso, ela assume “identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente”<sup>9</sup> à medida que é “confrontada por sua diferença, seu Outro”.<sup>10</sup>

Nesse momento, é oportuno invocar a teoria existencial de Beauvoir, segundo a qual “não se nasce mulher, torna-se mulher”, o que implica afirmar que os corpos biologicamente diferentes não bastam “para determinar uma hierarquia dos sexos; eles fracassam em explicar por que a mulher é a Outra; eles não as condenam a permanecerem subordinadas a esta regra para sempre”.<sup>11</sup> Em outras palavras, a mulher é a “outra” se a orientação cultural seguida for eminentemente masculina, fato que, aliás, é o principal alvo das críticas feministas à teoria beauvoiriana. Só para exemplificar, lembramos as palavras de Irigaray:

Em vez de dizer: não quero ser o outro do sujeito masculino e, para tanto, pretendo ser igual a ele, eu digo: a questão do outro está mal colocada na tradição ocidental, o outro é

<sup>5</sup> Embora a seqüência das mulheres esteja, curiosamente, invertida no samba – Amélia, sendo a primeira, é enaltecida, ao passo que sua sucessora, de cotejada torna-se depreciada –, lembramos que a teoria de Lipovetsky não se liga a tal fim, ou seja, à temporalização dos seres nos relacionamentos, caracterizando-se a “primeira”, a “segunda” e a “terceira” mulheres como modelos históricos tão-somente.

<sup>6</sup> Lipovetsky, 2000, p. 237.

<sup>7</sup> Como afirma Santos, 2003, p. 136, “o primeiro nome moderno da identidade é a subjectividade”.

<sup>8</sup> Santos, 2003, p. 135.

<sup>9</sup> Hall, 2005, p. 13.

<sup>10</sup> Bhabha, 2003, p. 79.

<sup>11</sup> Beauvoir, 1980a, p. xviii.

sempre o outro do mesmo, o outro do próprio sujeito e não um outro sujeito a ele irredutível e de dignidade equivalente.<sup>12</sup>

A almejada equiparação do sujeito feminino com o masculino, portanto, passou a ser refutada, ensejando “uma nova concepção de igualdade, não mais apoiada na similitude mas na diferença sem hierarquia”.<sup>13</sup> Assim, falamos numa “cultura das mulheres”, caracterizada por ser “uma experiência que liga as escritoras umas às outras no tempo e no espaço”<sup>14</sup> e que nos faz retomar a “terceira mulher” de Lipovetsky. Ressaltamos, porém, que o surgimento desta não implica, necessariamente, o desaparecimento das duas mulheres precedentes<sup>15</sup>; elas podem, muito bem, caminhar juntas, já que o sujeito é “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas”.<sup>16</sup>

Um dos traços marcantes das poéticas da angolana Ana Branco<sup>17</sup> e da portuguesa Rosa Alice Branco<sup>18</sup> é essa busca pelo (re)

<sup>12</sup> Irigaray, iternet..

<sup>13</sup> Oliveira, 1999, p. 71.

<sup>14</sup> Showalter, 1994, p. 44.

<sup>15</sup> Vale lembrarmos que as três categorias de mulheres, na acepção de Lipovetsky, são compreendidas enquanto modelos históricos.

<sup>16</sup> Hall, 2005, p. 12.

<sup>17</sup> “Ana Maria José Dias Branco nasceu a 24 de maio de 1967, no município de Lucapa, província de Luanda Norte. Fez os estudos primários no colégio de Madres, Sagrado Coração de Maria, em Anadia – Coimbra, Portugal, os estudos secundários na Escola Secundária de Albergaria-a-Velha, Aveiro, Portugal, e, ainda, o Curso de Química no então Instituto Karl Marx, hoje IMIL (Instituto Médio Industrial de Luanda) e o Curso de Ciências Sociais no PUNIV – Luanda. (...) Vencedora do Prémio Literário António Jacinto em 1997, com a obra *Meu rosto minhas mágoas* e nomeada ao Prémio Galax 97, na categoria de escritor do ano. Ana Maria Branco representa a poesia feminina angolana na *Antologia da Poesia Feminina dos PALOP*. Tem para edição as obras: *Maria a louca da janela* (conto), *A princesa Cioca* (conto infanto-juvenil), *O livro* (poesia), *As mãos de Deus e do Diabo* (prosa), *O bico da cegonha* (poesia), *A despedida de mi* (poesia por acabar). É membro da União dos Escritores Angolanos desde 1997, onde já fez parte da sua direcção”. (Fonte: <<http://www.uea-angola.org/bioquem.cfm?ID=9>>)

<sup>18</sup> “Poeta, ensaísta e intelectual ativa em seu país, preside a Limiar, antes selo editorial e revista de cultura e hoje uma cooperativa que vem produzindo inúmeros eventos literários, dentre eles os Encontros Internacionais de Poesia de Aveiro. Membro da direcção do PEN Club português, é co-responsável pela criação da revista de poesia *Hablar/Falar de poesia*. Traduzida para línguas como árabe, francês e espanhol, Rosa Alice Branco publicou, dentre outros, *O único traço do pincel* (1997), *Da alma e dos espíritos dos animais* (2001) e *Solettrar o dia – Obra reunida* (2002). (...) Atualmente dirige a revista virtual *Logovemos*, possui tese de doutoramento em

conhecimento do “eu”, em que o sujeito “se apropria de uma imagem que, no fundo, nega, pois ele jamais se reconhece plenamente na imagem que tem de si”.<sup>19</sup> Para demonstrar esse freqüente diálogo entre o “eu” e o “não-eu”, analisaremos, a seguir, os poemas “O livro” de Ana Branco e “Casa a meio” de Rosa Alice Branco.

## 1. “A HISTÓRIA ERA MINHA”...

Eu vejo-me e estou sem mim,  
Conheço-me e não sou eu.

*Fernando Pessoa*

No poema “O livro”<sup>20</sup> de Ana Branco, o eu lírico, ao iniciar a leitura de um livro, identifica-se tanto com o enredo que, pouco a pouco, à medida que afloram as emoções, toma posse do “outro” e o converte na própria vida. Logo no primeiro verso, “Deitei-me a chorar com um livro aberto...”, o “livro aberto”, ao permitir o acesso de todos, instaura, no eu lírico, a urgência em conhecer o conteúdo, fato comprovado já desde o emprego do verbo pronominal.

A partir desse momento, o eu lírico inicia um processo de identificação sem, no entanto, conhecer a origem e/ou a razão do fato. Aliás, o maior atrativo, em princípio, talvez não seja a história propriamente dita: ao afirmar que não sabia “porque chorava e o que lia”, o eu lírico estabelece, de pronto, um vínculo afetivo com aquele livro que, por ser/estar aberto, aproxima-se da fragilidade e da inocência.

Aos poucos, porém, o interesse do eu lírico é transposto para o enredo. Surge, então, “uma história de um amor, tão triste que me [ao eu lírico] fazia chorar...”, numa fusão da epifania provocada

---

Filosofia do Conhecimento, na área da Filosofia da Percepção, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2002), sendo ainda investigadora da UnICA (Unidade de Investigação em Artes e Design) da Universidade de Aveiro, além de docente das cadeiras de Psicologia da Percepção e de Cultura Contemporânea na Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos (ESAD)”. (Fonte: orelha de *Solettrar o dia*. São Paulo: Escrituras, 2004)

<sup>19</sup> Escolástica, 1995, p. 49.

<sup>20</sup> Branco, internet.

pelo “livro aberto” com o desvelar da narrativa. Assim, o eu lírico “Chorava e lia. Lia e chorava”, encerrando, de vez, a possibilidade de manter uma relação racional acerca do que o movia a tanto, o “eu” e o “outro” já não podem ser dissociados.

Sucedem-se as páginas do livro e o eu lírico, cada vez mais, embrenha-se na narrativa, chegando a querer “morrer por sentimento,/ E dor de alguém que não conhecia”, fato que o deixa impressionado e ainda mais confuso consigo mesmo: “Amargurada não compreendia o porquê,/ Que eram tão sentidas e reais as minhas lágrimas”. Novas tentativas de estabelecer os limites entre o “outro” e o “eu” são realizadas, todas em vão: Queria acordar, mas não era possível;/ Porque não dormia.../ O livro estava comigo, eu e a história”.

A ânsia do eu lírico, na sexta estrofe, volta-se para o conhecimento do desfecho do livro – seria um final feliz? – e o desejo de “conhecer a quem pertencia tão doentia e triste/ história” se torna imanente e quase insuportável. A desolação, porém, invade-o no exato momento em que percebe que “O final não era feliz”<sup>21</sup> e que “O livro fora assinado por mim [si]”. Assim, o fato de o eu lírico desvendar o mistério de um livro que, apesar de aberto, guardava um enorme segredo, leva-o ao (re)conhecimento de si, uma vez que aquela “história de amor tão triste e que tanto me [ao eu lírico] fez chorar,/ Era a minha [sua]. E a personagem principal da minha [sua] história,/ Era Eu... [ele próprio]”. Reflexos no espelho?

## 2. MAS “ANTES NÃO ERA EU”...

O tempo pode medir-se  
No corpo

Paula Tavares

Tomado por simbologias, o poema “Casa a meio”<sup>22</sup> de Rosa Alice Branco trata do início do processo de envelhecimento. Nos dois primeiros versos, o eu lírico, ao tirar “lume das gavetas” e

<sup>21</sup> Ao ser utilizada a expressão “não feliz”, entrevemos uma pequena atenuação que, por consequência, pode conduzir à esperança, o que não ocorreria com o emprego do adjetivo “infeliz”.

<sup>22</sup> Branco, 2004, p. 14.

perceber que se trata do “primeiro dia/ de outono”, instala um rito de passagem que o leva à percepção de um novo estágio: a idade madura que, em breve, conduzirá ao envelhecimento. O lume, com toda carga de luminosidade que a própria palavra já guarda, ao ser retirado das gavetas, um compartimento fechado e escuro, parece retomar, de algum modo, uma caixa de Pandora às avessas, surgindo não o que há de ruim, mas, simbolicamente, o renascimento do próprio eu lírico.

A percepção de que este poema trata do processo de envelhecimento se torna ainda maior ao nos depararmos com imagens invocadoras das estações e do tempo. A sucessão das estações, como bem lembram Chevalier e Gheerbrant, “marca o ritmo da vida, as etapas de um ciclo de desenvolvimento: nascimento, formação, maturidade e declínio”.<sup>23</sup> Assim, quando o eu lírico, no segundo verso ainda, refere-se aos “anos que estão no fundo” das gavetas, tendemos a imaginar tanto a infância remota quanto os poucos anos que restam a partir desse “primeiro dia/ de outono”, ou seja, da maturidade plena, do momento em que se inicia o envelhecimento.

Mas a grande evidência do (re)conhecimento do “eu” se dá no terceiro e no quarto versos: “Antes não era eu. Era a casa em construção./ Eu antes de mim”. Essa estranheza de se descobrir “outro” pode ser vista como uma reedição do “Estádio do Espelho” proposto por Lacan<sup>24</sup>, lembrando, conforme afirma Corrêa, que

o duplo da descoberta do sujeito sobre a marca do tempo, ao contrário do que aconteceu na infância, produz neste encontro a visão do seu corpo espedaçado. Ele não pode mais reconhecer o que foi o símbolo de sua presença no mundo. Uma realidade nova desfeita, frente sua imagem no espelho. É uma desconstrução que se opera.<sup>25</sup>

Tão logo o eu lírico se vê diante desse simbólico espelho, percebe que o “outro” se torna o próprio “eu” e se ata, também simbolicamente, à sua finitude. Desta maneira, se, antes, “Era a casa em construção”, a partir de agora passa a ser o edifício acabado,

<sup>23</sup> Chevalier; Gheerbrant, 2002, p. 401.

<sup>24</sup> Lacan, 1998.

<sup>25</sup> Corrêa, internet.

já pronto para abrigar e situado, por assim dizer, na ante-sala da demolição. Essa idéia é, ainda, reforçada pelos versos “Agora desmantelo o verão,/ os vestidos que voam, os pés nus ao lado do vestido”, ou seja, embora a mesma imagem da construção x desmoração seja utilizada, já não se trata da “casa” (de si), mas do “verão” (do tempo) que se esvai, inaugurando um período de desfolhamentos, de preparação para o inverno, para a velhice.

Desmantelar “o verão,/ os vestidos que voam, [e] os pés nus ao lado do vestido” significa afastar-se do frescor da primavera, destituir-se da sensualidade até então cultivada<sup>26</sup> e assumir, prontamente, sua nova condição outonal, pois “O tempo perde-se na mudança de estações”. Desta forma, “alguém existe dentro de mim”, o “eu” se torna “outro” e, novamente, o “eu”: espelhos de Lacan.

Por fim, “Uma voz ri-se no fundo do armário”, deixando à deriva a grande dúvida: será esse riso pertencente à já longínqua infância ou representará a ironia do tempo e a personificação da morte? Talvez ambas as respostas, pois “O sol tão baixo, na última gaveta”, alberga, ainda, um fio de vida; tênue que seja, mas vida.

## **PARA FINALIZAR...**

Como podemos perceber, Ana Branco e Rosa Alice Branco têm mais que o patronímico em comum. No entanto, os eus líricos contidos nos poemas “O livro” e “Casa a meio” realizam trajetórias diversas: naquele, o (re)conhecimento do “eu” é proléptico, ou seja, obedece o curso da história contida no livro; neste, ao contrário, a busca de si é analéptica, o eu lírico, já ciente de sua identidade, realiza uma espécie de digressão para demonstrar seu rito passagem do “verão” para o “outono”.

Ambos os poemas, de qualquer maneira, têm sua base na busca da identidade feminina: à medida que tratam de dar emergência ao “outro” de si, vislumbrando-o como o próprio “eu”, constituem um “sujeito autônomo diferente”<sup>27</sup> que, uma vez lúcido, mostra-se apto para se (re)conhecer no mágico espelho da existência.

---

<sup>26</sup> Tanto o vestido quanto os pés são vistos, com frequência, como signos de fantasias sexuais.

<sup>27</sup> Irigaray, internet.

**RESUMO:** Pretendemos analisar os poemas “O livro” da angolana Ana Branco e “Casa a meio” da portuguesa Rosa Alice Branco à luz da questão da busca do “eu” feminino, seja pelos caminhos da reflexão, seja a partir de revelações próprias do quotidiano, mas sempre confrontando com sua diferença, seu “outro”, não entendendo este como o “oposto” do feminino, isto é, o sujeito masculino, o homem, mas sim como o “não-eu”.

**Palavras-chave:** Literatura Comparada. Poesia Contemporânea. Identidade feminina.

**ABSTRACT:** *We pretend to analyse the poem “O livro” of the angolan Ana Branco and the poem “Casa a meio” of the portuguese Rosa Alice Branco, based on the question of the feminine “self”, both by the reflection ways and from the revelations of everyday, but always by comparing with its difference, its “other”. We don’t see the “other” as the feminine’s opposite, as the masculine subject, the man, but as the “no-self”.*

**Keywords:** *Comparative Literature. Contemporary Poetry. Feminine Identity.*

## REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*, v. 1. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. 1. ed., 2. reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BRANCO, Ana. Antologia de Ana Branco. *União dos Escritores Angolanos*. Disponível em: <[http://www.uea-angola.org/resumo\\_antologia.cfm?ID=315](http://www.uea-angola.org/resumo_antologia.cfm?ID=315)>. Acesso em: 29 maio 2005.
- BRANCO, Rosa Alice. *Soletrar o dia*. São Paulo: Escrituras, 2004.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- CORRÊA, Carlos Pinto. Visão psicanalítica da idade numerada. *Círculo Brasileiro de Psicanálise*. Disponível em: <<http://www.cbp.org.br/artigo3.htm>>. Acesso em: 21 jun. 2005.
- ESCOLÁSTICA, Maria. *O gozo feminino*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.



- IRIGARAY, Luce. A questão do outro. Trad. Tânia Navarro Swain. *Labrys: Estudos Feministas*, n. 1-2, jul./dez. 2002. Disponível em: <[http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1\\_2/irigaray1.html](http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/irigaray1.html)>. Acesso em: 10 jun. 2005.
- LACAN, Jacques. O estádio do espelho. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

# O PRAZER PELOS SENTIDOS, A PROPÓSITO DE O CRIME DO PADRE AMARO, DE EÇA DE QUEIRÓS

Érica Carvalho Arruda<sup>1</sup>

“Ando tão à flor da pele,  
Que qualquer beijo de novela me faz chorar,  
Ando tão à flor da pele,  
Que teu olhar flor na janela me faz morrer,  
Ando tão à flor da pele,  
Que meu desejo se confunde com a vontade de não ser,  
Ando tão à flor da pele,  
Que a minha pele tem o fogo do juízo final”  
(*Flor da Pele* – Zeca Baleiro)

“A verdadeira maneira de ampliar e multiplicar os desejos é tentar impor-lhes limites” (Marquês de Sade)

A proposta do presente trabalho é tentar desvelar o código de sedução utilizado por Amaro e Amélia, em *O Crime do Padre Amaro*, mostrando que essa sedução se processa por meio dos cinco sentidos: tato, paladar, audição, olfato e visão.

Quando Amaro e Amélia encontram-se, iniciam uma relação que se funda no único alicerce possível: os sentidos. Estabelecem entre si uma amizade que, na verdade, servia de pretexto para encobrir a atração que sentiam, iniciando assim uma roda-viva de sensações. Se o campo do erotismo é, como diz Georges Bataille, essencialmente, “o campo da violência, o campo da violação”, e, portanto, se Amaro e Amélia se propuseram a violar, esse conhecimento adquirido cobraria um preço a ser pago.

Para Amaro, viver na casa da S. Joaneira era muito fácil e cômodo, pois gozava de “boa mesa, colchões macios e a convivência meiga das mulheres”. “A hora do jantar, sobretudo, era a mais perigosa e feliz, a melhor do dia”, pois era nos horários das refeições

---

<sup>1</sup> Érica Carvalho Arruda é mestranda em Literatura Portuguesa pela UFRJ.

e das reuniões para quino que Amaro e Amélia se encontravam, menos para comer e para jogar o quino do que para jogar o jogo de sedução onde, como nos diz Barthes, “tudo significa”. Cada detalhe, cada gesto é passível de interpretação, tal qual num jogo de xadrez, onde um movimento será determinante para os posteriores.

O jogo de sedução estabelecido por Amaro e Amélia apresenta-se a todo momento permeado de referências ora a Deus, ora aos santos, ora às orações, ora ao ritual em si ou aos objetos que o compõem. No início do romance, Amaro passa as noites lendo os ‘Cânticos a Jesus’ livro de orações,

*tradução do francês publicada pela Sociedade das Escravas de Jesus. É uma obrazinha beata, escrita com um lirismo equívoco, quase torpe – que dá à oração a linguagem da luxúria: Jesus é invocado, reclamado com sofreguidões balbuciantes de uma concupiscência alucinada: ‘Oh! Vem, amado do meu coração, corpo adorável (...)! Amo-te com paixão e desespero! Abrasa-me! Queima-me! Vem! Esmaga-me! Possui-me!’ E um amor divino, ora grotesco pela intenção, ora obsceno pela materialidade, geme, ruga, declama assim em cem páginas inflamadas onde as palavras gozo, delícia, delírio, êxtase, voltam a cada momento, com uma persistência histérica. (CPA, 101)*

Nos diz o narrador que Amaro lia o livro até tarde, depois, fechava os olhos e punha-se a pensar em Amélia, tomado por “uma decisão brutal de a possuir”. Sentindo no próprio corpo os efeitos das leituras dos Cânticos a Jesus, Amaro recomenda o livro a Amélia, que, após a leitura, estava no outro dia “pálida, com as olheiras até ao meio da face”, e sentia sem razão, às vezes, o rosto abrasar-se-lhe de sangue.

Amaro e Amélia sabiam que seu amor era proibido. Amélia tinha diante dos olhos o exemplo de Joaninha, que tivera a vida arruinada por ter sido também apaixonada por um padre.

Segundo Bataille, “derrubar uma barreira é em si algo sedutor” (BATAILLE, 2004, p. 75). E prossegue: “Somos admitidos ao conhecimento de um prazer no qual a noção de prazer se mistura ao mistério, expressivo da interdição que determina o prazer ao mesmo tempo em que o condena. (...) a essência do erotismo é dada na associação inextricável do prazer sexual com a interdição. Humanamente, nunca a interdição aparece sem a revelação do pra-

zer, nem o prazer sem o sentimento de interdição.” (BATAILLE, 2004, p. 168)

É Amélia quem primeiro pensa na idéia do adultério. Diante do inevitável casamento com João Eduardo para cobrir o escândalo causado pela publicação do Comunicado, Amélia pensa que

*Depois de casada (...), o senhor padre Amaro podia ser o seu confessor; (...) haveria então entre eles uma troca deliciosa e constante de confidências (...) iria receber ao confessor, na luz dos seus olhos e no som das suas palavras, uma provisão de felicidade; e aquilo seria casto, muito picante e para a glória de Deus. (CPA, 190)*

Os sentidos exercem papel fundamental neste livro, uma vez que as personagens são carentes de linguagem. E em não sabendo expressar-se, não dispo de mecanismos para fazê-lo, o que lhes sobra é a expressão dos sentidos. Bataille afirma que

*O olfato, a audição, a visão e mesmo o paladar percebem sinais objetivos, distintos das atividades que ele determinarão. São sinais anunciadores da crise. Nos limites humanos, esses sinais anunciadores têm um valor erótico intenso. (BATAILLE, 2004, p. 202)*

A visão pode ser considerada o principal sentido explorado no jogo da sedução. Os olhos têm aqui importância fundamental porque, na falta das palavras a única forma de dar corpo a esta expressão do que quer ser dito são os olhos. Os olhos, neste livro, não apenas vêem, mas falam todo o tempo. Os olhos são o primeiro contato com o mundo e com as pessoas, e é por meio deles que apreendemos o mundo.

Os olhos de Amélia são lembrados por Amaro por serem “olhos vivos e negros”, “olhos muito ternos”, “olhos que reluzem e pedem”, “olhinhos adocicados!”, “olhos suplicantes”. E era por meio dos olhos que Amaro e Amélia muitas vezes encontravam-se, interrogavam-se e mantinham “um longo diálogo mudo, que os ia penetrando da mesma languidez dormente”. São os olhos que brilham quando se encontram. Quando, no início, Amaro lamenta estar atraído por Amélia, o que primeiro desejou foi estar longe de Leiria, onde não a pudesse ver, porque sabia que, antes de tudo, era

pelos olhos que era seduzido.

Os olhos são, portanto, porta de entrada para os desejos. Quando decide ir embora, Amaro o faz porque sabia que “se persistisse em vê-la na intimidade, ter constantemente presentes aqueles olhos negros (...) – a sua paixão, (...), torná-lo-ia doudo, ‘podia fazer alguma asneira!’”. Quando depois de ir embora da Rua da Misericórdia Amaro vê Amélia pela primeira vez, na missa, ao pé da mãe, mal sustenta o cálice com as mãos trêmulas e cerra os olhos, numa atitude, que nos é conhecida, para evitar a visão que invade e dói.

São os olhos que carregam todo o código erótico, em referências bastante claras. Os olhos de ambos estão constantemente úmidos, como erótico é o “olhar penetrante que se trocavam”. Amélia “sentia os olhos do padre Amaro devorá-la silenciosamente”. Nos diz o narrador em determinado momento que “os seus olhares reluziram logo do desejo de se tocar, de se beijar”. Em outro momento, que Amaro rolava “pela cama sem poder dormir, com a mesma visão da nudez dela cravada intoleravelmente no cérebro”.

Na mesma proporção em que falava com Amaro por meio dos olhos, estabelecendo com ele uma cumplicidade, Amélia, acerca de João Eduardo, “não o suportava com seus olhos voltados sempre para ela”, pois via naquela atitude uma infidelidade com Amaro, único a quem era permitido o olhá-la.

Interessante notar ainda a postura de ambos dentro da igreja, durante o ritual. Amaro entra “na igreja, na atitude de rubrica, de olhos baixos e corpo direito”. Os olhos que falam tanto na sua vida secular assumem outra postura ao entrar na igreja. Já não são os olhos ativos de amante, são olhos baixos. Já Amélia aproveita o momento do ritual para manter os olhos bem abertos, numa atitude passiva, tentando “atrair-lhe um olhar”.

O olfato é outro sentido importante no momento da sedução, pois os cheiros remetem ao paladar, sobre o qual falarei mais adiante. Ao lembrar-se de Amélia, Amaro, por memória olfativa, lembra-se do cheiro “da água-de-colônia que ela usava com exagero”. O narrador nos diz que Amaro, ainda durante a missa, pensava com alegria na hora do almoço e que, “àquela hora já Amélia o esperava (...), tendo na pele fresca um bom cheiro de sabão de

amêndoas”.

O ouvir é importante sobretudo para Amélia, pois ela não apenas escutava a Amaro, mas escutava-o enlevada. E são os pequenos sons produzidos pelo pároco que concorrem para sua devoção. Ao ouvi-lo “pela manhã pedir de baixo o almoço, sentia uma alegria penetrar todo o seu ser sem razão”, e “as faces abrasavam-se-lhe quando o ouvia tocar a campainha”. E não é somente a voz do padre que a excita, mas influenciava-a o fato de a voz de Amaro ser uma voz em consonância com o dogma. Amélia “desejou tê-lo por confessor: como seria bom estar ajoelhada aos pés dele, (...), sentindo a sua voz suave falar do Paraíso!”. “Uma doçura corria-lhe na pele, quando a voz dele, apressada, dizia mais alto algum latim.” E Amélia gostava de saber que “aquela voz, com que ele lhe chamava ‘filhinha’, recitava agora as orações inefáveis”.

Já na primeira noite que passa na Rua da Misericórdia Amaro é envolvido pelos sons, “pelo tic-tic das botinas de Amélia”, e pelo “ruído das saias engomadas que ela sacudia ao despir-se”. E esse envolvimento firmar-se-ia sobretudo pela voz de Amélia. Ao ver que está atraído por Amélia, Amaro lamenta sua liberdade perdida, desejando estar longe de Leiria. “Mas Amélia, de cima, chamava-o – e o encanto recomeçava, mais penetrante”. Ele desejava não vê-la, mas, como já dizia o chantre Carvalhosa, Amélia era sereia, e sereias chamam e encantam pelos sons que produzem. Os sons ajudam Amaro – ainda que, às vezes, contra sua vontade –, a compor o cenário, a provocar a imaginação.

*Fechava violentamente a porta à chave como para impedir que lhe penetrasse no quarto o rumor da sua voz ou o frufu das suas saias. Mas daí a pouco, como todas as noites, escutava com o coração aos saltos, imóvel e ansioso, os ruídos que ela fazia em cima ao despir-se, falando ainda com a mãe. (CPA, 104)*

E não era só Amaro que se punha atento aos sons de Amélia. O que ele não sabia era que, se ele andava agitado pelo quarto, revolvendo-se na sua excitação, “ela em cima o escutava, regulando as palpitações do seu coração pelas passadas dele”. A voz de Amaro soa a Amélia como uma voz suave, potente o bastante para dissipar qualquer atitude fria que ela afetasse e para acalmá-la.

O tato é outro sentido que tem função determinante porque promove a quebra da distância. Pequenos toques, pequenos contatos deixam antever o prazer que está reservado para o momento da consumação. Lugares chegados nas partidas de quino, o contato das mãos, e o roçar dos joelhos e pés por baixo da mesa são os movimentos que farão aumentar o desejo, funcionando como “a esperança de delícias melhores”. Num ambiente em que sempre estavam cercados de pessoas, os raros momentos em que Amaro e Amélia podem tocar-se são sempre momentos intensos, em que extravasam um desejo reprimido, e, por isso mesmo, furioso.

*Amaro pousou-lhe a mão sobre o ombro, sobre o peito, apertando-lho, acariciando a seda. Toda ela estremeceu. (...) O pároco fechou a porta – e foi para ela, calado, com os dentes cerrados, soprando como um touro. (CPA, 310)*

Os horários das refeições são fundamentais no desenrolar do jogo de sedução de Amaro e Amélia. Não nos esqueçamos de todo um vocabulário gastronômico associado à figura feminina, e com Amélia não é diferente. Amaro acha-a “de apetite”, morde-lhe a orelha, e mais de uma vez devora-a, ora de beijos, ora com os olhos.

*Se tu soubesses como eu te quero, querida Ameliazinha, que até às vezes me parece que te podia comer aos bocadinhos! (CPA, 167)*

A união dos cinco sentidos acontece quando Amaro e Amélia consumam sua relação no sexo. “O erotismo dos corpos tem, de toda maneira, qualquer coisa de pesado, de sinistro” (BATAILLE, 2004, p. 32). E se “Toda a atividade do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto onde ficamos sem forças” (BATAILLE, 2004, p. 28), é a partir desse esgotamento das forças que Amaro e Amélia partem para a derrocada de seu relacionamento.

Na relação sexual “o enfraquecimento que se segue ao paroxismo final é considerado como uma ‘pequena morte’. A morte é sempre, humanamente, o símbolo do recuo das águas que se segue à violência da agitação.” (BATAILLE, 2004, p. 156) “A tristeza que se segue ao espasmo final” do gozo erótico “pode provocar um

gosto antecipado da morte” (BATAILLE, 2004, p. 158).

Até este momento todo o seu amor é mudo, é silencioso. Quando esse amor resolve adquirir voz, a reclamar um espaço e começam a articular para consumá-lo, a relação começa a ruir, e isto porque não havia espaço para uma relação que não fosse silenciosa, porque este é um livro que se estabelece sob o silêncio. Amaro impacienta-se com a relação baseada nos sentidos, relação “que era olhar e apertos de mão e dali não passava”, e resolve partir para uma relação concreta. A transgressão de ambos foi não perceber o quão doce é “permanecer no desejo de exceder, sem ir até o fim, sem dar o passo, e ficar longamente diante do objeto desse desejo, de nos manter em vida no desejo, em vez de morrer indo até o fim, ceder à violência do desejo. Pois ou o desejo nos consumiria ou seu objeto deixaria de nos queimar.” (BATAILLE, 2004, p. 222)

Consumada a relação, começam os problemas, desde as mudanças para pior em Amélia, percebidas em casa pela mãe, até as agressões e os xingamentos que recebe de Amaro.

A essa altura já é possível perceber a alteração dos sentidos. Se antes estes serviam às delícias de um amor e às promessas de um prazer vindouro, agora os mesmos sentidos revelavam o quanto de equívoco ia por trás de cada gesto.

É pelo ouvir, por exemplo, que Amélia começa a despertar do entorpecimento. Em sonho, escutava “uma voz que lhe dizia, gemendo (...) ‘Amélia, prepara-te, o teu fim chegou!’”. A voz de Amaro, que antes soava suave à Amélia, converte-se em rugido, por meio do qual “martelava-lhe os ouvidos com a glorificação do sacerdócio”, e mais parecia a voz do Demônio chamando-a ao pecado.

Semelhante alteração ocorre com o olhar de Amélia. Se antes seus olhos são “vivos e negros”, “olhos muito ternos” e “adocicados”, o olhar de Amélia agora é vazio, e ela tem visões proporcionadas pelos constantes pesadelos.

Se antes a única fúria que havia no contato de ambos era a dos joelhos e mãos que se roçavam no querer-se mais, agora o contato oscila em pontos extremos, desde tocarem-se num grave aperto de mãos - “calados como se estivessem separados pela distância de um deserto” - até a bofetada que Amaro, furioso, desfere-lhe.



Por acreditar que estavam cometendo um erro grave, Amélia preocupava-se com a devoção de Amaro, que se irritava com isto, ao que chamava “caturrices de freira velha”. “Detestava-as, por as achar frívolas – e porque tomavam um tempo precioso naquelas manhãs na casa do sineiro...”. A finalidade era o prazer – o mais não importava. Mas era este mesmo prazer que os estava consumindo, sobretudo a ela. E também o hábito freqüentemente atenua a intensidade do ato amoroso, e a ausência de valor, no plano do prazer, é ordinariamente atribuída a essa repetição (BATAILLE, 2004, p. 173). Os beijos eram agora carregados não apenas de amor, mas também de ódio, por terem, ambos, sido violentamente arrancados de sua rotina e do sonho em que viviam. Tudo isso contribuía para que os encontros na casa do sineiro espaçassem de semana em semana, tornando-se mais raros.

Aos olhos de Amaro, Amélia era agora “uma beata histérica”, “bêbeda”, “que o torturava com pieguices de um sentimentalismo histérico”. E havia perdido também a beleza; agora “achava-a mudada”, “inchada” e com “ruga de velhice aos cantos da boca”. Por causa da gravidez estava “grossa como um tonel, com a face entumecida, os olhos papudos...”.

Da mesma forma, o pároco transfigura-se perante os olhos de Amélia. Amaro passa a ser “(...) o padre malvado que a tentara, a estragara, a atirara às chamas do Inferno!”, e Amélia sentia “desespero quando pensava nele”.

Amaro insiste ainda em rever Amélia, certo de que o apelo dos sentidos seria irresistível a ela, e bastaria “tocar-lhe” ou “pisar-lhe o olho” que estaria logo rendida.

Custava muito ao padre saber que não tornaria “a ter nos braços aquele corpo de neve”, e não ouviria mais “aquelas ternuras balbuciadas que lhe arrebatavam a alma para alguma coisa melhor que o Céu...”, e diante da insistente recusa de Amélia, amaro afirma: “Tu mas pagarás, maldita!”. E Amélia, como bem sabemos, pagou. Na Ricoça, Amélia “amaldiçoava intimamente aquela paixão que só amarguras lhe dava” e odiava o filho, fruto do amor que ambos agora acreditavam não ter passado de “uma famosa asneira”.

O clímax doloroso deste livro, de tensão máxima dos sentidos, acontece, para um e outro, individualmente. Amélia, de um lado,

enfrenta um pós-parto difícil, enquanto Amaro, de outro, tem que entregar o filho. A dor de Amaro foi ficar “plantado no meio do caminho”, vendo o vulto da tecedeira de anjos “perder-se na negrura. Então todos os seus nervos, depois daquele choque, se relaxaram numa fraqueza de mulher sensível, e rompeu a chorar.” A dor de Amélia nos é dada por meio das digressões do abade Ferrão sobre a agonia da moça em meio às convulsões.

*(...) na memória apavorada devia passar-lhe a visão do pecado: diante dos olhos turvos aparecia-lhe a face triste do Senhor ofendido: as dores contorciam o seu corpo miserável: e na escuridão em que ia penetrando, sentia já o hálito ardente da aproximação de Satanás. Temeroso fim do tempo e da carne! (CPA, 472)*

O livro é permeado de passagens que mostram o que poderíamos chamar de intuição ou pressentimento, ou ainda, o sexto sentido.

É após consumarem seu relacionamento que a idéia da morte é introduzida no cenário. Amélia começa, a partir de então, a falar em morte, a ter “o pressentimento repetido que morreria de parto”. Perguntava a Amaro se ele sentiria pena se ela morresse, porque trazia “o coração negro como a noite”, e certa vez, ao desmaiar depois de um pesadelo, tinha “as mãos geladas e como mortas”. Uma vez introduzida por meio dos sonhos, “não a deixou mais a idéia da morte e o pavor do Inferno.” Nos seus pesadelos, “o parto se lhe representava de modos monstruosos”.

E é também a sensação de morte que Amaro experimenta no dia da partida de Amélia, em que, “na Misericórdia, (...), o piar das corujas no silêncio dava-lhe uma sensação de ruína, de solidão e de fim eterno”. Amaro sentiu-se ainda impressionado pela morte de Totó “coincidindo com a partida de Amélia, e como completando a súbita dispersão de quanto até aí o interessara ou estivera misturado à sua vida”.

E já que falo em sexto sentido, não deixarei de fora a referência ao instinto materno. A S. Joaneira lamenta, ao partir para a Vieira, que muito lhe custava ter de deixar a pequena, referindo-se à Amélia, e parecia que não a tornaria a ver”. De fato, não tornaria.

Em O Crime do padre Amaro fica muito clara a habilidade da

escritura queirosiana de dar voz aos corpos quando estes não estavam preparados para outra linguagem. São os corpos e os sentidos quem eles agregam os únicos responsáveis por transmitir ao leitor a forma como essas personagens apreendem o mundo. Torno à minha epígrafe para lembrar que é à flor da pele que os desejos falam, turvam a razão e se confundem com a vontade de não ser.

**RESUMO:** O presente trabalho propõe a análise do código de sedução utilizado por Amaro e Amélia, em *O Crime do Padre Amaro*, mostrando que essa sedução se processa por meio dos cinco sentidos: tato, paladar, audição, olfato e visão, e que o prazer entre eles só é possível e só pode sobreviver no plano sensorial. O texto é uma tentativa de estabelecer uma conexão entre as diversas manifestações desse prazer que percorre, de forma tácita, todo o conhecimento que as duas personagens vão adquirindo acerca da descoberta da própria sexualidade e descoberta do outro como objeto de desejo. Uma vez consumado o desejo, inicia-se uma curva descendente dentro do romance que culmina com a morte de Amélia, mostrando que a expressão da sexualidade não poderia existir para fora do jogo de sensações estabelecido entre eles.

**Palavras-chave:** Realismo; Século XIX; Sociedade portuguesa.

**ABSTRACT:** *The present work considers the analysis of the code of seduction used for Amaro and Amélia, in the Crime do Padre Amaro, showing that this seduction is processed by tact, palate, hearing, olfato and vision, and that their pleasure is only possible and only can survive in the sensorial plan. The text is an attempt to establish a connection between the diverse manifestations of this pleasure that covers, of tacit form, all the knowledge that the two characters acquires concerning the discovery of their own sexuality and the discovery of the other as desire object. Consummated the desire, initiates a descending curve on the romance that culminates with Amélia's death, showing that the expression of the sexuality could not exist out of the game of sensations established between them.*

**Keywords:** *Realism; XIX Century; Portuguese society.*

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Lisboa: Martins Fontes, [s.d.]
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: ARX, 2004.
- BROWN, Peter. *Corpo e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1990.
- FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- MATOS, Antônio Campos. *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1993.
- PAZ, Octávio. *A Dupla Chama – Amor e Erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- QUEIRÓS, Eça de. *O Crime do Padre Amaro*. Lisboa: Livros do Brasil, 2000.
- RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975.

## A PERSONAGEM NO VERSO

Ernesto Rodrigues

O que é a personagem em Camilo: rosto ou verso? E, em particular, na sua lírica: afirma-se e desenvolve-se? Que figurações do poeta emergem de atitudes janicéfalas? Pode certo verso argumentar um ‘romance original’ ou dar o rosto de um processo que é menos da novelística e mais da *ficção*? Nesta perspectiva (e com aceno ao teatro), que autor vagueia na respectiva poesia e como antologá-la, hoje, quando ela se transformou em *passagem* e *horizonte* de figuras camilianas?

Julgamos ser possível integrar na poética *geral* de Camilo essa poética restritiva e mostrar a construção do verso camiliano como *ficção* acabada, enquanto invade a ficção propriamente dita e concorre para a definição de um modo de estar em literatura, seja do autor, seja de muitas personagens suas. Também não será difícil demonstrar as potencialidades entrevistas no segmento disfórico, fundamental na definição de lugares e figurações que revemos em acto ficcional. Ou seria um acaso o facto de alguém abrir e fechar 45 anos de actividade literária pela poesia e, concretamente, pela soltura da tradição literária mais nobre (que se presumia épica, cedo passada a narrativa em prosa) invadida pela memória próxima e circunstâncias pessoais?

Com preocupações semelhantes antecedeu-nos a colega Margarida Braga Neves, que lançou a hipótese de ser esta poesia «uma porta de acesso ao laboratório secreto do novelista, uma vez que nela se encontram, por assim dizer em embrião, alguns dos temas e processos que mais individualizam a escrita camiliana»<sup>1</sup>. Corroboramos essa hipótese, sem curar, agora, dos passos dados por esta Amiga, sendo certo que, a exemplo de Bigotte Chorão<sup>2</sup>, não se refere ao estreante de 1845-1848, mas tão-só ao de 1851 e de

---

<sup>1</sup> Em “Da comunicação e do engano nalguma lírica de Camilo Castelo Branco”, AA. VV., *Camilo: Interpretações Modernas (Antologia)*, Porto, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1992, p. 137-149 [137].

<sup>2</sup> “Camilo lírico e prosaico”, *Camilo Camiliano*, Lisboa, Editora Rei dos Livros, 1993, p. 29-40 [31, 34]. Também nunca cita *Folhas Caídas, Apanhadas na Lama* (1854) ou *Nostalgias* (1888).

*Duas Épocas da Vida* – corpus do trabalho dito das «poesias iniciais» ou «da sua juvenília», o que não joga muito com a idade –, quando este título faz pouco mais do que rever as 25 *Inspirações* e, em 1854, saem outros conjuntos líricos bem diversos, *Folhas Caídas*, *Apanhadas na Lama* e *Um Livro*, se não quisermos somar-lhes a raridade d’*O Bico de Gás*. A análise em si torna-se, forçosamente, sucinta e não poderia responder ao Jorge de Sena citado antes<sup>3</sup>, reconhecendo Camilo «pelo grande poeta que é», por alguns dos «seus versos», sim, mas, claro está, enquanto «um dos grandes poetas da língua portuguesa» na emoção da prosa.

Se queremos ver Camilo enquanto poeta, exige-se conhecê-lo como crítico, depoente, prefaciador, antologador, intertextualizado<sup>4</sup>, leitor, em suma, dos outros e de si mesmo, na *extensão* do possuidor de uma biblioteca de poesia, real e *imaginária*, sendo que esta se pode entrever, também, na regular inserção, e múltiplas funções, de poetas e versos, e ritmos frásicos, seus e de outrem, na novelística.

Esta parte do trabalho é a que nos interessa agora, porque se pode *definir uma personagem enquanto poeta ou leitor de poesia*, porque é viável estudar o discurso da poesia em inúmeros lugares da sua prosa e, como elementos construtivos, ou ‘factos literários’, versos ou estrofação (além de cenas teatrais, sumários de folhetim<sup>5</sup>, objectos do quotidiano, como tabuleta de armazém ou inscrição de casa de petiscos<sup>6</sup>, antecipando Nuno Bragança e outros) comparamos insistentemente nestas novelas, o que também é maneira disfarçada de regresso ao poeta em jejum de livro autónomo ou abandonado. Como consequência, inquiram-se: ao antologarmos a lírica de Camilo, não haverá composição perdida nos milhares de páginas ficcionais que mereça selecção? Diremos que sim, e não coligimos a faceta folclórica ainda insuficientemente estudada<sup>7</sup> ou a infinidade de quadras na fronteira da literatura oral e tradicional,

<sup>3</sup> “Em louvor de Camilo”, *Estudos de Literatura Portuguesa – I*, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 119-121 [119].

<sup>4</sup> Caso de Afonso Lopes Vieira, “A acacia do Jorge”, *In Memoriam de Camillo*, cit., p. 311-313.

<sup>5</sup> Modelar, *O Sangue*, 1868.

<sup>6</sup> Ver duas tabuletas no cap. X de *Coisas Espantosas*, 1862.

<sup>7</sup> Pensamos no que é descante e trova; nos versos da negraria nas festas bracarense d’*O Santo da Montanha* (1866). Das várias miscelâneas, saliente-se quanto há de jocoso em *Mosaico* [...], 1868.

algumas inapelavelmente seladas pelo fel de Camilo<sup>8</sup>...

Deste modo, pela *contaminação* no vaivém de processos que deixam de ser qualidades de uma só espécie – caso da organização macro-estrutural (por exemplo, a homologia entre proposição-argumento, conclusão e moral), voz e tempos narrativos, o tom jocoso, a construção do destinatário, o recurso ao diálogo, galeria de personagens, fogachos intercitacionais<sup>9</sup>, etc. –, deveríamos falar, não tanto de poesia e novelística, mas de *ficção* camiliana.

Um modo de aproximação foi dado no prefácio à nossa edição d'*A Queda Dum Anjo* (1866)<sup>10</sup>, em que desemboca um modo citacional ascendente. Inscritos os sujeitos – autor, narrador, actores –, mostrou-se como se *situavam* por interposta *citação*, donde, uma sintaxe discursiva que designámos por *citaxe*. A «rede enciclopédica de ondulações» (p. XXIV) do narrador, por exemplo, podia resolver o geral Camilo, alicerçado nos seguintes macrotextos: Sagrada Escritura, Grego, Latim, Castelhana, Francês, Italiano, Inglês (acrescendo os Padres da Igreja e, por troca do Hebraico, algum Alemão). O autor, naturalmente, e o «herói do conto» têm a sua própria biblioteca pátria, mais historiográfica e doutrinária do que literária, mas sendo desta estante que se transcreve, habitualmente, número quantioso de estâncias, não raro, por causa do regime de folhetim e de necessidades estomacais, que não vêm ao caso. Possuímos o levantamento, quase diríamos exaustivo, de poetas e suas obras na vasta seara camiliana – que pouco fugiria a esse esquema –, bem como de modelos e suas criações factícias, a par de produção de um Camilo repetindo-se, e outra, popular ou não identificável. Mas tal multidão de nomes só pontualmente interessa. Mais produtivo será entrever *representações*, seja em frase, ou

<sup>8</sup> Há bons exemplos dessa tradição em títulos como *Vinte Horas de Liteira* (1864), *O Sangue, Ensébio Macário* (1879). Mas vejam-se «uns versos de risota para elogiar o Coração de Maria»: «Não bastava sermos parvos, / Somos ímpios também; / Uns dão couces, outros versos; / Cada qual dá o que tem. // Com estas e outras asneiras / A religião se pela; / Se ninguém nos for à mão, / Hemos de dar cabo dela.» *Memórias do Cárcere*, ed. de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, Lisboa, 2001, p. 75-76. De outra ordem, o sotaque brasileiro de Pascoela n.<sup>o</sup> *A Corja* (1980, cap. VI), que o Fístula imita.

<sup>9</sup> Citação entre livros do mesmo autor: *Memórias do Cárcere*, p. ex., transcreve parte de “Luísa, flor de entre as fragas,», de *Um Livro; Luta de Gigantes* (1865) critica *Agostinho de Ceuta* (1847).

<sup>10</sup> Porto, Edições Caixotim, 2001.

verso, ou comentário, ou apelido de eleição, seja na construção de artista e sua atmosfera.

Procedendo cronologicamente, notar-se-á haver um verso, logo em *Anátema*, que tem o condão de se colar à personagem Inês [da Veiga], e ser, depois, reiterado noutros títulos camilianos, cuja essência define; mas é mal transcrito, como se os sacrifícios a que o «puro amor» obriga, sendo um dos temas principais em Camilo, justificasse a tentativa de torcer o destino... «Tu só, tu, puro amor, que a tanto obrigas...» (*Obras Completas de Camilo Castelo Branco*, Porto, Lello & Irmão – Editores [de futuro, OC, I, p. 111] compacta os dois versos iniciais d'*Os Lusíadas*, III, 119: 1-2: «Tu, só tu, puro amor, com força crua, / Que os corações humanos tanto obriga, », com que se dá passagem à «Que *despois* de ser morta foi Rainha<sup>11</sup>» (III, 118: 8).

Estas primícias, tão claras na poesia, não escapam à estreia teatral, com o epigrafismo d'*Os Lusíadas* em *Agostinho de Ceuta*. Mas o teatro, sobretudo, será espaço do canto, que vai da xácara (duas, em *O Marquês de Torres Novas*, 1849) às quadras de «cançoneta moderna» em *O Assassino de Macário* (1886; OC, X, 1989, p. 127). Imperam descantes, coplas e quadras (*O Morgado de Fafe Amoroso*, 1865; *A Morgadinha de Vale de Amores*, 1871), intervindo, nesta segunda peça, cantor e cantadeira, moças e tocadores, coro de pastores, depois de uns tercetos por campónios e a popular *Marianinha*. Cantilenas do tempo, acompanhadas no violão de pobre Guterres, estruturam *Entre a Flauta e a Viola* (1871). Nesta atmosfera, de ar livre ou de salão – com sugestões técnicas precisas, caso de música segundo *I Due Foscari* (*O Morgado de Fafe Amoroso*, Acto III, Cena IV) –, relevemos a abertura do Acto II de *O Morgado de Fafe em Lisboa* (1861). Se, em *Poesia ou Dinheiro?* (2.ª ed., autónoma, 1862), Henriqueta – para quem o amor fica demonstrado em quadra<sup>12</sup> – lê, n'*O Bardo*, quintilha de Silvestre Ribeiro, agora, «em casa do barão de Cassurrães», também D. Leocádia lê o que três damas vão comentando: «É muito linda poesia! / Que frescura de frase! / Que sabor tão oriental! / E que paixão, não é assim?» – aqui,

<sup>11</sup> Variante do verso em *Anos de Prosa* (1863), 4.ª ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1973, p. 82.

<sup>12</sup> Maria Luciana (*Agulha em Palheiro*, 1865) ganha amor ao primo Francisco Lourenço, com quem casa, após este lhe ter enviado poemas de Bocage que a cantam – e que também passa a admirar.



falou Leocádia, derretida «pelo hálito vulcânico daquele seio», isto é, do poeta António Soares, por quem ela troca a fortuna do primo Luís Pessanha. Declamadas duas coplas «tão harmoniosas e sentimentais», que arrancam novas exclamativas à selecta assistência («é lindo! / que vaporoso de frase!... / Endoidece-se de admiração!», etc.), e sem perceberem o ridículo de lírica tão «Apaixonadíssima! Inspirada!», lá vem o tandem Tasso-Camões de *Anátema* a modelar imagem de poeta «amante» e «arroubado»<sup>13</sup>.

Era assim Valadares, cuja desgraça amorosa entrevista em quintilhas comove o Narrador de *Morrer por Capricho* (em *Cenas Contemporâneas*, 1855), que se nos apresenta, em 1844, «poeta, muito poeta, em elevações de alma para cousas de imaginação, que não era esta fria imaginação que tenho hoje»<sup>14</sup>, só já lida em sonetos do abade de Jazente e nas quintilhas de Tolentino: preza esta sobremaneira, que lhe inspira o aqui seleccionado “Cupido Desdentado”, de «autor incógnito» – já «inominado», em *Um Homem de Brios* (cap. II), que tem o seu poeta simultaneamente literato e jornalista, tal com noutros lugares se disfarça<sup>15</sup> –, no que era o primeiro tomo das *Cenas Contemporâneas / A Filha do Arcediago* (1854), em que já se perfila o apetite (do senhor António José da Silva) contra a inutilidade da poesia.

Da linhagem de Valadares, poeta igualmente fautor de uma ficção – e a mais vasta da nossa língua, *Mistérios de Lisboa* (1854), indissociável de *Livro Negro de Padre Dinis* (1855) –, é Pedro da Silva [Filho], cujo tom-limiar pode ser escandido, além de outros comentários que esta simples, mas notável, abertura exigiria: «Era eu um rapaz de catorze anos, e não sabia quem era.» Aos 19 anos, na disputa entre antigos (Racine) e modernos, terça armas por Lamartine – «[...] devia ser deliciosa uma república de poetas. // – Em que o presidente fosse Lamartine...» (OC, I, p. 787) –, cujas *Méditations Poétiques*<sup>16</sup> são decisivas nas tonalidades felizes de alguns, na entrada d’O Romance Dum Homem Rico (onde, inspirado e

<sup>13</sup> Montagem de frases de *Teatro III*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1971, p. 42-45.

<sup>14</sup> *Cenas Contemporâneas*, 6.ª ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1970, p. 12; quintilhas nas p. 25-26.

<sup>15</sup> Ver seis casos de poeta, com variantes (de Lisboa, jornalista, jornalista e romancista, literato, literato e jornalista), a partir do índice de personagens do *Dicionário de Personagens da Novela Camiliana*. O mesmo para as instâncias de Autor (10 casos), Autor/Narrador (1), Editor (1), Narrador (2), Narrador/Autor (2).

<sup>16</sup> *Les Méditations Poétiques* (1820), *Les Nouvelles Méditations Poétiques* (1823).

descomposto, Ferro improvisa um soneto), em versos citados n’*O Esqueleto* (1865) e noutros sítios, antes de derivarem em insossas lamartinadas. “As [6] poesias de Virgínia”, no cap. X de *Memórias de Guilherme do Amaral* (1863) – memórias de poeta, afinal –, ou os «melancólicos tercetos» de *A Sereia* (1865)<sup>17</sup> não andarão longe disso...

Exemplo geracional *acabado* – no sentido de degradado – é Afonso de Teive, de *Amor de Salvação* (1864): frequenta a *Revista Académica* e *O Trovador*, onde publica umas «lamúrias lamartinianas, que davam ideia de seres um desgraçado», enquanto troça dos que se disputam entre Lamartine e Hugo, dito «o poeta dos *Miseráveis*»<sup>18</sup>. É desta estirpe o Álvaro de Abreu de *Gracejos Que Matam* (1875); brejeiro, um solau de João António Frederico Ferro sobre certa gravidez (*O Demónio do Ouro*, II, 1873-1874). Depois de termos conhecido os descaminhos de Silvério de Mendonça (*Mistérios de Fafe*, 1868).

Ora, a verdadeira geração das *Meditações*, ou seja, a anterior, revia-se no Ernesto de *A Enjeitada* (1866), perdendo o ano em Matemática, mas desenvolvendo a «faculdade poética, ao ponto de decorar esse Lamartine» e, sob a sua égide, encher cadernos (cap. XIX). Costuma ter mau fim: em *Onde Está a Felicidade?*, lá vem:

Sabes o que é ser poeta?

É querer encravar a roda teimosa das coisas deste mundo, e sair com o braço partido<sup>19</sup>.

Eis a metáfora do poeta como «criança do coração», no dizer de D. Vicência (*Cenas da Foz*, 1857), já lido em alto contraste na sorte que têm os versos de João Júnior – servem para uma velha acender o fogão –, o qual descreve o acto criativo, que se degrada à nossa frente:

Saí, fui empoleirar-me no penedo mais hirsuto de Carreiros, bebi a longos tragos a inspiração, reproduzi as ideias da poesia suplementar à carqueja, e outras novas sugeridas por um novo ardor. Ó poder do génio! Cento e vinte versos, repartidos em quadras, a inspiração ejaculou de um vómito! Escritos

<sup>17</sup> 6.ª ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1968, p. 24.

<sup>18</sup> Em *OC*, IV, 1985, p. 699 e 648, respectivamente.

<sup>19</sup> 12.ª ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1970, p. 293-294.

a lápis, transladei-os em papel de peso na loja de um tendeiro. Corri a casa de D. Vicência<sup>20</sup>.

Essa estratégia da glória passageira deve muito ao ambiente, como em *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado* (1863), quando o Porto, «em 1848, era um viveiro de poetas» (cap. V). Imagina-se esta geração esquelética, com «um organismo de poeta sugado pelos vampiros do ‘spleen’», como o Feliciano d’*A Brasileira de Prazins* (1883)<sup>21</sup>, cujo destino se associava, na imaginação popular, a Rilhafoles – onde caiu, efectivamente, o «melancólico poeta» Corte Real (*Morrer por Capricho*). Já a de 30, satânica e avelhada aos 45 anos, revia-se no «Fausto do Porto» João de Campos (*A Mulher Fatal*, 1870).

Mas aquele mal-estar de João Júnior, de quem nunca quis ser adulto, não esconde o prazer do desastre antigo, bem dado por Leonardo de Sousa Pires e Albuquerque em *Anos de Prosa*<sup>22</sup>; e a preferência pelos poetas da mocidade de Castilho (*A Primavera vem copiosa em Coração Cabeça e Estômago* [1862]), contada até à geração d’*O Trovador* (1844) – «que eram creanças na adolescência e creanças envelhecera» –, serve a Camilo para recusar o «poeta moderno», o qual mostra no semblante «sempre a tristura das ideias incompreendidas». Cita-se do primeiro fascículo de *Serões de S. Miguel de Ceide* (1886; do quarto fascículo, extrairei “A fidalguinha”)<sup>23</sup>, num significativo “O infantilismo dos poetas”. Essa mágoa dir-se-ia impagável e, acaso por isso, não raro Camilo foge à justa medida, mesmo se a métrica pouco lhe interessa. Di-lo expressamente em *O Que Fazem Mulheres* (1858), no “Suplemento / Prefácio”: interpelado a propósito de um papel escrito a lápis sobre a mesa, Marco Leite responde:

– Versos, meu caro; linhas, é melhor dizer linhas. O coração mais poeta creio que é o menos metrificador.

<sup>20</sup> *Cenas da Foz*, 9.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1971, p. 56-57.

<sup>21</sup> Porto, Edições Caixotim, 2001, p. 145.

<sup>22</sup> «– Se sou poeta!... [...] – A poesia é flor muito delicada, que o primeiro vendaval do coração desfolha. Desfolhada a primeira flor, o vaso que fica não tem seiva para outra: é como a terra ferida de maldição.» (ed. cit., p. 47)

<sup>23</sup> *Seroens de S. Miguel de Seide*, 1.<sup>º</sup> e 2.<sup>º</sup> volume, Porto, Livraria Chardron, 1928, p. 51-59 [51].

E declama longuíssimas quintilhas “A Ludovina”.

Esta indistinção entre verso e linha, se se afasta da escola metrificadora nacional ainda capitaneada por Castilho (ver-se-á melhor, à frente, em subtil resposta a carta do ilustre Cego), vem plasmar, sobretudo, uma indistinção de género *marcado*, tudo reduzido a um *tempo* próprio dos versos («ídioma primitivo do coração»<sup>24</sup>) e da prosa.

Reforça-se, nesta *adequação*, o regime citacional, mais de nomes que de versos – não se esqueça o valor também pedagógico-informativo de uma disseminada antologia da literatura portuguesa, de que notaremos alguns exemplos: um dístico de Fernão Álvares do Oriente em *Duas Horas de Leitura* (1857); Barreto Feio traduzindo a *Eneida* n’*A Filha do Doutor Negro* (1864); algum *Viriato Trágico*, de Brás Garcia de Mascarenhas, em *Luta de Gigantes*; fragmentos de óperas de António José da Silva, em *O Judeu* (1866); pepitas de António Álvares Soares e Luís Brás de Abreu n’*O Olho de Vidro* (1866); Jerónimo Corte-Real e o *Sucesso do Segundo Cerco de Din* n’*A Bruxa de Monte Córdova* 1866), com epígrafe para cada capítulo; ou Gil Vicente, Diogo Bernardes e Filinto, nas *Novelas do Minho* (1875-1877)<sup>25</sup> –, regime citacional médio, pois, no ano de *Lágrimas Abençoadas* (1857), e já faustoso, pela visibilidade, em cada epígrafe dos XXIV capítulos de *Vingança* (1858), de *Carlota Ângela* (1858), de *O Romance Dum Homem Rico*, com recurso ao texto original, se castelhano e francês, se latino ou italiano; já espectacular, no encadeamento de nomes em *Cenas Inocentes da Comédia Humana* (1863), qual síntese de referências e deferências, estas para Camões e o poema garrettiano do mesmo nome, de que transcreve. O Fernando Gomes de *Agulha em Palheiro*<sup>26</sup> tem preferências em grande: Vergílio, Dante, Byron, Lamartine, Chateaubriand, Volney, Homero, Tucídides, Plutarco, Petrarca, Tasso. Mas a lista *in texto* não pára aqui.

A ordem da citação, no rosto antológico e de nomeação, investe, necessariamente, nas miscelâneas, mais além dos *Esboços de Apreciações Literárias* (1865): não saíamos de *Narcóticos* (1882), se

<sup>24</sup> *Coração, Cabeça e Estômago*, 5.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1967, p. 92.

<sup>25</sup> Outros poetas da língua: Alvarenga Peixoto, Cláudio Manuel da Costa (*O Demónio do Ouro*, I (1873)); um raro Evaristo Basto (*Eusebio Macário*).

<sup>26</sup> De ano tão próspero, têm interesse menor, neste assunto, *O Bem e o Mal*, *Estrelas Propícias* e *Noites de Lamego*.

ousássemos entrar, nem de *Cousas Leves e Pesadas* (1867), se quiséssemos visitar João Soares de Paiva e outros trecentistas. É melhor ficar por “Dous corações guisados / Prefácio e aviso aos poetas”<sup>27</sup>, que, no desconchavo daquela aproximação, diz bem como terminam as coisas... Como quem diz: conhecer as flores, sim, mas comer melhor, filosofia do mancebo casado com D. Maria Tibúrcia (*Maria Moisés*, em *Novelas do Minho*).

É esse, do ensaio à novela, o percurso de *Coração, Cabeça e Estômago*, em ano de *Amor de Perdição* (1862). Verso, poeta, vida intelectual, descaminho chão, tudo se concentra na figura de Silvestre da Silva, cuja autobiografia amorosa ancora em 1844. Como Valadares ou Pedro da Silva, também ele deixa a sua história, que amigo vai *editar*. Lá vamos forrageando umas «poesias cépticas»<sup>28</sup> de sua lavra, que rivalizam com o interpelado Faustino Xavier de Novais, visita regular noutros títulos, e, por derradeiro, síntese da história, um bem achado soneto.

Em resumo, o que vimos até aqui? Olhando ao verso pertinente, à diluição deste em linha ou *frase* poética – do escandível ao elegíaco<sup>29</sup>, exercício que seria interminável, e deve ser visto como uma tomada de posição de *ficcionista*, não só poeta, novelista ou dramaturgo –, ao conceito irrestritivo de *poeta*, à sua personificação eminentemente lamartiniana, a novela torna-se centão de nomes históricos maioritariamente líricos, de *sinais* destes (em título ou fragmento), de indisfarçada expressão autoral no que ao verso respeita.

Posto isso, não deixará de ser interessante ver como personagens, temas e modos se conjugam numa visão também não uniforme, homóloga da novelística, onde, aí, sim, temos direito a largas opções. Ao solicitar a personagem *no verso*, vamos do lugar de encontro a rosto janicéfalo, e seu *verso* pouco recomendável. Se a prosa vive saturada de verso, e muitas personagens se alicerçam neste, em eras burguesas nada favoráveis, a poesia de Camilo,

<sup>27</sup> Em 5-VI-1866, o *Diário de Notícias* inaugura “Dois corações guisados”, seis folhetins anunciados em 29 de Maio.

<sup>28</sup> 5.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1967, p. 64.

<sup>29</sup> De carta de Camilo a Narciso de Lacerda, n.º *O Primeiro de Janeiro* de 1-XI-1879: «A tristeza que os seus formosos versos incutem suavissimamente é que eu chamo poesia – a alma do verso. A composição syllabica, que tem este nome, se lhe falta o que quer que seja da essencia das lagrimas, é apenas uma prosa estragada pelo metro.»

contra o espírito geral e consciente da cristalização a que se chegara, investe na prosódia... da prosa e torna-se mais cínica, faz-se porta que não abre. Mas convém ver o que encerra: amargura e azorrague; preciosa, documentalmente, tem as virtudes de singular neo-arcadéismo (em assunto, ao lado do amigo Novais; mas não na sintaxe) em quase meio século de Oitocentos.

Como não ver essa linhagem, de que Garrett só se aproxima na construção da frase e de certos motivos, não na galeria de tipos e narrativa de situações? E, em conformidade, como não tomar o verso como *linha* de um rosto invertido (pelo sarcasmo) de vida que se percebe, e terminou, trágica?

Com a reimpressão, a par de *O Juízo Final e o Sonho do Inferno*, ainda em 1845<sup>30</sup>, de *Os Pundonores Desagravados*, Camilo satisfaz aos subscritores desta segunda obra – desculpa-se, na sua primeira “Advertência”, dizendo que, além de erros de impressão, os ditos senhores não teriam conhecido a sua estreia –, mas diz, também, como é sua vontade corrigir-se sempre que puder (projecto de vida e questão ética), repetindo-se, *por todos os meios*, na cena literária. Deste nosso itálico decorre o jogo de pseudónimos, dos pseudónimos que se atacam entre eles, da sobreposição em jornal ou revista, e da vida sobre a literatura ou a sua inversa, da mistura de formas, da composição miscelânea, do *marketing* em causa própria... Rosto ou verso?, é a pergunta recorrente.

Em “Canção” e duas partes epigrafadas por António Ferreira, e fundo discursivo de outros *lusíadas* (homenagem doravante regular<sup>31</sup>), dois tristes, por dá cá aquela palha, fazem-se duelistas ridículos, desafio que, no final, o narrador também lança ao «caro leitor», num assomar de ironia romântica e emergência do comentário depois constante na dita novelística.

A acção passa-se em escola superior do Porto, de «magníficos manjares», isto é, doudas lições, para «mais de mil aprendizes», uns, «zelosos» e mal-cheirosos, outros sem estudar. Os heróis, mancebos imberbes, e vergonha na cara, desafiam-se, à bengalada, para as quatro da tarde de segunda-feira, na Torre da Marca. O narrador

<sup>30</sup> Erradamente, Tomás Ribeiro, na carta-prefácio à 3.<sup>a</sup> ed. de *Um Livro*, Lisboa, 1866, p. XXII, escreve: «Tinha o seu auctor quinze annos quando escrevia um poema, e um poema com o titulo de *Juíço final*»

<sup>31</sup> Cf. A. Cabral, “Camões visto por Camilo em 1880”, em *Notas Oitocentistas – II*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980, p. 157-173.

teme por «corpos tão gentis» e «caras tão belas» e, no sonho tempestuoso dessa noite, vê Marte grato à Desconcordia e assiste à súbita briga medonha que esquarteja ambos, deixando sem óculos o caixa d'óculos.

A realidade da segunda-feira e segunda parte é bem diversa: o «N... excelso» trocou bengala por guarda-chuva e, pela comitiva de amigos e autoridades, percebe-se que não quer «manchar virginais mãos»: «Não chames pois cobarde ao meu N...». A tanta prudência corresponde «magnânimo A...», interpelado pelo regedor. E o narrador ilustra o povo sobre tanta sensatez, que não cobardia.

Camilo aproveitava duelo recente entre um certo Arnaud e José Augusto de Novais Vieira para fazer deste inimigo eterno. O conhecido Novais dos Óculos ou Novais da *Pátria* lê-se, ali, à transparência, na sua «moral» ou «virtude», e será matéria de crónica regular e pancadaria muito falada<sup>32</sup>. O discurso paratático, bem resumido nesse «Horrissono combate a soco apenas! →», é um luxo de sarcasmo bebido, pelos vocábulos, em Camões, mas, pela composição, em Setecentistas, entre os quais será Tolentino o mais citado. O pretexto insultuoso (“– Caixa-d’óculos!”) envolve outra longa história referencial, desde o século XIII<sup>33</sup>. A cena do duelo e os «imensos curiosos» anunciam quadros logo comuns em *Anátema*, com diálogos-duelo e povo opinativo.

A fluência do verso branco decassilábico (mau grado elisões deficientes) também nos 3 cantos de *O Juízo Final e o Sonho do Inferno* não é só Camões através, ainda, de Garrett (repleto de sonhos e até tempestades) e algum Castilho neoclássico, mas a organização

<sup>32</sup> Henrique Marques, “O primeiro opusculo de Camillo”, *In Memoriam de Camillo*, cit., p. 689-695. Útil para a história das edições e primeiros exemplares, bem como para a bibliografia, autoral e alheia, sobre as desventuras do Novais dos Óculos. Não poderia citar Alexandre Cabral, *Camilo Castelo Branco. Roteiro Dramático Dum Profissional das Letras*, Lisboa, Terra Livre, 1980, p. 102-103, que lembra desaguisados de 1851, já «testemunha de acusação no processo de adultério» (1861), incapaz de esquecer mesmo após a morte o disparo de 1890: «Julgo ter sido o único adversário que nunca vergou a cerviz de tolo perante o génio indiscutível do romancista.» Esse, decerto, o caso para, dando também o corpo ao ridículo, Camilo quer simular, com amigo, duelo no exacto lugar e à mesma hora da narrativa – muito anunciado, e proibido. Para «duelos» mais sérios, há verbete com este nome em A. Cabral, 1989.

<sup>33</sup> Remetemos, por isso, para o nosso *Visão dos Tempos. Os Óculos na Cultura Portuguesa*, Lisboa, Optivisão, 2001. Um capítulo é dedicado a Camilo.

de um eu nocturno e religioso obscurecido pelo léxico de factura diversa: clássica, mas anticulista; provincial e forte em ditérios. Com a emergência dos rodapés, do peritexto e já alusivo epitexto, organiza-se maneira futura de estar-em-obra.

Dos deuses literários ao «soberano Ser» já entrevisto na epígrafe de S. Lucas vai um passo. Ao «Deus irado» respondem humanos crimes, que o sujeito assume, para se enfrentar com Ele no seio da natureza, que pormenoriza. Uma vez mais, o belo horrível tempestuoso entra em acção, com desfiguradas figuras ressurrectas, do «ávido escrivão» ao médico assassino, das mulheres vaidosas (que, nele, admiram a «fealdade») ao taberneiro que baptizava o vinho. Os poetas são «chusma» e um deles, gongórico até à medula da estupidez, tem passagem gratuita para o Inferno. Dos Antigos a Bocage, de filósofos a astrólogo, traidores, doutrinários e criminosos, tudo ali cabe, em espaço delirantemente descrito no canto segundo, na sequência de visita no dorso de dragão-diabo.

Caverna a caverna, apresentam-se-nos os tipos: grandes e heróis; «o insano avaro»; «o fátuo altivo»; o jogador, que vendeu a esposa e roubou os filhos, qual será Augusto Leite n' *A Filha do Arvediago*; «sórdido glutão de lautas mesas»; o preguiçoso, motivo para eco muito glosado<sup>34</sup>; o invejoso; as namoradas e adúlteras; o quinto e último antro é o dos hipócritas, entre eles, os críticos, aos quais, mal chegados, se quebrou a base do nariz... No mais profundo, ou abismo dos abismos, estão os ladrões, particularizados em sapateiros, marchantes, alfaiates, negociantes. Dantesco.

Existindo Inferno, existe Céu, contraponteia no canto terceiro:

Existe ou não existe Eternidade?  
É fácil de provar; pois, sendo a alma  
Perene, imutável, sempiterna,  
Precisa dum lugar aonde habite,  
Quando se escape da corpórea sede.

Houve a linguagem cumulada de poeta que a si mesmo se condena; houve a visita guiada aos vícios da terra; há, desta feita, a

<sup>34</sup> «Cabeça minha, regalada e louca, / Quem dentre o mundo te roubou tão cedo?...» (OC, X, p. 292) E Garrett, *Camões*, Canto Quinto, I: «Rosa de amor, rosa purpúrea e bela, / Quem entre os goivos te esfolhou da campa?» (Lisboa, Livros Horizonte, 1973, p. 107)



lição de que mais vale chorar aqui do que «lá no Inferno»:

Penitência, irmãos, só penitência,  
Pode expiar os já passados crimes.

É a súpula de uma vida, e de tantas vidas romanescas camilianas. Inaugura-se o Penitente; porque não será *religioso* este poema?

A pobre musa – derivação do «caro leitor» – morre-lhe no regaço e o texto finda; ressuscita (insultada, e antes de a mandar passear) no paródico *A Murraça* (1848<sup>35</sup>), delicioso «Poema épico em 3 actos», sob epígrafe de José Agostinho de Macedo, o que, pela tutela, anuncia um tom: repete-se o duelo, a soco, entre indignos representantes do clero portuense. A crítica foi dura<sup>36</sup>.

Na sacristia da Sé portuense, fervem murros «nos sagrados queixinhos» do cónego João Bernardo; anacoluto discursivo e existencial, ele vê-se em sossego e ceroulas, entre imaginações pecaminosas, na sesta da digestão, quando «negro morcego» o atira da cama abaixo, atordoado. Grita e rasteja, esbarrando no penico, que lhe pinta «o nariz nédio». No canto 2.º, acode comadre, que inquire das razões (algum patuleia?), se não é, responde ele, o arcediogo Passos Pimentel, que criticou em artigos: no canto 3.º, reincide e leva mais cinco. Último verso: «E vós, padres, fugi, que eu dou-vos coça.» Um programa ficcional.

De 1854, vejamos assuntos e processos, e, nomeadamente, galeria incomum de seres que não deverão espantar leitor avisado da novelística camiliana.

De *Duas Épocas na Vida* seleccionemos seis poemas, cinco dos quais revistos de *Inspirações*. “O teu livro” inaugurava este, composto no tradicional decassilábico branco, alternando com quadras em redondilhas ABCB. O ritmo, porém, convoca dupla destinação:

<sup>35</sup> Ainda, 1920 e 1984, este na Livraria Civilização Editora, do Porto, abrindo *Inspirações* o volume. Introdução de Maria do Carmo Castelo Branco.

<sup>36</sup> Cf. “Polémica com António Aires de Gouveia / 1850-1851”, *PdC*, I, 1981, p. 71-160, em especial, p. 138-151. O Incógnito (*O Eco Popular*, Porto, 29-I-1851) que se atira a Camilo não é peço: «O poema – *A Murraça* – é o cúmulo da estupidez, é o ferrete da ignorância do metro. // Aí não há poesia, não há sátira, há uma linguagem impura e regateiral.» (p. 139) A sova continua dois dias depois e por Fevereiro, a que se acrescenta certo Venâncio.

«anjo de Céu» e «profeta do coração», respectivamente, ou seja, a amada e o amador, o qual, interrogando-se no final de cada uma das sete estâncias, se mostra e enuncia. Esta maneira transluz no citado «Era eu um rapaz de catorze anos e não sabia quem era.», de *Mistérios de Lisboa*: um decassílabo também marcado na sexta, seguido de setessílabo. A epígrafe de Vigny<sup>37</sup> anuncia um destino *em* literatura, de salvação e perda, inelutável. Ora, à luz do tempo, há duas conquistas pouco perceptíveis: além dos versos brancos, os encavalgamentos são pouco costumados na galáxia ultra-romântica; e, sobretudo, esse «livro» da alma, como esta é um livro aberto, demarca-se do frenesi à volta de outros livros da alma identificados com a moda dos álbuns, a que, ainda assim, Camilo não há-de fugir. “A uns anos” especifica a mulher-anjo, que não recusou favor régio, e, na alternância de novenas e décimas, de dez e seis sílabas, atormenta quem a ama. É uma solução distinta de “Traição e vingança” – que alguns editores ainda tomam por «(A minha primeira poesia)», de «10 de Abril de 1845», subtítulo enganador, antecedido, em 1854 / 1865, por um Castilho, *A Noite do Castelo*, e quadra anónima – qual alegoria do remorso, na satanização do cavaleiro negro que vem apunhalar noiva virgem, mas perjura, a «formosa Guiomar». As mutações estróficas e rítmicas colam aos diálogos e à ordem do narrador – em comentário, descritivo, moralista. É um exercício gótico conseguido, em que a violência da «férrea mão» contrasta com a doçura hipócrita do «débil ombro» e da vida cortesã. Recuperando segmentos destes, o seminarrativo “Verdades”, enquanto «(Impressões dum baile)», de «Setembro de 1850» – indicações omissas em 1854 –, traz dístico de Lamartine e alguns lugares-comuns desaguando na «dousa sepulcral». Pelo meio, entre imagens gastas, a virgem ludibriada, tão recorrente na novelística, mas que um descrente ainda se oferece para amar, e, no calor do salão, o jogo de opostos entre a alegria ruidosa e o silêncio mortificador, entre os corpos e a alma, segundo as fisiologias do tempo, em que ainda vai beber o *Poema da Mocidade* (1865) chaguiano.

“A harpa do céptico” encerra, em 1854, a primeira parte, “Preceitos do Coração”. De “Derradeira corda da lira”, com um rodapé extensíssimo e final «1.º de Setembro de 1849», em 1851,

<sup>37</sup> Gralhada em 1854 e 1865, e em *OC*, p. 510 (mas correcta em *OC*, p. 327).

veio a resumir-se à epígrafe «Enfer!... // *Devoille*». Estas décimas fizeram a glória efémera de Camilo, em busca de amor e fé, com que dar sentido a isso de ser poeta, quando alguns morriam nas guerras nacionalistas europeias de 1848-1849. A segunda geração romântica podia rever-se neste trânsito breve de um eu rogando a Deus (pedi-lhe) ao ele impessoal (pede) do «homem perdido». Será na história concreta do moribundo aguardando a extrema-unção (também reiterada no poema de Chagas), em “Angústias e Consolações” – de “Preceitos da Consciência”, fora de 1851 –, que o padre insone, já remorso e razão, se salva. Uma vez mais, a tempestade nocturna, símile das paixões, que o autor trabalha desde 1845 e regressará em várias novelas; como a tempestade, acaso, de leitura herculiana, também um padre *abandonado*, mas problematizando natureza e religião, donde sobra «a mão de Deus», que o tornará mais forte, e percebendo «Que o padre é mais que um anjo!». Do anjo invocado – com trânsito pelo ideal, pela mulher, pelo desejo de ser, pela sua negação, a par da imagem da mulher, qual anjo, virgem, perjura, enganada, «esposa consternada» – à transformação em além-de-anjo, no diálogo com Deus e com os homens, vai a conquista sobre a perda e o remorso, que parecem motivar esta escrita. Cavaleiro negro – vingador como os primeiros padres do autor, em verso e prosa –, tigres de salão e cépticos confrontam o amor de uma família crente que se multiplica pelos netos. É um sonho de Camilo, que há-de sofrer pelos filhos e na morte da neta. Pelas amostras, há desígnios formais que, embora, pontualmente, devedores de escola, denunciam preocupações incomuns na leva de poetas.

Ricardo Jorge (cit., p. LVII) explicou as motivações de *Folhas Caídas*, *Apanhadas na Lama* e associou *As Farpas* a esse libelo:

A fobia anti-burgueza, gerecida antinomicamente em pleno burgo do Porto e entretida pelos escrevinhadores em guerra aberta contra os costumes, a bruteza, e a prosapia da alta mercancia tripeira, influiu, segundo penso, profundamente no espirito de Ramalho Ortigão, que viu ahi com justeza critica a genese de Camillo, esquecendo a sua propria.

Não se discute se também a de Ramalho, mas Ricardo Jorge, aluno deste e camilianista notável, deu no ponto – e nas máscaras que, não por acaso, o poeta assumia regularmente. É o caso destas (de frontispício em caixa alta) *Folhas Cabidas, / Apanhadas na Lama, / por / Um Antigo Juiç das Almas de Campanhan, / e / Socio Actual da Assembleia Portuense, / com Exercício no Palheiro. / – / Obra de Quatro Vintens, / e de Muita Instrução.*

Este “Eu” diabólico apresenta-se escudado numa referência familiar ao portuense, e repetida na prosa camiliana: o jornal *Brás Tisana* (Porto, 1851-1869), nome com que também se identificava o seu redactor, José de Sousa Bandeira (1769-1861), nesta data, pois, com 85 anos. O baronato recebe logo a paulada que se multiplica na novelística: o *Dicionário de Personagens da Novela Camiliana* regista quinze barões e três baronesas; ainda em 1854, o barão de Sá (*Mistérios de Lisboa*) é um digno exemplar. “Aos barões” deve associar-se o semi-épico “Um jantar de barões”, em que se invoca a «musa da sopa e do cozido». Dito de um Anónimo no *Cancioneiro Alegre...*, a aclaração tornava-se mais fácil:

A obra realmente tem cheiro e cor local da Assembleia Portuense. [...]

Como quer que fosse, esta sátira brutal desfechada ao peito magnânimo de um barão [,] feriu no estômago vários amigos meus. O fidalgo afrontado mandou fechar a capoeira à maledicência, e trasfegou em si próprio uma garrafeira coeva do marquês de Pombal. (OC, X, p. 993)

A origem provinciana dos barões-pipas vê-se nos modos e na linguagem, a que se contrapõe, no ridículo do incompreensível, discurso de literato.

Conjogue-se com “O seu a seu dono”, que, entre quintilha-refrão, descreve os «corruptos de profissão», que infestam o *Palheiro / Assembleia Portuense* (cf. A. Cabral, 1989, p. 39): nesta colectividade recreativa com dez anos de vida, pontificava a má-língua dos principais adversários, endinheirados, de Camilo. Aí temos «línguas farpadas, / em bocas já desdentadas, / Maculando a honra alheia.» Entre estes «velhos devassos», estúpidos e cínicos, visitas de alcouce, eis o frade epigramático, de «bochecha rubra e gorda»;

as «mil tretas» do «milionário / Brasileiro» – recuperada em *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*, o qual era «sócio fundador da Terpscicore» (cap. III), ou *Palheiro*, sobre que nos dá variadíssima informação.

A toleima do *attaché* parisiense, em “Conto moral”, não fecunda menos inúmeras personagens; e, «visconde incrível» – antecedendo outra “Epístola / Ao Visconde de Quebrantões”, e os sete da novelística –, o de Atouguia, duplo ministro, «ilustre paspalhão» e inteligência «de escabeche», requer “Epístola” épica.

“O ministro e o jornalista” é uma cena dialogada de flagrante actualidade, tal a promiscuidade entre governação e jornalismo. Desta ordem, citem-se ataques ao «salão» Fontes Pereira de Melo (que se ria, ao ouvi-lo, conta Ricardo Jorge), quando os comboios carrilavam entre nós – mas o carril do ritmo é frouxo e fica na estação –, e ao ministro da Economia.

Embora ausente, “A D. Eusébia da Assunção, alma de vaca” – essa «Natércia de chinelos» («que mal te fiz, pulga d’alma, / Que mordês, sem compaixão?»), como há «Dantes de chinelos, / E Petrarcas d’alborno» no também excluído “Impressões / Dum passeio no Jardim de S. Lázaro” –, dá passagem a missiva dirigida aos pais e maridos, sobre os cuidados a ter com “As literatas” filhas ou esposas, em que Camilo, Ramalho e século positivo se conjugaram. Nas *Memórias de Guilherme do Amaral*, apresenta-se-nos amigo que conhecia «todas as literatas do Porto, que surgiram, à laia de tortulhos, com as últimas e benéficas chuvas da civilização»<sup>38</sup>. Os itálicos de poema com verso-refrão imperativo são, contudo, reverbérios de «ideal romanticismo», e autocrítica. A dissolução da pátria língua de João de Barros, pela avalanche do folhetim gaulês<sup>39</sup>, toma exemplo em *Kossuth e os Húngaros*, traduzido do francês por Clemência Roberto (Porto, s. d.). Tal mulher-escritora só pede

<sup>38</sup> 7.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1966, p. 44. Exemplo acabado já fora soror Tomásia do Céu (*Mistérios de Lisboa*), que verbetámos.

<sup>39</sup> A questão do romance formativo, ou deformador, em Camilo, a partir do segmento das leituras francesas, pediria outro trabalho. Na base da presença desta folhetinomania entre nós, de que damos larga prosa em *Mágico Folhetim. Literatura e Jornalismo em Portugal*, Lisboa, Editorial Notícias, 1998, conheçam-se, no caso vertente, vorazes leitores de Eugène Sue, Arlincourt, etc., como Tomásia Afonso e Vasco Pereira Marramaque (*O Filho Natural*, em *Novelas do Minho*) ou Custódia (*Eusébio Macário*). Em *Onde Está a Felicidade?*, a mulher de Teotónio Vaz e mãe de Leonor é dita uma completa francesa e Guilherme do Amaral vítima dos romances.

um “Elogio fúnebre”...

Visita-se, pois, nesse ano-chave de 1854, parte das figurações camilianas: a questão do Poder e seus agentes; a força lúbrica do dinheiro; a estupidéz da burguesia em passadeira aristocrática; a galicização da vida mental e crítica às mulheres letradas. Sê-lo-ão Maria Elisa (*A Filha do Arcediogo*), Francisca Valadares (*Mistérios de Lisboa / Livro Negro de Padre Dinis*), etc.

O regresso dá-se vinte anos depois, com *Ao Anoi-tecer da Vida (Últimos Versos)*<sup>40</sup>: entre a excessiva poemática à bíblica Raquel / Ana Plácido e circunstâncias familiares, há bons textos. Desse volume extrai os dois “Sonetos da Decrepitude” para se apresentar em distanciado nome próprio no *Cancioneiro Alegre*, II, p. 231-234 (OC, X, p. 1363):

No cérebro deste sujeito nunca fosforeou pirilampo de poesia bem medida. Não perpetrou grandes delitos de romantismo impresso, porque foi de uma roda de homens práticos, cépticos, desconhecidos da lua, mais amigos do teatro que das florestas rumorosas, e mais dados ao ponche queimado do que ao remugir das vagas e às brisas fagueiras do mar, do qual principalmente apreciavam as ostras na Águia d’Ouro. Foi muito parco em trovas aos objectos dos seus ais. Poesia parturejada com dor e não contada silabicamente pelos dedos fez uma só, e foi a última. Nas outras inflamava-se a frio. Quando tinha saúde e dinheiro, regravava elegias, debulhava-se em lágrimas de consoantes. [...]

No prefácio-autobiografia literária, de quem já lança epitáfio, diz-se, aos nove anos, leitor d’*Os Lusíadas* e a ritmar um soneto pelos dedos (1874, p. VI). Acompanhava Bocage, mas se, pelos dezassete anos, todos ouviam os nomes de Castilho, Garrett, Herculano e «avultavam já os Lamartinistas» (p. VII) reunidos, depois, n’O Trovador, ele só acrescentava às montanhas Fernão Mendes

<sup>40</sup> Para a fortuna publicitária de *Ao Anoi-tecer da Vida*, esboçada em verbete de A. Cabral, acrescente-se o lance de que nos dá conta o *Diário de Notícias* de 18-III-1866: «A livraria universal do Sr. Silva, ao Rocio, vae editar duas novas obras do sr. Camillo Castello Branco: uma é intitulada – *Historia do meu tempo*; a outra – *Ao anoi-tecer da vida*.» No folhetim crítico de 5-II-1874, Eduardo Coelho anuncia a obra editada por Paulo Plantier, de «tom melancólico», mas protestando contra o título, pois estava «longe de anoi-tecer o espirito radiante do sr. Camillo», e muito menos em 1862, aquando da selecção.

Pinto, José Agostinho de Macedo e pouco mais. Conta, então, da “Ode” dos 15 anos; da leitura, industriado pelo padre Manuel da Lixa, de Garção e Tolentino, deste retirando que a poesia «nenhum préstimo tem»: «E cuida em solidos meios / De ganhar algum vintem.» (p. XVIII) É útil, entretanto, a lista de modelos: *A Harpa do Crente* (1838) herculaniana, a que responderá “A harpa do céptico”; Castilho; Garrett, *Camões* (1825) e *Frei Luís de Sousa* (1843), «prosa melhor que todas as poesias» (p. XXII); e outros, menores. Inesperado, poema “A Shakespeare”.

São 51 títulos<sup>41</sup> para 52 poemas, entre 1850 e 1872, data dos “Sonetos da Decrepitude”. Se *Um Livro* era «O Livro das Saudades» (Prefácio da Terceira Edição) da infância e adolescência<sup>42</sup>, agora, em ano (1862) de relação amorosa problemática, outro garrettiano «pungente espinho» (p. 4) dilacera-o na adoração “A Raquel” crucificada.

Mas a monotonia do verso não é menor, inclusive, nas distrações episódicas, de que desculparíamos um “À beira-mar” escolar, já na crónica camiliana, e “Meditação dum parvo”, tão de hoje como os melhores, casando Tolentino, João de Deus, resquícios do que será Cesário... É desta índole, na mistura de Luís Vaz e do bom Sá, “Fragmentos”, sobre o «arrogante brasão» manchado em sangue inocente; “Outro fragmento” é uma história de moçoila requestada, igualmente típico, em que intervêm os pais: o final nada tem de... camiliano. Entretanto, representa-se o janotismo nacional «com ares de Antony, não de Tenório» (“Sonetos da Decrepitude”, II), vitória de Dumas pai sobre Tirso de Molina.

Passam 14 anos (ou 26, se contarmos desde 1862, data daquele prefácio) e «últimos versos» distingue-se claramente de «última prosa rimada», como se apresenta a série intérmina e fácil de quadras de *Nostalgiás* – «Estas quadras rimadas, a que não chamarei ‘poesias’, [...]», corrobora Camilo –, misto de evocação e de oposição satírica entre a capital e Trás-os-Montes, que nada adianta a outras soluções mais breves, como “Aromas” (*Nas Trevas*).

<sup>41</sup> E não 50, como diz A. Cabral, 1989, p. 33, que gralha a edição, 1873, no terceiro parágrafo. “Eras tu”, com solavancos rítmicos na penúltima oitava, comparece no rodapé d’*A Reforma* / Folha Política e Litteraria, Funchal, n.º 7, 25-XI-1858, transcrito de *Rei e Ordem*, jornais não verbetados em Cabral.

<sup>42</sup> Lembra Jorge Coelho / Sepúlveda (*Anos de Prosa*), até aos 18 anos sem sair da aldeia, que consigo transporta saudades da mãe, irmãos, tio padre, montanhas, sombras.

«Um genial lisboeta», que não sofre «as cheirosas / Aldeias de Portugal», não fica sem resposta:

Fallou bem! No cheiro a rozas  
Lisboa não tem rival. (p. 14)

Em homenagem aos que, hoje, frequentam a Avenida 24 de Julho, e, vá lá, ao *D. Jaime* (1862), de Tomás Ribeiro, acrescenta:

Quem no lindo *Aterro* topa  
Um cheiro extraordinario,  
Comprehede o *Jardim da Europa*  
*Á beira mar...* latrinario. (p. 15)

Amargura risonha, com vários acenos amigos, entrevêm-se as sólidas mulheres campestres de que a sua novelística está repleta. Estes versos são corolário, nada mais.

No ano da morte, e descontado “Extermínio da Inglaterra”, a unidade do soneto em *Nas Trevas* (Lisboa, 1890) transforma-se em síntese das formas de estar conhecidas em 1854 e 1874. Após uma “Nota Ilustrativa” (p. 7-18), sucede a divisão em “Sentimento” (14; escolhemos 5), “Humorismos” (17; escolhemos 8) e Epílogo”. Além, alguns tema da novelística: a reconciliação, a Providência interpelada, a relação familiar, afora o abandono a que eram votados os veteranos da guerra civil de 1832-1834; aqui, a farpa à estupidez política, ao vedetismo (a propósito de Mariano de Carvalho), à riqueza inane, ao noivo ingénuo, ao mau cheiro lisboeta – lembrando *A Queda Dum Anjo* e *Nostalgias* –, à literatura hipócrita e oportunista, reevocada em “Os meus amigos” (1913). A condição humana, a condição dessa literatura (com ressaibos de *geração nova* em «Paroxismos de luz!») e da leitura (com outras consequências em “A fidalguinha”, 1886, quando a menina folheia *O Primo Basílio*...) lêem-se, por fim, no derradeiro soneto, ao aconselhar os «românticos leitores» – suas tão presentes personagens, em verso e prosa –, a não chorar: «Poupai-vos para os vossos maus azares.».

Conclusão, ou consequências de quanto fica dito: devemos passar a falar, não de uma novelística camiliana, como faz Jacinto do Prado Coelho na sua célebre *Introdução ao Estudo da Novela*



*Camiliana*, mas de uma *ficção* camiliana, de situações e personagens particulares, que reúnem contos, novelas, romances, teatro, alguma folhetinagem e poesia. Só deste modo se terá uma visão mais completa de autor assim inexaurível..

## NO ESPAÇO DO HADES: OS TECLADOS, DE TEOLINDA GERSÃO

Eunice Esteves<sup>1</sup>

*Os Teclados* é uma narrativa centrada na música na sua relação com a escrita. Fazendo uma analogia entre o teclado do piano e o do computador, Teolinda Gersão aproxima o escritor do pianista, já que ambos usam os teclados da criação artística. Essa analogia vai nos permitir observar linguagem, escrita e música em suas relações com morte, finitude e ruína.

O fio condutor da narrativa é tecido pelos confrontos e questionamentos da protagonista Júlia, que num contínuo escorregar ou não se deixar apanhar, busca a libertação nas esferas político-social e cultural, ao mesmo tempo que faz descobertas relativas à arte, como por exemplo, a de que tanto a interpretação musical quanto a escrita envolvem um desconstruir tudo que está feito para organizar tudo de uma outra maneira; na música como na escrita, as frases não acontecem por acaso, remetem umas para as outras, formam sempre um conjunto, tal como acontece na vida e na morte.

Através da fala de uma escritora em uma entrevista de jornal e dos diálogos mentais que Julia estabelece com a mesma, a autora vai colocar as questões que a incomodam, propiciando ao leitor instantes de reflexão sobre a arte musical, projetando em termos de metalinguagem a metáfora da arte sobre a trajetória existencial da protagonista, onde música, linguagem, escrita e morte se misturam. Teolinda Gersão usa a arte para motivar, para fazer pensar.

Vimos com Blanchot que o ato de escrever demanda correr risco para que, através dele o escritor sofra, de uma forma ou de outra, uma transformação. Isso implica em se lançar na experiência de escrever, percorrendo um caminho cujo fim se ignora, mas que, no trajeto, se aprenda alguma coisa e, ao mesmo tempo, se deixe para trás aquilo que é impedimento para o saber. (BLAN-

<sup>1</sup> Professora da Pucminas São Gabriel e das Faculdades de Pedro Leopoldo. Este trabalho é o resultado de uma pesquisa vinculada ao projeto da Pucminas “As máscaras de Persóefone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas.”

CHOT, 1997). Assim também é a experiência musical, o entregar-se à música com o prazer de se soltar, o risco de mergulhar no imponderável e a atração pela música que se converte em medo, em risco de morte, conforme Júlia observa:

Não havia limite, o teclado escondia o infinito. Parecia simples, sete oitavas, não mais, um espaço tão curto que cabia dentro de seus braços – e no entanto tinha a vastidão do mar. O piano era uma armadilha, que a apanhava de surpresa.[...] O acenar, longínquo, de outra frase, que sem saber como se insinuava e subia à superfície e a levava para onde ela não desejava ir, impulsos que se organizavam em frases, ligando-se ou desligando-se, temas que pareciam desaparecer como se os tivesse abandonado mas depois voltavam, insidiosamente, aqui e ali, por vezes quase irreconhecíveis – e a levavam – para onde? para onde? Oh, a música era demasiado misteriosa para não ter medo de se embrenhar nela sozinha. GERSÃO, 1999 : .30/31)<sup>2</sup>

Nos pensamentos de Júlia, o piano está sempre ligado à morte, a sua relação com ele é baseada em estar todo o tempo na situação do sempre morrendo, da morte sem fim, ou da impossibilidade da morte, como quer Blanchot. Pois experimentar a música, assim como experimentar a literatura, é perder-se no torvelinho dionisíaco da arte. Blanchot nos sugere que, assim como a palavra útil nos garante apaziguamento e conforto, a palavra da literatura só nos promete inquietação porque o mundo aí proposto está separado do real, as frases perdem sua determinação e segurança, o valor do sinal das letras torna-se instável. Como a literatura, a música expõe o artista ao instável, ao imponderável que essa experiência traz.

Em função disso, em **Os Teclados**, a morte relacionada ao movimento da experiência artística, ao desafio simbólico de mudança tem o sentido de libertação, mesmo nas representações da morte cadavérica como a do professor de matemática e de Palrinha, cuja morte, embora esperada, não chega a ser explicitada.

O processo de loucura na família também é representação da morte. A loucura parece passar tudo e a todos: um ambiente

<sup>2</sup> Todas as citações da obra de Teolinda Gersão referem-se à edição de 1999, publicada pela Dom Quixote e a partir de agora será citado apenas o número da página.

doente pela desordem dos afetos, a luta contra o perigo da energia desencadeada e solta, a música como ponto de relação com o tio louco, por parte de Júlia e de rejeição, por parte do tio Otávio. Diante da loucura de tio Eurico Julia manifesta o desejo de que a morte pudesse restabelecer a desordem reinante na casa, restabelecer a harmoniosa convivência. Entretanto, não há morte, não há saída possível nem instauração de ordem no caos familiar, embora tio Eurico já esteja morto para a vida pois a sociedade se encarrega de “matar” aqueles que não se enquadram. Ele não tem voz, é citado por suas ações, uma vez que a família tinha preenchido com as suas vozes o espaço da voz de Tio Eurico que, por causa disso, deixara de existir.

Uma artrose que o impedia de tocar, mata o professor de piano Claudemiro Palrinha para as artes e lhe rouba a possibilidade de uma carreira porque perde a chance de estudar em Paris. Mais tarde, por causa de um derrame, morre também como professor. À medida que Palrinha vai piorando, Júlia deseja para ele o que Blanchot chama de morrer bem que é “o prazer de um fim correto, o desejo de o tornar humano e conveniente, de o libertar do seu lado humano que, antes de matar os homens, degrada-os pelo medo e transforma-os numa estranheza repelente.” (BLANCHOT, 1987, p.97)

Relacionados à morte estão também o mito das sereias e o mito do Minotauro, recriados por Gersão em seus procedimentos de construção narrativa.

O mito das sereias aparece durante toda a conversa de Júlia com Rogério Souto, o professor de matemática, cuja voz chegava até ela como o canto das sereias, o puro chamamento, o vazio feliz da escuta, da atenção, do convite à pausa, trazendo-lhe novas luzes à alma e levando-a a compreender o que a música inspira: dar ordem ao mundo, reduzir o caos a um número inteligível. O encantamento pelo professor se dá pela sua linguagem, pelas palavras que, para ela, são como notas musicais pulsantes de significado que ouve fascinada, linguagem que lhe devolve a memória das idéias ordenadas do caos que atravessam milênios. Rogério Souto vai despertar na adolescente o desejo de um dia ser amada.

Comentando o fato de Ulisses ter se amarrado para não sucumbir ao canto das sereias Foucault nos diz que

Aquilo por que seduzem não é tanto o que fazem ouvir, mas o que brilha ao longe das suas falas, o porvir daquilo que estão a dizer. O seu fascínio não nasce do seu canto actual, mas do que ele se compromete a ser.(...) devemos renunciar a ouvi-lo, tapar os ouvidos, atravessá-lo como se fôssemos surdos para continuarmos a viver e, portanto, começar a cantar; ou antes, para que nasça a narrativa que não morrerá, devemos estar à escuta, mas permanecer aos pés do mastro, pés e mãos ligados, vencer todo o desejo através de uma astúcia que se violenta a si própria, sofrer todo o sofrimento permanecendo no limiar do abismo que atrai, e reencontrarmo-nos por fim para além do canto como se tivéssemos atravessados vivos a morte, mas para a restituir numa linguagem segunda. ( FOUCAULT, 1986, pp. 39/40)

Segundo Foucault, sucumbir ao canto da sereia significa não sobrar ninguém para contar, pois o canto leva a um espaço que não tem possibilidade de recuperação. O canto das sereias, chamamento para o amor, era sedutor mas Júlia sabia que o relacionamento com os homens seria difícil porque o teclado ocupava demasiado espaço na sua vida e ela não o abandonaria por nenhum deles. Ela já havia feito a sua escolha: “(As sereias cantavam em harmonia com o destino. Que era sempre o mais forte.)”(p.79). As sereias, assim como as antigas figuras do mar, eram mestras de todas as coisas, as do passado e as do futuro. Júlia tinha certeza de que a vida lhe reservava muito mais porque uma “uma vida única lhe parecerá demasiado estreita.”(p.79). Ela não sucumbira ao apelo do amor, mas ao canto que a levaria para os insondáveis caminhos da música. Por isso, Júlia sentia o piano como a possibilidade do infinito porque uma interpretação é sempre uma recusa do que está feito, é busca do vazio inicial, para em seguida, construir de novo. Não há ordem, segurança ou conforto. A obra é a coisa dilacerada, em sua luta constante, jamais apaziguada, sem ordem porque sem morte, sem repouso porque sem fim.

O escritor “é aquele que escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de escrever de uma relação antecipada com a morte”(BLANCHOT, 1987, p.90). O mesmo se dá com o artista em relação à sua arte. Júlia sente que a música a estilhaça mas tem de correr o risco de aprender a música e aprender com ela, para

ser capaz de fazer a sua leitura da pauta-mundo. Uma das grandes figuras da morte na obra é esse estilhaçar, esse destruir para começar de novo que é necessário a qualquer trabalho de criação

Ouvir era deixar o mundo entrar em si. Ficava sem defesa, escutando. O som seguia o seu curso e ela deixava de existir separadamente, tornava-se parte do que acontecia. O que era também um risco. Quase de morte, pensava às vezes. Porque a música, de algum modo, estilhaçava-a, fazia-a sair de si mesma e arrastava-a para um estádio indiferenciado, não humano, contra o qual a música finalmente triunfava. Um triunfo imperfeito, contudo, porque a música tinha sempre de recomeçar, de acontecer de novo, para que o caos não se instalasse. (p.16)

Como nos mostra Levy (2003), “a arte procura sempre sua própria destruição, a negação de si mesma, mas é nesse momento que ela termina por se fundar, ganhando sua eternidade.”(p.22).

A autora relaciona o piano ao Minotauro, homem-touro, ao mesmo tempo divino e monstruoso, humano e bestial, que reunia em si extremos ao qual, por um instante, na festa de sua amiga Lúcia, Júlia desejou não estar sujeita. Ele é mencionado também pela escritora que diz: “não importava o que se tinha pela frente, o teclado, o mundo, o Minotauro ou a esfinge. Algumas pessoas eram feitas para desvendar enigmas, passariam a vida a tentar.”(p.56). Colocando o Minotauro na fala das duas, a autora aproxima escrita e música: o minotauro é o labirinto, é o nunca se encontrar. A escrita e a música, assim como o labirinto, estão sempre se modificando, sempre se atualizando.

No desenrolar da narrativa, Júlia vai se descobrindo como um ser em construção, criador, que transformará o caos em cosmo, escolhendo seu caminho livre e solitariamente. Ao se libertar de tio Octávio, ao desafiar o temido professor Mendonça, ela se liberta também das convenções, dos conceitos e valores impostos ao longo do tempo. Encontrando a sua individualidade, Júlia descobre que o que define o verdadeiro artista é não ceder um milímetro do pacto entre ele e aquilo que procura: o seu percurso, a sua caminhada, a percepção de que estar sempre correndo risco é necessário para que haja qualquer mudança. É a não desistência e a aceitação dos riscos que tal atitude implica. Chegara o tempo de deixar de rezar por Mo-

zart e colocá-lo no topo da escada.

No final da narrativa, ao levantar-se e sentar-se no banco para tocar, Júlia aceita o desafio maior do artista que é o de não ser aceito pelo público, não ter mercado, assumindo o risco de que a nobreza maior da criação reside no ato solitário do criador. Em si, jamais em função dos outros, sabendo que o destinatário primordial da criação é o próprio criador e que, a única legítima competição é a dele consigo mesmo. Para que a obra aconteça, o artista tem de “morrer” para depois renascer. “Aceitar o nada, o mundo vazio. E apesar disso sentar-se e tocar.” (p.95).

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objetivo estudar a obra de Teolinda Gersão, **Os Teclados**, analisando as figurações da morte bem como as analogias entre música e escrita, tendo como suporte teórico as formulações de Blanchot sobre escrita e morte.

**Palavras-chave:** Morte; Música; Escrita; Libertação; Teclados.

**ABSTRACT:** *This work aims at a study of the book Os Teclados by Teolinda Gersão, analysing the figurations of death as well as the analogies between music and writing, using as theoretical support Maurice Blanchot's ideas about writing and death.*

**Keywords:** *Death; Music; Writing; Freedom; Keyboards.*

## REFERÊNCIAS

- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Sherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- FOULCAULT, Michel. **O pensamento do exterior**. Fim de século – Edições Sociedade Unipessoal Ltda, 2001.
- GERÇÃO, Teolinda. **Os teclados**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**. Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

## ALEGRES CORRUPÇÕES: POÉTICA DA MESTIÇAGEM NA LITERATURA DE GOA

Evandro Luis von Sydow Domingues<sup>1</sup>

Vishnu, um dos deuses da trindade da mitologia hindu, é tanto oceano como forma humana. Como, nesta mitologia, a água é representada pela serpente, é comum encontrar representações deste deus descansando entre as espirais de uma enorme serpente, seu animal simbólico. Nos altares da Igreja Madre de Deus, em Damão, localizada próximo a Goa, existem figuras, evidentemente católicas, derivadas de cabeças da serpente de Vishnu. Já em Goa, e todos nossos exemplos seguintes serão de lá, no museu do convento de São Francisco de Assis, uma escultura de José, Maria e Jesus, os três obviamente vestidos, repousa sobre uma figura nua, de nítido feitio oriental. Na pintura *A Virgem e o Menino*, do pintor goês Ângelo da Fonseca, a Sagrada Família é representada com o tipo físico, vestuário, posições, gestos, perspectiva, claramente indianos e vestem, como era de se esperar, pudvém e sari. Na arquitetura, construções como a Casa dos Monteiros e a Casa dos Frias, em Candolim, a Casa dos Miranda, em Loutulim, e o Paço dos Bragança, em Chandor, revelam de maneira inequívoca que por quatro séculos dois povos com concepções espaciais e estéticas bastante diferentes acabaram criando o que se convencionou chamar de estilo indo-português. Quanto à alimentação, comem-se em Goa empadas, mas de ostras apimentadas, e um *chutney* de bacalhau é geralmente servido como prato principal, acompanhado de arroz branco.

O que têm em comum uma Nossa Senhora trajando sari, uma casa com balaustradas e *vasary*<sup>2</sup>, e *chutney* de bacalhau? Mestiçagens. Mas em que pesem receitas, pátios luso-indianos, danças como o *dekhnni* e o mandó, é mesmo na religião que este caráter mestiço

<sup>1</sup> Doutorando do Programa de Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense (UFF).

<sup>2</sup> O *vasary* é uma sala de jantar que se comunica com a cozinha e com o templo no interior de casas hindus. Para os hindus, e para os brâmanes em especial, o ritual da alimentação é de grande importância, de modo a evitar contato com as castas consideradas impuras.



da sociedade goesa parece se manifestar com maior intensidade, a ponto de existirem castas em meio aos cristãos e a ponto de termos um santo católico, São Francisco Xavier, cujo corpo incorrupto repousa na Basílica de Bom Jesus, ser igualmente venerado por católicos e hindus, que o chamam carinhosamente de Goencho Saib.

Interessa-nos aqui, contudo, ver como tudo isso é representado e problematizado na literatura e, para tal, iremos apoiar-nos em dois romances, ambos publicados em 2000, cujas ações se desenrolam em Goa: *Um Estranho em Goa*, do angolano José Eduardo Agualusa, e *O Último Olhar de Manú Miranda*, do escritor moçambicano Orlando da Costa.

Antes, porém, parece-nos apropriado desmistificar um pouco essa mestiçagem. Se a mestiçagem é *singular* em Goa, o é no sentido de insólito, interessante, e não no sentido de exclusivo, único. Lembremo-nos de que a Nossa Senhora de Guadalupe e a Virgem de Alcatitlán, do México, e a de Copacabana, da Bolívia, têm feições puramente indígenas, enquanto na China, Nossa Senhora veste-se como as antigas imperatrizes chinesas. Aqui mesmo no Brasil costuma-se alardear aos quatro ventos, de maneira simplista e ufanista, o caráter mestiço da sociedade brasileira, como se somente aqui o que se denomina “milagre da união das raças” houvesse ocorrido. Sérgio Buarque de Holanda aborda tal pretensão de originalidade da mestiçagem quando escreve, em *Raízes do Brasil*, que os portugueses já eram mestiços ao tempo dos descobrimentos<sup>3</sup>.

Goa, de maneira análoga, antes da conquista definitiva dos portugueses, em 1510, já havia anteriormente sido ocupada por muçulmanos e por diversas comunidades hindus, como os chalukyias e os kadambas. Sob o domínio destes, aliás, Goa viveu uma fase de grande mistura de culturas, com a presença de mercadores de Malabar, Bengali e Sumatra, bem como de tolerância religiosa, em contraste com o que estava por vir, com a chegada dos muçulmanos no século XIV e dos portugueses, no final do século XV.

Com o cuidado, portanto, de não incorreremos nesta pretensão

---

<sup>3</sup> Holanda, 1963, p. 31.

de “marco zero da mestiçagem”<sup>4</sup>, insistiremos neste caráter mestiço do *caso Goa*.

Por que Goa? A vontade de estudar esta região transcende uma busca por uma originalidade meramente autofágica, de vez que a região parece permitir o exame de questões muito pertinentes para os estudos de mestiçagem e de identidade cultural e nacional. O império português começa e termina em Goa, que chega a ser a maior metrópole europeia fora da Europa. Mesmo após a conquista da Índia pelo poderoso império britânico, a partir do século XVII, a região continua portuguesa. E quando os britânicos se vão, em 1948, a situação de Goa permanece anacronicamente imutável. Somente em 1961, com a ação dos *freedom fighters* que desejavam ver aquele enclave incorporado à União Indiana, é que os portugueses se retiram do subcontinente indiano. Quatrocentos e cinquenta e um anos de presença portuguesa, portanto, deixaram suas marcas, também na literatura. É em Goa que temos, por exemplo, uma escritora, proveniente da comunidade católica, tendo por nome de batismo Teresa da Piedade de Baptista Almeida, tomando por pseudônimo o nome Vimala Devi, de sabor nitidamente hindu. Tal procedimento – a escolha de um outro nome, em outra língua, de uma outra religião, para poder escrever – parece-nos emblemático do *caso Goa*.

A colonização portuguesa em Goa assumiu aspectos que, desde o início, facilitaram imenso a mestiçagem entre o português, já mestiço, com o povo que lá vivia, também já mestiço. Sendo Portugal um país de pequeno território, com apenas 10% de sua área cultivada e não tendo, à época, senão cerca de 1 milhão de habitantes, o único caminho para os portugueses assegurarem a invejável conquista no Oriente consistia em fazer cristãos, isto é, aliados. No dizer de Devi & Seabra,

A conversão dos naturais era parte importante da política de Albuquerque, que apenas com as suas forças não poderia ter esperança de manter Goa por muito tempo nem sequer de estabilizar a sua posição no Índico<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Em Castanheda lemos que Goa, ao tempo da conquista dos portugueses, “...era povoada de mouros mercadores estrangeiros, mui honrados e ricos todos brancos, e também de gentios naturais da terra, e doutros filhos de mouros e de gentios que se chamavam neiteas.” (apud Devi & Seabra, 1971, p. 13)

<sup>5</sup> Devi e Seabra, 1971, p. 13.

Afonso de Albuquerque casava seus soldados com as mulheres da terra. Conversões eram realizadas. Os convertidos gozavam de liberdades e privilégios, em contraste com os hindus, perseguidos. Acresça-se a isso o fato de muitos hindus de castas inferiores verem na conversão uma chance de livrarem-se para sempre do estigma da casta.

A mestiçagem entre o português e o hindu, portanto, é menos fruto de uma tolerância do colonizador do que uma estratégia de domínio que então se afigurava inevitável e a única possível. Parece-nos importante contextualizar isso para que se faça um contraponto aos discursos quase que puramente laudatórios e acrílicos, como os produzidos por ocasião das comemorações dos descobrimentos portugueses, em 1998, e às teses luso-tropicalistas de Gilberto Freyre. Nas palavras de Freyre, que em Goa esteve em 1951, “Tanto quanto lhe permitiu o castismo hindu, o português *confraternizou* com a gente da terra, misturando-se *docemente* com ela, adotando vários dos seus costumes”<sup>6</sup> (grifo nosso).

Provas incontestes de que a colonização de Goa não foi efetuada sob a égide da tolerância são a destruição dos templos hindus, uma bagatela de quase novecentos templos destruídos em Bardez, Salcete e Mormugão, as conversões em massa, aqui denominadas *batismos gerais* e, por fim, a existência da Inquisição.

Voltando à literatura, parece-nos muito interessante examinar como, nos dois romances, a questão da mestiçagem é colocada e problematizada. Como veremos, Goa nos é apresentada como um palco onde se desenrolam tensões e acordos, ora apenas entrevistados e sussurrados, ora explicitamente representados.

*Um Estranho em Goa*, obra publicada pelo escritor angolano José Eduardo Agualusa, após os consagrados *Estação das Chuvas* (1997) e *Nação Crioula* (1998), revela-se rica em possibilidades de leituras, em que forma e fundo apresentam contradições e soluções por vezes próprias de uma poética mestiça, termo utilizado a partir da definição de *mestiçagem* de Serge Gruzinski (2001).

Para tratar de embates culturais e raciais, e de seus resultados, Néstor García Canclini (2003) lança mão do termo *hibridação*, tendo a cautela de diferenciá-lo dos correlatos *sincretismo* e *mestiçagem*. Serge Gruzinski, por sua vez, utiliza tanto o termo *mestiçagem* quan-

---

<sup>6</sup> Freyre, 1953, p. 266.

to *hibridação*, referindo-se esta às “misturas que se desenvolvem dentro de uma mesma civilização ou de um mesmo conjunto histórico” ao passo que aquela refere-se ao embate de civilizações ou de conjuntos históricos diferentes<sup>7</sup>.

Em seu estudo sobre *Os brâmanes*, romance goês de 1866, Helder Garmes coloca que a mestiçagem e a hibridação se expressam na arte a partir de um conjunto de procedimentos formais caracterizados pela forte presença da contradição, do paradoxo, do desequilíbrio, do cruzamento e de diversos outros recursos, que geram no receptor uma constante insegurança no que diz respeito aos valores, modelos e referências que se encontram ali integrados<sup>8</sup>.

É, portanto, dentro do que estamos denominando “poética mestiça” que iremos empreender alguns olhares sobre *Um Estranho em Goa*.

Quando chega a Goa, o narrador só enxerga morte e decadência, só vê o já visto:

Ao chegar impressionou-me a amargura das velhas casas, os passeios em ruínas, os muros derrubados. “Estamos em Luanda”, disse a Lili enquanto caminhávamos pelas ruas do centro de Pangim. “Já conheço isto”<sup>9</sup>.

Quem fornece uma chave de leitura de Goa ao narrador – e ao leitor – é Lili, a portuguesa de rebelde cabeleira rubra. Aqui se começa a olhar – e a ver – Goa. O encontro fortuito com Lili irá operar no narrador uma mudança na maneira de se ver a realidade que o circunda. Ela trabalha com técnica de restauro e conservação de livros antigos, e encontra-se em Goa em busca de velhos missais. Eis sua tese:

Ela defende que as marcas deixadas num livro pelo seu manuseamento, ao longo dos séculos, fazem parte da história desse livro – eventualmente são essenciais para compreender essa história – e portanto não devem ser eliminadas. Por exemplo: “um missal cujas páginas, referentes às leituras para defuntos, apresentem manchas intensas resultantes de

<sup>7</sup> Gruzinski, 2001, p. 62.

<sup>8</sup> Garmes, 2003, p. 187-188.

<sup>9</sup> Agualusa, 2000, p. 50.

manuseamento, leva-nos a pensar numa época, ou local, de elevada taxa de mortalidade”<sup>10</sup>.

O narrador queda-se fascinado. Quando pergunta-lhe se então defende que os livros antigos não sejam recuperados, Lili responde que “se devem restaurar os livros, *mas sem apagar as manchas*”<sup>11</sup>. Como ler Goa? Eis uma chave: uma leitura aberta, includente, que não tente apagar as manchas, mas antes as valorize como constituintes de uma realidade mestiça, plural, que não se deixa aprisionar por óticas exclusivistas. Puras misturas. Esta parece ser a identidade fugidia de Goa.

Nosso narrador, ao analisar os nomes portugueses da velha aristocracia católica, “tão portugueses que nem em Portugal existem mais”<sup>12</sup>, vê neles algo de artificial, *fake*, de um orgulho despropositado. O povo, no entanto, continua,

usa-os sem entendimento, corrompe-os alegremente, à semelhança de um pobre merceiro que achasse na rua uma edição rara de *Os Lusíadas* e se servisse de suas páginas para rabiscar nas margens a contabilidade do dia<sup>13</sup>.

Interessante que neste momento, antes da revelação que terá com Lili, o narrador (também o leitor?) demonstra um tom de crítica às alegres corrupções do povo, do merceiro que casualmente escreve às margens da obra máxime da literatura portuguesa. Achamos até pouco provável que este merceiro fosse limitar-se às margens...

Porque na Índia tudo se aproveita. Em uma série presente na exposição de fotografias que correu o mundo – *Workers* –, Sebastião Salgado retratou um enorme contingente de trabalhadores de Bangladesh empenhados em *shipbreaking*, isto é, desmonte de navios. O mesmo acontece na Índia: velhos navios ocidentais são levados para lá em sua última viagem. Uma multidão ataca o exausto monstro, tudo retirando, até o menor eixo de roldana enferrujada. Nada restará e toda as peças se espalharão pelos mercados indianos, adquirindo nova vida. Jean-Claude Carrière conta o que viu em viagem recente:

<sup>10</sup> Agualusa, 2000, p. 28.

<sup>11</sup> Agualusa, 2000. p. 29.

<sup>12</sup> Agualusa, 2000, p. 19.

<sup>13</sup> Agualusa, 2000, p. 19.

O inútil e o supérfluo não são conhecidos. Vi adolescentes catarem as canetas esferográficas que jogávamos fora, e dividirem as peças meticulosamente entre eles. Disseram que o pequeno tubo de matéria plástica que continha tinta servirá, com outras peças recolhidas um pouco em todos os lugares, para fabricar um aparelho de rádio<sup>14</sup>.

O português Paulo Varela Gomes observa sobre Goa: “Na Índia não se desperdiça nada, nem impérios caídos”<sup>15</sup>. Uma caneta, um velho navio ou caravela, um império: em Goa a identidade é construída exatamente a partir desses reaproveitamentos de materiais, isto é, de culturas, línguas, crenças religiosas, políticas, práticas artísticas, histórias. Um merceiro rabisca as páginas d’ *Os Lusíadas*. Alegres corrupções.

## 1. A MORTE, COMO A VIDA OUVEM-SE

“A morte como a vida, ouvem-se” é um dos motivos recorrentes da narrativa de *O Último Olhar de Manú Miranda*, terceiro romance de Orlando da Costa, ambientado em Goa. Ouve-se a morte, ouve-se a vida, ouvindo-se, portanto, tudo que se pode incluir entre esta e aquela. Será, portanto, justamente através desta deixa de inclusão, de união do que aparentemente se repele, que pretendemos organizar uma leitura, mostrando que, neste romance, ouvem-se, ora em radical afastamento, ora em evidente mestiçagem, Índia e Portugal, hindus e cristãos, Krishna e Cristo. Ouve-se, em uma palavra, Goa, em um período fulcral de sua história, os anos que precederam sua independência, em 1961. Ou esta independência terá sido uma invasão? Misturam-se as vozes.

Emblemática nesta narrativa é a presença de dois pares de gêmeos: as tias do personagem principal, Inês e Leonor, acerbas cristãs, ásperas, intratáveis, e o próprio personagem principal, Manú Miranda e seu amigo Xricanta. A diferença entre estes gêmeos nos é sintetizada pelas palavras de Rosária, tia de Manú:

Geradas no mesmo ventre, mas de costas uma para a outra,  
havam de perpetuar uma aliança cega mas invejosa, porque

<sup>14</sup> Carrière, 2002, p. 29.

<sup>15</sup> Gomes, s.d., p. 29.

uma vira a luz antes da outra, enquanto Manú *bab* e Xricanta, nascidos de ventres diferentes e diferentes até na religião, começaram a viver o ar e a luz e o som dos espaços num mesmo instante por eles repartidos. Tudo indicava que fossem, por isso, uma alma única repartida por dois corpos<sup>16</sup>.

O simbolismo, aqui, coloca-se de maneira cristalina. Manú e Xricanta, de grupos heterogêneos, vivem em corpos distintos, porém dividem a mesma alma, ao passo que as duas tias, literalmente gêmeas, vivem de costas uma para a outra e, por que não dizê-lo?, de costas para a realidade que as circunda, de vez que representam, e defendem, a “elite cansada de cristãos brâmanes”<sup>17</sup>.

Manú Miranda presencia (pouco participa, muito observa) acontecimentos vitais na história do mundo, da Índia, de Goa: a Segunda Guerra Mundial, que traz a presença de ingleses e alemães, a independência da Índia em 1948 e por fim a de Goa, em 1961. Pelo romance passam então a ecoar vozes como a de seu amigo Ubaldino Antão, “o cristianismo alterou os nossos sentidos, mas não conseguiu transfigurar os nossos sentimentos”; “não passávamos de macacos de imitação dos *paclé* [portugueses], sempre desejosos de exhibir arremedos de erudição vinda do ocidente?” e, por fim, “Somos uns desenraizados no nosso próprio solo”<sup>18</sup>.

A mistura de vozes dissonantes ao redor de si leva o narrador a questionar:

Sem romper o ciclo eterno das suas monções, entre palmares e arrozais, mangueiras e cajueiros florindo e os areais espreguiçando-se sob a luz do sol e o cheiro a peixe seco e a *sura* fresca acabada de recolher do alto dos coqueiros, Goa continuava a ser Goa?<sup>19</sup>.

Em 1961, Goa é integrada à União Indiana e, em 1987, torna-se o 25º estado do país. Se Goa continua a ser Goa? Lembremo-nos de que “na Índia não se desperdiça nada, nem impérios

---

<sup>16</sup> Costa, 2000, p. 54.

<sup>17</sup> Costa, 2000, p. 271.

<sup>18</sup> Costa, 2000, p. 270.

<sup>19</sup> Costa, 2000, p. 290.

caídos”. E assim, com ficções e fricções, neste imaginário a mestiçagem continua a ser gerada.

**RESUMO:** Este texto analisa brevemente dois romances contemporâneos que têm sua ação desenrolada em Goa, na Índia. Procuramos demonstrar que Goa, espaço eminentemente mestiço, parece propiciar, enquanto espaço ficcional, o surgimento de uma poética também ela mestiça, caracterizada por paradoxos, contradições e cruzamentos de diferentes vozes na narrativa.

**Palavras-chave:** Mestiçagem. Goa. Literatura Pós-colonial.

**ABSTRACT:** *This text examines briefly two contemporary novels whose actions take place in Goa, India. We try to show that Goa, a space unmistakably hybrid, seems to be the fictional stage in which a hybrid poetic occurs, characterized by paradoxes, contradictions and the mix of different voices in the narrative.*

**Keywords:** *Hybridism. Goa. Post-colonial literature.*

## REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, José Eduardo. *Um estranho em Goa*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *Índia: um olhar amoroso*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- COSTA, Orlando da. *O último olhar de Manú Miranda*. Lisboa: Âncora, 2000.
- DEVI, Vimala e SEABRA, Manuel de. *A literatura indo-portuguesa*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1971.
- FREYRE, Gilberto. *Aventura e rotina*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- GARMES, Hélder. Identidade Mestiça de Goa a Cabo Verde. In *Literaturas em Movimento*. Hibridismo Cultural e Exercício Crítico. CHAVES, Rita & MACÊDO, Tania (Orgs.). São Paulo: Arte e Ciência, 2003.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 4ª ed. Brasília: Editora da UNB, 1963.



## DA HISTERIA COMO UMA POSSÍVEL RESPOSTA FEMININA NO PORTUGAL DE EÇA DE QUEIRÓS

Evelyn Blaut Fernandes<sup>1</sup>

... apesar de tudo quanto [Eça de Queirós] tentara para pintar como ninguém o conseguira antes *o enigma vivo* de uma terra, de um país, de uma comunidade humana particular que são a *sua* terra, o *seu* país e a *sua* comunidade, o resultado não correspondia de todo ao sonho de um jovem romancista que apostara *desnudar*, sob o manto nem sempre diáfano da fantasia, a verdade do mundo português.<sup>2</sup>

“A verdade do mundo português” do século XIX, ficionalizada pelas mãos de Eça de Queirós, privilegiou a arqueologia do sujeito: sujeitos femininos limitados pela alienação social, emparedados no limite dos sentidos, num Portugal asfixiado pelos escombros históricos de um passado heróico de conquistas.

“Atraso demencial” frente às estrelas europeias, Portugal, que já fora “farol de mundos”, era, no século de Eça de Queirós, “lanterna vermelha das nações civilizadas”.<sup>3</sup> Por isso, a Geração de 70 questionou o país de forma tão implacável e cruel. Antero de Quental – figura mítica desta Geração – leva sua reflexão ao seguinte impasse:

“Quem somos? O que somos? Como nos tornámos no que somos, povo atrasado, inculto, desistente, sonâmbulo, inconsciente, sem outro futuro que o de um vago projecto imperial esvaziado de conteúdo?”<sup>4</sup>

Um país de tradição de marinheiros, de viajantes, de aventureiros é retratado na literatura portuguesa do século XIX, de maneira

---

<sup>1</sup> Aluna do Bacharelado do curso de Letras, modalidade Português - Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Este trabalho está vinculado ao Projeto “E[ç]as Mulheres: um estudo da presença feminina na narrativa de Eça de Queirós, orientado pela Profª Drª Monica Figueiredo (UFRJ/RGPL).

crítica, onde se ressaltam a sua pequenez, fragilidade, misérias e impotência, “cuja saída só se vislumbra na falácia de se lhe voltar as costas, na busca de um lá fora oportunista.”<sup>5</sup>

Por serem índices ilustrativos da sociedade oitocentista, as personagens femininas da narrativa de Eça de Queirós são erguidas e lapidadas de modo a prestarem-se ao projeto de autognose do Portugal do seu tempo: um país provinciano e cientificamente atrasado, cuja fisionomia rural opunha-se ao espaço citadino e industrial das nações europeias. Em suma, mesmo a pequena burguesia de Lisboa desejava seguir a moda “civilizada” porque estrangeira.

A ficção de um país naufragado em crises produziu mulheres em construção: mulheres ansiosas, em sua maioria, por “tornarem-se outra”, e que, muitas vezes, acreditavam, romanticamente, que qualquer sorte de mudança seria possível com o casamento. A busca do amor e da felicidade através do matrimônio tornou-se exigência comum na segunda metade do século XIX e, para a mulher casada da era vitoriana<sup>6</sup>, se o amor não ocupava toda a sua existência, o casamento sim. Associando casamento à emancipação feminina, ele era, portanto, não o produto do amor-paixão, mas o resultado da ânsia de “mudar de vida”.

Na maioria das vezes, habitando uma casa estreita para seus sonhos, a mulher oitocentista se dava conta da incompletude do casamento, reconhecendo a precariedade vivenciada por sua sexualidade. A mulher vitoriana tinha uma atuação restrita na sociedade, já que dependia da tutela masculina, estando totalmente submetida ao controle financeiro retido nas mãos de homens. O Portugal oitocentista retratado impiedosamente por Eça de Queirós revela a existência de uma mulher, ainda longe de pertencer a si mesma.

As personagens femininas construídas pela pena queirosiana são um retrato da impossibilidade do desejo feminino, muitas vezes tratado como um sintoma de histeria. A noção de histeria é muito antiga, visto que remonta a Hipócrates. Sua delimitação acompanhou as metamorfoses da história da medicina. No fim do século XIX, entretanto, havia toda uma corrente que a considerava uma “doença por representação”. Neurose de doenças, majoritariamente, do aparelho genital e sexual feminino, a histeria consiste na “neurose complexa caracterizada por perturbações orgânicas. [...] Supunha-se que esta doença era somente feminina e tinha a

sua sede no útero”.<sup>7</sup> A mulher histérica seria, portanto, segundo uma concepção tradicionalmente moralista, “desequilibrada, [...] de caprichos insensatos”<sup>8</sup>.

Para correntes psicanalistas recentes, “a histeria é um excesso de tensão errante; é também uma imagem superativada pelo excesso de energia sexual acumulada”, ou ainda, “um vestígio psíquico muito investido de afeto”.<sup>9</sup> Na visão lacaniana, “é o corpo sexuado da histérica que sofre por dividir-se entre parte genital, por vezes anestesiada e com fortes inibições sexuais [...] e o resto de seu corpo não genital que por sinal aparece erotizado e sujeito a excitações permanentes”.<sup>10</sup> Assim, segundo o pensamento psicanalítico, a sexualidade é reconhecida como um dos principais componentes da histeria.

Em verdade, o século XIX gerou uma feminilidade em crise e produziu a histeria como modo dominante de expressão do sofrimento psíquico. É a dimensão da falta que governa a relação da mulher vitoriana – diagnosticada como histérica – com sua sexualidade. “Estava uma histérica” (NM<sup>11</sup>, p. 76). Eis o diagnóstico dado pelo narrador a sua personagem Maria da Piedade no conto “No Moinho”. Apesar do diagnóstico feito pelo narrador, no início do conto, Maria da Piedade era

feliz em ser boa. Toda a sua ambição era ver o seu pequeno mundo bem tratado e bem-acarinhado. Nunca tivera desde casada uma curiosidade, um desejo, um capricho: nada a interessava na Terra senão as horas dos remédios e o sono dos seus doentes. (NM, p.69).

No caso do século XIX, predominantemente, são as personagens femininas que aparecem como protagonistas da literatura realista. E é isto que ocorre com o conto “No Moinho” que focaliza especificamente a condição feminina vitoriana que pode ser resumida como a “história de uma mulher de vida casta e recolhida, passada nas lides da casa e no tratar do marido entredado em ambiente fechado e doentio, e cujos sentidos são acordados pelo fugaz convívio que a breve passagem de um primo lá por casa lhe proporciona”.<sup>12</sup>

Contrariando as falácias de uma interpretação mais moralmen-

te tradicional, em verdade, estes personagens – Maria da Piedade, seu marido velho e inválido e seus três filhos pouco saudáveis – me parecem por demais desvalidos, atados a um cotidiano medíocre, onde o emparedamento histórico os circunscreve. Deste modo, Maria da Piedade começa a antever, com a chegada do primo à vila, uma possibilidade de preencher seus vazios afetivos e sexuais:

o que a fascinava era aquela seriedade, aquele ar honesto e são, aquela robustez de vida, aquela voz tão grave e tão rica: e antevia para além da sua existência ligada a um inválido, outras existências possíveis, em que não vê sempre diante dos olhos uma face fraca e moribunda, em que as noites se não passam a esperar as horas dos remédios... (NM, p. 75).

O casamento de Maria da Piedade e Joãozinho Coutinho é um casamento pequeno-burguês por excelência, na medida em que mantém uma aliança entre dois irremediáveis estranhos. Eis a tragédia deste casamento: o conflito entre aliança e desejo, uma vez que a união – não tendo sido produto do amor – acaba por ser um acordo pautado no *até que a morte os separe*.

E, quando Joãozinho Coutinho pediu Maria em casamento, apesar de doente já, ela aceitou, sem hesitação, quase com reconhecimento, para salvar o casebre da penhora, não ouvir mais os gritos da mãe, que a faziam tremer, rezar, em cima no seu quarto, onde a chuva entrava pelo telhado. Não amava o marido decerto; e mesmo na vila tinha-se lamentado que aquele lindo rosto de Virgem Maria, aquela figura de fada, fosse pertencer ao Joãozinho Coutinho, que desde rapaz fora sempre entrevado. (NM, p.69).

Em termos sociais, culturais e políticos, é no contraste entre campo e cidade, que o conto se organiza. Não é gratuito que Maria da Piedade seja uma habitante da vila interiorana, um entre-lugar, entre campo e cidade. A protagonista, de certa forma, reside num não-lugar social, afetivo e sexual, onde o espaço físico é símbolo de seu drama humano:

A mesma paisagem que ela via da janela era tão monótona como a sua vida: em baixo, a estrada, depois uma ondulação de campos, uma terra magra plantada aqui e além de oliveiras e, erguendo-se ao fundo, uma colina triste e nua, sem uma casa, uma árvore, um fumo de casal que pusesse naquela solidão de terreno pobre uma nota humana e viva. (NM, p.69-70).

Contrariando a história previsível da mulher vitoriana, Maria da Piedade apresenta uma virilização significativa, no sentido de que é ela quem gere os negócios do marido e inspeciona suas propriedades: “Joãozinho Coutinho declara [...] que a mulher era uma administradora de primeira ordem e hábil nestas questões como um antigo rábula!” (NM, p. 71). Se Maria da Piedade antevê, com a chegada de Adrião, “para além da sua existência ligada a um inválido, outras existências possíveis” (NM, p.75), vislumbra, mesmo que de modo tímido e fantasioso, a princípio, uma vã possibilidade de mudar de vida.

Casou-se para escapar de um ambiente familiar de pobreza e discórdia, mas, no entanto, seu casamento foi uma decepção e ela se valeu apenas da fantasia para realizar seus desejos. (Pré)conceituosamente emblematizada como uma histórica vitoriana, para além de seu ímpeto erótico, o projeto ousado de Maria da Piedade era, indubitavelmente, mudar de vida. Um projeto tipicamente moderno, aliás. Com base em fundamentos psicanalíticos, o que Maria da Piedade busca é um pai completo, um homem que substitua a imagem paterna que não houvera em sua existência.

Se o seu casamento foi gerado por uma necessidade de evasão da casa dos pais, a questão não só do desejo sexual, mas, sobretudo, de um coração afetivamente insatisfeito serve muito mais como justificativa para seus adultérios. Assim, *havia mais que um desejo*<sup>13</sup> no adultério de Maria da Piedade, cujos episódios estão para além do contentamento de uma mulher escondida de si mesma e de sua sexualidade, episódios que elaboram o conceito de uma outra traição, desta feita não mais individual, mas cultural, que atacava todo o corpo social português.<sup>14</sup>

É ainda Eça de Queirós, em outro tom, que esclarece: “Proudhon disse que a mulher só tem um destino – *ménagère* ou *courtisane* – dona da casa ou mulher de prazer”.<sup>15</sup> Eça, de um aparente

*desamor* para com suas personagens, construiu-as para denunciar o difícil lugar, ou antes, o não-lugar ocupado pelo feminino no “fin-de-siècle” português.<sup>16</sup>

A obra de Eça de Queirós, a “mais típica e mais trágica do nosso Romantismo sarcástico, mascarado de realismo”<sup>17</sup>, constrói Maria da Piedade. A personagem revolta-se contra seu melancólico cotidiano e imbuí-se de um sentimento justificadamente romântico que irá desmoralizá-la socialmente, porque a sociedade vitoriana estava longe de querer pensar a sexualidade feminina. Deste modo, o narrador queirosiano, defensor do Projeto Realista, não poderia, por isso, compôr um *happy end*:

Por causa dele escandalizou toda a vila. E agora deixa a casa numa desordem, os filhos sujos e ramelosos, em farrapos, sem comer até altas horas, o marido a gemer abandonado na sua alcova, toda a trapagem dos emplastos por cima das cadeiras, tudo num desamparo torpe – para andar atrás do homem ... (NM, p.77)

Quais os profundos objetivos da narrativa queirosiana ao apresentar a mulher predominantemente casada e adúltera? Mostrar a impossível conciliação entre amor e casamento, entre a vida planejada pela imaginação – das memórias ou da literatura – e a medíocre realidade cotidiana; criticar a instituição do casamento do seu tempo; desvelar a limitada função da mulher na sociedade portuguesa do século XIX.

Maria da Piedade vai além ao conhecer o que era desconhecido. Talvez ela tenha intuído que o *fin-de-siècle* português não permitiria a união entre “ménagère” e “courtisane”. Mesmo assim, ela ousou fazer parte de um mundo outro que não era o seu. Assim, a “santa” de outrora golpeia o criador ao “tornar-se outra” – uma “Vênus” (NM, p. 77) despida de sua aura mítica que deixou de ser a estátua que fascina para ser apenas carne ex-divina – que reclama para si – não só – o exercício de sua sexualidade, mas um desejo que pretendia confluir o *tudo*:

ele se mostrava tão bom, tão sério, tão delicado: e à força do seu corpo, que admirava, juntava-se agora um coração terno,

de uma ternura varonil e forte, para a cativar... Este amor latente invadiu-a, apoderou-se dela uma noite que lhe apareceu esta idéia, esta visão: 'Se ele fosse meu marido!'. (NM, p.75).

O corpo e a tensão erótica da ficção queirosiana têm a Mulher como princípio, meio e fim<sup>18</sup>: o universo inteiro, para Eça, está escrito em caracteres femininos. O erotismo em Eça não é, portanto, mimesis, mas, um desvelamento do silêncio da realidade: um erotismo que não era visível, mas que existia nos bastidores de uma sociedade que se queria assexuada. Se o desejo é uma marca sensível da condição humana, é também uma marca da escritura queirosiana, um advento deste criador. O Amor em Eça é puro desejo: ele desenha os desvarios, os desassossegos e os desejos de uma dona-de-casa provinciana como uma fotografia interna do erotismo feminino. Assim, o projeto narrativo de Eça de Queirós vai além: a ambição do narrador consiste em mostrar, através de uma personagem casada e adúltera, a ruína da sociedade oitocentista como um todo, alargando sua crítica para além da geografia portuguesa.

É bom lembrar que, para André Breton, a histeria é “a maior descoberta poética do século XIX”<sup>19</sup>. A frase de Dostoiévski em *Os Irmãos Karamázovi* – “a histeria é a salvação das mulheres”<sup>20</sup> –, lembrada por Maria Rita Kehl em *Deslocamentos do Feminino*, esclarece que a histeria era a expressão possível da experiência feminina, da crise vivida por muitas mulheres vitorianas ansiosas por tornarem-se sujeitos de seu próprio discurso. O discurso histórico baseia-se, portanto, num desejo insatisfeito. A feminilidade acabou por ser, no século XIX português, equivalente à histeria e expressar o desejo seria, portanto, uma forma de realizá-lo ainda que em silêncio. Foi o que as histéricas fizeram. Se a histeria pode ser uma possível resposta do feminino à sociedade portuguesa oitocentista, é porque era sinônimo da expressão feminina do desejo.

**RESUMO:** Este trabalho pretende estudar o percurso de Maria da Piedade, protagonista do conto de abordagem realista “No moinho”, de Eça de Queirós, diagnosticada, desde logo, pelo narrador como uma histérica. Se a histeria é uma neurose feminina por excelência, é também a expressão possível da experiência das mulheres oitocentistas. A ética do casamento, no século XIX, prevalecia sobre o relacionamento erótico. Maria da Piedade casou-se para escapar a um ambiente familiar de pobreza e o seu casamento não foi produto do “amor-paixão”. Entediada com uma vida de abnegação, Maria da Piedade é senão uma virgem mãe a cuidar de seus filhos pouco saudáveis e de um marido entrevado, mas com fortuna. O episódio de um beijo “no moinho” ocasiona uma bipartição na estrutura do conto, fazendo com que a caridosa Maria da Piedade se transforme numa forma (pré)conceituosamente emblemática da histérica oitocentista. Assim, o projeto de “mudar de vida” – após o beijo – para uma mulher, de um certo modo, infantilizada pela sua posição na família e na sociedade, mas, por outro lado, sobrecarregada por administrar, para além de suas funções domésticas, os negócios do marido, só poderia ser realizado se revestido pela justificativa romântica do adultério. Maria da Piedade, talvez, estivesse à procura de uma autovalorização que preenchesse suas lacunas afetivas e sexuais, porque o que move esta mulher são ambições de um coração insatisfeito. Deste modo, Eça de Queirós pôde inscrever uma outra história do feminino: uma história plena de humanidade e que pretendeu fazer desta personagem feminina um índice ilustrativo da sociedade de sua época, recriando pela palavra a vida oitocentista portuguesa.

**Palavras-chave:** Eça de Queirós; Personagem feminina; Sexualidade.

**ABSTRACT:** *This article intends to study the career of Maria da Piedade, the principal character of a realist short story named “No Moinho”, by Eça de Queirós, identified from the beginning, since the begin, by the narrator, as an hysteric. If hysteria is a feminine neuroses for excellence, it is also the possible expression for the experience from the XIX century women. In this century, marriage prevailed over erotic relationships. Maria da Piedade married scape from her poor family and her marriage wasn't in consequence of love or passion. Bored with a life of self-denial, she is otherwise a virgin mother who*



*cares of her few healthy children and a crippled but rich husband. The scene of a kiss “in the mill” causes a break in the structure of the short story, why does the charitable Maria da Piedade prejudicely becomes an emblematic form of the XIX century hysteric women. This way, the project of “changing her life” after the kiss, for a woman, is one aspect flourished by her familiar and social position, but, on the other side, overworked on administration, beyond her domestic functions, of the husband’s dealings, only could be carried out if clad by adultery’s romantic justification. Maybe, Maria da Piedade was searching for autoappreciation that filled her affectiv and sexual blanks, because what moves this woman are ambitions of an unsatisfied heart. Eça de Queirós could inscribe another woman’s story: a story full of humanity that intended to form the feminine principal as an illustrative content of the XIX century society, and to recreate word for word the portuguese life of that time.*

**Keywords:** *Eça de Queirós; Feminine character; Sexuality.*

## REFERÊNCIAS

- CERDEIRA, Teresa Cristina. “O Primo Basílio: para além de uma história de família”. In: *O Averso do Bordado*. Lisboa: Caminho, 2000.
- FIGUEIREDO, Monica. “E[ç]as” Mulheres: um estudo da presença feminina na narrativa de Eça de Queirós. RJ: UFRJ, 2003. (Apresentação do Projeto de Pesquisa).
- GAY, Peter. *A Experiência Burguesa - Da Rainha Vitória a Freud. A Educação dos Sentidos*. SP: Companhia das Letras, 1989.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do Feminino. A mulher freudiana na passagem para a modernidade*. RJ: Imago, 1996.
- LOURENÇO, Eduardo. “Da Literatura como Interpretação de Portugal”. In: *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1982.
- “Eros e Eça”. In: *O Canto do Signo. Existência e Literatura*. Lisboa: Editora Presença, 1ª edição, 1994.
- “Psicanálise mítica do destino português”. In: *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1982.
- NASIO, J. D. *A Histeria, Teoria e Clínica Psicanalítica*. RJ: Jorge Zahar, 1992.
- QUEIRÓS, Eça de. “No Moinho”. In: *Contos*. Lisboa: Publicações Europa-América, 2000, 4ª edição.
- “O Problema do Adultério”. In: *Uma Campanha Alegre*, 2º Tomo. SP: Editora Brasiliense, 1961.

## NOTAS

<sup>1</sup> LOURENÇO, 1978, p.97.

<sup>2</sup> Idem, p. 90.

<sup>3</sup> Eduardo Lourenço recupera as palavras de Antero de Quental em seu ensaio “Da Literatura como Interpretação de Portugal”, *op. cit.*, p. 91.

<sup>4</sup> CERDEIRA, 2000, p. 63.

<sup>5</sup> Todas as citações, neste texto, do termo “vitoriano” referem-se à questão temporal. Segundo Peter Gay, o tempo vitoriano abrange as datas limítrofes que marcam o século XIX. Daí entende-se vitoriano como o período que vai de 1815 com a ascensão da Rainha Vitória a 1914 – início da Primeira Guerra Mundial.

<sup>6</sup> CALDAS AULETE, 1964, p. 2076.

<sup>7</sup> Idem, p. 2076.

<sup>8</sup> NASIO, 1992, p.27.

<sup>9</sup> Idem, p. 14.

<sup>10</sup> Estudo Introdutório de J. Tomaz Ferreira no livro *Contos*, de Eça de Queiroz, 2000, p. 29.

<sup>11</sup> O uso de NM refere-se à abreviatura de *No Moinho*.

<sup>12</sup> Verso de *Álibi*, canção de Djavan.

<sup>13</sup> CERDEIRA, *op.cit.* p. 61.

<sup>14</sup> QUEIRÓS, 1961, p. 196.

<sup>15</sup> FIGUEIREDO, 2003, p. 7.

<sup>16</sup> LOURENÇO, 1978, p. 58.

<sup>17</sup> LOURENÇO, 1994, p. 250.

<sup>18</sup> Frase do surrealista escrita em um de seus manifestos, elevando a sintomatologia histórica à qualidade de uma “forma de expressão”, citado por Elizabeth Roudinesco em “Jacques Lacan: Esboço de uma História de Vida ...” no livro *Deslocamentos do Feminino*, p.224.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 224-225.

## O MESSIANISMO EM QUESTÃO N'A ILUSTRE CASA DE RAMIRES, DE EÇA DE QUEIRÓS

Fabiana Potter de Carvalho Machado<sup>1</sup>

Ai que ninguém volta  
ao que já deixou  
ninguém larga a grande roda  
ninguém sabe onde é que andou  
(...)  
Ao largo  
ainda arde  
a barca  
da fantasia  
e o meu sonho acaba tarde  
acordar é que eu não queria.  
(*O pastor* – Madredeus)

O caráter subjetivo presente na literatura portuguesa já foi mote de diversas discussões e teses, destacando-se o artigo da lavra da Dra. Cleonice Berardinelli, publicado em 1971, na Revista *Littera*<sup>2</sup>. Neste artigo, Cleonice Berardinelli explica a necessidade de se expandir a Literatura Portuguesa a fim de abrangê-la, dada a dimensão de oito séculos de sua produção artística. Para tanto, a ensaísta propõe uma subdivisão crítica da literatura portuguesa a partir de quatro linhas mestras a serem pensadas, todas com origem na visão apriorística do subjetivismo, característica inerente à mentalidade portuguesa. São elas o “messianismo”, presente na poesia de Luis de Camões e de Fernando Pessoa, e percebido, com menor ênfase, no teatro de Gil Vicente e de Bernardo Santareno e na narrativa histórica de Fernão Lopes; o “nacionalismo crítico” de Luis de Camões, de Gil Vicente, de Fernão Lopes, de Eça de

---

<sup>1</sup> Aluna do 6º período do Curso Português-Literaturas e sem bolsa. Este trabalho está vinculado ao projeto de pesquisa **E[ç]as Mulheres: um estudo da presença feminina na obra de Eça de Queirós**, coordenado pela Professora Doutora Mônica Figueiredo. O presente trabalho foi apresentado no XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa de 2005.

<sup>2</sup> *Littera*; Revista para Professor de Português e de Literaturas de Língua Portuguesa. Ano I – nº2, Maio/Agosto 1971. Rio de Janeiro – Grifo Edições, 1971.

Queirós, de Bernardo Santareno e de Fernando Pessoa, o “nacionalismo laudatório” de Camões, de Gil Vicente, de Fernão Lopes, de Eça de Queirós e de Bernardo Santareno; e o “saudosismo”, cujos exemplos são as obras de Luis de Camões, de Eça de Queirós e de Fernando Pessoa.

Tendo como foco o romance pertencente a última fase da produção queirosiana, *A Ilustre Casa de Ramires*, dar-se-á preferência à análise apenas de duas óticas, aqui denominadas linhas mestras, propostas por Cleonice Berardinelli: o nacionalismo laudatório e o messianismo, tendo em vista que ambas as manifestações são particularidades do neocolonialismo que se estendeu ao longo do século XIX e início do século XX, fixado na subjugação africana e asiática.

No Messianismo de origem judaica, por exemplo, encontram-se duas tendências intimamente ligadas e contraditórias ao mesmo tempo: uma corrente restauradora, voltada para o restabelecimento de um estado ideal do passado, para uma idade de ouro perdida, para uma harmonia edênica rompida; e uma corrente utópica, aspirando a um futuro radicalmente novo, a um estado de coisas que jamais existiu. Embora a proporção entre as duas tendências possa variar, a idéia messiânica só se cristaliza a partir de sua combinação, como evidencia Gershom Scholem:

Mesmo a corrente restauradora veicula elementos utópicos e, na utopia, operam fatores de restauração (...) Esse mundo inteiramente novo comporta ainda aspectos que dependem claramente do mundo antigo, mas mesmo esse mundo antigo não é mais idêntico ao passado do mundo: é, antes, um passado transformado e transfigurado pelo sonho radioso da utopia. (SCHOLEM apud LOWÝ, 1963, pp.12)

O discurso nacionalista português era calcado principalmente em valores fundamentais como o território, a nação e a história. Era preciso enaltecer o passado português para justificar a expansão territorial decorrente do neocolonialismo. A própria história de Portugal era apresentada, pelo discurso oficial, como uma sucessão de fatos heróicos, de ações abnegadas, engendradas por personagens quase míticos, e de uma série de feitos únicos e

especiais, apenas possíveis a um povo predestinado à glória. É claro que isto não significa que toda a historiografia se produzisse sob esta égide, mas o discurso político, que mostrou o destino português do século XIX e boa parte do século XX, fazia disto uma verdade que se queria absoluta. A autoglorificação adotada pelas nações colonialistas assinalava sua importância diante das colônias e tecia um raciocínio de pseudojustificativas através das quais se sustentava toda a ideologia da colonização.

A linha messiânica, portanto, encontrou neste contexto um argumento que servia tanto para justificar o poder das potências imperialistas sobre as colônias quanto para legitimar a espera por um Messias, a promessa sempre adiada daquilo que um dia terá solução.

Sendo *A Ilustre Casa de Ramires* um romance forjado no clarão intenso do neocolonialismo, marcas de um louvor nacionalista de um messianismo impetuoso são, no protagonista Gonçalo Mendes Ramires, tão evidentes quanto a apreciação desfavorável que Eça faz destes.

Gonçalo Mendes Ramires, com suas glórias e decadências, com sua fidalguia abalada pelo desprestígio, inspirado em algumas singelas linhas de um poema escrito por seu tio e publicado num periódico provincial, faz uma tentativa, por vezes enfadonha, de resgatar sua superioridade pessoal ao contar em detalhes os feitos heróicos de sua linhagem, em especial de seu nobre antepassado, Trutesindo Ramires.

Século XX e a Idade Média se cruzam, desta forma, na narrativa de Eça de Queirós, e tornam a se encontrar ainda dentro da própria novela de cavalaria narrada por Gonçalo Mendes Ramires. Na novela, o ritmo de dicção histórica medieval passa abruptamente para uma descrição de véis naturalista ao ser concluída com uma repulsiva cena de tortura, em que Trutesindo Ramires julga o homem que degolou seu filho diante de seus próprios olhos. Lopo de Baião é preso e acorrentado diante de todos, despido e agredido até que suas veias saltem, arroxeadas de dor, sua pele branca inche por entre as cordas que o prendem e seus cabelos ruivos sejam repuxados por argolas de ferro. Em seguida é mergulhado até as virilhas num poço de águas negras e infestadas de sanguessugas para que seja sugado até a morte, ou até que os vermes se desprendam

de sua carne e rolem pelo chão, intumescidos de sangue. Neste tempo, os que assistem se orgulham do que veem e alguns peões que ali estavam a serviço dos nobres, comem e bebem e depois se espreguiçam na relva. Quando em fim Lopo de Baião começa a se entregar à morte, o narrador Gonçalo Mendes Ramires, tendo sempre em sua sombra o gênio vigilante de Eça de Queirós, expõe em minúcias o estado do corpo exaurido e devastado, as últimas expressões de dor e lágrimas ensanguentadas. Termina desta forma a gloriosa narrativa de Gonçalo Mendes Ramires, que tem também como objetivo indireto louvar o caráter bélico de Portugal através de seus antepassados valorosos.

A pena com que Eça de Queirós delineou o romance da *Ilustre Casa de Ramires*, sofre a tremulação da ironia e da crítica através das mãos legítimas que a cingem, precisamente na cena de tortura narrada por Gonçalo Mendes Ramires, deixando vaziar a tinta da contestação de Eça aos valores neocolonialistas da época, e ao discurso da glória que encobria a exploração das colônias portuguesas em África e Ásia. Tal contestação é reforçada pela ida de Gonçalo Mendes Ramires à África (ressalta-se, num navio chamado Portugal), como representante caricaturado de um português neocolonialista. O retorno de Gonçalo Ramires à sua pátria portuguesa é bem descrito nas linhas de uma carta que sua prima Maria envia à irmã do fidalgo:

O *sud-express* trouxe quarenta minutos de demora. De modo que parecia um salão, com toda aquela gente da sociedade, muito alegre (...) Creio que fui a primeira que avistou o primo Gonçalo, na plataforma *sud-express*. Não imaginas como vem...ótimo! Até mais bonito, e sobretudo mais homem. A África nem de leve lhe tostou a pele. Sempre a mesma brancura. E duma elegância, dum apuro! Prova de como se adianta a civilização de África!(QUEIRÓS, 2000, pp258)

A alusão à brancura de Gonçalo Mendes Ramires ao retornar à sua terra natal, tendo passado quatro anos na África, traria implícito os valores europeus neocolonialistas então presentes na sociedade portuguesa, sobretudo no personagem em questão.

E com a prosperidade e riqueza de Gonçalo Mendes Ramires, produto de uma longa permanência na África, com o sucesso ob-

tido na publicação de sua novela de cavalaria na edição inaugural dos *Anais da Literatura*, dá-se o desfecho realista de um dos últimos romances de Eça de Queirós.

## REFERÊNCIAS

- BERARDINELLI, Cleonice. *Algumas Linhas Mestras da Literatura Portuguesa*. Revista Littera, ano 1 – nº 2, Rio de Janeiro, Grifo Edições, 1971.
- CANDIDO, Antonio. “Eça de Queirós, passado e presente”. In: ABDALA, Benjamin (org.) *Ecos do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas*. SP, Senac, 2000. pp. 11-22.
- DA CAL, Ernesto Guerra. José Maria Eça de Queirós, p.655, Gonçalo Mendes Ramires, p. 292. *A Ilustre Casa de Ramires*, p.356. *Dicionário das literaturas portuguesas, galega e brasileira*. Porto: Figueirinhas, 1960.
- LÖWY, Michel. *Romantismo e Messianismo*. São Paulo, Perspectiva, 1938.
- NEVES, Berilo. *Eça de Queirós, Romântico ou Naturalista?* Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1951.
- QUEIRÓS, Eça de. *A Ilustre Casa de Ramires*. São Paulo, Editora Ática, 2000.

# PERSONAGENS BRASILEIRAS NO ROMANCE PORTUGUÊS DO SÉCULO XIX

Fábio André Cardoso Coelho<sup>1</sup>

## APRESENTAÇÃO

Almeida Garrett era filho de um proprietário na ilha Terceira, funcionário superior da Alfândega, no Porto, e sua mãe pertencia a uma família de comerciantes minhotos que tinham feito fortuna no Brasil. Garrett mantém relações com o Brasil, como pode-se comprovar, a partir de sua história familiar. Mostra-se assim, pelos pais de Garrett, muito do que era a sociedade portuguesa: por um lado uma burguesia letrada, por outro uma burguesia “brasileira”, fruto do movimento dos emigrados para o Brasil, com o objetivo de fazer fortuna.

Primeiro poeta a considerar o Brasil digno de tratamento literário, Garrett também dedica parte de sua obra ao país independente. No *Romanceiro*, o poeta aponta sinais da presença brasileira em sua poesia. A forte influência de uma mulata pernambucana, Rosa de Lima, levada a Portugal por seu avô, José Bento Leitão, que vivia na Quinta do Sardão, ao sul do Douro, na companhia de sua esposa., faz com que a infância do escritor seja permeada pelas histórias maravilhosas das mouras encantadas, dos cavaleiros andantes, entre outros. Tal mulata é evocada, em nota ao *Frei Luís de Sousa*, quando expressa através da personagem Telmo Pais algumas palavras que ouvira na infância. Em o *Romanceiro*, percebe-se claramente a ligação que o autor mantém com sua obra, servindo assim como parte inspiradora de suas produções literárias. Tais observações são apontadas por Nelson H. Vieira, em *Brasil e Portugal — a imagem recíproca: o mito e a realidade na expressão literária*.

Há em sua ode *O Brasil Libertado* a denúncia do colonialismo e a esperança de que o Brasil, independente e constitucional, sob o reinado de D. Pedro, fosse o “refúgio temporário da liberdade portuguesa”, isto se houvesse a queda do Reino no absolutismo.

<sup>1</sup> PG - UERJ



Paralelo a isto, há a dúvida da existência da virtude, da razão e da liberdade, aos olhos de Garrett, ao constatar os crimes perpetrados pelos antepassados, transplantados para as costas americanas.

Através de um sentimento de esperança, o poeta clama à causa da liberdade portugueses e brasileiros, antecipando, à data em que é escrita a ode, dezembro de 1820, a independência do Brasil.

Nélson H. Vieira (1991) afirma que mesmo sem nunca ter vindo ao Brasil, Garrett enfoca aspectos da vida e dos costumes do país em duas de suas novelas inacabadas: *Komuraby* e *Helena*. *Komuraby* foi escrito provavelmente em 1828 e 1833, e publicado apenas em 1856, uma vez que só existiam dezesseis páginas do original manuscrito na Biblioteca da Universidade de Coimbra. O que se pode detectar dessas páginas é o verdadeiro interesse de Garrett pelos Ameríndios e pelo Brasil. E percebe-se claramente o quanto o autor culpabiliza Portugal pelo atraso econômico do Brasil e vai além quando afirma que a falta de educação no Brasil deve-se ao voraz e opressivo domínio dos portugueses. Não se deve entender essa crítica à nação portuguesa como falta de patriotismo por parte de Garrett, pois o amor a Portugal, sabemos, é uma constante em suas produções literárias. A paixão pela natureza brasileira, pelos elementos componentes desse cenário natural (exaltação da bananeira, grasnar dos papagaios, grito dos macacos) faz com que Garrett exponha uma faceta de sua alma romântica.

*Helena*, novela inacabada, é a última obra escrita por Garrett. Nela o elemento exótico é predominante. Acontecem descrições da beleza natural, das riquezas naturais brasileiras em suas singularidades e de aves como o sabiá, o papagaio e o tucano. É uma história passada no Brasil nos anos de 1830 e envolve uma família brasileira, cujo chefe nascera em Portugal. Há no registro novelístico a definição do negro, do branco nativo e dos ameríndios como verdadeiros brasileiros, enquanto os portugueses são reconhecidos como estrangeiros. Percebe-se que o brasileiro aqui é posto em franca oposição ao português.

São vinte e quatro capítulos, alguns deles apenas iniciados. É justamente a data que aparece no capítulo XXIII do romance que nos faz pensar que o autor estivesse escrevendo-o dias antes de morrer. Trata-se da seguinte história: Maria Teresa, a mulher do Visconde de Itahé, Moema, e frei João Índio, são de sangue na-

tivo. O visconde deseja casar sua filha, Isabel, com um sobrinho que está em Portugal. Os outros familiares não concordam com a idéia. Desejam ver Isabel casada com o índio Acaiba, da tribo e da raça a que pertencem. O que resta da descrição da obra é o retrato da propriedade do Visconde — misto de burgo suíço e de fazenda colonial — e os retratos das duas mulheres, Moema e Isabel. Também apresenta-se o negro Cassiano di Melo e Matos, criado do Visconde, em quem Garrett reproduz algumas “deformações” fonéticas de linguagem. No criado, vê-se a cópia de um mordomo inglês que serve à mesa do senhor português. Mas nenhuma caracterização mascara o fato de Cassiano ser brasileiro, uma vez que Garrett procura dar à sua fala, brasileira, traços característicos. Garrett ressalta o brasileiro de Cassiano, com a narrativa da viagem do criado à Paris “civilizada”, onde adoece, tendo de regressar ao Brasil imediatamente.

Constata-se uma consciência brasileira em Garrett apresentada na infância, através das histórias e lendas contadas por Rosa de Lima, pelas lembranças da casa de seu avô José Bento Leitão, e que gradativamente ganha forças à medida que convive com poetas brasileiros em Coimbra, com os versos dedicados à causa do Brasil e com a defesa dos ideais democráticos. Esta consciência se acentua no exílio ao dividir com os brasileiros os ideais literários e políticos da terra *brasilis*. Em seguida, ao reencontrar Gomes de Amorim, que termina por se transformar em seu secretário particular e biógrafo ilustre, e no contato com os brasileiros ou portugueses torna-viagem. Garrett desenvolve a consciência de que só há virtude na liberdade. E isso é verificado nos textos “brasileiros” do escritor português.

O brasileiro na literatura portuguesa só aparece com destaque a partir das novelas camilianas. Até então, havia apenas o interesse pelo comércio e pela emigração nessa relação luso-brasileira. Alexandre Herculano escreveu *Futuro Literário de Portugal e do Brasil*, na Revista Universal Lisbonense, de 1847, e comentou a respeito do avanço do progresso literário no Brasil e sobre o acontecimento da literatura portuguesa em terras brasileiras. A ótica de Alexandre Herculano sobre o Brasil é outra, diferente da de Garrett. Para Herculano, o Brasil representava um grande mercado de obras literárias portuguesas, uma visão até certo ponto mercantilista,

enquanto para Garrett o cenário brasileiro apresenta-se de forma valorosa, substancial, quanto à questão especificamente literária.

Camilo Castelo Branco apresenta uma obra volumosa e repleta de aspectos culturais atinentes ao Portugal do século XIX. Apresenta diversas facetas da sociedade e persiste na utilização dos morgadios e de velhos preconceitos, apontando assim para os aspectos arcaicos, em relação às literaturas inglesas e francesas, de sua obra. Um inconformismo marca a biografia de Camilo, e a sua literatura será espelho desse sentimento: antipatia pelo espírito burguês, à caça ao lucro e ao dote, e críticas severas ao brasileiro. É através da expressão caricatural, sobretudo, que o autor expressa suas críticas, utilizando-se, ao mesmo tempo, de uma linguagem sarcástica e cheia de densidade, objetividade e de persuasão. Camilo retrata com fidelidade as figuras nortenhas de seu tempo, alcançando a análise que talvez nenhum outro ficcionista tenha conseguido realizar.

Os retornados à terra natal são chamados de torna-viagens. As influências desses são muitas. Por terem vivido uma boa parte de suas vidas em terras brasileiras, essas personagens brasileiras chegam a Portugal com a pronúncia brasileira e isso torna-se motivo de escárnio e de brincadeiras maliciosas. Os homens brasileiros preocupam-se em ostentar toda a riqueza e fortuna adquiridas no Brasil. Quando casados, vivem em moradias luxuosas que fazem lembrar as casas-grandes das propriedades rurais no Brasil. As mulheres casadas ocupam-se em comer quitutes e a ler romances da literatura francesa. Isso nos faz pensar que a leitura dos romances franceses que serve na narrativa camiliana como justificativa para a “corrupção” que atinge o sexual no comportamento de seus personagens. Camilo também ressalta o caráter negativo que estas mulheres exercem no contato com outras jovens da aldeia.

Duas imagens estão presentes nas novelas de Camilo: a do português que segue para o Brasil para fazer fortuna, e a do brasileiro que segue para Portugal. Dessas ficam a clara percepção crítica de que o Brasil por muitas vezes é concebido como terra de deleite, o paraíso tropical, a terra de enriquecimento sobre o qual pesa uma sombra de suspeita.

Diante de toda essa concepção adquirida sobre o Brasil não se pode deixar de tocar na questão histórica da emigração portu-  
gue-

sa. Tal movimento foi de extrema relevância para que se criasse a imagem do brasileiro do século XIX, uma vez que foi através do torna-viagem, do retornado, que o português compôs a imagem da terra brasileira.

O movimento emigratório Portugal-Brasil no período subsequente à independência é amplamente analisado por Joel Serrão (s./d.), que, através de uma sondagem histórica, expõe a série de fatores que estiveram presentes nas relações luso-brasileiras. Sua análise permite perceber o quanto a história portuguesa vai estar relacionada à obra camiliana, inclusive no que diz respeito à representação ficcional do brasileiro.

Devido à carência de escravos, as necessidades prementes de mão-de-obra, sobretudo a agrícola, nas fazendas brasileiras, obriga os grandes proprietários de terras a tomarem a iniciativa do recrutamento de trabalhadores europeus. Para isso, enviam emissários que oferecem facilidades novas: o adiantamento dos custos das passagens marítimas, a celebração de contratos de meação ou parceria na exploração agrícola. Assim, os emigrantes partem sem dispêndios prévios, mas hipotecando a sua liberdade de trabalho no Brasil — durante um, dois, e, por vezes, quatro anos — até lograrem pagar as despesas feitas pelo patrão. Na realidade, substituem os escravos, em vias de desaparecimento, e em condições vantajosas para os proprietários das explorações agrícolas: enquanto um escravo custava, em 1859, entre 1500\$000 e 2000\$000 réis, um trabalhador “livre” obtinha-se apenas por 120\$000 réis, preço médio da sua deslocação a partir de Portugal. Claro que havia também os salários, mas a manutenção dos escravos também incidia nos seus custos. Cumpridos os contratos, que obrigam a dado tempo de prestação de serviços como trabalhadores agrícolas, os emigrantes procuram em geral outros modos de vida: tarefas artesanais, nas cidades mais próximas, ou, até, pequenas explorações agrícolas que, por vezes, conseguem prosperar.<sup>2</sup>

Desta forma, entende-se com mais clareza toda a caracterização presente nessa emigração. Vale ressaltar também que alguns retornavam pobres a Portugal, mas que uma grande parte, após

<sup>2</sup> SERRÃO, 1980, p. 172-173

se adaptar e conseguir bons frutos, enviava dinheiro a seus parentes portugueses, e mais tarde retornava às terras portuguesas. Isto será citado por Camilo em alguns de seus romances, servindo como pano de fundo a uma crítica aos valores morais e sociais românticos. Em cada uma dessas obras, o autor mostrará uma faceta dessa imagem do brasileiro. É por vezes uma figura acentuadamente “defeituosa” nos seus princípios e nos seus comportamentos perante a sociedade. O que se percebe é que Camilo aponta o brasileiro como uma das causas para as derrotas humanas e sociais em Portugal. A utilização dessas personagens, em determinadas situações narrativas, serve para indicar o declínio de caráter português quando sob às vestes desse retornado, o brasileiro. Ter vivido em terras brasileiras por grande parte da vida significa corromper-se, “alterar-se”, servindo em seguida para causar alguns dos desastres já em curso na sociedade liberal portuguesa.

Segundo Aníbal Pinto de Castro, em seu artigo *Camilo, o Brasil e os brasileiros* tal figura está claramente delimitada por Camilo:

O brasileiro de torna-viagem representa, com efeito, em muitas páginas da ficção camiliana, uma caricatura que, fazendo dele um tipo, toca as raias da crueldade, acirrada pela lembrança constante e tão dolorosa daquele Manuel pinheiro Chagas que de S. Miguel de Ceide emigrara muito novo para o Brasil e daqui partira “pesando uns oitenta conto de réis”, para “comprar”, com o seu poder de argentário, a “mulher fatal” que amorosamente arrebatara o ardor da sua alma romântica, na figura juvenil de Ana Plácido. Basta recordarmos os grotescos “retratos do natural” de Hermenegildo Fialho Barrosas e dos outros membros da “respeitável corporação”, que encontramos n’*Os Brilhantes do Brasileiro*, o João José Dias de *O que fazem mulheres*, a conhecida descrição da chegada de Bento Pereira de Montalegre a Santiago da Faia, no *Eusébio Macário*, e tantos outros.<sup>3</sup>

Além dos títulos já mencionados por Aníbal Pinto de Castro, outros romances de Camilo serão examinados neste capítulo. Pela ordem de publicação da primeira edição, comentaremos: *Que fazem mulheres* (1856), *A queda dum anjo* (1862), *Coração, cabeça e estômago*

<sup>3</sup> CASTRO, 1991, p.58

(1862), *Anos de prosa* (1863).

Em *Que fazem mulheres* (1856), Camilo Castelo Branco escreve uma das primeiras e mais notáveis referências ao brasileiro, que é aqui a personagem João José Dias, participante do primeiro núcleo da narrativa. É a história de uma jovem, Ludovina, filha do Sr. Melchior Pimenta e D. Angélica, que se apaixona por Ricardo de Sá, um jovem bacharel em Direito, vaidoso, bastante preocupado com sua imagem física e que vive escrevendo cartas de namoro às mais variadas moças. É um homem galante, sedutor, mas que não corresponde ao amor de Ludovina. Esta, por sua vez, frustrada pela não-correspondência do amor de Ricardo de Sá, aceita se casar com o brasileiro João José Dias, influenciada por sua mãe, que enxergava a riqueza antes de qualquer revelação amorosa. Ao longo do romance, o diálogo entre D. Angélica e Ludovina confirmam a estreiteza da relação entre as duas. Mais que mãe e filha, amigas, chegando ao ponto de Ludovina assumir o papel de traidora no lugar de sua mãe, colocando no brasileiro João José Dias o papel de marido traído. Ao final, D. Angélica, doente, confessa sua traição ao marido, mas tal revelação não se estende à sociedade. Sr. Melchior Pimenta segue sua vida com normalidade, permitindo que D. Angélica siga para um convento. Ludovina decide visitar sua mãe e permanecer no convento por tempo indeterminado, deixando João José Dias sofrendo com a certeza de que sua mulher para sempre ficará reclusa.

No capítulo III da obra, pode-se averiguar a riqueza de detalhes oferecida ao leitor:

João José Dias devia orçar pelos seus quarenta e cinco anos. Era de estatura menos que meã, adiposa, sem proeminências angulares, essencialmente pansuda, porque João José tinha uma série descendente de pansas, desde a papeira cor de rosa até às buchas das canelas ventrudas.[...] O nariz, sem base, nem ossos, nem cartilagens, devia ser a desesperação de Falópio e Bichat: rompiam-lhe dentre os olhos as ventas já formadas, com a ponta arregaçada, e as asas covexas, dilatando-se até às alturas dos ossos malares, entupidos nas bochechas gordurentas.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> BRANCO, 1946, p.37

Por aqui, atentamos para as expressões “ventas”, “asas” e “beicho”, mencionadas na descrição de João José Dias. É oferecida à personagem um aspecto animalizado, traçando uma perfeita condução do leitor à aceitação desta imagem.

No romance *A queda dum anjo*, Camilo Castelo Branco descreve a história de Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, um homem da aldeia de Caçarelhos, na província de Miranda, simples, com todas as características que a vida camponesa poderia lhe oferecer. Homem possuidor de uma autoridade intelectual e reconhecido em sua aldeia por seus estudos clássicos. Era casado com sua prima Teodora, mulher tranqüila, prendada, perfeita companheira e com quem ele mantinha uma relação muito mais de fidelidade fraternal do que de amor. Assim, Calisto é traçado como um homem possuidor da mais pura alma, de bom coração e provido de uma inocência incomensurável. Na tentativa de defender os interesses de sua aldeia, tentando moralizar o país que atravessava uma onda de corrupção, elege-se deputado pela província de Miranda, tendo que se deslocar para Lisboa, onde se vê obrigado a fixar residência. Segundo Jacinto do Prado Coelho (2001), *A queda dum anjo* conta a história de um provinciano que desce à cidade e se deixa contagiar pelos “fumos de Lisboa”<sup>5</sup>.

Iniciamos a análise dessa obra mostrando a preocupação que Camilo tem em descrever a aparência física de determinadas personagens, comprovando o cuidado e a dedicação dispensada à caricaturização. Calisto Elói é apresentado como um homem bruto na sua postura física, mas repleto das qualidades nobres condizentes com os padrões morais da época. Assim Camilo apresenta, no início do romance, Calisto Elói:

Calisto Elói, naquele tempo, orçava por quarenta e quatro anos. Não era desajeitado de sua pessoa. Tinha poucas carnes, e compleição, como dizem, afdalgada. A sensível e dessimétrica saliência do abdômen devia-se ao uso destemperado da carne de porco e outros alimentos intumescentes. Pés e mãos justificavam a raça que as gerações vieram adelgaçando de carnes. Tinha o nariz algum tanto estragado das invasões do rapé e torceduras do lenço de algodão vermelho (...).<sup>6</sup>

<sup>5</sup> COELHO, 2001, p.237

<sup>6</sup> BRANCO, 2000, p. 37

Esse mesmo traço da descrição física revelando a personalidade também se cumpre na brasileira Ifigênia. Camilo dedica linhas e mais linhas retratando-a: uma mulher viúva, que se apresenta a Calisto de forma inusitada, surpreendente em sua abordagem. A aparição de Ifigênia representa um marco na vida do ex-provinciano, deixando-o atônito e até mesmo confuso em seus sentimentos, ao receber a notícia de que a mulher brasileira havia estado em sua casa à sua procura, depois de tê-lo visto em uma de suas exposições no Parlamento. Na ocasião, Ifigênia estava num pensar melancólico, pois seu falecido marido havia lhe recomendado que, caso ela necessitasse de alguma ajuda financeira, que procurasse por algum parente dele, um dos que ele havia ajudado enviando algumas remessas financeiras no tempo em que esteve no Brasil. Mas, para sua surpresa, não fora recebida por nenhum desses “ajudados”. É a utilização de um preciosismo lingüístico que marcará a aparição da brasileira na casa do deputado, na fala de sua empregada, D. Tomásia:

— É uma imagem de cera. V. Exa. há de vê-la. E tão elegante! A cintura cabe aqui — prosseguiu D. Tomásia, formando um anel com dois dedos. — Eu quando ouvi parar uma carruagem, cuidei que era V. Exa. e vim abrir as portas do escritório. A senhora veio subindo, e puxou a campainha. Eu esperei lá de cima, e, falar a verdade, lembrei-me se seria a sua esposa, que lhe quisesse fazer uma agradável surpresa. Perguntou-me ela pelo Sr. Barbuda de Benevides, e foi entrando comigo para a sala. Levantou o véu, e disse: “Não está em casa?” Que voz, Sr. morgado, que voz de criatura aquela!<sup>7</sup>

Calisto, no momento em que conhece a brasileira, confessa não ter conhecido até então a felicidade. Onde tinha vivido, o mundo que lhe pertencia era o dos livros e da sua vida pacata e simples em sua aldeia. Revelava-se um homem “cego” diante de tudo o que o cercava. Mas o que ressalta nessa passagem do romance é o fato de o narrador afirmar o desconhecimento que Calisto tinha do que vinha a ser felicidade. Será então que essa felicidade só será conhecida através da brasileira Ifigênia? Será que o mundo lisboeta que havia trazido Ifigênia para os braços de Calisto

<sup>7</sup> BRANCO, 2000, p. 100



seria o causador dessa felicidade? Felicidade então seria sinônimo de adultério, de uma paixão adúltera? É preciso adular, no caso de Calisto, para então se tornar feliz? Ou será tudo isto ironia do narrador, que deste modo recoloca Calisto ao lugar do parvo enganado pelas ilusões mundanas? O que se percebe claramente é que Camilo põe na brasileira esta representação da felicidade na vida do deputado, uma imagem que estava nas rotas do eixo narrativo camiliano em *A queda dum anjo*.

Ao fim do romance, através de uma resposta de Calisto ao abade, personagem secundária da obra, o narrador expõe o que então já era fato na vida da personagem: “Calisto respondeu que estava no rumo em que o farol da civilização alumia com mais clara luz.(...) Estou português do século XIX.”<sup>8</sup> Observemos tal passagem tão elucidativa, em que Cláudia Amorim comenta tal fala de Calisto:

**Estar** português do século XIX é uma condição que carrega a sua brevidade, a sua fragilidade. Talvez porque o português seja, no imaginário dos homens de oitocentos, um homem das serras, onde afinal, se encontra o verdadeiro e velho Portugal.<sup>9</sup>

Portanto, estar português do século XIX é estar — como Calisto nos braços de Ifigênia — longe do verdadeiro Portugal. Resta saber se será mais feliz quando voltar para Teodora. Isso faz pensar claramente na visão que o século XIX apresentava em relação às figuras presentes na sociedade lisboeta e à gama de sentimentos, impressões e relações que nela se estabeleciam. As relações entre os homens, suas particularidades, seus conceitos distorcidos e a corrupção que invadia a cena portuguesa, a chamada vida “moderna” (romântica, constitucional, liberal), enfim, se associava a certa perda.

No mesmo ano de 1862, Camilo Castelo Branco escreve *Coração, cabeça e estômago*. Trata-se da história de Silvestre da Silva, homem cheio de infortúnios, apanhado pelo amor. Camilo oferece, ficcionalmente, ao narrador-editor a responsabilidade de contar a vida de Silvestre:

<sup>8</sup> BRANCO, 2000, p. 140

<sup>9</sup> AMORIM, 1995, p. 62

Escrito pelo punho do próprio Silva em apontamentos soltos, que o autor, seu amigo particular, teria salvo das mãos dos credores, que julgavam serem papéis de crédito os papéis de escrita, a obra divide-se em três volumes, cada um deles dedicado à parte anatômica a que o título se refere e que parece comandar a roda da fortuna do Sr. Silvestre em cada uma das fases de sua vida.<sup>10</sup>

É ainda na primeira parte do romance em questão que são apresentadas as sete mulheres de Lisboa que Silvestre viu e pelas quais foi visto.

A quinta mulher, D. Martinha, é uma senhora de seus trinta e cinco anos, viúva, aparentemente bem cuidada, dona do hotel em que ficava Silvestre. Seduzido pelos bons tratos que ela lhe dava, “dando-me o melhor quarto, a melhor manteiga, e o café, depois do jantar, fora do ajuste”<sup>11</sup>, não restava a Silvestre outro caminho a não ser cair nas armadilhas do bem-cuidar. Nesse momento, Silvestre deixa transparecer o quanto o homem se agrada dos cuidados que uma mulher pode lhe fazer. A mulher aqui seduz não somente pela boa aparência, mas também pelos modos como trata o homem, reveladora de uma educação doméstica e não-literária. Sendo ela dona de um hotel, cumpre-se aqui um paralelo com o que Irene Maria Vaquinhas aborda sobre a função social da mulher na sociedade portuguesa do século XIX:

Nesta linha de domesticidade burguesa, o conteúdo intelectual da educação da mulher era praticamente nulo, considerando-se mesmo que intelectualidade não rimava com femi-  
nidade. A ignorância feminina era considerada quase como uma virtude. Não é verdade que lá diz o ditado “burra que faça him e mulher que saiba latim não a quero para mim”?<sup>12</sup>

Camilo aqui, em poucas linhas e numa breve descrição de D. Martinha, oferece material importante para que então se faça um cotejo com o que Irene Vaquinhas expressa em seu texto. Comprova-se que o papel da mulher nos trabalhos domésticos ainda

<sup>10</sup> BRANCO, 1988, p.11

<sup>11</sup> BRANCO, 1988, p. 23

<sup>12</sup> VAQUINHAS, 1997, p. 46

se cumpria com força e firmeza, e que para as mulheres literatas ou eruditas só restava a reprovação social, já que transpunham os limites culturais impostos pela época.

Eis que surge a mulata brasileira, uma criada de D. Martinha, e que vai ser a grande reveladora do caráter verdadeiro daquela que inicialmente se mostrava dentro dos padrões burgueses da época. É ela quem diz a Silvestre sobre o caso que a dona do hotel tinha com seu tio. A descrição feita por Silvestre do encantamento sentido por ele ao ver a mulata demonstra uma expressão de “perdição”, de “movimento satânico”, de intensa exclamação e espanto naquilo que o sentimento causa num homem.

Que mulata! Que inferno de devorante lascívia ela tinha nos olhos! Que tentação, que doidice me tomou de assalto apenas a vi em roda do meu leito, fazendo a cama! O menor trejeito era uma provocação; o frémito das saias era um choque da pilha galvânica! Ó minha virtude pudibunda! Estavas estragada por D. Martinha!<sup>13</sup>

A perfeita idealização romântica cumpre-se em determinada passagem em que Silvestre em momentos de feição hiperbólica revela a profunda adoração pela criatura ali revelada. A mulata assumia, no momento seguinte, a caracterização angelical:

Amei a mulata, com todo ardor do meu sangue e do meus vinte anos! Pedi-lhe amor, como se pede a um serafim, destes serafins de neve e rosas, a quem a gente ajoelha e ora de longe, com medo de os demanchar com o bafo. Quando a exorava, parece que os nervos me retorciam os músculos; e os músculos se contraíam em espasmos de luciferina delícia! Lembra-me que me ajoelhei a seus pés um dia, beijando-lhe as mãos, que perfumavam o aroma da cebola do refogado. Melhor me lembra ainda que me ergui de seus pés vitorioso, e feliz como nunca um réu perdoado se ergueu dos pés de rainha do Congo!<sup>14</sup>

Podemos retomar o que Cristina Almeida Ribeiro, em “A atracção do abismo: a mulher fatal na obra de Camilo” (1997), ressalta

<sup>13</sup> BRANCO, 1988, p. 34

<sup>14</sup> BRANCO, 1988, p. 34

sobre a questão dos comportamentos e emoções que delineam o percurso do amor e desejo em Camilo::

Adoração e desejo — tais são, com efeito, as orientações alternativas, os pólos opostos que se deparam ao homem chamado a eleger a figura angélica ou a figura demoníaca. E a escolha contemplará, as mais das vezes, esta última, iniciando-se então um processo degenerativo, por norma irreversível, que tem como núcleo estruturador a paixão.<sup>15</sup>

É após demonstrar-se “engraçada, esperta e maliciosa”<sup>16</sup> e assim revelar a Silvestre a verdadeira faceta de D. Martinha, mulher que mantinha relações com um tio, que a mulata Tupinoyoyo encanta Silvestre fazendo-lhe promessas de visitá-lo todos os domingos. Tal promessa não se cumpre, pois, conforme Silvestre revela, ao terceiro domingo ele mesmo fica sabendo que a mulata teria ido para o Minho, com um ricaço que havia se apaixonado por ela e que era recém-chegado do Brasil. E é num momento de amargura, ao encontrá-la algum tempo depois num teatro, que ele expõe aquilo que seria a verdade do seu coração: “Se eu fosse opulento como o homem vindo do Brasil, talvez que ao lado dela, no camarote de S. João, estivesse eu, e não ele”.<sup>17</sup>

Assim, até aqui, as personagens brasileiras mencionadas servem como retratos de uma visão preconceituosa, irônica e ressentida, embora após o movimento de ruptura com Portugal, os brasileiros dessem grandes contribuições, sobretudo financeiras, aos portugueses. Enviavam grandes lucros obtidos no Brasil e são, mesmo assim, reveladoras daquilo que Portugal mais condenava e que não deixava de incorporar. No caso da ficção camiliana, o retrato da sociedade lisboeta delimita-se no âmbito da ganância, das marcas das mulheres sedutoras, dos homens feios, ricos, torna-viagens, brasileiros na alma. A vinda dos portugueses para o Brasil representava a perda da nobre identidade e a chance de se colocar a culpa de todos os males do Portugal liberal no Brasil que demonstrara tanta ingratidão. O Brasil manteve relações estreitas com Portugal, após a independência. As personagens camilianas

<sup>15</sup> RIBEIRO, 1997, p. 135

<sup>16</sup> BRANCO, 1988, p. 34

<sup>17</sup> BRANCO, 1988, p. 36

mostram-nos o quanto nestas relações estavam incluídos “brasileiros” que vêm representar o vício, a vilania, a ganância, com os quais Portugal não se identificava, mas, curiosamente, sem os quais também não consegue passar. O brasileiro entra aqui como álibi, juntamente com os hábitos franceses.

**RESUMO:** Este texto intenta examinar a trajetória e a inserção social das personagens brasileiras dos romances portugueses do século XIX. Os antecedentes desta temática podem ser encontrados em Garrett e Herculano, no período imediatamente posterior à independência brasileira. Nestes autores, a independência da ex-colônia, a exaltação dos costumes, das riquezas e do povo brasileiros, juntamente com a tentativa de compreensão da “nascente” literatura brasileira já aparecem. Com as obras iniciais de Camilo Castelo Branco — dentre as quais destacamos *Que fazem mulheres* (1858), *A queda dum anjo* (1862), *Coração, cabeça e estômago* (1862) —, temos a caracterização satírica do burguês rico, do português que tenta a fortuna no Brasil ou do provinciano que faz má figura em Lisboa, ou da mulher que satisfaz aos caprichos e vícios do homem. Nestes romances, centramos nossa atenção nos brasileiros: João José Dias, de *Que fazem mulheres*; Ifigênia, de *A queda dum anjo* e a mulata Tupinoyoyo, de *Coração, cabeça e estômago*.

**Palavras-chave:** Romance português; Personagens brasileiras; Século XIX.

**ABSTRACT:** *This text intends to examine the route and social integration of the Brazilian characters in the Portuguese novels of the nineteenth century. The antecedents of this thematic can be found in Garrett and Herculano, in the period right after the independence of Brazil. The independence of the former-colony, the highlighting of Brazilian habits, richness and people already appear in these authors, together with the attempt to comprehend the “emerging” of Brazilian literature. Considering the initial works of Camilo Castelo Branco, such as the following titles: *Que fazem mulheres* (1858), *A queda de um anjo* (1862), *Coração, cabeça e estômago* (1862) - we have the satirical characterization of the rich bourgeois, the Portuguese who tries a better life in Brazil, the behavior of the man from the Portuguese countrified*

*in Lisbon, or the woman who satisfies all man's desires and immoral needs. We focus our attention in the Brazilians characters: João José Dias, of *Que fazem mulheres*; Ifigênia, of *A queda de um anjo* and the mestiço woman Tupinoyoyo of *Coração, cabeça e estômago* in the novels mention above.*

**Keywords:** Portuguese romance; Brazilians figures; Nineteen century.

## REFERÊNCIAS

- AMORIM, Cláudia Maria de Souza. *Entre a queda na cidade e a ascensão na serra: As trajetórias de Calisto e Jacinto no espaço português da segunda metade de oitocentos*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa. UFRJ / Faculdade de Letras. Rio de Janeiro, 1995. 113 p.
- BRANCO, Camilo Castelo. *A queda dum anjo*. 2 ed. São Paulo: Ática, 2000.
- BRANCO, Camilo Castelo. *Coração, cabeça e estômago*. 2 ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1988.
- BRANCO, Camilo Castelo. *O que fazem mulheres*. 7 ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1946.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. Camilo, o Brasil e os brasileiros. In: *Revista Confluência*, Rio de Janeiro, n. 2, 1991.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. 3 ed. Lisboa: Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.
- RIBEIRO, Cristina Almeida. A atracção do abismo: a mulher fatal na obra de Camilo. In: *A mulher na vida e obra de Camilo — Estudos Camilianos* 5, Vila Nova de Famalicão, 1997.
- SERRÃO, Joel. *A emigração portuguesa — sondagem histórica*. Lisboa: Livros Horizonte, s/d.
- VAQUINHAS, Irene. “*Senhoras e Mulheres*” na sociedade portuguesa do século XIX. Lisboa: Edições Colibri, 1997.
- VIEIRA, Nelson H. *Brasil e Portugal — a imagem recíproca: o mito e a realidade na expressão literária*. Lisboa: Ministério da Educação — Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991.

## FIAMA EM PROSA

Fernanda Alvito

“O espírito aparece sempre apenas em forma alheia, aérea. (NOVALIS, 2001, p.58)

“Procuramos por toda parte o incondicionado e encontramos apenas coisas.” (NOVALIS, 2001, p.37)

Dentre tantas as formulações que poderiam ser usadas para nomear o ponto de vista epocal a que a escrita de Fiamma se mantém fielmente ligada, o de que todo o conhecimento é criação, as citações acima permitem evocar a formação acadêmica da autora, sua passagem pelo curso de Letras Germânicas, onde teria aprendido, com os precursores românticos, a postular a relação entre a arte e a verdade por meio da ficção, e não da imitação. No entanto, são também tantas as linhas que, disseminadas na própria obra de Fiamma, indicam ao leitor o necessário reconhecimento de seu firme laço com a visão do seu tempo que a chave biográfica fica inviabilizada de antemão. Para começar um comentário sobre a prosa da autora, cabe apenas observar que um dos importantes fios condutores da vertente narrativa, como de toda a sua restante obra, é sem dúvida a investigação dos processos de desdobramento mimético a que o real é submetido na experiência, desde a vida cotidiana até a produção artística. Assim, em seus textos, tanto as várias possibilidades de *tradução* de quaisquer eventos a que a narrativa se atenha são exploradas como também o núcleo constitutivo da produção da *resposta* ficcional ao que se apresenta, o pólo produtor das imagens, é sondado, em tentativas de recuperação fenomenológica da “cena da origem” dos diversos planos possíveis da realidade, a partir de um real oculto, o verdadeiro centro de atração que comanda e mantém em tensão constante o processo da escrita.

Toda esta orientação explica que a prosa de Fiamma não seja marcada pela ação no sentido usual. Não é uma escrita de acontecimentos em sucessão, uma vez que esta sucessão só é observável

quando nos mantemos em um único plano, o da dita realidade cotidiana. É sim uma escrita dos “acontecimentos” que esta realidade, ou este plano imagético, ele mesmo um tecido que se estende diante dos olhos, supõe, encobre ou mesmo usualmente suprime da experiência comum. Uma preferência pelo espaço mínimo da existência doméstica assim se explica: delimitada a pobreza do fato, suas dimensões interpretativas ou miméticas melhor se ressaltam. Também se explica a insistência na visitação de objetos artísticos e na tematização de seu processo de produção, ao ponto de encenar-se freqüentemente uma re-produção deles. Trata-se aliás de um tema não exclusivo da prosa. Tantas vezes este interesse aparece como motivação desencadeadora da escrita que o reconhecimento de sua importância é hoje considerado como o ponto de partida necessário de qualquer nova abordagem da obra: “O leitor de Fiamma não pode esquecer, enquanto tal, que toda a literatura da Autora é *homenagem à literatura* (título de 1976)”. (FURTADO, 1992, p.9) Para mostrá-lo, no entanto, é preciso ir diretamente aos textos que a compõem. Aqui, aos textos em prosa dessa “conhecida poetisa”, segundo o breve texto de apresentação do seu livro *Sob o olhar de Medeia*, de 1998, que só então, aos sessenta anos de idade e mais de quarenta de carreira, fazia a sua “estréia” no romance.

Que tipo de prosa é esta, então? – perguntarão os que ainda não a leram. Começemos pelo início, tentando uma descrição dos textos à medida que foram aparecendo. Mas aqui surge uma série de dificuldades, relacionadas quer com a classificação dos textos, quer com a sua datação e ordenamento. O primeiro texto é talvez o exemplo mais gritante. *Em cada pedra um vó imóvel*, publicado em 1957, quando a autora contava apenas dezenove anos, não traz qualquer subtítulo explicativo ou designação de gênero, como acontece com outros textos posteriores da autora. Após o título e a epígrafe, apresentam-se sucessivamente, separadas por números romanos, duas partes inteiramente diversas do ponto de vista formal. A primeira traz a indicação “Recitações dramáticas”, e compreende de fato pequenas “peças”, como são designadas em conjunto, na página que as antecede: “—Em todas as peças cada coro é composto por três vozes”. As ações se centram sobre contrastes simples, binários, entre personagens ou atitudes. Jamais individualizados por nomes próprios, mas denominados por suas



funções sociais, quando humanos, ou por substantivos simples, quando objetos, seres ou fenômenos da natureza: o moleiro, o pescador, o salineiro, a varina, o lenhador, a ceifeira, a papoila, o vento, o sonhador, a Criança, a Pessoa-crescida, etc.— os personagens são claramente arquétipos da situação do homem diante de seu próprio destino e das formas e movimentos da natureza que saberá ou não compreender e respeitar. Impressiona sobretudo nestes pequenos planos de ação a marcação nítida de posições que enfatiza os contrastes, quer pelo tratamento visual das figuras e do palco, indicado na didascália que precede cada “recitação”, quer pela linguagem, e especialmente pela participação do coro, que muitas vezes ecoa a fala dos personagens como que num refrão de texto lírico que expande o tempo para a meditação das palavras. Que relação esta primeira parte tem com a segunda, composta de fragmentos que se reúnem, sem articulações causais, pela presença de uma voz que os enuncia como um conjunto de evocações de infância? Como pretender para este livro, marcado pela heterogeneidade, a condição de narrativa, senão como a colocação de uma questão sobre as condições de uma tal forma literária? Assim, a epígrafe escolhida para o texto, praticamente irreconhecível, à primeira leitura, como uma unidade, pergunta sobre a passagem do múltiplo ao uno pela conversão a uma forma: “O orvalho dos crisântemos gotejando cada madrugada quantas miríades de gerações levará até formar um lago?”

Por sua vez, o título da obra remete-nos para a problemática questão do movimento, característico da obra narrativa, em contraste com um outro tipo de deslocamento, nomeado como “vôo”: “Em cada pedra um vôo imóvel.”

Não é uma questão menor a que aqui aparece pela primeira vez, para quem se interesse por um estudo de conjunto da obra da autora e conseqüentemente pelo lugar que os textos em prosa aí ocupam. Num olhar retrospectivo, podemos hoje constatar o quanto, desde o seu início, a escrita de Fiamma foi conduzida pelo sentido das correspondências entre imagens, pela percepção de sua sempre precária função simbólica, pelo destaque da simultaneidade dos diversos planos de realidade possíveis, enfim pela verticalidade. Leiamos por exemplo as seguintes passagens da publicação em questão neste momento:

“No fundo do horizonte vejo a paisagem a rastejar. Os objectos completam-se uns aos outros e interpenetram-se na distância. A luz é a única aparência sensível a resolver-se num diagrama de cores. Todas as formas se planificam e se sobrepõem em ângulos na paisagem sem dimensões.

A perspectiva anula-se. A paisagem torna-se inconsciente e dissolve-se em si mesma.” (BRANDÃO, 1957, sem número de página)

“Cada traço era um homem. Havia tanta coisa sem significado. E tudo podia ser doutra maneira. Um quadrado torto era um palácio. Cada coisa podia ser tantas coisas. Uma bola, uma cara, uma roda, um botão, o sol, a lua, tudo era redondo.” (BRANDÃO, 1957, sem número de página)

Ora, esta verticalidade, patente na própria epígrafe e no título do livro, é neles problematizada em relação ao plano da horizontalidade, representada pela figura do “lago” e pela idéia de movimento (“imóvel”). Articulados e pensados em relação ao corpo do texto, esses sintagmas paratextuais evidenciam a necessidade da permanência, da noção de figura ou corpo, para a percepção do movimento. Tais elementos, juntamente com a própria organização seriada das partes do livro, apesar da sua heterogeneidade formal, evidenciam que a ordem narrativa é um desafio a que a escrita não se furta. Mas também é preciso observar que é quase sempre na condição de problema que ela se apresenta nos textos em prosa de Fiama, um problema jamais abandonado e, ainda que breve e espaçadamente, sempre cuidadosamente tratado, como esperamos ressaltar. Graças à publicação do último livro, sobretudo, uma leitura retrospectiva do conjunto, hoje fechado, destes textos, em sucessão cronológica, não tem como fugir à impressão de que houve, para o problema, uma solução, e portanto ressignificar todo o conjunto como uma espécie de percurso. Após a leitura desse livro, impõe-se a convicção de que a horizontalidade só poderia ser conquistada da forma como o foi, no (talvez por isso mesmo, pensa-se) último texto em prosa e único romance de Fiama: como narrativa de uma vida vertical. Aí, como veremos, a protagonista Marta descreve para si mesma, através da voz do narrador, o longo processo de sua formação lírica, processo que, sendo ele próprio uma biografia, quase não chega a constituir, no

entender do narrador, a história de um “sujeito”:

“Acumuladas, todas estas memórias, que cresciam e aumentavam como a Natureza, eram um processo de individuação sem sujeito, melhor, um sujeito apenas lírico, sonoro e visual. Um ponto ou um plano acumuladores de imagens sensoriais, agudíssimas.”(BRANDÃO, 1998, p.23)

Juntam-se neste texto o romance de formação e a mais longa e bem-sucedida explanação da teoria das imagens, constante foco de atenção e glosa na obra poética da autora. Sigamos pois a ordem de publicação dos textos, até chegarmos a *Sob o olhar de Medeia*.

Em 1959, Fiama publica *O aquário*. Também este um conjunto de fragmentos, geralmente um pouco maiores do que os que aparecem no primeiro livro, compõe-se claramente de diferentes planos de realidade postos em relação. Num deles, um homem e uma mulher vivem uma relação erótica; o outro, uma descrição do espaço da paisagem – mas externa ou interna? – em que os movimentos amorosos se desenrolam: a noite, o interior de uma casa... Um outro plano ainda, o do aquário que, estando dentro da casa onde supostamente se encontram os amantes, é também, na condição de palavra-título, a metáfora para o sentido do conjunto dos movimentos humanos que, historicamente, procuram saída, para além do movimento circular a que estão destinados:

“O aquário. A cauda dos peixes era um triângulo recortado no vidro. Branco rosa pardo. Os peixes nadavam grandes elipses no cubo de vidro.” (BRANDÃO, 1959, p.14)

“Havia grandes peixes de sombra a flutuar por debaixo das mãos do homem” (BRANDÃO, 1959, p.15)

“No fundo do aquário os peixes atravessavam grandes pedras espicadas outrora pelo mar que tinham rolado outrora com as ondas ao sabor da maré.” (BRANDÃO, 1959, P.16)

A profusão metafórica aqui evidente, atestando a familiaridade de toda a sua geração com o Surrealismo, encontra-se articulada com a reflexão de carácter histórico, pelo qual esta geração ficou marcada. Não é estranho, para quem conhece a participação da autora na coletânea *Poesia 61*, dois anos posterior a este texto, re-

conhecer aqui também uma tentativa de resposta aos impasses estéticos colocados pelo esgotamento do Surrealismo e do Neo-realismo como discursos aglutinadores, numa escrita que manipula conjuntamente os instrumentos de uma investigação filosófica da linguagem, expressa num experimentalismo formal, com o engajamento histórico quase inevitável da juventude de que fazia parte. Assim, à questão da possibilidade da narrativa, esteticamente colocada, vinha se juntar a discussão das limitações históricas para a abertura de um futuro, que tanto preocuparam os componentes do grupo de poetas reunidos naquela publicação.

Neste ponto se coloca uma questão cronológica. Se seguirmos apenas as datas de publicação, teremos que o texto em prosa que vem a seguir a *O aquário*, de 1959, é *O retratado*, publicado vinte anos depois, em 1979. No entanto, a série “In memoriam”, composta de doze textos numerados, e os textos intitulados “Pretexto os cães”, “O alpinista/os alpinistas”, “Pretexto o alfaiate”, “Pretexto os parasitas” e “Ex-orbitar”, que formam, nesta ordem, o volume intitulado *Falar sobre o falado*, publicado depois daquele, em 1989, apareceram todos na coletânea *O texto de Joao Zorro*, de 1975, que traz reunida (e algumas vezes revisada) a produção poética de Fiama desde *Poesia 61*. Além disso, o livro intitulado *Movimento Perpétuo*, publicado apenas em 1991, sob a designação de “novela poética”, apresenta, além de um prólogo, datado de 1990, um corpo textual que vem datado de “1964-1970”. Como nenhum livro é o que é, para o seu leitor, sem o título, e como os prólogos, quando autorais, igualmente são peças essenciais do texto que introduzem, parece-nos acertado seguir a ordem de publicação, ainda que mais advertidos de que, para além do destaque de algumas questões insistentes, não há que considerar o percurso da produção, a que atrás nos referimos, mais do que como sugestão ou abstração a cada vez radicada em *uma* leitura dos textos.

*O retratado*, de 1979, revisita a produção por Almada Negreiros do famoso retrato de Fernando Pessoa. Antes, porém, de dar início à ficção propriamente dita desse momento de criação, o texto nos introduz aos pressupostos teóricos em torno dos quais se coloca a questão a que procura responder com tal fábula.

Trata-se da teoria das imagens, pela primeira vez enunciada, como tal, na prosa de Fiama, de sua relação com os “objectos”,

ou com o real, a que dão forma. A “Distância”, significativamente maiusculada, entre imagens e objetos, marca o sentido *poiético* do trabalho artístico: mimético porque produtor de “retratos”; todavia, através de um princípio contrário ao do espelhamento ou cópia, que lhe atribui a concepção tradicional da arte. É este caráter sintético que confere, aqui, à pintura, um lugar paradigmático entre todas as linguagens, não somente as artísticas, consideradas igualmente do domínio da “imagem”.

“A escrita é uma figura palpável que imita as figurasobjetos Tal como o som que é uma contiguidade sonora que representa as figurasobjectos “ (BRANDÃO, 1979, p.9).

“Grafemas e fonemas estão à mesma distância do objecto isto é *daquilo que existe a imagem dele* Grafemas e fonemas constituem *pictogramas* exactamente à mesma Distância (BRANDÃO, 1979, p.10. Grifos meus)

Após a exposição da natureza ‘pictórica’ de todo o ‘existente’, aparece o problema motivador do texto, no dizer do narrador: “Foi a urgência do tema um Autor que me obrigou a não perder a sua figura para a eternidade.” (BRANDÃO, 1979, p. 11)

Como qualquer outra, a “figura” autoral precisa constituir-se como imagem, para que o próprio Autor ‘exista’. Por isso, assim como as “figurasobjectos” supõem a distância entre o real e a forma pictórica que o ‘retrata’, a “figura” de Pessoa, objeto deste escrito, será posta em causa a partir das pinturas que a revelam, à “Distância” própria de cada leitura possível de sua obra. Deste modo, assistimos ao embate entre o pincel de Almada e a escrita do personagem-Autor do texto, em torno d’“o retratado” por ambas.

Enquanto a quaisquer “objectos” correspondem “imagens” ou “figuras”, palavras do campo visual, a “figura” que corresponde a um Autor se constitui particularmente a partir da “voz”, entidade sonora. Todavia, testemunho da correspondência já postulada entre os diversos planos de linguagem e, não obstante, da pregnância do sentido da visão na escrita de Fiama, o timbre único da “voz” autoral é responsável, por sua vez, por uma “paisagem semântica”, expressão na qual a própria possibilidade de significar se vê

vinculada à visualização: “Isso que foi a chave da sua poesia que a manteve coesa contra o amálgama sintáctico de tudo uníssono analogia que lhe pintou as metáforas como uma paisagem semântica possível a crença de estar a dizer o que dizia não a tenho eu” (BRANDÃO, 1979, p.13)

O trecho nos sugere razões para a alegada “urgência do tema” aqui discutido, o de “um Autor”. Ela seria função não somente da angústia pela ‘coesão’ da “voz” capaz de unificar o texto aqui em processo, e em questão, como a citação acima deixa claro, mas sobretudo, de uma angústia pelo que poderíamos chamar a cosmo-pintura do ‘existente’, isto é, a necessária passagem do caos à “paisagem”, igualmente enfatizada.

A necessidade do autor e o papel *realizador* da arte (a palavra própria em Fiana seria “gnóstico”, usada aqui em relação ao trabalho de Almada) são questões recorrentes na obra onde este texto se insere. Nele presenciamos um “teatro da voz”, como o denominou Jorge Fernandes da Silveira (SILVEIRA, 2003, P.391), em que Almada e o Autor disputam entre si e com Pessoa pelo poder de con-figuração do Autor-tema. A dramatização do encontro tem um aspecto lúdico quicá raro na obra de Fiana, o que no entanto não neutraliza o sentido da luta pela transformação artística, o teor de conquista presente em cada “retrato” ou “imagem” concretizada do real sempre ‘distante’.

Nesta ordem de idéias, o título *Falar sobre o falado*, com que foi batizada a republicação em separado de textos já antes republicados em *O texto de Joao Zorro*, de 1975, alguns deles a partir de um primeiro aparecimento em 1970, no *Diário de Lisboa*, parece forte indicativo de mais uma meditação em torno do mesmo “tema”. No entanto, a curiosamente tripla publicação de parte destes escritos e as circunstâncias em que cada uma delas se deu advertem para algo de insistentemente problemático, a que dá-los a público a cada vez tentaria sucessivamente responder. São textos que tratam fundamentalmente da relação da filosofia da literatura que se desenvolve na obra de Fiana, e que cremos estar acompanhando na consideração sucessiva de suas publicações em prosa, com uma leitura do momento histórico em que a própria produção dessa prosa reflexiva vai se dando. Leiamos o início da primeira das doze seções de “In memoriam”:

Sabemos o que somos. O tiro ou a espada que o matou ou viu-se agora. Já chegaram os vinte mil combatentes, sobem ou não a escadaria, entram por um deserto de mármore e ordenam o cortejo dos esquifes. Onde a consciência se mantém, nesse espaço, entra o exército ocupante, vibram as lanças, as urnas são levadas ao pequeno cemitério local A ocupação fez-se” (BRANDÃO, 1989, p.7)

Uma nota à primeira frase esclarece tratar-se de fala de Ofélia, em *Hamlet*, e a esta seguir-se-ão muitas menções a passagens desse texto, marcando seu lugar de referência ou ponto de partida para o que então se apresenta “sobre” ele, este outro “falar sobre o falado”. *Hamlet*, não somente o personagem mas a própria peça, tem em “In memoriam” um lugar paradigmático: representa a consciência, mais precisamente como consciência de si, tal como na citação de abertura. Este “espaço” individual, que já vimos ser tão essencial, na discussão do texto anterior, vê-se ameaçado historicamente por um “exército ocupante”, ou, igualmente, por um mestre perverso (“a perversão do mestre era tal que (...) (BRANDÃO, 1989, P.11), pelo discurso imperialista de Napoleão (BRANDÃO, 1989, p.12), pela imagem de um “cerco” a ela movido, imagens todas ligadas ao campo semântico da violência autoritária. Juntando o que ora se lê ao antes exposto, podemos concluir que, para Fiama, em 70, 75 e 89, a pior dominação é aquela que impede à consciência o movimento de subjetivação pela produção e metamorfose das imagens, na experiência do mundo.

Nestes textos, a consciência é também denominada “O Protagonista”, categoria ora assumida por Hamlet, ora por Sá-Carneiro, ora por Camilo Pessanha, e outros, e principalmente pela própria voz que aqui ‘fala’. Este câmbio dos nomes autorais não deve mais nos confundir, depois da leitura de *O retratado*. Cada um deles é condição necessária da Literatura, considerada como atividade indispensável. Retomando imagens e conceitos já nossos conhecidos, diremos que para cada um a “paisagem semântica” será talvez o registro do “vôo” das imagens que lhe são próprias, nas suas correspondências marcadas pela individualidade autoral. Assim, o “Protagonista” é o homem que assume a realidade no seu próprio pensamento, assumindo deste modo a responsabilidade pela própria existência, entendida como vida das imagens. Esse processo

o individualiza; ele protagoniza a cena que vive, mas não como quem manda ou subjuga o real -- esta é precisamente a tentativa do oponente, o “exército” invasor – e sim como aquele que recusa a ‘alienação’, a ocupação do pensamento pelo alheio, externamente imposto. Vejamos: “Assim fica-se ileso: indo, pensando. (...) Assim me assumo e guardo (princípio de identidade) porque o real pensado não aliena.”(BRANDÃO, 1989, p. 15) Portanto, a Literatura é sobretudo aqui uma forma de sobrevivência, e tão mais “urgente” quanto mais autoritários os tempos -- ou, talvez ao contrário, pensando na última publicação deste texto, em 1989, violentamente indiferenciadores. Por isso, adverte o “Protagonista”, com sua voz nascida de outras vozes, sobretudo da de Shakespeare em *Hamlet*:

Prosseguiu: é o sol, move-se, jamais se move, todo o real. *Sejam ou não sejam fogo (as estrelas), mova-se ou não o sol (de copérnico), duvida do real, que dizem estar em sim mas não duvides jamais do amor de que te falo*: ou das palavras. (BRANDÃO, 1989, p.15)

Aqui, como mais tarde em *Sob o olhar de Medeia*, a recorrente questão sobre o hermetismo de grande parte da produção literária dos séculos XIX e XX, hermetismo que aliás Fiamma sempre defendeu abertamente, retorna. Lembremos a propósito o famoso prefácio a *homenagem à literatura*, de 1975, que propõe:

Reconsiderar:

1. a consciência do sujeito social psíquico
2. a primeira pessoa narrativa (...)
5. a absoluta unicidade do Autor,
6. a absoluta necessidade do Autor, (...)
8. a textualidade fechada e oculta. (BRANDÃO, 1975, p.9)

-- concluindo com as seguintes reivindicações de teor político, coincidentes com as do texto que ora lemos:

36. Mas nada impede, no entanto, a não ver a vigilância ou poder político, que os objectos sociais voltem a ser únicos. (...)
44. nada deve impedir que se conheça, até lá, nas obras já individuadas, (...)



48. nada deve, pois, impedir que se conheça a implícita coesão hermética
49. que nelas existe pela síntese pessoal do pensamento e das práticas históricas chamada Autor. (BRANDÃO, 1975, p.11)

Portanto, não apenas a consciência deve reivindicar o direito de constituição da identidade a partir da assunção das imagens próprias a cada percurso de experiência, como esta é mesmo uma exigência, que a literatura cumpre, para que a luta social pela liberdade mantenha (“onde a consciência se mantém”...) o seu fundamento.

*Movimento perpétuo*, vindo a público em 1991, é, conforme indicado na folha de rosto da publicação, uma “novela poética” que encena sob a forma de narrativa a situação, já vimos que central nesta obra, da escrita, da consciência ou da imaginação, perante o real. Neste texto, tudo é alegórico, como cuida de nos advertir a voz que enuncia o prólogo da obra, que transcrevemos na íntegra:

‘Talvez o leitor adivinhe que esta é a tão velha fábula do amador que quer transformar-se uma vez mais nas coisas amadas – as acções, os factos e as evocações transformam-se em palavras – e suspeite que os nomes fundamentam a transformação. Anael, o anjo do amor perpassa; e a sempre buscada harmonia entre o amor e a coisa poderia ter estado em Erene ou Irene, se ela se não tivesse perdido e desaparecido; o Amador, personagem, também se apaga numa presença de silêncio, dádiva do afecto; por fim, só aquela que muito espera, e para quem se dedilhar o instrumento das harmonias (já uma vez o piano, lembremo-nos) pode ser ainda a que sempre foi, Elisa em busca do eco dos nomes, Elalisa. (BRANDÃO, 1991, p.7)

O que interessa ressaltar, neste texto, é a natureza amorosa da relação mimética que a arte estabelece com o real, apresentada sob diferentes enfoques nos textos que acabamos de ler: como luta e dominação, em *O retratado*; como resistência contra ‘paisagens’ silenciadoras, em *Falar sobre o falado*. Movido pelo anjo do amor, o artista é sempre um “Amador” do real. Mas ele é também representado, neste texto, como uma figura feminina e, além disso, ma-

terna. Nesta metáfora ou imagem corpórea, podemos reconhecer a condição delimitadora da subjetividade no processo de geração das imagens do mundo. Em Elalisa temos, portanto, tal como víramos em *O retratado*, a unicidade da “voz” que projeta a partir de si mesma e com a sua marca própria ‘retratos’ do real, aqui reconhecidos, pela metáfora do filho que nasce, como suas criaturas. Assim, vejamos como a condição subjetiva é traduzida, num passo da narrativa em que a personagem Elalisa se encontra numa situação de isolamento, antes de ser submetida a uma operação:

Olha os tabiques claros dentro das mais vastas paredes comuns de pedra, num quarto apenas individualizado por resguardos de madeira, mas contíguo a outros dentro das paredes maiores. Elalisa, então só, não pensa que está num espaço isolado e contínuo, que pode ser simbólico da sua condição no tempo, (...)(BRANDÃO, 1991, p.20)

Do artista como Amador, da força do amor que nele habita, da imaginação, como poder de gerar a própria vida nas imagens – relação aqui evidente –, da harmonia necessária entre o real e a linguagem, para que tal geração se consume, bem como das tensões e riscos que em tais movimentos se encontram, tece-se a trama dos acontecimentos narrados: o suicídio de Anael, o anjo do Amor, precede o nascimento do filho de Amador e Elalisa. Sacrifício necessário para que o real, que jamais se apresenta por inteiro, se torne presente através do sujeito, da transformação de seu próprio corpo no corpo da imagem, filho ou criatura sua. Trata-se assim da morte como consumação de uma metamorfose e, portanto, de uma morte que se repete, ou renova. A reaparição de Anael, o seu reencontro com Elalisa, concretizam esta possibilidade. O encontro dos dois personagens se dá numa praia, com um banho de mar, cenário que ressalta a presença da luz e da água, como elementos centrais da ‘transformação’ que a “fábula” desta novela, como nos adverte o prólogo, simboliza. Assistimos aí ao instante mágico – porque amoroso – de um mútuo enamoramento: não somente o do sujeito, ou pensamento, pelo real, os objetos que deseja e vem a configurar em si mesmo, mas igualmente o do próprio real pelas imagens moveidias, que ganham a forma do sujeito, seus limites.

Também na água, teria Elalisa pensado erguer a mão até o rosto que vê ou à água sobre ele moldada, configurada entre a ondulação, os esguichos das ondas. (...) Sobretudo agitava-se a água nos grandes olhos de Elalisa, duplamente humedecendo-os, escorrida entre finos obstáculos, os cabelos, que se embebem e soltam. Ao fitá-los, Anael, até à morte, espera a resposta do olhar de Elalisa, com a mesma densidade da água, linha brilhante que as pupilas recortam, manchas de claridade. (p.29-30)

A luz banha toda a cena de onde retiramos este fragmento: “(...)só agora, naquela superfície completamente embebida de sol Anael voltava a ver Elalisa (...)” (Brandão, 1991, p.25)-- e representa aqui, ao que parece, o máximo do vigor ou fulgor do real. Por outro lado, a água aparece como a superfície maleável e viva do que ‘existe’, lugar de contato entre o real e o sujeito, plano ou berço das “imagens”, ou explicitamente, no trecho atrás citado: “água, linha brilhante que as pupilas recortam”. Note-se como, nesse mesmo fragmento, Elalisa tenta tocar Anael através da água, sem ultrapassar todavia este meio atravessado pela luz que vem do que lhe parece ser o seu rosto. Por outro lado, como Anael observa com expectativa os olhos e cabelos de Elalisa, superfícies de contato e também distância (“obstáculos”), que ‘respondem’, com “a mesma densidade da água”, a ele, que os fita e que só por eles é revelado (“manchas de claridade”). Sinais de que “a velha fábula” tem, para Fiana, um caráter sagrado, que será enfatizado no primeiro e único romance da autora.

E assim chegamos a *Sob o olhar de Medeia*, o romance de 1998, graças ao qual, em grande parte, foi possível a esta leitura reunir sob uma mesma perspectiva de análise os textos esparsos da prosa da autora.

Afeito às mais diversas formas experimentais do discurso em prosa, o leitor de Fiana pode surpreender-se ao encontrar aqui, linearmente organizada, a narrativa de uma vida. Ainda que de forte carga alegórica, os acontecimentos se encadeiam por si mesmos, descrevendo um período da vida da personagem Marta, da infância até o início da vida adulta.

Num romance de pendor marcadamente filosófico, esta narrativa é possível porque, ao invés de aparecerem cifradas pelo narra-

dor, é a própria personagem, como observadora do seu processo de subjetivação, que decifra o conteúdo das imagens pelas quais interpreta o mundo à sua volta, rememorando a cada passo a sua complicada síntese, seu “movimento perpétuo” de transformação através da memória. Na tentativa de sintetizar o processo a que a protagonista, e com ela o narrador, constantemente se reportam, diremos que, para Marta, uma imagem é uma memória carregada de sentido que, a cada vez que o sentido reaparece na vida, se agrega a outra imagem a que, de algum modo corresponde. Assim o passado continuamente se metamorfoseia no presente e este, à medida que a vida avança, é cada vez mais atravessado por sentidos e formas anteriores.

Deste modo, a cadeia dos acontecimentos narrados da vida de Marta se apresenta para ela mesma e para nós como uma “paisagem semântica” que se expande verticalmente, pela correspondência entre as imagens, no plano horizontal do tempo, como já antes salientamos. Uma paisagem que, para Marta, pode agregar as duas grandes tradições da cultura ocidental: a grega e a judaico-cristã, em íntima correspondência. Trata-se de uma convicção que a personagem partilha com o narrador e com o Autor do texto, já que seu próprio nome e o de vários outros personagens são bíblicos. Para Marta, amiga de Jesus, de Maria e de Tiago, e antagonista de Lázaro – que personifica o princípio do ódio às criaturas, enquanto Marta o do amor – tanto Ulisses como Jesus, cada um em sua tradição, são heróis de uma viagem de “regresso” à origem de todas as metamorfoses.

(...) quando Ulisses ocupou seus afectos e esperanças, obcecando-lhe o ouvido, Marta quis levar consigo Jesus para ouvir a boa nova. A de que um viajante, sem quebra, percorreria terras e conheceria povos, como se a vida fosse, assim, uma viagem com retorno, à paixão e ao futuro. (...) Vem para a nossa aula, vem ouvir um conto. Não, é uma história profana. Terá sido isso o que ele disse? Ou o que, anos depois, pensou Marta? Respondeu Marta: não é profana, é um símbolo, uma iniciação, como a do teu homónimo.(...) (BRANDÃO, 1998, P.29)

Na própria biografia de Marta temos, alegoricamente coloca-

da, a chave sobre este sentido de retorno, ao que parece, de toda a cultura, que os mitos gregos teriam a ensinar aos próprios cristãos, sobre seus mitos. Trata-se da “imagem” narrativa dos anos da primeira infância de Marta, quando ainda dormia no quarto de seus pais, aqui apresentada como um mito de origem. Nesta imagem temos, assim como em *Movimento Perpétuo*, a centralidade da “Luz”, título, aliás, da primeira seção do livro, dedicada aos primeiros anos da vida da personagem.

Até aos quatro anos, Marta dormira e acordara, afectuosamente segura e radiante, no quarto de sua mãe. Acordava entre rendas brancas, a contemplar desperta o dossel branco de cassa da cama grande da mãe. A luz clara circulava em redor da cama, para o alto, cada vez mais límpida. Como se o mundo fosse nascido e feito na luz e mantido no amor luminoso. (BRANDÃO, 1998, p.15)

A partir do momento em que deixa de habitar este quarto, que a reúne à mãe e à luz, a vida de Marta é sentida como “exílio”, sendo esta a noção com que o narrador resume o sentido de todo o “relato” que nos apresenta neste livro, na sua proposição de abertura:

A pequena Marta viveu na grande casa de família como se estivesse em permanente exílio, como se do quarto de sua mãe a tivessem levado para longínquos quartos e não soubesse a razão e o tempo da mudança. Também a pequena alma de Marta, à força da crueldade mortal desses corredores e quartos, se exilava a pouco e pouco na Natureza viva. O testemunho desse entrega, muito variado e longo, (...) é, em parte, este relato. (BRANDÃO, 1998, p.9)

A leitura dos textos anteriores de Fiamá já nos permite supor que o “exílio” de que aqui se trata é precisamente o espaço de constituição da subjetividade pelas suas próprias imagens que, no caso de Marta, incluem uma forte atenção à Natureza, aliada ao amor intenso pela Literatura. Madura já, Marta reconhece afinal que o “exílio” a que foi submetida não foi somente privação, mas sobretudo dádiva:

Tu, mãe, por que me puniste, tirando-me da luz? Porém, muito mais tarde, pôde concluir que o exílio, que sempre a magoava, teria sido ditado pela sabedoria do mundo, que a mãe possuía intensamente, como uma profetiza. Para proteger a filha do inato sofrimento, que ocupa, com a alegria, metade da nossa vida, expulsara-a do Paraíso, ensinando-lhe a dor. E Marta soube, depois, aceitar o sofrimento até com alegria e, sobretudo, lutar por desenvolver a alegria da nossa própria vida no mundo e da vida dos outros. Os lugares da vida tornaram-se um apelo mais forte do que as memórias, e o compromisso de viver, com amigos e desconhecidos, sobrepôs-se ao regresso da morte, embora sempre sentida por Marta como acção harmoniosa da natureza e do Deus ignoto. (BRANDÃO, 1998, p.124)

Também a cultura, para Marta, aparece dividida por este duplo apelo, o de um “regresso” à “morte” e à luz inicial, e o da permanência no plano das imagens, feitas de sombra e luz, e graças às quais a vida se move, pelas transformações. A “iniciação” a que a personagem se refere, na passagem citada há pouco, presente tanto na vertente grega como na cristã da cultura ocidental, marca pois a condição paradoxal de nosso espaço histórico. Movimento ou viagem, como a de Ulisses, pela “água”, onde tudo se recorta. Percurso, no entanto, sempre à mesma “Distância” da “luz”, que no entanto está presente todo o tempo, sendo o próprio movimento um testemunho da constância de seu brilho eterno.

Assim, afinal, em toda a viagem de Marta pela memória, pelas imagens, em tudo o que constitui o percurso de sua vida, exemplar da nossa e da de toda a cultura, o “movimento”, “perpétuo”, se reveste de uma curiosa imobilidade. Através da narrativa da vida de Marta, chegamos a reconhecer que o “vôo” das imagens se dá sempre simultaneamente para cima e para a frente, em tudo isso porém permanecendo como uma constante palpitação da própria “luz”. Um “vôo imóvel”, portanto.

Se Medeia é, segundo a epígrafe que abre este romance, uma feiticeira que tem o poder de ‘fascinar’ o olhar de quem a fita, este inesperado retorno de Fíama ao sentido procurado em seu texto inicial para a própria forma narrativa, através do título *Em cada pedra um vôo imóvel*, é para nós uma prova do poder de encantamento

que, também em prosa, a sua obra exerce. Hermética, sem dúvida, mas como uma “paisagem” que se fecha sobre si mesma, concentrando um surpreendente poder de iniciação ao mundo pelo olhar e pela voz de uma grande autora da literatura portuguesa contemporânea.

## REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Fíama Hasse Pais. *Em cada pedra um vó imóvel*. Publicação da autora, 1957.
- . *O aquário*. Faro, 1959.
- . *O retratado*. Lisboa: & ETC, 1979.
- . *Homenagem à literatura*. Porto: Limiar, 1975.
- . *Falar sobre o falado*. Porto: Afrontamento, 1989.
- . *Movimento perpétuo*. Lisboa: Teorema, 1991.
- . *Sob o olhar de Medeia*. Lisboa: Relógio D'água, 1998.
- FURTADO, Maria Teresa Dias. A prosa de Fíama. *Letras e Letras*, ano V, 21 de outubro de 1992, p.9-10.
- NOVALIS. *Pólen*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Verso com verso*. Lisboa: Angelus Novus, 2003, p. 391-392: *O retratado (1979)/ Cântico Maior (Atribuído a Salomão)*, 1985.

# NOTAS SOBRE O HORROR NA FICÇÃO DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Fernando Baião Viotti<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

O primeiro contato com *A ordem natural das coisas*, romance do português António Lobo Antunes é uma experiência perturbadora. Desde a primeira página o leitor é lançado sem qualquer rito de iniciação no meio do discurso de um narrador intradieético que não se apresenta, dando a entrever sua situação imediata apenas por meio de impressões instantâneas do ambiente em que vive, às quais vai mesclando recordações de um passado nebuloso.

O motivo da perturbação não é esse, já que o recurso técnico se apresenta em toda sua maturidade desde, pelo menos, *O som e a fúria* de Faulkner. Deriva antes da atmosfera que se nos depara da primeira à última página do romance: um universo sombrio em que se movem personagens retratadas sem qualquer condescendência, nos quais, infelizmente, o leitor contemporâneo não deixará de reconhecer o seu mundo e reconhecer-se, ainda que por vias indiretas, caminho por excelência das obras excelentes. Em que pese a subjetividade de tais experiências, decerto vale a pena tentar decifrar objetivamente a partir do texto como o fenômeno acontece, e se acontece.

## 1 - O HORROR DO AMOR

O romance é dividido em cinco partes, cada uma das quais contendo número variável de capítulos em que duas vozes de narradores-personagens se alternam. Entre Iolanda e seu companheiro sem nome, ou entre o capitão Jorge e o ex-agente Alberto Portas, é impossível estabelecer um protagonista, ou mesmo uma hierarquia rígida entre as personagens. Elas se ligam por fios que

<sup>1</sup> Mestrando em Estudos Literários – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)



vão surgindo gradativamente no decorrer da leitura, através de recordações e fatos muitas vezes mantidos na penumbra, o que leva a um entendimento provisório dos acontecimentos narrados, e favorece um clima de incerteza e dúvida que vai se desfazendo sempre aos poucos e nunca completamente.

Tais características por si já mostram a inutilidade de tentar avançar qualquer paráfrase. O trecho será talvez onde menos resida a força e relevância do livro, muito mais evidente a partir da observação minuciosa de passagens do texto, nas quais Lobo Antunes revela um cuidadoso e peculiar trabalho com a linguagem, que nunca resvala para o adorno gratuito, antes funcionando como elemento de construção para situações de alta densidade poética e psicológica.

É nesta chave que se desenrola a primeira parte do livro, em que o companheiro de Iolanda e Alberto Portas, ex-torturador do regime salazarista, se revezam no papel de narradores. O primeiro, personagem sem nome tratado como “velho”, “palerma” e “idiota”, abre o romance com um monólogo interior que expressa parte da situação terrível que vivencia:

“logo que adormeces e uma brancura de olmo com pássaros nos atravessa o quarto, arengo sem que me troces, converso, pairando sobre ti, com as tuas palmas inertes e as tuas coxas indefesas (...) Meu amor, ouve. Talvez me compreendas no teu sono, talvez o teu corpo se liberte da ironia a meu respeito e me queira(...)”<sup>2</sup>

A solidão, a incomunicabilidade, o desprezo da amada para o amante são os elementos característicos de sua relação com Iolanda. O amor, tantas vezes refúgio feliz para as agruras do cotidiano, ou espaço eloqüente em que se encenam dramáticas paixões, surge aqui desprovido de qualquer *élan* sublime. O que avulta é a sua dimensão patética, hipertrofiada no apelo resignado do homem diante da mulher que não o ama nem o odeia, lhe votando uma impassível indiferença. O narrador exhibe uma terrível consciência da distância intransponível que os separa: “A minha idade e os meus bicos-de-papagaio interpõem-se entre nós como um muro que te impede que me estimes, separados por anos e anos de experiências

<sup>2</sup> Lobo Antunes, 1993, p. 10.

e sustos que não partilhamos, que não poderemos partilhar.”<sup>3</sup>

À juventude de Iolanda, o seu companheiro não tenta contrapor qualquer atitude superior ou pedagógica por julgá-la inútil, resignando-se à incomunicabilidade a que ambos estão fadados. Em sua desilusão se reconhece o caráter intransmissível que a experiência assume nos tempos modernos, referenciado por Walter Benjamin em “Experiência e pobreza”. No passado, diz Benjamin, “Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias.”<sup>4</sup>. No espaço da contemporaneidade esse diálogo parece ter se perdido, barrando uma possibilidade de encontro que poderia servir ao par amoroso do romance.

A desilusão do amor não é, entretanto, o único drama distintivo dessa personagem. Ele é caracterizado ainda como um sujeito passivo, que vive um sofrimento rés-do-chão, sem qualquer grandeza ou eloquência, o sofrimento da alienação, da morte em vida de um homem anulado, incapaz de qualquer ato que o liberte de seu cotidiano opressor ou de seu passado traumático. Apesar da vida ordinária da personagem, Lobo Antunes constrói para ela uma imagem horrível, uma existência que é essencialmente dor, e será exatamente por essa distinção que ela se aproximará das demais personagens que nos interessa analisar.

## 2- EXÍLIO, LOUCURA E TRAUMA

Na segunda parte do romance, intitulada “Os Argonautas”, o foco se desloca para um outro par de personagens até então aludidos apenas de passagem: O pai de Iolanda, Senhor Oliveira, e sua Irmã Orquídea, que passam a se alternar como narradores durante quatro capítulos.

O elemento de horror, que em algumas passagens chega a tocar o humor negro, reside nas experiências do exílio, da loucura e do sexo, narrados sempre de modo fragmentário, exemplificando bem o modo como o autor se vale de recursos técnicos específicos do discurso literário para se aproximar de seus temas.

<sup>3</sup> Lobo Antunes, 1993, p. 10.

<sup>4</sup> Benjamin, 1994, p. 114.

As impressões alucinatórias do Senhor Oliveira sobre o tempo de minerador em Lourenço Marques não traçam, portanto, um retrato consistente da experiência vivida, funcionando antes como instantâneos que permitem apenas entrever o horror, ficando o leitor a cargo de complementar a construção das imagens.

Não temos imagens dos mortos, mas a referência do narrador, entrecruzada com a sua própria percepção alucinada faz notar o caráter perturbador de sua experiência, que permanece traumática no momento da enunciação: “Nunca mais voei debaixo da terra, em Joanesburgo, mas ainda me acontece, se adormeço na sala a seguir ao almoço, escutar os mortos que não se atreviam a subir à superfície.”<sup>5</sup>

Nem só na violência do trabalho nas minas, entretanto, reside o sofrimento do narrador. A África para ele é o espaço do desterro, do “mau cheiro do acampamento dos pretos”, e principalmente da mãe de Iolanda, que acaba enlouquecendo silenciosamente ao lado do marido, indo terminar esquecida e abandonada por ele em um hospício da capital moçambiquana em pleno estouro da guerra civil. Apesar de admitir um melancólico beijo (“ainda pensei em dar-lhe um beijo”) durante a despedida no hospício, o Senhor Oliveira regressa a Portugal “sem saudade” e “sem remorso”, deixando patente a horrível indiferença que perpassa as relações no mundo sem ternura construído por Lobo Antunes.

Na perspectiva do Sr. Oliveira esse retorno a Portugal é o retorno a um espaço idílico, principalmente da infância, cujo mote para recordação é o Minho, nas suas palavras “um presépio de barro na minha memória, com o rio entre faldas de salgueiros a separar-me de Espanha”. Um refúgio afinal para o horror que perpassa todo o romance? Cabe tentar a resposta a partir da perspectiva de sua irmã Orquídea.

Conforme já dito anteriormente o modo de construção de *A ordem natural das coisas* instaura de maneira indiscutível a multiplicidade de perspectivas e, portanto, uma percepção movente da realidade, que se altera na medida em que nos encontramos no registro de um ou outro narrador-personagem.

Assim, a mãe de Iolanda que para o marido estaria até então contando navios em um hospício de Moçambique, para a cunhada

---

<sup>5</sup> Lobo Antunes, 1993, p. 81

Orquídea teria morrido “do açúcar no sangue no dia seguinte à minha sobrinha nascer”. Chama a atenção que ambas perspectivas sejam incertas, na medida em que inexistente um terceiro narrador hierarquicamente colocado capaz de corroborar uma ou outra versão. Mas chama a atenção principalmente que ambas sejam terríveis. O leitor pode mesmo se perguntar o que seria pior: se a morte após a parto, ou o abandono dramático numa distante Moçambique em guerra.

O dilema da perspectiva também se mostra decisivo em relação ao passado distante. Se o discurso do Sr. Oliveira abre uma possibilidade de refúgio ao recordar o passado feliz vivido no Minho, sua irmã Orquídea, por outro lado é assombrada por recordações terríveis desse mesmo passado, recuperado a partir de um fato singular, sua primeira experiência sexual, que permanece traumática após trinta e seis anos.

Assim, o que para o leitor poderia restar como espaço de refúgio a partir da perspectiva de uma personagem, surge como espaço da experiência traumática a partir da perspectiva de outra. Há que se lembrar a questão da subjetividade, inevitável quando falamos de diferentes narradores que são também personagens. Esta, entretanto, arrefece a partir da leitura do capítulo seguinte, no qual a memória do Senhor Oliveira, que antes propiciava uma apreciação positiva do passado, cede espaço ao trauma, aproximando-o da irmã Orquídea:

“(…) a minha irmã a abraçá-lo e eu a abraçar-me de os ver, a minha irmã a excitar-se e eu a excitar-me de os ver, e por isso, quando o cinema, a lona, os bancos, as caixas dos filmes e o do cigarro partiram para a Póvoa achei-me tão órfão e tão sozinho quanto ela, a farejarmos ambos as estevas estevas estevas....”<sup>6</sup>

Imagem forte até mesmo pela carga de impulso incestuoso que sugere, a confissão do irmão de Iolanda apaga qualquer tom róseo das recordações do passado que pudesse restar. Avulta ainda a indiferença da personagem, que sofre apenas na medida em que se sente perversamente sozinho, já que não tem mais para mirar o objeto de desejo que lhe animava. Na paisagem nebulosa da me-

<sup>6</sup> Lobo Antunes, 1993, p. 100.

mória também não há refúgio: o passado, como o presente, é feito de desilusão, solidão, perversão e horror.

### 3- O HORROR DA VIOLÊNCIA

Na terceira parte do romance, intitulada “Viagem à China”, Jorge e Fernando, tios do companheiro de Iolanda são as vozes que se alternam na narração. Jorge é um capitão do exército que termina preso após uma tentativa frustrada de insurreição contra a ditadura salazarista, e o tema central dessa parte do romance será a sua prisão e tortura, experiência presente que aparece mesclada a recordações sombrias, tanto do passado distante, como de acontecimentos recentes.

Essa mescla de passado e presente é recorrente em todo o livro, mas aqui será hipertrofiada, na medida em que o discurso do narrador é produzido por uma consciência perturbada, que está sob o efeito da tortura, concretizando magistralmente pelos recursos narrativos o estado de confusão mental causado pela violência a que a personagem está submetida.

Aqui estamos na dimensão do horror mais concreto, originado não de um trauma do passado, nem da angústia do amor, mas da degradação física e psicológica deliberadamente infligida. Essa violência recrudescer, fazendo recrudescer também o horror, que deriva não só dela, mas ainda da derrota enfim imposta ao democrata Jorge:

“um dos homens ligou o aparelho à corrente, uma ampola acendeu-se, uma agulha vibrava, um segundo homem acercou-se de mim com os eletrodos e o inspetor A identificação dos revolucionários já, (...)

o primeiro homem carregou num botão e o corpo esticou-se-me, os dentes estralejaram, a cabeça voou para longe do pescoço, o coração, repleto de hélio, suspendeu-se antes de recomeçar a trabalhar,

Socialista, senhor, socialista, Monsanto tão verde, o quarto da Amália, nunca fui socialista,

Claro que não foste, assentiu o inspetor, claro que não foste, outra vez,

e de novo o corpo a pular, de novo o estralejar dos dentes, de

novo a cabeça solta do pescoço, de novo o coração vogando  
e o sangue parado, à espera,

Outra vez, pediu o inimigo da violência

(...)

gritei-lhes na cara o que desejavam conhecer, isto é, que o  
meu pai escondia a minha irmã Julieta com raiva e vergonha  
de não ser dele (...)

A extrema violência sofrida pela personagem culmina numa explosão de desespero. A frase final encerra uma ambigüidade, pois o narrador emenda a “o que desejavam conhecer”, um fato do passado que o perturba, obviamente sem qualquer relação com aquilo que seus torturadores “desejam saber”. O desenrolar dos fatos nos próximos capítulos, entretanto, como sua condenação e a de seus correligionários, ou a discussão com seus advogados acerca da admissão da culpa, aponta de fato para uma capitulação, que permanece, no entanto, não admitida pelo narrador. É a morte, afinal, da consciência. O paranóico discurso de Jorge que se desenvolve a partir de então dá a medida da loucura a que a violência o faz sucumbir.

Essa parte do romance contém decerto um diferencial de ênfase na apresentação do horror, dada principalmente pelas fortes imagens de violência que contém. Não se percebe, entretanto, uma diferença de tom capaz de estabelecer uma hierarquia em relação aos capítulos anteriores. O sofrimento heróico do capitão do exército não surge mais destacado do que a dor comezinha do pacato suburbano. A própria estruturação das vozes narrativas em mesmo espaço e nível sugere essa indistinção. No universo de Lobo Antunes, o horror parece ser uma força motriz que perpassa tudo, da qual nunca se encontra escape.

## 4- PERSPECTIVAS CRÍTICAS

Em seu recente *Redemunho do Horror*, Luiz Costa Lima observa as manifestações da experiência do horror na literatura desde os relatos portugueses da expansão marítima até a literatura latino-americana moderna, passando demoradamente por Joseph Conrad, o arquiteto do horror por excelência. Na introdução ao seu estudo destaca duas modalidades básicas de horror, uma seria aquela dos continentes marginalizados, enquanto a segunda é o horror gerado na Europa e desenvolvido nos Estados Unidos. Costa Lima assim os diferencia:

“Ao passo que o primeiro é basicamente o horror provocado por condições sociais que favorecem a violência física e relaciona-se com a dependência, o atraso e a instabilidade político-econômica, o segundo como já se mostra no *Madame Bovary* (1857) é motivado pelo tédio, pela angústia, pela falta de sentido de uma ambiência no entanto tranqüila; o horror basicamente do mal-estar psíquico, de que Samuel Beckett (1906-1989) seria o outro pólo.”<sup>7</sup>

A consideração de Costa Lima parece encorajar uma interessante articulação com os pontos analisados a propósito do romance de Lobo Antunes. Conforme vimos tentando demonstrar durante o momento de análise da obra, em Lobo Antunes a experiência do horror surge como uma constante. Constante que se movimenta em meio a muitas variáveis. Ora estamos no espaço urbano industrializado, ora em meio à guerra civil em África, ora um casal incompatível se debate ante o próprio mal-estar, ora um capitão revolucionário sofre insuportáveis maus-tratos físicos e psicológicos. O horror, entretanto, surge tanto no sofrimento heróico do que resiste à tortura como no cotidiano sombrio dos moradores do subúrbio.

Ou seja, em Lobo Antunes não há uma diferenciação nítida de espaços para uma ou outra experiência. O horror perpassa tudo, não respeitando qualquer ditame geográfico, cultural ou sócio-político. Cabe lembrar que o próprio Costa Lima adverte mais adiante para o quanto móvel pode ser a expressão das duas modalidades que destaca:

<sup>7</sup> Costa Lima, 2003, p.18.

“(…) a diferença entre as modalidades de horror não está presa a alguma causalidade mecânica e rasteira. Mas isso não impede que essas modalidades se distingam! Mesmo que seja apenas pela dominância do grau de violência, física em um caso, psíquica no outro.”<sup>8</sup>

A observação é perfeitamente válida para as obras sobre as quais o crítico se debruça, mas em relação ao romance de Lobo Antunes parece ser impossível falar em ênfase de uma modalidade ou outra. Cabe lembrar que Costa Lima elabora sua diferenciação com base em um condicionamento socio-político, destacando o meio em que a narrativa se localiza como fator decisivo. A formulação parece efetivamente legítima, e se a transportamos para a interpretação aqui desenvolvida ela talvez manteria sua aplicabilidade criando um terceiro espaço no qual o romance de Lobo Antunes se encaixaria.

Se na análise de Costa Lima temos dois espaços delimitados com certa nitidez, quais sejam os continentes marginalizados para a expressão do horror físico, e o eixo Europa-Estados Unidos para a expressão do horror psíquico, o Portugal das décadas de 1970-1990, localização espaço-temporal em que se desenrola a narrativa de Lobo Antunes, surgiria como um terceiro local em que convergiriam esses dois extremos, a partir de fatores de ordem principalmente política.

Enumere-se, por exemplo, o declínio final do império português com a perda das últimas colônias, a revolução dos cravos pondo fim à décadas de ditadura salazarista, mas ao mesmo tempo incapaz de alterar significativamente a posição paradoxal que a envelhecida nação portuguesa ocuparia neste momento específico em face de uma Europa freneticamente moderna. Enfim, a envergonhada pobreza lusitana contrastando com a cada vez mais opulenta riqueza das demais nações européias.

Trata-se afinal de contas do “alheamento, pelo menos relativo, do movimento geral da civilização e da cultura européia”, que Eduardo Lourenço aponta especificamente nos séculos XV e XVI,<sup>9</sup> mas que perduraria até então.

Esse Portugal ao mesmo tempo “margem” e “centro”, surgi-

<sup>8</sup> Costa Lima, 2003, p. 22.

<sup>9</sup> Lourenço, 1999, p. 95.



ria, portanto, hipoteticamente como lugar em que o horror físico e o horror psíquico se encontram sem distinção. O horror da repressão política e a explosão de violência nas colônias, mas também o tédio do espaço urbano e a angústia de um incerto futuro pós-revolucionário, criariam nesse espaço as condições para o horror total do romance.

## CONCLUSÃO

Diz João Barrento que a Europa contemporânea é espreitada por um fantasma. Segundo o português, “Este fantasma, que não nos assombra as existências porque alguém hoje se encarrega sempre de o fechar no quarto dos fundos...é a dor.” Para ele as sociedades ocidentais tentam varrer o sofrimento para debaixo do tapete, e o fazem não raro recorrendo à expressão artística: “(...) perdeu-se nas nossas sociedades a capacidade de luto, esta exilou-se para uma exígua região onde só alguns dão por ela, a da arte.”<sup>10</sup>

Num mundo, portanto, em que a dor não está em lugar algum, Lobo Antunes apresenta um outro em que o horror deriva da presença da dor em todos os lugares. Não se resume ao exílio vivido em condições sub-humanas em Joanesburgo ou Moçambique; não está confinada na mente atormentada de loucos perseguidos por espectros imaginários; é o passado que vem cobrar o tributo dos que se omitiram, mas também o cotidiano opressor sufocando os que ainda então se omitem. O horror se vive igualmente no amor e no sexo, na infância e na velhice, no nascimento de uma criança que pode ser a morte de sua mãe, e na morte que não significa nunca qualquer possibilidade de transcendência ou renascimento. É o horror psíquico dos espaços urbanos, e o horror físico dos ambientes hostis à civilização. As imagens horríveis não derivam apenas de experiências limite como a tortura o exílio e a loucura. Ainda que estas também sejam matéria da narrativa, o autor não as localiza hierarquicamente acima dos dramas banais do cotidiano.

Cada voz narrativa oferece ao leitor novas visadas sobre os fatos já conhecidos. Em que pese, entretanto, a particularidade de seus pontos de vista, o quadro de sofrimento que poderia ser auto-comiseração, já que pintado através das observações em primeira

<sup>10</sup> Barrento, 2001, p. 69.

pessoa, é confirmado, e em alguns casos até mesmo recrudescer. Mais uma vez é preciso repetir: não há refúgio: de qualquer lado que se olhe, a dor é o sentimento que sempre triunfa.

**RESUMO:** Partindo da análise textual do romance *A ordem natural das coisas*, de António Lobo Antunes, este ensaio pretende destacar as diferentes modulações da experiência do horror, apresentadas na narrativa em um espectro amplo, cobrindo desde os acontecimentos prosaicos da vida cotidiana até as vivências traumáticas da loucura, da imigração e da tortura.

**Palavras-chave:** horror, ficção, contemporâneo.

**ABSTRACT:** *Starting from textual analysis of the novel A ordem natural das coisas, by António Lobo Antunes, this essay marks the different levels of the horror experience, showed into the narrative in a large spectral, beginning with happenings of ordinary life, up to traumatic experiences of madness, immigration and torture.*

**Keywords:** *horror, fiction, contemporary.*

## REFERÊNCIAS

- BARRENTO, João. Receituário da dor para uso pós-moderno, in: *A espiral vertiginosa*. Lisboa: Cotovia, 2001.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza, in: *Obras escolhidas vol. I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- COSTA LIMA, Luiz. *O redemunho do horror: as margens do ocidente*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.
- LOBO ANTUNES, António. *A ordem natural das coisas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- LOURENÇO, Eduardo. Portugal como destino, in: *Mitologia da Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

# VIAGENS META-FICCIONAIS EM “A FLORESTA EM BREMERHAVEN” DE OLGA GONÇALVES

Flávia Aninger de Barros Rocha<sup>1</sup>

“Cumpriu-se o mar e o Império se desfez.

Senhor, falta cumprir-se Portugal.”

Fernando Pessoa

## INTRODUÇÃO

O mesmo sentimento de incompletude percebido pelo poeta na epígrafe faz parte da obra *“A Floresta em Bremerhaven”* de Olga Gonçalves, obra contemporânea datada de 1975, que se propõe a examinar um Portugal recém saído da Revolução dos Cravos. O título surpreende o leitor, no primeiro momento, por apontar para um lugar estrangeiro. Falar de Portugal, no entanto, é também falar de viagens a estranhos lugares.

O período abordado pela autora é muito apropriadamente chamado de “período do espanto”, pois retrata uma época em que toda a sociedade se encontrava sob o impacto da nova ordem revolucionária. A necessidade imediata da autora foi sondar este espanto, focalizando a família portuguesa, fruto dos anos de ditadura salazarista, depositária da cultura desagregadora e opressiva daquela época e que naquele momento, necessitava ser ouvida.

Surge, então, vagarosamente de início e depois com bastante vigor, uma “revisão” Pós-74, feita por vários escritores portugueses, da qual fez parte já no primeiro ano de liberação da censura, a escritora Olga Gonçalves. Produziu-se uma nova leitura da sociedade lusitana, passando obrigatoriamente por uma revisitação do passado inglório da ditadura salazarista, como também do passado glorioso, portador da essência desbravadora, ou do destino de viajante do povo português.

A escritora, angolana retornada a Portugal, fez parte deste grupo de escritores que precisou refletir sobre Portugal e sua vida em

<sup>1</sup> Professora Assistente da Universidade do Estado da Bahia.

sociedade naquele exato momento. Esta atitude a fez abandonar a poesia intimista, sem lugar num mundo onde o coletivo clamava por expressão, para abraçar a narrativa ficcional historiográfica.

Como resultado desta decisão, surge a obra “*A Floresta em Bremerhaven*”, cujo contexto de construção é importante para que se possa entender o propósito da autora naquele momento histórico singular, concretizado numa atividade de escrita-reflexão para a qual não bastava o acompanhamento do presente, atividade pela qual a autora se faz representar na narrativa, sempre como ávida leitora de jornais, mas também numa incursão ao passado.

Para escrever, Olga Gonçalves viaja ao Alentejo ao saber da volta de famílias portuguesas da Alemanha. Nesta viagem da autora, inscrevem-se outras. Estas são: a viagem dos personagens à Alemanha, e a viagem de Vasco da Gama, relatada nos *Lusiadas*. Para Eduardo Lourenço<sup>2</sup>, “cada grande poeta e escritor remodela sem cessar essa mesma imagem”, a da consciência nacional vista em *Os Lusiadas*, pois “cada um é dela supremamente garantia e fiador”. Estas três viagens se sobrepõem, funcionando como espelhos que refletem imagens subseqüentes. Além disso, proporcionam o encontro do contexto real e do ficcional.

Na estrutura temporal, viaja-se ao passado remoto e ao passado imediato de Manuel e Alcina, personagens centrais do livro, até o presente de 1975, vislumbrando-se um futuro ainda incerto pelos olhos da menina Mena, filha do casal e representante da geração pós-revolucionária.

O passado revisitado mostra-se sob a ótica particular dos personagens, legítimos porta-vozes de uma sociedade calada pela ditadura durante décadas. A viagem real da autora ao Alentejo e sua narrativa sob forma de diário de viagem é apenas o primeiro espelho que comporta as outras imagens.

Apesar de apresentar a estrutura normal de um diário datado, com dias e locais que registram a viagem “real” da autora, de Porto Covo a Lisboa, este contém significativamente, a data da viagem de Vasco da Gama, 8 de julho, no qual se relata a saída dos personagens para a Alemanha, confirmando o entrelaçamento das viagens da ficção, da história e a da realidade da criação literária.

As epígrafes iniciais do livro são falas retiradas do próprio

---

<sup>2</sup> Lourenço, 1988, p. 59.

texto, sendo uma fala de Manuel, e outra de sua mulher, Alcina. Para a escritora, não há necessidade de buscar outras vozes que autorizem sua linha de pensamento ou expliquem o livro, já que nesta narrativa, os personagens, construídos de vivo material da realidade são as únicas vozes autorizadas e valorizadas. É ao casal, o homem e a mulher portugueses, que a obra é dedicada em um discreto “Para ambos”, que passa quase despercebido.

Tomando a posição de ouvinte, Olga Gonçalves, aparece na narrativa como uma escritora cujo nome não é mencionado, em viagem de passeio a Porto Covo. Como em nenhum momento há o registro de suas falas como personagem, a narrativa é construída lendo-se apenas as falas dos personagens em diálogo com a autora e uns com os outros. Assim, exige-se do leitor que faça inferências do que por ela foi dito.

Desta forma, a escritora portuguesa pretende-se instrumento para a expressão dos personagens, portando-se como o papel onde se inscrevem as verdades do casal português. Em algumas cenas, percebe-se que o livro que a autora – personagem escreve durante sua visita, é aquele que estamos lendo.

Ainda que não se “leia” o que diz a autora-personagem, percebemos pelas reações dos personagens que esta se reserva o direito de opinar, discordar, apontar para novos valores, e até mostrar as idéias dos dominadores reproduzidas nos pensamentos às vezes incipientes dos dois portugueses. A nós, basta-nos, daí por diante, sermos conduzidos pela fala de dois portugueses às lembranças de uma viagem e às expectativas de um futuro.

## 1. ESPELHOS E JANELAS

Como Meta-livro, toda a estrutura criada para comportar a construção ficcional reforça os sentidos veiculados no conteúdo da obra em estudo. Assim é que Olga Gonçalves, como Camões, cria e mantém o processo narrativo como personagem condutor.

Maria Lígia Chiappini de Moraes<sup>3</sup>, comentando sobre a posição do narrador épico, explica que este era o vate, o mediador entre as musas e os ouvintes, aquele que se interpõe entre o mundo da criação e o mundo real.

---

<sup>3</sup> Leite, 1997, p. 11-12.

Em “Os Lusíadas”, este papel é conferido ao próprio Camões e à ninfa que profetiza o futuro, já passado, no canto X, na sétima estrofe. Olga Gonçalves define sua posição nas páginas iniciais também como oráculo, como conhecedora de um passado que precisa ser revelado. Ao entrar no quarto onde escreverá seu diário, ou seja, ao assumir seu lugar de relatora na narrativa, a “senhora” encontra folhas de noqueira e as aceita como marca de sua função: “A senhora nota este cheiro? Já ia a lhe dizer. Tenho neste cadeirão uma mão cheia de folhas de noqueira ...A senhora não se importa? A senhora até gosta?”(p.14)

As folhas eram oferecidas á Artemis Cariátide, a deusa profetisa. Este passado, porém, só passa a ser relato na boca do oráculo a partir da revelação espontânea dos personagens principais. As confidências, que se realizam tanto na casa de Manuel como fora dela, e com outros personagens, se constituem em depoimentos legítimos, o que fundamenta a crítica da autora, trazendo o respaldo da realidade para a ficção.

Alcina faz simbolicamente uma promessa: “A senhora está calada, a senhora não diz o que lhe parece. Sim, esteja descansada que lhe abro a janela. Assim. Abro-lhe as duas. Já estão”.(p.15)

Em seu ato emblemático de abrir as janelas, a personagem Alcina dispõe-se a mostrar à autora o cenário do Portugal vivido por sua família, pois é através da fala dos personagens que é possível ver: As duas janelas mencionadas são os depoimentos do homem e da mulher portugueses, como personagens históricos do processo político e social vivido até aquele momento.

Considerando a simbologia da janela, presente em toda a obra, podemos dizer que será através dos olhos de Manuel e Alcina que a autora acompanhará suas histórias e isto mesmo nos mostrará, indicando-nos também a janela de onde todo português mira o mundo: o passado glorioso de viajante.

Ao abrir as duas janelas, Alcina mostra, como boa cicerone que é, a paisagem que se vê de sua casa, onde está hospedada a escritora. Significativamente, e em primeiro lugar aponta para o lugar que a define como mulher portuguesa: a pequena horta, comprada com o dinheiro trazido da Alemanha, prêmio do exílio, e lugar onde a terra favorece o homem.

O próximo ponto indicado é o mar, sempre presente no cená-

rio português, e as serras do Alentejo. Está completo o cenário que define o itinerário da visita, e seguindo-o, será efetuada a viagem ao passado.

Ainda outro cenário representa o espaço por onde circula a meta-ficção. No momento que a autora-personagem vai à loja comprar um cartão postal, a imagem escolhida é Porto Covo, local de sua estadia, mas com Sines ao fundo, o que marca a presença da segunda viagem, a do homem de Sines, Vasco da Gama, por sua vez relatado por Camões. Os planos registrados na fotografia do cartão servem aqui como metáfora ideal da construção meta-ficcional.

O mesmo esquema especular pode ser visto também nas duas cidades habitadas pelos personagens. Bremerhaven, lugar de exílio voluntário e da possibilidade de enriquecer é a imagem invertida de Porto Covo. “Haven”, *porto* em alemão, indica não apenas a origem do nome, mas também a origem da cidade, criada para ser o porto da cidade de Bremen. Também *Porto*, a pequena Porto Covo nasce de uma aldeia de pescadores que surgiu em torno da capela da “Senhora de Queimados”, e que deve seu nome ao seu trabalho, a pesca através da técnica do “covo”.

Em ambas as cidades, o destino de servir, como Manuel e Alcina. A “horta”, tão desejada durante os passeios na fria floresta de Bremerhaven, se concretiza na volta a Portugal com a compra da casa e da pequena chácara, onde é possível pensar e sonhar fora da esfera do trabalho, e principalmente, onde não é preciso estar calado: “O que sei é que já passei tantos martírios, mas não consegui ajuntar um tostão na nossa terra, ao passo que na Alemanha, dando a minha língua muda e os meus braços, consegui dinheiro para comprar esta casa”.(p.21)

Podemos dizer que a horta simples, ao lado da casa de Manuel localiza um ponto central nas expectativas durante os primeiros momentos pós-revolução. Para os que saem do país para trabalhar, a possibilidade de voltar e realmente possuir um pedaço de terra acirra o desejo de identificação com a terra portuguesa. A floresta em Bremerhaven representa e potencializa este desejo.

## 2. VIAGENS PORTUGUESAS

Segundo Francisco Ferreira de Lima<sup>4</sup>, a viagem em si é o suprimento de uma falta, é uma aspiração do ausente. É também um encontro com o outro, o que equivale a dizer que é também um encontro consigo mesmo.

Ao empreender um movimento para fora, e partir para a Alemanha, o casal Manuel e Alcina pretende suprir as carências próprias de sua posição socialmente imobilizada. Para tanto, trabalham pesadamente. A coragem de enfrentar o sofrimento fora da terra demonstra que, como diz Eduardo Lourenço, o “pátrio ninho” não é tão aconchegante assim.

Ambas as cidades de origem e de exílio, Porto Covo e Bremerhaven, como portos que são, lembram sempre a saída para o mar, o voltar-se para a viagem, para o enfrentamento do desconhecido. No entanto, representam o mesmo lugar da exploração. Bremerhaven é a mesma Porto Covo serviçal. O peixe ainda vivo das redes de Porto Covo é o mesmo peixe congelado que Manuel e Alcina na indústria alemã, ajudam a preparar para a exportação. A diferença está apenas no alcance social de cada ambiente: “Era mau, lá, mas em Portugal, o que é que a gente fazia? Toda a vida a trabalhar e os ganhos nunca foram nenhuns”.(p.46)

A trajetória da vida de trabalhos de Manuel e Alcina é praticamente infrutífera. Muitas são as tentativas de cada um: Para Alcina, a coleta de frutos do mar, o serviço do campo e o serviço doméstico. Para Manuel, a pesca, o serviço do campo, o ofício de pedreiro. A relação classe dominante x operariado fica explícita se lembrarmos que tendo construído a casa em que hoje mora, teve que sair de seu país para comprá-la. Esta casa, originalmente de pessoas ricas, tinha também Alcina como empregada.

É esta a idéia de Manuel quando reflete acerca do sentimento de pertencimento em relação à sua terra: “Dizia o Caetano que Portugal era nosso! Nada lhe encontrei de meu. (p.62). Sair de Portugal se configura, então, em condição para se obter meios de viver em Portugal. Assim como Manuel, fizeram também os navegadores, anônimos ou renomados, que partiram em busca não só de riquezas, mas também de voltar para uma vida melhor, aos quais

<sup>4</sup> Lima, 1998, p. 59-60.



foi necessário enfrentar grandes trabalhos ou provas, como condição para conquistar ou “comprar” uma vida digna em Portugal.

Isto devido ao fato de o direito natural e legítimo de ter parte na terra vir sendo invalidado pelo poder das oligarquias, como confirma o personagem Manuel: “Não podíamos ir buscar lenha à mata, porque os lavradores corriam com a gente”.(p.62)

Marca da identidade, o mito fundacional se mostra presente nas cidades em que morou e mora Manuel. Ambas guardam um traço mítico ou lendário: marca a história de Porto Covo o episódio do roubo da capela pelos piratas, a “queimada” da santa e o salvamento valeroso realizado pelos pescadores. Em Bremen, matriz de Bremerhaven, o conto infantil dos quatro animais, velhos e supostamente inúteis, que salvam a cidade, livrando-a dos ladrões. A afirmação do valor dos que aparentemente não têm nenhum valor, com certeza marca a tradição das duas cidades.

Porto Covo, mesmo marcada identitariamente, está incompleta. Não fornece nenhum tipo de crescimento. Esta questão liga-se ao fato bastante comum de encontrarmos nos que imigram, o desejo de mudança, ser alguém valorizado, ou melhor, por estar em outro lugar. Em Bremerhaven e Porto Covo, o processo é inverso. Olga Gonçalves deixa destacado o fato de que não são os lugares que produzirão o bem no homem. A viagem não muda quem somos e de onde viemos. Mas inicia um processo indispensável: narrar sua história e reler o passado, como forma de garantir um futuro consciente.

Em uma imagem imensamente triste, Manuel compara o cuidado com a mãe doente com a viagem à Alemanha. É interessante notar o paralelo entre cuidar de alguém que se sabe que vai morrer, ou seja, trabalhar para não obter resultados, com a viagem à Alemanha, apesar de lhe ter proporcionado a compra da casa e da horta. Nas palavras de Eduardo Lourenço, “Aventura de pobre é sempre a dos que buscam em longes terras o que em casa lhes falta. Contudo, não se ganha nada, a não ser contribuir para novos mitos..”<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Lourenço, 1988, p. 63.

### 3.O LUGAR DE MANUEL, O PORTUGUÊS

Localizada dentro da viagem da autora, a viagem pela história de Manuel merece especial atenção. Além da viagem à Alemanha, sua viagem pessoal é para dentro de si mesmo, aos labirintos de sua memória. Manuel, nome de rei e de camponês, de tantos portugueses e de cada um que faz parte do destino de viajante.

Em sua viagem à Alemanha, o principal conhecimento obtido por Manuel é o de suas limitações, é ver melhor que terra é a sua, que momento é o que vive. O contato com outros valores e outra cultura não faz Manuel deixar de pertencer à sua classe e ao seu mundo, o que é plenamente percebido por ele:

Que no fim, não tenho terra para nada. Quando eles me derem ordem, levanto aqui umas paredes. A câmara de Sines é que dá ordem. (p.117)

Não, escrever não sei, que eu cópias nunca fiz... Com a Quarta classe até um homem pode tirar a carta! (p.121)

O Alentejo, lugar da história de Manuel, para onde volta após sua peregrinação, tem representado historicamente a luta do homem pela terra e pela justiça social, mas na narrativa também se apresenta como lugar de descanso e férias dos ricos, ou seja, a verdadeira fonte da riqueza está onde há a injustiça e a desigualdade. Logo, para que alguns descansem, é necessário que muitos trabalhem, como fica representado na cena em que Manuel, ainda criança, em vez de ir à escola, empresta sua força de trabalho para que os filhos do patrão possam estudar: “Algumas vezes os fui levar e buscar. Era a carroça puxada por uma besta. E conforme chegava, ia para a terra trabalhar para eles”.(p.57)

A diferença imposta pela riqueza causa indignação a Manuel, que acostuma-se a não denunciar ou reclamar, tanto em Porto Covo quanto em Bremerhaven: “Como a gente tinha preciso, calamo-nos. Tivemos que calar, senão mandavam-nos embora”.(p.56)

Nascido em família miserável, conhece a situação de submeter-se pela necessidade. Seu trabalho é comparado à força de um animal, sem nenhum valor humano. Manuel relata com dor a memória de sua exploração, que se realiza até mesmo sexualmente. Isto

faz com que desenvolva um grande sentimento de inferioridade, pois o espelho no qual se olha é o espelho dos patrões.

Que dos sete aos trinta e seis anos não conseguiram os lavradores encher-me a barriga, encheram-me o couro mais foi de trabalho, que eu andava bem desaturado.(p.23)

Um deles metia-se na minha cama e quando me apanhasse a dormir, esfregava-se.. Eu era criança, ganhei-lhe medo. Rebaixado que eu me sentia. Que era sempre essa minha condição!(p.60)

Das identificações com animais mencionadas no texto, uma merece atenção especial. Esta é relatada no momento em que Manuel relata à mulher um episódio traumático de sua infância e que resume sua condição de oprimido. Enrolado numa pele suja, recém tirada de uma ovelha, Manuel é obrigado pelos patrões a prestar-se ao papel trágico de palhaço, sem que possa reagir. Significativamente, a ovelha é o único animal que vai mudo ao matadouro: “Chorei, deitei-me para o chão, mas eles riam, riam, como se eu fora o palhaço do circo, o que vem com a feira.”(p.130)

Historicamente, Manuel representa também o desejo de liberdade das gerações anteriores. Manuel se coloca como continuador de seu pai, que posicionava-se a partir de uma recusa em servir à nação, ou antes, um estado que nada lhe proporcionava, e que procurava conservar outros valores, que não os da linhagem latifundiária, preservando, em vez dos bens materiais dos ricos, a cultura popular dos folguedos e cantigas: “Que ele não gostava de desordens, mas queria mal às injustiças.”(p.106)

Vasco da Gama, por sua vez, também foi o continuador de um desejo. Seu pai foi convidado para realizar as viagens pioneiras, mas morre antes de aceitar o convite. Ao retornar a Portugal, Vasco também recebe a continuidade dos domínios do pai em Sines.

A história portuguesa como vê Olga Gonçalves fica por completar-se na menina Mena, que já encarna as características do pai. A mãe as identifica como capacidade de iniciativa e vontade própria, qualidades que não vê em si: “A filha vai ser como ele, assim alta, assim desempenada”.(p.132).

O fato de a possível continuadora de Manuel ser uma menina,

demonstra uma esperança de transformação nos valores machistas da sociedade portuguesa, na qual Mena não teria condições de escapar a um destino de dona de casa e trabalhadora rural.

#### 4. UM ÚLTIMO OLHAR

Olga Gonçalves proporciona ao Portugal daquele momento, uma visão dos portugueses trabalhadores que se inserem de modo ainda incipiente no novo contexto e que trazem a este momento marcas indeléveis de seu passado. Para ela, são seres humanos valorosos como os lusíadas, capazes de grandes realizações, batalhadores em sua terra e em terra alheia, e tão dignos de seu prêmio quanto os do épico camoniano. No entanto, prende-os, apesar da suposta liberdade política, um modelo rígido que perpassa todas as relações sociais.

A autora propõe que se observe e vigie as mudanças trazidas pela revolução. Casais como Manuel e Alcina guardam segredos que precisam ser purgados, redimidos pela palavra, purificados por um futuro que lhes encontre um lugar no lugar que já é por direito seu. “Venho da Alemanha e que oiço? Falar de *liberdade*, que parece que é o mesmo que *Mocracia* “. (p.67)

A autora nos questiona sobre duas perigosas palavras: liberdade é o mesmo que democracia, esta palavra ainda não incorporada e que teima em não se cumprir na boca de Manuel?

Olga Gonçalves pergunta-nos sobre os sentidos da democracia e da propriedade da terra, pergunta-nos o que significa ter e ser da terra. E lembra-nos que é apenas na horta que Manuel canta, que Alcina espairece, que Mena cuida daquilo que sabe ser seu.

Por isso é a horta um lugar digno de versos, no dizer de Alcina: “Olhe que talvez pudesse fazer versos à floresta, à mata da estação, quando lá íamos ao Domingo, em Bremerhaven. Era a coisa melhor que tínhamos, que o resto era só frio, só negro, só trabalho”. (p.137)

Os versos de Camões cantaram este lugar ideal como o lugar onde “os bravos Martes” acharam “estas ninfas e estas mesas, que glórias e honras são de árduas empresas” .<sup>6</sup> Mas o próprio vate se cansa, depois de algum tempo, e um gosto de incompletude, de

<sup>6</sup> Camões, 1948, p.303.

insatisfação como o mencionado na epígrafe deste trabalho, lhe vêm à boca que canta:

Não mais, Musa, não mais, que a Lira tenho  
Destemperada e a voz enrouquecida,  
E não do canto, mas de ver que venho  
Cantar a gente surda e endurecida.<sup>7</sup>

Olga Gonçalves se junta ao poeta, nas páginas finais do livro, re-escrevendo em verso o seu diário, tornando em poesia as falas de seus heróis anônimos. Neles também existe a tristeza por lidar com a “gente endurecida”: “desde os sete anos sempre estaforado pelos lavradores, sempre a trabalhar para diante, com um bordão atrás de mim”.(p.144)

Lançando um último olhar a estas questões, podemos dizer que “*A Floresta de Bremerhaven*” foi escrito para que se visse naquele momento e se veja ainda hoje, de modo ampliado, a dimensão do lugar do português. Também para que nos lembremos de lutar, usando a palavra, como fez Olga Gonçalves, para que todo português possa cantar à vontade as quadras de sua terra, em pequenas hortas, sem precisar partir.

**RESUMO:** “*A Floresta em Bremerhaven*” de Olga Gonçalves, obra contemporânea datada de 1975, propõe-se a examinar um Portugal sob o impacto recente da Revolução dos Cravos. Como meta-ficção historiográfica, a obra funde, sob as histórias de Porto Covo e Bremerhaven, as viagens do presente, naquele momento histórico singular, e aquelas do passado. O propósito da autora concretiza-se numa atividade de escrita-reflexão, focalizando a família portuguesa, depositária da cultura desagregadora e opressiva dos anos de ditadura salazarista. O passado revisitado é apresentado pelos personagens retornados da Alemanha, sob sua ótica particular, já que são estes os legítimos porta-vozes de uma sociedade obrigada a se calar. Como recurso de construção, Olga Gonçalves integra ao texto ficcional, narrativa sob forma de diário de viagem, a viagem que realmente fez ao Alentejo para conhecer famílias

---

<sup>7</sup> Camões, 1948, p. 321.

de retornados. Sua presença como personagem sem nome e sem uma única fala, se pretende instrumento para a expressão dos protagonistas e é possível observá-la no processo secreto de criação literária, cujo produto é o próprio livro que se está lendo. Assim, em um relato de viagem que se quer pessoal e coletivo, realidade e ficção reinscrevem-se, como espelho desta viagem em busca das vozes lusíadas emudecidas, tendo como pano de fundo, o épico fundacional de Camões.

**Palavras-chave:** Metaficção; pós- revolução; retornados.

**ABSTRACT:** *“A Floresta em Bremerhaven” by Olga Gonçalves, contemporary work dated from 1975, proposes a close examination of Portugal under the recent impact of the Carnation Revolution. As Historiographic Metafiction, the book merges under the stories of Porto Covo and Bremerhaven, the journeys of the present, in that particular historical moment and those of the past. The purpose of the writer is embodied in the activity of a reflective- writing, having as its focus the Portuguese family, bearer of the oppressive and disaggregating culture of the Salazarist years. The revisited past is thus, presented by the characters returned from Germany, through their experience, since they are the legitimate voices of a society once made silent. As a construction resource, Olga Gonçalves integrates to the fictional text of the book, which is a narrative in form of a journey diary, the real trip she made made to the Alentejo region to meet the “returned” families. Her presence as a character without name or speech, operates as the means of expression of the protagonists and it is even possible to observe her in the secret process of literary creation, from which the product is the very book we are reading. Hence, in a journey report that can be called personal and collective, reality and fiction inscribe themselves as the mirror of a journey in search for the silenced Portuguese voices, having as background the foundational epic by Camões.*

**Keywords:** *Metafiction; post revolution; the returned.*

## REFERÊNCIAS

- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1948.
- GONÇALVES, Olga. *A Floresta em Bremerhaven*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- LIMA, Francisco Ferreira de. *O Outro Livro das Maravilhas: A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
- LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*, Psicanálise Mítica do Destino Português. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.
- NETTO SIMÕES, Maria de Lourdes. *Para não dizer que não falei dos Cravos: O contexto Histórico-Cultural Português*, anexo I do livro “As Razões do Imaginário”. Disponível em: <http://www.uesc.br/projetos/literatura/literaport.htm>. Acesso em 27/06/05.

## ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA DE JOSÉ SARAMAGO OU O RESGATE DA LUCIDEZ

Flávia Belo Rodrigues da Silva<sup>1</sup>

Em seu romance *Ensaio sobre a Cegueira*, José Saramago coloca toda uma população diante de um mal contagioso que vai, aos poucos, tomando conta de toda uma cidade até que se alcance o completo caos. Vamos repentinamente entrando em contato com um tipo de cegueira crônica, que ocorre, “[não] Como uma luz que se apaga, Mais como uma luz que se acende”<sup>1</sup>. Ao contrário da conhecida cegueira que turva as vistas à escuridão, esta torna tudo branco.

Nesta nossa análise, tomaremos a epígrafe como ponto de partida: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. Há aqui um “conselho” que propõe uma espécie de gradação da visão, de um “ver menos” para um “ver mais”, além de podermos considerar um segundo sentido para o verbo “reparar”, significando não apenas “olhar mais atentamente”, mas também “consertar”. Sabemos, entretanto, da impossibilidade de se enxergar ou consertar algo estando alienado ou sem consciência da necessidade do conserto, do reparo. Cabe a nós, portanto, investigar se há no romance em questão a trajetória de toda uma população de cegos no sentido de galgar os degraus do olhar, do ver, até chegar ao reparar, em outras palavras, até chegar à lucidez.

É necessário aqui esclarecer que no *Ensaio sobre a Cegueira* mencionam-se três tipos de cegueira. Logo no início do romance, entramos em contato com a “cegueira branca” que se apresenta em contraste com a conhecida cegueira “escura”, sendo estas duas cegueiras fisiológicas, que impedem os órgãos visuais de desempenharem plenamente as suas funções de enxergar o mundo ao redor. O terceiro tipo de cegueira apresenta-se ao término da obra

---

<sup>1</sup> Pós-graduanda da Faculdade de Letras da UFRJ, bolsista da CAPES. Trabalho constituído de parte da Dissertação de Mestrado, que se encontra em andamento, estando vinculado ao projeto de pesquisa intitulado “África & Portugal: a *mise en scène* do “eu” feminino no tempo das solidariedades ameaçadas”, de autoria da prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ângela Beatriz de Carvalho Faria, da pós-graduação do Programa de Letras Vernáculas da UFRJ.



quando uma das principais personagens se dá conta de que, afinal, mesmo antes do “mal branco” e até mesmo depois dele, todos sempre estiveram cegos, “cegos que, vendo, não vêem”. É aqui que entra em cena aquilo que se convencionou chamar de alienação, cegueira não fisiológica, mas que também impede de enxergar, ou “reparar”, a realidade ao redor.

Apesar de a história se iniciar e permanecer centrada na “cegueira branca”, nós, leitores, percebemos ao final do romance, juntamente com a personagem citada, que não é exatamente esta cegueira que deve ser superada. Ao contrário, vamos observando que o caos desencadeado por ela é que pode promover a superação da cegueira-alienação, esta sim verdadeira vilã da humanidade. Neste momento, faz-se mister, portanto, investigar o sentido do termo alienação.

Para Wanderley Codo, através de uma releitura de Marx, a alienação se dá pelo trabalho reduzido a “força de trabalho” no sistema capitalista, perdendo, assim, suas características criativas que devolvem ao homem uma imagem de si mesmo. Mais especificamente a partir do capitalismo ocorre a fragmentação da produção humana nas linhas de montagem das fábricas, fazendo com que o homem perca de vista a totalidade daquilo que produz, perdendo-se de si mesmo. Neste sentido, ele não é mais capaz de se reconhecer naquilo que ele mesmo ajuda a produzir, pois se é através do trabalho que o homem se constrói, havendo a fragmentação do trabalho, torna-se óbvia a conseqüente fragmentação do homem. Codo nos mostra a forma como a alienação se opera no homem: “(...) ocorre (...) um divórcio entre o produto e o produtor, o trabalhador produz o que não consome, consome o que não produz”<sup>2</sup>. O que ocorre é, de fato, a transformação do próprio trabalhador em mercadoria.

Quando discorre sobre a alienação segundo o senso comum, o autor nos mostra que há, na verdade, uma generalização causada pela falta de uma compreensão aprofundada do assunto, apontando o fato de a alienação não ser apenas um produto da falta de consciência humana. Embora esta possua seu papel essencial nas transformações do mundo, não se deve imputar à consciência o papel exclusivo de agente das mudanças sociais. Assim, o autor nos aconselha da seguinte forma: “(...) não confunda a alienação,

um processo econômico, com a consciência fragmentada que a alienação produz”<sup>3</sup>. E para ilustrar este fato, temos o exemplo de dois trabalhadores, um que nem sabe que se encontra alienado e outro que é militante sindical. Há, então, a afirmação de que ambos estão igualmente alienados, pois “estão alheios do produto do seu trabalho, seus gestos são alugados para o dono da fábrica como uma mercadoria qualquer”<sup>4</sup>.

Para finalizar sua obra, ele nos mostra que “Só a fusão dialética entre paixão [intervenção política] e razão [existência do capital determinada pela economia] é capaz de organizar os homens, (...), só um partido revolucionário é capaz de fazer a revolução. Transformar nosso lamento em um novo e vigoroso canto”<sup>5</sup>

Se trouxermos estas questões para o *Ensaio sobre a Cegueira*, veremos que, na inexistência de um partido revolucionário, somente o caos da cegueira branca poderia implodir a partir da base o sistema capitalista, cujo intuito é o de transformar tudo em mercadoria, até mesmo o próprio ser humano. Como podemos notar ao longo de todo o romance, as personagens não possuem sequer nomes próprios, sendo designados apenas por características físicas, grau de parentesco, profissão. Da mesma forma, não há especificação de espaço e tempo no romance. Tais ausências talvez pretendam universalizar o tema da cegueira branca e torná-lo acessível a qualquer leitor, de qualquer tempo ou de qualquer parte do mundo. Esta característica da universalização provavelmente está ligada à atual questão da globalização, sobre a qual Stuart Hall, em seu livro *A Identidade Cultural da Pós-modernidade*, nos dá um bom panorama, mostrando a diferença entre os conceitos de espaço e lugar, estando neste último as nossas “raízes” e sendo o espaço algo que “pode ser ‘cruzado’ num piscar de olhos – por avião a jato, por fax ou por satélite”<sup>6</sup>. Este encurtamento do espaço seria também o responsável pelo risco que as sociedades atuais sentem de perder suas tradições e identidades culturais através da globalização. No romance de Saramago, essa perda de identidade não ocorre apenas no que se refere à identidade cultural, mas também à identidade pessoal, encontrando-se expressa pela ausência de nomes próprios e de referências de lugares.

Há as tentativas de recuperação das identidades através da recuperação daquilo que Hall chama de “lugar”, nas cenas em que

os cegos conseguem encontrar suas respectivas residências. Entretanto, tais “lugares” encontram-se devastados, saqueados, e, em alguns casos, ocupados por outros cegos, o que talvez caracterize a total impossibilidade de resgatar a antiga identidade em um mundo globalizado. Desta forma, os cegos não tinham outra opção se não reconstruírem novas identidades, novas formas de estar no mundo. Valores como solidariedade e fraternidade precisam ser retomados, em busca de uma coerência que falta a um mundo cheio de tantas conquistas materiais e avanços tecnológicos, que, paradoxalmente, permite a morte de milhares de pessoas por desnutrição.

Quando Wanderley Codo nos mostra a importância de lutar contra o inimigo certo, referindo-se à questão de que a participação social mal direcionada pode levar justamente ao avesso do que se pretende reivindicar, podemos notar que, no romance, a “cegueira branca” de fato constitui uma arma voltada diretamente para a base de um sistema incoerente, que não dá mais conta do discurso sobre liberdade e democracia que o sustenta.

Há também no romance a clara denúncia da perversidade que permeia as relações humanas como fonte das injustiças.

A partir do momento em que os cegos vão para a quarentena, e mesmo depois de se libertarem desta, podemos notar que todo o tipo de limitação vem à tona, desde as físicas até as de caráter moral e ético, colocando à prova a humanidade de cada um. Por essa razão, a mulher do médico – a única personagem imune à cegueira – pronuncia-se:

“(…) teria ela própria de cegar também para compreender que **uma pessoa se habitua a tudo, sobretudo se já deixou de ser pessoa, (...)**”<sup>7</sup>

Vale aqui ressaltar a importância do cão das lágrimas como doador de amparo afetivo, principalmente para a mulher anteriormente referida, de quem lambe as lágrimas. Neste caso, temos um cão designado por uma característica mais aproximada do humano do que os próprios humanos, já que o cão é “das lágrimas”. O velho, por sua vez, é o “da venda preta” e a rapariga é a “dos óculos escuros” – personagens caracterizados através de referências metonímicas que surgem como extensão dos próprios sujeitos.

É de fundamental importância que retomemos aqui a questão anteriormente citada a respeito das ausências de nomes próprios, bem como de marcadores de tempo e espaço, o que pode indicar a alegoria presente no romance<sup>8</sup>.

Trata-se, sem dúvida, de uma tendência da literatura pós-moderna em romper com antigos moldes, além de manter um discurso questionador e problematizante típico do pós-modernismo, o qual, na obra em questão, promove o confronto entre dois mundos: o mundo conhecido, anterior à “cegueira branca”, com todas as suas conquistas agora inúteis, e o mundo novo, que teriam de construir, seguindo na direção do desconhecido e da superação da barbárie.

De igual maneira, faz-se mister ressaltar aqui a questão de o *Ensaio sobre a Cegueira* ser, na verdade, um romance que se quer “ensaio”, o que mais uma vez nos remete à questão da problematização do pós-modernismo, estando agora relacionada à questão dos gêneros literários ou à tênue fronteira entre os mesmos.

Claro está que, na obra de Saramago, é de praxe se intitular de “memorial” (*Memorial do Convento*), “história” (*História do Cerco de Lisboa*), “manual” (*Manual de Pintura e Caligrafia*), entre outros, textos que são, na verdade, romances. No que se refere ao ensaio, vale a pena lembrar as palavras de Max Bense citadas por Adorno:

“Assim se diferencia, portanto, um ensaio de um tratado. Escreve ensaísticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever”<sup>9</sup>

O romance-ensaio, portanto, apresenta em seu processo ficcional as reflexões críticas do autor e se constrói a partir da justaposição de elementos. Essa forma de narrar, escolhida por Saramago, assinala o sofrimento, a dor moral e física, a morte, o sentido trágico da vida, as situações-limite evidenciadas pelos seres, a solidariedade de que reverte o caos e o poder corruptor.

Há que se atentar para uma questão de fundamental importân-

cia no *Ensaio sobre a Cegueira*. Trata-se da atuação do feminino através de uma das personagens mais marcantes do romance: a mulher do médico. Quando todos vão cegando, sentimo-nos compelidos a crer que ela foi a única que deu sorte, quando, de fato, ela foi a personagem que vivenciou mais intensamente todo o horror, pois teve em suas mãos a maior das responsabilidades: “a de ter olhos quando os outros os perderam”.

“(…), é que vocês não sabem, não o podem saber, o que é ter olhos num mundo de cegos, não sou rainha, não, sou simplesmente **a que nasceu para ver o horror, vocês sentem-no, eu sinto-o e vejo-o**”<sup>10</sup>

Talvez a mulher do médico seja, na imaginação do autor, o exemplo mais perfeito de visão lúcida, “desalienada”, pois integra o ver e o sentir. Mas há que se considerar o fato de ter sido uma mulher e, justamente esposa de um oftalmologista, e não o próprio oftalmologista, a pessoa eleita para cumprir a missão de não cegar e de conduzir. Para libertar as pessoas que a cercavam da opressão chega até mesmo a cometer um crime, ao assassinar, violentamente, o chefe dos cegos. E provavelmente foi por essa razão que ela foi a primeira a “reparar” – conforme o “conselho” da epígrafe – a realidade que sempre os cercou, concluindo, assim, o resgate da lucidez:

“Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem”<sup>11</sup>

Certamente, tal fato se deu para evidenciar a importância fundamental da atuação do feminino na condução das mudanças essenciais não apenas no espaço ficcional, mas também na história, sempre tão vinculada à atuação masculina. Teresa Cristina Cerdeira da Silva, em seu texto *O avesso do bordado*, vai mais além e elucida muito bem esse fato:

“A opção pelo feminino, (...), aponta, em José Saramago, para

um sentido mais radical do processo revolucionário, lá onde a questão ideológica ou política é ultrapassada para se chegar a rasurar um modelo cultural de raízes patriarcais”<sup>12</sup>

A rapariga dos óculos escuros também demonstra alcançar a consciência daquilo que se perdeu: a essência humana: “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome. Essa coisa é o que somos”<sup>13</sup>

Dessa forma, observa-se a *mise en scène* do eu feminino no tempo das solidariedades ameaçadas.

O romance-ensaio termina como uma obra aberta, ao criar “uma imagem reduplicada, inusitada e inesperada”:

“(…) embora fique claro que algumas personagens sararam da cegueira, abre-se a narrativa para a expectativa da hipótese de que todos os que cegaram, gradativamente, venham a recuperar a visão”<sup>14</sup>

*Ensaio sobre a Cegueira* apresenta, assim, em seu projeto ficcional, “(…) o gosto lúdico da duplicação, da reflexividade, ao criar uma espécie de vertigem, de horizonte infinito, em que sujeito e objeto, linguagem e metalinguagem, se acabam por dissolver num diálogo interminável de espelhos”<sup>15</sup>

E é exatamente esse jogo de espelhos que permitirá a criação do *Ensaio sobre a Lucidez*, romance publicado logo depois, exemplo do viés humanista tão caro a José Saramago – ensaio sobre a “afirmação da razão, do livre exercício da razão e da livre afirmação da liberdade do homem”<sup>16</sup>

Para finalizar, podemos tornar a afirmar que há um percurso não apenas dos personagens, mas também o nosso – leitores da obra – que acabamos por “reparar” o mundo caótico ao nosso redor, bem como a nossa própria sede de coerência, justiça social e paz: o fabuloso porém árduo percurso da cegueira rumo à lucidez.

**RESUMO:** A presente comunicação tem por objetivo percorrer a trajetória do resgate da lucidez no romance do autor português José Saramago intitulado *Ensaio sobre a cegueira*, bem como traçar uma leitura paralela da atuação do homem no mundo atual, ressaltando a questão da alienação como fator essencial para a manutenção de uma ordem mundial incoerente, a qual privilegia o desenvolvimento científico e tecnológico em detrimento do próprio ser humano, quando aquele deveria existir apenas e tão somente pela melhoria da vida deste, sem haver excluídos. Pretende-se destacar, inclusive, a atuação do feminino na referida obra, passível de transpor as raízes culturais patriarcalistas. Neste sentido, percorreremos o conteúdo do romance em questão com o intuito de pensar sobre o papel do ser humano neste início de século e de milênio, sendo esta uma época de solidariedades ameaçadas e de barbárie, na qual a mediocridade impera e a lucidez parece estar sempre sendo vencida pela cegueira.

**Palavras Chave:** Saramago; Cegueira; Lucidez.

**ABSTRACT:** *The present communication intends to go through the trajectory of lucidity's rescue in the portuguese author's novel, José Saramago, entitled Ensaio sobre a Cegueira (Essay on Blindness) as well as to draw a parallel reading about human being's actions in actual world, sticking out the alienation's subject as an essencial matter for the maintenance of an incoherent mundial order that favours tecnological and cientifical development instead of caring about human's welfare, when, actually, this high development should only exist to improve man's life, without exclusions. Also, we intend to detach women's roles in this novel, which has been able to transpose patriarchalist's cultural roots. Thus, we will go through the novel's contents in order to think about human being's role in this begining of century and millennium, when we have to face what seems to be the end of human solidarity in an eminent empire of barbarity, in which mediocrity rules and lucidity seems to be always wonned by blindness.*

**Keywords:** *Saramago; Blindness; Lucidity.*

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- CODO, Wanderley. *O que é alienação*. 10.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- COELHO, Eduardo Prado. “O Ensaio em geral”. In: *O Cálculo das Sombras*. Lisboa: Edições Asa, 1997.
- DÉCIO, João. “O romance em busca da pura ficção: *Ensaio sobre a Cegueira de José Saramago*”. In: *Temas e Motivos na Literatura Portuguesa*. Org. Almir Corrêa. Londrina: Editora da UEL, 1997.
- HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. 9.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2004.
- SARAMAGO, José. *O Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *O avesso do bordado. Ensaios de Literatura*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

## NOTAS

- 1-Saramago, 2003, p.22.
- 2-Codo, 2004, p.19.
- 3-Idem, p.89
- 4-Idem, p.89.
- 5-Idem, p.94.
- 6-Hall, 2004, p.72-73.
- 7-Saramago, 2003, p.310.
- 8- interpretação a ser desenvolvida por ocasião da escritura da Dissertação de Mestrado.
- 9-Bense, Sobre o ensaio e sua prosa, *Merkur*, I (1947), p. 418 apud ADORNO, Theodor W. O Ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação Jorge B. Almeida. São Paulo: Duas Cidades, p. 35-36, 2003.
- 10-Saramago, 2003, p. 262.
- 11-Idem, p. 310.
- 12-Silva, 2000, p.215-216.
- 13-Saramago, 2003, p. 262.
- 14-Décio, 1997, p.121.
- 15-Coelho, 1997, p.18.
- 16-Idem, p.19.



# A REVOLUÇÃO DOS CRAVOS À LUZ DA REVOLUÇÃO DE 1383

Flavia Maria Corradin<sup>1</sup>

## 1. APRESENTANDO JAIME GRALHEIRO:

Jaime Gralheiro é advogado, dramaturgo e encenador. Nasceu em Macieira, freguesia do Sul, concelho de S. Pedro do Sul, distrito de Viseu, em 7 de julho de 1930.

Licenciou-se em Direito pela Universidade de Coimbra, onde fez parte da TUNA e ajudou a fundar o CITAC, dois grupos de teatro amador.

Fundador, em 1971, com José Oliveira Barata e Manuela Cruzeiro, do *Cênico – Grupo de Teatro Popular de São Pedro do Sul*, tem sido responsável, a partir de 1975,

Dramaturgo prolífico, é autor de cerca de trinta textos dramáticos, abrangendo o teatro infantil, infanto-juvenil e adulto, sempre com uma visão extremamente engajada nos problemas sociais e políticos do seu tempo. Detém vários prêmios, quer como autor, quer como encenador, dentre os quais se destacam: Autor do Ano em 1997; Medalha de Mérito Cultural (concedido pelo Ministro da Cultura) em 1998; “Prêmio de Carreira de 1998” (concedido pela Sociedade Portuguesa de Autores).

Ao lado de sua atividade profissional e artística, desenvolveu intensa atividade política, tendo participado desde 1965 em todas as campanhas eleitorais pela oposição democrática. Depois da Revolução dos Cravos, foi o primeiro Presidente da Comissão Administrativa da Câmara de São Pedro do Sul.

## 2. NOS BASTIDORES DE ARRAIA MIÚDA

Embora ambientada na Revolução de 1383/1385, revolta contra os castelhanos, que coloca o Mestre de Avis no trono portu-

---

<sup>1</sup> Professora Doutora de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo.

guês, a peça não faz a “arqueologia histórica” do período, uma vez que pretende “rever e reler a primeira revolução popular portuguesa com os olhos de 1975”. Segundo Jaime Gralheiro, *Arraia miúda* constitui o seu “testamento político/cultural”<sup>2</sup>.

Em entrevista concedida em São Pedro do Sul, no dia 29 de novembro de 2004<sup>3</sup>, Jaime Gralheiro explicita os bastidores da escritura da peça, que, de modo sucinto, são apresentados nas *razões da 2ª edição*<sup>4</sup>:

Nessa altura eu era Presidente da Câmara Administrativa de São Pedro do Sul. Houve uma contra-revolução, em maio de 1975, o chamado “Verão Quente”, uma vez que o Partido Socialista, em abril de 1975, tendo ganhado as eleições passou a considerar que a participação do Partido Comunista nos níveis do poder era excessiva, começando aí uma campanha contra para afastar o PC do poder. Eu corri, muitas vezes, correndo risco de vida. Eu fui corrido da Câmara em agosto, quando fui para o Algarve, levando comigo um estudo sobre a revolução de 1383.

Comecei a verificar que aquilo que nos estava a acontecer no Verão Quente, correr com quem tinha feito a revolução, já tinha acontecido, não era a primeira vez. Assim, servindo-me do texto de Fernão Lopes, quase integralmente, para que todos soubessem que não estava a inventar, mostrava como a fala do cronista mantinha-se atual.

Fernão Lopes registrou esse mau momento, afinal quem transformou o Mestre de Avis em Rei de Portugal, senão a arraia miúda, o povo.

A arraia miúda [de 1974] deveria, pois, olhar para a Revolução de 1383 e perceber o que se passava na sua contemporaneidade.

Desse modo, podemos perceber como o autor fez uso do texto histórico, uma das vertentes mais importantes de sua dramaturgia:

Volto à história, já não para me encobrir com a máscara da

<sup>2</sup> i. GRALHEIRO, Jaime. *Na barca com Mestre Gil/Arraia miúda* Viseu. Sindicato dos Professores da região centro, 1999, p. 129.

<sup>3</sup> ii..No dia 29 de novembro de 2004, Jaime Gralheiro recebeu-nos em seu escritório em São Pedro do Sul, onde concedeu-nos uma longa entrevista a tratar de sua vida como advogado, político e notadamente como dramaturgo. Todas as idéias aqui reproduzidas obedecem fielmente o pensamento do autor, embora não estejam transcritas, a fim de obedecer questões sintáticas e semânticas, exatamente como foram enunciadas.

<sup>4</sup> iii. GRALHEIRO, 1999, p.129.

história [como fizera em peças anteriores que também partem de um motivo histórico],mas para me servir da história como uma lição, passa a ser um pretexto de libertação. A história vista pelo fascismo era uma capa de opressão, portanto a história deve ser revista por um outro lado.

### 3. A REVOLUÇÃO DE 1383-1385, SEGUNDO FERNÃO LOPES<sup>5</sup>

Na crônica de D. Fernando, notadamente na parte intitulada *D. Fernando e Leonor Teles*, aparecem os capítulos da crônica que tratam do casamento de D. Fernando com a infanta de Castela, do não cumprimento de tal acordo, uma vez que o rei português se encantou por Leonor Teles, da forma como se casaram, da reação do povo e dos infantes João e Diniz, filhos de D. Pedro e D. Inês de Castro, ao casamento. “Tendo falecido a mulher do rei D. João de Castela, D. Fernando envia àquele uma embaixada propondo-lhe o casamento dele com a infanta D. Beatriz, não obstante estar ela prometida ao irmão do rei castelhano. Faz-se o tratado do casamento, donde constam, entre outras cláusulas, que D. Beatriz seria proclamada rainha de Portugal e seu marido rei, falecendo D. Fernando sem filho varão; e que o governo efetivo do reino seria desempenhado por D. Leonor Teles até o primeiro filho ou filha de D. João e D. Beatriz, que seria rainha, exclusivamente, de Portugal, atingir a idade de 14 anos. As bodas realizaram-se com grande solenidade em Badajoz.

5 Os dados coletados seguiram a edição SARAIVA, António José. *As crônicas de Fernão Lopes* (selecionadas e transpostas em português moderno). 3ª ed., Lisboa, Gradiva, 1993.

v. GRALHEIRO, 1999, p. 130.

vi. GRALHEIRO, 1999, p. 236.

vii. A propósito do papel do Gal. Vasco Gonçalves na revolução ver a entrevista concedida a CRUZEIRO, Maria Manuela. *Vasco Gonçalves – um general na revolução*. Coimbra, Círculo de Leitores/Centro de Documentação 25 de Abril, 2002.

viii. PAVIS, 1999, 276.

ix. GRALHEIRO, 1999, p.129.

x. GRALHEIRO, 1999, p. 234.

xi. GRALHEIRO, 1999, p.232.

xii. GRALHEIRO, 1999, p.238.

xiii. Folha Online – Sinapse – Leituras cruzadas: Uma no cravo, outra na ditadura – 30/03/2004 Page 1 of 4.

Na parte intitulada *A morte de D. Fernando e os primeiros levantamentos populares* aparecem os capítulos da crônica que tratam dos últimos dias de D. Fernando e das relações adúlteras de Leonor Teles. Também aí se relatam o reconhecimento de D. Beatriz como rainha de Portugal e os primeiros senões ocorridos em Lisboa contra o reinado da rainha, uma vez que o conde Álvaro Peres de Castro vê D. João ou D. Diniz como legítimos herdeiros do trono português, de modo a que não se junte este a Castela.

Em Santarém também o povo insurge-se contra o reinado de D. Beatriz, exigindo-se a aclamação de D. João como rei de Portugal.

Gil Fernandes, que não reconhecia o governo de D. Beatriz, foi preso pelo alcaide de Elvas, Álvaro Pereira. Gil Fernandes afirmava que a arraia miúda o viria tirar dali, o que efetivamente aconteceu.

Na *Crônica de El-Rei D. João (Primeira Parte)*, no capítulo intitulado *A insurreição de Lisboa*, Álvaro Pais convence o Mestre de Avis a matar o conde João Fernandes de Andeiro, em 1383. Conforme estava preparado, o pajem do mestre correu pela cidade bradando: Matam o Mestre! Matam o Mestre nos paços da rainha! Acudi ao Mestre, que o matam! Álvaro Pais saiu em socorro do Mestre, dizendo: Acudamos ao Mestre, amigos, acudamos ao Mestre, que é filho de el-rei D. Pedro! Como os sinos da Sé de Lisboa não foram repicados, conforme ordenara D. João, o povo exigiu a morte do Bispo de Lisboa, que era castelhano. Pouco depois, D. João foi pedir desculpas a D. Leonor por ter matado o Conde de Andeiro no palácio real. A rainha mandou enterrar ocultamente o Conde na igreja de S. Martinho, junto ao paço, e se retirou para Alcáçova.

Na parte intitulada *A eleição do mestre de Avis como Regedor e Defensor*, o Mestre desejava partir para a Inglaterra com receio da vingança de D. Leonor. Os validos de D. João pretendiam convencê-lo a se casar com D. Leonor a fim de exercer a regência e, caso D. Beatriz tenha um filho varão, estar sempre ao lado deste contra Castela. D. Leonor não anuiu com o casamento.

Álvaro Gonçalves e Álvaro Pais convenceram D. João a ficar e ser o *Regedor e Defensor do Reino*, este aceitou desde que o povo confirmasse a escolha. Reunidos no Mosteiro de S. Domingos, o povo calou-se diante da pergunta com medo da vingança de D. Leonor. Um tanoeiro de nome Afonso Anes Penedo fez com que o povo

miúdo aceitasse D. João como *Regedor e Defensor* do Reino.

Foram feitos dois selos e colocada a cruz da ordem de Avis entre os castelos. D. João empossou o doutor João das Regras como seu chanceler-mor e assumiu o título de *Dom João pela graça de Deus, filho do mui nobre rei D. Pedro, mestre de cavalaria da ordem de Avis, regedor e defensor dos Reinos de Portugal e do Algarve*. Todos os bens daqueles que seguiram a rainha foi disponibilizado em favor do Mestre.

Na parte que se intitula *A insurreição na província*, D. Leonor mandou cartas aos principais do Reino queixando-se do que havia acontecido. Também enviou missiva ao rei de Castela, que já estava na Guarda, a fim de que viesse a seu socorro. O povo miúdo de todo Portugal sempre esteve ao lado do Mestre.

A parte intitulada — *Os partidários de el-rei de Castela* — aponta que os ricos e poderosos estavam com o rei de Castela, enquanto a arraia miúda estava com o Mestre. Assim, “instado pelos moradores dos lugares ameaçados e por razões estratégicas, o Mestre enviava Nuno Álvares ao Alentejo. Com tropas voluntárias recrutadas entre os partidários do Mestre, Nuno Álvares ganha a batalha de Atoleiros e desorganiza o exército castelhano”.

Em *O cerco de Lisboa*, Fernão Lopes afirma que apertados pela fome, o Mestre e os da cidade planeiam um ataque ao acampamento do rei de Castela juntamente com as tropas de Nuno Álvares. O Mestre escreve para isso uma carta ao Condestável. Este marcha sobre Lisboa pela margem sul, ataca Almada, e acampa em Palmela onde, por meio de fogos, faz saber aos de Lisboa da sua presença na vila. A fome assolava Lisboa. A peste matava os castelhanos. Deram-se dois inchaços pestilenciais à rainha, porém sem gravidade, contudo o rei de Castela resolveu deixar o cerco.

Na parte intitulada *A eleição do rei nas cortes de Coimbra* fala-se da disputa pelo trono português. João das Regras discursa longamente, nas Cortes de Coimbra, chegando à conclusão de que o Mestre de Avis pode ser eleito rei, uma vez que, conforme argumentou, o trono está vago por linhagem e por direito. Depois de novas instâncias de João das Regras finalmente D. João, o Mestre de Avis, foi aclamado rei de Portugal, mesmo depois de o Mestre arrolar impedimentos para sua aclamação, como por exemplo, o fato de ser mestre da Ordem de Avis. Novas instâncias fizeram com que finalmente, em 6 de abril de 1423, no calendário atual 1385, D.

João aceitasse ser rei de Portugal, nomeando Nuno Álvares Condestável.

Na *Crónica de El-Rei D. João (Segunda Parte)*, o Mestre está no Porto e começa a empreender a conquista de algumas povoações do Norte favoráveis ao rei de Castela: Guimarães, Braga, Ponte de Lima. Quase simultaneamente uma hoste castelhana que entrara a saquear a Beira foi aniquilada por um pequeno exército reunido à pressa constituído principalmente por camponeses, sob o comando de Martim Vasques da Cunha, Gonçalo Vasques Coutinho e João Fernandes Pacheco, na batalha de Trancoso. Estava o rei português em Guimarães quando chegou a notícia de que o rei de Castela cruzara de novo a fronteira por Badajoz. Por isso, partiu apressadamente para o sul, acompanhado de Nuno Álvares. Falhado o intento de tomar Elvas, o rei de Castela retrocede à Ciudad Rodrigo, e dali, refazendo-se de homens e equipamento, entra de novo em Portugal pela Beira.

Em *A batalha de Aljubarrota*, é relatado que, antes da luta, o rei de Castela tomou Coimbra, Leiria e outras cidades, cometendo toda sorte de atrocidades, porém muitos portugueses colocaram-se a seu lado. O numeroso exército castelhano dirigiu-se para Aljubarrota, onde os irmãos de Nuno Álvares, condestáveis de Castela, tentam convencê-lo a aliar-se ao rei castelhano. Não conseguem. O rei de Castela estava doente. 30.000 castelhanos contra 6.500 portugueses. Os castelhanos tiveram sua bandeira derrubada e começaram a fugir. O rei castelhano mostrou-se profundamente abalado com a derrota e já dentro de Castela diz: “ (...) os portugueses são bons e leais, e não tendes por que lhes fazer mal. Quantos estiveram em minha companhia eu os vi morrer à minha frente. Foram os meus que me roubaram a coroa da cabeça.”

#### **4. ANALOGIA ENTRE AS PERSONAGENS DE 1383/1385 E A DE 1974/1975**

Gralheiro lerá o período revolucionário, 1974-1975, à luz da Revolução de 1383/1385, procurando demonstrar a “luta que o povo português tem vindo a desenvolver pela sua libertação, ao longo de quase 900 anos de nacionalidade”. Para tanto, o Autor segue quase *ipsis litteris* a *Crónica de Fernão Lopes acerca de D. João*

I, propondo uma analogia entre as personagens e os fatos que ali estavam e aqueles exarados no 25 de abril.

Desse modo, por exemplo, D. Fernando simbolizaria Marcelo Caetano, aquele que parecia que iria abrir o regime, porém acabou por torná-lo ainda mais fechado, voltando tudo à estaca zero. Só quando a Revolução chegou à rua, é que houve a verdadeira, embora efêmera transformação.

Assim como a grande figura da revolução de 1383 foi Afonso Anes Penedo, um tanoeiro que emerge dos populares e vai representar aquele povo até o fim, sendo destituído por interesses escusos provenientes da alta burguesia, na peça Álvaro Pais diz:

Mestre, Afonso Anes foi posto neste Conselho pela arraia miúda para defender os seus interesses. Ora, se a arraia miúda passa fome; se está prestes a ser entregue ao inimigo; se está pior do que o que estava antes, de quem é a culpa, senão de Afonso Anes que não soube defender, como devia os direitos que lhe cabiam? Deixai-o voltar a Povo...” também a Revolução dos Cravos tem o seu grande nome, que é Vasco Gonçalves, presidente do 2º, 3º, 4º e 5º governos provisórios, além de membro do triunvirato que, ao lado de Costa Gomes e Otelo Saraiva, chefia o Conselho da Revolução, criado em 11 de março de 1975. Porém, em 12 de setembro, é demitido do cargo de 1º Ministro, mais tarde nomeado diretor do Instituto de Altos Estudos Militares, também demitido e passado compulsoriamente à reserva, pelos homens que, em 25 de novembro de 1975, chefiavam o Conselho da Revolução.

Nuno Álvares Pereira, figura notável da Revolução, porém um homem que, segundo Jaime Gralheiro, não era uma figura do povo, portanto sua presença era no mínimo estranha numa revolução popular. Um aristocrata não deveria estar com o Mestre de Avis e sim com os irmãos defendendo Castela. O Condestável poderia ser relido na figura do Gal. Spínola, outro homem que estava no local errado, na hora errada, porque representa valores que não dizem respeito ao povo. Ele estava lá para salvaguardar os valores da burguesia. No caso da revolução popular de 1383 o povo dá o poder à burguesia, isso não ocorre na Revolução dos Cravos.

Também poderíamos encontrar correspondência entre o Dr. João das Regras, cuja eloquência nas Cortes de Coimbra de 1385, acabou por fazer com que se confirmasse o Mestre de Avis como legítimo sucessor do reino português, e o teórico da Revolução de Abril, o também doutor Álvaro Cunhal, uma das figuras mais perseguidas durante o regime salazarista.

Por fim, encontramos similitude entre as figuras de D. João I e de Costa Gomes, cognominado por Gralheiro, o Rolha, Presidente da República Portuguesa de 30 de setembro de 1974 até as eleições presidenciais de 27 de junho de 1976, que constitucionalmente elegeram António Ramalho Eanes. Tanto D. João I quanto Costa Gomes pilatianamente lavaram as mãos diante das forças escusas que subjazem o Poder.

## 5. ARRAIA MIÚDA

Partindo do conceito divulgado por Bertold Brecht de parábola histórica que consiste, segundo Patrice Pavis,

“num gênero de ‘duplo fundo’: o plano da anedota, da fábula, que usa uma narrativa facilmente compreensível, contada de modo agradável, que é atualizada no espaço e no tempo — evoca um ambiente fictício ou real, no qual se presume que os acontecimentos sejam produzidos; e o plano da ‘moral’ ou da lição, que é o da transposição intelectual, moral e teórica da fábula. Nesse nível profundo e ‘sério’ é que aprendemos o alcance didático da peça, podendo — nesse caso — estabelecer um paralelo com a nossa atual situação”. Portanto, “paradoxalmente, a parábola é um meio de falar do presente, colocando-o em perspectiva e travestindo-o numa história e num quadro imaginários”, Gralheiro construirá *Arraia miúda* “a 1ª peça de teatro escrita, após a ‘Revolução de Abril’ [que funcionará] como uma parábola histórica, anunciando, já, o seu fim.”

Se tomarmos a tábua de personagens, veremos que o Autor divide-as de acordo com a entrada em cena e segundo a classe social a que pertencem. Assim, temos a Corte ou a Aristocracia, em que contracenam personagens históricas; os Mercadores ou a Burguesia Nascente, em que, exceptuando-se, Álvaro Pais e João das Regras, todas as outras são personagens que, embora fictícias,



poderiam fazer parte do universo trecentista; a Arraia miúda ou o Poobo, onde aparece o nome do tanoeiro Afonso Anes Penedo, cercado de personagens fictícias, porém também ligadas ao mundo do Trezentos. Aqui é nomeado o Jogral, que funcionará brechtianamente como o narrador-comentador, que enunciará, logo na primeira cena do 1º ato, um **song**, que consiste num recurso de distanciamento, caracterizado por ser um poema paródico e grotesco de ritmo sincopado, que fará a ponte entre as revoluções de 1383/85 e a de 1974/75. Portanto, é o Jogral que, fazendo parte do “plano da anedota, da fábula”, o transcende ao atingir o “plano da moral ou da lição”, alcançando, assim, o objetivo “didático da peça”, ao “estabelecer um paralelo com a nossa situação atual”. Cabalmente dentro da estética brechtiana, Gralheiro proporá uma peça que levará à reflexão do espectador, que será um instrumento para a revolução, cultivando piscatoriamente a vertente do teatro político, que está intimamente ligado à luta de classes, ou ainda o teatro documentário de Peter Weiss, que pressupõe a objetividade da pesquisa, a rigorosa fidelidade documental e histórica.

É nesse sentido que Gralheiro vê a sua peça como uma “parábola histórica, anunciando, já, o seu fim”. Qual é o fim da revolução de 1974/75? Exatamente aquele que se viu na revolução de 1383/85 — uma contra-revolução, realizada pelos homens que estão no Poder, que zelam pelos interesses da classe dominante. Ouçamos parte do longo diálogo travado entre Álvaro Pais e Anes Penedo:

“Álvaro Pais: Quem matou o conde de Andeiro? Foi a arraia miúda?

Quem, desde os tempos d’el rei D. Fernando, se tem vindo a reunir, fazendo planos, conspirando e preparando o grande assalto. Foi a arraia miúda?

Quem deu credibilidade internacional à nossa revolução? Foi a arraia miúda?

Quem abriu a bolsa para financiar a compra de armas? Foi a arraia miúda?

Digo-vos mais: pelas atitudes de violência desnecessária que tem vindo a tomar, como a morte do bispo de Lisboa e da abadesa de Évora e doutros que sabeis; o ataque à judiaria; o assalto a vilas e castelos alentejanos já comandados por gente da nossa

confiança... por tudo isto, vos digo que a arraia miúda tem vindo a ser o grande elemento da contra-revolução!

Anes Penedo: (...) a arraia miúda é contra-revolucionária porque começa a tomar consciência de que esta revolução não é a sua revolução!”

Não estaríamos diante da mesma contra-revolução que foi o chamado “Verão Quente”, em que o Partido Socialista, depois de vencer as eleições de 25 de abril de 1975, intentava limitar, ou mesmo, abater o poder do Partido Comunista. Para tanto, desencadeou uma manifestação das massas, que culminaram no assalto à sede do PC em Rio Maior, dando início a uma série de ações violentas contra as sedes de partidos e organizações políticas de esquerda. Estava preparado o pano de fundo para o final do ideário que levou à Revolução dos Cravos, definitivamente encerrada em 25 de novembro de 1975, quando o Gal. Costa Gomes e o chamado Grupo dos Nove, apoiados pelo PS e pelo PPD, decidem intervir militarmente para controlar o destino político do país. Lembrem-se da analogia entre Anes Penedo, líder da arraia miúda, e Vasco Gonçalves, afastado compulsoriamente de suas atividades. Ambos, de certa forma, apontados como traidores.

A manipulação ideológica de uma e outra revolução fica patente no diálogo entre o Camponês Traidor, o Clérigo e representantes da Arraia miúda, do qual registraremos apenas algumas intervenções. Fala o Camponês Traidor:

“Por esses reinos a cabo é tudo cheio de que são os ‘descamisados’ do Messias de Lisboa quem tem saqueado e incendiado tudo. Eles por mando de um tal ... Anes Penedo!...)

Pergunta um popular:

“Mas que interesse pode ter o Mestre ou Afonso Anes em...,  
Ao que responde o Clérigo:

“O Poder, irmão! O Poder é sempre o mesmo. Só muda de mãos...”,

que culminará na decisão do Mestre de Avis (Costa Gomes?), arquitetada por Álvaro Pais e enunciada por um Cavaleiro:

“Por ordem do Mestre, todos aqueles que não tiverem em

suas casas alimento suficiente para si e para os seus deverão abandonar, imediatamente, a cidade.”

## CONCLUSÃO

Parece-nos, pois, que a frase cunhada pelo articulista Oscar Pílagallo, estampada em reportagem publicada na *Folha de S. Paulo*, às vésperas do trigésimo aniversário da Revolução dos Cravos, vem corroborar aquilo que Jaime Gralheiro, contaminado pelo idealismo de sua nítida e ferrenha simpatia pelo ideário do PC, consagrou em sua *Arraia miúda*, sem a imparcialidade que só a distância temporal permite na análise fria e objetiva de fatos históricos: “A Revolução dos Cravos (...) foi o sonho de uma noite de verão das esquerdas.”

**RESUMO:** Jaime Gralheiro, advogado e dramaturgo português, tem votado sua dramaturgia para uma revisão da História e e/ou de autores da Literatura Portuguesa, sob a óptica da intertextualidade. Especificamente em *Arraia miúda* ele revisita a Revolução de 1383 com o olhar crítico da contemporaneidade. Partindo da visão proposta por Fernão Lopes, nomeadamente na cônica de D. João I, Gralheiro relê aquele levante popular, buscando estabelecer relações com a Revolução dos Cravos.

**Palavras-chave:** dramaturgia; intertextualidade; história.

**ABSTRACT:** *Jaime Gralheiro, a portuguese lawyer and playwright, aims a revision of History and Literature by using the device of Intertextuality. In Arraia miúda, matter of this paper, he revisits the Revolution of 1383 with the critical eye of contemporaneity. Making use of Fernão Lopes' Crônica de D. João I, Gralheiro examines that popular uprising, trying to establish relationship with the Revolução dos Cravos.*

**Keywords:** *dramaturgy; intertextuality; History.*

## REFERÊNCIAS

- CRUZEIRO, Maria Manuela. *Vasco Gonçalves – um general na revolução*. Coimbra: Círculo de Leitores/Centro de Documentação 25 de Abril, 2002.
- GRALHEIRO, Jaime. *Na barca com Mestre Gil/Arraia miúda* Viseu: Sindicato dos Professores da região centro, 1999.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SARAIVA, António José. *As crónicas de Fernão Lopes* (selecionadas e transpostas em português moderno). 3ª ed., Lisboa: Gradiva, 1993.

# APONTAMENTOS SOBRE A REPRESENTAÇÃO DE LISBOA EM *BALADA DA PRAIA DOS CÃES*, DE JOSÉ CARDOSO PIRES

Flávia Nascimento<sup>1</sup>

Em março de 1960, a crônica policial portuguesa deu amplo destaque a um crime que abalou profundamente Portugal: o assassinato do capitão Almeida Santos, um militar que estivera implicado, um ano antes, numa intentona fracassada contra o regime salazarista e que, três meses após fugir do forte em que se achava preso, foi encontrado morto numa praia nos arredores de Lisboa. Foi esta a matéria-prima de que se serviu José Cardoso Pires, vários anos depois, para escrever o romance *Balada da praia dos cães*, publicado em 1982. Trata-se de uma “dissertação sobre um crime” – como indica o sub-título –, construída em parte como se constróem as narrativas policiais, mas que na verdade revela-se um objeto estético bem mais complexo (tão complexo como a maior parte dos romances de Cardoso Pires, diga-se de passagem) que um mero romance policial. Isto porquê, entre outras razões, em *Balada da praia dos cães* dois planos narrativos se superpõem: um primeiro plano trata do período posterior ao assassinato do capitão Almeida (que se transforma, no romance, no major Luís Dantas Castro), concentrando-se nas etapas de investigação sobre a morte do major; e um outro plano narrativo preocupa-se com os acontecimentos ocorridos no período que precedeu sua morte, isto é, um período que vai da data da fuga da vítima até seu assassinato.

No primeiro plano narrativo, o protagonista é Elias Santana, chefe de brigada da Polícia Judiciária (a “Judite”), responsável pelas investigações sobre o crime. No segundo plano narrativo, em que o mesmo Elias assume o papel de co-narrador, outras personagens – todas elas transpostas da realidade para o mundo ficcional – aparecem com destaque: a própria vítima do crime e três de seus cúmplices (sua amante Filomena, o cabo Bernardino Roca e

---

<sup>1</sup> Flávia Nascimento é doutora em Literatura francesa pela *Université de Paris X Nanterre* e docente no departamento de Português da *Université de Rennes 2*.

o alferes Renato Fontenova). Tem-se portanto nessa “balada” duas histórias contadas em paralelo (uma baseada nas investigações de Elias e outra nos acontecimentos que antecedem sua morte), duas histórias que se interpenetram constantemente, o que causa a subversão da ordem cronológica da narrativa e dá à mesma um caráter de montagem feita a partir de elementos heteróclitos encaixados uns nos outros. Não vou tratar aqui dos inúmeros aspectos relativos à complexa questão do foco narrativo neste romance, decorrentes da superposição dos dois planos narrativos e da quebra de linearidade que isto acarreta<sup>2</sup>. Não vou me concentrar, tampouco, sobre a maneira pela qual o tempo romanesco reproduz, neste romance, as marcas de um tempo histórico preciso, fazendo da época representada um assunto literário tangível e estabelecendo, assim, um jogo sutil entre História, ficção e memória, o que se dá por meio do aproveitamento explícito de um *fait divers* que marcou época, e também por meio da integração, na narrativa, de diversas fontes, em especial jornalísticas, que o documentaram.

Os apontamentos<sup>3</sup> aqui apresentados vão de certo modo deixar de lado muito da complexidade trazida pelas questões acima aludidas, para se concentrar num único ponto, que é o da representação da cidade de Lisboa em *Balada da praia dos cães*. O tratamento deste aspecto da narrativa implica um recorte de leitura que privilegia a relação estabelecida pelo personagem Elias Santana à cidade. Antes de examinar os percursos de Elias e as imagens da capital portuguesa por eles projetadas, é necessário traçar um perfil desta personagem. Trata-se de um filho de boa família – seu pai era juiz – nascido em 1909; fica órfão muito cedo e é obrigado, por isso, a abandonar os estudos; é policial experiente, já com 26 anos de serviços prestados à Polícia Judiciária (onde foi admitido em 1934), no momento em que se passa a ação do romance (isto é, em 1960); Elias é um lisboeta solteirão, sem parentes (perdeu tam-

<sup>2</sup> Tais questões foram muito bem tratadas por Petar Petrov, em seu ensaio *O Realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Lisboa, Difel, 2000.

<sup>3</sup> Nesta comunicação, apresentamos de fato apenas alguns apontamentos preliminares que não passam do esboço de uma investigação mais aprofundada sobre *Balada da praia dos cães*. Tal investigação é atualmente desenvolvida no âmbito do projeto de pesquisa intitulado **As Máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas**, sob a coordenação de Lélia Parreira Duarte, da PUC Minas (este trabalho será apresentado, no início de 2006, num dos seminários deste grupo de pesquisa).

bém, após a morte dos pais, a irmã que o criou), “jogador noturno e cantor lírico em academias de bairro”, um noctívago que vive em seu apartamento da Travessa da Sé, num terceiro andar alto com vista para o Tejo, em companhia de um réptil de estimação, o lagarto Lizardo, e das recordações estampadas em antigas fotos de família. É um homem frustrado, como indicam por um lado seu retrocesso na escala social (filho de juiz, Elias acabou policial) e, por outro, sua completa solidão, isto é, a total inexistência, para ele, de uma vida afetiva, bem como seu estado de miséria sexual. Enfim, Elias é um tipo um tanto sinistro, conhecido aliás entre seus colegas pela alcunha de “chefe Covas” porque, “prestando serviços na Secção de Homicídios há mais de vinte anos, tem passado a vida a desenterrar mortes trabalhadas e a distribuir assassinos pelos vários jazigos gradeados que são as penitenciárias do país”<sup>4</sup>.

Essa caracterização do investigador apresenta-o como estreitamente associado à cidade de Lisboa, que é uma espécie de habitat natural para ele e pela qual ele se desloca frequentemente a pé, e à noite. Essas deambulações pela cidade coincidem com o desenrolar da investigação do crime que paira sobre a narrativa, desde a primeira página. É verdade que os limites espaciais em que decorre a ação do romance extrapolam os da capital portuguesa. O fato de o crime ter ocorrido numa casa fora de Lisboa e de os restos mortais do major Dantas também terem sido encontrados a 50 quilômetros da capital determina que o investigador Elias se distancie da cidade, o que vem acrescentar à quebra de linearidade temporal da narrativa uma ruptura também a nível do espaço romanesco. No entanto, Lisboa ainda assim aparece no romance como um espaço de centralidade. Do ponto de vista formal, isto fica evidente quando se observa que o romance se abre pela descrição do cadáver, colhida na praia em que fora abandonado, portanto fora de Lisboa, para se fechar pela reconstituição do crime (em 8 de agosto de 1960), também ocorrida fora das fronteiras lisboetas. Assim, a maioria das perambulações do investigador por Lisboa (com exceção de seu último passeio noturno, que vamos comentar mais adiante), que ocorrem par a par com sua enquete, estão colocadas entre estes dois marcos externos à capital (descrição do cadáver

<sup>4</sup> *Balada da praia dos cães*, de José Cardoso Pires (1982), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002, 19ª. edição, p. 14. A partir de agora, indicaremos no corpo do texto, entre parênteses, as páginas citadas desta edição.

e reconstituição do crime), o que exprime formalmente o caráter central da capital portuguesa neste texto. Uma primeira imagem de Lisboa é dada de fora, pelo narrador onisciente. Ela coincide com o momento em que Elias, bem no início da investigação, tenta reconstituir o percurso feito pelos cúmplices do major. Elias imagina este percurso observando um mapa de Portugal, sobre o qual localiza Lisboa, assim apresentada pelo narrador:

“Lisboa, esse vulto considerado de luzes frias do outro lado do rio é um animal sedentário que se estende a todo país. É cinzento e finge paz. Atenção, *achtung*. Mesmo abatido pela chuva, atenção porque circulam dentro dele mil filamentos vorazes, teias de brigadas de trânsito, esquadras da polícia, tocas de legionários, postos da GNR, e em cada estação dessas, caserna ou guichet, está a imagem oficial de Salazar e bem à vista também há filas de retratos de políticos que andam a monte. O perímetro da capital está todo minado por estes terminais, Lisboa é uma cidade contornada por um sibilar de antenas e por uma auréola de fotografias de malditos com o Mestre da Pátria a presidir.” (p. 49).

O trecho acima citado mostra Lisboa como um “animal sedentário”; um animal que ocupa, contudo, a totalidade do território nacional; um animal repleto de “filamentos”, “teias”, “brigadas”, “esquadras”, “tocas”, “filas de retratos”, etc. todas essas imagens exprimindo um complexo sistema, uma rede de relações intrincadas da qual ela é o centro contornado, portanto cercado e aprisionado, do país. Curiosamente, tais imagens podem supor que a cidade aparece igualmente como o centro que cerca e aprisiona todo o resto de Portugal. Afinal, é o perímetro da capital que está minado por todos esses “terminais”, o que significa que nada pode entrar em Lisboa, mas tampouco pode dela sair (ou seja, uma imagem da asfixia generalizada de todo um país, um corpo único, em sua totalidade).

Essa primeira imagem aparece como uma visão de conjunto: Lisboa é vista de fora, pelo narrador onisciente (apontada num mapa). Mais tarde, outras imagens aparecerão, diretamente vinculadas à personagem Elias e à sua própria experiência da cidade, nos trechos em que este aparece como co-narrador do romance.



Em dado momento, quando refaz o suposto trajeto feito anteriormente pela amante do major assassinado em visita a seu advogado, Elias encontra-se no Largo do Caldas e, conforme as indicações constantes dos *Autos* do processo, vai deste Largo até a Rua do Ouro, evitando a Rua da Conceição, referida como a “Légua da Morte”, numa alusão explícita ao caminho feito pelos agentes da PIDE entre a central e a cadeia do Aljube, um trajeto que conduz das “celas à tortura”. Mas o que lhe chama a atenção é a Rua da Madalena, em que se encontra a “feira dos ortopédicos” e onde, segundo o narrador, “nunca falta o que ver nem que meditar”. Essa constatação vem reforçada pelo recurso à colagem, com a inclusão no texto de uma placa explicativa exposta num dos bazares ortopédicos, que diz o seguinte:

“Hoje, graças à Ciência, podemos reconstituir as partes mortas do corpo humano. Podemos animá-las de energia motora e restituir-lhes as formas e as expressões que foram da sua natureza.” – Eminentíssimo prof. Hasaloff, de Viena da Áustria.” (p. 79)

Segue-se a isto a enumeração de algumas das mercadorias expostas, tais como as cadeiras de inválidos, “membros articulados”, espartilhos dramáticos que lembram palácios de tortura, pescoços de metal, Próteses e Fundas Medicinais”, objetos expostos em plena rua que, mais tarde, à noite, quando recolhidos ao interior das lojas, serão comparados aos “sacrários dos ex-votos” que, segundo o narrador, sempre ficam “no caminho de quem passa” (p. 79). Mas o motivo mais intrigante que aparece nesse trecho, um pouco mais adiante, é o da “mão decepada”:

“Há também o carro da mão decepada, Elias nunca passa ali sem o olhar. É fatal, estacionado diante da mesma loja, noite e dia sem arredar uma polegada, lá está o velho e familiar Oldsmobile com o letreiro *Bazár Ortopédico / Orçamentos Grátis* colado no vidro de trás. E a mão. Há sempre a tal mão pousada no volante, de borracha plástica, morena e quase terrosa e com um pulso peludo que termina num punho de camisa sem manga. Tem tudo, a mão, rugas, unhas, pêlos implantados nos poros; no dedo próprio vê-se uma aliança de casamento.” (p. 80).

Mais adiante, num trecho posterior à reconstituição do crime, Elias faz um último passeio noturno por um de seus lugares de predileção na cidade; subindo pela rua do Telhal, passando depois pela calçada do Torel, ele se dirige ao Campo Santana, até o Jardim dos Mártires, nas proximidades da estátua do doutor Sousa Martins, bem diante da antiga Faculdade de Medicina de Lisboa, ao qual alude o narrador, nesses termos:

“Elias, que conhece a estátua a várias horas do ano e sabe-a fielmente ornamentada com pedaços de corpos sofredores, pensa agora no Lizardo que também um dia se desfez dum pedaço da própria cauda. Mistério, esse sacrifício. Mistério a maneira como a cortou. Com os dentes e as unhas por certo, mas com que sofrimento, caramba. A verdade é que o destroço ficou espetado na areia como um testemunho e à medida que mirrava e escurecia, a cauda mutilada ia renascendo, mais forte e mais desperta.” (p. 247-248)

O doutor José Tomás de Sousa Martins (1843-1897) foi um notável médico e cientista, cuja celebridade póstuma deve-se sobretudo à grande bondade com que tratava os pobres, razão porque é ainda hoje objeto de certa veneração, o que explica os “pedaços de corpos sofredores” ao pé do monumento em sua homenagem. A alusão a essa estátua funciona assim como um eco ao motivo anteriormente citado dos ex-votos, ao qual se refere o narrador no trecho em que é descrita a rua dos bazares ortopédicos com sua “mão decepada”. Para além desse eco, por si só significativo do caráter lúgubre de que se revestem as imagens de Lisboa presentes em *Balada da praia dos cães*, alguns poucos elementos de olisipografia podem ajudar a compreender melhor o sentido da topografia configurada por este último passeio noturno do investigador Elias. A calçada do Torel deve seu nome ao antigo Palacete do Torel que, depois de incendiado, foi reconstruído e vendido ao Estado, que ali instalou a Polícia Judiciária; a calçada fica junto ao Campo dos Mártires da Pátria; este, por sua vez, debruça-se sobre a Avenida da Liberdade; diga-se de passagem que este logradouro, no entanto, não é citado no romance, omissão que parece, aqui, significativa. O Campo do Mártires, por sua vez, deve seu nome àqueles que, lutando em nome da Cruz, deram a vida para reconquistar Lisboa

aos mouros; seus corpos destroçados tendo ficado sepultados naquele campo, construiu-se nele, no século XII, em homenagem aos finados combatentes, a igreja dos Mártires, local onde agora se encontra a estátua do doutor Sousa Martins.

Elias lembra-se da cauda do lagarto Lizardo ao ver os ex-votos ao pé da estátua. Essa capacidade que têm os répteis de reconstituírem um membro perdido, ele a relaciona a um misterioso sacrifício. Ora, os elementos de olisipografia anteriormente citados apontam para a própria relação da cidade com esse processo incessante de morte e de transformação permanente: na cidade tudo morre, tudo renasce e se transforma, camadas de despojos se acumulam umas sobre as outras: no lugar do palacete do Torel ergue-se o prédio da Judiciária, aos corpos dos combatentes da Idade Média sobrepõe-se o Jardim público e seu monumento rodeado dos “pedaços de corpos sofredores” dos devotos do doutor Sousa Martins. E como a cauda do lagarto Lizardo, o Campo dos Mártires, a estátua, a calçada do Torel ali estão plantados na cidade como testemunhos de um passado que, quanto mais mutilado, mais forte e desperto renascerá.

*Balada da praia dos cães* é assim uma espécie de escrita obituária, sobre a qual paira, do início ao fim, a idéia da morte. Não só a morte dos corpos, mas também a das cidades e a das épocas já findas. E a representação de Lisboa neste romance, tal como sugerem os elementos de olisipografia acima lembrados, não deixa de remeter surpreendentemente a algumas das reflexões de Freud em *Mal-estar na civilização*. O psicanalista vienense, como se sabe, tomou como ponto de partida para a elaboração deste célebre ensaio a comparação do passado de uma cidade – Roma – com o passado da alma humana. Ele assimilou assim a série de estados sucessivos acumulados e misturados no inconsciente à superposição de ruínas e vestígios arquitetônicos heteróclitos datando de diferentes momentos históricos da “Cidade Eterna”. Tal comparação fez com que Freud estabelecesse igualmente uma comparação entre o mecanismo de “soterramento” e o recalque e, por consequência, entre o arqueólogo e o psicanalista. Sobre esta comparação disse Freud: “Não há melhor analogia para o recalque – que torna um elemento psíquico inacessível ao mesmo tempo em que o conserva – do que o soterramento, tal como aquele que foi o fatal destino

de Pompéia, e do qual esta cidade pôde emergir novamente graças ao trabalho efetuado pelas picaretas dos arqueólogos.”<sup>5</sup> Eis aí uma pista a mais de investigação para a leitura de *Balada da praia dos cães*, romance que retrata Lisboa como um lugar surpreendente, soturno, na maior parte do tempo como um espaço noturno, ora povoado por ratos (penso no apartamento de Elias, repleto de ratoeiras), ora por prostitutas. Em sua articulação à narrativa, essa representação da cidade pressupõe uma experiência da asfixia, da repressão, do medo, da enfermidade generalizada e, para continuar na pista sugerida pela psicanálise – embora ela ainda não tenha sido explorada aqui como merece – do recalque. Não o recalque de um único indivíduo, mas sim o de toda uma sociedade dominada (e “minada”) “por uma auréola de malditos com o Mestre da Pátria a presidir” (p. 49). Eloquente, neste sentido, também parece ser o motivo repetido dos ex-votos, essas partes fantasmagóricas que ressurgem como simulacros do corpo a assombrar a cidade, especialmente o da misteriosa mão decepada, cujo espectro paira sobre Lisboa: a quem pertence esta mão? O desfecho do romance não desvendará plenamente este mistério. E Elias deixará o jardim, vagando pela cidade, até o momento em que perceberá:

“(…) as três jaulas rolantes vindas não se sabe donde. De longe, certamente da auto-estrada do norte, Avenida do Aeroporto abaixo, atravessando a cidade. São três transportes de circo, gradeados mas sem feras, que avançam de madrugada. Dentro deles viajam os tratadores com um ar estúpido, ensomado. Desfilam pelas ruas desertas, sentados no chão, pernas para fora, caras entre grades.

“Elias deixa de cantar. Durante o resto do caminho pensa nos tratadores enjaulados a atravessarem a noite sobre rodas: o que mais o impressiona é que pareciam vaguar sem destino.” (p. 249).

Uma Lisboa extremamente inquietante, em que o apartamento de Elias é assimilado à jaula de um réptil, e o investigador, caçador de insetos, a um réptil. Uma Lisboa em que as feras andam à solta,

<sup>5</sup> V. as obras de S. Freud: *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* (1907), trad. de R. M. Zeitlin, precedida por Wilhelm JENSEN, *Gradiva, fantaisie pompéienne* (1903), trad. de J. Bellemin-Noël; Paris, Gallimard, 1986 et *Malaise dans la civilisation* (1929), trad. de Ch. et J. Odier, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

e na qual os papéis se invertem, com os tratadores enjaulados a vaguear sem destino e feras à solta, território central de Portugal que encerra “o segredo mais bem guardado da Europa”, como anuncia ironicamente o slogan publicitário da companhia aérea TAP, um segredo que só pode ser o das prisões, o das celas de tortura, o segredo do crime coletivo, enfim, soterrado nas profundezas abissais da consciência individual.

## REFERÊNCIAS

- CARDOSO PIRES, José, *Balada da praia dos cães*, (1982), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002, 19ª. edição.
- FREUD, S., *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* (1907), trad. de R. M. Zeitlin, precedida por Wilhelm JENSEN, *Gradiva, fantaisie romanesque* (1903), trad. de J. Bellemin-Noël; Paris, Gallimard, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Malaise dans la civilisation* (1929), trad. de Ch. et J. Odier, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- PETROV, Petar, *O Realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Lisboa, Difel, 2000.

# OS LIMITES DA PÁTRIA E OS SENTIDOS DO EXÍLIO NA OBRA DE JORGE DE SENA E RUI KNOPFLI

Flavia Tebaldi Henriques de Queiroz<sup>1</sup>

A história recente de Portugal e de suas colônias nos reporta a um episódio tão doloroso quanto freqüente: o exílio. Ao longo do agravamento da crise do regime salazarista e do processo de independência dos países africanos, centenas de cidadãos dessas nações viram como única forma segura de resistência e luta política o abandono de seus países.

Segundo Edward Said, em *Reflexões sobre o exílio*,

“(este) é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços de para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre”.<sup>2</sup>

Nos caminhos da diáspora, cruzam-se as poesias do português Jorge de Sena e do moçambicano Rui Knopfli. Da consternação provocada pela perda da terra natal, nasce uma outra pátria, a criada, a eleita para uma substituição impossível: a Pátria-língua.

Dessa forma, histórias, vidas e poesias dialogam e nos levam a refletir sobre a influência da condição de expatriado na produção literária desses escritores. De que forma a errância direciona a uma espécie de *literatura de exílio*.

Para tanto, apresentaremos alguns dos principais poemas dessa fase da vida dos autores em questão. Na obra de Jorge de Sena, esse período tem início por volta de 1954, anos antes de deixar Portugal, a 1978, quando vem a falecer. Já para Rui Knopfli, o marco para uma mudança de perspectiva poética é o lançamento

<sup>1</sup> Aluna do Mestrado em Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da UFRJ.

<sup>2</sup> SAID, 2003, p. 48.

da obra “A ilha de Próspero”<sup>3</sup>, de 1972, e tem como ponto alto “O escriba acorçado”<sup>4</sup>, lançado no ano de 1978.

Quais são os limites da pátria para um exilado? Do geográfico ao semântico, como esses poetas a definiram? Quais os sentidos de exílio para aqueles que, em profundo ostracismo, provaram do isolamento por não compartilhar ou aprovar um determinado “senso comum” político.

A partir destes dois temas – pátria e exílio – que se entremeiam na poesia seniana e na de Knopfli, veremos uma literatura cada vez mais agonizante, desesperadamente presa entre o amor e o ódio a um país, a uma condição matricial.

Em *As Evidências*,<sup>5</sup> de 1954, Jorge de Sena declara o seu incondicional amor a Portugal, não obstante a impossibilidade de levar, através de seu cantar, a mensagem de liberdade e dignidade humana que procurou manter ao longo de toda sua vida e obra.

## VII

Amo-te muito, meu amor, e tanto  
que, ao ter-te, amo-te mais, e mais ainda  
depois de ter-te, meu amor. Não finda  
com o próprio amor o amor do teu encanto.

Que encanto é o teu? Se continua enquanto  
sofro a traição dos que, viscosos, prendem,  
por uma paz da guerra a que se vendem,  
a pura liberdade do meu canto,

um cântico da terra e do seu povo,  
nesta invenção da humanidade inteira  
que a cada instante há que inventar de novo,

tão quase é coisa ou sucessão que passa...  
Que encanto é o teu? Deitado à tua beira,  
sei que se rasga, eterno, o véu da Graça.

---

<sup>3</sup> KNOPFLI, 2003.

<sup>4</sup> Idem.

<sup>5</sup> SENA, 1988.

Já em *Pátria*<sup>6</sup>Rui Knopfli contrapõe a Moçambique pré-guerra à daquele momento, que o fizera abandoná-la. O poema, dividido em três partes, apresenta, em cada uma destas, uma definição e uma realidade diversa para pátria.

entrecortando a savana, e árvores e caminhos,  
aldeias, vilas e cidades com homens dentro,  
a paisagem estendia-se a perder de vista  
até ao capricho de uma linha imaginária. A isso  
chamávamos pátria.

....

...Mas o sangue adubou  
a terra, estremeceu o coração das árvores  
e, meus irmãos, meus inimigos morriam. Uma  
só e várias línguas eram faladas e a isso,  
por estranho que pareça, também chamávamos pátria.

Ladeado de sombra se árvores, o caminho de areia,  
que se dizia conduzir a parte alguma, abria  
para o mundo. A experiência reduz, porém,  
a segunda à primeira das asserções: pelo mundo  
se alcança parte nenhuma; se restringe ficção  
e paisagem ao exíguo mas essencial: legado  
de palavras, *pátria é só a língua em que me digo.*

Observa-se que, ao deixar seu país, o poeta assume como pátria a língua portuguesa, na qual encontra refúgio. O sentimento expresso pelo escritor na estrofe final vai ao encontro daquele tão fortemente exposto por Jorge de Sena. Assim, Knopfli reconhece-se no poeta português, o que deixa claro no último verso ao fazer alusão ao trecho de “Em Creta com o Minotauro”,<sup>7</sup> do escritor português. Além da referência a Sena, não se pode deixar de lado a grande influência de Fernando Pessoa – “a minha Pátria é a língua Portuguesa” – na literatura de ambos os escritores, e, em particular, nos dois últimos poemas apresentados, o q se observa ao longo das obras de Sena e de Knopfli.

Escrito em 1965, ano de sua partida do Brasil para seu exílio nos Estados Unidos, Sena exprime brutalmente a sua recusa por

<sup>6</sup> Op. cit. pp. 379, 380.

<sup>7</sup> SENA, 1989.



qualquer nacionalidade, mostrando a relação de impessoalidade com que o exilado, obrigado a viver em um país alheio, e do qual se sente sempre deslocado, trata a nação que o acolhe.

Nascido em Portugal, de pais portugueses,  
e pai de brasileiros no Brasil,  
serei talvez norte-americano quando lá estiver.  
Colecionarei nacionalidades como camisas se despem,  
se usam e se deitam fora, com todo respeito  
necessário à roupa que se veste e que se prestou serviço.  
Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria  
de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações  
nasci. E a do que faço e de que vivo é esta  
raiva que tenho de pouca humanidade neste mundo...

Em “O Escriba Acocorado”, de 1978, obra já publicada durante seu exílio na Inglaterra, Rui Knopfli volta a relembrar declaradamente Jorge de Sena. No livro, vê-se a influência do poeta português por toda a parte o qual traz epígrafe extraída também de outro poema seniano em que diz : “...*Estava velho/ e não havia / em Portugal espaço para morrer-se.*” A própria data de publicação da obra reporta o leitor a um ano marcante, uma vez que Jorge de Sena viria a falecer em outubro de 1978.

Admirador de sua vida e de sua obra, Knopfli torna-se quase um discípulo seniano, tanto no que diz respeito ao fazer poético quanto à angústia e desassossego de viver em exílio. Em muitos dos poemas de “O Escriba Acocorado” é impossível não se fazer uma leitura intertextual entre alguns dos poemas dos dois autores.

O primeiro desses diálogos é entre “Proposição”, do escritor moçambicano e “*Os trabalhos e os dias*”, de Jorge de Sena, nas quais os autores registram o fazer poético como forma de testemunho e de memória.

Se uma das características mais marcantes do testemunho seniano é a datação dos poemas, tornando a obra um grande “diário poético”, onde, dia após dia, o escritor, mas homem Jorge de Sena deixa suas impressões, para Rui Knopfli, diferentemente, os fatos que importam são grafados em maior ou menor intensidade, em sua mente, e é como memória que os transforma em

poesia.

Assim, para o poeta, a memória de seu país segue duas vertentes: como lembranças de pessoas, lugares e particularidades que lhe são caras e, por conseguinte, a recordação da guerra e de seu legado de destruição, abandono, torturas e mortes. É entre esses dois pólos, o que se quer esquecer e as lembranças, que vive um exilado, como mostra “O cão do Nilo”<sup>8</sup>.

Guia do homem na morte, após acompanhá-lo em vida, é como a mitológica figura do psicopompo que Knopfli se vê no poema. A partida provoca no narrador uma dupla morte: a sua dentro de seu país, entre os que lá permanecem, e a sua própria e de suas lembranças.

Dessa forma, compreendem-se no poema dois campos temáticos: um, que compreende a vida-pátria-memória, e o outro, morte-exílio-esquecimento.

...Outras

vozes sepultam já o eco da minha. Foragido  
da memória irei por esse mundo além. Amigos,  
fantasmas, nomes, lugares sabidos de cor, quero

chamar-vos esquecimento.

...

...Errarei o resto de meus dias através  
de paragens inóspitas, levando comigo a vaga  
lembrança de um aceso país povoado de gentes,

O que deseja esquecer não é somente aquilo que o autor deixa em Moçambique, mas também o seu presente, os rumos de sua vida, uma diáspora atormenta, como se nota no trecho final do poema:

... Pai, entre os torpes,  
fumegantes destroços do Império, teu filho esconde  
o rosto e esgueira-se furtivo pelas malhas da diáspora.

Em “Quem muito viu...”, datado de 1961<sup>9</sup>, Sena também com-

<sup>8</sup> Op. cit. pp. 392, 393.

<sup>9</sup> Op. cit.

para sua partida à morte, conforme elucida José Augusto Seabra: “Não se trata de um exílio meramente circunstancial e transitório. É de uma ausência radical de qualquer pátria que, através das vicissitudes multímodas de uma existência e de uma obra, a poesia de Jorge de Sena fala, em cada lugar e a cada instante.”<sup>10</sup>

Quem muito viu, sofreu, passou trabalhos,  
mágoas, humilhações, tristes surpresas;  
e foi traído, e foi roubado, e foi  
privado em extremo da justiça justa;

e andou terras e gentes, conheceu  
os mundos e submundos; e viveu  
dentro de si o amor de ter criado;  
quem tudo leu e amou, quem tudo foi –

não sabe nada, nem triunfar lhe cabe  
em sorte como a todos os que vivem.  
Apenas não viver lhe dava tudo.

Inquieto e franco, altivo e carinhoso,  
será sempre sem pátria. E a própria morte,  
quando o buscar, há-de encontrá-lo morto.

Como desterrados, Sena e Knopfli souberam reconhecer e interpretar o exílio de outro poeta: Luís de Camões. Recorrente na literatura seniana, essa intertextualidade exprime uma identificação com o destino do poeta que cantou, em sua época, o desconcerto do mundo no qual Knopfli e Sena se reconhecem.

Em “Esclarecimento a certo passo obscuro de uma biografia”<sup>11</sup> Rui Knopfli leva o leitor até Jorge de Sena e “Camões na Ilha de Moçambique”<sup>12</sup>. Ambos abordam um lado obscuro da biografia camoniana: seu degredo de Portugal e sua vida miserável na ilha africana.

Pouco se sabe com certeza da vida de Camões. Dos amores, dos convivas, dos atos atribuídos a ele, quase tudo é estimado. Aproveitando um dos raros fatos historicamente comprovados

<sup>10</sup> SEABRA, out.1988 – março 1989.

<sup>11</sup> Op. cit. ;pp. 364, 364.

<sup>12</sup> SENA, 1998.

sobre o poeta, Jorge de Sena e Rui Knopfli deram suas versões particulares: de 1567 a 1569, Camões passou pela ilha africana, antes de retornar definitivamente à Metrópole.

Knopfli inicia seu poema apontando ao leitor o único dado de que se tem total certeza: o tempo da estada do escritor português pela ilha:

E tu, Poeta? Dois anos, duas vezes  
Trezentos e sessenta e cinco dias, é tempo.

Embora abordem o mesmo tema, a forma como cada poeta desenvolve sua imagem do Camões é bem particular. Enquanto Jorge de Sena, utilizando-se do mesmo artifício daquele empregado no conto *Super Flumina Babylonis*<sup>13</sup>, (re)cria a realidade ficcionalmente, de modo a preencher as lacunas históricas, conforme se lê no trecho,

Não é de bronze, louros na cabeça,  
nem de escrever parnasos que te vejo aqui.  
Mas num recanto em cócoras marinhas,  
soltando às ninfas que lambiam rochas  
o quanto a fome e a glória da epopéia  
em ti se digeriam. Pendendo para as pedras  
teu membro se lembrava e estremecia  
de recordar na brisa as croias mais as damas,  
e versos de sonetos perpassavam  
junto de um cheiro a merda lá na sombra,  
de onde n'alma fervia quanto nem pensavas.

Knopfli, por sua vez, deixa clara a incerteza e o desconhecimento acerca daquele momento que narra, levantando sobre o mesmo conjecturas e dúvidas, e voltando ao único fato conhecido, que é o tempo de estada do poeta em Moçambique, como se observa na passagem seguinte:

Que de conjecturas, de mágoas,  
de projetos encetados e desfeitos,  
de incidentes, sonhos breves,

<sup>13</sup> SENA, 1982.

esperanças vãs ou dilatadas  
te curtiam e dilaceraram o peito,  
jamais saberemos.  
Apenas se registra que, resgatado  
pela amizade, partiste enfim,  
ao cabo de duas vezes trezentos  
e sessenta e cinco dias bem contados.

Conforme disse Carlos Drummond de Andrade, em depoimento, “Faltou a Sena uma pátria constante e receptiva [...]. Imagino, entretanto que nenhum cidadão do mundo se console realmente de, por uma ou outra razão, lhe haver faltado a consonância por assim dizer musical entre sua vida e sua terra de nascimento”<sup>14</sup>. A pátria receptiva a que se refere o brasileiro, também faltou a Rui Knopfli. E a fuga de um poeta pátria é, essencialmente, a sua poesia.

O que cada escritor viveu foi único e singular, mas não os impediu de alimentar e compartilhar a angústia de se sentirem abandonados pela pátria e de não pertencer a lugar algum. Restou a esses homens, de quem um regime de intolerância tolheu a possibilidade seguir em seus países, o reconhecimento, ainda que tardio, de dois grandes espíritos que, pela liberdade de pensar e escrever, pela ética de não se entregar a pensamentos e ações alheios aos seus, partiram em peregrinação mundo afora, mas elegendo como pátria a língua portuguesa.

---

<sup>14</sup> ANRADE, 1978.

**RESUMO:** O exílio faz parte da História e, por conseguinte, da literatura desde, aproximadamente, 2000 a.C. Do Antigo Testamento, que relembra a luta do povo hebreu pela posse do seu território, até as guerras civis da atualidade, as quais fazem uma legião de refugiados, sempre se viveu, sempre se escreveu sobre a diáspora. O trabalho a seguir propõe-se a apresentar o percurso profissional de dois escritores cujas vidas confundem-se com a história de seus países: Jorge de Sena, poeta português que o salazarismo expulsou de sua terra, e Rui Knopfli, moçambicano, o qual a intolerância político-racial fez com que buscasse um porto seguro no exterior. Mas ao mesmo tempo em que se deseja demonstrar de que maneira dois artistas tão profundamente abalados pelos acontecimentos transpuseram a fronteira física e política através de suas poesias, busca-se reavivar a memória a fatos tão brutais da narrativa recente do homem. Dessa forma, a discussão dos limites da pátria na visão dos poetas bem como os sentidos e sentimentos nascidos com o seu abandono obrigatório, apresentados através de poesias e depoimentos dos escritores não se encerram em conteúdo de análise literária, mas se configuram como um rico manancial de estudo da História do Século XX, de conflitos e relações de dominação social, política e racial.

**Palavras-chave:** Jorge de Sena, Rui Knopfli, exílio.

**ABSTRACT:** *Since 2000 b.C. exile is part of the History and, consequently, of the Literature. This paper shows the way that the writers Jorge de Sena and Rui Knopfli have demonstrated, by their poetry, how the politic and racial intolerance can change a lifeway and how their lives can be read and narrate by their literature, an example of an alternative fight in this times of war.*

**Keywords:** *Jorge de Sena, Rui Knopfli, exile.*

## REFERÊNCIAS

- SENA, Jorge de. *As Evidências: Poema e Vinte e Um Sonetos*. Cancioneiro geral 15. Lisboa: Centro Bibliográfico, 1955. Rpd. *As Evidências*, em *Poesia I* (1961).
- \_\_\_\_\_. *Poesia I*. Lisboa: Ed.70
- \_\_\_\_\_. *Poesia II*. Lisboa: Ed.70, 1988., 1988.
- \_\_\_\_\_. *Poesia III*. 2ed. Lisboa: Ed. 70, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Os Grão-Capitães: Uma Seqüência de Contos*. 3ª ed. Obras de Jorge de Sena. Lisboa: Edições 70, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Quarentas Poemas*. Introdução e organização Gilda Santos. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- KNOPFLI Rui. *Obra poética*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.
- SAID, Robert. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003, p. 48.
- SEABRA, José Augusto. *Os exílios de Jorge de Sena*. In Nova Renascença – vol.VIII, n.32/33. Lisboa: Ed. Nobar, out.1988 – março 1989.
- ANRADE, Carlos Drummond. Jorge de Sena, também brasileiro. In *Journal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1978.

# IMPASSES DE GÊNERO NAS LITERATURAS DA LUSOFONIA: CASOS DO BECO DAS SARDINHEIRAS, DE MÁRIO DE CARVALHO, UM EXEMPLO.

Flavio García<sup>1</sup>

“Se os mundos ficcionais são tão confortáveis, por que não tentar ler o mundo real como se fosse uma obra de ficção?”<sup>2</sup>

No Brasil, em Portugal ou na Galiza é comum encontrarem-se, na crítica literária contemporânea, referências tardias e anacrônicas ao gênero Fantástico. Murilo Rubião, Mário de Carvalho ou Méndez Ferrín são indistintamente apontados por certa parcela da tradição crítico-teórica como representantes do gênero. Trata-se, obviamente, de uma impropriedade metodológica, que abdica dos rigores da ciência da literatura.

O Fantástico é herdeiro de um matiz estético que tem origem no Maravilhoso, fertilíssimo na antiguidade clássica e no medieval, e “se define como uma *percepção* particular de acontecimentos estranhos”<sup>3</sup>. Sua essência é a temática *sobrenatural* expressa pela dialética entre o *extranatural* e o mundo empírico, sem que o texto explicita a aceitação ou exclusão de uma dessas entidades. Ele se situa exatamente entre o Maravilhoso e o Estranho, marcado pela dúvida – expressa pelo narrador, em geral, auto ou homodiegético, e transmitida ao narratário, destinatário virtual, leitor –, diante de uma interpretação sempre ambígua – “realidade ou sonho? verdade ou ilusão?” – que deve permanecer para além da narrativa. No Fantástico, a aceitação da verdade representada na narrativa está submetida ao racionalismo cientificista, que imperou desde o Setecentos até o princípio do Novecentos, com especial destaque no Oitocentos.

Conforme observa Sygmond Bauman, tal postura foi tributária da

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto do Departamento de Letras da UERJ

<sup>2</sup> Eco, 1994, p.123.

<sup>3</sup> Todorov, 1992, p. 100.



fatal decisão de Kant, de fixar a razão no papel de um “tribunal” que “se pronuncia contra as ambições e pretensões infundadas”, para anunciar “o dever da filosofia de destruir as ilusões que tiveram origem em concepções errôneas” – e proclamar a *opinião* – defendida como um ponto de vista que não apresenta cunho de razão – como “completamente inadmissível”. “São somente os princípios da razão que podem conferir a fenômenos concordantes a validade de leis”.<sup>4</sup>

Bauman denuncia que “a noção de verdade pertence à retórica do poder.”<sup>5</sup> E conclui:

A teoria da verdade (...) trata de estabelecer superioridade sistemática e, portanto, constante e segura de determinadas espécies de crenças, sob o pretexto de que a elas se chegou graças a um determinado procedimento confiável, ou que é assegurado pela espécie de pessoas em que se pode confiar que o sigam.<sup>6</sup>

Mas a apropriação do termo Fantástico, designativo do gênero, para se referir a narrativas do Século XX, constitui um equívoco, tomando-se por referência a problematização da verdade. Porque, como acentua Bauman:

Pode-se dizer que os filósofos hoje lutam (...) não tanto acerca da única verdade (única *porque* verdadeira) teoria da verdade, mas acerca da verdadeira, e por conseguinte única, teoria das *verdades* (no plural); e porque a pluralidade das verdades deixou de ser considerada um irritante temporário, logo destinado a ser deixado para trás, e porque a possibilidade de que diferentes opiniões podem ser não apenas simultaneamente *julgadas* verdadeiras, mas ser de fato simultaneamente *verdadeiras* – a teoria das verdades atualmente no centro da atenção dos filósofos parece ser provada se muito da sua função no tocante ao *status* de conhecimento não-filosófico.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Bauman, 1998, p. 144.

<sup>5</sup> Bauman, 1998, p. 143.

<sup>6</sup> Bauman, 1998, p. 143.

<sup>7</sup> Bauman, 1998, p. 147-148.

Assim, para corresponder a esse novo imaginário, o Novecentos experimentou outra faceta estética, continuadora, em parte, do Fantástico e também tributária do Maravilhoso, porém deles distinta: o Realismo Maravilhoso.

A distinção que Irleamar Chiampi faz entre Fantástico e Realismo Maravilhoso, a partir da presença do insólito nesses dois tipos de estratégias narrativas, seus efeitos de recepção e sua conseqüente função, é bastante elucidativa. Primeiro, a respeito do Fantástico, a autora observa que:

O fantástico contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu “possível” é improvável), em desenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor, nada além da incerteza. A falácia das probabilidades externas e inadequadas, as explicações impossíveis – tanto no âmbito do mítico – se constroem sobre o artifício lúdico do verossímil textual, cujo projeto é evitar toda asserção, todo significado fixo. O fantástico “faz da falsidade de seu próprio objeto, o seu próprio móvel”.<sup>8</sup>

E, comparando-o ao Realismo Maravilhoso, contrapõe:

Ao contrário da “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de suas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito da diégese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Chiampi, 1980, p. 56.

<sup>9</sup> Chiampi, 1980, p. 59.

Mário de Carvalho e Méndez Ferrín têm narrativas que se constroem em conformidade com as estruturas constitutivas do Realismo Maravilhoso. Delas são exemplo “Do Deus Memória e Notícia”<sup>10</sup>, de Mário de Carvalho, e “Fría Hortênsia”<sup>11</sup>, de Méndez Ferrín. Em ambas, será a tensão entre os tempos do narrado e o da narração que vai gerar o diálogo entre o natural e o sobrenatural, propiciando o gênero:

Os episódios maravilhosos – e o são efetivamente – datam da Idade Média, de um período pré-românico. E é o fato de serem contados na atualidade, por dois narradores contemporâneos, sem que se veja, na enunciação, qualquer dúvida quanto ao seu aspecto possível e aparentemente insólito o que os faz pertencer ao Realismo Maravilhoso.<sup>12</sup>

Apesar disso, não seria lícito afirmar, sob os rigores necessários à análise literária, encarada enquanto ciência, que todas as narrativas – ou mesmo a maioria delas – de Mário de Carvalho ou Méndez Ferrín, em que se verifique a tematização do insólito ou do sobrenatural, filiam-se ao Realismo Maravilhoso. Menos lícito ainda, sob os mesmos critérios, ainda que contrariando a tradição, seria inscrevê-los na estética do Fantástico.

Ainda que as narrativas de Murilo Rubião venham sendo lidas pela crítica como representantes do Fantástico, igualmente às de Mário de Carvalho e Méndez Ferrín, elas não correspondem aos traços estéticos do gênero. Como bem assevera Umberto Eco, “é o discurso, não a história, que permite ao leitor-modelo saber se deve se comover”<sup>13</sup>. Portanto, são os elementos da construção narrativa, e não o tema apenas, que definem um gênero, ainda que haja fortes relações entre gênero e temas que lhe são apropriados. Eco aponta que “o discurso também faz parte da estratégia do autor-modelo”<sup>14</sup>, e este “se revela na maneira como organiza a história, não através de um enredo, mas através de um discurso narrativo.”<sup>15</sup>

<sup>10</sup> Carvalho, 1990: 17-30.

<sup>11</sup> Méndez Ferrín, 1993, p. 89-119.

<sup>12</sup> García, 1999, p. 54.

<sup>13</sup> Eco, 1994, p. 42.

<sup>14</sup> Eco, 1994, p. 42.

<sup>15</sup> Eco, 1994, p. 42.

Fato é, contudo, que o mesmo século, em que o Realismo Maravilhoso ganhou expressão e se firmou como gênero sucedâneo do Fantástico, viu surgir outra gama de produções narrativas tematizando o insólito e o sobrenatural, mas que não podem, de modo algum, serem rotuladas nem de fantásticas nem de realistas-maravilhosas. Nesse universo, encontra-se quase que a totalidade da obra de Murilo Rubião e parte significativa das narrativas curtas de Mário de Carvalho e Méndez Ferrín.

O novo e outro gênero, amalgamado às “tendências da Pós-Modernidade” e ainda inominado, corresponde a uma outra e também nova maneira de o homem representar seu imaginário sobre a verdade. Seria correspondente ao que observa Bauman:

Pode-se dizer, utilizando a linguagem heideggeriana, que a forma especificamente pós-moderna de “ocultamento” consiste não tanto em esconder a verdade do Ser por trás da falsidade dos seres, mas em obscurecer ou apagar inteiramente a distinção entre verdade e falsidade dentro os próprios seres e, desse modo, tornar os temas do “cerne da questão”, de sentido e de significado absurdos e inexpressivos. É a própria realidade que agora necessita da “suspensão da descrença”, outrora a prerrogativa da arte, a fim de ser apreendida, encarada e vivida como realidade. A própria realidade é agora “arremedo”, embora – exatamente como o mal psicossomático – faça o máximo para encobrir os sinais.”<sup>16</sup>

Assim, se a verdade, no Fantástico, encontrava-se aprisionada pelo estatuto da razão, obrigada a ser única e verdadeiramente única; e, no Realismo Maravilhoso, verificava-se a pluralização de seus sentidos, a aceitação e a afirmação de sua verdadeira multiplicidade; ela, agora, aparece ocultada, borrada, obscurecida, indistinta de seu antônimo. O que é verdadeiramente “verdadeiro” ou “falso”?

Bauman aponta que:

“Exilada do discurso filosófico, ela [a verdade] necessitava, para sobreviver, de outro abrigo. Adotando o exemplo de Kundera, Rorty afirma que ela de fato encontrou outro abrigo: nessa grande invenção ocidental – o *romance*, a obra de

---

16 Bauman, 1998, p. 158.

*ficção*. Se assim for, então um dos grandes paradoxos de uma civilização empenhada na eliminação de paradoxos é que a *verdade* do Ocidente, a verdade da modernidade, achou refúgio na mesmíssima obra de *ficção* que combateu com unhas e dentes.”<sup>17</sup>

É exatamente nesse quadro de representações imaginárias contemporâneas que se podem inscrever, por exemplo, as narrativas dos *Casos do Beco das Sardinheiras*<sup>18</sup>, de Mário de Carvalho. Nelas, povoam o insólito e o sobrenatural, móvel de cada história.

Como no Maravilhoso, o evento é aceito prontamente, sem, contudo, deixar de ser questionado e percebido como estranho. Diferentemente do Fantástico, o evento não é posto em dúvida, em cheque, condicionada, a sua aceitação, às leis do racionalismo. E a presença do insólito e do sobrenatural não tem por fim a construção de uma leitura amplificada, uma multivisão da realidade, efeito estético próprio das narrativas do Realismo Maravilhoso.

As narrativas dos *Casos do Beco das Sardinheiras* parecem corresponder bem à neutralização entre o “verdadeiro” e o “falso”, sem problematizar seus limites. Como afirma Bauman, “banidas da realidade, as verdades só podem esperar encontrar sua ‘segunda morada’, exilada na morada da arte.”<sup>19</sup> Desse modo,

as verdades nascidas na obra de ficção artística, e por meio dela, podem – apenas podem – preencher a deficiência, na existência humana, deixada pela espécie de realidade que faz todo o possível para tornar a busca de significado redundante e irrelevante para a própria autointerpretação, assim como um objetivo indigno dos esforços de uma vida.<sup>20</sup>

No “Intróito”<sup>21</sup>, um narrador-autor começa por situar geograficamente o “Beco das Sardinheiras” a partir de referências a lugares conhecidos da realidade exterior, ambientando-lhe aos demais “becos” possíveis na existência real da vida lisboeta:

---

<sup>17</sup> Bauman, 1998, p. 149-150.

<sup>18</sup> Carvalho, 1982.

<sup>19</sup> Bauman, 1998, p. 159.

<sup>20</sup> Bauman, 1998, p. 159.

<sup>21</sup> Carvalho, 1982, p. 11-13.

O Beco das Sardinheiras é um beco como outro qualquer, encafuado na parte velha de Lisboa. Uns dizem que é de Alfama, outros que é já da Mouraria e sustentam as suas opiniões com sólidos argumentos topográficos, abonados pela doutrina de olisiponenses egrégios.<sup>22</sup>

Basta ir de Alfama abaixo ou por Mouraria acima, meter o nariz em todas as vielas e pracetas e o Beco surgirá, sem sombra de dúvidas de que é aquele. Para que entrar em mais pormenores?

De resto, o que se passa no Beco das Sardinheiras não difere do que se passa noutro lado qualquer, desde Benfica à Ajuda.<sup>23</sup>

Além de tentar justificar o topônimo, o narrador-autor dá outras tantas referências palpáveis de sua possível localização no cenário citadino: “Creio que o nome lhe vem das sardinheiras que exibem um carmesim vistoso durante todo o ano, plantadas num canteiro que rompe logo à esquina, não longe da drogara que fica na Rua dos Elétricos.”<sup>24</sup> As referências conferem ao Beco uma existência na realidade, que lhe garante a confiança do leitor. Trata-se de um beco de Lisboa, como tantos outros.

Logo adiante, o narrador-autor procura inscrever a história do Beco na História portuguesa:

A gente que habita o Beco é como a demais, nem boa nem má. Tem sobre os outros lisboetas um apego ainda maior ao seu sítio e às suas coisas. Desde há muito tempo que não há memória de que algum dos do beco tenha emigrado de livre vontade.

À força, sim, fizeram a Índia e Alcácer Quibir, andaram no mar dos Japões e nas selvas brasileiras, sofreram em África, nas guerras muitas, bateram-se contra boches, na Flandres.<sup>25</sup>

Assim, ele faz como sugere Umberto Eco: “O autor não apenas insinua ao leitor que fatos com os que se pôs a narrar de fato

<sup>22</sup> Carvalho, 1982, p. 11.

<sup>23</sup> Carvalho, 1982, p. 13.

<sup>24</sup> Carvalho, 1982, p. 11.

<sup>25</sup> Carvalho, 1982, p. 11.

aconteceram, mas também mostra a medida em que aquela pequena história está arraigada na História.”<sup>26</sup> Portanto, confere estatuto de verdade aos relatos que seguem.

Entre o “Intróito” e o “Epílogo”, são narradas onze histórias, nas quais as personagens, habitantes do Beco, aparecem e reaparecem em cena, devidamente nomeadas, inclusive, quando seja o caso, indicando-se o grau de relação entre elas. Conforme lembra Eco, “em cada declaração que envolve nomes próprios ou descrições definidas o leitor ou ouvinte deve aceitar a existência da entidade sobre a qual se afirma alguma coisa.”<sup>27</sup> E, como as personagens convivem em mais de uma história, transitando entre as narrativas, dá-se aquilo que Umberto Eco já apontara: “Quando se põem a migrar de um texto para o outro, as personagens ficcionais já adquiriram cidadania no mundo real e se libertaram da história que as criou.”<sup>28</sup> Enfim, “uma personagem de determinada obra ficcional pode aparecer em outra obra ficcional e, assim, atuar com um sinal de veracidade.”<sup>29</sup>

O primeiro “caso”, “O tombo da Lua”<sup>30</sup>, conta a história de Andrade da Mula, que, distraidamente e sem querer, engole a lua:

(...) o Andrade da Mula se chegou à janela e disse: “lá a calari...” e depois remirou em volta a ver se alguém lhe ligava, o que não aconteceu.

Após olhou para o Céu e bocejou um destes bocejos do tamanho duma casa, escancarando muito a bocarra que era considerada uma das mais competitivas da zona oriental. E então aconteceu aquilo com da Lua.

Deslocou-se um bocadinho assim como quem se desequilibrou, entrou a descer devagar, ressaltou numa ponta de nuvem que por ali pairava feita parva, e foi enfiar-se inteirinha na boca do Andrade que só fez “gulp” e esbugalhou os olhos muito. No sítio da Lua, lá no astro, ficou um vinco esbranquiçado como dobra de papel de seda que logo se apagou e o céu tornou-se bem liso e escorreito. O Beco ficou um nada mais escuto e um gato passou a correr, pardo, da cor

---

<sup>26</sup> Eco, 1994, p. 64

<sup>27</sup> Eco, 1994, p. 105

<sup>28</sup> Eco, 1994, p. 132

<sup>29</sup> Eco, 1994, p. 132

<sup>30</sup> Carvalho, 1982, p. 17-20.

dos outros.<sup>31</sup>

Não se verifica nenhuma dúvida das personagens quanto a ser verdadeiro ou falso que o Andrade tenha, de fato, engolido a Lua. O evento é aceito como verdade absoluta, ainda que não se deixe de registrar a estranheza da novidade:

“nha mãe, venha cá, senhora, co Andrade engoliu a Lua!” e o Andrade a olhar para nós, limpando a boa com as costas da mão, um ar azamboado.

Seguiu-se o alvoroço costumeiro sempre que havia novidade. Ia um corropio de pessoal na rua a falar alto e um ror de gente me casa do Andrade que estava sentado numa cadeira, pernas muito afastadas, pedindo muita água e queixando-se de que sentia a barriga um bocado pesada.<sup>32</sup>

O evento insólito, sobrenatural, é encarado com naturalidade e discutido pelas personagens dentro da mesma perspectiva com que, naturalmente, discutiriam qualquer acontecimento de seu dia-a-dia:

- Ele não teve culpa, tadinho, que ela é que se lhe veio enfiar pela boca dentro – comentava a mulher do Andrade, torcendo a ponta do avental.

- Mas se foi ele que a desafiou – gritava a mãe do Zé dando punhadas de uma mão na palma da outra mão (...).<sup>33</sup>

E as soluções discutidas e propostas são consoantes àquelas que se dão a qualquer evento quotidiano:

Não tardou, estava o presidente da Junta, muito hirto, no seu casaco de pijama de flores:

- Isto o meu amigo o fazia melhor era regurgitar a Lua, ou o Beco ainda fica mal visto – observou com gravidade e voz de papo.

(...)

Deram-lhe azeite para o homem vomitar, mas nada. Limi-

<sup>31</sup> Carvalho, 1982, p. 17-18.

<sup>32</sup> Carvalho, 1982, p. 18.

<sup>33</sup> Carvalho, 1982, p. 18.



tou-se a produzir uns sons equívocos e a esboçar um ar de enjoada repugnância.

-O pior é que se ela sai pelo outro lado nos parte a sanita nova – abespinhava-se a filha do Andrade, toda mão na anca.<sup>34</sup>

As personagens acabam optando por uma solução absolutamente inusitada, em desconformidade com o caráter estranho do evento, naturalizando, sobremaneira, a ocorrência do insólito, do sobrenatural:

- então é melhor fiarmos assim – recomendou o presidente.  
– Vocemecê agora toma um bicarbonatozinho, um leitinho, e ala para a cama que amanhã é dia de trabalho. E vocês todos, andor, para casa, em ordem e não se pensa mais em tal semelhante!

E assim foram fazendo, aos poucos e poucos.<sup>35</sup>

Por fim, a ordem é retomada, incorporando-se o evento à realidade vivencial das personagens:

No dia seguinte, a Humanidade toda estranhou muito o desaparecimento da Lua e deu-se a grandes especulações.

Era com algum orgulho que a população do Beco via passar o Andrade. Sempre gaiteiro, apenas um pouco mais gordo.<sup>36</sup>

A referência à “Humanidade toda” dá uma dimensão extra-textual ao evento, confundindo o real discursivo com a realidade exterior. E acaba por configurar aquilo que Eco aponta com propriedade: “Na ficção, as referências ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, (...) o leitor já não sabe muito bem onde está.”<sup>37</sup>

Essa mesma estratégia discursiva vai percorrer os demais “casos”, sempre com a intervenção de um elemento estranho, causando certo espanto, mas não dúvida quanto à sua “veracidade” nar-

---

<sup>34</sup> Carvalho, 1982, p. 19.

<sup>35</sup> Carvalho, 1982, p. 19-20.

<sup>36</sup> Carvalho, 1982, p. 20.

<sup>37</sup> Eco, 1994, p. 131

rativa. As discussões entorno do acontecimento acabarão, sempre, por naturalizar o insólito, o sobrenatural, incorporado à vivência das personagens. Finalmente, as soluções pragmáticas, advindas da experiência quotidiana, darão os eventos uma dimensão extra-textual, estendendo-os à realidade exterior.

A verdade perde seu caráter racional e deixa mesmo de ser problematizada. Verdadeiro e falso se amalgamam e se confundem, fundindo-se num só discurso, que é verossímil. Este é seu novo e único lugar. Como assevera Bauman,

Resta agora, à obra de ficção, desvendar essa variedade particularmente pós-moderna de ocultamento, colocar em exibição o que a realidade tenta socialmente, e com afínco, esconder – esses mecanismos que retiram da agenda a separação entre verdade e falsidade, tornam a busca de sentido irrelevante, improdutiva e dia a dia menos atraente.<sup>38</sup>

Enfim, acaba-se por concordar com Umberto Eco e admitir que “seria um erro pensar que se lê um livro de ficção em conformidade com o bom senso.”<sup>39</sup> É necessário aceitar que

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente *finge* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu.<sup>40</sup>

E a verdade perde seu estatuto de poder arbitrário, porque “quando entramos no bosque da ficção, temos de assinar um acordo ficcional com o autor e estar disposto a aceitar, por exemplo, que lobo fala.”<sup>41</sup> No universo literário, “as afirmações ficcionais são verdadeiras dentro da estrutura do mundo possível de deter-

<sup>38</sup> Bauman, 1998, p. 158

<sup>39</sup> Eco, 1994, p. 14

<sup>40</sup> Eco, 1994, p. 81

<sup>41</sup> Eco, 1994, p. 83

minada história.”<sup>42</sup>

Não há como negar que  
No mundo moderno, a ficção do romance desnudava a absurda contingência oculta sob a aparência de realidade ordenada. No mundo pós-moderno, ela enfileira unidas cadeias coesas e coerentes, ‘sensatas’, a partir do informe acúmulo de acontecimentos dispersos. Os *status* da ficção e do ‘mundo real’ foram, no universo pós-moderno, invertidos. Quanto mais o ‘mundo real’ adquire os atributos relegados pela modernidade ao âmbito da arte, mais a ficção artística se converte no refúgio – ou será, antes, na fábrica? – da verdade.<sup>43</sup>

Se assim é, pode-se referir à obra de Mário de Carvalho (ou de Murilo Rubião e Méndez Ferrín) como representativas do gênero Fantástico? Se não, a que gênero pertenceria?

**RESUMO:** No século XX, acompanhando o Realismo-Maravilhoso e sucedendo o Fantástico, desenvolveu-se um outro gênero literário que, semelhante àquele, não constrói uma representação absolutamente referencial da realidade exterior. A diferença fundamental está em a narrativa fantástica pôr a representação da verdade em cheque, aprisionada pelo racionalismo cientificista; a realista maravilhosa negar o caráter único e singular da verdade, procurando torná-la plural e relativa; e esse outro gênero negar a própria existência da verdade, exterminando a distinção entre “verdadeiro” e “falso”. A obra de Mário de Carvalho situa-se nesse universo discursivo.

**Palavras-chave:** Literaturas da Lusofonia; Teoria dos Gêneros Literários; Narratologia; Mário de Carvalho.

---

<sup>42</sup> Eco, 1994, p. 94

<sup>43</sup> Bauman, 1998, p. 157

**ABSTRACT:** *In the 20<sup>th</sup> century a new literary genre that does not build absolutely referential representation of reality was developed following the path of Magical Realism and succeeding Fantastic Realism. Comparing the three genres, they present a different approach to the concept of reality. While the fantastic narrative questions the representation of truth as proposed by Scientificism and Rationalism, the Magical Realism denies the singularity of truth, pluralizing and relativizing it. Differently, this new genre denies the existence of truth, eliminating the distinction between “true” and “false”. In this context, this paper suggests that the poetics of Mario de Carvalho is situated in the universe of this new genre.*

**Keywords:** *Lusophonic Literature; Literary Genre Theory; Narratology; Mario de Carvalho.*

## REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- CARVALHO, Mário de. *Casos do Beco das Sardinheiras*. Lisboa: Contra-Regra, 1982.
- \_\_\_\_\_. “Do Deus, memória e notícia”. In: *Contos da Sétima Esfera*. 2<sup>a</sup> ed. Lisboa: Caminho, 1990. p. 17-30.
- CHIAMPÍ, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GARCÍA, Flavio. *O Realismo Maravilhoso na Ibéria Atlântica: a narrativa curta de Mário de Carvalho e Méndez Ferrín*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1999.
- MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís. “Fria Hortênsia”. In: *Amor de Artur*. 2<sup>a</sup> ed. Vigo: Xerais, 1993. p. 89-119.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

## JOSÉ CARDOSO PIRES E JOSÉ J. VEIGA: ALEGORIA, IDEOLOGIA E SUBVERSÃO NA LITERATURA EM TEMPOS DE DITADURA

Francesco Jordani Rodrigues<sup>1</sup>

A presente comunicação pretende interpretar, discutir e debater o travejamento poético das obras *O anjo ancorado*, do autor português José Cardoso Pires e *Sombras de reis barbudos*, do brasileiro José J. Veiga, sobretudo, no que diz respeito às suas graves e urgentes motivações artísticas, posto que a escrita destas obras se insere especificamente no duro contexto da ditadura militar, marcado pela usurpação do direito à liberdade de expressão e pelo rígido controle das alternativas artísticas de crítica e denúncia social.

O primado estrutural da técnica de composição de *O anjo ancorado* e *Sombras de reis barbudos* é caracterizado pela alegorização dos principais elementos constitutivos das narrativas. A leitura das obras se encaminha por um freqüente e dinâmico jogo de espelhos entre a realidade vigente – o período da ditadura militar salazarista em Portugal e a ditadura de Geisel no Brasil – e o engendramento do micro-universo próprio à narrativa, mundo este habitado por personagens que vivem uma cultura, uma língua, desejos e planos e que se movem em noções de tempo e espaço determinadas pela configuração da própria narrativa. Se analisarmos etimologicamente a morfologia da palavra alegoria, “poderemos verificar que ela é derivada, por um lado, do substantivo *allos* que significa outro e, por outro lado, do verbo *agoreuinen* que corresponde à falar na agora” (CANTINHO, 2002, p. 69). Falar alegoricamente significa, portanto, remeter sempre a outro nível de significação, mais amplo e abrangente, o que imediatamente nos remete para sua natureza móvel e dialética.

Deste modo, as narrativas de José Cardoso Pires e José J. Veiga traduzem-se pela constituição alegórica da contra-face do mundo real e idealizado, o mundo conceitual e normativo, ou aquele demarcado pelas experiências e vivências humanas. Os textos encenam dramas que criticam a imposição dos conceitos que regem a vida comum e, pouco a pouco, dissipam a significação total e limitada

<sup>1</sup> Mestrando em Literatura Brasileira – UFRJ.

freqüentemente repetida na sociedade; isto é, desmontam os postulados nos quais todos vivemos, criando um novo paradigma social. O princípio dialético da alegoria, via de mão dupla que oscila entre o real e o fictício, passa a seduzir o leitor com a promessa de um outro campo de saber, outro cosmos, um outro “reino de significações”. Esta perspectiva dupla e complementar instalada pela verve dialética da alegoria amplia o leque de possibilidades de relação entre homem e mundo. Seduz tanto, aliás, que, nós leitores, começamos a duvidar da pertinência e da imutabilidade do *Real* que nos é imposto culturalmente, notando que não há um *Real* normativo e anterior à reflexão e à criação do próprio homem; mas, sim, várias realidades que variam em consonância com a multiplicidade do pensamento humano.

Não podemos esquecer que a noção de realidade estática, de um mundo ideal com ações predeterminadas, regido antes pelas idéias racionais e lógicas que pelo olhar criativo e insubordinado do homem/artista foi introduzida com o advento da filosofia sócrático-platônica. No pensamento metafísico, o mundo inteligível emerge em detrimento do mundo sensível. O mundo das idéias, dos conceitos e das normas suplanta a mobilidade da criação e da invenção constante inerentes à liberdade poética do fluxo do *Ser*. Há no projeto dogmático-político de Platão, o intuito deliberado de criar leis, sobretudo no que diz respeito aos conceitos que regem o pensamento humano, que, via Razão, torna-se modelo e emblema da firme verdade inquestionável. Assim, estão, no entendimento dos chamados “reis-filósofos” da Grécia Antiga, seguros todos os homens aos ditames da *polis*; isto é, incontestavelmente dominados os servos da República.

Neste sentido e contexto passam a ser perigosos os artistas, subversivos e libertos, posto que não sucumbem nem reverenciam qualquer modo de censura e limites à sua inventividade estética. Por ser livre, o artista transita pelo mundo que sua imaginação levar, cria novas possibilidades de viver, sentir e pensar questiona o estatuto vigente, põe abaixo as significações determinadas e opressoras. Platão, por conseguinte, expulsa os poetas da *polis*, pois eles incitavam a população à indagação, à subversão, ao descontrole dos postulados da realidade ideal da República.

Sabemos, no entanto, que a realidade em seu estado rígido e estático é impossível, uma ilusão necessária aos que pretendem se

manter no poder já que a realidade se moldará, sempre, de acordo com a perspectiva de quem vê, sente, apreende, cria e recria: o homem. Criar é, portanto, em si, um ato de pura e enorme subversão. Inventar traduz-se como uma revolução constante do homem que não se rebaixa ou não se limita tão-somente ao que a natureza lhe dá. O artista, o homem, o ser poético quer e ambiciona, isto sim, a natureza criada, sua cultura própria e genuína, almeja e sonha o mundo no qual se veja e projete enquanto diferente e único. Isto posto, partiremos para a investigação específica do conceito de alegoria nas obras *Sombras de reis barbudos* e *O anjo ancorado*.

Divido com Lucas, o personagem-narrador de *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga, um trecho que assinala bem a indagação principal desta comunicação:

“Não seria perigoso mexer com aquelas coisas, mostrar que o mundo que conhecemos desde pequenos não passa de ilusão, ou não é o único? Sendo assim, qual é o mundo real? Será um mundo em que pedras e sapos voam, areia molha, fogo pode ser cortado e guardado no bolso? E será que para um mundo assim este nosso é que é absurdo? Então o que não é absurdo?” (VEIGA, 1972; p. 60).

Ao dizer “coisas”, Lucas refere-se ao alegórico, ao enigmático, ao inusitado, à novidade; enfim, ao maravilhoso truque do absurdo que nos deixa perplexos diante da complexidade do *Real*. Via escrita, pedido insistente da mãe dada a fiscalização que vigiava as ruas desertas e muralhadas da pequena cidade de Taitara (micro-cosmo engendrado pela narrativa), o menino empenha-se em estabelecer conexões entre a realidade vigente (a sociedade em que vive) e a linguagem literária (a “ilusão necessária”, paradoxalmente enquanto fuga e crítica, distância e questionamento).

É dentro deste contexto – de descoberta pela indagação infinita, de vislumbrar que toda a visão de mundo é relativa sempre, e de percepção, em contrapartida, de que o homem é o centro criador da sua própria realidade sensível e inteligível, sendo assim, de suas mazelas e vitórias, que Lucas perfaz resistência, via linguagem literária, via força subversiva da palavra, à Companhia de Melhoramentos (denominação flagrantemente irônica) que se instalou na cidade e

dominou a vida de todos os habitantes.

Note-se que a compreensão do ser e do mundo sob o prisma da ficção não possui referências rígidas. Ela é, muito pelo contrário e conforme vimos, caracterizada por uma dialética extremamente viva, polifônica, criadora de possibilidades ditas e não-ditas e que convida ao mergulho crítico nos questionamentos humanos. Na liberdade sugestiva da palavra literária, reside, portanto, a subversão do código dominante que rompe a chamada “camada de convencionalidade” (KOTHE, 1986, p.72) em que vivemos, muitas vezes, alienadamente, à parte dos conflitos sociais.

Segundo o teórico marxista Georg Lukács, quanto mais social for a causa literária, “mais geral, amplo e profundo” é seu efeito, pois “a partir deste ponto de vista, encontramos-nos diante de outra relação entre a forma [artística] e a sociedade” (1981, p.175). Como representante da geração de escritores que iniciou sua obra ainda em tempos de ditadura, José Cardoso Pires tinha como firmes pressupostos, entre outros: “desmontar o fenômeno da alienação, definindo-o, investigando-lhe as causas, (...) insinuando caminhos e propondo aberturas para sua superação” (TORRES, 1977, p. 39). A ficção de Cardoso Pires tem seu travejamento estrutural apoiado, principalmente, em fundamentos ideológicos precisos, há, por conseguinte, um código ético e moral que se impõe como problema estético e expressivo, como também salientaria Lukács. Porém sabemos que sua interpretação não se afigura de forma efetiva ou panfletária, mas, sim, condiciona, delimita e conforma um modo estético e expressivo da própria manifestação artística.

O escritor Paulo Castilho definiu o autor português com as seguintes palavras: “uma voz de coragem quando ter coragem não era cômodo. José Cardoso Pires, um homem igual à sua escrita: a verdade”. Somemos a esta homenagem, a análise de Eduardo Prado Coelho no que tange ao estilo de escrita cardoseano: “marxista e revolucionária, é esta uma escrita mitificadora e cética”. Certamente, ser um corajoso marxista, enunciador de um discurso de crítica à hegemonia do Estado Novo que tanto censurou, perseguiu e matou os inimigos do regime salazarista não era tarefa fácil, tampouco “cômoda”. Mais segura fora, indubitavelmente, a postura contemplativa e alienada da grande maioria da burguesia portuguesa (não citamos a população pauperizada, já tão oprimida em diversos campos).



Como no trecho de *O anjo ancorado* quando Guida, personagem principal da narrativa, indaga-se, a sua maneira, acerca da lamentável situação dos habitantes das falésias por onde está passando: “Por que é que as casas não hão de estar de mal com o mundo, como as pessoas? Perguntou então a jovem. Observando com mais demora percebeu que sim, que estavam. Estas pelo menos. De mal com a terra, pior ainda, com o mar”. (PIRES, 1977, p. 55)

Sua leitura passa, certamente semelhante à criação literária de José J. Veiga, pela compreensão dos meandros da representação simbólica, pelo desvendamento da ideologia implícita nas alegorias (os *muros* de Taitara, o *mar* de São Romão em *O anjo ancorado*) e nas mais sutis metáforas, isto é, nos elementos que (re)criam os conceitos impostos e, conseqüentemente, subvertem as normas do espaço sócio-histórico.

O ato reflexivo de escrever/ler é, neste contexto, um horizonte além do preestabelecido, um importantíssimo diálogo rumo à liberdade do livre sentir, pensar e viver. Numa época em que ditadores como Salazar e Geisel cerceavam o direito maior à expressão individual de idéias, valendo-se, para isto, dos mais terríveis métodos de repressão e censura, a leitura alegórica surge como um compromisso radical com a verdade.

## REFERÊNCIAS

- CANTINHO, Maria João. **A anjo melancólico** – ensaio sobre o concito de alegoria na obra de Walter Benjamim. Coimbra: Ângelus Novus Editora, 2002.
- KOTHE, Flávio R. **A Alegoria**. São Paulo: Ática, 1985.
- LEPECKI, Maria Lúcia. **Ideologia e Imaginário**: ensaio sobre José Cardoso Pires. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- LUKÁCS, George. **Lukács**: Sociologia. José Paulo Netto (Org.) São Paulo: Ática, 1981.
- PIRES, José Cardoso. **O Anjo Ancorado**. 5ª ed. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. Sociologia e Significado do Mundo Romanesco em José Cardoso Pires. In: PIRES, José Cardoso. **O Anjo Ancorado**. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- VEIGA, José J. **Sombras de Reis Barbudos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

## A VIA-CRUCIS CAMONIANA SEGUNDO SARAMAGO

Francilene Matos<sup>1</sup>

De um jeito mais humano e passível de erros, o Camões do Século XX é recepcionado por portugueses que conseguem percebê-lo como um homem que contou em forma de poesia tudo aquilo que viu e sentiu em vida, glória e decepções que tomaram parte de um conjunto de versos alimentado pelo tempo e por aqueles que quiseram de alguma maneira tirar proveito do seu dom de contar em rimas.

Este estudo faz parte de nossa dissertação de mestrado, intitulada: *‘Que fizemos com Camões? Estudo sobre a recepção do Poeta, autor e personagem’*, uma análise da recepção de Camões através do tempo.

Como pôde um poeta da grandeza de Luís de Camões não ser reconhecido em vida? Como foi levado a viver miseravelmente, e passar por tantas humilhações para ter o seu livro publicado e mais tarde consagrado?

No decorrer de nosso estudo tratamos Camões como alguém que se tornou um mito, tendo como *principal função revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas*<sup>2</sup> transmitindo verdade. Durante anos, eruditos ocidentais estudaram o mito como “fábula”, “invenção”, ficção”, porém há mais de meio século, estes passaram a compreender que *mito designa uma história verdadeira, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo*.<sup>3</sup>

Cassirer baseia sua pesquisa na sociedade em que o *mito é – ou foi – até recentemente – “vivo” no sentido que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por si mesmo, significação e valor à existência*.<sup>4</sup>

Com base nestes estudos, engendramo-nos no meio sagrado e profano para estudar estes tipos de mitos. Na sociedade ocidental, Jesus Cristo se tornou um mito, incorporando irrupções do sagrado no mundo e o convertendo no que é hoje. É ele o senhor da verdade, o modelo a ser seguido. Mas, se os protagonistas dos mi-

<sup>1</sup> PG:UFF.

<sup>2</sup> CASSIRRER, 1972, p.7

<sup>3</sup> CASSIRRER, 1972, p.7.

<sup>4</sup> CASSIRRER, 1972, p.8.

tos, segundo Cassirer, são geralmente deuses, nos contos eles são heróis ou animais miraculosos que também têm a função de narrar “magicamente” a origem, isto é, reiterar sua criação exemplar.

Por isso, ousamos, neste capítulo fazer algo que talvez seja uma heresia. E com certeza, se vivêssemos no tempo da Inquisição, seríamos amaldiçoados pelo Santo Ofício. Comparar o mito sagrado, Jesus Cristo, com o mito profano, Camões, seria sem dúvida, um sacrilégio se não estivéssemos no terreno da literatura.

Ao longo da peça de Saramago, as situações pelas quais passam a personagem Camões podem ser lidas como um martírio. Se ousarmos mais um pouco, podemos compará-las ao sacrifício de Jesus Cristo em vida para ser glorificado após a morte. É claro que a peregrinação do poeta não alcança o martírio sofrido pelo filho de Deus mas, parafraseando Frei Bartolomeu Ferreira no alvará de publicação d’Os Lusíadas, se ‘literatura é tudo fingimento’ podemos fazer uso do momento do calvário de Cristo para lermos o de Camões na peça de Saramago.

A tradicional Via-Sacra inclui cenas extraídas tanto das tradições “pias” como das passagens dos evangelhos. Por exemplo, as três quedas de Jesus e a cena em que Verônica lhe enxuga a face não são bíblicas. Em 1991, o papa João Paulo II reformulou a Via-Sacra, de modo a comportar apenas as estações baseadas nas Escrituras, mas neste estudo levaremos em consideração a que durante anos foi mantida como tradição para os cristãos. As várias estações incluem personagens que tanto rejeitam como aceitam Jesus, assim como acontece em *Que farei com este livro?*

Comparando as duas trajetórias, vemos que na 1ª estação sagrada “Jesus é condenado à morte”, enquanto na 1ª estação profana que chamaremos de nacional ou camoniana, Camões é condenado a suplicar pela publicação de seu livro:

*“Pilatos entregou Jesus para ser crucificado.” (Jo 19:16)*

*[DIOGO DO COUTO]: “Vai lá, leva tua obra e pede por ela” (QFL, p.33)*

Na 2ª estação podemos constatar uma relação de espaço e percurso entre as duas figuras históricas e míticas; “Jesus carrega sua

cruz” :

*“Levaram então consigo Jesus. Ele próprio carregava a sua cruz para fora da cidade, em direção a um lugar chamado calvário.” (Jo 19:17)*

e o poeta começa sua peregrinação para conseguir ver Os Lusíadas publicado ainda em vida:

*“A ação decorre em Almerim e Lisboa, entre abril de 1570 e março de 1572 (...) entre a chegada de Luís de Camões e a publicação da primeira edição d’Os Lusíadas” (QFL, p.12)*

Na 3ª estação “Jesus cai pela 1ª vez”:

*“Numa ladeira com degraus de pedra, ele cai pela primeira vez, batendo com o joelho forte contra o piso rústico, esfolando-o por causa do peso da cruz” (Tradições pias)*

o que corresponde à primeira decepção de Camões com o Reino português, por não ter ao menos tempo para ouvir sua poesia:

*[LUÍS DE CAMÕES]: “Permiti, senhor, que vos leia, e que as ouça a Corte, algumas oitavas, estas que há muitos dias compus, a dedicatória a Vossa Alteza. Sabereis... (D. Sebastião, que tem ouvido indiferente, avança para o outro lado e retira-se, levando atrás de si todo séquito[...])” (QFL, p.40)*

Na 4ª estação “Jesus se encontra com sua mãe”:

*“Ao erguer a face, depara-se com o olhar triste e amargurado de Maria, sua mãe, impressionada com a intensidade da maldade do mundo. Ao presenciar todo aquele sofrimento, sentiu uma pungente dor transpassar seu coração.” (Tradições pias)*

e, na obra de Saramago, Ana de Sá, mãe de Camões, sofre ao ver a tristeza de seu filho:

*[ANA DE SÁ]: “Em que praia ou mar ficou o mancebo galhardo*

*que daqui partiu, que privações e desgostos o tornaram tão melancólico, que misérias mais custosas de suportar que esta pobreza costumada?”*  
**(QFL, p.40)**

Na 5ª estação “Simão Cirineu ajuda carregar a cruz”:

*”Enquanto o conduziam, detiveram um certo Simão de Cirene, que voltava do campo, e impuseram-lhe a cruz para que a carregasse atrás de Jesus”* **(Lc 23:26)**

e os amigos de Camões tentam incentivá-lo na sua peregrinação:

*[DIOGO DO COUTO]:“Atrás do dia velho, vem o dia novo. Luís Vaz publicará seus versos, terá a proteção da corte, o favor de el-rei. Em todo reino não há poeta maior”* **(Tradições pias) (QFL, p.30)**

Na 6ª estação “Verônica enxuga o rosto de Jesus”:

*“Uma mulher aproximou-se e enxugou o rosto ensangüentado do Senhor”* **(Tradições pias)**

Também uma mulher ajuda Camões na publicação do seu livro. D. Francisca de Aragão, dama do Paço, tenta fazer com que ao menos leiam seus escritos do poeta:

*[D. FRANCISCA DE ARAGÃO]:“Copiai-me a vossa obra das navegações, eu falarei à rainha, arranjaréi modo de fazer chegar uma palavra ao rei, tenbo alguma influência no paço.”* **(QFL, p.46)**

Na 7ª estação “Jesus cai pela segunda vez”:

*“O cansaço do Senhor era muito grande. Os soldados empurraram-no para que caminhasse mais ligeiro. Uma ponta de pedra enviesada no caminho derrubou o Senhor pela segunda vez”* **(Tradições pias)**

assim como Camões se decepciona com o neto de Vasco da Gama que não se interessa pela homenagem que o poeta presta ao seu avô:

[CONDE DE VIDIGUEIRA]: “Sois poeta e bem falante, senhor Luís Vaz. Ficai com a glória do vosso bem falar e escrever, que a casa da Vidigueira não precisa de quem lbe cante as glórias, ou pagará a encomenda que fizer para lbas cantarem. E eu não me lembro de vos ter encomendado este trabalho. (Entrega os papéis a Luís de Camões, que os recebe.)” (QFL, p.49)

Na oitava estação “Jesus consola as mulheres de Jerusalém” :

*“uma grande multidão do povo o seguia. E mulheres batiam no peito, e choravam por Jesus. Jesus, porém, voltou-se, e disse: “Mulheres de Jerusalém, não chorem por mim! Chorem por vocês mesmas e por seus filhos!””(Lc 23:27)*

e na peça de José Saramago, os amigos se consolam mutuamente:

**“[ LUÍS DE CAMÕES]: Diogo do Couto é moço. Eu é já estou no caso de se embrandecer a alma, mas estes ombros e a este coração podereis sempre, senhor Damião de Góis, confiar isso que dizeis ser vossa fraqueza. Ainda que em vós só vejo sabedoria, e não debilidade na vagueza do espírito.**

*[Damião de Góis]: Porém, antes de passarmos adiante na nossa conversa, protesto que estejais vós em idade de vos embrandecer as alma, como dissestes. E ainda que idade tivésseis, a fraqueza não. Quem, como vós, escreveu aquela obra de tanta excelência.”(QFL,p.50)*

Na 9ª estação “Jesus cai pela terceira vez”:

*“O Senhor, cansado pelas dores, em jejum e traumatizado pelos covardes flagelos, fazendo um percurso acidentado, cai pela terceira vez. (Tradições piás)*

e o poeta não aceita o dinheiro da dama e revela outra vez a sua decepção quanto ao rei D. Sebastião:

*“[LUÍS DE CAMÕES]: (...) Guardai o vosso dinheiro, senhora, que este livro não é soneto ou redondilha que se possa pagar com uma galinha ou duas camisas. O meu devedor não sóis vós, mas el-rei, ou*

*ninguém.”(QFL, p.80)*

Na 10<sup>a</sup> estação “Jesus é despojado de suas vestes” :

*“Chegando ao Gólgota, os soldados O empurraram e tiraram suas roupas, rasgando as vestes em quatro partes e depois lançaram sorte sobre a túnica, que era inteiriça, para ver quem ficaria com ela.”(Tradições pias)*

e Camões passa o fim da vida à merce da ajuda de amigos para comer e vestir-se. O maior poeta português não consegue sobreviver por si só:

**[ANA DE SÁ]:** Como foi que viveram Luís de Camões e sua mãe Ana de Sá durante estes 12 meses?

**[Luís de Camões]:** Viveram em grande aperto, e assim continuam. Tiveram fome. Talvez.

**[Ana de Sá]:** Fome., não. Fome, não tivemos.

*[LUÍS DE CAMÕES]: A mim me valeram os amigos, convidando-me para comer em suas casas.” ( QFL, p. 68)*

Na 11<sup>a</sup> estação “Jesus é pregado na cruz” :

*“Deitaram-no sobre o madeiro, pregaram sua mão direita e esquerda com um cravo de ferro, depois o pé esquerdo sobre o direito. Agora ele estava definitivamente pregado na cruz.” (Tradições pias)*

e Camões é condenado pela pátria a sofrer num mar de incertezas

*“[LUÍS DE CAMÕES]: Onde encontrar os trinta ou quarenta mil réis que me custará mandar fazer o livro?” (QFL, p.79)*

A partir da 12<sup>a</sup> estação, a que “Jesus morre na cruz”, a obra de José Saramago não nos deixa argumentos para comparar a via-crúcis sagrada com a via-crúcis portuguesa, mas outras fontes históricas e literárias nos relatam o que acontece após a morte do poeta. Luís de Camões morre miseravelmente, sem reconhecimento algum. Vê seu livro publicado mas, como interpreta a persona-

gem saramaguiana, não sabe o que fará nem o que farão com o seu livro. Não sabe o futuro d'Os Lusíadas ou o dos lusitanos. A partir dali, caberá a seus compatriotas pósteros dar continuidade à história literária da epopéia.

Somente nas 13<sup>a</sup> e 14<sup>a</sup> estações, quando “Jesus é descido da cruz” e colocado no sepulcro, o povo reconhece o filho de Deus. Assim como Jesus, o mito sagrado cristão que só foi reconhecido depois de ter sofrido o martírio e ser crucificado por seu próprio povo, também Camões, o mito profano português, só recebe sua glória após a morte. Jesus, o redentor do mundo, padece por nossos pecados e Camões, o mito lusitano, passa seus últimos dias na penúria devido a uma sociedade que não valoriza a cultura e o trabalho do intelectual.

Na 15<sup>a</sup> estação, a mais importante para o povo cristão, nos é revelada “a ressurreição de Jesus”:

*“Não está aqui: ressuscitou como disse: vinde e vede o lugar em que ele repousou” ( Mt 28:6)*

Jesus ressuscitou, ascendeu ao céu e está sentado à direita do Pai, todo poderoso. Foi preciso imolar o cordeiro de Deus para que nele pudessem crer os incrédulos. Jesus é um herói que passa de filho de carpinteiro a rei de todos os reis. Torna-se mito sagrado que ressuscita para triunfar no mundo cristão. Sua história foi escrita antes mesmo de ter sido gerado no ventre de sua mãe. Cumpriu sua missão para deixar aos pósteros o grande ensinamento da fé: “amar ao próximo como a si mesmo”.

Camões foi um herói que, pelas letras, se eternizou na nação portuguesa. Suas obras foram lidas e relidas por grandes poetas ou simples apreciadores. Foi transformado em mito nacional por ter imortalizado a grande época das conquistas, na qual muitos lusitanos revivem na memória. Sua missão não foi sagrada, sua vida não foi exemplo, mas conseguiu manter viva a chama patriótica portuguesa revelando, entre verdade e ficção, o amor que sentia por Portugal.



**RESUMO:** Ousamos neste estudo, fazer uma análise intertextual do personagem, poeta e mito profano, Camões, no texto dramático de José Saramago, *‘Que farei com este livro?’* e o mito sagrado, Jesus Cristo em sua via crucis contada pela Igreja Católica em nossos tempos.

**Palavras-chave:** Intertextualidade e mito.

**ABSTRACT:** *We venture in this study, to make an intertext analysis of the character, poet and profane myth in the dramatic text of José Saramago, ‘Que farei com este livro?’ and the sacred myth, Jesus Christ in ‘via crucis’ him telled for the catholic religion in our period.*

**Keywords:** *Intertextuality and myth.*

## REFERÊNCIAS

- SARAMAGO, José. *Que Farei com Este Livro?* 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo.Perspectiva, 1972.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos Camonianos*. 2ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira , 2000.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Perspectiva. São Paulo, 1972.

## AS CATEDRAIS

Francisca Amélia da Silveira<sup>1</sup>

O objetivo é fazer uma comparação entre o conto de Aquilino Ribeiro, “A Catedral de Córdoba” e o de Mário de Andrade, “Atrás da Catedral de Ruão”, enfocando, principalmente, a construção dos personagens centrais de cada conto e aproximando-as pelo enfoque da sensualidade reprimida.

Quais são os enredos, reduzidos ao fundamental de cada linha narrativa?

No conto de Aquilino Ribeiro, “A Catedral de Córdoba”, o personagem central, Rafael de La Ronda, apresenta-se dividido entre a condição de réu e a de repreensor que havia em seu íntimo. Insatisfeito consigo mesmo, caminha pela rua. A voz do repreensor acusa-o de cão tihoso a gastar as suas horas numa casa de má nota, enquanto ele se coloca na condição de pecador, indagando a razão por que perdera a vergonha. Essa situação é amenizada pelo reconhecimento de que se não fossem os seus pecados e as suas andanças, ele não estaria tão cedo na Sé para cumprir as suas obrigações de sacristão. Caminhando em grande debate, de vez em quando, entoava uma canção. Com idéias confusas, sempre alternando acusações, sob a ameaça constante da figura do Arcebispo, questiona os seus serviços na catedral da Sé. Lamenta perder aquele trabalho tão fácil. A sua vontade agora é dormir. A canção que entoava ameniza, um pouco, o conflito gerado pelos remorsos de um velho devoto e os escrúpulos de sacristão. A figura ameaçadora do Arcebispo aparece-lhe à memória sempre com as censuras e as ameaças de destituí-lo das funções que ocupava de maneira tão cômoda. Ao chegar à igreja, percebe que há alguém nela. O Arcebispo afagava a imagem de Santa Inês com desespero, tentando animar o mármore. Rafael, abalado, acaba por participar daquela voluptuosidade. Assustado, foge. Ouve a voz dos mármore que ameaçam quebrar as almas dos ministros da igreja.

À medida que se vai familiarizando com o templo, Rafael vê a catedral com a voluptuosidade de uma mulher. Aparece-lhe com

<sup>1</sup> Professora de Língua Portuguesa e Literatura Infantil do Centro Universitário Salesiano de São Paulo.

as formas associadas sempre ao gozo, à alegria e ao prazer. Ele deixa-se levar pela fantasia num mundo de coisas reprimidas e acumuladas durante trinta anos de pureza. Em cada canto do templo, vê as formas de mulher e a mesquita provoca-lhe febres e devaneios. Transforma-se, então, no mau servo, corrompido pelos vícios. Às vezes, Rafael, em pensamento, colocava-se na condição de arrependido, mas a nova situação era mais forte e ele continuava a freqüentar as meninas da Chica Menuda.

Em “A Catedral de Córdoba”, a história desenvolve-se toda em torno da figura de Rafael de la Ronda que, ao se tornar sacristão da antiga mesquita, influenciado pela atmosfera afrodisíaca que dela se espalhava, perde, aos poucos, o seu recato e torna-se escravo do pecado. Acaba tornando-se a testemunha involuntária da sacrílega paixão do Arcebispo por Santa Inês.

Esses fatos, explicando a personagem central, compõem toda a narrativa e nos são revelados, em retrospecto, durante a caminhada de Rafael, no começo da manhã, quando voltava de uma de suas noitadas e se dirigia para a Catedral.

É importante notar que Aquilino parte de um dado real para construir sua narrativa. A grande Mesquita de Córdoba é o mais belo e imponente de todos os monumentos da arte da Andaluzia muçulmana e foi o único a sobreviver depois de transformar-se em Catedral.

A idéia principal do conto é a força do instinto sexual lutando com os princípios morais. Ao analisar o processo usado pelo autor, observa-se que dois dos principais elementos estruturais da narrativa — personagem e espaço — contêm em si as condições propícias ao drama que se vai desenvolver. A presença de maior importância na efabulação é o espaço e, como espaço, Aquilino escolhe uma antiga mesquita árabe, local que teria guardado mais intensamente a marca do espírito árabe, tradicionalmente identificado com a sensualidade. O espírito cristão simbolizado pela catedral que substitui a mesquita é o refreador dos instintos.

Como personagem central, um espanhol, marcado pela impetuosidade sensual do árabe. O seu ofício: sacristão. Homem que, por tratar com as coisas sacras, deve manter-se puro. As mesmas características marcam a personagem do Arcebispo, secundária, mas de grande importância na eclosão do drama.

Rafael tem a palavra, através do diálogo interior travado entre os dois impulsos que coexistiam no sacristão: o do “réu que havia em si e o repreensor que dormia no mesmo quarto.” O leitor vai-se inteirando do drama que vivia o sacristão, assaltado pelos vícios e os remorsos.

Magistralmente, Aquilino assume a técnica do monólogo narrativo e distancia-se de sua personagem que assume a 3ª pessoa. É como se Rafael continuasse dividido em dois e falasse de si mesmo como de um “outro”. Registra diretamente a fala interior da personagem, os seus pensamentos ou palavras.

Através do diálogo entre o Arcebispo e o sacristão, o leitor passa a conhecer as censuras que pesavam sobre este último.

A Catedral vai exercendo no espírito de Rafael um encantamento. No conto, o magnetismo que transforma o casto Rafael num homem dominado pela sensualidade desprende-se do espaço. É também o espaço o responsável pela criação da atmosfera que prepara o espírito do leitor para aceitar, como algo verossímil e real, o fato que se revela subitamente ao olhar estupefato de Rafael no momento final da narrativa.

A referência é ao momento em que o sacristão entra na Catedral para começar o seu trabalho. O trecho é longo, porém a análise da descrição da Catedral já é suficiente para compreendermos a afirmação. A descrição desenvolve-se em três momentos: no primeiro, vista por fora; no segundo, por dentro e, no terceiro, temos a justificativa do clima de que ela está impregnada.

Quando Rafael despedia da Calle dos Judios, no Oriente acabavam de estalar as faixas de púrpura do alvorecer. Flutuava sobre a Catedral uma sombra imponderável que enroscava nas pirâmides e na serrilha das ameias, como que uma gaze cetinosa. Apenas a flecha da torre cristã, alta e diminuída no céu, tal a cotovia que se encastela para cantar, bebia a chama primeira do Sol.

Com a chave que, por tresnoitado, não largara do bolso, Rafael abriu a porta travessa e entrou. Dentro uma penumbra leve, que até os olhos abrasidos nos painéis de Céspedes suavizava, obumbrava tudo. Nunca como àquela hora, era estranha, de empolgante sortilégio, a obra de pedra. Nem palmeiral, antes de o devassar o jorro solar, nem palácio sonhado no fundo

do oceano. As naves dir-se-iam áleas de lírios gigantes que abriam e se entrelaçavam nas arquivoltas e arcos em ferradura.

*Ao longe, a claridade leitosa das colunas esvaía-se e não ficavam no ar mais que jardins suspensos, sobrecéus de corolas brancas, desconumais. E, se não em corpo — ligeiras, pés descalços, rosto velado, rescendendo a mirra e cinamomo — em espírito, deviam por ali ter passado há pouco as favoritas de Almansur.*(Op. cit, p. 40 - 1)

A aparente gratuidade descritiva oculta uma habilidosa manipulação dos elementos espaciais. Elementos que vão intensificando a emoção e criando o clima propício ao clímax da narrativa: a satíriase do Arcebispo.

Em “A Catedral de Córdoba”, o espaço é de fundamental importância. Ele é responsável pela metamorfose de Rafael e pela satíriase do Arcebispo, como também é o elemento estrutural de maior atuação no desenvolvimento da narrativa.

No conto de Mário de Andrade, “Atrás da Catedral de Ruão”, Mademoiselle trabalha como governanta das jovens Alba e Lúcia, filhas de D. Lúcia. Esta encontra na francesa uma pessoa que a pudesse substituir nas exigências domésticas. A mulher vai-se envolvendo numa estranha cumplicidade com as alunas que, maliciosamente, vão induzindo-a a exprimir seus anseios. O leitor vai adentrando o espaço psicológico de Mademoiselle que, pela primeira vez, sente as vibrações de seu corpo. Mário usa frases truncadas, entre o francês e o português, muitas reticências, exclamações e interjeições, recortando o passado e o presente, justapondo imagens. Entre o passado e o presente, é focalizada a neurose da protagonista pelo *derrière* das igrejas, por causa de uma cena que se passara atrás da Catedral de Ruão. Ela sente-se atraída pelo “detrás” das igrejas, desviando seus caminhos em busca da complementação de suas sensações. Segundo CHAUI (1999, p. 25), “indissociavelmente ligado aos traços da memória, o desejo busca realizar-se pela reprodução alucinatória das percepções antigas nas percepções presentes que se tornam, pela via da substituição, sinais precários de sua satisfação.”

Dona Lúcia decidiu apresentar as filhas aos chefes do Partido e Mademoiselle deveria comparecer. Nessa noite, a preceptora saiu às oito rumo à pensão. Passou atrás da igreja de Santa Cecília.

Numa euforia mista de resfriado, ansiedade, desejo de ser violentada, a mulher recompõe, embaralhadamente, suas recordações. Será que iria acontecer o que sucedera atrás da Catedral de Ruão? Seria ela violentada? Nada de muito concreto é revelado ao leitor, que é conduzido ao interior da personagem onde lhe é descortinado o subconsciente, fundindo-se ao real: a possibilidade de estar sendo perseguida. A imaginação fervilha, retomando o passado em Ruão. Ao chegar à porta da pensão, Mademoiselle agradece a alguns homens que passam, dando-lhes dois níqueis. Entra em casa, estira-se na cama e chora. As ilusões se encerram.

O autor usa intensamente o diálogo entre Mademoiselle e as meninas, criando um clima de suspense e cumplicidade em que a preceptora vai-se revelando profundamente erotizada. Através de trechos descritivos, vai mostrando ao leitor a fixação da personagem pela Catedral de Ruão, chegando a afirmar que o que havia acontecido atrás daquela catedral acontecia atrás de todas as catedrais. É perfeita a solução estilística encontrada por Mário de Andrade para dar vazão às sensações da mulher. Frases truncadas, escritas entre o francês e o português, justaposição de imagens, numa montagem cênica marcada pelo dinamismo futurista.

Assim nascera em poucos dias um entrejogo de reticências e curiosidades malignas que agora devastavam a professora. Tudo não passava dum ceva divertida de quase-imoralidade para as meninas. Um fraseio sem pontos finais, farto de “vous comprenez”, de “vous savez”, de “n’est-ce pás”, em que era sempre Mademoiselle a imaginar imoralidades horrosas, esbaforida de susto. (Op.cit., p.46)

No conto, o espaço não é descrito. Aparece apenas mencionado na idéia fixa de Mademoiselle pela parte posterior da catedral. Além disso, a atração da personagem é pelo espaço externo da catedral.

Enquanto a personagem de Aquilino aparece dividida entre a força instintiva do sexo associada a pecado, a personagem de Mário apresenta-se dominada por fantasias eróticas, entre o passado e o presente, tomada por uma neurose pela parte posterior das igrejas.

**RESUMO:** O objetivo é fazer uma comparação entre o conto de Aquilino Ribeiro, “A Catedral de Córdoba” e o de Mário de Andrade, “Atrás da Catedral de Ruão”, enfocando, principalmente, a construção dos personagens centrais de cada conto e aproximando-as pelo enfoque da sensualidade reprimida. Rafael de La Ronda, personagem do primeiro conto, apresenta-se dividido entre a condição de auto-repreensor e de réu. Mademoiselle, professora de línguas, impecável em sua blusa branca, maliciosamente envolvida em uma cumplicidade com as alunas, vai mostrando os seus secretos anseios.

**Palavras-chave:** personagem, espaço, sensualidade reprimida.

**ABSTRACT:** *The aim is to draw comparisons with the Aquilino Ribeiro's tale, “The Córdoba's Cathedral” and Mário de Andrade's tale, “Behind the Rouen's Cathedral”, focalizing the construction of the each tale's protagonists and approaching them about the choked down sensuality. Rafael de La Ronda, the first tale personage, is divided between the reprehender and the defendant. Mademoiselle, the second tale personage, language master, impeccable with her white shirt, is maliciously entangled in a complicity with the pupils, showing her secret wishes.*

**Keywords:** *personage, space, choked down sensuality.*

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. “Atrás da Catedral de Ruão”. In: *Contos Novos*. 17 ed. Belo Horizonte, MG. Rio de Janeiro, RJ.: Itatiaia, 1999. p. 43-56.
- COELHO, N. N. *Aquilino Ribeiro*. São Paulo: Quíron, 1973. (Escritores de hoje)
- CHAUÍ, M. *Laços do Desejo*. In: NOVAES, A., org. *O Desejo*. São Paulo: Cia. das Letras. 1999. p. 19-66.
- RIBEIRO, A. “A Catedral de Córdoba”. In: *Jardim das Tormentas*. Lisboa: Bertrand, 1961. p. 27-45.

## A PERMANÊNCIA RASURADA: A POESIA DIALÓGICA DE CASTRO MENDES

Francisco Ferreira de Lima<sup>1</sup>

Infeliz da literatura que precisa de gênios. Como bem se sabe, esses seres especiais, meio homens/meio deuses, dão de raro em raro o ar de sua graça entre os humanos comuns, para deles nos ocuparmos vida afora, pois deixam tarefa hercúlea a seus pósteros, qual seja, a de tentar trilhar as fronteiras por eles abertas, buscando juntar o que deixaram como fulgurações, como fragmentos dispersos de flashes a encandear olhos ávidos por mundos concertados. Trata-se, diga-se de passagem, de atividade um tanto inútil, porquanto jamais seremos iguais a eles, por faltar em nós aquilo que neles sobra, aquilo que as forças da natureza, sejam elas quais forem, distribuem com mesquinha parcimônia ao resto da humanidade. Passado o cometa com seu facho de luz incandescente, muito tempo depois continuamos procurando, sôfrega e desesperadamente, resquícios de sua passagem, refazendo os seus feitos, apavorados ante a idéia de não sermos deles merecedores, acaso tentássemos outros caminhos, acaso tentássemos exercitar a nossa diferença.

Para quem tem Dante, Shakespeare, Cervantes e Goethe em sua literatura, não será necessário ir longe para visualizar essa *angústia da influência*, como bem a designou Harold Bloom. Guardadas bem as proporções políticas e econômicas quanto ao papel da língua portuguesa no mundo, o mesmo pode-se dizer de Camões, Fernando Pessoa, Machado de Assis e Guimarães Rosa. Com efeito, déssemos-nos ao trabalho de rastrear discípulos e epígonos desses artistas, de modo a, no caso do Brasil, por exemplo, completar o pioneiro trabalho de Gilberto Mendonça Teles, que seguiu as pegadas da presença de Camões na poesia brasileira, certamente compreenderíamos a fundo a, nesse sentido, feliz expressão do crítico norte-americano.

E em Portugal sequer seria necessário empreender-se tal esforço, que a tradição fala por si mesma. Ecos há desses gênios

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Feira de Santana



em quase tudo que se fez depois deles, tanto para reverenciá-los quanto para deles se desvencilhar – o que não deixa de ser apenas outra maneira de afirmar sua pesada e nesse caso penosa presença.

O resultado dessa permanência sufocadora do gênio, as mais das vezes, é uma literatura manietada, aprisionada em tautologia e esterilidade, pois voltada para (e devotada ao) culto religioso dos grandes. Intocáveis, inalcançáveis e inabaláveis em seus panteões, estão sempre a ditar regras e modelos a serem seguidos, como se de fato não houvesse mais nada de novo a ser inventado sobre o sol.

Mas felizmente há, que, apesar deles, diria Reis, *tudo passa quanto passa*. Veja-se o caso da poesia portuguesa contemporânea. E nela, para evitarmos panoramas abrangentes e pouco produtivos, veja-se o caso da poesia de Luís Filipe Castro Mendes. Trata-se, a meu ver, de bom ponto de partida para demonstrar-se a tese de que a literatura portuguesa contemporânea, finalmente, vive a felicidade de prescindir de seus gênios, pelo menos como apresentados acima.

Tendo estreado em 1985, o que o situa entre os novos ou novíssimos da poesia contemporânea, Castro Mendes é bom exemplo de libertação da sagração da permanência. Nele, a homenagem e a reverência parecem ter cedido lugar ao prazer de uma feliz e resolvida convivência, construída sobre uma saudável rasura, muito mais que mera re-escritura, a qual afirma, de um lado, o tempo de cada poesia e, de outro, a poesia de cada tempo. Firmada a distinção, ambas podem ser compreendidas como partes de um contínuo, partes de um grande todo. Em outros termos, sua poesia parece dizer: feliz da literatura que possui gênios, mas, malgrado e bem-grado isso, a vida e a poesia continuam! É possível e desejável fazê-la andar por ela própria, consoante o estágio diferente da aventura humana. A influência obrigatória transforma-se, então, numa herança viva, mais que mero depósito de fórmulas feitas,

Nesse sentido, quanto a mim, a poesia de Castro Mendes traz a marca mais significativa da literatura portuguesa contemporânea: a estabilidade de sua produção. De fato, assim na prosa como na poesia, a literatura contemporânea feita em Portugal é caracterizada por uma saudável regularidade – independentemente, é preciso ressaltar, dos nobéis com os quais este ou aquele autor tenha sido

agraciado, pois tanto aquele quanto este outro bem poderia ter sido o escolhido, que suas obras equivalem em qualidade.

Ao invés da obsessão de fazer surgir outro supra-Camões, a literatura portuguesa parece bem mais interessada em manter a continuidade de uma produção artística qualitativa e quantitativamente estável, para a qual o passado pode até ser ponto de partida, mas não de chegada. Ao invés de raros cometas, cujo incêndio repentino deixa um mundo de trevas atrás de si, uma perene rede de pontos de luz, capaz de clarear o mundo o suficiente, de modo a impedir alguns saltos no escuro.

É, creio, nessa dimensão que deve ser vista a poesia de Castro Mendes. Ela é resultado evidentemente de um esforço pessoal do poeta, mas também, e sobretudo, de um esforço coletivo por que passou a cultura portuguesa nas últimas décadas do século passado, visando a sua reinserção nas práticas culturais do mundo contemporâneo, após o fim do longo período de fechamento para o mundo a que foi forçada pelo regime de Salazar.

E essa é, ao meu ver, a marca primeira da poesia de Castro Mendes: a contemporaneidade – no sentido mais estreito que essa complexa palavra pode oferecer. Mas, ressalte-se de imediato, não se tome a idéia de reinserção nas práticas da cultura contemporânea como algo equivalente a grandes arroubos experimentais ou a pastiches e paródias insossas como usualmente se tem visto a título de arte contemporânea. Aliás, o feixe de inclusão de práticas artísticas sob esse nome chegou a tal limite, ou melhor, a tal ausência de limite, que talvez já não funcione sequer como conceito.

Nesses tempos ditos pós-modernos, em que se marcha para “relativismos absolutos”, Castro Mendes, através de elaboradas realizações formais, faz uma bem-vinda profissão de fé na força da poesia enquanto discurso de interrogação aos mistérios do mundo e do homem contemporâneo. Aquele papel, aliás, a que se impôs a poesia desde sempre: o de desdobrar o real com vistas a iluminar pedaços, ainda que minúsculos, de seus mundos de sombra. Trata-se, portanto, de um lírico em estado puro, a perguntar-se as perguntas de sempre - sempre tão antigas e, por isso mesmo, sempre tão novas, ou melhor, para manter a palavra, tão contemporâneas, uma vez que aí estão elas, em torno de nós a nos impulsionar, ora como dor, ora como alegria de ser e de não-ser.

E *interrogação*, aliás, é muito boa palavra, porquanto se trata de uma poesia de organização bastante complexa, que pode ser lida em níveis diversos. Sem nunca abandonar o lirismo, que será percebido logo na primeira leitura, mesmo que aligeirada, ela traz embutida uma sofisticada reflexão filosófica, só acessível em paciente e perseverante segundas e terceiras leituras.

Para o leitor apressado, portanto, as páginas de *Poesia reunida* apresentam um lírico a discorrer sobre o amor, o tempo, a morte, a história, num variado arsenal de imagens e formas poéticas de mais ou menos fácil acesso; para o mais paciente, um lírico para quem a poesia é antes de tudo lugar próprio para indagar-se o mundo e o estar nele – indagação que confinará com o filosófico sem a este render-se nem com ele confundir-se, pois é mesmo nesse liame que a lírica justifica sua condição e sua existência como discurso.

É com poesia lírica, portanto, e de alta ressonância, acrescentando-se, que Castro Mendes discorre sobre os temas citados. E assim é também quando pergunta (e se pergunta) sobre as fantasias, utopias e ironias da História, especialmente aquelas que prometiam re-instaurar paraísos terrenos apenas para descobrir que eles estavam irremediavelmente perdidos.

Lírica, sim, e por isso contida na medida do verso, mesmo quando este for livre – de presença, aliás, não muito significativa no conjunto. Mas também presente, pois a variedade formal na poesia de Castro Mendes não quer dizer outra coisa senão o fato de que sem a forma adequada, o fluxo lírico não passa de “matéria simples“, que se inicia e se finda em si mesmo como experiência vivida, mas não transfigurada – ou fingida, se se preferir. Daí poder-se encontrar em sua obra poesia vazada em sextinas, epigramas, madrigais, cantigas, envios, romances, dentre outras formas poéticas, como gosta de chamá-las Massaud Moisés. E dentre elas – não poderia ser diferente em poeta contemporâneo de feição clássica – destaca-se o soneto, cuja quantidade, bem maior que as outras, poderia dizer-se a forma predileta do poeta, provavelmente em virtude da contida invenção nela perseguida, pois nunca há jorros nessa poesia, mesmo quando se trata do verso livre

Importante ressaltar, porém: tais formas poéticas, por antigas e especiosas que sejam, ganham em Castro Mendes um toque de contemporaneidade, porquanto não parece haver qualquer espécie

de nostalgia em seu uso, senão uma bem planejada *rasura da permanência*, com a qual se atualizam modos de ler, todos, antigos ou novos, utilizados pelo que oferecem em rigor, isto é, pela capacidade de fazer o transporte da poesia, de fazê-la fluir adequadamente.

E tal ocorre por uma razão simples: em Castro Mendes a poesia é mais importante que seu tema. Isso, pode-se dizer, o faz transitar na contramão de uma certa banalidade atual, que tem optado pelo mero dizer, se bem não domine os procedimentos para fazê-lo, como se fosse possível ao artesão, qualquer artesão, trabalhar sem o conhecimento completo de suas ferramentas, conhecimento que as fazem, para além de objetos, extensões de seu próprio corpo.

Não que o tema, evidentemente, não seja importante, mas é a poesia que o faz. Quanto a mim, diria ser este o aspecto a singularizar a poesia de Castro Mendes: uma poesia feita de poesia. Daí o prazeroso gozo da convivência com seus pares, de onde, quase sempre, surgem tema e poesia. Numa verdadeira *homenagem à literatura*, para trazer à cena Fíama H. P. Brandão, um de seus muitos interlocutores, Castro Mendes se delicia em dialogar com poetas de todos os tempos, lugares e linguagens, inventando-se ao tempo em que os re-inventa. Dentre eles, pode-se inclusive contar a presença de Caetano Veloso, num arrojado reconhecimento de que a poesia ultrapassou as fronteiras do papel impresso e ganhou novos meios de expressão, crença que coloca o poeta entre os partidários da pura poesia, em oposição àqueles da poesia pura, para quem qualquer ultrapasse do limite da página faz adentrar-se o plano da heresia. É a poesia pura, mas, entenda-se bem, como pura poesia, que interessa a Castro Mendes. E é no diálogo com seus pares que ela melhor se constrói.

Não que tal prevalência da poesia implique alheamento do mundo. Há mesmo um conjunto de poemas em *Poesia reunida* dedicado à derrocada das utopias marxistas, de modo particular ao aborto da chamada revolução dos cravos e, de maneira geral, ao fim vertiginoso dos socialismos ditos reais, desaparecidos no final do século passado.

Em *Idos de Marx*, poema que faz ecoar no título o trágico *idos de março* romano, a lembrar emblematicamente o dia do assassinato de César e suas conseqüências para o império, e tal qual um Antero do século XXI, o poeta enxerta poesia na maior fantasia política

do século passado – a redenção marxista –, aquela que nos levaria de volta ao paraíso terreal. Exorta seus agora desolados seguidores a perseverarem, pois se trata somente de derrota passageira: *Ab! Camaradas, assim nós estivéssemos / Prontos para uma nova insurreição!*

Para tanto, porém, será necessário voltar ao começo de tudo, desembaraçar fios e reverter projetos que começaram pelo avesso. Para falar com Cacião, será necessária uma “aprendizagem do desaprender”, que possibilite achar ao invés de perder, posto que há uma lacuna primeira, enorme, na prática política dessa utopia, a entrar todo e qualquer avanço em direção à vida nova: *Falta-nos só compreender o mundo / Que perdemos de tanto transformar.*

Em outro poema do mesmo ciclo, contudo, o poeta já não parece tão desolado ante o fim do sonho. É o que se lê ao fim de *fin de siècle*: *Se nos morreu às mãos toda utopia / É que sobra em palavras a poesia.*

Não é difícil entender a, ousaria dizer, feliz resignação do poeta, base mesmo de seu projeto poético. Para isso é preciso voltar àqueles versos que tratam da incompreensão do mundo: *Falta-nos só compreender o mundo / Que perdemos de tanto transformar.* Não é possível transformar sem compreender. E uma das possibilidades de compreensão do mundo é a poesia, com sua sobra de palavras. Ela é a fonte inesgotável de perguntas ao mundo, com vistas a sua decifração. Como transformar antes de decifrar a floresta de símbolos, que nos enreda em vasta e espessa teia de mistérios? Só através da poesia, a perdição volver-se-á compreensão e, quem sabe, revolução; e, quem sabe, redenção. Mas, até lá, a poesia é a utopia possível, passível de realizar-se aqui e agora.

E ela será melhor realizada na companhia daqueles que nela acreditam, na companhia daqueles que há tempos e tempos se empenham na decifração do mundo, mediante a sobra de palavras, como uma profissão de fé, como uma devoção, alheios aos apelos imediatos e doentios do mundo: *oculta ascese é a poesia pura / que preserva da histeria a literatura*, dirá Castro Mendes atualizando Paul Valéry.

Muitos são os modos pelos quais a poesia de Castro Mendes dialoga com a poesia. Tempo e espaço, evidentemente, não me permitem exame pormenorizado, pelo quê me contento com rápida descrição de alguns poucos procedimentos.

O primeiro e mais evidente deles é o tematizar-se a própria

poesia, buscando, entre concepções opostas, seu lugar específico no universo dos discursos. A busca oscila entre a impotência – *não pode o poema quase nada* – e a certeza na capacidade da poesia de atravessar camadas do real, posto que se trata de um *frio intermitente* (...), *persistência através da corrupção*, como se lê no poema *Do medo*.

No que se refere ao diálogo propriamente dito, o procedimento mais utilizado é o uso exaustivo da epígrafe. Os livros que compõem o conjunto de *Poesia reunida* são obrigatoriamente abertos por uma delas, cuja função é a de antecipar o “tom” do conjunto de poemas a ser lido. *Viagem de inverno*, por exemplo, publicado em 1993, é um livro composto de seis partes e mais uma finda. É aberto por uma epígrafe, de caráter geral, sacada de Jorge Luís Borges. Na página seguinte aparece a epígrafe relativa à parte primeira do livro. A sensação inicial é a de que se está diante de uma pequena antologia de pequenos fragmentos de poemas, ao invés de um livro autoral. Chega-se à segunda parte do livro através de mais uma epígrafe. E assim ocorrerá em todas as outras, incluída a finda, que se inicia com uma citação de Fernando Pessoa. Não satisfeito, o poeta finda efetivamente seu livro com uma citação de Rimbaud, que se articula com a primeira, a de Borges, e fecha, por assim dizer um círculo, no qual o sereno fim de mundo borgiano (*consideré que estábamos, como siempre, em el fin de los tiempos*) é contaminado pelo de Rimbaud com suas imagens sufocantes: *Les sentiers sont âpres. Les monticules / se couvrent de genêt. L'air est immobile. / Que les oiseaux et les sources sont loin! / Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant.*

Mas o processo não pára. Pelo menos na edição brasileira, a página seguinte à citação de Rimbaud traz a epígrafe geral do próximo livro, *O jogo de fazer versos*, cujo título, como se vê, remete ao que acabo de demonstrar no parágrafo anterior.

Deixemos a poesia dos outros e vamos à de Castro Mendes. Fiquemos apenas em *Viagem de inverno*, que só aí já teremos material bastante. Corramos os títulos de alguns poemas: *Petrarca coroado no Capitólio*; *Carta do senhor Arthur Rimbaud, da Abissínia*; *Da pura poesia (a partir de Paul Valéry)*; *Camilo Pessanha regressa a Portugal*; *Ángelo de Lima*; *Fernando Pessoa*; *Vitorino Nemésio*; *Os poetas Esquecidos*; *Os poetas Mortos*; *Fala dos Poetas Mortos*; *O Adeus à poesia (com um verso de Guido Cavalcanti)*; *Epígrafe com um verso de Jorge Luís Borges*. E basta. Mas poderíamos continuar por bom tempo ainda, se tempo houvesse,

uma vez que títulos assim é que não faltariam.

Vamos agora ao corpo dos poemas, de alguns poucos, evidentemente. Neles, o diálogo se processa de duas maneiras mais evidentes. A primeira é a citação direta, como no quarteto abaixo, cujo primeiro verso, à exceção do “é” inicial é de autoria de Jorge de Sena: *É “Deus um só pudor da Natureza”/ cantado por tais vozes que, inspiradas,/ a ferocidade imitam da beleza/ em abismos de morte figurada.*

O segundo procedimento é o da apropriação, em que se reinventa a fórmula consagrada: *Transforma-se a memória em sensação/ e em pura dor se volve a despedida.*

Na convocação geral, como disse antes, comparece também Caetano Veloso, a fechar um poema cujo título diz quase tudo: *dois modos de música.*

Por que e para que tanta epígrafe, tanto nome de poeta, tantos versos alheios tornados próprios? Poderia responder a tais questões com a idéia corrente de que, constatada a esterilidade dos temas, a pós-modernidade obrigou a literatura a voltar-se sobre si mesma. Não creio, contudo, que seja simples assim. No caso de Castro Mendes, proponho que se trata de uma radical utopia: a de que todos os poetas, de todos os tempos e lugares, respeitadas lugares e tempos, compõem como que um livro único, sendo suas obras particulares algo como capítulos desta grande obra, o que os irmana a todos na mesma devoção.

Dialogismo, pois, é a palavra-chave na poesia de Castro Mendes. Mas, como se viu, tais diálogos outrora ditos, com a pompa apropriada aos estudos literários, intertextuais, não estão ali para reverenciar grandes nomes ou os gênios do passado, nem tampouco para dessacralizá-los, senão para rir com eles, chorar com eles e com eles se resignar acerca de quão útil e quão inútil é perseverar nessa estranha tarefa de *recuperar restos, tonalidades desapercebidas, intensidades de uma paixão vazia*; senão para celebrar a alegria de fazer parte de uma confraria especial: aquela que teima em buscar resposta ao que lhe não foi perguntado, mas que de modo obsessante teima em não calar. E é bem que Castro Mendes assim o faça, pois, com sua poesia, tem assegurado, com justiça, o seu lugar nessa esquisita irmandade.

## REFERÊNCIAS

CASTRO MENDES, Luis Filipe. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: topbooks, 2001.



# A ESSÊNCIA NEOPARNASIANA DA HETERONÍMIA

Francisco Maciel Silveira<sup>1</sup>

## 1. UMA QUESTÃO DE ESTILO

Quase exclusivamente se tem privilegiado o aspecto conteudístico da obra pessoana. E, por essa perspectiva, são pródigos os elogios que incensam o criador dos heterônimos. Talvez a fumaça desse incensório todo tenha nublado nossos olhos, impedindo que vejamos com nítida clareza um ângulo desse polígono que representa o processo heteronímico. Esse ângulo — em minha óptica, o principal — é o formalismo. Principal a ponto de, artisticamente, tornar-se o motivo (empregado o termo em sua acepção retórica: impulso para realizar determinada ação) gerador da criação dos heterônimos.

Quando percorremos, com vagar, e sem venda nos olhos, as páginas em que Fernando Antônio Nogueira Pessoa trata da heteronímia, deparamos com um dado constantemente negligenciado: o que marca, de fato e decisivamente, a realização artística da heteronímia não é o conteúdo da expressão, mas o modo de expressão. Quero dizer com isso que, no processo heteronímico ideado pelo poeta, o que vinca a distinção das criaturas poéticas entre si e delas em relação ao criador é a forma, a técnica de composição, o estilo.

O que concede a um Álvaro de Campos, a um Ricardo Reis, a um Alberto Caeiro, a um Fernando Pessoa ele-mesmo o estatuto de heterônimo não é *só* o fato de terem sentimentos, idéias, modos de ver e compreender distintos dos que venha a ter o criador. O que lhes confere a natureza heteronímica, além de ter cada um deles um estilo próprio, distinto, diferente um do outro, é *também e sobretudo* — diria até, condição *sine qua non* — cada um ter um estilo próprio, distinto, diferente daquele praticado pelo criador.

Em apoio à minha tese gostaria de chamar a atenção para dois trechos em que, num direta, noutra indiretamente, Fernando Pessoa(s) trata de seu projeto heteronímico.

<sup>1</sup> Professor Titular de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo.

O primeiro gira em torno dos graus de despersonalização que conduziriam a poesia lírica à condição de poesia dramática:

“Um passo mais, na escala poética, e temos o poeta que é uma criatura de sentimentos vários e fictícios, mais imaginativo que sentimental, e vivendo cada estado de alma antes pela inteligência que pela emoção. *Este poeta exprimir-se-á como uma multiplicidade de personagens, unificadas, não já pelo temperamento e o estilo, pois que o temperamento está substituído pela Imaginação, e o sentimento pela inteligência, mas tão somente pelo simples estilo.*”<sup>2</sup>

O segundo trecho refere-se a Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa, autor do *Livro do Desassossego*, e que o criador Pessoa(s) não inclui nas “Ficções do Interlúdio” (série em que se inscrevem Fernando-ortônimo, Campos, Reis, Caeiro):

“É que Bernardo Soares, distinguindo-se de mim por suas idéias, seus sentimentos, seus modos de ver e de compreender, *não se distingue de mim pelo estilo de expor.* (...) Nos autores das *Ficções do Interlúdio não só as idéias e os sentimentos que se distinguem dos meus: a mesma técnica da composição, o mesmo estilo, é diferente do meu.* Aí cada personagem é criada integralmente diferente e não apenas diferentemente pensada.”<sup>3</sup>

Como se observa, embora se distinga do criador “por suas idéias, seus sentimentos, seus modos de ver e compreender”, Bernardo Soares não passa — dirá Pessoa noutro passo de *Obras em Prosa*, p. 98 — de um semi-heterônimo, exatamente porque seu estilo, sua técnica de composição, não se diferencia dos exercitados pelo criador:

“Umás figuras insiro em contos, ou em subtítulos de livros, e assino com o meu nome o que elas dizem; outras projeto em absoluto e não assino senão com o dizer que as fiz. Os tipos de figuras distinguem-se do seguinte modo: *nas que destaco em absoluto, o mesmo estilo me é albeio, e, se a figura o pede, contrário, até,*

<sup>2</sup> Pessoa, 1976, p.86.

<sup>3</sup> Pessoa, 1976, p.86.

*ao meu*; nas figuras que subscrevo não há diferença do meu estilo próprio, senão nos pormenores inevitáveis, sem os quais elas se não distinguiriam entre si.”<sup>4</sup>

Algumas conclusões podemos extrair com base no exposto até aqui acerca do processo de criação dos heterônimos em Pessoa(s):

Primeira — a heteronímia exige, para sua realização, dupla condição: a) a criatura precisa ter idéias e sentimentos próprios, “porventura diferentes, até opostos aos típicos do poeta na sua pessoa viva”<sup>5</sup>; b) técnica de composição própria, um estilo próprio, distinto do praticado pelo criador “na sua pessoa viva”.

Segunda — apenas a realização de *a* (isto é, ter a criatura idéias e sentimentos próprios, diferentes e até opostos aos do criador) não configura, por si só, a heteronímia. Trata-se do caso de Bernardo Soares, que se inscreve no segundo estágio da gradação que levaria a ficção lírica à dramática. Portanto, a importância no processo heteronímico não recai apenas no conteúdo.

Terceira ilação, decorrente da segunda — na diferença do estilo se baseia fundamentalmente a ficção heteronímica. É, pois, o estilo a marca registrada da heteronímia.

Essa terceira ilação implicaria dizer que a diferença estilística por si só seria responsável pela heteronímia?

Se considerarmos que, sob a aparente diversidade e multiplicidade dos heterônimos, subjaz uma unidade conteudística substancial, representada por motivos, temas, obsessões que repercutem na e pela obra de Fernando Pessoa-ortônimo, Caeiro, Reis, Campos (a unidade na diversidade, consagrada por Jacinto do Prado Coelho), somos levados a concluir que a distinção, a diferença entre os heterônimos, repousa ao fim e ao cabo no estilo, isto é, na maneira peculiar e intencional com que um autor manipula o repertório expressivo posto à sua disposição. Desse ângulo, o estilo seria responsável por instalar a diversidade na unidade.

Uma das idéias básicas, talvez a fundamental, que se repete e repercute na obra ortônima e heteronímica, contribui para iluminar ainda mais o formalismo que preside à criação dos heterônimos. Trata-se da concepção de que a Palavra não só encerra uma realidade, mas é ela mesma a própria Realidade. O desejo “de

<sup>4</sup> Pessoa, 1976, p.85.

<sup>5</sup> Pessoa, 1976, p.87.

substituir a Realidade pela linguagem ou, se se prefere, a de dar à linguagem uma realidade absoluta”, como diz Eduardo Lourenço, ao examinar a aventura órfica de Fernando Pessoa(s).<sup>6</sup>

Se aliarmos essa convicção do poder genésico do Verbo a um elemento constitutivo da personalidade de Fernando Antônio Nogueira Pessoa — seu “temperamento dramático elevado ao máximo”<sup>7</sup>, seu pendor para a despersonalização — surge diante de nossos olhos um criador que:

1° - rejeita transformar sua poesia em expressão do Eu; objetivando despersonalizar-se, outrar-se, antes sua intenção é camuflar esse Eu, desdobrá-lo, fingi-lo;

2° - transforma a Literatura, o Verbo criado, em Realidade, dispensando-a e recusando-se, inclusive, a vivê-la: “Viver não é necessário; o que é necessário é criar.”;

3° - “Longe do estéril turbilhão da rua, beneditino escreve”, à Bilac, encastelado na mansarda de sua consciência, onde aprisiona a Realidade transformada em Palavra, negando à Arte qualquer caráter utilitário, participante, engajado.

Tais características da poética pessoana revelam a essência de uma estética que chamarei de neoparnasiana.

---

<sup>6</sup> Lourenço, 1955, p. 38.

<sup>7</sup> Pessoa, 1976, p.92.

vii. Pessoa, 1976, p.83.

viii. Pessoa, 1976, p.84. Como na Literatura, dita pós-moderna, nada se cria, tudo se transforma, tenho ouvido o Sr. José Saramago defender a originalidade de seu estilo parafraseando aquelas palavras, supracitadas, de Fernando Pessoa(s)...

ix. Bilac, s/d, p. 141.

x. Posição epistemológica segundo a qual há coisas reais, independentes da consciência, o Realismo admite diversos enfoques. O primeiro (ensina-nos Joahannes Hessen em sua preciosa Teoria do Conhecimento, Coimbra, Arménio Amado, 1968, pp. 93-102), tanto histórico como psicologicamente, é o *realismo ingênuo*: “Este realismo não se acha ainda influenciado por nenhuma reflexão crítica acerca do conhecimento. O problema do sujeito e do objecto ainda não existe para ele. Não distingue em absoluto entre a percepção, que é um conteúdo da consciência, e o objecto apercebido. Não vê que as coisas não nos são dadas em si mesmas, imediatamente, na sua corporeidade, mas somente como conteúdos da percepção. [...] As coisas são, segundo ele, exactamente tais como as percebemos.” (p. 93).

## 2. DEUSA SERENA, SERENA FORMA

Talvez a afirmação choque menos os admiradores da obra pessoana, se despirmos o termo parnasiano de sua conotação anti-pática e pejorativa. Pensemos no neopanasianismo pessoano não como um formalismo estéril, intransitivo, mero Narciso abismado na beleza de sua Forma, mas como o formalismo fecundo da Arte a serviço e em benefício da Arte (*art for arts sake*), tornada capaz de enclausurar, em sua mansarda ou torre de marfim estilística, aquilo que se nos oferece aos sentidos como Realidade.

Para o criador Pessoa(s) — um neoclássico exilado em Lisboa, longe dos glamurosos *roaring twenties* e próximo tanto do umbilicalismo presencista como dos neo-realistas *barking thirties* - o poeta não é um inspirado, um romântico ser possuído pela fúria divina. Trata-se antes o poeta de um artesão capaz de fingir (isto é, de recriar poemáticamente) tudo quanto sinta ou pense ou imagine. Fingir, inclusive, uma pretensa espontaneidade (como a declarada por Reis na ode “Ponho na altiva mente o fixo esforço / Da altura...”, espontaneidade aliás traída pelos violentos hipérbatos que forcejam por acondicionar a “altura” no exíguo espaço da ode...), fingir, dizia eu, uma pretensa espontaneidade, que é a chave-de-ouro de todo cometimento poético parnasiano:

“Não se mostre na fábrica o suplício  
Do mestre. E, natural, o efeito agrade,  
Sem lembrar os andaimes do edifício.” (Olavo Bilac).

Um neoclássico, artesão consciente, o criador dos heterônimos naturalmente haveria de servir à Forma. Daí, radicar seu “drama em gente” no formalismo, sabendo contudo fugir ao ouropel autotético do Parnasianismo, pois o formalismo que, através dos heterônimos, há-de explorar a essência de estilos epocais não se exaure em si mesmo, intransitivamente. De um lado, tentou pôr a Arte a serviço da perquirição da Realidade, indagando o sentido da Vida e o do Homem inserido na existência. Mas, de outro, ao erigir a Arte como meio de conhecimento, acabou revelando-a como uma epistemologia só capaz de apontar o seu fracasso e de outros meios de conhecimento da Realidade.

Sendo, pois, “um profissional, no sentido superior que o termo tem”, Fernando Pessoa(s) radica a criação de sua obra poética ortônima e heteronímica num procedimento meta-estilístico que trabalha a Forma e os estilos epocais com uma consciência e minúcia artesanais caras ao fazer poético parnasiano.

“Com uma tal falta de literatura, como há hoje, que pode um homem de gênio fazer senão converter-se, ele só, em uma literatura?” Pois foi o que fez Fernando Pessoa(s), distinguindo seus heterônimos através de um formalismo que recuperou e arejou estilos epocais, ao explorar-lhes a essência.

Benedictinos a escrever longe do estéril turbilhão da rua, postos a serviço da ficção heteronímica que explora a essência da artesanaria formal do Parnasianismo, cada um dos heterônimos trabalhará e desenvolverá a natureza de um estilo epocal: Ricardo Reis, exilado de sua contemporaneidade e a aquecer-se ao Sol de uma Idade de Ouro perdida, é a concretização poética de um Classicismo haurido nas fontes pagãs do Epicurismo e do Estoicismo; Alberto Caeiro, enclausurado no redil de sua cogitação epistemológica, é a reelaboração poética do fingimento pastoril, denunciando, inclusive, a falsa “simplicidade” de que se nutria o movimento árcaico; Fernando Pessoa, precipitado da verdadeira Realidade que sua alma vislumbrara, poeta finissecular nas entranhas emmanuel-swenderborguianas, vincula-se estreitamente ao Simbolismo, explorando a musicalidade, o vago, o etéreo, o misterioso numa criptografia destinada “pros raros apenas”; Álvaro de Campos, porque no fundo um romântico ainda preso ao cordão umbilical de seu egotismo (apesar de seu “Ultimatum” aos dogmas da Personalidade e da Individualidade), exercita e extravasa seu coração e revolta contra o farisaísmo da banalidade burguesa na liberdade poética da antipoesia, tão cara aos modernistas (esses outros românticos desgarrados), chegando a filiar-se, passageira e epidermicamente, a um Futurismo cujo desvario distava e destoava da abulia maníaco-depressiva de quem era só o da mansarda, a contemplar, de sua janela hitchcockiana indiscreta, a Realidade morta, inscrita na cruz à porta da tabacaria.

No parágrafo acima, a face e a forma belas da arte poética, lapidadas, a cinzel e camartelo, pelo beneditinos heterônimos — todos, registre-se, “longe do estéril turbilhão das ruas”, como nos

versos parnasianos de Bilac. No parágrafo subsequente, a explicação da inutilidade ou *inania verba* da Poesia —, tormento que, à Bilac, permeará os versos de Caetano, traindo-lhe a placidez.

Incapaz de desaprender e de recuperar a inocência primitiva de uma vida regulada tão só pelos sentidos (Caetano); incapaz de, no enalço da felicidade, transformar em vivência doutrinas filosóficas pragmáticas, como o estoicismo e o epicurismo (Reis); incapaz de recapturar a transcendência de uma Realidade superior de que descendeu (Pessoa); incapaz de encontrar algum sentido no vazio e na banalidade de uma existência povoada de Esteves sem metafísica (Campos) — nada resta, senão a certeza da inutilidade da Arte, que, a exemplo das Ciências, metafísicas, Religiões ou doutrinas filosóficas também não explica nem resolve o grande mistério do Ser e do Universo.

Destituída de sentido, a Vida, depositária de uma Realidade inapreensível, não vale a pena ser vivida. O único espaço que, não obstante inútil, paradoxalmente ainda guarda algum sentido e plenitude, capaz de sobreviver aos tempos e aos relativismos, capaz de reconstruir, encerrar e perquirir o Universo, sem que se precise roçar na epiderme banal dessa Vida, é o espaço da Arte, representado, no caso pessoano, pela palavra poética. Não nos esqueçamos de que este projeto artístico e existencial de forte acento parnasiano aparece já manifesto em *O Marinheiro*, texto sabidamente anterior à gênese dos heterônimos: só o espaço gerado pela palavra poética é belo e inútil. Belo, porque espaço vicário e compensatório em relação à vidinha lá fora. Mas inútil, porque, não obstante erigida como epistemologia, fracassa também ao ser apenas capaz de apontar o fracasso de outros meios de conhecimento da Realidade, sem contudo propor soluções e sem poder substituí-los. Veladoras de uma Realidade que se oferece natimorta aos nossos sentidos, são os poetas, incapazes de trazê-la à vida com o canto órfico do discurso poético. *O Marinheiro* do simbolista (melhor dizer, simbólico) “drama estático” pessoano acaba sendo a Realidade, perdida Eurídice a sonhar poetas que sejam capazes de, com o *fiat lux* do Verbo, resgatá-la do inferno — o limbo em que jaz.

Bela e paradoxalmente inútil, em e por sua condição de epistemologia derruidora de certezas, a Arte pessoana acaba, portanto, abrigando a essência e o objetivo da estética parnasiana. A mo-

dernidade de Fernando Pessoa(s) decorre, assim, não de uma radical ruptura da tradição, mas de seu reaproveitamento, pois cria a partir do espólio literário posto à sua disposição. Aliás, outro não poderia ser o procedimento de quem, desejando “ser um criador de mitos”, tinha consciência de que sua obra representa “não um processo novo em literatura, mas uma maneira nova de empregar um processo já antigo”.

### 3. SEXTO SENTIDO

Sublinhando a essência neoparnasiana do fazer poético e da criação heteronímica em Fernando Pessoa(s), talvez venhamos a entender uma das razões por que Alberto Caeiro é o “mestre de todos”. Ao fingir-se “natural” na dicção e sintaxe e imagens de seus poemas, Caeiro apenas camufla o *limae labor*, para que “na forma se disfarce o emprego / Do esforço.” (Olavo Bilac). Ou seja, Caeiro está exercitando — e implicitamente ensinando — a pedra-de-toque do procedimento poemático parnasiano: a simplicidade e a espontaneidade como produto final do esforço e trabalho artesanal do texto poético. Mas não só. Ao fingir-se maltrapilho pastor-poeta, despido das galas estilístico-formais, Caeiro, também às voltas com as *inania verba*, estará a pastorear suas percepções sensoriais, indagando, à Olavo Bilac:

O que a boca não diz, o que a mão não escreve?  
 (...)“Ah! quem há de exprimir, alma impotente e escrava,

O Pensamento ferve, e é um turbilhão de lava:  
 A Forma, fria e espessa, é um sepulcro de neve...  
 E a Palavra pesada abafa a Idéia leve,  
 Que, perfume e clarão, refulgia e voava.  
 Quem o molde achará para a expressão de tudo?”

Tornados discípulos, Campos, Reis e Pessoa-ele-próprio-um-outro procuraram dissimular, através do fingimento poemático, todo suor artesanal e estilístico que lhes ressumava da “simplicidade” e “da espontaneidade” com que buscavam (sem perceberem o paradoxo?) reeditar estilos epocais em demanda da resposta à



pergunta epistemológica que lhes formulava (e se formulara) o “mestre” Caeiro.

Qual pergunta?

Uma de natureza esfíngica — e semelhante àquela lá em cima, de Bilac —, cuja reposta implicaria, edipianamente, a morte do Pai: entenda-se, do Verbo deflagrador da Realidade, essa nossa (des)conhecida. Com a fingida simplicidade poemática (e, portanto, estilística) de quem mal tivera uma primária educação de Liceu, Caeiro (doutorado na arbitrariedade do Signo lingüístico sem nem mesmo ter passado por Genebra e, creio, pela obra de Olavo Bilac), ora, Alberto Caeiro “simplesmente” indagava, à sombra da borla e capelo do Sr. Ferdinand de Saussure e bem ao largo da acadêmica confeitaria *Colombo*:

— Como apreender e traduzir, ao longo dos séculos, a essência do Outro, da Vida, da Realidade — enfim, da Natureza oferecida aos nossos cinco sentidos —, se nosso sexto sentido é uma linguagem, um discurso, cujo Significante, criado pela Cultura que engendramos com nossos códigos e pré-conceitos, nada tem a ver (e a sentir) com o Significado?

Caeiro, esse mestre ferdinand-de-saussuriano de todos os heterônimos, não obteve, na perquirição de sua obra poética, a resposta de como o Significante pode colar-se, transparente e especularmente, ao Significado. Nem poderia obtê-la, apesar do sofisma com que procurou embair-nos os sentidos:

“Procuro encostar as palavras à idéia  
E não precisar dum corredor  
Do pensamento para as palavras...”

Afinal, pena de todos os poetas, só lhes restam, quer queiram ou não, as *inania verba* de Olavo Bilac. E Caeiro bem o sabia:

“Assim como falham as palavras quando querem exprimir qualquer pensamento,  
Assim falham os pensamentos quando querem exprimir qualquer realidade.”

Em busca de um discurso que rompesse a arbitrariedade dos

signos, a poesia de Caeiro estava fadada à mudez, ao silêncio (dêictico e sensorial) de um dedo a apontar-nos a intraduzível realidade dos seres. Por outro lado, olhos doentes de mentar, seríamos capazes de acompanhar-lhe o bisturi do dedo dissecando a verdadeira realidade da Natureza de que, bastardos de seu sentido, descendemos?

A Reis, Campos, Pessoa-ele-próprio-um-outro, coube-lhes o terrível legado de uma resposta que foi buscada sob uma perspectiva formal, — neoparnasianamente formal.

Responderam?

Não teriam como. Façamos, contudo, justiça aos discípulos. Reis, Campos, Pessoa-ele-próprio-um-outro esforçaram-se, poeticamente (entenda-se: estilisticamente, formalmente), em demanda do graal que continha a preciosa resposta. Só laboraram num engano, que foi o de cada um deles recriar, poeticamente, a visão de mundo de um estilo epocal. Vítimas eles também da armadilha que, urdida pela Cultura, cegara o bisturi do próprio Mestre na trapeira tenebrosa da Consciência. Afinal, Caeiro fora ironicamente criado por Fernando Pessoa(s) como um *ego psicológico*, — ou seja, um crente na possibilidade da vivência e da percepção ingênuas da Realidade através dos sentidos. Portanto, um seguidor da epistemologia do “realismo ingênuo”.

Ao cabo, discípulos eles também do *realismo ingênuo* do mestre Caeiro?

Não propriamente do *realismo ingênuo*, mas da ingenuidade do mestre. A exemplo de Caeiro, esquecidos de uma platônica reminiscência que, diga-se a bem da verdade, era *tabula rasa* na poesia do Pessoa-ortônimo: — nossa alma e mente, desterradas da verdadeira Realidade, só pode entrevê-la, lobrigá-la, mas não espelhá-la ou reproduzi-la fielmente. Assim sendo, exilados da verdadeira Realidade (cais de nossa saudade?) só cabe aos poetas, à Fernando-Pessoa-ortônimo, (auto)psicografá-la, refratando-a, poética e estilisticamente, na superfície do texto. Afinal, todos os poetas — disse-o o Pessoa-ortônimo — não passam de fingidores, a fingir simulacros da Natureza que, inefável, deveras temos e nos contém...

Por que inefável, impossível de expressar em palavras, a Natureza que deveras temos e nos contém?

Porque, desde que saídos dos rupestres signos da caverna pla-

tônica, nossas palavras são filhas de uma Cultura que as criou à luz (solar?) de nossos pré-conceitos. Porque a Natureza — nossa mãe e nutriz, anterior, pois, à nossa labilidade (já esclerótica?) —, não soube criar-nos e educar-nos à imagem e semelhança do be-a-bá sensorial, puramente sensorial, de sua alfabetização:

“O essencial é saber ver,  
Saber ver sem estar a pensar,  
Saber ver quando se vê,  
E nem pensar quando se vê  
Nem ver quando se pensa.  
Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!)  
Isso exige um estudo profundo,  
Uma aprendizagem de desaprender...”

Assim sendo, ablactados do seio de nossa mãe Natureza, resta-nos ser ovelhas desmamadas. A balir, desesperadamente, que nosso pastor, — o *Guardador de Rebanhos* Alberto Caeiro —, nos leve de volta à Natureza, rumo ao redil do Ser e da Essência.

Ocorre que, sem nunca ter guardado rebanhos e ter falecido muito cedo, — cruel ironia trágica para quem, à Cesário Verde, habitava o salutar Campo de nossos sonhos arcádicos —, Caeiro legou seu cajado de pastor e o rebanho de seus pensamentos a outros.

Pena que os discípulos do “mestre de todos”, lendo-lhe os versos até lhe arderem os olhos, cegaram. E, cegos à Natureza, incapazes de alcançarem a “aprendizagem de desaprender”, tornaram-lhe o cajado em pena. Condenados à simulação estilística e neoparnasianiana de aprisionar a Realidade na trapeira da consciência, a serviço da Deusa serena, da serena Forma. Que por mais bonita e perfeita que seja, não passa de um simulacro platônico da verdadeira Realidade. Ao cabo, inefável, inalcançável, inapreensível. Até mesmo para a Arte. Neo-parnasianamente bela e inútil, conforme a concebeu Fernando Pessoa(s) de um drama em gente. Narciso cego, a Arte, por mais poética que seja, não pode rever-se à imagem e semelhança da Realidade.

**RESUMO:** Quase exclusivamente se tem privilegiado o aspecto conteudístico da obra pessoana, negligenciando-se um ângulo desse polígono que representa o processo heteronímico. Esse ângulo — o principal, inclusive na óptica fernando-pessoana — é o formalismo. Principal a ponto de, artisticamente, tornar-se o motivo (empregado o termo em sua acepção retórica: impulso para realizar determinada ação) gerador da criação dos heterônimos. O presente ensaio intenta rastrear a essência neoparnasianiana do formalismo responsável pela criação heteronímica.

**Palavras-chave:** Heteronímia. Neoparnasianismo. Epistemologia.

**ABSTRACT:** *Most of the time criticism pays attention to the contents of Fernando Pessoa's poetry, neglecting otherwise an important angle of his heteronymy. This forgotten angle is the stylistic device. So important that it is responsible for the creation of this "heterônimos". This paper tries to point out the neoparnassian core which is responsible for creating his heteronymy.*

**Keywords:** *Heteronymy; Neoparnassian; Epistemology.*

## REFERÊNCIAS

- BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- HESSEN, Joahnes. *Teoria do Conhecimento*, Coimbra, Arménio Amado, 1968.
- LOURENÇO, Eduardo. *Orpheu* ou a poesia como realidade. *Tetracórnio*, Lisboa, fev. 1955, p. 38.
- PESSOA, Fernando. *Obras em Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976.

## CAMILO CASTELO BRANCO: O ROMANTISMO EM DIGESTÃO

Geraldo da Aparecida Ferreira<sup>1</sup>

Gostaríamos de discutir, nesta comunicação, algumas situações que acreditamos interessantes e com algumas semelhanças entre a última etapa da vida de Silvestre da Silva, a fase “Estômago”, com partes da obra do escritor francês François Rabelais, *Gargântua e Pantagruel*. Pretendemos ainda apontar a existência de uma importante denúncia, embora sublinear, que vai se desenhando ao longo da novela.

Na abertura da edição a que tivemos acesso, Eugênio Amado resume acontecimentos da atribulada vida de Rabelais, de onde destacamos algumas informações. Nascido por volta de 1494, o escritor francês, assim como Camilo, foi um personagem polêmico. Colecionava inimigos e refugiava-se sob a proteção de amigos influentes. Iniciou a vida religiosa entre os franciscanos, mas quando se viu contrariado, transferiu-se para a ordem dos beneditinos, então mais liberais. Criticava abertamente a igreja e dedicou-se ao gênero de sátiras. Possuía também, como Camilo, grande interesse pelo sucesso de suas publicações junto ao público. Amado conclui desta forma quem foi Rabelais:

Em síntese, eis quem foi e o que fez Rabelais. Antes de tudo, um contestador. Sem dúvida, um dos primeiros modernistas. Com raro espírito, soube como poucos aliar sátira e erudição. Ao fim de sua vida, deixou-nos um perfil caótico de sua personalidade controvertida: nem santo, nem demônio; muito antes pelo contrário. Um religioso que busca as origens puras de sua fé, ou então um epicurista aproveitador, travestido de humanista. Dentre tantas possibilidades, ressalta uma verdade basilar, acaciana e derradeira: é difícil encontrar outro que, como François Rabelais, tenha encarnado de maneira tão completa o espírito do Renascimento <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Mestrando pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo – USP.

Depois desta rápida apresentação do escritor renascentista, passemos à sua obra. Rabelais inicia o primeiro capítulo do seu livro com uma suposta “Genealogia e Antigüidade de Gargântua”, um gigante que virá a ser o pai de outro, o Pantagruel. O autor narrará estórias fantásticas e, às vezes, grotescas, envolvendo Gargântua, fatos que, pelos títulos dos capítulos, dão a dimensão de sua extraordinariedade: “De como Gargântua, ao pentear-se, fez cair balas de canhão dos seus cabelos; ou “De como Gargântua comeu na salada seis peregrinos”. Todo o livro merece uma leitura acurada para um total deleite de quem por ele se aventurar, mas a abordagem que pretendemos fazer inicia-se a partir do capítulo XXXII: “De como Pantagruel com sua língua cobriu todo um exército, e o que o autor viu dentro da sua boca”. Apenas a título de ilustração, gostaríamos de lembrar que, devido ao caráter absurdo das aventuras do gigante Pantagruel narradas por Rabelais, estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, no século XIX, produziram a poesia do absurdo e a denominaram “poesia pantagruélica”, como descreve Antonio Candido, em *O discurso e a cidade*:

O que conhecemos da poesia pantagruélica faz dela, um fenômeno da Faculdade de Direito de São Paulo, entre os decênios de 1840 e 1860. Pertence, por conseguinte, ao Romantismo paulistano, marcado pelo satanismo, o humor e a obscenidade, exprimindo a sociabilidade especial dum grupo de rapazes confinados no limite estreito da cidadoesinha provinciana e convencional, procurando libertar-se por atitudes de negação <sup>2</sup>.

Apesar de termos citado tal informação em caráter ilustrativo, duas das expressões usadas por Candido têm estreita ligação com o que vai se falar do personagem Silvestre da Silva, o protagonista de *Coração, Cabeça e Estômago*: “limite estreito da cidadoesinha provinciana e convencional” e “atitudes de negação”, como veremos no transcorrer deste texto.

Erich Auerbach, em seu livro *Mimesis*, analisa alguns trechos dessa obra de Rabelais, num capítulo chamado “O mundo na boca de Pantagruel”. Auerbach procura mostrar, por meio desta análise, a força do estilo e o vanguardismo daquele escritor, que, partindo de estórias conhecidas e elementos estilísticos já usados nos sécu-

los finais da Idade Média, construiu algo novo:

Quase todos os elementos que se unificam no estilo de Rabelais são conhecidos a partir dos últimos séculos da Idade Média. (...) o que poderia nos levar a pensar que a única coisa nova em Rabelais consiste no grau de exagero e no modo extraordinário como combina tais elementos. Só que isto deixaria de lado o essencial; a maneira como os elementos mencionados são intensificados e misturados resulta numa mistura totalmente nova, e a intenção que Rabelais persegue está, como se sabe, em oposição diametral com a ideologia medieval; isto também confere outro sentido aos elementos isolados <sup>3</sup>.

A nossa intenção está voltada para outro foco. Acreditamos poder fazer algumas aproximações entre o sentido metafórico desse novo mundo encontrado pelo personagem-narrador Alcofribas, de Rabelais, e as transformações sociais e, principalmente, culturais presenciadas por Camilo e “digeridas” por seu personagem Silvestre da Silva.

No capítulo XXXII, o gigante Pantagruel e o seu exército estavam em guerra com o povo dos Almirodes. A caminho de uma batalha, eles encontram uma forte chuva, então o gigante coloca metade de sua língua para fora e cobre todos os soldados, “como uma galinha faz com pintos” <sup>4</sup>. O narrador Alcofribas, ao notar a boca aberta do gigante, entra ali e começa uma longa peregrinação. Durante essa “viagem”, ele visualiza novas paisagens, grandes cidades, um “mundo novo” que pouco sabia da existência do “mundo lá de fora”, como podemos notar no diálogo entre o narrador e um dos habitantes daquele mundo: “Jesus, disse eu, há aqui um novo mundo? – Certamente, disse ele, ele não é novo, mas dizem que fora daqui há uma terra, onde têm sol e lua, e é toda cheia de belas coisas; mas este aqui é mais antigo” <sup>5</sup>.

Registramos neste ponto a primeira correlação que acreditamos existir entre as duas histórias. Esta coexistência de dois mundos para Alcofribas nos transporta para o Portugal do final do século XIX, em que vivia Camilo, no qual se podia notar a existência de um país agrário, em contraposição a um Portugal dando os seus primeiros passos em busca da industrialização. Desprezemos

as transformações sociais daquele período e nos concentremos no momento cultural. O Romantismo dava fortes sinais de esgotamento de suas fórmulas e um novo padrão estilístico começava a surgir, o Realismo. Camilo, homem extremamente inteligente, percebeu esta mudança, como já explicitamos em outro trecho desta dissertação. Assim como Alcofribas conhecia o mundo exterior, Camilo conhecia o Romantismo/mundo velho, mas não resistiu à curiosidade de estabelecer contato como o novo mundo/Realismo, como fez Alcofribas ao entrar na boca do gigante.

Alcofribas continua sua jornada e conhece lindas paisagens: “(...) e lá encontrei os lugares mais belos do mundo, com grandes jogos de pela, belas galerias, belos prados, muitas vinhas e uma infinidade de caramanchões à moda italiana pelos campos cheios de delícia; e lá permaneci durante quatro meses, e nunca passei tão bem em minha vida”<sup>6</sup>.

Mas naquele que, a princípio, considerava um mundo perfeito, ele encontra “malfeitores e bandidos” que o assaltam. Aqui, podemos sinalizar para uma outra similaridade. Camilo chegou a admirar algumas obras realistas, principalmente as de Eça de Queirós, mas depois viu nelas defeitos intoleráveis, e nos atrevemos a dizer que ele se sentiu “roubado” naquilo que tanto prezava, que era a língua portuguesa. Carlos Reis faz um comentário que nos auxilia nesta proposição: “Camilo afirma, no entanto, ter apreciado inicialmente obras como *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, que depois repudia pelo estilo e pela filosofia”<sup>7</sup>.

Assim como o personagem de Rabelais, que finalmente sai da boca de Pantagruel, e volta “modificado”, após o contato com o “mundo novo”, Camilo também assimila alguns conceitos desta nova escola com a qual teve contato, como ainda nos informa Reis: “No entanto, combinações vocabulares novas e concisão expressiva, para além de outros processos, vêm aliar-se ao seu velho estilo de termos coloquiais e de calão, criando um discurso que continua alheio a escolas e estilos mas mais <<atualizado>>”<sup>8</sup>.

Após a saída de Alcofribas da boca do gigante, eles têm uma interessante conversa:

Finalmente resolvi voltar e passando pela barba pulei para o seu ombro, e dali deslizei para o chão, e caí diante dele.



Quando ele me percebeu, perguntou: - De onde vens, Alcofribas? – Respondi-lhe: De vossa garganta, senhor. – Há mais de seis meses, disse ele. E do que vivias? o que bebias? – Respondi: Do mesmo que vós, senhor, e dos pedaços menores que passavam por vossa garganta eu escolhia alguns. – Eu sei, disse ele, mas onde cagavas? – Em vossa garganta, senhor. – Ah, ah! és bem divertido, disse ele. Com a ajuda de Deus, conquistamos o país dos Dipsodos; eu te dou a castelania de Salmigondin. – Grande mercê, senhor, estais me dando muito mais do que mereço <sup>9</sup>.

Este diálogo é, para nós, emblemático, e talvez represente de forma mais contundente a situação vivida, não só por Camilo, mas por toda uma geração de escritores, que precisava se “equilibrar” diante da existência de duas escolas literárias. Ora, Camilo, que utilizaremos como ícone desses escritores, possuía fortes raízes românticas, isto é, se “alimentava”, e no caso do Camilo, autor empírico, literalmente, das produções de estilo romântico. Mas ao perceber a força com que chegavam os escritores realistas, ele incorporou alguns dos novos recursos em sua obra. Camilo, ao perceber que a fórmula romântica de então agonizava, passou, de certa forma, a ironizá-la. O autor de *Amor de Perdição* ainda produzia obras românticas e, mesmo assim, criticava fortemente o que professava e, aos poucos, incorporava técnicas realistas em seus livros. Pode ser que estejamos forçando uma análise nisto que vamos afirmar: enxergamos neste movimento de adesão/negação ao Romantismo, uma forma metafórica de Camilo “cagar na garganta” dessa escola literária ou, usando um dito popular, um eufemismo para aqueles mais sensíveis, Camilo “cuspiu no prato em que comia”.

Deixemos de lado o homem empírico Camilo e voltemos a seu personagem Silvestre da Silva e suas relações com Alcofribas. Como bem observa Auerbach, o narrador de Rabelais escolhe um lugar mais seguro, “um posto não muito arriscado” <sup>10</sup>, durante o período da guerra. Silvestre da Silva, após as desilusões com as “batalhas” do amor e com as “lutas” pela ascensão social, também procura “um posto não muito arriscado”, e lembrando aquelas duas expressões de Candido que destacamos, ele sai daquele limite estreito da cidade e numa atitude de negação a tudo o que ela re-

presentava, vai para o campo:

Procurei o refúgio dos penates, o lar em que derivaram bem-aventuradas as gerações dos meus passados. Saboreei-me nas delícias do repouso, posto que em volta de mim só visse as imagens da numerosa família que descansava no pavimento da pequenina igreja. Lá estavam todos, como operários, que findaram sua jeira e, ao entardecer, encostaram a face ao pedestal da cruz e adormeceram <sup>11</sup>.

Acreditamos que a expressão “um posto não muito arriscado” caracteriza de forma cristalina a posição assumida pelo nosso herói Silvestre. No caso dele, ao contrário de Alcofribas, que é premiado por Pantagruel mesmo sem ter participado da guerra, o risco concretiza-se em perda, pois ele vê a última etapa de sua vida terminar em frustração, e morrerá em consequência dessa escolha, pois morrerá por problemas causados pelos excessos alimentares.

Trataremos agora, de forma bastante resumida, da denúncia que citamos no início deste texto. Ao longo da novela, Camilo vai deixando algumas pistas que evidenciam a inexistência da felicidade plena, do amor perfeito, como podemos observar nas seguintes máximas:

O homem não se deve somente à sua felicidade – primeira máxima.

O principal egoísta é aquele que se desvela em explorar o coração alheio para opulentar o próprio com as deleitações do amor – segunda máxima.

Como a felicidade do egoísta é um paradoxo, a felicidade pelo amor é impossível – terceira máxima.

(...)

O amor, considerado fonte de contentamentos ideais, é o sonho dum doido sublime – sexta <sup>12</sup>.

Uma posição mais clara ainda, que exclui a possibilidade de felicidade na vida terrena, está na resposta de Tomásia, futura esposa de Silvestre, quando este lhe pergunta se ela é feliz: “- Feliz é quem está no céu. Diz meu tio padre João que neste mundo ninguém é contente da sorte que tem” <sup>13</sup>.

Verificamos, na triste vida de Silvestre da Silva, que, superficialmente, pode ser lida como a narrativa de uma passagem patética pelo mundo, uma denúncia de impossibilidade de se concretizar a união perfeita, de se encontrar a felicidade plena, do amor ideal. Isto vai ao encontro de uma feliz afirmação feita por Lacan e citada pela Professora Ana Maria Clark Peres, em seu livro *O infantil na literatura*: “Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno do vazio”<sup>14</sup>. É isto que, pessoalmente, sentimos ao término da leitura de *Coração, Cabeça e Estômago*, um imenso vazio. Toda uma vida em busca de algo, algo quase sempre não bem definido, e acabamos com a certeza de que Silvestre da Silva lutou por um lugar no vazio, no abismo existencial.

**RESUMO:** O ARTIGO trata de algumas aproximações entre as transformações sociais e, principalmente, culturais presenciadas por Camilo Castelo Branco no final do século XIX e “digeridas” por seu personagem Silvestre da Silva, na novela *Coração, Cabeça e Estômago* em relação a um sentido metafórico do novo mundo encontrado pelo personagem-narrador Alcofribas, de Rabelais, em seu livro *Gargântua e Pantagruel*.

**Palavras-chave:** Camilo, Rabelais e Romantismo.

**ABSTRACT:** THIS ESSAY deals with some social and cultural transformations observed by Camilo Castelo Branco in the end of 19<sup>th</sup> century and “digested” by his character named Silvestre da Silva with regard to a metaphorical sense to a new world discovered by Alcofribas, a character and narrator from the book *Gargântua e Pantagruel* written by Rabelais.

## REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, s/d.
- BRANCO, Camilo Castelo. *Coração, Cabeça e Estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução à novela camiliana*. Lisboa: Casa da Moeda Portuguesa, 1961.
- PERES, Ana Maria Clark. *O infantil na literatura – Uma questão de estilo*. Belo Horizonte: Miguilim, 1999.
- RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade. *História crítica da Literatura Portuguesa*. Coimbra: Editorial Verbo, 1972.

## NOTAS:

- 1 Amado, 1991, p.28.
- 2 Candido, 1998, p.230.
- 3 Auerbach, s/d, p.240.
- 4 Rabelais, 1991, p.418.
- 5 Idem.
- 6 Idem, p.419.
- 7 Reis, 1972, p.195.
- 8 Idem.
- 9 Rabelais, 1991, pp.419-420.
- 10 Auerbach, s/d, p.233.
- 11 Branco, 2003, p.173.
- 12 Idem, p.115.
- 13 Idem, p.189.
- 14 Peres, 1999, p.67.

## ESTUDOS PORTUGUESES: LIMITES E SENTIDOS

Gilda Santos<sup>1</sup>

Diante das prontas e numerosas respostas, por parte de professores, pesquisadores e estudantes de vários níveis, à participação no XX Encontro da ABRAPLIP – “*No limite dos sentidos*” –, os organizadores do evento consideraram oportuno inserir no programa um debate sobre a situação dos centros de estudos portugueses no Brasil, uma vez que à frente da grande maioria deles encontram-se profissionais ligados à mesma Literatura Portuguesa.

Com uma grade de horários sobrecarregada e a necessidade de cingir a questão numa única mesa-redonda, tornaram-se evidentes as dificuldades em congregar em tão exíguo espaço representantes de todo o País. Optou-se então por circunscrever os limites geográficos ao Rio de Janeiro, que, salvo erro, é o estado brasileiro onde se concentram o maior número desses centros, pretendendo ver na amostragem uma espécie de metonímia do que se passaria alhures. Estabelecidos tais parâmetros, encaminharam-se os convites aos responsáveis pelos Centros de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura (RGPL), do Liceu Literário Português (LLP), da Cátedra Pe. Antonio Vieira (PUC-Rio), da Cátedra Jorge de Sena (UFRJ) e do NEPA-Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana (UFF). Julgou-se também pertinente, tendo em vista o real papel de fomento à pesquisa que desempenham, encaminhar pedidos ao *Instituto Camões* e à *Fundação Calouste Gulbenkian* para que designassem representantes seus, aptos a elucidarem os caminhos privilegiados pelas duas entidades face aos estudos portugueses no Brasil.

Assim, na sessão que encerrou as atividades programadas para o primeiro dia do evento, 23 de agosto, sob minha coordenação, contou-se com a presença à mesa do Dr. Gomes da Costa (RGPL), do Prof. Doutor Castelar de Carvalho (LLP), da Profa. Doutora Cleonice Berardinelli (PUC-Rio), da Profa. Doutora Teresa Cristina Cerdeira da Silva (UFRJ) e da Profa. Doutora Ida Ferreira Alves (UFF), que, em rápidas palavras, desenharam o perfil dos

---

<sup>1</sup> UFRJ, CNPq.

centros de estudos a que estão ligados. Em todas as apresentações, evidenciou-se o enorme esforço para o promover de colóquios, seminários e cursos de extensão, não raro com a participação de convidados procedentes do exterior; a organização de publicações ensaísticas de alta qualidade científica, com colaborações brasileiras e internacionais e o grande incentivo à pesquisa, inclusive através da concessão de bolsas específicas. Como denominador comum, um grande investimento de energia e empenhos pessoais no afã de oferecer aos interessados horizontes além dos *curricula* vigentes nas instituições de ensino.

A *Fundação Calouste Gulbenkian* enviou a Niterói a Dra. Maria Fernanda Matias, do seu Serviço Internacional, que, clara e brevemente, ratificou o interesse daquele prestigioso organismo em apoiar as iniciativas voltadas para a difusão da cultura portuguesa no Brasil e, particularmente, no meio acadêmico.

Já o *Instituto Camões* não se fez representar, e nem respondeu diretamente à carta dos organizadores. Notou-se também a ausência de quase todos os convidados “oficiais” do Encontro, que, por não comparecerem ao debate, deixaram de contribuir com seu aguardado testemunho pessoal e de fornecer às suas respectivas instituições subsídios relativos à ação dos referidos centros de estudos.

Concluído o primeiro momento dos trabalhos, franqueou-se a palavra aos presentes e logo surgiram alguns pontos dignos de mais reflexão. Em síntese, destacou-se a necessidade de um diálogo mais intenso, assíduo e produtivo entre os vários centros de estudos, a fim de rentabilizar esforços, como os que, por exemplo, envolvam o deslocamento ao Brasil de professores/pesquisadores estrangeiros. Nesse sentido, ponderou-se que a própria ABRAPLIP poderá vir a desempenhar um papel fundamental, chamando a si a tarefa de promover maior interlocução entre seus associados, que, felizmente, se acham espalhados de norte a sul do Brasil e, neste evento niteroiense, ultrapassaram a respeitável marca dos 400. Para tanto, tem a seu favor, em comparação com momentos anteriores de sua história, não só a juventude, entusiasmo e disponibilidade de muitos de seus membros, inclusive em cargos de direção, como ainda as facilidades que hoje a INTERNET e o correio eletrônico propiciam. Estes meios, uma vez amplamente

utilizados, podem contribuir ainda para sanar queixa antiga: a integração de centros periféricos – dinâmicos e ávidos, porém “esquecidos” – aos do grande circuito das capitais, com maior capacidade de ressonância.

Evidentemente, não seria de esperar que desta única sessão saíssem soluções definitivas, nem *modus operandi* a entrar imediatamente em prática. Contudo, acredita-se que os elementos aflorados constituam contributos relevantes para uma trajetória de desejável fortalecimento da ABRAPLIP e dos centros de estudos portugueses no Brasil, que, como se pretendeu aqui demonstrar, têm tudo para caminhar juntos.

# A PROCURA DO PRIMEIRO AL BERTO: UMA ANÁLISE DA REESCRITA EM *À PROCURA DO VENTO NUM JARDIM D'AGOSTO* (1977-1987)

Gustavo Cerqueira Guimarães<sup>1</sup>

O primeiro livro de Al Berto, *À procura do vento num jardim d'agosto* (1977), está esgotado. Na capa de *O Medo* (1987), livro no qual foi reunida sua obra pela primeira vez em ordem cronológica, lê-se uma nota que não será publicada nas reedições: “(...) dos livros reunidos neste volume, aqueles que apresentam inúmeras alterações são *À procura do vento num jardim d'agosto* e *Meu fruto de morder, todas as horas*”. A fotocópia da primeira edição usada como referência no presente trabalho foi reproduzida do livro com o qual Al Berto presenteou Eduardo Pitta, com a seguinte dedicatória: “A Eduardo Pitta, este jardim que/ tenho vontade de refazer”.

Portanto, para a pesquisa sobre *À procura do vento num jardim d'agosto*, foi necessário observar as diferenças entre as edições.<sup>2</sup> São estes os principais itens a destacar: o título da obra<sup>3</sup>, acompanhada de um subtítulo; o conteúdo, especialmente a primeira série do livro; e, a capa – frente e verso. Vejamos como Al Berto, ao reeditar este livro, intensifica a especularização do sujeito em sua obra e o pacto autobiográfico com o leitor.

<sup>1</sup> Mestrando em Estudos Literários – FALE/UFMG.

<sup>2</sup> A primeira edição de *À procura do vento num jardim d'agosto* não consta do catálogo da Biblioteca Nacional de Lisboa. A aquisição dessa obra só tornou-se possível devido à generosidade do poeta e crítico literário Eduardo Pitta, que me disponibilizou uma fotocópia.

<sup>3</sup> Alguns títulos das séries que compõem o livro sofreram pequenas mudanças na reescrita: “Nota de abertura”, “Os equinócios de Tangerina” e “Apêndice autobiográfico” foram modificados, respectivamente, para “Atrium”, “Equinócios de Tangerina” e “Nota autobiográfica & Stop”. Quanto às séries “Teus dedos de noite açucarada”, “Push here com uma Polaroid”, “As mãos de Kapa num jardim d'agosto” e “O pranto das mulheres sábias”, não houve modificações.



## 1 – O EXÍLIO DENTRO DA PELE

A primeira diferença entre as duas edições é o nome que distingue a obra, pois, na primeira edição, é acompanhado do subtítulo “(fragmentos dum exílio) 1974-75”, o que leva o leitor a contextualizar o personagem-narrador numa experiência de exílio. Já na reedição, a configuração é diferente, visto que, Al Berto retira não só o termo exílio do subtítulo, mas também suprime toda a frase em que este aparecia, em seis passagens: “as areias ávidas engolem as cidades do mapa-exílio”<sup>4</sup>; “meu exílio de mãos juntas, poisadas, perto do ventre...”<sup>5</sup>; “no corpo em minúsculas partículas/ separando-o de tudo o que o rodeava, exilando-o”<sup>6</sup>; “medito neste exílio para o qual ainda não tenho vocabulário...”<sup>7</sup>; “aqui agora, instante d’ausência, exílio do sem ti”<sup>8</sup>; “no exílio do sem ti, onde tenta em vão escrever as novas-palavras”<sup>9</sup>.

Em outras duas passagens Al Berto substitui o termo exílio. Enquanto na primeira edição o autor escreve “a orelha isola-se e o silêncio envolve tudo o que não ficou/ mudo/ são os despojos do exílio”<sup>10</sup> e “Tangerina meu Corpo-Altar!/ dentro de meu olhar exilado”<sup>11</sup>, na reedição encontram-se, respectivamente, “a orelha isolou-se e o silêncio envolve o que ainda não perdeu a voz. são os despojos da travessia”<sup>12</sup> e “Tangerina meu corpo altar!/ vejo-te agora dentro do meu olhar vagamundo”<sup>13</sup>. Pode-se inferir que o autor, ao suprimir ou modificar o termo exílio, torna essa obra mais atemporal, eliminando possíveis referências ao período político que Portugal atravessava durante a ditadura salazarista, quando muitos portugueses foram exilados.

Na reescrita de *À procura do vento num jardim d’agosto* não há qualquer indicação de que o sujeito da enunciação escreve seus “fragmentos dum exílio”, pois a única referência a esse fato está na

<sup>4</sup> AL BERTO, 1977, p. 18. (Grifo meu).

<sup>5</sup> AL BERTO, 1977, p. 70. (Grifo meu).

<sup>6</sup> AL BERTO, 1977, p. 83. (Grifo meu).

<sup>7</sup> AL BERTO, 1977, p. 85. (Grifo meu).

<sup>8</sup> AL BERTO, 1977, p. 99. (Grifo meu).

<sup>9</sup> AL BERTO, 1977, p. 109. (Grifo meu).

<sup>10</sup> AL BERTO, 1977, p. 85. (Grifo meu).

<sup>11</sup> AL BERTO, 1977, p. 29. (Grifo meu).

<sup>12</sup> AL BERTO, 2000, p. 50. (Grifo meu).

<sup>13</sup> AL BERTO, 2000, p. 18. (Grifo meu).

seguinte passagem: “o exílio é por vezes dentro dessa pele coberta de escamas”.<sup>14</sup> Na primeira edição, encontra-se esse verso de forma um pouco diferente: “o exílio é por vezes dentro da pele que define as superfícies do corpo”.<sup>15</sup>

Assim, pode-se afirmar que o exílio na reedição, como em toda obra al-bertiana, é tratado “dentro da pele”. O autor retira qualquer carga pejorativamente política que tal significante poderia transportar, modificando a leitura. O sujeito da enunciação, em vez de exilado, passa a ser um viajante, mais especificamente um viajante estrangeiro.

Neste ponto, é pertinente citar a indagação de Julia Kristeva no texto “Tocata e fuga para o estrangeiro”: “(...) será que devemos admitir que nos tornamos estrangeiros num outro país porque já o somos por dentro?”<sup>16</sup> A resposta parece afirmativa ao se pensar no sujeito enunciado em Al Berto, pois mesmo quando este está no próprio país, há um constante estranhamento do lugar, o que se verifica no livro *Lunário*, no qual o narrador conta a experiência de Beno. Fica mais evidente na seguinte passagem a resposta à questão levantada por Kristeva:

Dormitou, e dormitou sabendo que o corpo magro que transportara de um lado para o outro, sem descanso, fora sempre a sua única morada. E nele se habituara a viver, mal ou bem, e com ele rira e chorara. Com ele morreria, ao mesmo tempo. O corpo, esse país mais ou menos habitável, em nada lhe lembrava aquele outro país geograficamente definido nos mapas, e que toda a gente insistia em dizer-lhe que era o seu país. O corpo evocava-lhe sempre outro sítio luminoso, distante, onde podia agir e respirar, pensar e mover-se livremente. Território semelhante à noite das cidades em que se perdessem, ele e o seu corpo (...)

Uma vez pusera-se a imaginar um país que tivesse a dimensão da sua própria voz, mas desistira, por não saber como se media a voz. No entanto, sabia que no país imaginado a sombra do seu corpo poderia vacilar dentro da solidão, ano após ano, sem que ninguém ousasse insultá-la. Custasse o que custasse, haveria de dar forma a esse país. Transformar o cor-

<sup>14</sup> AL BERTO, 2000, p. 49.

<sup>15</sup> AL BERTO, 1977, p. 84.

<sup>16</sup> KRISTEVA, 1994, p. 22.

po, metamorfosear-se, afastar-se cada vez mais do mundo e dos homens.<sup>17</sup>

Tanto Beno, personagem de *Lunário*, quanto o personagem-narrador que se enuncia na obra de estréia de Al Berto estão em perambulações por grandes cidades européias, por vezes não identificadas: “O comboio percorreu dois dias e duas noites. Em que direção? Pouco lhe importava. Num país atravessara o esplendor acetinado da primavera. Noutro chovia”.<sup>18</sup> Para os personagens não importa exatamente o que se passa fora de si mesmos, mas, sim, as suas sensações diante da situação, que por vezes não são condizentes com a realidade externa: “chovia, aqui chove todo o ano, mesmo quando não chove”.<sup>19</sup> Os personagens de Al Berto vivem numa espécie de ensimesmamento, no qual o corpo torna-se o eixo central, pois a partir dele se orientam no espaço. Uma espécie de torpor em meio à aceleração dá o ritmo às narrativas e o cenário urbano é o pano de fundo para a encenação dos estados internos do sujeito. A solidão e o silêncio dos personagens dão lugar ao surgimento de lembranças. Assim, corpo e memória caminham juntos, proporcionando um clima de alta intensidade psicológica, como se constata em *Lunário*:

(...) a cabeça encostada ao vidro, entorpecido. (...) Sentira o corpo avançar à velocidade do comboio, sem saber ao certo para onde, mas avançara. De resto, como sempre, avançara pelo interior daquele limbo meio iluminado, meio na treva, que era a exígua memória do que a vida consentira dar-lhe, como um sobejo”.<sup>20</sup>

## 2 – EU SOU UM OUTRO

Outra diferença de *À procura do vento num jardim d'agosto* são as modificações de conteúdo ocorridas de uma edição a outra. Duas saltam aos olhos. O texto intitulado “(ausências)”, da série “Teus

<sup>17</sup> AL BERTO, 1999, pp. 18-19.

<sup>18</sup> AL BERTO, 1999, p. 17.

<sup>19</sup> AL BERTO, 2000, p. 53.

<sup>20</sup> AL BERTO, 1999, pp. 17-18.

dedos de noite açucarada”, foi totalmente suprimido. Esse texto expressa o desespero do personagem-narrador por estar distante do amado: “agora, depois de desligar o telefone que acabou de engolir tua voz... pasmado neste silêncio que nos separa, a apertar o telefone nas mãos, tentando beijar dentro dele tua voz (...)”.<sup>21</sup> O personagem-narrador encontra na escrita um modo de elaborar o luto e sentir-se próximo de quem ama: “neste papel branco onde gatafunho teu nome, teu sexo, para encontrar a caligrafia do meu”.<sup>22</sup> É uma espécie de carta escrita para o amado que está distante: “escrever-te cartas d’amor, contando coisas simples”.<sup>23</sup> O ritmo e o teor desse fragmento são muito semelhantes às cartas e às anotações no “caderno de capa preta de Beno”<sup>24</sup>, personagem do romance *Lunário*.

A outra modificação, mais importante, altera o pacto do leitor com a obra e encontra-se logo na primeira série do livro – “Atrium” –, texto que, na reescrita, passa a ter o *status* de abertura da obra completa *O medo*. Na primeira edição o personagem-narrador fala na primeira pessoa do plural, mas sem qualquer indicação de quem são as pessoas:

todos os quartos que conhecemos são enfim brancos e branco é o silêncio da memória (...) a noite veste o ombro das estátuas frias – mas antes de perdermos a memória definitivamente gravaremos as vozes inquietantes que nos rodeiam – caminharemos depois invisíveis – guardaremos as cores lúcidas das manhãs aciduladas e a repetição mágica de cada manhã em nossa respiração.<sup>25</sup>

Já na segunda edição, na seguinte passagem, que é uma das mais citadas pela crítica, aparecem nomes: “sozinho, procuro o fio de néon que me indica a saída. eis a deriva pela insónia de quem se mantém vivo num túnel da noite. os corpos de Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades”.<sup>26</sup> É recorrente e quase onipresente nas obras de Al Berto a abordagem da escrita

<sup>21</sup> AL BERTO, 1977, p. 56.

<sup>22</sup> AL BERTO, 1977, p. 58.

<sup>23</sup> AL BERTO, 1977, pp. 59-60.

<sup>24</sup> AL BERTO, 1999, p. 66.

<sup>25</sup> AL BERTO, 1977, p. 17 (Grifos meus).

<sup>26</sup> AL BERTO, 2000, p. 11.

relacionada com a morte. As imagens criadas pelo autor são quase um ritual suicida, uma espécie de estilização da morte. Essa capacidade múltipla de Al Berto conduz aos pactos de leitura firmados entre autor e leitor no gênero autobiográfico. As ressonâncias da vida de Al Berto na sua obra podem ser um campo rico de investigações. Muitas conexões podem ser feitas, já que são tênues os limites ou critérios de distinção entre o *ficcional* e o *vivido*.

Para que tais contornos sejam mais precisamente delineados, é apropriado partir de uma definição teórica de autobiografia. Seus livros não se encaixariam perfeitamente no conceito de autobiografia tal como foi definido por Lejeune, embora apresentem aspectos do gênero: “(...) narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua vida individual, sobretudo a história de sua personalidade”.<sup>27</sup> Por essa definição, pode-se observar o caráter paradoxal da autobiografia literária que, na constatação de Wander Miranda, deve ser, ao mesmo tempo, um discurso verídico e uma forma de arte, ou seja, deve estar entre a transparência referencial e a pesquisa estética. Por isso, deve-se estabelecer uma gradação entre textos que vão do *curriculum vitae* à elaboração formal de pura poesia.<sup>28</sup>

E, para se evitar os ilusionismos autobiográficos, Wander Miranda sugere que se pense a noção de autor, na autobiografia, como um *ser de papel*, não como a representação real de uma pessoa, mas “(...) como uma *forma* de encenação ilusória de um *eu* exclusivo”.<sup>29</sup> Tal definição agrega-se ao conceito de ‘auto-bio-thanato-graphie’ pois, para Fernando Pinto do Amaral, na esteira do conceito cunhado por Louis Marin, não basta dizer que a escrita de Al Berto é autobiográfica: “A respeito deste autor, julgo que estaria bem aplicado o conceito de ‘auto-bio-thanato-graphie’, (...) até pelo que de progressiva *morte* nela se anuncia a cada instante”.<sup>30</sup>

As experiências de vida de Al Berto tornaram-se uma ficção através de seu projeto literário, seu jogo especular que é a escrita. É o que se pode perceber no fragmento da narrativa “O que resta de uma imagem”:

<sup>27</sup> LEJEUNE, 1975, p. 14.

<sup>28</sup> MIRANDA, 1992, p. 30.

<sup>29</sup> MIRANDA, 1992, p. 38. (Itálicos do autor).

<sup>30</sup> AMARAL, 1991, p. 121. (Itálicos do autor).

As viagens estão intimamente ligadas aos meus livros. A todos eles, mas em especial aos primeiros. Àqueles que o tempo destruiu, tornou impublicáveis – ou eu rasguei, queimei, perdi.

Desse tempo de aprendizagem da vida e da escrita, desses dias sem cira nem beira, sobreviveram uns escassos cadernos de notas. Eles são o que sobejou de um gigantesco diário de viagens.

Nesses cadernos fui anotando, com minúcia, o dia a dia de cada viagem. Neles escrevi os primeiros poemas, desenhei mapas, paisagens e rostos. Fiz listas de lugares a visitar ou a evitar. Colei retratos de gente que se ia cruzando comigo, bilhetes postais, etiquetas, bilhetes de comboio e de avião, etc. Tudo cabia dentro daqueles cadernos. Por isso, nesta viagem à Sardenha recorri ao que resta deles. E o leitor há-de perdoar-me se, com o escoar do tempo, esta viagem se tornou uma mera ficção.<sup>31</sup>

Pode-se especular que essa seja uma das hipóteses para que o autor tenha criado o pseudônimo Al Berto, no intuito de haver um deslocamento do indivíduo real, pois, já no primeiro livro, o autor crava a sua identidade poética, assinando em todos os outros da mesma forma. Al Berto corta os sobrenomes – Raposo Pidwell Tavares. Isso sugere associações com o corpo errante, sem família, que perpassa toda a sua obra, quase sempre escrita na primeira pessoa: “sou alguém que incarna milhentas pessoas”.<sup>32</sup>

Como se não bastasse, o autor opta por fazer uma cisão no próprio nome – Al Berto –, correspondente à fragmentação de sua obra. Para Joaquim Manuel Magalhães, esse nome é “um tanto *kitsch*”.<sup>33</sup> Para Edgard Pereira, trata-se da reelaboração, de certa forma, dos heterônimos de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro e Álvaro de Campos.<sup>34</sup> Pode-se acrescentar ainda, a respeito desse curioso nome, que uma das acepções da partícula *al* na língua portuguesa refere-se a um pronome antigo usado no século XIII e que significa uma *outra pessoa, alguma coisa, outra coisa*. Nas palavras de Al Berto:

<sup>31</sup> AL BERTO, 2000 b, pp. 12-13 (Grifos meus).

<sup>32</sup> AL BERTO, 1977, p. 26.

<sup>33</sup> MAGALHÃES, 1981, p. 271.

<sup>34</sup> PEREIRA, 1999, p. 132.

Aquele que me habita, e escreve, vive algures numa espécie de treva. Quase nada sabe da sua própria escrita. Menos ainda falar dela. Sabe, apenas, que por instantes uma incandescência terrível cresce dentro de si, ergue-se, nomeia as coisas e o mundo, apaga sombras, revela os ossos muito antigos das palavras... de resto, mais nada.<sup>35</sup>

Portanto, pode-se inferir que a partir desse estranhamento de si mesmo, de um outro (al) inominável que o habita, o autor cria a sua entidade poética e escreve: “(...) sou um corpo que se evita, um homem cujo nome se perdeu e cuja biografia possível está no pouco que escreveu. (...) sou um alfabeto e não sei se terei tempo para me decifrar”.<sup>36</sup>

Em vista disso, as duas edições são lidas de modo diferente, pois com o nome do autor em questão define-se um outro horizonte de leitura, uma vez que passa a ser diretamente apontada a relação especular do sujeito da enunciação com o próprio autor.

### 3 – O PARASITA BURROUGHSIANO

Em terceiro e último lugar, é pertinente abordar entre as edições de *À procura do vento num jardim d'agosto* a diferença na capa. Na publicação de 1977, ela é desenhada por Al Berto, de forma similar aos desenhos também em preto e branco do livro *Projectos 69*. Já na primeira edição de *O medo* (1987), que inclui o livro em questão, assim como nas edições de 1997 e 2005<sup>37</sup>, as capas são diferentes. Na edição de 1987, na parte anterior da capa, branca, há uma encenação fotográfica de Al Berto em alusão ao pintor italiano Michelangelo Caravaggio (1573-1610), e, na parte posterior, há um texto apresentando a obra. Na edição de 1997 a capa é preta, apenas com referências básicas para a distinção da obra – título, autor e editora. E, na edição atual, de 2005, há uma fusão das duas capas anteriores, pois retorna a fotografia, agora na capa preta, da primeira edição de *O medo*.

<sup>35</sup> AL BERTO, 2000 b, p. 57.

<sup>36</sup> AL BERTO, 2000, p. 449.

<sup>37</sup> Entre as edições de 1997 e 2005, houve uma segunda edição em outubro de 2000, que é semelhante à primeira, de dezembro de 1997, todas pela editora Assírio & Alvim.

No entanto, a capa de maior interesse, aqui, é a da primeira edição. Em sua parte posterior, há o seguinte desenho: uma página cortada com uma imagem abstrata acima e à direita, contendo fragmentos de textos datilografados, com algumas correções do autor, e um rabisco em forma de “xis”. Esse rabisco sugere que se aproximem as partes. Com base nessa sugestão, é pertinente inferir que seja uma alusão ao método de escrita utilizado para compor *À procura do vento num jardim d’agosto*: o *cut-up*, concebido pelo norte-americano William S. Burroughs<sup>38</sup>, uma das principais influências sobre Al Berto em sua primeira fase.

O método *cut-up* advém da bricolagem, técnica utilizada na pintura, que consiste em produzir uma obra por meio da colagem aleatória de fragmentos de textos, fotografias, películas, ou seja, de elementos de outros sistemas semióticos. A transposição das artes plásticas para a literatura deu-se a partir da sugestão de Brion Gysin, com quem Burroughs tinha interlocução. Nas palavras do próprio autor norte-americano:

O método é simples. Eis um caminho para praticá-lo. Pegue uma folha de papel. Como esta página. Agora corte-a ao meio. Corte no meio as duas partes. Você tem quatro pedaços: 1 - 2 - 3 - 4... um, dois, três, quatro. Agora rearranje as partes, colocando a parte quatro, a parte um e a parte dois com a três. E você tem uma nova página.

Algumas vezes isso acaba dizendo a mesma coisa. Outras vezes, algo muito diferente – o corte de falas políticas é um exercício interessante – em qualquer caso você acabará por considerar que isso diz alguma coisa, e alguma coisa bem definida. Pegue algum poeta ou escritor de sua admiração. Poemas que você tenha lido muitas vezes. As palavras acabaram

---

<sup>38</sup> William Burroughs, cujo texto, em tradução para o francês, compõe a epígrafe de uma das séries nessa estréia – “Os equinócios de Tangerina”: “Une meute de garçons sauvages peut couvrir cinquante miles par jour. Une poignée de dattes et une morceau de sucre naturel et une tasse d’eau leur permet de bouger ainsi. Et le bruit qu’ils font juste avant d’attaquer... eh bien j’en ai vu un fracasser une serre à cinquante mètres... Que je vous montre comment les garçons sauvages attaquent. W. S. Burroughs, *Les garçons sauvages, un livre des morts*”. In *À procura do vento num jardim d’agosto*, 1977, p. 20. Na reescrita desse livro para compor a obra completa *O medo*, essa epígrafe foi suprimida. Burroughs aparece também no corpo da obra, num fragmento intitulado “A sombra de Willy B.”: “(...) continuamente perdida pelas noites da cidade, paira a sombra de WILLY B.”, p. 62.



perdendo significação e vida após anos de repetição. Agora pegue o poema e digite alguns trechos selecionados. Encha uma página com esses excertos. Agora corte a página. Você tem um novo poema.<sup>39</sup>

De um modo geral, a proposta de Burroughs constituía-se da exploração de procedimentos que, ao promoverem a articulação de fragmentos textuais, atuassem também sobre os pressupostos usualmente reguladores da relação sintaxe/cognição. Pode-se observar a aplicação do método *cut-up* em praticamente todas as séries do livro de Al Berto. Mas, diferentemente de Burroughs, o autor português modifica a diagramação em todas as situações em que se dá uma quebra da linearidade da escrita, escrevendo em letras maiúsculas e/ou em itálico, ou fazendo um recuo das margens do texto. Tal procedimento facilita a leitura. Veja-se uma das séries – “O pranto das mulheres sábias” – em que o método se apresenta de maneira mais radical:

O curandeiro:

(...) ● resta o veneno os suores embebedando-me ● preguiçosamente no tapete o corpo deste maldito personagem que me habita ● viscoso gemendo ● sou agora o primeiro pássaro gemendo gemendo na órbita ignorada do sem sexo ● branco e leitoso manjar da morte ●

TODOS SE RETRAVAM NO SILÊNCIO  
DOS CAMPOS, ENVOLTOS NUM IMEN-  
SO LENÇOL PINTADO  
EX-VOTO DAS NOITES ENSANGUENTA-  
DAS... DELAS EXTRAÍRAM OS SUMOS  
QUE ALIMENTARIAM OS GUERREIROS  
DURANTE A VIAGEM  
O CURANDEIRO SEGUIDO DAS MULHE-  
RES SÁBIAS E DOS ADOLESCENTES.  
TRANSPORTARAM SEMENTES E FRU-  
TOS AOS POVOS LONGÍNQUOS  
COBRINDO-SE-LHES AS CABEÇAS DE  
MÁGICOS PÔR-DE-SOL

<sup>39</sup> BURROUGHS *apud* VASCONCELOS, 2000, pp. 136-137.

A MULTIDÃO APARECEU À SUA PAS-  
SAGEM FLUTUANTE, ALANRANJADA,  
BOCAS ABERTAS DE MEDO FRIO E  
FASCINAÇÃO  
À FRENTE IA O CURANDEIRO ENVOLTO  
NO LENÇOL DE SILÊNCIO PINTADO

Peregrinos das estradas líquidas, onde nos acordam as pedras vivas. Peregrinos dos subúrbios metálicos onde o grito mudo nos adormece... viajante das doces luas marítimas... (...) Só o suco gelatinoso do corpo nu, ficou agitando-se n'areia, metarforseado agora em peixe louco d'aquário minúsculo e alaranjado<sup>40</sup>

Mais do que um exercício textual, o método *cut-up* interfere também no plano da leitura, pois apresenta um embate agônico com o sistema lingüístico, transgredindo as formas gramaticais. Como ratifica Al Berto: “da gramática já pouco respeitamos<sup>41</sup>”. Simultaneamente é destruído o modelo convencional da linguagem romanesca. A técnica do corte e da justaposição dificulta, ou mesmo impede, a leitura linear do texto, de modo que se fala uma língua estruturada pela experiência do *cut-up*, evitando-se uma ordem postulada: “Escrevo, tudo se confunde numa sobreposição de álcool, sílabas, erecções, corpos e nostálgicas drogas<sup>42</sup>”, diz Al Berto.

Na parte anterior da capa, há o desenho de um homem sentado – os braços cruzados, um borrão preto lhe cobre os olhos. Ao pensar nesta imagem paralelamente ao título da obra, como este homem estaria “à procura o vento num jardim d'agosto” se não caminha e não enxerga o mundo que o rodeia? Ao ler o texto, a resposta parece ser em si mesmo, ratificando que a sua procura é, sobretudo, trazer à tona os seus estados internos e as vivências de um universo suburbano. Para representá-los, o jardim, ou mais amplamente o reino vegetal, é um rico campo lexical, como se atesta em todas as séries do livro, em “As mãos de Kapa num jardim d'agosto” por exemplo:

---

... neste jardim quente, há caminhos de junquinhos em papel

<sup>40</sup> AL BERTO, 1977, pp. 102-104. (Grifos meus).

<sup>41</sup> AL BERTO, 1977, p. 18.

<sup>42</sup> AL BERTO, 2000, p. 64.

que nos conduzem para além da paisagem circular ao jardim, há descaminhos também... estátuas d'areia molhada povoam a relva sequiosa de sono/ flores felpudas em murmúrios de sol tímido, tecidos líquidos, manjares adolescentes/ o momento vindo, caímos da vagina ferida, tudo acorda com lenti-dão/ foi ontem, foi hoje que acariciei o ventre peludo duma árvore... foi amanhã, há dez anos, vinte, que a luz entrou no corpo em minúsculas partículas (...) nos lagos reflecte-se a expressão cansada d'homens-vegetais, e, subitamente expande-se no sexo o licor espesso<sup>43</sup>

Observa-se ainda que o homem emerge de um entrecruzamento de linhas diversas, em meio a uma variedade de formas, o que resulta em uma profusão de imagens abstratas. Essa abstração sugere múltiplas analogias. Uma delas refere-se aos tecidos do corpo humano: “tornou-se absolutamente necessário conhecer as texturas da pele, estar atento às contrações dos órgãos, dilatações dos orifícios, contorções e sossegos das veias, dos ossos e dos nervos”.<sup>44</sup> Pode-se inferir que essas formas abstratas sejam a extensão ou o espelhamento do corpo do sujeito, tal qual nas narrativas do livro, pois, tanto na obra como na capa, o sujeito está em primeiro plano, narrando as experiências a partir da riqueza de imagens e sensações corpóreas:

... à deriva nas cidades do suicídio – meditação do corpo flutuando nos ventos da metamorfose – ardem as cidades – ardem as palavras subcutâneas – O medo de dizer acabou – fluidos mágicos da língua que germina no corpo – os órgãos gemem (...) desejo de escrever – escrever até que o desmaio último se liquefaça no corpo – compreender o que escrevi? esquecer as palavras e o som que têm agonizado fora de mim – esquecer o corpo na morte que o habita – chegamos aos limites – à superfície da pele por onde transpira a escrita – (...) cada poro segrega a escrita dum “mar desejado” (...) torna-se premente reabrir as feridas para que num líquido espesso e vermelho o corpo se transvaze<sup>45</sup>

<sup>43</sup> AL BERTO, 1977, p. 83.

<sup>44</sup> AL BERTO, 2000, p. 24.

<sup>45</sup> AL BERTO, 1977, pp. 17-19.

Al Berto, ao reescrever *À procura do vento num jardim d'agosto*, em 1987, já tinha dez anos de produção poética e uma consciência maior de seu projeto literário. Em síntese o que se constata na primeira edição é a referência do método *cut-up* na contracapa e à utilização dele no corpo da obra. Na reedição o autor não modifica a forma, conservando assim o caráter fragmentário da escrita refletida na subjetivação do sujeito. No entanto, o que mais difere entre as duas edições é a forma de explicitar esse sujeito que, por um lado, é reforçado através de seu convite a entrarmos no seu jogo especular cunhando o seu nome na narrativa, como se observa em “Atrium”, logo na abertura de sua obra completa; ou seja, com a sua identidade poética convida-nos a jogar com ele, causando-nos a sensação de uma escrita que passa pela ordem do vivido<sup>46</sup> – viagens, afetos, perdas, etc. Por outro lado, a descaracterização histórica do sujeito na reescrita, com a subtração do termo “exílio”, reforça a indeterminação de um tempo e centraliza o foco no sujeito. O exílio, diz o autor, é “dentro da pele”.

**RESUMO:** Este trabalho pretende destacar as principais diferenças entre as edições de *À procura do vento num jardim d'agosto* (1977 e 1987) – título, capa e conteúdo – e verificar como o autor intensifica o pacto autobiográfico com o leitor.

**Palavras-chaves:** Literatura portuguesa contemporânea, Al Berto, autobiografia.

**ABSTRACT:** *The work intends to remark the major differences between the editions of À procura do vento num jardim d'agosto (1977 and 1987) – title, cover and contents – and verify how the author intensifies the autobiographic contract with the reader.*

**Keywords:** *Contemporary portuguese literature, Al Berto, autobiography.*

---

<sup>46</sup> AMARAL, 1991, p. 120.

## REFERÊNCIAS

- AL BERTO. *Projectos 69*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002 [1970].
- AL BERTO. *À procura do vento num jardim d'agosto* – (fragmentos dum exílio) 1974-75. 1ª Edição. Alberto R. Pidwell Tavares, Editor, 1977.
- AL BERTO. *O medo trabalho poético 1974 – 1986*. Lisboa: Contexto, 1987.
- AL BERTO. *Lunário*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999 [1988].
- AL BERTO. *O anjo mudo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000 b [1993].
- AL BERTO. *Horto de incêndio*. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000 [1997].
- AL BERTO. *O medo documenta poética*. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- AL BERTO. *O medo documenta poética*. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- BURROUGHS, William S. *Almoço nu*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Ed Seuil, 1975.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos*. São Paulo: Editora da USP; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.
- PEREIRA, Edgard. *Portugal – poetas do fim do milênio*. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1999.
- VASCONCELOS, Maurício Salles. *Rimband da América e outras iluminações*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

# EÇA DE QUEIRÓS E A CASA DE ESPELHOS

Hélder Garmes<sup>1</sup>

Eça de Queirós, quer na literatura, quer na produção jornalística, escreveu uma obra a um só tempo homogênea e heterogênea. Homogênea no sentido de traçar um quadro detalhado da sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX e heterogênea nas estratégias formais que adotou para construir tal quadro. Se sua preocupação foi sempre a de elaborar uma perspectiva crítica da vida portuguesa oitocentista, assim o fez em textos de verve romântica, naturalista, fantástica e de outros tantos que não se ajustam a uma classificação definida, assim como valeu-se do conto, do romance, da poesia, do gênero epistolar, da narrativa de viagem, da hagiografia, da crônica, do ensaio, de prefácios, para assim proceder.

Dentro dessa gama diversificada de estilos e gêneros literários alguns procedimentos chamam a atenção do leitor e da crítica. Um deles, já largamente trabalhado pelos críticos, em especial pelo livro de Mário Sacramento,<sup>2</sup> é a ironia. Também o sátira, ao lado da ironia, poderia ser tomado como um procedimento recorrente do escritor, lembrando aqui a distinção entre ironia e sátira que faz André Jolles.<sup>3</sup> Este nos adverte que, enquanto o sarcasmo não permite qualquer cumplicidade com o objeto ao qual ataca, não criando ambigüidade sobre a agressão realizada, a ironia parte de tal cumplicidade, dando margem para que a mensagem possa ser entendida literalmente ou em seu sentido contrário. Se tomarmos esses dois procedimentos, temos então uma rejeição total ao objeto do discurso na sátira e uma cumplicidade em relação ao mesmo na ironia. Assim, enquanto na sátira a crítica é explícita, na ironia, é implícita e, em hipótese, sempre pode ser negada, evocando-se o sentido literal de uma afirmação irônica.

Esses dois procedimentos são recorrentes na obra de Eça e a crítica já falou muito deles. Há, no entanto, um terceiro procedi-

<sup>1</sup> Professor de Literatura Portuguesa e de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo.

<sup>2</sup> SACRAMENTO, 1945.

<sup>3</sup> JOLLES, 1976, p. 211 e segs.

mento crítico no escritor português que nos parece relacionado aos dois anteriores no que concerne à relação entre a enunciação crítica e o objeto criticado. Dando um passo no sentido do objeto, uma terceira forma de crítica em Eça pode ser constatada quando, em muitos casos, o objeto aparece criticado de diversas perspectivas diferentes, sem que saibamos exatamente a qual delas o narrador se cola, qual delas seria a perspectiva legitimada por ele. A isso poderíamos chamar de crítica prismática, que seria menos assertiva, pois diferentemente do sarcasmo, que torna evidente seu ponto de vista, ou da ironia, que cria uma cumplicidade entre crítico, criticado e leitor, a crítica prismática deixa o leitor em suspenso, sem saber como julgar as afirmações ou situações apresentadas, obrigando-se à se indagar sobre a matéria.

Um exemplo bastante claro desse procedimento pode ser encontrado em *Os Maias*, de 1888. O texto retrata a vida da alta burguesia e da aristocracia urbana lisboetas, tendo como elemento estruturador da narrativa o incesto entre dois irmãos, Carlos e Maria Eduarda. Em meio a isso, são discutidas as mais diversas matérias: economia, política, aculturação, sexualidade, literatura etc. Podemos tomar o debate literário que aparece no romance como um exemplo disso que chamamos aqui de “crítica prismática”. Ali temos o confronto entre uma concepção romântica e uma concepção naturalista de literatura, tomadas ambas em seus aspectos positivos e negativos, ficando o leitor ao final do livro sem saber o que deve pensar sobre a concepção de literatura presente no livro.

Nessa disputa temos de um lado Tomás de Alencar, caracterizado, quando jovem, na época de Pedro da Maia, como “um rapaz alto, macilento, de bigodes negros, vestido de negro,” “o poeta das *Vozes de Aurora*” e também de *Elvira*, enfim, a encarnação do poeta ultra-romântico, e depois, já maduro, no período de Carlos da Maia, apresenta-se como um senhor de dentes estragados, que vai aderir a uma romantismo liberal e social ao modo de Victor Hugo:

Ultimamente pendia para idéias radicais, para a democracia humanitária de 1848: por instinto, vendo o romantismo descredenciado nas letras, refugiava-se no romantismo político, como num asilo paralelo: queria uma república governada por gênios, a fraternização dos povos, os Estados Unidos da Europa... Além disso, tinha longas queixas desses politiquo-

tes, agora gente de Poder, outrora seus camaradas de redação, de café e de batota...<sup>4</sup>

De outro lado temos Ega, que, segundo Carlos da Maia, fora em tempos de estudante um “boêmio de batina esfarrapada”, e aparece pela primeira vez no romance usando luvas, polainas de casemira “e o cabelo que ele trazia crescido com uma mecha frisada na testa; e na gravata de cetim uma ferradura de opalas! Era outro Ega, um Ega dândi, vistoso, paramentado, artificial e com pó de arroz”. Além disso, vestia um extraordinário casaco: “uma peliça, uma suntuosa peliça de príncipe russo, agasalho de trenó e de neve, ampla, longa, com alamares trespassados à Brandeburgo, e pondo-lhe em torno do pescoço esganiçado e dos pulsos de físico uma rica e fofa espessura de peles de marta”.

Isso tudo no outono, o que era inteiramente impróprio, fazendo com que passasse tremendo calor. Portanto, Ega é um dândi um tanto artificial, postura que não encontra lastro em seu passado recente. Bate-se, como veremos, por uma literatura de verve naturalista, que se pauta por uma atitude radicalmente ideológica.

Segue abaixo a cena do jantar no Hotel Central, do capítulo 6, em que Alencar, Carlos, Craft, Dâmaso, Cohen e Ega comentam um crime que ocorrera entre duas fadistas, resultando na morte de uma delas, esfaqueada pela outra:

Esse mundo de fadistas, de faias, parecia a Carlos merecer um estudo, um romance... Isto levou logo a falar-se do *Assomoir*, de Zola e do realismo: – e o Alencar imediatamente, limpando os bigodes dos pingos de sopa, suplicou que se não discutisse, à hora aseada do jantar, essa literatura latrinária. Ali todos eram homens de asseio, de sala, hein? Então, que se não mencionasse o excremento!

Pobre Alencar! O naturalismo; esses livros poderosos e vivazes, tirados a milhares de edições; essas rudes análises, apodegando-se da igreja, da Realeza, da Burocracia, da Finança, de todas as coisas santas, dissecando-as brutalmente e mostrando-lhes a lesão, como a cadáveres num anfiteatro; esses estilos novos, tão precisos e tão dúcteis, apanhando em flagrante a linha, a cor, a palpitação mesma da vida; tudo isso (que ele, na sua confusão mental, chamava a Idéia nova) caindo assim

<sup>4</sup> QUEIRÓS, s.d.[1888], p.166.



de chofre e escangalhando a catedral romântica, sob a qual tantos anos ele tivera altar e celebrara missa, tinha desnortado o pobre Alencar e tornara-se o desgosto literário da sua velhice. Ao princípio reagiu. «Para por um dique definitivo à torpe maré», como ele disse em plena Academia, escreveu dois folhetins cruéis; ninguém os leu; a «maré torpe» alastrou-se, mais profunda, mais larga. Então Alencar refugiou-se na moralidade como numa rocha sólida. O naturalismo, com as suas aluviões de obscenidade, ameaçava corromper o pudor social? Pois bem. Ele, Alencar, seria o paladino da Moral, o *gendarme* dos bons costumes. Então o poeta das *Vozes da Aurora*, que durante vinte anos, em cançoneta e ode, propusera comércios lúbricos a todas as damas da capital; então o romancista de *Elvira* que, em novela e drama, fizera a propaganda do amor ilegítimo, representando os deveres conjugais como montanhas de tédio, dando a todos os maridos formas gordurosas e bestiais, e a todos os amantes a beleza, o esplendor e o gênio dos antigos Apolos; então Tomás Alencar que (a acreditarem-se as confissões autobiográficas da *Flor de Martírio*) passava ele próprio uma existência medonha de adultérios, lubricidades, orgias, entre veludos e vinhos de Chipre - de ora em diante austero, incorruptível, todo ele uma torre de pudicícia, passou a vigiar atentamente o jornal, o livro, o teatro. E mal lobrigava sintomas nascentes de realismo num beijo que estalava mais alto, numa brancura de saia que se arregaçava de mais - eis o nosso Alencar que soltava por sobre o país um grande grito de alarme, corria à pena, e as suas imprecações lembravam (a acadêmicos fáceis de contentar) o rugir de Isaías. Um dia porém, Alencar teve uma destas revelações que prostram os mais fortes; quanto mais ele denunciava um livro como imoral, mais o livro se vendia como agradável! O Universo pareceu-lhe coisa torpe, e o autor de *Elvira* encavacou...

Desde então reduziu a expressão do seu rancor ao mínimo, a essa frase curta, lançada com nojo:

- Rapazes, não se mencione o excremento!

Mas nessa noite teve o regozijo de encontrar aliados. Craft não admitia também o naturalismo, a realidade feia das coisas e da sociedade estatelada nua num livro. A arte era uma idealização! Bem: então que mostrasse os tipos superiores duma humanidade aperfeiçoada, as formas mais belas do viver e do

sentir... Ega horrorizado apertava as mãos na cabeça - quando do outro lado Carlos declarou que o mais intolerável no realismo eram os seus grandes ares científicos, a sua pretenciosa estética deduzida duma filosofia alheia, e a invocação de Claude Bernard, do experimentalismo, do positivismo, de Stuart Mil e de Darwin, a propósito duma lavadeira que dorme com um carpinteiro!

Assim atacado, entre dois fogos, Ega trovejou:

justamente o fraco do realismo estava em ser ainda pouco científico, inventar enredos, criar dramas, abandonar-se à fantasia literária! A forma pura da arte naturalista devia ser a monografia, o estudo seco dum tipo, dum vício, duma paixão, tal qual como se se tratasse dum caso patológico, sem pitoresco e sem estilo!...

- Isso é absurdo, dizia Carlos, os caracteres só se podem manifestar pela ação...

- E a obra de arte, acrescentou Craft, vive apenas pela forma...

Alencar interrompeu-os, exclamando que não eram necessárias tantas filosofias.

- Vocês estão gastando cera com ruins defuntos, filhos. O realismo critica-se deste modo: mão no nariz! Eu quando vejo um desses livros, enfrasco-me logo em água de colônia. Não discutamos o excremento.<sup>5</sup>

Após uma pequena digressão de Cohen sobre a economia portuguesa, os dois oponentes, Alencar e Ega, vão de novo se enfrentar envolvendo o escritor considerado naquele meio como realista, Simão Craveiro, autor do poema *Morte de Satanás* e inimigo figadal de Alencar. Ana, a irmã de Craveiro, é atacada despropositada e moralmente por Alencar, criando um grande mal-estar entre ambos, até que tudo acaba em reconciliação:

Craft, no entanto, impassível, bebia aos golos a sua *chartreuse*. Já presenciara, mais vezes, duas literaturas rivais engalfinhan-

---

<sup>5</sup> QUEIRÓS, s.d.[1888], p.162-164.

do-se, rolando no chão, num latir de injúrias: a torpeza do Alencar sobre a irmã do outro fazia parte dos costumes de crítica em Portugal: tudo isso o deixava indiferente, com um sorriso de desdém. Além disso sabia que a reconciliação não tardaria, ardente e com abraços. E não tardou.<sup>6</sup>

Ao nos determos na análise do modo como o narrador conduz o debate entre romantismo e realismo neste trecho, poderíamos dizer que temos de um lado Alencar, Craft e mesmo Carlos atacando o naturalismo, enquanto do outro lado temos somente Ega e, com certa ambigüidade, o narrador na defesa da “nova Idéia”.

As críticas ao naturalismo vêm de diversas frentes. Alencar faz uma crítica rancorosa e grosseira, de quem se vê destituído de seu lugar de prestígio literário, rancor que o narrador explora e ridiculariza, ironizando a relação de Alencar com a estética romântica, comparada a uma catedral e, portanto, tornada instituição à qual se deve louvar. Craft evoca uma crítica de natureza formal, a partir da premissa burguesa e consumista de que o objeto de arte tem que ser algo formalmente agradável. Carlos realiza uma crítica de natureza moral, revoltando-se com o que entende ser uma apropriação indevida por parte dos naturalistas dos princípios científicos, nos quais acredita. Assim, ainda que o leitor se deleite com a ridicularização que o narrador faz das posturas de Alencar, pode ser tocado pelas críticas de Craft e de Carlos, que são colocadas sem exageros e fundamentam-se em verdades presentes no senso comum.

No que diz respeito à defesa do naturalismo, se Ega vai defender uma literatura naturalista semelhante à uma monografia científica, “sem pitoresco e sem estilo”, exacerbando sua posição para fazer frente a tantos ataques e elucidando sua adesão incondicional à nova estética, o narrador, por sua vez, faz um elogio ambíguo àquela vertente literária, uma vez que, ao mesmo tempo que os livros naturalistas são por ele qualificados como poderosos, vivazes e analíticos, com estilo preciso e dúctil, suas análises são adjetivas como “rudes” e dissecam “brutalmente” as instituições sociais, o que pode ser tomado como ironia, mas também em seu sentido literal.

Ao final da discussão, até porque o escritor em questão era até ali um adepto declarado da então nova corrente literária, tendemos <sup>6</sup> QUEIRÓS, s.d.[1888], p.175.

a lê-la como uma crítica ao romantismo e uma adesão ao naturalismo, mas o mais crítico dos leitores pode ser tocado ao menos pelas considerações de Carlos, que questiona a legitimidade científica atribuída a essa literatura. No decorrer do romance, ficamos cada vez mais inseguros dessa adesão do autor ao naturalismo, já que tomamos conhecimento no capítulo seguinte, o quarto, do projeto literário de *Memórias de um átomo*, de João da Ega:

Devia ser uma epopéia em prosa, como ele dizia, dando, sob episódios simbólicos, a história das grandes fases do Universo e da Humanidade. Intitulava-se *Memórias dum Átomo*, e tinha a forma duma autobiografia. Este átomo (o átomo do Ega, como se lhe chamava a sério em Coimbra) aparecia no primeiro capítulo, rolando ainda no vago das Nebulosas primitivas: depois vinha embrulhado, fâisca candente, na massa de fogo que devia ser mais tarde a Terra: enfim, fazia parte da primeira folha de planta que surgiu da crosta ainda mole do globo. Desde então, viajando nas incessantes transformações da substância, o átomo do Ega entrava na rude estrutura do Orango, pai da humanidade - e mais tarde vivia nos lábios de Platão. Negrejava no burel dos santos, refulgia na espada dos heróis, palpitava no coração dos poetas. Gota de água nos lagos de Galiléia, ouvira o falar de Jesus, aos fins da tarde, quando os apóstolos recolhiam as redes; nó de madeira na tribuna da Convenção, sentira o frio da mão de Robespierre. Errara nos vastos anéis de Saturno; e as madrugadas da terra tinham-no orvalhado, pétala resplandecente de um dormente e lânguido lírio. Fora onipresente, era onisciente. Achando-se finalmente no bico da pena do Ega, e cansado desta jornada através do Ser, repousava – escrevendo as suas Memórias...<sup>7</sup>

A ironia com que o narrador trata o projeto de Ega dispensa comentários, evidenciando-se o despropósito como a ciência é aqui agenciada, dando legitimidade à crítica de Carlos. Se o projeto de Ega não tem praticamente nada de naturalista, o pior mesmo é que nosso escritor jamais irá concluir tal obra pela veleidade de seu caráter, por sua fraca vontade para levar a cabo suas intenções. Ega ainda acaba por se revelar um romântico sentimental de quatro costados, ao se apaixonar por Raquel Cohen. Assim, acabamos por

<sup>7</sup> QUEIRÓS, s.d.[1888], p.111-112.

constatar que Ega é um falso paradigma de escritor naturalista. De qualquer modo, com Ega ou sem ele, alguns fundamentos da própria estética naturalista são aqui questionados. E isso se comprova já mais para o final do romance, no capítulo 15, quando há uma conversa entre Ega e o político Gonçalo, em razão da publicação das desculpas de Dâmaso a Carlos, na redação do jornal *A Tarde*. Assim Gonçalo se refere à relação entre a política e a literatura que lhes são contemporâneas:

- Meu caro, a política hoje é uma coisa muito diferente! Nós fizemos como vocês os literatos. Antigamente a literatura era a imaginação, a fantasia, o ideal... Hoje é a realidade, a experiência, o fato positivo, o documento. Pois cá a política em Portugal também se lançou na corrente realista. No tempo da Regeneração e dos Históricos a política era o progresso, a viação, a liberdade, o palavrório... Nós mudamos tudo isso. Hoje é o fato positivo, – o dinheiro, o dinheiro! O bago! A massa! A rica massinha da nossa alma, menino! O divino dinheiro!<sup>8</sup>

Mesmo que podendo ser tomada como um mal-entendimento de Gonçalo do que seria a corrente naturalista, sua fala atrela, de um lado, romantismo e idealismo político (um tanto desqualificado pelo “palavrório”, mas ainda assim idealismo) e, de outro, naturalismo e pragmatismo político (entendido como a ordem do capital), desqualificando a literatura naturalista, já que daí é possível inferir que os naturalistas, tal qual os políticos, só se preocupavam com o fato positivo, com a descrição da realidade imediata, sem que isso implicasse qualquer preocupação com a ética ou com a elaboração de qualquer perspectiva utópica para a sociedade. E, para piorar, se lembramos que no trecho do capítulo 3, acima descrito, uma das características dos livros naturalistas era a de serem “tirados a milhares de edições”, temos na própria produção do escritor naturalista o fato positivo, o benefício do dinheiro, do bago, da massa.

Ainda que partindo de falas de personagens não confiáveis, pois cada um deles apresenta uma concepção duvidosa do que seria a nova vertente literária, o naturalismo é aqui colocado em meio ao que acima designamos de crítica prismática, cercando o objeto

<sup>8</sup> QUEIRÓS, s.d.[1888], p.579.

por várias faces, positivas, negativas e ambíguas e deixando o leitor um tanto desorientado quanto ao modo de interpretá-las. Não é por acaso que em *Os Maias* Carlos Reis verá a “superação do naturalismo”<sup>9</sup> por parte de Eça. E também não é menos significativo que tal superação não defina uma nova estética. Fica-se depois de *Os Maias* sem saber como qualificar a obra queirosiana. Parece-me que isso se dá pelo aprimoramento dessa crítica prismática de Eça de Queirós em relação à literatura de sua época. É como se o escritor buscasse se posicionar num lugar novo, menos estigmatizado e mais abrangente, que procurasse alcançar não mais os fenômenos mas sim a lógica das coisas.

Podemos pensar que isso também ocorre em *A Ilustre Casa de Ramires* (1900). O tratamento que o escritor dá a Gonçalo, resulta numa forma bastante opaca de se definir o protagonista. A personagem se apresenta de várias maneiras: ora conservador, ora progressista; ora acomodado, ora empreendedor; ora sincero, ora oportunista; ora egoísta, ora solidário; ora calculista, ora sentimental; e assim por diante. Tais ambigüidades aparentes serão os elementos utilizados pelo Administrador do Concelho da Vila, João Gouveia, para fazer dele uma alegoria da nação portuguesa, com seus defeitos e qualidades. Se Maia da Cruz<sup>10</sup> já nos convenceu que a figura de Gonçalo deve ser lida como uma mordaz crítica à aristocracia rural portuguesa, dando continuidade ao plano de Eça de retratar as diversas classes sociais de Portugal, também é verdade que a leitura de Gonçalo como símbolo da identidade nacional portuguesa humanizada e contraditória – construindo um olhar compreensivo em relação ao que seria entendido como defeitos dessa identidade, como já observara Candido<sup>11</sup> – sempre se mantém no horizonte do texto. Assim, o leitor não sabe ao certo o que pensar de Gonçalo ao final da narrativa. É curioso que a fala do outro Gonçalo, isto é, o político de *Os Maias*, cai como uma luva para explicar a ação de Gonçalo Ramires: “Hoje é o fato positivo, – o dinheiro, o dinheiro! O bago! A massa! A rica massinha da nossa alma, menino! O divino dinheiro!”. É esse o fim de Gonçalo Ramires: abandonar a posição política que tanto almejava para enriquecer com a exploração colonial de Moçambique.

<sup>9</sup> REIS, 2001, p.155-210.

<sup>10</sup> CRUZ, 2000, p.131-157.

<sup>11</sup> CANDIDO, p.29-56.

A percepção da lógica do capital parece ser algo que ganha força na obra de Eça a partir dessa crítica prismática. Arriscaria dizer que, nas obras de maturidade do escritor, é sempre em função de sua relação com o capital que as identidades se constituem. Assim, o capital seria a “essência” que motivaria toda a ação e toda a ordem social das obras queirosianas a partir de *Os Maias*, ainda que em textos anteriores também se apresentasse como tema fundamental, mas não como recurso formal recorrente da narrativa. Tal recurso é, no entanto, sempre impalpável, na medida que ele jamais se fixa integralmente neste ou naquele personagem, nesta ou naquela atitude, mas se encontra diluído nas relações entre todas as personagens e em suas atitudes, sendo que o próprio narrador, aderindo cada vez mais a uma focalização interna das personagens, como demonstra Carlos Reis,<sup>12</sup> também não se encontra imune aos interesses do capital e deixa de ser confiável. Essa desconstrução do narrador é, neste sentido, paradigmática da importância desse recurso que chamamos de crítica prismática, na medida que ele também, ao aderir ao ponto de vista das personagens, acaba por potencializar o efeito dessa crítica, transformando-a numa grande sala de espelhos.

Sem um objeto que possa ser refletido, a sala de espelhos não tem razão de ser. Todavia, quando o objeto é ali colocado, sua existência perde particularidade, pois se multiplica e se movimenta em tal escala que já não se sabe mais ao certo o que se vê e onde se vê. Parece que essa seria uma boa metáfora para o papel do capital na obra de Eça: tal qual a sala de espelhos, o capital multiplica as identidades tendo por finalidade sua própria reprodução. A tentativa de recuperar essa identidade sempre se depara com a impossibilidade de se saber onde se está exatamente e em qual das imagens seria possível se reconhecer integralmente. Parece que é esse o intuito de Eça ao elaborar uma forma de crítica que obriga o leitor a se indagar sobre o que é o naturalismo, quem é de fato Gonçalo, o que é Portugal, entre tantas outras indagações. Todas elas realizadas numa sala de espelhos iluminada pela lógica do capital.

---

<sup>12</sup> REIS, 1975.

**RESUMO:** O intuito do presente trabalho é demonstrar que a arquitetura de determinados textos de Eça de Queirós se caracteriza pela diversidade de perspectivas que apresenta do objeto analisado. Na maioria das vezes, nenhuma das perspectivas agenciadas se apresenta como integralmente verdadeira, o que resulta numa espécie de jogo de espelhos, naquilo que poderíamos chamar de uma crítica prismática. O objeto, observado de vários ângulos, jamais adquire aos olhos do leitor uma imagem fixa, única, definitiva, isso porque sua essência está fora dele.

**Palavras-chaves:** Eça de Queirós, romance, naturalismo.

**ABSTRACT:** *The aim of this paper is to show that the architecture of some texts by Eça de Queirós is constituted of different perspectives that present the analyzed object. Most of the time none of the perspectives can be understood as integrally truthful, which sometimes creates a kind of looking-glass game, which we could call prismatic critic. The object, seen from different angles, from the point of view of the reader never gets a fixed, unique, definite image because its essence is outside.*

**Keywords:** *Eça de Queirós, novel, naturalism.*

## REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. “Eça de Queirós – entre o campo e a cidade”. *Tese e antítese*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1978, p.29-56.
- CRUZ, João Roberto Maia da. “A visita ao velho sótão dos avós: uma revitalização do presente pelo exemplo do passado?”. In: BERRINI, Beatriz. “*A ilustre casa de Ramires*” – cem anos. São Paulo: Editora da PUC-SP, 2000, p.131-157.
- JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto*. trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias: episódios da vida romântica*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. (fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura, de acordo com a primeira edição, 1888).
- REIS, Carlos. “Eça de Queirós: do romantismo à superação do naturalismo”. In: *História da literatura portuguesa*. Lisboa: Alfa, 2001, p.155-210.
- \_\_\_\_\_. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra, Almedina, 1975.
- SACRAMENTO, Mário. *Eça de Queirós. Uma estética da ironia*. Coimbra: Coimbra Editora, 1945.



## A QUESTÃO DO LUGAR EM *LEVANTADO DO CHÃO*

Héllen de Souza Dutra<sup>1</sup>

Essa cova em que estás com palmos medida  
É a conta menor que tiraste em vida  
É de bom tamanho nem largo nem fundo  
É a parte que te cabe deste latifúndio.  
Não é cova grande, é cova medida.  
É a terra que querias ver dividida.  
("Morte e Vida Severina", de João Cabral de Melo Neto)

Ao pensar sobre a questão do lugar no romance *Levantado do Chão*, de José Saramago<sup>2</sup>, fazemos referência ao trecho do poema "Morte e Vida Severina", de João Cabral de Melo Neto, que consegue, através de um misto de emoção e de indignação, revelar o sofrimento do povo do nordeste brasileiro. Também podemos dizer que o mesmo poema retrata de maneira profunda a dolorosa existência dos integrantes das quatro gerações da família Mau-Tempo, da narrativa portuguesa. A similitude que há entre estas duas obras está no fato de ambas servirem de metonímia, ao representarem um povo que vive num espaço opressor, sem conseguir ocupar um lugar que seja efetivamente próprio.

O conceito geográfico de lugar está relacionado à filia que um ambiente pode proporcionar aos indivíduos que nele vivem. Comprovamos tal idéia com a seguinte definição:

O lugar é a base da reprodução da vida e pode ser analisado pela tríade habitante-identidade-lugar. A cidade, por exemplo, produz-se e revela-se no plano da vida e do indivíduo. As relações que os indivíduos mantêm com os espaços habitados se exprimem todos os dias nos modos de uso, nas condições mais banais, no secundário, no acidental. E o espaço passível de ser sentido, pensado, apropriado e vivido através do corpo. (CARLOS, 1996, P.21)

<sup>1</sup> Aluna da pós-graduação do departamento de Letras Vernáculas na área de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> Rio de Janeiro, 2003. Para as citações do texto, utilizaremos a abreviação *LC*.

Então, percebemos que o lugar é a parte do espaço geográfico onde vivemos e interagimos com a paisagem. Na narrativa de Saramago, o primeiro capítulo é um histórico sobre a paisagem, que funciona como uma espécie de prefácio do livro. Há nele, um panorama da descendência da ocupação de terra, que parte da seguinte premissa: “O que mais há na terra é paisagem” (LC, p. 11). No entanto, no decorrer da digressão, o narrador deixa evidente que mesmo havendo tanta paisagem, ela falta para alguns, pois é dominado por uma minoria, que em algum momento decidiu ser sua dona e assim a “terra foi dividida do maior para o grande [deixando uma] gente solta e miúda” (LC, p. 13) “bicho da terra tão pequeno” (Camões, 2000, p.98), como diria o poema camoniano sem a *parte que te cabe deste latifúndio*.

A partir do conceito de lugar, definimos que o *deslugar* caracteriza-se como o espaço, no qual o indivíduo não mantém suas relações humanas, causando repulsa aos habitantes que nele vivem. O latifúndio, sendo representante de um sistema político-econômico, pode ser analisado como um ambiente de opressão que, por vezes, talvez em sua maioria, obriga o homem a viver numa situação de completa miserabilidade, agredindo, dessa maneira, a natureza humana. Podemos dizer que o latifúndio caracteriza-se como um *deslugar* para os personagens camponeses. Para evidenciar tal fato, em algumas passagens, o narrador ratifica ironicamente o discurso do poder, descrevendo o homem com características animais: “É preciso que o homem esteja abaixo do animal, que esse, para se limpar, lambe-se, é preciso que o homem se degrade para que não se respeite a si próprio nem aos seus próximos”.(LC, p. 73)

A repulsa que o latifúndio causa nos trabalhadores, que subsistem para multiplicá-lo e para alimentar essa “madre de tetas grossas” (LC, p. 13) é percebido pelos homens, mesmo que, inconscientemente. Um bom exemplo é a vontade que João tem de ir para o serviço militar, onde talvez, pudesse conseguir a oportunidade de ter uma vida outra, de se desprender desse chão, ir à Lisboa e aprender as letras ou qualquer outro ofício. Neste tempo, João é apenas um menino que se vê responsável pela casa, após o falecimento do pai. Ele não despertou ainda, mas já se sente agredido pelo latifúndio, por isso quer sair de Monte Lavre, na tentativa de abandonar este espaço opressor. Mas antes mesmo de

João, Domingos Mau-Tempo já apresenta uma certa resistência à submissão, que a terra o obriga – é sapateiro e se orgulha do ofício que tem, sente-se capacitado e se considera um homem de arte, que não vive agarrado ao cabo da enxada, como se auto define o personagem. Percebemos uma grande coragem em Domingos, que recusa viver da terra, visto que em tal momento apenas a terra é veículo de sobrevivência para os trabalhadores camponeses. Na cena em que sua morte é descrita, demonstra uma grande ousadia ao amaldiçoar a terra, que não lhe deixa viver.

Talvez murmure, terra maldita, só grande tristeza o estará dizendo, que de razões particulares não encontraria uma, ou todas são, e então nenhuma terra escapará à sentença, todas malditas, condenadas e condenadoras, dor de estar nascido. (LC, p. 49)

Mais do que apenas aversão, o latifúndio não permite que os camponeses, efetivamente, existam, por isso questionamos que tipo de lugar o campo representa, levando em conta o desconforto causado por um espaço, que não oferece mínimas condições de vida. A situação de desabrigo desses indivíduos é tão ressoante, que nos remetemos mais uma vez à epígrafe para defender a idéia de que, a sepultura, como tão lindamente afirmou João Cabral de Melo Neto, talvez, seja o único espaço garantido a eles: *É a parte que lhe cabe deste latifúndio*, porém Saramago vai mais longe:

[...] não terás terra tua a não ser da sepultura, não és mais do que os outros, e mesmo essa só pelo tempo de seres pó e coisa nenhuma, a não ser os ossos que sobram, iguais de toda gente, que irão parar a qualquer lado. (LC, p.200)

Na verdade, nem a cova os pertence, será ocupada por um tempo determinado, como ocorre durante toda a vida desses personagens. Basta lembrarmos do ir e vir de Domingos e Sara, exemplo de êxodo, que também se faz presente no romance brasileiro *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Tanto numa obra como na outra, a ausência de um lugar que represente uma propriedade, ou apenas um local de trabalho e subsistência dignos é marcado

pelo deslocamento permanente em busca de melhores condições de vida. Este perambular traz estragos profundos à vida desses personagens, no romance de Saramago, os móveis servem como alegoria do sofrimento humano, pois se nem mesmo a mobília da casa agüenta mais toda aquela andança, que dirá Domingos que vai à frente a puxar tanto peso como se ele próprio fosse um animal de carga, com sua campainha no pescoço, e também Sara, molhada a carregar um filho – o dos olhos claros – e outro no ventre, segredo este confidenciado apenas ao leitor.

O romance *Levantado do Chão* inscreve uma grande parcela da realidade portuguesa do século XX, que como foi dito por Jorge Fernandes da Silveira <sup>2</sup> (2003 p.45) tem o corpo social organizado pela seguinte LEI: Latifúndio, Estado e Igreja, tríade esta que promove a manutenção e concentração do poder na mão de poucos, que visam perpetuar seu poderio.

Na narrativa, a Igreja é representada pelo “eterno” padre Agamedes, que utiliza o discurso religioso como instrumento para persuadir o povo. Ao lado da Santa Madre Igreja, temos o Estado com o cabo Tacabo, o tenente Contente e o sargento Armamento, cuja persuasão se encontra na violência explícita e, por último, o Latifúndio, representado por toda linhagem dos “Bertos”, que tem como principal objetivo manter-se no poder. Aliada a essa tríade há também a hipocrisia de uma sociedade, que prega o sofrimento de Cristo encarnado, por só uma parte da população, aquela que deve sempre dar a outra face e carregar a cruz, sem a ajuda de nenhum Cirineu.

O narrador vai desvelando aos olhos do leitor os mecanismos de opressão do sistema com uma requintada técnica narrativa, que utiliza os nomes próprios como índices de ironia e denúncia, já que ao invés de individualizar, universaliza. Outras vezes, o narrador parodia o discurso religioso, ora ironizando-o, ora apropriando-se dele para dar aos homens desta injusta sociedade o *status* de novos “cristos”, que sofrem diariamente sem que sejam sacralizados pela história. A voz narrativa também toma as imagens bíblicas como empréstimos para servirem de parâmetros de sofrimento, basta analisarmos a angústia dos personagens que estão à margem da sociedade. Nesta perspectiva, Saramago age numa via de mão dupla que ao mesmo tempo em que humaniza o discurso sagrado,

sacraliza as ações humanas, destituindo de Jesus sua singularidade, pois cada camponês sofre todos os dias as mesmas chagas de um cristo. Um exemplo é a emocionante cena em que João Mau-Tempo é induzido a carregar uma madeira muito semelhante à cruz.

Grandes declamações se fazem desde há dois mil anos por ter levado Cristo a cruz ao Gólgota, e com ajudas de Cirineu, e deste crucificado que aqui vai ninguém fala, ele que não ceou ontem e quase nada comeu hoje, ainda com meio caminho para andar, já os olhos lhe turvam, é uma agonia, senhores, toda a gente a ver [...] (LC, p. 76)

Teresa Cristina Cerdeira da Silva defende que “*Levantado do Chão* é um livro de aprendizagem”, pois a cada geração de personagens há a tomada de consciência que se amplia e, então inicia-se a luta pela busca de um lugar para ocupar. Apesar de Domingos Mau-Tempo, personagem da primeira geração, perceber a injustiça que sua família sofre, não tem instrumentos para lutar contra ela e por isso comporta-se apenas como um rebelde, que não consegue efetuar transformações, acabando por se matar, pois torna-se insuportável para ele, sua impotência. No entanto, é seu filho, João Mau-Tempo, que será um dos primeiros a levantar-se do chão.

“Posto em seu devido o tempo na terra, o trigo nasceu, cresceu, e agora está maduro” (LC, p. 138). Assim como o trigo, também os homens amadurecem e o primeiro sinal de crescimento se dá com Manuel Espada, que se recusa a trabalhar na debulhadora, cujo ritmo acaba por matar os trabalhadores. Este tem coragem de enfrentar o feitor e de pedir condições melhores de vida. Seguindo o exemplo do futuro genro, João Mau-Tempo – o velho – aprende com o novo e, aqui, o narrador nos anuncia um outro percurso para a história, que deve agora não mais olhar para o passado, para as tradições, mas sim para frente e tentar aprender com a juventude.

Então, principia-se a batalha pela aquisição de “um lugar” e tal processo é doloroso pois mexe com a posição confortável de uma minoria satisfeita, por isso muitos foram os que sofreram até a morte. No final dos anos 20, com o surgimento dos regimes totalitários no ocidente e com o salazarismo em Portugal, os cam-

poneses sofrem ferozes atos de violência. Eis um específico, que é descrito na narrativa: a tortura e morte de Germano Vidigal, que desafiou as autoridades na tentativa de ocupação de um “lugar” digno no mundo. A tortura sofrida por Germano, também é comparada a de Cristo, visto as inúmeras vezes em que cai, além da imagem do santo sudário representado pelo lençol estendido por Cesaltina, que “tinha sua graça se esta mulher se chamasse Verônica” (LC, p. 167). Também João é aviltado, sendo obrigado a sofrer a tortura da estátua por setenta e duas horas. Ao contrário de Germano, João não morre, mas tem sua moral assassinada ao ser tratado como um animal, e é como isto que vai se comportar. Assim como o cão Constante, um animal singular, João resiste imóvel, agüentando suas dores e permanece fiel aos seus companheiros, não os delatando.

A luta pela aquisição de “um lugar”, iniciada com João Mau-Tempo, continua pelas posteriores descendências. Gracinda efetiva sua batalha, tornando-se Espada ao casar-se com Manuel, o próprio sobrenome irá dar conta dessa alternância de postura, pois Espada por sinônimo de resistência, luta e poder reverte a fatalidade do nome Mau-Tempo. A atuação feminina inaugurada por Gracinda também merece destaque, diferentemente de Sara que vive a sombra de Domingos, e de Faustina, que evolui de submissa a companheira, Gracinda participa concretamente dos atos de revolução ao acompanhar seu marido na insurreição de 1958. No entanto, outra será a mulher que, sendo herdeira dos valentes olhos azuis do avô, participará efetivamente do movimento revolucionário que torna concreta a obtenção do lugar, falo de Maria Adelaide, filha de Gracinda e Manuel Espada. Ela, representante de todas as gerações de sua família, é uma das líderes do movimento histórico “Levante do Alentejo” que caracteriza, pelo na narrativa, a reviravolta provocada pela classe pobre e desprestigiada.

No final do livro, José Saramago utiliza os mecanismos permitidos pela ficção para unirem-se mortos e vivos nesta grande festa que é o domínio do latifúndio e a ocupação da terra. Estão todos lá, triunfantes e dignos, inclusive o cão Constante que não poderia deixar de assistir a “este sol de justiça”. (LC, p. 364). *Levantado do Chão* tem caráter universal por exemplificar a situação de *deslugar* que aflige várias camadas da sociedade, ao mesmo tempo em que

concede ao leitor, assim como aos personagens, a travessia por um caminho de aprendizagem, que é capaz de permitir o levantar-se do chão.

**RESUMO:** O presente trabalho propõe uma leitura do romance *Levantado do chão*, de José Saramago, tomando como fio condutor para a análise os conceitos de lugar, deslocar e não-lugar. A noção de lugar remete a um espaço geográfico, em que os seres humanos vivem e interagem com a paisagem, criando com ela uma relação de filia. Partindo deste conceito, analisaremos a saga da família Mau-Tempo na busca pela aquisição de um espaço que seja aceito como um lugar, verdadeiramente seu. No avançar das reflexões, percebe-se que um ambiente que não proporciona nenhuma condição de vida humana é mais do que um deslocar, caracterizando-se, portanto como um “não-lugar”. O campo, sendo um espaço opressor de “não-lugar”, é tratado no romance de Saramago como metonímia de uma situação mais ampla que envolve aspectos econômicos e políticos e que divide o mundo entre os que têm ou não um lugar. As diferentes gerações dos “Mau-Tempo” são caracterizadas pelo permanente deslocamento em busca de melhores condições de vida, ou seja, de um espaço, que seja verdadeiramente um local de vivência e de convivência.

**Palavras-chave:** Lugar / Latifúndio / Apropriação.

**ABSTRACT:** *This academic essay intends to analyze Saramago's narrative, Levantado do Chão, through the follow concepts of place: place, displace and non place. The notion of place has to do with geographic space, where people live and develop a close, friendly relation with the landscape. According to these notions, we are going to analyze the history of the family Mau-Tempo, in search of their own space. Thus, the ambient – which doesn't give any conditions for life - is taken not only as a displace, but as a non place. The countryside, being an oppressive space of non place, is taken as an allegory of economic and social aspects, which can split the world into two parts: some, who has a place, and the others. The different generations of Mau-Tempo are rated by the enduring dislocation in search of better conditions of the life. They fight for a place - a space of sociability.*

**Keywords:** *Place / Countryside / Acquisition.*

## REFERÊNCIAS

- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 2000.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O lugar no / do mundo*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- NETO, João Cabral de Melo. *Morte e Vida Severina e outros poemas em voz alta*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1991.
- SARAMAGO, José. *Levantado do Chão*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2003.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago – entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. “Discurso / Desconcerto: Alguns nós na literatura portuguesa”. *Verso com verso*. Coimbra: Ângelus Novus, 2003.



## CV, FP E LC: APONTAMENTOS SOBRE A FORMAÇÃO DO CÂNONE DA POESIA PORTUGUESA MODERNA

Horácio Costa<sup>1</sup>

Nos justamente célebres parágrafos finais de *O Crime do Padre Amaro*, Eça de Queirós reúne num mesmo lugar os velhos amigos Amaro e o Cônego Dias, e o por eles recém-encontrado Conde de Ribamar. O ano da diegese é 1871, tão célebre para os intelectuais de finais do século dezenove quanto o de 1968 para nós: nele deu-se tanto a queda do regime de Napoleão III e a concomitante fundação do império alemão, quanto a malfadada e fundamental experiência da Comuna de Paris. Nesse trecho final do romance, contra as novidades providas da Europa transpirenaica, o aristocrata discorre morna e miopemente as suas acacias interpretações sobre a atualidade internacional, para o embevecido assentimento dos circunstantes homens do clero. O lugar em que se dá essa perorata, e se compõe essa *vignette* eceana sobre o atraso lusitano *vis-à-vis* a contemporaneidade européia, é um dos mais imantados da capital portuguesa: o Largo Camões, ao Chiado. Ao pé da estátua do vate, esses três exemplares da velha ordem renegam o presente, refestelando-se em sua ignorância, tornada ignominiosa como uma espécie de *reminder* da coletiva decadência histórica, composta à sombra do poeta-maior e herói simbólico de uma gesta ida.

Pouco mais de cem anos depois da escritura do livro de estréia de Eça, em outro romance que marcou época, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, José Saramago faz do Largo Camões e de seu habitante de bronze o centro das deambulações do patético e peripatético heterônimo pessoano. Dele, Ricardo Reis ora desce para o Hotel Bragança, de onde retorna, pela mesma Rua do Alecrim, para contornar a estátua rumo, por exemplo, ao Miradouro de Santa Catarina, no qual manterá interessantíssimos diálogos com o fantasma de Fernando Pessoa. Bastaria a frequente indicação do Largo Camões e a repetição de percursos como o assinalado para inseminar

---

<sup>1</sup> USP.

a narrativa do romance com a tutelar presença camoniana; entretanto, some-se isso o fato de que o romance que Reis lê, escrito que foi na história literária real por Jorge Luís Borges, chama-se inequívoca, certamente *The God of the Labyrinth*, pois, quem seria o tal deus do labirinto lisboeta pessoano ou reísiano, afora o vate, subido em seu respeitabilíssimo pedestal, no logradouro que seu nome tem? Para dizê-lo numa palavra, Saramago dá conta metafórica da ascendência de Camões no imaginário lusitano ao lançar mão do relato do escritor argentino, através de uma operação intertextual tipicamente pós-moderna, com pulsação tanto paródica quanto assertiva, e para todos os efeitos o estatuário Camões do Ricardo Reis de Saramago passa a significar o deus da labiríntica saudade portuguesa de hoje —a mesma dissecada por Eduardo Lourenço em seu famoso ensaio. Nada de novo sob o sol, parece dizer esta recorrência: Camões segue lá, disfarçado de deus do labirinto, ou vice-versa: este é quem lá segue, disfarçado de poeta.

Ora bem, tais liberdades no trato com o vate tiveram esses e outros narradores portugueses. A prosa de ficção, lugar de hibridez de tom e de registro, liberta-os de modo natural, e mesmo previsível, para tais apropriações; aqui, lembremo-nos apenas o que Bakhtin teve a dizer a respeito, e me refiro especialmente a *Epic and Novel*. Mas, e quando se trata da palavra poética? Não que essas e outras hesitações e tais jogos ou deslocamentos hibridizantes dela estejam ausentes —afinal, sabemos como pode ser paródica, mesmo burlesca, escarninha, a poesia enquanto manifestação literária. Entretanto, na modernidade, filha do Simbolismo, pesou muito na estruturação do “próprio poético” a admoestação, a preceptiva de um Verlaine em sua “Arte poética”:

Fuis du plus loin la Pointe assassine,  
L'Esprit cruel et le Rire impur,  
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,  
Et tout cet ail de basse cuisine!

Publicada em 1884 em *Jadis et Naguère*, esta arte poética torce o pescoço da eloquência favorecida pela poesia herdeira das operações retóricas do romantismo, “de efeito”, assim como dos registros humorísticos e “espirituosos” —o “alho” da culinária trivial-

que o sucessor de Baudelaire exclui do discurso da “alta” poesia.

Sua palavra calou fundo no universo poético do modernismo internacional. De fato, poucos poetas conseguiram misturar registros e assaltar a tradição em posição de libertação de sua inventiva: a mecânica intertextual e seu sucedâneo, o mecanismo de colagem-montagem, pressupõe, ou permite com mais *aisance*, a citação textual do que a inclusão –anedótica, diria- do poeta citado/homenageado no corpo do poema. Para deixar claro a que me refiro, cito por exemplo uma ilustre exceção: a de Ezra Pound quem, e apenas para mantermo-nos no horizonte lusitano, incorpora parodicamente *Os Lusíadas*, ao citar com extrema habilidade e ironia a descrição das vestes de Vasco da Gama frente ao rei de Melinde (*Lus.* II, 97-98) , no “Canto 7” dos seus *Cantares*, aqui citado em tradução de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari (Campos, A. de *et al.* 1985, 171):

O forro baixo, o Érard, a prataria,  
Estes vivem seu “tempo”. Quatro cadeiras, o aparador bo-  
judo, cesto  
De papéis, escrivaninha revestida de feltro.  
“Garrafa de cerveja no pedestal da estátua!  
Isto, Fritz, é a era, o hoje frente ao passado:  
Contemporâneo”. E a paixão permanece.  
Em vez de ações, aromas. Quartos, em vez de crônicas.  
Smaragdos, chrysolithos: Da Gama usava calções listados  
Na África e “montanhas do mar dão nascimento a tropas”;

A crítica à moda eurocêntrica, à vaidade do conquistador– “a paixão [que] permanece”-, ao esnobismo do código *upper-class* que desconstrói a seriedade, a epicidade mesma da épica camoniana: esmeraldas e topázios do poder que vão junto com as naus e os soldados, para maior glória da Cruz e do Império -tudo exemplarmente encapsulado em alguns versos, ao pôr em contato o colecionador de arte contemporâneo, o *connoisseur* capitalista, e o Vasco da Gama *apud* Camões. Mas não percamos o foco.

Não apenas devido a questões de estruturação lingüística e de dificuldades mais propriamente discursivas se afasta a apropriação de vultos maiores da tradição de uma determinada literatura quando se trata de prosa de ficção e de poesia. A questão entre poetas

e narradores é a de proximidade, de distância diríamos, entre os modernos e seus predecessores –e isto sem entrar no tema da famosa “querelle des anciens et des modernes” que organizou os debates poéticos nos séculos XVI e XVII na Europa Ocidental-, assim como se, figurativamente, o vulto do poeta predecessor, a ser emulado em que termos for, apropriado textualmente ou ironizado modalmente, estivesse sentado em cima do tampo da mesa de trabalho do poeta seu sucessor. Num ensaio que vem a calhar, “I Classici nella Bufera della Modernità” (Bettini: 2000, 88-9), ainda que dirigindo-se especificamente aos textos da antiguidade, o crítico italiano Maurizio Bettini situa o mecanismo ao que me refiro da seguinte forma:

(...) ci troviamo dunque nella necessità di descrivere l’uso che la società contemporanea fa dei testi percipiti come antichi (...). Credo che la maniera migliore per orientarsi di fronte a questo difficile problema sia cercare di organizzare le tendenze contemporanee secondo una categoria di tipo spaziale: quella di lontano/vicino. (...) Infatti, I testi lontani coprono decisamente lo spazio della alterità –I testi antichi come costruzione dell’altro, ossia di un possibile spazio alternativo rispetto a quello ricoperto da “noi” – I testi vicini coprono invece lo spazio della identità –I testi antichi come strumento de identificazione per “noi”, per la nostra cultura.

No que tange ao *continuum* do universo poético dentro da tradição da mesma língua, nesta mecânica entre o distante e o vizinho, o texto canônico, clássico dela, grão e lastro dessa tradição, tende a ser apropriado como índice de alteridade pela prosa de ficção e de identidade pela poesia. Isso, sem prejuízo de textos nos quais essas posições possam inverter-se –penso por exemplo nos romances *A Morte de Virgílio*, de Hermann Broch, ou *As Bodas de Cadmo e Harmonia*, de Roberto Calasso-, mas não, note-se, no romance histórico, ou mesmo o de inspiração histórica, para lá da designação genérico-literária, como muitos os que forma ou são praticados na modernidade ou em nossa pós-modernidade. Em resumo, para retomar o fio da meada, tudo se passa, para o poeta de língua portuguesa que se defronta com, por exemplo, o peso específico de um Camões e sua impressionante mole textual, como se, para falar

graficamente, o olho bom do vate escrutinizasse a escritura de seus sucessores, no próprio momento de sua consecução, e para o seu exaspero. Este é, para mim, o teatro *in nuce* da ansiedade de influência tão bem formulada por Harold Bloom, e da qual escapa o acima citado Ezra Pound, justamente devido a sua visão sincrônica do espaço literário, a que chama, é bom recordá-lo, de *paideuma*. A este ponto, e com todos essas idéias acumuladas – e alinhavadas-, deixemos, aqui, de lado, a extensa gama de poemas mal-que-bem encomiásticos que Camões e *Os Lusíadas* inspiraram ao longo da história literária portuguesa, inclusive durante o século dezanove, e centremo-nos em dois carros-chefe da poesia portuguesa moderna, Cesário Verde e Pessoa, em sua relação com o vate, como forma de angariar subsídios para compreender a formação do cânone poético português moderno.

Há alguns anos escrevi um ensaio, “‘Quadros revoltados’: A imagem em movimento em *O sentimento de um ocidental*, de Cesário Verde”, sobre a produção deste importantíssimo, canônico poema do século dezanove português (Costa: 2003: 83-91). Nele, desenvolvia duas linhas analíticas: a primeira, sobre a questão da produção da imagem em Cesário, aproximando-a da linguagem cinemática (proto-cinematográfica, de fato); na segunda, elaborava uma leitura que no poema encontra um exemplo de “ansiedade de influência” bloomiano. Explico-me.

Partia da arquitetura do poema, em cujos quatro movimentos de onze estrofes cada, duas referências camonianas se deixam perceber claramente, no caso das duas primeiras partes (“Ave-Marias” e “Noite fechada”), ou podem ser inferidas sem muito esforço interpretativo nas duas segundas (“Ao gás” e “Horas mortas”), sempre na posição intermediária de cada uma das partes –as sextas estrofes. Esta disposição arquitetural, seguramente projetada com extrema intencionalidade pelo poeta, pode ser interpretada, por sua vez, de duas maneiras: a primeira, como objetivamente referindo-se à efeméride do tricentenário da morte de Camões, ocorrida em 1880, ano da escritura e da publicação do poema –o que, diga-se de passagem, sobreconota-o no sentido da leitura que então processei e aqui recupero-, e a segunda, como um possível exemplo, no cerne do cânone poético português moderno, da

referida “ansiedade”, própria dos poetas sucessores em relação a seus maiores, concebida por Harold Bloom ao analisar, especificamente, a mecânica interna da poesia de língua inglesa. Em meu ensaio acima referido, utilizei-me menos do seminal livro *A angústia da influência* do que do estudo que sucedeu a este livro, *Poetry and Repression – Revisionism from Blake to Stevens* (Bloom, H.: 1976), particularmente nas passagens dele que se referem à “sombra” de Milton sobre Wordsworth na escritura do (importantíssimo para a poesia inglesa) poema “Tintern Abbey” (1798). Nela, Bloom diz “I will go so far as to argue not only that the meaning of *Tintern Abbey* is in its relationship to Milton’s invocations, but that the poem becomes, despite itself, an invocation of Milton” (Bloom, H.: *idem*, 56). *Mutatis mutandis*, talvez o mesmo possa ser dito de “O sentimento de um ocidental”, com a diferença de que a evocação de Camões se dá às claras, na primeira das sextas estrofes, em “Ave- Marias”:

E evoco, então, as crônicas navais:  
 Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!  
 Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!  
 Singram soberbas naus que eu não verei jamais!

De fato, à diferença de Wordsworth em seu poema, a posição de Cesário é aberta no que tange a Camões. Entretanto, essa mesma notação faz-nos considerar que o imaginário de Cesário aparece como presa, ou ao menos como invadido pelo da cultura poética canônica, frente ao Tejo, o líquido espaço físico de transição para as gestas do passado, para o heroísmo de outrora, e sua sede dele torna-se-lhe algo ridícula, por inalcançável, simplesmente fora de lugar. Nessa evocação, Cesário parece definir-se como uma espécie de pequeno-burguês –que, de fato, foi- apequenado diante de uma outra espécie: a de Camões, uma sorte de “Indiana Jones” à la lusitana, cujas façanhas, em termos da narração coletiva portuguesa conheceram o seu ápice mitológico justamente ao redor de 1880, o que, antes do que excluir, sublinha o teor de auto-ironia contido na estrofe citada. Entretanto, entre o significado do verbo “evocar” e o de “invocar”, há uma distância semântica, aquela que permite, justamente, observar-se o poema como um exemplo da

“angústia da influência”. Evocar está bem, invocar, para Cesário, não: o poema foi escrito por ele *no tricentenário de Camões* e não como *homenagem ou invocação a Camões*. Assim, em termos de projeção textual, a presença do vate pouco a pouco, nas sextas estrofes das três partes seguintes do poema, faz-se menos óbvia, até tornar-se um traço distintivo sobre ele como uma cicatriz profunda—uma cicatriz feita a fogo, se se quiser. Retomemos estas sextas estrofes. Em “Noite fechada”:

Mas, num recinto público e viulgar,  
Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,  
Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,  
Um épico doutrora ascende num pilar!

E em “Ao gás”:  
Longas descidas! Não poder pintar  
Com versos magistras, salubres e sinceros,  
A esguia difusão dos vossos reverberos,  
E a vossa palidez romântica e lunar!

“Não poder pintar(...)!” : pouco se pode dizer a mais sobre a decantada “insuficiência poética”, aquilo que, como uma fantasmagoria auto-crítica para os poetas, Bloom nomeia como conexas, e origem, da “angústia da influência” dos mais novos em relação aos mais velhos e já “canonizados”. Essa cicatriz, ou essa “sombra” camonianiana —que, a bem da verdade, *estende-se*, e não apenas “ascende” do referido pilar (provavelmente, aquele mesmo existente no Largo Camões)— sem dúvida, já bastante desenhada nessas citações, envolve Cesário na última das sextas estrofes de “O sentimento de um ocidental” —revelando, enquanto sentimento de desejo e projeção, um amálgama de forças psíquicas que incidem sobre o poema em sua totalidade:

Ah! Como a raça ruiva do porvir,  
E as frotas dos avós, e os nómadas ardentes  
Nós vamos explorar todos os continentes  
E pelas vastidões aquáticas seguir!

Consideradas a sucessão dessas sextas estrofes, o longo poe-

ma poderia significar a teatralização da impossibilidade de Cesário emular, acompanhar o seu modelo de escritura e, se se quiser, mesmo de vida. Vale a pena recordar que a estrofe seguinte começa com a terrível confissão sobre a atualidade histórica e também psíquica do Portugal de Cesário, que também é a sua, em termos subjetivos: “Mas se vivemos, os emparedados,/ Sem árvores, no vale escuro das muralhas!...” Se esta é a situação cesariana *vas-à-vis* Camões, e Pessoa?

Ora, se essa mecânica em Cesário é clara, aberta, e convenhamos, abertamente indiciada pelo menos em “O sentimento de um ocidental”, em Pessoa a questão é bastante mais retorcida. Os índices iniciais desse “retorcimento” são claros, e aqui-conhecidos. Em primeiro lugar, consideremos a questão do “Super-Camões”, lançada pelo jovem Pessoa, havia pouco chegado da África do Sul, ainda ao tempo de sua relação com *Renasença Portuguesa* e Teixeira de Pascoais. “Deve estar para para muito breve o inevitável aparecimento do poeta (...) que (...) deslocará para segundo plano a figura, até agora primacial, de Camões.” (Pessoa.F: 1976, 366-7), declara em “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”. A necessidade pessoana de transformar-se em “toda uma literatura”, isto é, no verdadeiro Super-Camões, expressão que cunha algumas linhas mais adiante no mesmo trecho do referido texto, necessidade esta de resto exemplarmente teorizada no *Ultimatum* de Álvaro de Campos, com a sua postulação de supressão da personalidade autoral individualizadora, já foi amplamente discutida. Se a questão do surgimento do Super-Camões define a relação de Pessoa com o vate no início de seu percurso literário, pois a simples inexistência, em *Mensagem*, de um poema exclusivamente dedicado a Camões indica-nos a extensão dessa problemática nos anos finais de sua carreira. Ou seja, por mais de vinte anos Pessoa mantém uma estranheza para com o vate, como se tivesse definido *ab origine* que o espaço da poesia portuguesa era demasiado apertado para si e para este seu predecessor. Se a tentativa de ignorar Camões sai-lhe pela culatra em *Mensagem* -de fato, neste livro o vate brilha pela sua ausência-, e se a juvenil petulância contida no prenunciar um Super-Camões para dentro em breve chega até a ser comovedora no que revela quanto ao estado de ansiedade de



Pessoa frente ao espaço canonizado da poesia portuguesa, há um outro indício menos conhecido de sua retorcidíssima angústia dirigida a Camões, ou originada em Camões, que quero brevemente recuperar aqui.

Em outro ensaio escrito à época do anteriormente citado, “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico”, diz:

A nossa poesia caminha para o seu auge; o grande Poeta proximamente vindouro, (...) encarnará esse auge (...). Super-Camões lhe chamamos, e lhe chamaremos, ainda que a comparação implícita, por muito que pareça favorecer, anteamesquinhe o seu génio, que será não de *grau superior*, mas mesmo de *ordem superior* ao do nosso ainda-primeiro poeta. (Pessoa, F: 1976, 385)

Que ordem seria esta? Em sua resposta ao crítico Adolfo Coelho, que no jornal portuense *República* questionara a Pessoa o seu ensaio “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”, Pessoa em um dado momento assinala a sua visão do cânone poético ocidental, centralizando-o, é importante frisar, na renascença inglesa. O eixo que Pessoa adota, Dante/Shakespeare/Milton, (“De modo [...] flagrante rompe da noite da chamada idade média a poesia que, começando em Dante, culmina em Shakespeare e acaba em Milton”; Pessoa, F: 1976; 399) não difere muito daquele que um Harold Bloom afirmou recentemente em seu discutidíssimo livro *The Western Canon – The Books and School of the ages* (1ª ed. 1993). Isto nos ilustra, em primeiro lugar, sobre o peso específico da tradição inglesa em sua formação e em sua visão de mundo. Mas pode também ilustrar-nos sobre um desejo seu de deslocar Camões desse cenário; num outro momento em sua resposta, defende-se do mencionado crítico nos seguintes termos:

(...) erra (...) o Professor Adolfo Coelho (...) quando considera *messianismo* a idéia de um Super-Camões, isto é, de um poeta máximo, inevitavelmente maior do que aquele poeta verdadeiramente grande, mas longe de ser um Dante ou um Shakespeare. (Pessoa, F: 1976, 403)

Em resumo, esta outra ordem é a de um cânone universal, no

qual não tinha entrado até aquele momento nenhum autor de expressão portuguesa. Esse lugar, infere-se, seria ocupado pelo Super-Camões que anuncia; em poucas palavras, por si próprio, muito provavelmente. Para , era necessário “congelar”, secundarizar Camões. Visto sob este ângulo, o significado dessa sua operação, longa de mais de duas décadas, torna-se uma espécie de certificado de assunção velada de sua “angústia de influência” *vis-à-vis* Camões.

Estivesse vivo, Pessoa veria a sua expectativa de canonização no grande cânone ocidental confirmada, ao menos senos atermos ao fato de que Bloom, o grande canonizador imperial, pois sim termina por canonizá-lo, no livro citado há pouco – mas não o Pessoa inteiro, e sim apenas Álvaro de Campos, e pela razão que menciono a seguir. Sim, Pessoa provavelmente também se surpreenderia, e também provavelmente se deprimiria, devido ao *modo* como entra em *The Western Canon*: não como o grande poeta que suplantou o seu antepassado literário português, de cuja sombra fugiu sistematicamente, não como o “Super-Camões” que prometera e ensaiara, mas como uma espécie “hispanica” –ou melhor, “hispano-portuguesa” (*cf* o capítulo nº 21 de *The Western Canon*, “Borges, Neruda and Pessoa: Hispanic-Portuguese Whitman”)-de Walt Whitman, o grande poeta americano –este sim, tratado como um elo a mais no grande cânone ocidental, da estirpe de um Shakespeare ou um Milton- que o heterônimo futurista sem cessar homenageou, e mesmo, emulou.

Que concluir disso? Talvez, com Eça e Saramago, que Camões está lá, sobre o pedestal, muito bem, obrigado, ouvindo imóvel à discursalha circunstante, como um verdadeiro *God of the Labyrinth* –queiram ou não os poetas que o sucederam.

## REFERÊNCIAS

- BETTINI, Maurizio: “I Classici nella Bufera della modernità”. *In*: Roma, TXT – Critica del testo n° III/1, 2000; p. 75-109.
- BLOOM, Harold: *Poetry and Repression- Revisionism from Blake to Stevens*. Yale University Press, 1976.
- \_\_\_\_\_: *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Orlando, Harcourt & Brace, 1993.
- CAMÕES, Luís de: *Os Lusíadas* (ed. org. por Emanuel Paulo Ramos). Porto, Porto Editora, s./d.
- COSTA, Horácio: “Quadros revoltados’: A imagem em movimento em ‘O sentimento de um ocidental’, de Cesário Verde”. São Paulo, *Via Atlântica* n° 15, 2003.
- PESSOA, Fernando: *Obras em prosa* (org., introdução e notas de Cleonice Berardinelli). Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976.
- POUND, Ezra: *Poesia* (traduções de Augusto e Haroldo de Campos *et.al.*). São Paulo, Hucitec, 1985.
- VERDE, Cesário: *O Livro de Cesário Verde*. Lisboa, Ática, 1945.
- VERLAINE, Paul: *Choix e Poésies*. São Paulo, Instituto Progresso Editorial, s./d/; p.192-3.

# NARRATIVA EM ALTA VELOCIDADE: TEMPO E DISTÂNCIA EM SAUDADES DE NOVA IORQUE

Ivan Takashi Kano<sup>1</sup>

Conceito de múltiplos desdobramentos nas análises sociológicas, o termo *velocidade* tenta compreender uma série de fenômenos dramaticamente aprofundados no correr do último século até nossos dias, especialmente no que tange ao progresso tecnológico, a faceta mais visível dos processos de interação e rompimento de fronteiras levados a efeito pela globalização. Em vista disso, esta leitura do livro *Saudades de Nova Iorque*, do escritor português Pedro Paixão, pretende, a partir de certos aspectos referentes ao seu tempo narrativo – o cronológico, o psicológico ou, ainda, o tempo recuperado pela memória histórica –, discutir algumas das dificuldades enfrentadas pelo indivíduo contemporâneo ao experienciar um tempo-espaço atravessado pelo ideal da velocidade. Cabe esclarecer, no entanto, que seria incompleto, senão impossível, tratar das questões do tempo absolutamente separadas das relacionadas ao espaço, implicados que estão na própria concepção de velocidade e de experiência. A ênfase aqui proposta se deve ao fato de que, seja no deslocamento, seja no fluxo da informação, esse ideal transforma a apreensão do tempo em um problema significativo da compreensão e construção dessa narrativa em franco contato com o espírito dominante de sua época.

Primeiro resultado de um contínuo exercício de autoconsciência, as palavras que antecedem a leitura do diário oferecem pistas importantes para a exploração do universo narrativo que nos espera:

O diário, e não é um diário, que aqui se torna público foi escrito precipitadamente. Como se a língua em que escrevo tivesse os dias contados. A ansiedade em escrever contaminou o conteúdo de tal modo que se requer um leitor paciente. Há saltos e lacunas, inventadas memórias, teorias precárias,

<sup>1</sup> Universidade Federal Fluminense / CNPq. Bolsista de Iniciação Científica no Projeto “O Caminho das Fronteiras: negociações de sentido nas literaturas de língua portuguesa”, coordenado pelo Prof. Dr. Silvio Renato Jorge.

esboços de histórias mais que acabadas.(...) O diário, e não é um diário, gostaria de ser quando muito o estilhaço de um espelho que se quebrou sem querer, contados os dias.<sup>2</sup>

Com tal advertência, o autor solicita-nos, como leitores, uma dupla atitude de desconfiança. Primeiro com relação às experiências narradas, que chegam através de uma linguagem em marcante processo de fragmentação, aos estilhaços, pode-se dizer; segundo, e talvez simultaneamente, desconfiança no que se refere ao tempo que a narrativa pretende abarcar, uma vez que, apesar das marcas temporais típicas, ele reitera o fato de não ser um diário aquilo que produziu. Diário ou não, os relatos reúnem as vivências de um viajante que atravessa o espaço, de Portugal a Nova Iorque, e o tempo, dos anos 90 ao ano de 2000, marco significativo do calendário ocidental. Esta dupla travessia encaminha o narrador a uma série de reflexões que, por um lado, comparam ambos os espaços – Europa e América – e, por outro, buscam negociar sua permanência em um mundo – e aqui já me refiro a Nova Iorque, cidade símbolo do que denominamos globalização – em que a presença dos meios tecnológicos é, por via do consumo, tão banal quanto celebrada.

É verdade que esta não seria a única ocasião em que Pedro Paixão dedica sua escrita a retratar a interferência da tecnologia na relação do homem com a realidade que o cerca – cito, apenas a título de referência, o conto “Por detrás da máscara”<sup>3</sup>. Frustrações amorosas, isolamento e desencanto com relação ao mundo são descritos com tanta atenção quanto as configurações de um computador portátil. Mas, é verdade, também, que esta discussão em *Saudades de Nova Iorque* é ampliada consideravelmente.

A tarefa de inferir um perfil do narrador-personagem é dificultada pelos efeitos da fragmentação da linguagem que compõe a série de relatos e impressões diárias. Por outro lado, se é notável a descontinuidade da narração, tal característica torna-se indispensável para a compreensão dos relatos. De fato, o diário parece funcionar como uma narrativa das conseqüências de desilusões, não se atendo o narrador a explicá-las claramente:

---

<sup>2</sup> Paixão, 2002b, p.7.

<sup>3</sup> Paixão, 2002a, p. 11-34.

Não esquecer que vim para aqui com o fito de realizar um triplo trabalho: recolher material para um livro, fazer uma série de fotografias, gravar e filmar para a posterior edição de uma curta metragem. Sei também que por detrás destas razões há outras mais profundas, menos nítidas. Fugir de mim, de ti, trocar preocupações por novas obsessões (...).<sup>4</sup>

Mesmo que agora saibamos algumas das razões de sua viagem, isto não elucida o que ele chama de “razões profundas, menos nítidas”. À medida que prosseguimos na leitura, nítida mesmo é a busca, intermediada pela tecnologia – a fotografia, o vídeo –, de uma saída para o vazio que lhe acompanha. Paradoxalmente, ao recorrer à velocidade da tecnologia como forma de se equilibrar em um mundo instável, o narrador inicia um amplo processo de distanciamento; assim, o que se punha como solução, agora se impõe como barreira.

Talvez seja justamente a falta de explicações inscritas no universo narrativo o que nos estimula a sondar de que maneira a dificuldade do narrador-personagem em estabelecer e manter vínculos afetivos de qualquer natureza reflete o “estar no mundo” desta época que, a despeito das diversas denominações, vou chamar pós-moderna. Na tentativa de iluminar a questão, as considerações de Zygmunt Bauman podem ajudar a articular nosso pensamento. Ao afirmar que, em nossa época, “laços e parcerias tendem a ser vistos e tratados como coisas destinadas a serem *consumidas* e não produzidas”<sup>5</sup>, ele nos aponta, com certa acidez, para o fato de que a força individualizadora – uso aqui no sentido de isoladora – da globalização torna as relações humanas cada vez mais transitórias. E para além disso: que esta mesma força converteu a efemeridade em um valor a ser cultivado, uma vez que as parcerias estão estruturadas de maneira tal que possam ser desmanteladas com rapidez, assim que não houver mais interesse ou satisfação. Para citá-lo mais detidamente:

“Agora” é a palavra-chave da estratégia de vida, ao que quer que essa estratégia se aplique e independente do que mais possa sugerir. Num mundo inseguro e imprevisível, o viajan-

<sup>4</sup> Paixão 2002b, p. 37.

<sup>5</sup> Bauman, 2001, p. 187.

te esperto fará o possível para imitar os felizes globais que viajam leves; e não derramarão muitas lágrimas ao se livrarem de qualquer coisa que atrapalhe seus movimentos. Raramente param por tempo suficiente para imaginar que os laços humanos não são como peças de automóvel – que raramente vêm prontos, que tendem a se deteriorar e desintegrar facilmente se ficarem hermeticamente fechados e que não são fáceis de substituir quando perdem a utilidade.<sup>6</sup>

É evidente que a própria noção de estratégia implica em uma idéia de porvir e o mérito da ponderação está justamente em captar a diminuição da distância entre presente e futuro, entre o tempo da ação e o tempo do efeito desejado. Sem dúvida, essa busca pelo imediato sinaliza – e, nesse sentido, a tecnologia é um elemento simbólico – uma descrença com relação às possibilidades do futuro, em face da incerteza que se instala no presente. As mínimas expectativas do narrador com relação a sua viagem confirmam este fato.

É possível ir mais adiante. A realização da prática da vida não a partir do, mas inscrita no próprio “agora”, ou em uma possível seqüência deles, provoca um deslocamento significativo na percepção do tempo histórico e no papel desempenhado pela memória na atual fase da modernidade. Uma explicação possível para a referência a acontecimentos históricos no decorrer do texto seria a tentativa de experimentar uma espécie de estabilidade que nem o presente nem o futuro podem mais oferecer, por via do passado, trazido à tona a partir da memória. Contudo, a natureza dos fatos recuperados na narração nos coloca diante de um problema mais complexo, uma vez que uma boa parte do que permanece como memória do século XX não se constitui em um refúgio tranqüilizador:

Compro mais um estudo sobre o Holocausto, o meu buraco negro onde toda luz se apaga. (...) O autor pretende mostrar que a perseguição e o extermínio do povo judeu na Europa foram considerados não só moralmente aceitáveis, mas exigidos por uma grande parte da população alemã. Porque temos tanta dificuldade em aceitar isto? Será porque nós, europeus,

---

<sup>6</sup> Bauman, 2001, p. 187.

somos num sentido importante alemães? Será porque o anti-semitismo corre nas veias do ocidente desde as suas raízes cristãs e isto é um fato tão perturbador que não se consegue olhar de frente? Todo esforço humano de remissão não conseguirá erradicar a culpa que pesa sobre nós, desobstruir o futuro?<sup>7</sup>

A presentificação do passado parece mais um acerto de contas, sem o qual não se pode divisar o futuro, que um abrigo diante da incerteza presente. É plausível perguntar, então, por que tamanha obsessão pela memória, especialmente por um evento sintomático da intolerância que estigmatizou a alta modernidade, o Holocausto? A problematização da verdade histórica não contesta a existência do passado, mas investe em favor de ressignificá-lo no nível do discurso. Na verdade, o tipo de questionamento proposto nas linhas do diário, como bem detectou Linda Hutcheon, está entre os pressupostos da literatura e da arte pós-modernas como um todo<sup>8</sup> (HUTCHEON, 1991). O que chama mais atenção, neste caso, é o contexto em que se insere a reflexão. Melhor dizendo: é a transformação da memória – e aqui inclui não apenas a histórica, mas também a das diversas biografias lidas pelo narrador – em demanda de mercado. Esta articulação – entre memória e consumo – é uma das preocupações do pensamento contemporâneo, na medida em que a urgência e a profusão dos discursos de memória que tentam avaliar a responsabilidade – e, de certa maneira, distribuir a culpa – pelo passado operam o paradoxo de não se saber se é “o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar ou, é, talvez, o contrário?”<sup>9</sup>. No entanto, a chamada cultura da memória, fenômeno característico de nosso tempo, é, antes, e apesar de todo conflito que gera, uma tentativa de emprestar continuidade às experiências, individuais ou coletivas:

Uma das lamentações permanentes da modernidade se refere à perda de um passado melhor, da memória de viver em um lugar seguramente circunscrito, com um senso de fronteiras estáveis e numa cultura construída localmente com o seu flu-

<sup>7</sup> Paixão, 2002b, p. 41.

<sup>8</sup> Hutcheon, 1991.

<sup>9</sup> Huyssen, 2000, p. 19.



xo regular de tempo e um núcleo de relações permanentes. (...) A questão, no entanto, não é a perda de alguma idade de ouro de estabilidade e permanência. Trata-se mais da tentativa, na medida em que encaramos o próprio processo real de compressão do espaço-tempo, de garantir alguma continuidade dentro do tempo para propiciar alguma extensão do espaço vivido dentro do qual possamos respirar e nos mover.<sup>10</sup>

Em certo aspecto, as questões aí levantadas apontam a necessidade de se deslocar o foco de análise das memórias de consumo para os chamados consumidores, uma vez que a discussão não se esgota em pesar cada representação na balança do banal e do adequado. Mais interessante que avaliar a pertinência das reflexões sobre o Holocausto é constatar, primeiro, que os mesmos processos que marcam a mudança na percepção da temporalidade no contemporâneo – a obsolescência dos objetos de consumo, a compressão e fragmentação do tempo e do espaço – tenham atingido, de igual modo, a memória, supostamente o último reduto seguro contra o presente; e, segundo, tentar entrever de que alternativas dispõe o narrador para respirar e se mover, como diz Huysen, em uma cidade como Nova Iorque.

É imprescindível, neste aspecto, retornarmos ao domínio da narrativa. Sua construção, em forma de diário, aponta claramente para a função fundamental do texto, a “tentativa de dar ordem ao caos como a vida se nos apresenta”<sup>11</sup>. Porém, pode-se acrescentar que um diário, além de ordem, empresta sentido às experiências e reflexões de um eu em conflito; pois, se é verdade que o tempo psicológico da experiência não condiz com o objetivo, o tempo estipulado no calendário, social por excelência, é a única referência que narrador e leitor podem compartilhar a fim de estabelecer um contato que consiga equilibrar, por um lado, a curiosidade do último em descortinar o íntimo de quem escreve e, por outro, a urgência do primeiro em relatar suas vivências.

No entanto, a simples constatação do descompasso entre os referenciais do tempo não capta a abrangência das reflexões do narrador de *Saudades* acerca do tempo. Afirmações categóricas sobre o tema, como, por exemplo, a de que em Nova Iorque “as

<sup>10</sup> Huysen, 2000, p. 30.

<sup>11</sup> Lima, 1986, p. 300.

horas duram exactamente cinqüenta minutos”<sup>12</sup>, correm o risco de ser reduzidas em seus novos sentidos, caso não se leve em conta o diálogo evidente e problemático que trava com a contemporaneidade. O processo de compressão temporal aí expresso reflete, uma vez mais, os problemas de uma época sobre a qual é plausível afirmar que transformou a velocidade em um modo de vida. À medida que o anula, a velocidade comprime o tempo – e, em processo análogo, o espaço – até um presente que se mostra precário. Por esse prisma, as características marcantes da narrativa – algumas já citadas, como a descontinuidade e a fragmentação, bem como o predomínio de verbos em tempo presente – constituem nada menos que uma auto-representação do narrador. A maneira como ele justapõe períodos aparentemente desconexos e o ritmo ágil dos seus relatos esboçam uma narrativa que, algumas vezes, pede licença à literatura para se aproximar de uma linguagem bem própria das seqüências cinematográficas.

A permanente sensação de desconforto que se instala no narrador por seu contato com a realidade que o circunda, aliada à ausência de qualquer perspectiva ou esperança de ajustamento a ela, converte o distanciamento e a solidão em estratégias conscientes de prolongamento de uma existência resignada. Nas palavras do narrador:

Não esqueças que entre ti e tu mesmo vai uma infinita distância. (...) Não esqueças que, se bem que haja quem te ajude a viver e quem te ajude a morrer, ninguém igual a ti te pode salvar, porque cada um é a intransponível distância. Nem tu próprio te podes salvar a ti mesmo. Não esqueças que estás todo nessa distância. Que tu és essa distância. Que só te podes encontrar nela e no momento seguinte voltar a perder-te para que te possas de novo procurar, que é a única maneira de continuar a valer a pena continuar. Que os outros só podem fazer com que a distância se torne um abismo de repente ou com que o abismo se transforme numa serena distância.<sup>13</sup>

O isolamento pode ser encarado como uma consequência da soma dos impasses que se apresentam. Entretanto, ao tomar cons-

<sup>12</sup> Paixão, 2002b, p. 83.

<sup>13</sup> Paixão, 2002b, p. 90.

ciência de seu distanciamento, o narrador-personagem o transforma tanto em um artifício que garante seu prosseguir, como em uma solução que, longe de ser a desejada, se oferece como a única possível. O desejo de “estar sozinho, porém cercado de cúmplices”<sup>14</sup>, pode não ser exatamente paradoxal, nesse contexto; afinal, o contato com estes mesmos cúmplices, diversos e inconstantes no transcorrer da narrativa, não apenas para realça seu distanciamento em relação à realidade que o oprime, mas também reforça o caráter de escolha, muito embora em seu horizonte não haja outras opções.

Em última análise, é esse distanciamento que, de certo modo, abre caminho para sua reflexão. Precisamente localizada em um espaço e em um tempo históricos em que os mecanismos da globalização querem parecer inequívocos e, sobretudo, benéficos, a escrita de *Saudades de Nova Iorque* corre na direção oposta e reverte e velocidade em um conflito central. A impossibilidade de reconstruir referenciais que assegurem experiências estáveis em um mundo cada vez mais fugaz converte a individualidade, sempre exaltada como um valor, em um peso para o narrador-personagem e faz de sua viagem, interior e exterior, uma aprendizagem sobre a solidão, seu último e inelutável abrigo.

**RESUMO:** Esta comunicação está vinculada à pesquisa de iniciação científica que desenvolvo junto ao projeto “O Caminho das Fronteiras: negociações de sentido nas literaturas de língua portuguesa”, coordenado pelo Prof. Dr. Sílvio Renato Jorge. A interposição dos meios tecnológicos entre o homem e a realidade é uma temática recorrente na obra do escritor português Pedro Paixão. Este trabalho propõe a leitura de um de seus livros, *Saudades de Nova Iorque*, enfatizando o quanto o narrador é influenciado por essa mediação no processo de apreensão do tempo, a ponto de torná-lo problemática, ou melhor, torná-la objeto de sua reflexão. Para tanto, desenvolvo alguns aspectos, a meu ver significativos, de seu universo ficcional: a recuperação constante no texto, da memória histórica, bem como daquela provinda das biografias lidas pelo narrador-personagem; a agilidade da linguagem, em marcante

---

<sup>14</sup> Kristeva, 1994, p. 20.

processo de fragmentação, levando, quase sempre a uma narração descontínua; os sinais de fragilidade dos referenciais do tempo objetivo diante do tempo psicológico – que passa por um processo de compressão –, percebidos através de experiências narradas, não por acaso, em um pseudo-diário. Tento entender, ainda, os nexos que se podem estabelecer entre tais aspectos e o que eles nos dizem acerca da experiência do indivíduo contemporâneo, especialmente no que tange à impossibilidade de manutenção de qualquer espécie de laço, sobretudo afetivo. É por essa via que utilizo, então, o termo velocidade, como a característica que me parece atravessar, das mais distintas formas, toda a narrativa, e compreendendo-a, enquanto ideal do avanço tecnológico, como um paradoxo, em certo sentido, do contemporâneo: se, por um lado atua em busca da anulação do tempo – seja no deslocamento, seja na troca de informação –, por outro, provoca também, e cada vez mais, o distanciamento desse indivíduo em relação à realidade que o circunda.

**Palavras-chave:** ficção portuguesa contemporânea; tempo e narrativa; Pedro Paixão.

**ABSTRACT:** *This essay is linked to the research of Scientific Initiation developed together to the project “O Caminho das Fronteiras: negociações de sentido nas literaturas de língua portuguesa”, co-ordinated by Prof. Dr. Sílvio Renato Jorge. The interposition of the technological ways between the man and the reality is recurrent thematic in the workmanship of the Portuguese writer Pedro Paixão. This essay considers the reading of one of its books, Saudades de Nova Iorque, emphasizing how the narrator is influenced by this mediation in the process of apprehension of the time, the point to become it problematic, or better, to become it object of its reflection. For in such a way, develop some aspects, in my opinion significant, of its fictional universe: the constant recovery in the text, of the historical memory, as well as of that one come from the biographies chores for the narrator-personage; the agility of the language, in marcant process of spalling, leading, almost always to a discontinuous narration; the signals of fragility of the referenciais of the objective time ahead of the psychological time – that it passes for a compression process –, perceived through told experiences, not by chance, in a pseudo-daily one. Try to understand, still, the nexuses that if can establish between such aspects and what they in say concerning the experience of the individual contemporary to them, especially in whom refers to to the impossibility of maintenance of any*

*species of bon, over all affective. It is for this saw that use, then, the term speed, as the characteristic that me seems to cross, of the most distinct forms, all the narrative, and understanding it, while ideal of the technological advance, as a paradox, in certain direction, of the contemporary: if, on the other hand it acts in search of the cancellation of the time - either in the displacement, either in the exchange of information -, for another one, it also provokes, and each time more, the aloofment of this individual in relation to the reality that surrounds it.*

**Keywords:** *contemporary Portuguese fiction; narrative and time; Pedro Paixão.*

## REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumento, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, UCAM, MAM, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LIMA, Luiz Costa. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: ---. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 243-309.
- PAIXÃO, Pedro. Por detrás da máscara. In: ---. *Cala a minha boca com a tua*. 4. ed. Lisboa: Cotovia, 2002a, p. 11-34.
- PAIXÃO, Pedro. *Saudades de Nova Iorque*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002b

# A SUBLIMAÇÃO DO MEDO: UMA TRAVESSIA DO SELVAGEM AO CIVILIZACIONAL

Izabel Cristina Augusto de Souza Faria <sup>1</sup>

Começemos com algumas perguntas: o que é o medo? O que significa ultrapassar as fronteiras do civilizado e penetrar no espaço selvagem e aterrador? Que espaço é esse e quem o habita? O espaço externo selvagem e aterrador têm função social, moral e, por conseguinte, civilizacional? É um espaço de exclusão ou de inclusão? É clausura ou é liberdade absoluta?

Sentimento complexo, o *medo* estimula sensações que nos sustentam emocionalmente, como se a vitória sobre ele fosse a garantia de vida de que precisamos para nos sentir eternos. Ultrapassar as barreiras que o *medo* nos impõe é controlar o que nos controla; logo é subverter a ordem instituída; assim, é preciso que o *medo* exista como pulsão fiscalizadora da coletividade. Contorná-lo é possível, embora não seja apropriado para os homens comuns, porque tanto o seu nascimento quanto o seu contorno, então, despertam em quem o experimenta a reescritura dos *valores* estéticos e morais, daí levando-o a reinscrever-se no grupo social como um *novo homem*.

O que chamamos de *novo homem* nada mais é do que o homem cômico do valor de sua identidade e, por conseguinte, libertado da servidão: “a mais triste das paixões tristes”<sup>1</sup>. Segundo Marilena Chauí,

Embora nascido durante a experiência imaginativa da irremediável contingência dos acontecimentos, não é ele próprio [o medo] fruto da contingência ou do acaso [...]. Nasce de nossa própria condição finita. [...]. O medo nasce de outras paixões e pode ser minorado (nunca suprimido) por outros afetos contrários e mais fortes do que ele, como também pode ser aumentado por paixões mais tristes do que ele. Ainda que o conhecimento do verdadeiro não o suprima e que a ignorância não o cause, é nela e dela que ele vive e prospera.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Diretora Adjunta e Professora do Curso de Letras da Faculdade Gama e Souza.

O *medo*, na Idade Média, é bastante útil e lugar comum para os homens simples e humildes<sup>3</sup>, pois garante a manutenção do poder real e religioso. Vencer o *medo* e, portanto, aquele que o provoca é alcançar a dignidade e a honra — sentimentos manifestos pelo grupo a que o homem pertence. E porque tais sentimentos lhe retiram a banalidade cotidiana para vesti-lo com a roupagem do herói, do iluminado, a vitória sobre o *medo* é acessível apenas aos nobres.

O desnível social oriundo da incapacidade de encontrar, domesticar e articular o *medo* corresponde à aceitação fatalista de um destino regido por outros homens que, uma vez capazes de vencer os sentimentos despertados pelo *medo*, providenciam o monitoramento da ordem social, agenciando a estrutura coletiva a partir da manipulação do que está fora do espaço interno. É espaço interno aquele habitado pelo homem, os espaços domesticados: o urbano e o rural, ambos limitados pelos muros da cidade<sup>4</sup> e por ela observados.

Sabemos que a organização social se dá a partir de regras estabelecidas pelo grupo: oficiais — quando endossadas pelo poder instituído — e oficiosas — aquelas aceitas por todo o grupo e que nascem da necessidade de controlar o que não está garantido pelas regras oficiais, mas é essencial para o bom funcionamento da comunidade. Sendo a comunidade um espaço urbano, preferencialmente, e rural, por contingências econômicas, o que acontece dentro e fora dos muros do castelo e da cidade é manifestação útil à estrutura sócio-moral da coletividade e, assim, o estranho se torna parte do civilizado porque lhe endossa a credibilidade. Esse endosso conta com a contribuição dos *valores* estéticos do *belo*, como em Melusina (séc. XIV) e Silka (séc. XX), e com os princípios utópicos do homem ideal, como veremos em *Mélion*, *lais bretão*, anônimo, transcrito em fins do século XII ou início do século XIII, e em *O espelho da Lua*, de José Jorge Letria, obra do século XX.

A fim de endossar a credibilidade da realidade efetiva, o trajeto do civilizacional para o mundo selvagem segue o rito básico de abdicação da forma humana em nome da fidelidade, enquanto o trajeto inverso significa um ritual mais complexo porque exige o revestir-se da humanidade que lhe foi retirada e, neste momento, a humanidade não é mais a mesma, pois o homem retorna já

impregnado de conhecimentos que somente sua condição inumana pôde lhe proporcionar. Esse acréscimo tanto estético quanto moral lhe permite circular pelo grupo social com a mesma força reveladora do *mito*:

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie de vegetal, um comportamento humano, uma instituição. [...]. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas e, algumas vezes, dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural.<sup>5</sup>

Podemos compreender, então, o *mito* como uma estrutura ôntica reveladora dos aspectos sagrados e profanos da humanidade, cuja principal função “consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas”<sup>6</sup>. Assim, o *duplo* é um *mito* que por ser a experiência subjetiva de si mesmo, indica a capacidade humana de se reestruturar consoante a usurpação involuntária do corpo e a manutenção de sua homogeneidade identitária, sustentando-lhe na supra-realidade; afinal, “o duplo instaura a substituição apenas momentânea, e o original reencontra em seguida todas as suas prerrogativas. O desfecho da história promove a reafirmação da unidade do ser”<sup>7</sup>.

O homem, antes de alcançar tal unidade, está predestinado a viver o seu *duplo*, e nele encontra o mecanismo simbólico que lhe possibilita catalisar sua mais profunda transformação e avaliar o senso estético e moral de sua ambigüidade<sup>8</sup>, e isso, em termos de civilização, significa reorganizar seus conceitos de Bem e de Mal; de certo e de errado, entre tantas outras antíteses passíveis de existência e importantes para a formação do homem enquanto enti-



dade social. O homem a que nos referimos não é necessariamente o que manifesta seu *duplo*; o outro, que está ao seu lado, também pode, graças à experiência alheia, reconhecer sua unidade ôntica e, por conseguinte, reafirmar o conjunto de *valores* e *juízos* que permeiam a ordem coletiva.

A ordem coletiva compreende a afirmação de dois espaços: o externo — que, de início, lembra algo indomável — e o interno — que nos remete ao domesticável. Seguindo a regra geral de convívio e reformulação dos valores e juízos estéticos e morais como parâmetros de progresso, penetrar na exterioridade do civilizacional é tentar subverter a ordem natural das coisas; é tentar incluir o está excluído por sua própria condição paradoxal. O excluído pode ser tanto o que rompeu provisoriamente com a ordem social — como é o caso de Owein em “*A dama da fonte*”, que, tomado pela loucura, vagueia pela floresta como um homem selvagem<sup>9</sup> —, quanto o que é vítima da traição — como Méliion, possuidor de um anel mágico que o transforma em lobo, e traído pela mulher passa a viver sob a forma de lobo por cerca de um ano, até ser libertado pelo rei Artur<sup>10</sup>.

A reafirmação da unidade do ser é, portanto, o que permite ao homem se fundamentar enquanto identidade cultural e, por consequência, civilizacional, refinando, ainda, os critérios de organização e avaliação do próprio grupo, dos componentes do grupo e, principalmente, do que está fora e a ele chega direta ou indiretamente. E esses critérios, pautados em valores e juízos estéticos e morais, para serem eficientes, precisam permitir a circulação do que está no entorno do civilizacional, atraindo a atenção dos que habitam o espaço interno objetivando, principalmente, a revalidação das regras estabelecidas. O entorno, normalmente, está impregnado pelo maravilhoso, que, aqui, é o monstruoso. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o monstro simboliza:

[...] o **guardião de um tesouro**, como o tesouro da imortalidade, por exemplo, isto é, o conjunto das dificuldades a serem vencidas, os obstáculos a serem superados, para se ter acesso, afinal, a esse tesouro, material, biológico ou espiritual. O monstro está presente para provocar ao esforço, à dominação do medo, ao heroísmo. [...]. Cabe ao sujeito *passar por provas*, dar a medida de suas capacidades e de seus méritos.

É preciso vencer o dragão, a serpente, as plantas espinhosas, toda espécie de monstros, inclusive a si mesmo, para possuir os bens superiores que ele cobiça. [...]. Em numerosos casos, o monstro não é, na verdade, mais do que a imagem de um certo eu, esse eu que é preciso vencer para desenvolver um eu superior.<sup>11</sup>

O *monstro* que nossos heróis têm que vencer aparece sob a forma de um lobo: primeiro, no medievo, temos o famoso *Lais de Mélion*, anônimo, cuja transcrição se deu em fins do século XII ou início do século XIII, e na moderna literatura infantil, o conto *O espelho da Lua*, de José Jorge Letria. No primeiro, temos a história de um jovem cavaleiro do rei Artur que, instigado pela mulher, se transforma em lobo e, ao ir atrás da caça desejada, tem suas roupas e o anel mágico roubados pela esposa que foge para a Irlanda, deixando-o abandonado na floresta sob a forma animal. No segundo, o herói é um menino perdido que encontra na floresta uma alcatéia esfomeada, cujo chefe se torna seu amigo. Em ambos os casos, a floresta é o espaço externo, que circunda o civilizado e é circunscrito aos excluídos e aos aventureiros. Os aventureiros são aqueles que se afastam voluntariamente do ambiente urbano ou rural para encontrar sua identidade, como Perceval, o Belo Desconhecido, o Menino e o Cavaleiro da Dinamarca, personagens da literatura medieval e da moderna literatura infantil portuguesa; e os excluídos são os que se isolam involuntariamente, em função de um sortilégio, de uma traição ou abandono, como Mélion e o rapaz de *O espelho da Lua*, por exemplo.

A transformação em lobo — *Lais de Mélion* — e a amizade com um lobo — *O espelho da Lua* — estão relacionadas ao imaginário que a figura do lobo alimenta para explicar a iniciação do homem em um novo universo composto de variantes estéticas e morais capazes de permitir a reavaliação de seu papel no processo civilizacional. Aqui, Mélion se desnuda para dar lugar ao seu *duplo*:

— Por minha fé, — Mélion — disse ela—, saiba que se não como da carne deste cervo não quererei comer nunca mais.

E caiu do cavalo desfalecida, e Mélion a levantou. Não podia consolá-la do pranto tão grande que tinha.

— Senhora, por Deus — lhe disse —, não choreis mais, vos

rogo. No dedo mínimo levo este anel, nele há engastadas duas pedras como nunca vistes igual; uma é branca e a outra, vermelha; e agora ireis ouvir coisas assombrosas. Tocar-me-eis com a pedra branca e a colocareis sobre minha cabeça uma vez que eu me tenha despido de minhas roupas e esteja desnudo, então me converterei em lobo grande e forte. Por vosso amor darei caça ao cervo e vos trarei sua carne.<sup>12</sup>

Já o rapaz, quando acuado, apesar de não se despir das roupas e nem se transformar fisicamente num lobo, coloca-se *nu* diante do outro; e, não tendo como fugir, deixa sua vida à mercê daquele que pode devorá-lo:

Quando a criança chegou perto dele, viu que era um rapaz vestido com roupa demasiado leve para resistir ao frio que fazia.

— Sei que vais me comer — disse o rapaz, com a voz suspenso num soluço.

— Estás enganado — tranqüilizou-o Lupus — não é verdade o que se conta sobre nós, não comemos crianças, nem matamos por matar. [...].

— Sei que estou perdido [...], porque a aldeia de onde vim fica muito longe e não sei o caminho para regressar. O meu avô sempre me disse que os lobos eram animais muito maus, capazes de coisas terríveis.

Lupus só não sorriu porque os lobos não sabem sorrir. Sentiu uma grande ternura pelo rapaz perdido na floresta e quis afastar os medos que o afigiam. [...].

[...] Ao fim de uns minutos o rapaz tinha parado de chorar e já nem se lembrava do medo que lhe metiam. [...]. Lupus e Lupina tinham-se chegado a ele para que não tiritasse de frio. O pêlo grosso do dorso dos dois lobos dava-lhe algum calor e um certo bem-estar.<sup>13</sup>

Em ambos os casos, o que temos é a figura do lobo representando a ascensão do indivíduo aos segredos da vida e da morte. Mélión é o lobo que dizima rebanhos na Irlanda, vingando-se de sua mulher, tornando-se o animal mais procurado do reino; e o rapaz perdido, ao ser aquecido pelos lobos passa a trajar uma segunda pele que, ao protegê-lo do frio, acaba por revesti-lo de vida

e não de morte, como era de se esperar. Assim, o acréscimo identitário confere ao homem um novo papel, mais ousado diante das intempéries do mundo em que vive; afinal, como explica Jean-Paul Clébert, em seu *Bestiário Fabuloso*, “o lobo é assim o iniciador e o portador de um conhecimento que se revela por vezes perigoso”<sup>14</sup>, e isso significa que deter o dom de se transformar ou de compreender o que por sua natureza adversária desperta o medo é ter o dom de transgredir as regras:

Proibiram-no de falar de lobos e disseram mesmo que se tinha passado para o lado do diabo, cúmplice e amigo de todos os lobos que moram nas florestas da Terra. O rapaz sorriu e não disse mais nada. Era melhor ficar calado, num silêncio tão fundo como a escuridão da noite.

[...]

Foi então que o rapaz começou a gostar da noite e do seu sossego, interrompido, uma vez por outra, pelo uivo dos lobos e pelo latir dos cães. Ficava sentado, horas a fio, à soleira da porta, e a quem lhe perguntasse o que fazia ali, de nariz apontado para o centro da noite, ele respondia sempre sem hesitar: — Estou a ver lobos a correr no espelho da lua.<sup>15</sup>

A transgressão também está presente na representação plástica das cenas. O trecho do *Lais de Mélion* está representado nas margens — inferior e direita — de uma das iluminuras do manuscrito das *Crônicas* de Jean Froissard, obra do século XIV. Tal representação constitui um indicativo de seu prestígio na corte europeia, além de ser uma forma de tornar histórico, portanto real, o que pertence ao maravilhoso:



Batalha de Poitiers. Paris, B.N. ms. Fr. 2643. 207 vº. FROISSARD, Jean. *Crônicas*. Edición a cargo de Victoria Cirlot y J. E. Ruiz Domenec. – Madrid : Siruela, 1988.

Observamos que os detalhes realçados, ao comporem um discurso paralelo ao discurso histórico e oficial da crônica – a batalha de Poitiers –, cria uma *moldura plástica* que tem a mesma funcionalidade da *moldura narrativa* presente em *Silka* e *Melusina*, por exemplo. Assim, ela permite ao *espectador* uma visão do *mundo às avessas* que transgride as regulamentações dos espaços civilizados em prol do maravilhamento diante do estranho: do que permite ultrapassar

as barreiras dos sentidos.

O que chamamos *moldura plástica* é uma *moldura narrativa* largamente explorada na Idade Média, pois neste período o visual é mais acessível que o verbal. Lembramos, aqui, uma cena do romance *O nome da rosa*, de Umberto Eco, quando Guilherme e Adso, no *scriptorium*, maravilham-se com a representação de um saltério:

“[...] tratava-se de um saltério às margens do qual se delineava um mundo ao avesso em relação àquilo com que se habituaram os nossos sentidos. Como se à margem de um discurso que por definição é o discurso da verdade, se desenvolvesse, profundamente ligado a ele, um discurso mentiroso sobre um universo virado de cabeça para baixo[...]”.<sup>16</sup>

Esse papel visual, ao envolver o discurso histórico oficial, passando a ser uma de suas partes — um *mundo às avessas* —, adquire mais importância do que a própria história oficial por retratar os espaços e as ações externas que denotam *coragem*, *benevolência*, *fidelidade* e *traição*, sentimentos comuns ao homem medieval, impregnado pelo medo da *miséria*, do *outro*, das *doenças*, da *violência* e da *morte*. Isso não quer dizer que o homem medieval tenha se deixado levar abruptamente pelos pânicos coletivos, como os românticos institucionalizaram no século XIX, o que eles desejavam era sobreviver<sup>17</sup>. Como a sobrevivência depende de fatores que a estimulem, assim, a *moldura narrativa ou plástica* torna-se fundamental para permitir ao homem o domínio e a compreensão acerca do selvagem, daquilo que, apesar de estar excluído, dá conformidade aos *valores* e *juízos estéticos*, *éticos* e *morais* da sociedade; afinal, estimula a curiosidade, tornando-a componente indiscutível e fundamental para a manutenção da ordem e para a elaboração do *mundo perfeito*.

Em *O espelho da Lua*, a apropriação do lobo pelo rapaz se dá por um abraço, que simboliza a transmissão tanto de proteção, quanto de poder e de força:



Ilustração de Paula Oliveira para a 1ª edição do conto *O espelho da Lua*. In: LETRIA, José Jorge. *História do espelho da Lua*. — Porto:Asa, 1992.

Ultrapassar as fronteiras do território civilizado para o selvagem tem, portanto, a sua funcionalidade, pois serve para esclarecer àqueles que crêem ser a forma humana e refinada culturalmente a única capaz de operar os desejos de Deus, que o selvagem não é incondicional como parece. É, sim, um componente de dinamização dos *valores* e *juízos* que permeiam a estrutura social. Diante disso o homem, no medievo, consegue garantir a supremacia da ética cavalheiresca e os seus conceitos acerca do outro. Isso fica claro no caso de *Mélion*, que reforça a consideração que tem pelo rei Artur e seus companheiros ao ouvir seus conselhos para não se vingar da mulher que o traiu tão covardemente:

O rei trouxe sua filha e a apresentou ante o rei Artur para que obrasse segundo sua vontade, tanto se a queria queimar viva

como se a queria matar. Mélion disse:

— Quero tocá-la com a pedra, nada me impedirá.

— Não — disse Artur —, não o farás por amor a vossos formosos filhos — também lhe rogaram todos os barões e Mélion o concedeu.

[...] Mélion dizia:

— É inevitável que aquele que crê em tudo em sua mulher não acabe sendo maltratado; não há que crer em tudo o que dizem.<sup>18</sup>

E, na modernidade, o homem aprende a permitir ao outro, ao *estrangeiro*, expressar-se como identidade cultural, sem exigir sua uniformização, aceitando-o, por conseguinte, como uma variante dos sentimentos estéticos que permeiam o *belo*, e que, normalmente, são dirigidos apenas aos que pertencem à comunidade:

[...] ouviu tiros, muitos tiros à sua volta, e viu lobos a fugirem em todas as direcções. [...] Lupus e Lupina não o tinham abandonado. Protegiam-no com os seus corpos magros, não fosse alguma bala acertar-lhe.

— Tenho que avisar os caçadores — pensou o rapaz. [...]. Alguns minutos mais durou o tiroteio. Os bastantes para que os dois lobos fossem também atingidos. [...]. Já muito ferido, o chefe da alcateia disse-lhe:

— Nos só queríamos ajudar-te... nós só queríamos ajudar-te, Voltarás a ver-nos no espelho da lua.

O rapaz fez uma festa na cabeça e deitou-o no colo.

Quando os caçadores, armados até os dentes, chegaram perto dele, o choro nem o deixava falar.

— Salvámo-te destes bichos assassinos. Agora vamos levar-te de volta. Pára de chora que o perigo já passou.

— Mataram os meus amigos! — lamentou-se o rapaz.<sup>19</sup>

Méliion e o rapaz, sem dúvida, são elementos imbuídos de humanidade, portanto socializáveis. Cada um, a seu modo, assimila a



natureza outra que lhe percorre o corpo enquanto permanecem no processo da dessocialização — por transformação ou por abandono. E se estavam excluídos porque estavam fora do civilizacional, depois, passam à condição de incluídos, mas não mais como antes. Agora, são os *novos homens* que recebem nova participação na sociedade de acordo com suas experiências. Mélion é reintegrado passando pelo ritual do vestuário:

O rei chamou Galvão e Idel e foram a um aposento do castelo e fecharam a porta. O rei pôs o anel sobre a cabeça do lobo e apareceu o rosto de um homem; todo seu aspecto mudou, se converteu em homem e falou como homem. Caiu aos pés do rei e lhe cobriram com um manto. Quando o viram convertido em homem todos os que o presenciaram demonstraram grande júbilo. O rei chorava de ternura e entre soluços lhe perguntou de que maneira havia podido suceder isto, por causa de que falta lhe haviam perdido assim. Mandou chamar seu camareiro para que trouxesse luxuosos vestidos e vestiu Mélion elegantemente e logo o levou à sala. Todos os da casa se assombraram de ver entrar Mélion.<sup>20</sup>

Vestir-se é importante porque a roupa simboliza a condição social do homem, enquanto a nudez significa a ruptura com a ordem anterior<sup>21</sup>. Uma vez experimentada a desordem da própria identidade humana, trata-se de recuperá-la para dar continuidade aos preceitos sociais. Assim, o mesmo espaço que exclui é o que permite a inclusão do homem, porque o retira da condição de enclausurado para a ressocialização de suas peculiaridades, conferindo-lhe o direito à liberdade de transitar no civilizado e dele participar como o *duplo* de todos os que estão ao seu redor. E se no *Lais de Mélion* o *duplo* do jovem cavaleiro é estímulo para prosseguir garantido por sua capacidade de transitar em ambos os espaços com o mesmo senso da ética cavaleiresca, em *O espelho da Lua*, o rapaz se vê ressocializado, mas sem o direito de expressar sua duplicidade porque ela não endossa os valores comuns do grupo; ao contrário, retira-lhes a vitalidade ao exigir uma nova visão sobre o outro.

A permanência dos mesmos procedimentos éticos ou a instalação de novas atitudes de avaliação do que está fora do grupo

nos possibilita avaliar o espaço externo, no medievo, como o de clausura porque “o espaço aberto que se abre ao herói que deixa o mundo feudal não desemboca senão em um novo encerramento, o do amor e de suas proibições, que adquire a forma de um espaço social”<sup>22</sup>. Já na modernidade o espaço externo adquire o papel de subversor da ordem instituída, porque inaugura, naquele que se encontra sob a condição de excluído, uma nova consciência acerca de seu papel no mundo.

O medievo, então, permite que o homem saia da clausura imposta pela exterioridade para a inclusão social, dividindo com o grupo as suas experiências. Enquanto isso, a modernidade faz o homem abandonar a liberdade de gestos e afetos, que o espaço externo permite experimentar, em direção ao isolamento. Aqui, embora o isolamento possa ser voluntário ou provocado, acaba resultando da rotulação a que o grupo submete o indivíduo por ser diferente dos demais.

**RESUMO:** Este trabalho desenvolve algumas reflexões teóricas acerca dos traços identitários da Idade Média na moderna Literatura Infantil portuguesa. O *Lais de Mélion*, anônimo bretão (século XII), comparado aos conto *O espelho da lua*, de José Jorge Letria (século XX), possibilita-nos vislumbrar como os modelos de exemplaridade e de *valores estéticos* e *morais* são fundamentados de modo que o trânsito pelo espaço civilizacional e pelo território selvagem da exclusão social seja a disposição alegórica, que fortalece o amadurecimento do homem enquanto ser social.

**Palavras-chave:** Literatura Portuguesa; Literatura Infantil Portuguesa; Literatura Medieval.

**ABSTRACT:** *This work develops some theoretical reflections on the identify features of the Middles Ages found in the modern Portuguese Children’s Literature. Lais de Mélion, anonymous British writer (12<sup>th</sup> century) compared to the short story O espelho da Lua, by José Jorge Letria (20<sup>th</sup> century) give us the opportunity of catching a glimpse of the manner the models of moral conduct and of aesthetic and moral values are organized. The organization of these models shows that the passage through the civilizing space and the wild territory of social exclusion is represented by the allegoric disposition that*

*reinforces man's maturity as a social being.*

**Keywords:** *Portuguese Literature; Portuguese Children's Literature; Middle Ages Literature.*

## REFERÊNCIAS

- CHAUÍ, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adauto (coord.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- DELUMEAU, Jean. *O medo no Ocidente – 1300-1800: uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Póla Civelli. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et alii. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera Costa e Silva et alii. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- NUEVE LAIS BRETONES Y LA SOMBRA DE JEAN RENART. In: introducción y traducción de Isabel Riquer. Madrid: Siruela, 1987.
- LETRIA, José Jorge. O espelho da Lua. In: ---. *Histórias do espelho da Lua*. Ilustração de. Paula Oliveira. Porto: Asa, 1992.
- CLÉBERT, Jean-Paul. *Bestiaire fabuleux*. Paris: Albin Michel, 1971.
- ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Bernadini & Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- DUBY, Georges. *Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos*. Trad. Eugênio Michel da Silva & Maria Regina Lucena Borges-Osório. São Paulo: UNESP, 1998.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Ficções. In: ARIÈS, Philippe & DUBY, Georges. *História da vida privada: da Europa feudal à renascença*. Trad. Maria Lucia Machado São Paulo: Cia das Letras, 1990.

## NOTAS

<sup>1</sup> - ESPINOSA. In: CHAUÍ, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adauto (coord.). *Os sentidos da paixão*. – São Paulo : Cia das Letras, 1989, p. 39.

<sup>2</sup> - CHAUÍ, Marilena. Sobre o medo. In NOVAES, Adauto (coord.). Op. cit., p. 56-7.

<sup>3</sup> - Cf. DELUMEAU, Jean. *O medo no Ocidente – 1300-1800: uma cidade sitiada*. – Trad. Maria Lucia Machado. – São Paulo : Cia das Letras, 1989, p. 11-37.

<sup>4</sup> - N.E.: apesar de na Idade Média não se ter a noção de cidade, hoje a palavra é aplicada por estudiosos como Georges Duby e Jean Delumeau, para ilustrar o espaço delimitado pelas muralhas do castelo e expandido fora de seus limites com o crescimento dos burgos e dos subúrbios, fenómeno cada vez mais crescente a partir do século XII.

<sup>5</sup> - ELIADE, Mircea. Mito e realidade. Trad. Póla Civelli. – 3. ed. – São Paulo : Perspectiva, 1991, p. 11.

<sup>6</sup> - Cf. ELIADE, Mircea. Op. cit. p. 13.

<sup>7</sup> - BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BUNEL, Pierre. Dicionário de mitos literários. Trad. Carlos Sussekind et alii. – 3. ed. – Rio de Janeiro : José Olympio, 2000, p. 267.

<sup>8</sup> - Cf. BRAVO, Nicole Fernandez. Op. cit., p. 263.

<sup>9</sup> - N.E.: aqui preferimos citar o herói do relato A dama da fonte, presente nos Mabinogion, em lugar de Ivan, o Cavaleiro do Leão, uma vez que o primeiro parece ter sido a fonte de inspiração para a história de Chrétien de Troyes (séc. XII), pois é anterior – pertence à tradição celta – tendo circulado pela Europa entre os séculos XI e XIII. Cf. MABINOGION. Edição de Victoria Cirlot. – Madrid : Siruela, 1988, p. 161-87: “[...] no se dirigió a la corte, sino a los confines del mundo y a las montañas desiertas. Y erró hasta que sus ropas perecieron y su cuerpo estuvo a punto de perecer y largos pelos crecieron por todo su cuerpo. Se acompañó de animales salvajes y comió con ellos, hasta que se acostumbraron a él”.

<sup>10</sup> - N.E.: o Lais de Mélion, é semelhante ao Lais do homem-lobo, de Marie de France. A diferença é que em Marie de France os personagens não são nomeados e o homem está predestinado a se transformar em lobo em determinados dias; enquanto no lais bretão anônimo que tomamos como exemplo, o jovem tem um anel com uma pedra mágica, que uma vez encostada sobre a cabeça da pessoa a transforma em lobo; logo a transformação é voluntária. Segundo Isabel Riquer, os lais bretões, durante muito tempo, foram atribuídos à Marie de France; isto deve ser justificado pelo sucesso do Lais de Mélion, em toda a Europa, no medievo.

<sup>11</sup> - CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Trad. Vera Costa e Silva et alii. – 2. ed. – Rio de Janeiro : José Olympio, 1989, p. 815.

<sup>12</sup> - MELIÓN. In: NUEVE LAIS BRETONES Y LA SOMBRA DE JEAN RENART. Introducción y traducción de Isabel Riquer – Madrid : Siruela, 1987, p. 110: “— A la fe mía, Melión — dijo ella —, sabed que si no como la carne de este ciervo no querré comer nunca más. / Y cayó del caballo desvanecida, y Melión la levantó. No podía consolarla del llanto tan grande que tenía. / — Señora, por Dios — le dijo —, no lloréis más, os lo ruego. En el dedo meñique llevo este anillo, en é hay engastadas dos piedras como nunca las he visto iguales; una es blanca y la otra roja; y ahora vais oír cosas asombrosas. Me tocaréis con la piedra blanca y la pondréis sobre mi cabeza una vez que yo me haya despojado de mis vestidos y esté desnudo, entonces me convertiré en un lobo grande e fuerte. Por vuestro amor daré caza al ciervo y os traeré su carne.”

<sup>13</sup> LETRIA, José Jorge. O espelho da Lua. In: ---. Histórias do espelho da Lua. Ilustração de Paula Oliveira. – Porto : Asa, 1992, p. 12-3.

<sup>14</sup> - CLÉBERT, Jean-Paul. Bestiaire fabuleux. – Paris : Albin Michel, 1971, p. 240: “Le loup est ainsin l’initiatuer t le porteur d’une connaissance qui se révèle quelquefois dangereuse.”

<sup>15</sup> - LETRIA, José Jorge, Op. cit., p. 17.

<sup>16</sup>- ECO, Umberto. O nome da rosa. Trad. Aurora Bernadini & Homero Freitas de Andrade. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 97.

<sup>17</sup>- Cf. DUBY, Georges. Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos. Trad. Eugênio Michel da Silva & Maria Regina Lucena Borges-Osório. – São Paulo: UNESP, 1998.

<sup>18</sup>- Mélión. In: Op. cit., p. 117-18.

<sup>19</sup>- LETRIA, José Jorge. Op. cit., p. 16.

<sup>20</sup>- Melión. In: Op. cit., p. 117: “El rey llamó a Gauvain y a Ydel y fueron a un aposento del castillo y cerraron la puerta. El rey puso el anillo sobre la cabeza del lobo y apareció el rostro de un hombre; todo su aspecto cambió, se convirtió en hombre y habló como un hombre. Cayó a los pies del rey y le cubrieron con un manto. Cuando lo vieron convertido en hombre todos los que lo presenciaron demostraron gran júbilo. El rey lloraba de ternura y entre sollozos le preguntó de qué manera le había podido suceder esto, a causa de qué falta le habían perdido así. Mandó llamar a su chambelán para que trajera lujosos vestidos y atavió a Melión elegantemente y luego lo llevó a la sala. Todos los de la casa se asombraron de ver entrar a Melión.”

<sup>21</sup> - Cf. RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Ficções. In: ARIÈS, Philippe & DUBY, Georges. História da vida privada: da Europa feudal à renascença. Trad. Maria Lucia Machado –São Paulo : Cia das Letras, 1990, p. 366-69: “A criança nascida à margem da sociedade ou logo expulsa [...] reencontra simultaneamente o vestuário e a integração na comunidade dos homens [...] / [...] Sempre colocado em termos de exílio em relação a um mundo de autoridade e de ordem, o nu masculino significa destruição de uma ordem anterior, oposição mesmo a um estado anterior feito de ordem, uma anarquia cujas marcas são o abandono do vestuário, a destruição da aparência, freqüentemente acrescida de pilosidade, a abolição das leis de comportamento, desordem gestual e incoerência do psiquismo: o nu masculino é o significante de uma ruptura. [...] / [...] Nas narrativas de lobisomens, insiste-se particularmente no quarto que permite ao lobisomem, no momento do retorno à aparência humana, não se expor nu ao olhar. [...] / [...] Ao retorno do lobisomem à forma humana, ao retorno do traumatizado à memória corresponde sempre o detalhe de um guarda-roupa que culmina na toailete completa. [...]”

<sup>22</sup> - RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Ficções. In: Op. cit., p. 317.

# A ESCRITA TRANSGRESSORA EM ARTAUD E HERBERTO HELDER: A PROPÓSITO DA TRADUÇÃO DE UM POEMA DE POE

Izabela Guimarães Guerra Leal<sup>1</sup>

A Ida Ferreira Alves

A tradução do poema “Israfel”, de Edgar Allan Poe, é o ponto de partida para algumas considerações que desenvolverei neste trabalho. Em primeiro lugar, gostaria de observar que Herberto Helder, no livro *Doze nós numa corda*, publica o poema de Poe, a tradução de Mallarmé, a de Artaud e a sua própria, sendo que esta última é realizada não a partir do original de Poe, mas sim da tradução de Artaud. Pergunto-me, portanto: o que esse gesto evidenciaria? Para tentar responder a essa interrogação, procurarei levantar a importância da prática de tradução para Artaud e Helder, assinalando também alguns pontos de contato entre a poética de ambos.

\*\*\*

Antonin Artaud, durante o período em que ficou internado no asilo psiquiátrico de Rodez, realizou algumas traduções, começando por obras de Lewis Carroll e passando em seguida a Edgar Allan Poe, de quem traduziu o poema “Israfel”. Ao empreender a tradução de Poe, conforme afirma Jean Michel Rey no livro *La naissance de la poésie*, Artaud procura uma dicção própria, o que lhe possibilita a reinserção na linguagem, após o período de loucura, e, ao repetir o ato já realizado por outros poetas de sua língua, inscreve-se também numa espécie de genealogia poética, através da qual traça uma linha de predecessores na poesia; genealogia essa que lhe permite tornar-se um autor. Em outras palavras, Artaud procurava construir uma nova linguagem, de modo que esta fosse capaz de suportar o seu esfacelamento, isto é, o esfacelamento da língua e de seu próprio corpo, no mesmo gesto em que acenaria

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura Portuguesa pela UFRJ

para a possibilidade de recompô-lo.

Se, em 1947, ao publicar uma tradução de *Through de looking glass*, de Lewis Carroll, Artaud explicita que se tratava de uma “entreprise antigrammaticale à propos de Lewis Carroll et contre lui”<sup>2</sup>, o poeta formula um pensamento que evidencia uma violência contra a linguagem. O exercício de tradução presta-se perfeitamente a esta empresa antigramatical, já que evoca um problema de ordem prática: a relação entre o original e a versão. A distância produzida entre o texto original e o texto traduzido, a diferença necessária e insuperável entre ambos será também o elemento propiciador de uma reflexão acerca da linguagem poética. A prática de tradução põe necessariamente em cena uma relação com a alteridade, na medida em que o tradutor se vê confrontado com um idioma estrangeiro, que não pode ser totalmente assimilado por sua língua natal. A tarefa tradutória pode lançar luz sobre a prática poética porque ambas necessitam de uma espécie de maturação das palavras, um processo de gênese e nascimento do autor no seio de uma nova linguagem, de uma língua que, apesar de ser sua, se torna também estrangeira pelas alterações que sofre em sua estrutura.

O autor é, então, aquele que emerge a partir dessa deformação operada no registro da linguagem; não é um sujeito que se utiliza das palavras como sua expressão própria, isto é, como um discurso que pudesse representá-lo, mas, ao contrário, como já havia anunciado Rimbaud no tão comentado “Je est un autre”, alguém que emerge a partir do contato com a alteridade. Do mesmo modo, o que Artaud punha em questão era também o esquema representacional definido como a operação de um sujeito do conhecimento em direção a um objeto a ser conhecido. Para Artaud e Rimbaud, a palavra poética não é um instrumento mediador entre sujeito e objeto, muito menos uma espécie de espelho através do qual o sujeito, que já estaria dado anteriormente ao ato poético, poderia representar-se. A palavra poética é habitada por uma estranheza: é algo da ordem do acontecimento que permite a eclosão do poeta – sua emergência como outro – decorrente do ato de produção da obra.

Em *Suppôts et supplications*, Artaud rechaça, de um só golpe, tanto a sabedoria que se expressa através da filosofia, das ciências

---

<sup>2</sup> REY, 1991, p. 68

matemáticas e das ciências ocultas, como também a anatomia e o saber médico sobre o corpo. Os alicerces que suportam as ciências, a filosofia e a medicina colocam em cena a relação de representação entre sujeito e objeto, apontando para um ato de conhecimento que é exatamente o que Artaud pretende dissolver:

J'ai la haine de la philosophie, de la magie, de l'occultisme, de l'ésotérisme, de la yoga, comme j'ai celle de l'anatomie, je dis de l'ANATOMIE, de la médecine, de l'arithmétique, de l'algèbre, de la trigonométrie, du calcul différentiel, et de la précession des équinoxes, et j'ai aussi, et nul ne me croira sans doute, la haine intestine de la poésie.<sup>3</sup>

Por último, e de modo surpreendente, rechaça também a poesia, e aqui entendemos esse gesto como a recusa de uma certa poesia que seria a representação de um sujeito-autor, e não sua produção, como também de uma escrita que estaria comprometida apenas com interesses estéticos e não veria no trabalho com a linguagem a possibilidade de uma ação efetiva, capaz de desarticular os campos do conhecimento e engendrar novos sentidos.

Entretanto, se Artaud proclama o seu ódio contra a magia e o ocultismo, há, por outro lado, uma relação bastante complexa estabelecida por ele entre a poesia e a religião, que pode ser evidenciada em seu interesse pelos antigos rituais sagrados. Ainda dentro desse contexto, devemos observar que o poema “Israfel” é a apresentação da figura de um Anjo que, através do canto, forma o mundo, dá vida ao céu e à terra. A voz do Anjo é a voz do poeta, cujo canto parte do próprio corpo, do coração:

No céu vive um coração de que as fibras são as cordas de um alaúde / como a alma de uma labareda, no céu mais alto. / Não há tão selvagem canto no fundo do absoluto como / o canto deste alaúde em voragem / angélica, que é a corda vibrante do coração do Anjo / Israfel. [...]⁴

Assim, o ponto em que a poesia assume uma dimensão sagrada

<sup>3</sup> ARTAUD, 1978, p. 28

<sup>4</sup> HELDER, 1997, p. 21



será, para Artaud, o lugar em que a palavra é capaz de tornar-se potente, vital, detentora de uma força viva. Não devemos, todavia, enxergar de forma simplificadora esta imbricação entre poesia e sagrado como sendo a busca de uma Idade de Ouro, de um momento primeiro situado fora do tempo que se traduziria por uma origem ou unidade perdida.

Trata-se de ver a poesia como possibilidade de transformação, de descoberta de um outro modo de estar na linguagem, ou de refazer a língua francesa, como dizia Artaud. Ora, se Artaud padecia os efeitos de uma linguagem rígida da psiquiatria, do mundo empobrecido pela univocidade da comunicação, era preciso fazer com que as palavras lhe possibilitassem uma autonomia, uma outra forma de posicionamento. E é no trabalho de tradução, no abismo que se abre entre as línguas, no contato com o estranho, com o estrangeiro, que Artaud poderá descobrir a sua própria dicção, inventar a sua linguagem<sup>5</sup>.

Se uma das bases da poética de Artaud é a construção de um outro corpo, esvaziado das funções orgânicas que o submetem a um regime ditatorial, castrador, e que cerceiam o seu potencial<sup>6</sup>, a outra seria a construção de uma nova linguagem, que também pretende escapar a uma ditadura do sentido. Trata-se de uma poética do grito e do golpe, de uma poesia da ação e não da representação:

Je connais un état hors de l'esprit, de la conscience, de l'être,  
et qu'il n'y a plus ni paroles ni lettres,  
mais où l'on entre par les cris et par les coups.  
Et ce ne sont plus des sons ou des sens qui sortent,  
plus des paroles  
mais des CORPS.<sup>7</sup>

Assim, é no esvaziamento do corpo, tal como escreve Artaud

---

<sup>5</sup> Podemos citar como exemplo dessa criação de uma nova linguagem as glossolalias do poeta: "ya menin / fra te sha / vazile / la vazile / a te sha menin / tor menin / e menin menila / ar menila / i inema imen" (ARTAUD, 1978, p. 31)

<sup>6</sup> O corpo sem órgãos é uma das principais propostas de Artaud, tomada como modelo de pensamento para Gilles Deleuze e Felix Guattari no livro *Mille Plateaux*.

<sup>7</sup> ARTAUD, 1978, p. 30

em *Suppôts e supplications*<sup>8</sup>, na recusa a dar-lhe uma forma, e na liberação da escrita de um molde fixado pela sintaxe, pela lógica e pelo sentido, que formularemos aqui a hipótese de uma *escrita transgressora*, cujo principal atributo é a capacidade de dissolver as formas e as relações calcadas na semelhança.

Didi-Huberman, no texto “La ressemblance de l’informe”, procura investigar o sentido daquilo que chamou de uma semelhança desclassificante<sup>9</sup>, uma semelhança que derrubaria a hierarquia entre o modelo e a cópia. Para traçarmos um paralelo com o tema da tradução, podemos afirmar que é nesse sentido que procuramos entender a atividade tradutória. A tradução não seria, portanto, a produção de um *semelhante* ao original numa língua estrangeira, mas sim de algo que é em tudo *dessemelhante* ao original, algo que produz uma deformação, uma monstruosidade. Do mesmo modo, também Benjamin, no famoso texto *La tâche du traducteur*, afirma que para apreendermos a relação autêntica entre original e tradução é preciso abandonarmos uma teoria da imagem-cópia, já que o texto traduzido, ao mesmo tempo em que representa a sobrevivência do original, comporta também a sua (do original) transformação: “[...] aucune traduction ne serait possible si, essentiellement et en dernier ressort, elle s’efforçait à la ressemblance de l’original. Car dans sa survie, [...] l’original se modifie.”<sup>10</sup>

Assim, a empresa antigramatical assinalada por Artaud e a proposta de criação de um corpo esvaziado de seus órgãos podem ser compreendidas dentro do projeto de recusa à semelhança, isto é, de recusa a uma prática da representação, em prol de um pensamento do informe, daquilo mesmo que tem por objetivo agir contra as formas fixas, submetendo-as a um processo de renovação.

Retornemos, agora, ao gesto assumido por Herberto Helder ao acrescentar o seu nome à lista dos tradutores de Poe. Ao publicar a sua versão do poema “Israfil”, fazendo constar, ao lado da sua, a de Mallarmé e a de Artaud, Helder repete o gesto de

<sup>8</sup> “[...] un corps, / pas d’esprit, / pas d’âme, / pas de coeur, [...] / pas de langue, / pas de lueite, / pas de glotte, / pas de glandes, / pas de corps thyroïde, / pas d’organes, / pas de nerfs, / pas de veines, / pas d’os, / pas de limon, / pas de cerveau, / pas de moelle, / [...]” (ARTAUD, 1978, p. 13)

<sup>9</sup> Lembramos que Didi-Huberman trabalha com essa idéia de semelhança desclassificante a partir do verbete “Informe” do “Dictionnaire critique” presente na revista *Documents* dirigida por Bataille.

<sup>10</sup> BENJAMIN, 1971, p. 265

definição de uma poética, que julgamos apresentar muitos pontos de contato com as ambições do segundo, até mesmo pelo fato de Helder ter realizado a sua tradução a partir da de Artaud.

Um primeiro ponto a ser observado é que ambos os poetas situam as possibilidades do fazer poético num pensamento sobre o corpo. Entretanto, uma diferença deve ser assinalada: Artaud parte de um corpo completamente esfacelado, alijado do discurso, submetido às torturas e aos constrangimentos dos asilos psiquiátricos. Um corpo que será preciso reconstruir sobre novas bases, esvaziando-o de suas funções puramente orgânicas para que ele possa receber e suportar a linguagem que é produtora do poeta, uma linguagem que se define para além da necessidade de sentido. Já Herberto Helder parte de um corpo que será preciso abrir para que se dê a consumação da tarefa poética, ou que se deforma a partir de tal realização.

Entretanto, se os pontos de partida de Artaud e Helder parecem diversos, os pontos de chegada são, em muito, bastante convergentes. Para ambos, trata-se de uma operação de potencialização do corpo, de uma abertura dos sentidos que não estaria mais identificada a uma servidão anatômica, ou a um corpo submetido ao funcionamento de seus órgãos. Em Herberto Helder, observamos a abertura do corpo através do exercício da palavra, como no poema que inicia o livro intitulado *Do mundo*:

[...] Abre-me todo a força da palavra encharcada, abre-me  
através  
de abdómen e diafragma, os pulmões, os brônquios, traqueia,  
a glote,  
palato, e dentes, língua,  
o côncavo da boca: um canto,  
a ventania do corpo. [...] <sup>11</sup>

A violência deformadora, que não incide apenas sobre o corpo, mas também sobre a própria linguagem, é o que nos permite alargar o pensamento a respeito da prática de tradução e da poética de Herberto Helder. Este gesto de abertura do corpo – ato de violência extrema que pode ser observado em outros momentos de sua obra – sinaliza uma passagem do interior para o exterior, de

<sup>11</sup> HELDER, 2004, p. 515

um corpo dilacerado a partir do qual se produz a própria voz do poeta, no mesmo gesto em que se destrói a necessidade de sentido:

E o golpe que me abre desde a uretra / à garganta / brilha / como o abismo venoso da terra. [...] Na límpida teia das mãos, / a colher que se arqueia / desde / a traça alimentar à costura cirúrgica / da garganta / onde a voz rebenta / num buraco de sangue. Mas as cabeças, que olham / pelos lados / novos / de gárgulas jorrando toda a força / da luz interna, / vivem da energia / da nossa graça, da ferida / da elegância. A violência envenena-me.<sup>12</sup>

O corpo aberto, no caso de Herberto Helder, ou esvaziado de seus órgãos, no caso de Artaud, remetem a um espaço que é, ao mesmo tempo, proximidade e distância entre o eu e o mundo. É uma espécie de fenda, de corte ou passagem a partir da qual se efetiva uma comunicação entre interior e exterior. Assim como a poética de Artaud procurava encenar um mecanismo de eclosão do novo, também a de Herberto Helder estará à procura de uma palavra que faça irromper uma potência fulgurante e transformadora:

Penso que deve existir para cada um  
uma só palavra que a inspiração dos povos deixasse  
virgem de sentido e que,  
vinda de um ponto feroso da treva, batesse  
como um raio  
nos telhados de uma vida, e o céu  
com águas e astros  
caísse sobre esse rosto dormente, essa fechada  
exaltação.<sup>13</sup>

Assim, o caráter sagrado de sua poética pode ser lido tal como o pensou Jean-Luc Nancy no livro *Au fond des images*. Para Nancy, o sagrado se opõe à religião, uma vez que esta assinala a ligação, ao passo que aquele assinala a cisão. O sagrado é algo da ordem do distinto, da distinção e da distância; é como um traço, um corte, a partir do qual as coisas se diferenciam umas das outras.

<sup>12</sup> HELDER, 2004, p. 351

<sup>13</sup> HELDER, 2004, p. 32

Esse sentido pode ser perfeitamente recuperado para que reflitamos sobre a tradução. Se a tradução não é a busca de fidelidade e de representação de uma língua pela outra, se o que ela dá a ver é justamente o abismo que as separa, podemos sustentar que a marca da tradução, a diferença evidente entre as línguas – e podemos chamá-la também de distinção entre as línguas – remete a esse caráter sagrado, que num mesmo movimento institui a aproximação e a distância entre o original e a tradução. Assim, mais do que a semelhança entre o texto original e o texto traduzido, o que o ato de traduzir evoca é a distância entre ambos.

Do mesmo modo, a linguagem poética é também uma marca distintiva a partir da qual algo se dá a ver num movimento de separação. Nesse sentido, as imagens poéticas podem ser entendidas como traços que possuem uma força originária, lugar em que algo começa. Herberto Helder, no “Texto 2” de *Antropofagias*, assinala essa potência originária da palavra poética:

[...] ‘escrita e escritura’ desenvolvidas pelo silêncio  
que as não ameaça mas de si as libera como uma  
borboleta ávida uma dona do espaço  
visível proprietária da luz e sua extensão  
‘sinal’ daquilo que se abriu por sua energia mesma  
e nenhum arripio de horror sequer um ‘transe’  
fere o flanco oferecido ao mundo  
apenas um ‘nascimento’ o ritmo trabalhado noutra e traba-  
lhando  
outro ritmo como a malha das artérias  
um mapa uma flor quentíssima em fundo de atmosfera<sup>14</sup>

A escrita relaciona-se a um “sinal”, algo como a marca de um “nascimento”, que no poema toma a forma de uma operação semelhante ao traçado de um “mapa”; operação que também propicia a diferenciação entre a “flor quentíssima” e o “fundo de atmosfera”. A imagem poética carrega em si uma força distintiva, uma “energia” a partir da qual ela se apresenta, separando-se do “silêncio”. Ela não visa reportar-se a uma origem, ela é a apresentação de uma força: “visível proprietária da luz” que instaura a distinção. Não é que a imagem (poética ou de outra ordem) represente essa

<sup>14</sup> HELDER, 2004, p. 276

força, mas que ela *é* a própria força, um choque que dá a ver. Assim, se a imagem poética nos toca, é porque ela é dotada de um poder que nos atinge, que nos mobiliza, e essa seria talvez a potência principal da palavra poética, como também das outras formas de arte. A força de uma obra de arte é, portanto, a de ser um agente de inquietação, de desagregação das formas, de ruptura com o sentido. Desse modo, a imagem poética é também da ordem do distinto uma vez que retira a linguagem do mundo utilitário das coisas, que separa as palavras da necessidade de representação.

Didi-Huberman, no livro *O que vemos, o que nos olha*, nos fala desse poder violento da obra de arte como sendo uma beleza estranha e única, o que lhe confere um caráter aurático, mas a obra de arte nada tem a ver com um objeto aurático no sentido religioso, isto é, um objeto que deve ser cultuado. Para o autor, se há aura na obra de arte, ela deve ser compreendida como uma dupla distância entre a obra e o receptor, o que permite caracterizá-la como algo cujo sentido ao mesmo tempo se oferece e se furta, que é sempre não todo, e que por isso mesmo é capaz de provocar uma espécie de estranheza. Não se trata, portanto, de pensarmos que a poesia estaria implicada num projeto que remeteria a um ato de religação entre o homem e a natureza, ou que apontaria para o encontro de uma totalidade perdida no passado; ao contrário, o ato poético encena uma reconfiguração do presente.

Desse modo, se a imagem poética pode ser pensada como algo da ordem do sagrado, é porque ela é portadora de uma potência transformadora e inquietante, que age sobre o campo do conhecimento, provocando novos efeitos de sentido. Essa potência da palavra poética reencontra o projeto de Artaud, que visava a produção de uma linguagem não representativa, uma linguagem da ação; projeto que se descortina justamente no teatro da crueldade.

Desenha-se, portanto, um vínculo intrínseco entre arte e violência. A arte é necessariamente violenta na medida em que produz imagens inquietantes, provocativas, imagens que rompem com as formas fixadas pela cultura, que põem em xeque o pensamento. Como assinala Helder em *Photomaton e Vox*:

A verdade é a reposição permanente dos enigmas. Porque não há unidade. Mas enquanto se fez o esforço das inquiri-

ções manteve-se um nó central: a energia das hipóteses, a sua força propulsora, os mitos da verdade. Ouçam: é bom mexer nas palavras, organizá-las num espaço, estabelecer-lhes os movimentos de rotação e translação umas com as outras. Cria uma tensão que evita a fuga completa da vida interior. [...].<sup>15</sup>

O projeto no qual Artaud e Helder estão envolvidos não pode, portanto, ser entendido como puramente estético, daí o privilégio que ambos concederam – e juntamente com eles não podemos deixar de pensar em Bataille – à experiência corporal. Se estamos aqui estabelecendo um paralelo entre a prática de tradução e o fazer poético é porque essas práticas colocarão em evidência uma *escrita transgressora*, presente em ambos os poetas, já que, para eles, a poesia representará a possibilidade de produzir formas transgressivas, rompendo com a hierarquia estabelecida pelo modelo representacional entre o original e a cópia, entre sujeito e objeto, e acenando para a possibilidade de renovação do presente.

**RESUMO:** Antonin Artaud, durante o período em que ficou internado no asilo psiquiátrico de Rodez, realizou algumas traduções, dentre elas a do poema “Israfel” de Edgar Allan Poe. O contato com a obra de Poe foi decisivo na medida em que, através de uma prática de escrita e de tradução, o poeta pôde reconstruir a sua relação com a linguagem e com o seu próprio corpo estilhaçado. Notável, a este respeito, é o fato de o poema ter sido traduzido também por Baudelaire e Mallarmé, ambos muito apreciados por Artaud. Ao inscrever o seu nome ao lado de uma certa tradição de poetas, repetindo o gesto da tradução, Artaud buscava uma maneira de situar-se numa descendência a partir da qual poderia reinventar a sua língua, recuperando assim a possibilidade de estar na linguagem, mas não totalmente submetido às suas leis e restrições. Em outras palavras, Artaud procurava uma linguagem que não ficasse submetida à sintaxe e à univocidade do sentido. Herberto Helder, no livro *Doze nós numa corda*, publica o poema de Poe e as traduções de Mallarmé e Artaud, acrescentando, por último, a sua própria. Procuraremos avaliar o significado do gesto de inscrição de seu nome ao lado do de outros poetas com os quais

<sup>15</sup> HELDER, 1995, p. 137

compartilha a tarefa tradutória, assinalando alguns pontos de contato entre a sua poética e a de Artaud. A busca de uma renovação da linguagem será, também para Helder, o lugar da possibilidade de uma quebra dos automatismos linguísticos, o que implica na concepção da poesia como uma força viva, transgressora, capaz de atuar sobre as estruturas cristalizadas do discurso.

**Palavras-chave:** Tradução, linguagem, alteridade.

**ABSTRACT:** *Antonin Artaud, during the period in which he was committed to the psychiatric asylum of Rodez, has done some translations, including one for the poem "Israfel", by Edgar Allan Poe. The contact with Poe's work was fundamental since that, through the praxis of writing and translating, the poet was able to reconstruct his relationship with language as well as with his own shattered body. In this respect, it is important to mention the fact that this poem was also translated by Baudelaire and Mallarmé, both very appreciated by Artaud. By inscribing his own name next to a certain tradition of poets, repeating the act of translation, Artaud searched a way for placing himself in a lineage from which he would be able to reinvent his own language, thus recovering the possibility of being in the language, but without being completely subjected to its laws and restrictions. In other words, Artaud searched a language which wouldn't be subjected to syntax and the univocity of meaning. Herberto Helder, in the book *Doze nós numa corda*, publishes Poe's poem as well as Mallarmé's and Artaud's translations, adding, finally, his own. We will try to evaluate the meaning of this gesture of inscribing his own name next to those of other poets with whom the task of translating is shared, observing some points of contact between his poetics and Artaud's. The search for a renovation of language will also be for Helder the area for a release from the linguistic automatisms, which implies in the conception of poetry as a living, transgressive force, able to act upon the crystallized structures of the discourse.*

**Keywords:** *Traduction, language, otherness.*



## REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *Oeuvres complètes XIV: Suppôts et supplications*. Paris: Gallimard, 1978.
- BENJAMIN, Walter. *Oeuvres I: mythe et violence*. Paris: Denoël, 1971.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- . “Comment déchire-t-on la ressemblance?”. In: HOLLIER, Denis (dir.) *Georges Bataille après tout*. Paris: Berlin, 1995, p. 101-124.
- NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.
- REY, Jean-Michel. *La naissance de la poésie (Antonin Artaud)*. Paris: Métailié, 1991.
- HELDER, Herberto. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- . *Photomaton e Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- . *Doze nós numa corda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

# O PERCURSO EDIPIANO NO EVANGELHO DE SARAMAGO

Janaina de Souza Silva<sup>1</sup>

Há muitas maravilhas, mas nenhuma  
é tão maravilhosa quanto o homem.<sup>2</sup>

## INTRODUÇÃO

Início este texto com um parêntese sobre *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago: se muitos elogios podem ser feitos ao autor no que diz respeito à originalidade de suas obras, não se pode delegar a este romance um caráter de novidade, tendo em vista que muitos foram os autores que já se debruçaram (na literatura e no cinema) sobre o tema da reescrita da história de Jesus. Na mesma época em que defendi a dissertação, passava o filme *A paixão de Cristo*, dirigido por Mel Gibson, que causou grande polêmica em face de uma indiscutível ofensa feita aos judeus; agora, o grande *best-seller* do momento é o livro de Dan Brown: *Código Da Vinci*, que nos traz mais uma brilhantíssima ficção em torno da figura de Maria Madalena, ou Magdala, como da preferência do próprio Saramago.

São mais de 2000 anos de convivência com o cristianismo. Foram muitos os artistas que não se mantiveram indiferentes a este mito, procurando refletir sobre os silêncios acerca da vida e morte de Jesus, pois que estes são um estímulo à imaginação. Então, seria bom que tivéssemos consciência que a originalidade do livro de Saramago não está na recriação de Jesus, pois, como mito-fundador de nossa cultura, é normal que sua figura suscite a nossa curiosidade, imersos que estamos nesta relação com um discurso que nos fala sobre a nossa própria origem.

Pareceu-me interessante destacar aqui o percurso do protagonista desse *Evangelho*, que, mesmo estando inserido dentro de uma

<sup>1</sup> Doutoranda de Estudos de Literatura (Literatura Portuguesa) da PUC-Rio.

<sup>2</sup> Sófocles, *Antígona*, 2002, v.v. 385-386.

trama romanesca dessacralizante e desmitificadora, não consegue libertar-se de todo de sua carga mítica, revelando, com isso, a opção do escritor em acentuar a vilania de Deus e o poder de todo e qualquer discurso ideológico, neste caso, o discurso religioso.

Uma das coisas mais interessantes neste romance, na minha opinião, é justamente essa: poderia ter Saramago privado Jesus de toda sua importância como mito que funda a cultura Ocidental transformando-o num homem comum. Entretanto, e acho que a originalidade do romance está aí, apesar de não despir totalmente o manto mítico do herói, Saramago cria um personagem que nos permite questionar o poder do discurso religioso, mostrando como este pode voltar-se contra si mesmo.

Ao mesmo tempo em que analisei a trajetória do herói como um percurso de aprendizagem, também procurei entender esse percurso à luz de outro percurso mítico retratado em parte na trilogia de Sófocles, o de Édipo. Tal escolha se justifica porque esses heróis possuem muitas afinidades e estão inseridos em uma trama na qual os temas principais são a herança da culpa, a relação com o poder e com o saber e também a inevitável queda do herói diante do poder da divindade.

## **ÉDIPO E JESUS: DOIS PERCURSOS DE APRENDIZAGEM**

No mito de Édipo, há um problema relacionado ao *guénos*: apesar de sua luta contra o destino, o herói herda uma espécie de maldição devido ao *erro* de Laio, seu pai, que antes de casar-se com Jocasta, tornando-se o rei de Tebas, funda miticamente na Hélade a pederastia quando se apaixona e rapta o príncipe Crisipo. Jesus também é um herói que herda a culpa paterna e paga por ela. Contudo, a representação do herói romanesco obedece aos limites que uma releitura da história Ocidental exige: ele não é, como Édipo, descendente de uma família nobre, e sim o filho de um simples carpinteiro chamado José. Entretanto, não se pode deixar de notar que o momento que precede o nascimento de Jesus permite antever sua natureza incomum; desse modo, assim como Édipo, Jesus se constitui como um herói mítico, e uma atmosfera epifânica precede seu nascimento, confirmando sua dupla dimensão (humana e divina). Após o nascimento de Jesus, seu pai, o carpinteiro José,

cometerá o maior dos seus pecados, abandonando os filhos de outros homens, seus iguais, à morte.

A partir daí, o pai de Jesus terá todos os seus passos analisados por um narrador que, a partir de uma ótica perfeitamente humana, não lhe perdoa a falta de fraternidade. Ao contrário de *justificar* a ação do pai do herói como aquele que salvou o *filho de Deus*, este narrador fará da omissão de José motivo de sofrimento, não só dele, mas também de seu filho, que, num nível inconsciente, notadamente através dos sonhos, estabelece o primeiro conflito com o pai. Como afirma o escriba para Jesus no Templo de Jerusalém, “A culpa é um lobo que come o filho depois de ter devorado o pai”.<sup>3</sup> Está delineado, desse modo, no romance, o problema da herança da culpa.<sup>4</sup> Também é importante perceber que no romance de Saramago não se trata somente de enfatizar a culpa herdada após o erro paterno: estamos diante do questionamento da própria concepção culpa inerente ao pensamento judaico-cristão, que insiste na idéia de que todos nós estamos condenados à culpa: nascemos com a culpa, carregamos a culpa e devemos aprender a conviver com ela.

O problema da culpa é bem explorado tanto na peça grega quanto no romance contemporâneo. A partir do reconhecimento de si mesmo como assassino e da conseqüente exposição à verdade sobre sua origem é que Édipo decide punir-se. Numa interpretação freudiana, fura os próprios olhos, porque reconhece que seu desejo de poder o conduziu exatamente para onde queria – o lugar do pai.<sup>5</sup> Já no romance de Saramago, a questão do reconhecimento da culpa pelo herói desencadeará a expansão do *pathós* e o conduzirá a novas ações: descobrir o erro de José e perceber-se como herdeiro de sua culpa faz Jesus agir na contramão do ato passado, metaforicamente na direção da salvação e não mais da condenação dos homens.

São dois percursos de aprendizagem: os heróis rumam, mesmo que inconscientemente, em busca de respostas para suas perguntas. Nessa trajetória, aprendem mais sobre si mesmos e sobre os outros. É essa incessante busca pelo saber que revela a origem e

<sup>3</sup> Saramago, 1991, p. 213.

<sup>4</sup> Para uma análise mais aprofundada do herança da culpa familiar, ver Brandão, 1996.

<sup>5</sup> Cf. Freud, 1999.

também contribuí para o amadurecimento dos heróis.

Mas, se Édipo é aquele que decifra o enigma da Esfinge, provando ser um sábio, como pode ignorar algo sobre si mesmo? Como pode não saber? Como pode ser o seu percurso um percurso de aprendizagem?

Quando a cidade de Tebas se vê acometida pela peste – e é neste ponto que se inicia a peça sofocliana –, Édipo pensa ser o mais qualificado para salvar a cidade; afinal, ele já a havia salvo uma vez, quando derrotara a Esfinge, decifrando seu enigma. Ele é visto por todos como o dono de uma lúcida inteligência, quando, na verdade, é o que menos sabe sobre si mesmo e sobre o Outro. Assim sendo, seu percurso retrata a desconstrução do seu pressuposto saber.

Sobre este ponto, o segundo momento da tragédia sofocliana é esclarecedor: quando é informado sobre a morte de Pólibo, seu suposto pai, Édipo também descobre não ser consanguíneo dos reis de Corinto. A partir desse momento, toda as suas ações se voltam para a solução do enigma de sua própria origem: “Irrumpa o que tiver de vir, mas minha origem, / humilde como for, insisto em conhecê-la”.<sup>6</sup> São, então, duas as questões a resolver: Édipo quer saber quem ele é e, ao mesmo tempo, quer descobrir o assassino de Laio. É curioso que tudo na fala do herói sofocliano colabora para sua desconstrução como modelo de sabedoria; assim, a ironia da peça sofocliana funciona no decorrer da ação dramática na medida em que desconstrói a imagem daquele que é, desde o título da peça, apresentado como um homem que chegou ao poder através da sua inteligência.<sup>7</sup>

Curiosa e ironicamente, o narrador saramaguiano menciona a falácia do saber de Édipo, quando do momento em que Jesus encontra a escrava Zelomi diante do túmulo das vinte e cinco vítimas inocentes:

---

<sup>6</sup> Sófocles, *Édipo-Tirano*, v.v. 1271-1272.

<sup>7</sup> Optou-se, em detrimento do título da obra traduzida para o português como *Édipo-Rei* (Sófocles, 2002), que consta das referências bibliográficas, pela adoção da tradução *Édipo-Tirano*, pois esta é a que mais se aproxima do título da obra no original (*Oidípous Tyrannos*) e a que reflete de modo mais coerente a intencionalidade sofocliana: *tyrannos* diz respeito àquele que chega ao trono mesmo não tendo uma correlação sanguínea (ironia trágica), e é exatamente esse o caso de Édipo.

Jesus acabou o seu responsável e olhou em redor, muros cegos, portas fechadas, apenas, ali parada, uma velha muito velha, vestida com uma túnica de escrava, e demonstração viva, apoiada ao seu bastão, da terceira parte do famoso enigma da esfinge, qual é o animal que anda sobre quatro patas de manhã, duas à tarde e três ao anoitecer, é o homem, respondeu o espertíssimo Édipo, não se lembrou, então, que alguns nem ao meio-dia conseguem chegar, só em Belém, de uma assentada, foram vinte e cinco.<sup>8</sup>

Novamente diferenciam-se as relações entre o herói e o saber quando são confrontados os protagonistas da tragédia e do romance. Jesus, o herói do *Evangelho* de Saramago, ao contrário de Édipo e do próprio Jesus canônico, bíblico, não é visto como aquele que sabe, como um Mestre, e sim como um menino curioso a quem o pai não podia dar todas as respostas. A narrativa faz do percurso dessa personagem um caminhar em direção à aquisição da sabedoria.<sup>9</sup> Nesse sentido, o caminho percorrido por Jesus é contrário ao percorrido por Édipo. Aquele vai da ignorância à sabedoria, ao passo que este vai da sabedoria ao reconhecimento da ignorância.

Ao descobrir sua verdadeira origem, não resta nada mais ao herói sofociano do que se auto-infligir a dura pena: ele se condena às trevas. Furar os olhos, aqui, é ato carregado de simbologia. No grego, existe um único verbo que significa, ao mesmo tempo, *ver* e *saber*.<sup>10</sup> Édipo achava que sabia e por isso não enxergava; quando passa realmente a saber, a conhecer-se, não aceita a amargura e as ilusões desfeitas e prefere não ver mais, negando, desse modo, sua pretensa sabedoria e ao mesmo tempo mergulhando em uma viagem interior de autoconhecimento.<sup>11</sup>

A peça de Sófocles tem um caráter de investigação, pois, como já se sabe, existe algo que Édipo desconhece. Apesar disso, o herói

<sup>8</sup> Saramago, 1991, p. 217.

<sup>9</sup> A esse respeito ver Lima (2003, p. 227). “[...] Jesus, o protagonista d’*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, é o herói de um romance de aprendizagem exemplar positiva porque lutou conscientemente por um ideal de tolerância e respeito pelo outro, de acordo com parâmetros estritamente profanos que privilegiam o homem e a vida na terra”.

<sup>10</sup> O verbo no grego é *Oída* (ver Foucault, 1974, p. 37): “[...] o verbo *Oída* que significa ao mesmo tempo saber e ver, é freqüentemente utilizado por Édipo”.

<sup>11</sup> Cf. Fromm, 1983.

anseia pela sua permanência no poder. Isso fica claro no decorrer da encenação. Segundo Foucault “o que está em questão é essencialmente o poder de Édipo e é isso que faz com que ele se sinta ameaçado”.<sup>12</sup> Ainda de acordo com Foucault, se for possível pensar que a história de Édipo, de uma certa forma, funciona como um testemunho das práticas jurídicas gregas, ela nada mais faz do que inserir a questão da procura pela verdade (saber), verdade esta que, caso *não* descoberta, coloca em perigo a própria soberania do rei.

Decidido a manter-se no poder – afinal, “é preferível ser senhor de homens / que de um deserto (...)”<sup>13</sup> –, salvando mais uma vez Tebas, agora seu reino, Édipo começa a procurar o assassino do antigo rei, Laio, até mesmo porque teme que o assassino ameace seu próprio poder; disposto a revelar a verdade a qualquer preço, tece imprecisões contra aqueles que ousarem lhe esconder o assassino do antigo rei de Tebas; utiliza o poder que tem para investigar e para descobrir a identidade do assassino. Quando enfim o descobre, passa, finalmente, a saber, mas, ao contrário do que esperava, perde o Poder.

Se o que está em causa, afinal, para Édipo é a sua soberania, ou seja, a manutenção de seu poder, podemos novamente depreender uma estreita ligação entre os heróis da tragédia e do romance, respectivamente, no que diz respeito a essa relação.

Quando Jesus se encontra com Deus no deserto, este lhe promete uma aliança, que lhe trará glória e poder. Apesar de se ter rebelado em um primeiro momento contra as leis do seu Deus ao decidir não mais ir ao templo de Jerusalém sacrificar a ovelha, o herói ainda desconhece o que está em jogo para si. Contudo, diante de Deus e das palavras por ele proferidas, um oferecimento, por assim dizer, de glória e poder, aceita a aliança, sacrificando a ovelha que fora dantes salva:

[...] Sacrifica então, ou não haverá aliança. Mas vê, Senhor, que estou nu, não tenho cutelo nem faca, [...] Palavras não eram ditas, apareceu aos pés de Jesus um cutelo novo, Vá despacha-te, tenho mais o que fazer, disse Deus, não posso ficar aqui eternamente. Jesus empunhou o cutelo, avançou para

<sup>12</sup> Foucault, 1974, p. 33.

<sup>13</sup> Sófocles, *Édipo-Tirano*, v.v. 70-71.

a ovelha que levantava a cabeça [...] O cutelo subiu, tomou o ângulo do golpe, e caiu velozmente como o machado das execuções ou a guilhotina que ainda falta inventar [...].<sup>14</sup>

Assim, pelo menos nesse momento da narrativa, o herói romanesco novamente se aproxima de Édipo. O aceno de glória e poder, mesmo que por pouco tempo, o faz desviar-se do caminho. Há aí uma espécie de *hybris* que une os heróis, o seu humano desejo de Poder. Mais tarde, Jesus se arrependerá de ter feito a aliança com Deus – das muitas alianças feitas entre o herói romanesco e o Outro ao longo da narrativa esta é a única da qual se arrepende –, mas, diante do primeiro oferecimento, não hesita. O romance aponta para uma inversão da imagem de Deus, pois que segui-lo é cair em tentação. Pastor, ao saber do pacto, recusa o herói como discípulo, em resposta a esta *falta* cometida contra a sua própria humanidade.

No espaço romanesco, o protagonista tem matizes variados: ora é aquele que cede ao poder, ora é a grande vítima do ardid divino. Entretanto, é importante assinalar que, ao aceitar o pacto com Deus, ele ignorava tudo: o sentido do pacto, as conseqüências da aquisição de poder e glória. Quando tomar ciência de tais coisas, recusará a aliança, numa atitude essencialmente humanista. Em outras palavras, Jesus só é o herói do romance por se ter negado a participar como cúmplice dos planos de Deus, por ter posto de lado os desejos, essencialmente humanos, de poder e de glória.

Não se pode perder de vista que, na tragédia de Édipo, a ânsia de poder o conduz à perdição. A partir do momento em que ofende os deuses imortais, igualando-se a eles, Édipo desperta o ciúme divino (*némesis*) e por isso é castigado. O poder pelo qual Édipo tanto anseia é o poder do Pai (e quando utilizo o termo aqui subentendo que o lugar do pai pode ser tanto o lugar de um deus quanto o lugar de um rei).

Assim, o conflito contra um desígnio transcendente faz parte do percurso dos heróis sofocliano e saramaguiano. O poder dos deuses é absoluto na tragédia e não deixa de ter espaço privilegiado no mundo do romance. Aparentemente também na narrativa contemporânea o herói nada pode contra o plano que lhe é im-

<sup>14</sup> Saramago, 1991, p. 264.



posto. Apesar da orientação dos mestres e do próprio crescimento de Jesus no sentido de construir o seu destino, ele será envolvido por uma trama da qual não pode escapar. Mesmo quando se opõe radicalmente a Deus para evitar o rio de sangue, morrendo como um crucificado qualquer, seu pai divino o obriga a morrer como o cordeiro; mas sua luta, sua coragem de ir contra o Pai, sua abnegação em relação aos privilégios oferecidos por ser filho de Deus funcionam como um modelo para o leitor da obra.

É uma característica da obra de Saramago que não pode ser desconsiderada – trata-se de um discurso desmitificador. A punição de Jesus não é catártica, ela não reorganiza o mundo. Ao contrário, aponta as causas da sua dissolução e os caminhos difíceis que qualquer herói deve trilhar para fazer possível a utopia. Já na tragédia, a morte do herói funciona como uma lição, por isso sua encenação serve à manutenção de certos valores da *pólis*, o herói é punido por ir contra o *status quo*, por tentar se igualar aos deuses; a catarse funciona no sentido de que o espectador se identifica com o herói e compreende que está submetido a esse poder.

Então, aqui já podemos fazer uma espécie de resumo do percurso desses heróis: Jesus, assim como Édipo, foge de casa, herda uma culpa e deseja ver respondidas as perguntas para as quais não tinha resposta. Mas, ao contrário de Édipo, que através da cegueira entra sozinho em um processo de autoconhecimento, no percurso do herói romanesco serão os vários encontros que permitirão o engrandecimento de sua natureza humana em contraposição à sua natureza mítica, que aos poucos vai perdendo a força dentro do espaço romanesco.

Para que aprenda sobre si mesmo e sobre o Outro, Jesus deverá isolar-se por um tempo do mundo e conviver com diferentes mestres, assemelhando-se, desse modo, a muitos outros heróis míticos que constroem, a partir do isolamento, a possibilidade de amadurecimento. No romance contemporâneo, destaco os momentos de aliança de Jesus com Pastor e posteriormente com Maria Magdala, mestres responsáveis pelo crescimento do filho de Deus e por suas futuras ações como verdadeiro herói de um evangelho ateu.

Apesar de o saber de Édipo estar também em questão, seu amadurecimento em relação a este saber não é intermediado a partir do encontro com outros mestres; ou seja, a tragédia não

trabalha na perspectiva de delineamento da mudança de comportamento de Édipo, pois, o caráter do protagonista não sofre alteração de uma peça para outra; não lhe acompanhamos o amadurecimento até mesmo devido às próprias regras do gênero; apenas constatamos que se modifica a sua maneira de se relacionar com o mundo a que pertence e de se entender como homem nesse mesmo mundo. É o trágico de sua situação que confere ao herói sofocliano o saber de que necessita para continuar vivendo. O final de *Édipo-Tirano* é só o início do processo de amadurecimento do herói, que, na tragédia seguinte, *Édipo em Colono*, atinge um alto grau de conhecimento em relação a si mesmo.

Após recusar-se a assumir o lugar do pai-carpinteiro, ficando em casa para cuidar da mãe e dos irmãos e exercendo o ofício do pai, Jesus passará quatro anos com Pastor. Este assume o lugar da figura paterna, na medida em que fala a Jesus com a autoridade de um pai, afronta-o com sua descrença e sabedoria, coloca-o à prova a respeito de diferentes questões, todas referentes à ética e à religião. Ou seja, Pastor é detentor de um saber que o herói desconhece, o que lhe permite assumir, por isso mesmo, o lugar de Mestre. O narrador procura deixar registrado o momento de integração entre discípulo e Mestre, que assume o lugar do Pai, quando, como uma criança assustada, Jesus acorda no meio da noite, vendo em sonho a figura de José que vem matá-lo. Revela-se aí uma literalização da metáfora do cordeiro de Deus que, no entanto, em termos racionais, o jovem Jesus não é capaz de decifrar. O pai (José/Deus) que o mata em sonhos corresponde à matança do cordeiro, que, seguindo as normas não divinas de Pastor, Jesus se recusa a imolar em sacrifício. Pudessem a revelação ter-lhe sido feita desde então, e não apenas no nível do simbólico, e toda a história se teria invertido.

O encontro entre Jesus e Maria Magdala se constitui como uma bem-sucedida articulação da narrativa para o último momento de aprendizagem do herói. Interessante pensar que esse percurso de aprendizagem chega à sua etapa final no encontro do jovem Jesus com a mulher experiente, detentora de um outro saber sobre a vida que o herói ainda não tinha.

Será Maria Magdala a responsável pela cura das feridas de Jesus após seu encontro com Deus e o conseqüente afastamento

de Pastor: e aqui não há só referência às feridas que ele tem no corpo, mas também às que traz na alma. A relação entre eles é uma relação entre iguais, apesar de estar claro para o leitor que é a mulher a Mestra responsável por oferecer ao herói, através do ato amoroso, o traço de humanidade que o dignificará como herói deste *Evangelho*, contribuindo para sua futura rejeição ao Poder e à Glória oferecidos por Deus: “Sou um homem, vivo, como, durmo, *amo* como um homem, portanto sou um homem e como homem morrerei”.<sup>15</sup>

A partir do encontro amoroso com Maria Magdala, Jesus poderá ser visto como um homem desejante, opondo-se à recusa do sexo, à idéia de santidade tão ressaltada pelo / no cristianismo. Este será o momento de “consagração do corpo”.<sup>16</sup> Os capítulos que retratam o convívio entre Jesus e Maria de Magdala são claramente transgressores, pois esse encontro permite o enfrentamento do divino através da solidificação da união, do acordo mútuo entre o homem que morrerá como o filho de Deus e a prostituta, um personagem claramente marginal, exposto ao julgamento social, à pouca tolerância do próximo. Trata-se de uma contestação que redime a figura de Maria Madalena, elevando-a, em termos literários, à categoria de Mestra e companheira. Além disso, trata-se de uma subversão porque o amor entre estes personagens se coloca como um fim em si mesmo, agredindo o princípio divino de organização social *crececi e multiplicai-vos*.

Detentora, como Pastor, de um saber que o herói desconhece, Maria Magdala acaba por ocupar, além do lugar de mulher, o lugar de mãe do herói.<sup>17</sup> Progressivamente, o leitor passará a entender que a união de Maria Magdala e Jesus não se restringe apenas a uma união carnal:

[...] Maria de Magdala viu-se a si mesma como Maria de Nazaré e, levantando-se donde estava, desceu até à borda do mar, entrou na água para estar com ele e disse, depois de beijá-lo

<sup>15</sup> Saramago, 1991, p. 365 – grifos meus.

<sup>16</sup> Lima, 2003, p. 172.

<sup>17</sup> “Porque de uma certa maneira Jesus tem efectivamente duas mães. Teve que nascer duas vezes [...] A certa altura, talvez sem eu saber muito bem porquê, levei Maria de Magdala a chamar-lhe filho”. Saramago em entrevista ao Jornal *Público*.

no ombro, Meu filho, Ninguém ouviu que Jesus tivesse dito, Minha mãe, pois já se sabe que as palavras proferidas pelo coração não têm língua que as articule, retém-nas um nó na garganta e só nos olhos é que se podem ler.<sup>18</sup>

Este colocar-se no lugar da mãe, ver-se como ela, completa o papel de Maria Magdala neste *Evangelho*. Ela é aquela que estará sempre ao lado do herói, confortando-o com seu companheirismo e sua atitude sempre amistosa. Beija-o no ombro assim como uma mãe o faria, numa relação respeitosa, compreensiva, cúmplice. O nó na garganta do herói que o impede de chamar-lhe mãe desfaz-se através do olhar atento do narrador, que diz ser o proferimento das palavras *minha mãe* desnecessário quando os olhos de Jesus revelam o duplo lugar que essa mulher ocupa na sua vida.

Uma das maiores transgressões deste romance é a construção desse feminino que se dá a partir da dor da Maria-mãe até a dor da Maria-mulher, ambas unidas ao herói, possibilitando o seu nascimento, a sua ida ao mundo, o seu engrandecimento como homem e a sua possibilidade de discernimento entre o certo e o errado. De uma certa forma, pode-se afirmar que se trata de um livro *mariano*, que eleva a mulher a uma condição de Mestra em um mundo onde ela jamais poderia ser assim vista.

Cabe lembrar que é somente após o contato com Magdala que o filho se recusa a fazer parte de um plano que tem como propósito final a emergência de um poder tirânico sobre os homens. Esta recusa simboliza uma união do herói mítico romanesco com um princípio feminino de mundo, um princípio de igualdade, solidariedade, no qual o mais importante é a felicidade dos homens – trata-se de um princípio humanista, uma vez que o herói afirma, por meio da transgressão, o valor supremo e incondicional do homem em oposição a um valor transcendente e ao mesmo tempo opressor.

---

<sup>18</sup> Saramago, 1991, p. 331.

**RESUMO:** O presente trabalho – resultante de uma dissertação de mestrado pertencente à linha de pesquisa “Tradição e Ruptura” da PUC-Rio – tem como objetivo ressaltar o percurso dos protagonistas do romance *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, e do mito de Édipo, retratado na Trilogia de Sófocles, dando ênfase ao conflito que se estabelece entre Pai e Filho ao longo de cada uma das obras. Tendo em vista que ambos os personagens (do romance e da tragédia) travam um conflito com o Pai e conseqüentemente com as relações de poder tecidas ao longo da sua trajetória, justifica-se a aproximação. É a partir desse embate que os personagens se desvincularão da casa paterna, cada qual seguindo um caminho muitas vezes solitário de autoconhecimento. Caracterizam-se tais trajetórias como de aprendizagem, tendo em vista que tanto Jesus quanto Édipo estão inseridos em um processo que conduz ao conhecimento de si e de aceitação (não-aceitação) Outro. É este conhecimento que possibilitará uma tomada de atitude em relação aos problemas que se lhes impõem rumo à morte já predestinada. Entretanto, o significado dessas mortes estará estritamente vinculado às diferentes concepções de mundo que concebem cada um desses personagens.

**Palavras-chave:** Jesus; Édipo; Saramago.

**ABSTRACT:** *This paper – which resulted from a master’s dissertation presented within the research line “Tradition and Rupture” at PUC-Rio – seeks to underline the oedipal nature of the protagonist’s trajectory in the novel *The Gospel According to Jesus Christ*, by José Saramago, emphasizing the conflict established between Father and Son. Since in both works – Saramago’s novel and Sophocles’ tragedy – the leading characters engage in a conflict with their fathers and, consequently, with the power relationships woven along their paths, an approach between the novel and the tragedy is justified. It is based on such conflict that the characters will break their ties with the paternal home and follow an often solitary path toward self-knowledge. Their trajectories present the characteristics of an apprenticeship, since both Jesus and Oedipus undergo a process that leads to self-knowledge and to the acceptance (or non-acceptance) of the Other. This knowledge will enable them to take an attitude in relation to the problems imposed on them along their journeys in the direction of their predestined deaths. However, the meaning of these deaths will be strictly linked to the characters’ different perceptions of the world.*

**Keywords:** *Jesus; Oedipus; Saramago.*

## REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Junito. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- FOUCAULT, Michel. A verdade e as formas jurídicas. *Cadernos da PUC*, n. 16, 1974.
- FROMM, E. *A linguagem esquecida: uma introdução para a compreensão dos sonhos, contos de fadas e mitos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- LIMA, Beatriz. de Mendonça. *O evangelho segundo Jesus Cristo de José Saramago: uma nova escritura de antigos testamentos*. Rio de Janeiro, 2003. Tese de Doutorado – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Público*, 2 nov. 1991. (Entrevista a Torcato Sepúlveda).
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo-Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. (Tradução do grego, introdução e notas Mário da Gama Kury).

## HELDER MACEDO – VÍCIOS E VIRTUDES – UM PASSEIO PELA TRADIÇÃO CLÁSSICA PORTUGUESA

Janaína Sá

No século XVII, Velásquez, pintor espanhol, recria o universo de seu tempo na tela *Las meninas*<sup>1</sup>, sendo considerado um dos quadros mais famosos de todos os tempos. Na tela, o pintor retrata a perspectiva do artista que está inserido no próprio ambiente que se propõe a descrever, no entanto, ele deve se deter nos modelos que estão fora da tela, refletidos por um espelho que se encontra numa parede e que projetam as figuras históricas do rei Filipe IV e sua esposa.

Dessa multipolaridade de planos que encerra a obra do pintor espanhol, em que as perspectivas dos elementos ali descritos colaboram para ofuscarem a compreensão de quem a observa, subjaz o questionamento acerca da própria construção artística.

No primeiro capítulo do romance *Vícios e Virtudes*, analogamente à pintura de Velásquez, a narrativa começa a se delinear como um objeto em perspectiva, uma obra de arte recém iniciada e que, por desejo de quem a projeta, poderá se desdobrar em diversos planos. Assim, o narrador procura, através da descrição, configurar o espaço, buscando elementos que constituirão o cenário. Nesse procedimento, há a pretensão de se demarcar o ambiente onde se desenvolverão as ações e, por conseguinte, vislumbra-se um narrador que se designa como um pintor diante de uma tela, não como um narrador diante da obra literária.

A cidade parece pintada de branco ao primeiro sol. Ou uma tela branca ainda só com os desenhos delineados,(...) Depois as cores começam a emergir de dentro da tela. (MACEDO:2002, p.11)

Em *Vícios e Virtudes*, também se observa a capacidade do nar-

---

<sup>1</sup> VELÁSQUEZ, Diego. *Las Meninas* (1656) Óleo sobre tela. Museu do Prado, Madrid (Espanha).

rador em avaliar o objeto artístico. Nessa investida, em que desvirtua a atenção do leitor enredando-o para outra forma de expressão artística, no caso a pintura, pressupõe que a composição de seu retrato, ou melhor, a história que pretende desenvolver será medida por um traço que privilegia o visual, oportunizando uma descrição realista da história.

No nível da história, tem-se um narrador personagem que retorna a Portugal e nostalgicamente vai descrevendo as impressões que tem da terra. Ele se detém a registrar a descrição dos espaços naturais a partir de signos como: “(...) ruas, árvores, colinas, casas, castelo, rio” (p.11). São os lugares freqüentados de outrora e que ritualisticamente o narrador faz questão de revisitá-los.

A demarcação desses signos, contemplados pelo narrador, trata do próprio discernimento artístico que Helder Macedo explora na condição de ensaísta de obras referentes à tradição clássica portuguesa.

Em *Do Cancioneiro de Amigo*<sup>2</sup>, trabalho em que apresenta uma larga investigação a respeito do aspecto feminino, como condição do sujeito-lírico nas cantigas medievais, o autor ressalta sobre a relativização que deve ser empreendida diante da leitura de tais obras. Helder Macedo aponta para o fato de que um leitor moderno deve tomar cuidado com o significado que o signo balizava naquele período e a leitura diferenciada que se faz dele hoje.

(...) a literatura medieval visava sempre designar o concreto para significar o abstrato. A realidade concreta tinha, enquanto real e concreta, um valor semântico metafórico. (MACEDO:1996, p. 61)

Assim, conjetura-se que a leitura das cantigas medievais só poderá ser viabilizada diante de uma mudança de parâmetros em relação à linguagem que nela se inscreve. Segundo Helder Macedo, a leitura das cantigas não devem ser entendidas como meras descrições factuais, deliciosamente ingênuas, do dia a dia da vida medieval. A sua decodificação só será efetuada a partir do entendimento de uma “(...)super-estrutura simbólica”. (MACEDO:1996, p.62)

Logo, quando em *Vícios e Virtudes* o narrador toma alguns sig-  
<sup>2</sup> MACEDO, Helder. *Do Cancioneiro de amigo* (em colaboração com Stephen Reckert). Lisboa, Assírio e Alvim, 3ª ed., 1996.



nos como referenciais em sua construção narrativa, faz-se necessário investigar a respeito dessa predileção. Há, portanto, o intuito de se apresentar para o leitor um distanciamento das características narrativas delimitadas entre a cantiga de amigo e o romance contemporâneo.

O narrador ao privilegiar os signos no romance contemporâneo, age em consonância com a predileção das construções das cantigas medievais. Entretanto, o diferencial está na receptividade da obra, pois a cantiga de amigo está inserida como ponto alto da produção trovadoresca que prevaleceu no século XII ao XIV e o romance contemporâneo português é dissidente de uma tradição prosaica que privilegia a descrição da terra, da gente.

Outro aspecto relevante verificado é o fato de que, nessas cantigas, o sujeito lírico assume o viés feminino, apontando a persona feminina como ente significativo, o que se estenderá, para efeitos de análise, até o romance contemporâneo em questão. O autor aborda sobre o estranho artifício que está na base de todas as cantigas de amigo: “(...) serem escritas por homens, numa sociedade controlada por homens, mas do ponto de vista da mulher, e muitas vezes em voz feminina.” (MACEDO:1996, p.70)

Ainda em relação a estudos concernentes à investida feminina, que desde a Era Medieval já estava inserida nos trâmites da literatura portuguesa, Luís de Souza Rebelo aquilata que essa trajetória se estende até o Humanismo, sendo colocada num patamar de inferioridade:

(...) é exemplo notável o surto de uma tendência ostensivamente feminista no humanismo lusitano, onde até agora a crítica tem salientado uma atitude misógina. Esta audaciosa proclamação da mulher, constitui no nosso humanismo um rasgo de premente actualidade, até hoje completamente ignorado. (REBELO: 1982, p.08)

Numa primeira explanação, procurou-se evidenciar a relativização que um leitor deve empreender diante da leitura de obras como as cantigas de amigo medievais e o romance contemporâneo. Ainda se observou a relevância que a personagem feminina exercia nos primórdios da literatura portuguesa, mesmo sendo

pouco divulgada pela crítica. Helder Macedo, enquanto escritor contemporâneo, privilegia em *Vícios e Virtudes* uma retomada a essas paragens, promovendo um resgate da persona feminina ao dialogar com o cânone português, exercício proveniente de sua prática acadêmica.

A partir dessa abordagem, presume-se que o autor tenha em vista trazer à baila uma discussão sobre o processo mimético que se instala nas duas construções: cantiga de amigo e romance contemporâneo. Segundo Luiz Costa Lima “(...) a mimesis, supondo uma semelhança com o real considerado como possível, é um meio de reconhecimento da comunidade consigo mesma, ou seja, um instrumento de identidade social.” (LIMA:1980, p.21) Ainda, para efeito de discussão, assume-se aqui a postura desse mesmo autor a respeito da mimesis: “O produto mimético é um microcosmo interpretativo de uma situação humana.” (LIMA:1980, p.23)

Em *Vícios e Virtudes*, vislumbra-se que o narrador traça uma linha circunscrita entre dois tempos significativos da História de Portugal e, a partir dela, procura evidenciar situações humanas que encontram pontos em comum. Entretanto, é imprescindível, para um bom discernimento da história que está sendo contada, saber fazer uma leitura correta desse microcosmo interpretativo de que fala Luiz Costa Lima. Ora, se o narrador privilegia a descrição de signos à moda de como era feita nas cantigas de amigo, quando essa construção, demarcada sob os limites do romance contemporâneo não atinge o mesmo intuito significativo, a decodificação deve ser outra. O que se pode averiguar é que o narrador tem como finalidade instalar uma discussão que recai sobre essas duas construções em que o processo mimético deve ser condicionado por uma contextualização social, defendida por Luiz Costa Lima:

(...) desde que a palavra encontrou uma situação social em que pode desenvolver a ambigüidade sob a forma de atualização do contraditório, deixou de aparecer como palavra una e se mostrou biface, palavra em dobra. A dobra da palavra significa sua força de engano, sua capacidade de conduzir para este ou para aquele rumo. (LIMA:1980, p.21)

Assim, evidencia-se que a especificidade dos discursos baliza-

dos no romance *Vícios e Virtudes* depende da ambigüidade que, ora está suscitada num retorno à tradição, no sentido de se privilegiar textos que tratam da origem da literatura portuguesa como a cantiga de amigo; ora se volta para descrever os eventos da contemporaneidade portuguesa como se nota no romance *Vícios e Virtudes*. Pressupõe-se que para o entendimento da obra o leitor deverá empreender constantes excursos ao material historiográfico referente ao período da decadência do Império português, ao passo que não deve perder de vista os acontecimentos instaurados em Portugal pós-regime salazarista. Essa conexão é viável pela condição da personagem feminina que visita esses dois momentos, atendendo pelo nome de Joana.

Ao se privilegiar a descrição dos níveis sintagmáticos do romance, observa-se que o narrador compõe seu universo em signos: “(...) ruas, árvores, colinas, casas, castelo, rio” (p.11). Assim, utiliza a palavra no sentido de dar nome àquilo que está a sua volta, sintetizando suas impressões ao nível do concreto. Ao passo que quando relata (...) “as cores começam a emergir de dentro da tela” (p.11), observa-se que a palavra assume o seu desprendimento, a sua dobra, assinalada por Luiz Costa Lima.

No nível do discurso, a predileção por essa tomada de cena reflete o desejo de se referir a Portugal, sob a perspectiva dos “novos tempos”, ele vê agora sua terra revigorada, distanciada de uma acepção elementar. Em “A cidade parece pintada de branco ao primeiro sol” (p.11) e, em contraponto “(...) Depois as cores começam a emergir de dentro da tela” (p.11), avalia-se que anteriormente a palavra assumia um sentido apenas de nominalização, ao passo que aqui, diante da descrição da “cor”, a palavra se eleva a um grande processo de significação, agora para designar o abstrato.

Assim, nesse primeiro momento da descrição da história, revela-se que o elemento “cor”, ou a ausência dele, denota uma noção funcional relevante para a composição das cenas, pois é a partir dela que se concentra uma certa ótica de oposição (branco – cor), que interferirá na descrição do espaço e na conduta das personagens.

A impressão marcada pela oposição branco x cor(es) retrata a liberdade que contemporaneamente o narrador usufrui e que o

permite escolher novos tons, experimentar cores e tingir o pano narrativo à sua moda: (...) desenho de mão livre, tempos entrecruzados; cores lisboetas, perspectivas do nosso tempo, vidas alheias(...)"(p.12). Diferente de quando se refere à tela branca, em que os elementos são apenas delineados: "Ou a tela branca só com desenhos delineados, ruas, árvores, colinas, casas, castelo, rio(...)"(p.11).

A explosão das cores na tela do observador remete à Lisboa contemporânea que pretende reencontrar-se em novos matizes. Em se tratando do nível paradigmático, a passagem do branco para o afloramento das cores, "Depois as cores começam a emergir de dentro da tela" (p.11), infere uma retomada gradual à democracia, já que, contemporaneamente, sabe-se que Portugal viveu quase 50 anos marcado pela ditadura salazarista. Aqui, o branco (a tela branca) simboliza o cerceamento da liberdade, lugar em que as coisas só podem ser delineadas e que delas se tem apenas uma impressão fraca, distorcida, como num esboço.

A partir de uma primeira explanação sobre as impressões da sua terra, julga-se que as mudanças ocasionadas no espaço físico se estendem, ao sabor do refluxo do tempo, à constatação do estágio atual em que se encontra Portugal às vistas do narrador. Ele engendra um primeiro rascunho da narrativa utilizando-se das cores, ou da falta delas para redimensionar o passado e o presente. Como se a tela em branco fixasse uma significação de 'esquecimento', aquilo que deve ser esquecido, e quando surge a cor há uma retomada ao 'revigoramento' do espaço narrado, bem como das novas expectativas do povo português.

Em relação às personagens, o narrador inserirá primeiramente a personagem Sá Mendes. Neste caso há um deslocamento da narrativa para o tempo de infância do narrador, em que ambos recebem instrução no liceu. "Mas o Liceu era o Passo Manuel, que ainda mantinha a memória de tradições libertárias (...)" (p.12).

No nível da história, a composição dessa personagem aponta para a descrição de quem "meteu-se nas políticas estudantis dos anos 60, teve de ir para as guerras duas vezes, regressou de Angola com um estilhaço na perna e whisky nas veias" (p.14). Em contraponto a esse passado, contemporaneamente, Francisco, a mesma pessoa, no balcão de bar desabafa sobre suas relações amorosas de

forma confessional. “(...) quer contar a alguém, e calhou ter sido eu, uma história do fim para o princípio transposta em diálogo como se já fosse literatura” (p.15).

Essa personagem servirá como interlocutor de quem conta a história em boa parte da narrativa. Assim, é relatada a trajetória desse amigo de longa data: Francisco de Sá Mendes, que posteriormente ter cursado a Faculdade de Direito “(...) tradição de família” (p.14), se transformará em escritor “(...) daqueles que freqüentam os lançamentos e a entrega de prêmios, (...)” (p.14). A mudança de profissão do amigo também traz a mudança de nome para Francisco de Sá:” Um bom nome literário, convenhamos, daqueles que a gente diz logo ah mesmo que não tenha lido, a fazer lembrar alguém” (p.14).

A representação da troca de nome de Sá Mendes para Francisco de Sá corrobora a idéia expressa por Cassirer em *Linguagem e Mito*<sup>3</sup>. Nesse estudo, especialmente no capítulo intitulado *A palavra Mágica*, o autor parte de diversas análises das concepções míticas de algumas sociedades, até mesmo as ditas arcaicas, observando recorrentes casos em que a importância do nome estabelece uma condição para o ser enquanto indivíduo:

(...) a individualidade humana não é algo simplesmente fixo e imutável, mas algo que, a cada passo, em uma nova fase decisiva da vida, ganha um outro ser, um outro eu, esta transformação também se exprime, antes de tudo, na troca de nome. (CASSIRER:1985, p.69)

No que tange à narrativa em discussão, Sá Mendes troca de nome para obter melhor êxito em termos de mercado já que é escritor, entretanto, o que se observa a partir dessa medida são apenas infortúnios que se encerram, principalmente, em relação à prática amorosa.

Apurou-se anteriormente que o narrador do romance voltava-se para a tradição clássica portuguesa quando procurava concatenar similaridades de sua construção com as cantigas de amigo. Novamente esse processo pode ser observado, quando do evento da troca de nome da personagem, ação que remete ao ro-

<sup>3</sup> CASSIRER, Ernest. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

mance *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro.

Em *Menina e Moça*<sup>4</sup>, Helder Macedo observa que “o livro é um extenso solilóquio, numa voz feminina só identificada pela tautologia na frase inicial < Menina e moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe>.” (MACEDO: 1999, p.22). No segmento da narrativa, Helder Macedo relata que a menina encontra uma mulher desconhecida que irá narrar a história de dois amigos, dois cavaleiros, que caem em desencanto amoroso motivados por trajetórias errantes. Desse entrave, o que se pode apurar é a existência de um narrador desempenhando sua função na voz feminina, o que se assemelha à condição da *senhora* na cantiga de amigo.

A narrativa contada pela mulher desconhecida trata do evento de um cavaleiro que se apaixona por Aónia (anagrama de Joana) ao vê-la chorar a morte da irmã. O cavaleiro imediatamente decide então trocar as letras de seu nome, a fim de que possa se disfarçar da dama que servia anteriormente, passando a se chamar Birmarder (anagrama de Bernardim) e então servir a sua nova amada. Destarte, o seu destino é interceptado por diversas desventuras, pois seu cavalo é devorado por lobos, além de Aónia, apesar de corresponder a seu amor, ser desvirtuada para o enlace com outro cavaleiro.

Há, portanto, similaridades entre as obras de Bernardim Ribeiro e de Helder Macedo. Se em *Menina e Moça*, o cavaleiro, por sofrer a *coita* amorosa por uma nova dama, necessita disfarçar-se de sua dama antiga, adulterando seu nome; em *Vícios e Virtudes* a personagem Sá Mendes troca de nome a fim de assentar-se como um escritor de êxito. Enfim, se o cavaleiro tem o cavalo devorado pelos lobos - entende-se aqui cavalo como elemento significativo para elevar a condição de um cavaleiro – semelhante a esse fato, Sá Mendes ao trocar de nome e lançar seu romance, na própria estréia é devidamente descartado por Joana, sua namorada.

Outra condição de similaridade está no posicionamento do narrador em ambas construções. Em *Menina e Moça*, Helder Macedo declara na introdução dessa novela que “Sempre foi considerado pela crítica que há na obra de Bernardim uma dimensão confessional e um substrato autobiográfico” (MACEDO:1999,p.27). Em *Vícios e Virtudes*, a personagem Sá Mendes se põe a narrar fatos de

<sup>4</sup> RIBEIRO, Bernardim. *Menina e Moça ou Saudades*. Introdução e fixação do texto de Helder Macedo. Publicações Dom Quixote Ltda. 2ª ed. Lisboa. Portugal, 1999.

sua vida pessoal para um interlocutor que dá aulas no King's College e freqüentemente vai a Portugal, sendo que o narrador usufruirá das histórias que seu amigo conta para compor seu romance.

Em relação às diversas investigações acerca de *Menina e Moça*, sabe-se que a obra de Bernardim aponta para uma tendência autobiográfica de valor precioso quando se pretende desvendar as obscuridades narrativas do século XVI. A respeito dessa novela, Jorge de Sena observa que “(...) a caracterização das personagens, é de estas não passarem de espectros vagamente e confusamente agentes e porta-vozes dos devaneios do próprio Bernardim” (SENA:1981,p.46-7). Assim, aquilata-se que exposição autobiográfica de Bernardim Ribeiro em *Menina e Moça* equivale à projeção autobiográfica que Helder Macedo procura explorar em *Vícios e Virtudes*.

Em relação à descrição da personagem Sá Mendes/Francisco de Sá, pode-se deduzir indícios de que a narrativa, nesse capítulo, circulará em torno das ações que remetem à relação de Francisco de Sá e sua “namorada”. A partir da análise desse relacionamento, inscrito nos eixos sintagmáticos da narrativa, pressupõe-se haver um descontentamento da prática amorosa já que a personagem feminina subverte a lógica esperada por ele. Segundo Francisco, são atributos dados a ela:

Sabes como é, hoje em dia. As mulheres (...) Ela é que devia ter ido para a guerra. (...) Gosta de viver sozinha (...) Mas mulher moderna. Sabes como é. Relações sem compromisso, quando lhe apetece. (...) Longas ausências. Meses sem a ver. Até anos. Às vezes anda por aí com uns meninos que poderiam ser filhos dela. (p.16-7)

A descrição da personagem feminina na obra multipolariza-se em significados, reunindo uma série de mistérios, que vão desde o desleixo com o relacionamento amoroso e posteriormente um aborto em que não dá a menor importância, até o seu desprendimento em relação às coisas materiais, pois sua situação financeira parece remediada pelo fato de pertencer a uma família de posses. “Família no Alentejo. Um monte, propriedades. Latifundiária” (p.17).

O que se pode vislumbrar é que, num plano narrativo imediato, a relação amorosa dessas personagens se dá por sucessivos contratempos, em que a busca pela afirmação amorosa de um (Francisco de Sá) se opõe pela fuga/negação do outro (Joana). A ausência da amada, e por conseguinte a de seu filho morto, é indicada por uma série de elementos que são expressos no nível semântico da narrativa, como por exemplo, o interesse de Joana por Francisco ser a perna inválida, prêmio que conquistou em decorrência das andanças pelas guerras de África. Sabe-se que o relacionamento se efetua quando teriam sido colegas de faculdade.

Comigo, começou a interessar-se pela perna. A querer saber se tinham pensado em amputa-la. (...) Às vezes punha-se a olhar como se a minha perna não estivesse lá. Queria ver a forma da morte, imaginar os pedaços que não houvesse. (...) Gosta de criar enredos (p.18)

O fetiche que a perna de Francisco exerce sobre a personagem feminina pode ser redimensionado pelo evento da ausência do filho. A situação de impotência física de Francisco traduz-se aqui em impotência moral. O fato de ela se interessar pela perna, aquilo que nele não se manifesta, transnomina-se naquilo que não deve ser concebido nela. A escolha desses signos projeta o caráter da relação do casal, em que a ausência da perna em Francisco e do filho em Joana, empenha sua máxima significação.

Outro elemento significativo em relação à composição semântica da personagem feminina é o fato de Joana gostar de cavalos e conversíveis, além de jogar pôquer com rapazes e liderar a ocupação das próprias terras, já que era latifundiária.

(...) ela era só cavalos e conversíveis. Depois pôquer com os rapazes(...). Estás a ver, latifundiária e à esquerda do PC.(...) Encabeçou a ocupação das próprias terras na reforma agrária (p.18-9)

Outro fator relevante para a composição da personagem, e que também se encontra relacionado ao nível semântico, é o episódio de Joana possuir um fio de prata ao redor da cintura. “Já contei



que ela usa um fio de prata em volta da cintura? Uma espécie de colar com berloque” (p.21). Nesse caso, a significação do fio de prata vai desde um simples adorno escolhido aleatoriamente, até a hipótese de ter sofrido uma cesariana. Lembrando-se que esse é um ornato que só é revelado intimamente. Quando da descrição mais superficial da personagem, vale observar um xale negro e vermelho sempre presente na descrição da personagem: “(.), xale negro e vermelho que carrega sobre os ombros” (p.28-9).

Além da descrição física da personagem, cabe lembrar que a partir das relações que ela estabelece no texto são dadas as coordenadas para a seqüencialidade da narrativa. Segundo Todorov é a partir dele (personagem) que se organizam os outros elementos da narrativa. Assim, da relação da personagem Joana com um segundo personagem, também denominado Francisco, é que se condensarão novos possíveis significados na narrativa. De acordo com o narrador:

Francisco: (...) se tornara uma espécie de mentor ou até psiquiatra da rapariga, sujeita a crises nevróticas desde a morte da mãe até o casamento. O homem era algo misterioso, teria tido uma reação bizarra quando viu o cadáver da mãe, o que poderia sugerir circunstâncias suspeitas, e desaparecera da vida da filha até que reapareceu, a manipular-lhe o destino (p.25)

Essa relação com uma nova personagem permite que se amplie o campo semântico por onde circula a personagem Joana. Segundo ela, quando cita essa segunda personagem Francisco “(...) inventou o meu passado, inventou a minha mãe, inventou o meu marido, inventou meu filho. E agora matou-o. (...) para mudar o curso da História (p.26)”.

O narrador, segundo Todorov, é aquele que engendra o discurso para salientar as peripécias da narrativa. Assim, na obra, o narrador evidencia a existência de duas personagens denominadas Francisco. Ele trabalha sob a perspectiva de convivência com um primeiro Francisco na condição de amigo, sendo ouvinte de suas lamentações e até mesmo se põe a conjeturar a respeito daquilo que lhe é contado sobre Joana:

(..) Revolucionária e capitalista ao mesmo tempo. Boa.  
 (...) uma mulher que imagina amputações nos corpos dos amantes, ganha sempre ao pôquer, chicoteia fascistas que nem uma fascista de botas e esporas, ocupa as próprias terras, e depois diz a um gajo no meio de uma foda que tinha um filho que morreu na véspera (p.19)

Entretanto, o segundo personagem Francisco só é trazido para fazer parte do enredo através daquilo que Joana conta, ou seja, o narrador só tomará conhecimento, quando o primeiro Francisco, amante de Joana, relatar algo sobre ele.

Todorov postulou como significado para o termo discurso: O que interessa é como os fatos são relatados. Dessa forma, observa-se que o narrador organiza a história, mostrando os vários ângulos que irão compor o eixo paradigmático de significação da narrativa. Nesse nível do discurso, verifica-se que a descrição das cenas, não escolhidas ao acaso pela instância narrativa (narrador), proporciona a concretização da história pelas vias desejadas por ele. Nesse caso, ele ao escutar os lamentos de sua personagem Francisco de Sá tem por intuito construir um romance:

Já agora queria ouvir o futuro romance ainda por desconstruir. O qual, na verdade, iriam ser dois, o que ele escreveu e o que eu escreva agora. Não sei se reconciliáveis, logo se verá (p.24)

A história se confunde, pois os indícios oferecidos pela segunda personagem Francisco remetem a uma Joana que está presente no episódio da História de Portugal, que vem a ser a mãe de Dom Sebastião que também se chamava Joana e a presença desse novo Francisco encerrava uma certa importância para o contexto da época. “A História repete-se” (p.28)

Neste capítulo, observa-se que primeiramente o narrador expõe um eixo sintagmático em que apresenta a história no tempo do liceu, tempo em que conhece seu interlocutor Sá Mendes (Francisco de Sá), para depois se voltar para as descrições da vida do amigo no período das guerras coloniais em África, logo, aponta para o momento em que esse conhece Joana na faculdade, até se situar num tempo contemporâneo em que ambos se permitem

compor romances sobre histórias de vidas “fictícias ou não”.

Entretanto, é através daquilo que a personagem feminina descreve (suas vivências) que é possível que ambos cheguem a delinear como irão compor seus “romances”. A personagem Francisco de Sá desfruta da condição de amante esporádico de Joana. Ao passo que o narrador depende daquilo que é narrado pela perspectiva de Francisco de Sá para compor o seu romance.

Quando se toma a análise da narrativa como história e que se considera esta como portadora de muitos fios que se reúnem a partir de certos elementos, faz-se necessário indicar como se estabelece a lógica das ações no texto. Nesse primeiro capítulo, aventa-se do retorno da personagem narrador a Portugal, em que a prerrogativa é a de narrar suas impressões sobre a terra, passando-se ao encontro dele com um amigo dos tempos de infância, que assim como ele também se tornou escritor, até chegarem às discussões, confissões acerca da vida afetiva de Francisco. É quando a personagem Joana toma assento, rasga a tessitura linear, e, mesmo com a inserção de um outro personagem Francisco na história, ela se torna o eixo fulcral da narrativa.

Além da descrição das personagens em relação à história, neste capítulo, procurou-se equiparar a narrativa de Helder Macedo a referências que o narrador faz as produções narrativas do cânone português como a cantiga de amigo e a novela de Bernardim Ribeiro. Assim, conjectura-se que esse movimento de retomada a essas passagens constituirá um traço característico do narrador em toda obra.

## REFERÊNCIAS

- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade*. Formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- MACEDO, Helder. *Vícios e Virtudes*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- REBELO, Luís de Sousa. *A tradição clássica na literatura portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1982.
- SENA, Jorge de. *Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Edições 70, 1981.

# PINHEIRO CHAGAS NAS HISTÓRIAS LITERÁRIAS

Jane Adriane Gandra Veloso<sup>1</sup>

Augusto e Haroldo de Campos<sup>2</sup>, na sua obra *Revisão de Sousândrade* (2002), discutem que uma das características do movimento de renovação literária, que se consolidou neste século, é a de ser ele acompanhado pelo redescobrimto de escritores e fases estéticas boicotados e obscurecidos pela visão petrificada da crítica literária. A literatura de Sousândrade, romântico brasileiro do séc. XIX, incompreendido em sua época, também estava à sombra na história da crítica literária. Fato semelhante acontece com um escritor português do séc. XIX, Manuel Pinheiro Chagas.

Em 1865, quatro críticos literários, que fizeram nome também como escritores e poetas, prestam-se a uma evocação do estado da literatura portuguesa da época. São eles, Antonio Feliciano de Castilho (1800-1875), Antonio Pedro Lopes de Mendonça (1826 - 1865), Antero de Quental (1842-1891) e Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895). Os dois últimos com apenas 23 anos. Castilho e Antero de Quental virão a ser os principais adversários. Pinheiro Chagas desempenhará um papel de relevo ao lado de Castilho contra a Geração de 70. Tanto este como o nosso autor, ainda, não tiveram um estudo imparcial de sua fortuna crítica nas histórias literárias.

## 1. PINHEIRO CHAGAS: POLÍGRAFO E ESTADISTA

Manuel Pinheiro Chagas nasceu em Lisboa no ano de 1842. Polígrafo excepcional, foi uma das grandes figuras portuguesas do século XIX. Ele é sobretudo lembrado nas histórias literárias por ter sido uma obra sua, publicada em 1865, *Poema da Mocidade*, o pretexto para desencadear a Questão Coimbrã. Devido a uma carta-posfácio que Castilho dirige ao editor Antonio Maria Pereira, recomendando-o ao cargo de professor de Literaturas Modernas no Curso Superior de Letras e criticando a nova literatura que surgia com o grupo de Antero e Teófilo Braga

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa - USP

Em 1866, começa a escrever freneticamente. Suas publicações finais estão em torno de centenas, entre artigos, romances, poemas, livros históricos, peças teatrais e críticas literárias<sup>3</sup>. Suas obras mais populares são a *História de Portugal* e a peça teatral *A Morgadinha de Val-Flor*.

Colaborou em muitos jornais de Portugal e do Brasil, dentre eles *Gazeta de Portugal e Jornal do Comércio*. Fundou e dirigiu o *Diário da Manhã*.

Foi deputado por um período de 20 anos. Esteve presente em todos os fatos importantes da sua época. As polêmicas são um estudo a parte em sua biografia. Nas histórias literárias, ele é considerado como o grande adversário literário de Eça de Queiroz.

Pinheiro Chagas exerceu inúmeros cargos nos campos da política, letras e arte. Morreu aos 53 anos de idade. Sua morte consternou profundamente os meios sociais. E no seu funeral fizeram-se representar a família real, o governo, o Parlamento, a Academia das Ciências, o município, a Imprensa e as corporações políticas, literárias e científicas.

## 2 . AS HISTÓRIAS LITERÁRIAS E PINHEIRO CHAGAS

Esse levantamento bibliográfico tem como objetivo verificar a evolução da fortuna crítica sobre Pinheiro Chagas e, conseqüentemente, como as histórias literárias referem-se ao nosso autor. De sua época, privilegiamos alguns integrantes da Geração de 70 (Teófilo Braga, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão e Eça de Queiroz) pelo fato de terem ocorrido entre esses e Pinheiro Chagas as polêmicas literárias que agitaram o círculo das letras no período de 1860 a 1880.

Não há, em nenhuma obra de Teófilo Braga, um estudo analítico sobre as obras de Pinheiro Chagas. No entanto, n' *As Modernas Idéias da Literatura Portuguesa* (1892) existe a citação do *Poema da Mocidade* (1865), como exemplificação da crítica protecionista de Castilho. Teófilo Braga associa a literatura dos ultra-românticos à escola do elogio mútuo, que para este faziam da vida jornalística e literária verdadeiros trampolins para cargos no Estado. No fragmento a seguir, apesar de Pinheiro Chagas não ter sido oficialmente citado como integrante da escola do elogio mútuo como

aparecem os nomes de Rebello da Silva, Mendes Leal, Andrade Corvo, para a Geração de 70, nosso autor era um dos principais beneficiário dessa prática.

“Desde que Rebello Silva pensou em ser ministro, como todos os outros jornalistas que chegaram ao poder, tratou de provar que era mais do que estilista e um orador. [...] A atividade jornalística e literária serviam em Rebello da Silva para realizar uma aspiração política, um sonho comum a todas as naturezas mediócras mais hábeis – o ser ministro.”<sup>4</sup>

Partilham das mesmas idéias de Teófilo Braga, em *As Farpas*, Eça e Ramalho Ortigão. Para eles “[...] quando um sujeito consegue ter assim escrito três romances, a consciência pública reconhece que ele tem servido a causa do progresso e dá-se-lhe a pasta da fazenda.”<sup>5</sup> Oliveira Martins, em *Portugal Contemporâneo*, é mais explícito e cita Pinheiro Chagas como um dos últimos ultra-românticos a conseguir, junto com Tomás Ribeiro, um cargo de ministro.<sup>6</sup> Dentre as várias obras que investigamos das décadas de 10 e 20, somente tivemos acesso a alguma informação sobre Pinheiro Chagas em três obras: a de Pedro Julio Barbuda, (1918), J. Barbosa de Bitencourt (1923) e Simões Dias (1929). As duas primeiras não aludem a participação de Chagas nas polêmicas literárias, nem a principal que foi a Questão Coimbrã. Sinteticamente, o descrevem como polígrafo notável. Já Simões Dias<sup>7</sup> retoma a tese de Ramalho Ortigão de que Pinheiro Chagas poderia ter deixado algum trabalho monumental se a política de um lado e as necessidades da vida real por outro lhe tivessem deixado liberdade e ócios para se dedicar exclusivamente ao cultivo das letras.

A partir da década de 40, encontramos citações referentes ao nosso autor nas histórias literárias, em apenas três situações, como pivô da célebre polêmica literária *A Questão Coimbrã*, como aliado importante de Castilho na Questão Faustina e adversário da carreira literária de Eça de Queiroz. Por outro lado, Eça sempre associará a figura de Pinheiro Chagas ao ridículo. Dispensa a este em seus textos, alcunhas do tipo: “Brigadeiro Chagas do tempo de D. Maria I” ou “homem fatal”.<sup>8</sup>

Fidelino Figueiredo<sup>9</sup> considera Pinheiro Chagas um escritor

que obteve triunfos com sua dramaturgia e com alguns de seus romances históricos enquanto viveu. Tanto Fidelino como Vianna Moog (1938), comentam sobre a idéia de ter sido ele um constante adversário da estética realista, pois, para esses autores, Chagas considerava as liberdades críticas de Eça como delitos, contra os deveres patrióticos.

Nos anos 60, autores importantes como Augusto França (1969) e Jacinto do Prado Coelho (1969), coincidirão nas mesmas discussões: “saudosista ultra-romântico, mas de dinâmica presença”.<sup>10</sup> Citarão, superficialmente, a numerosa bibliografia desse autor. Entretanto, esses críticos darão maior ênfase às polêmicas literárias em que Pinheiro Chagas se envolveu com os da Geração de 70.

Nos anos 80 e 90, elegemos como representantes da crítica literária, alguns dos principais autores, dentre eles Alexandre Cabral (1988), Antonio Machado Pires (1992), Saraiva & Lopes (1996), Helena Carvalhão Buescu (1997) e Carlos Reis (2001). Para nós, a centralidade do discurso desses críticos retoma a conceituação feita pelos integrantes da Geração de 70 sobre a figura literária de Pinheiro Chagas. Procuram dar mais destaque as atividades políticas deste e as diversas polêmicas em que se envolveu com a Geração de 70, principalmente com Eça de Queiroz. Não analisam sua vasta bibliografia. Talvez seja pelo simples fato, já discutido por José Hermano Saraiva<sup>11</sup>, de que os historiadores da literatura dão muito relevo ao movimento de renovação de idéias e de modelos literários verificados em Portugal nas décadas decorridas entre 1860-1880. Compreende-se essa atenção em decorrência de ter surgido nesta época alguns dos maiores escritores portugueses do século passado, que faziam parte da Geração de 70.

Em síntese, a crítica literária desse período reitera as idéias de Teófilo Braga de que o ultra-romantismo era uma conseqüência do parlamento. Analisam que escritores tão fecundos, admirados e consagrados nessa época, estarem hoje esquecidos, possa estar vinculado ao fato de que associaram literatura à vida política. Helena Carvalhão Buescu (1997) e Carlos Reis (2001), por exemplo, ilustram essa idéia com o caso de Pinheiro Chagas. O único diferencial entre esses dois olhares críticos é que Buescu propõe uma revisão da fortuna crítica desse autor. Apenas não concordamos

com esses dois autores no sentido de estar a literatura de Pinheiro Chagas no total esquecimento. Por que discutimos isso? Pelo simples fato de que quando acessamos ao acervo da Biblioteca Nacional de Lisboa, constatamos que obras como *Os Descobrimentos Portugueses e os de Colombo (1892)* e *A Corte de D. João V (1867)* tem edições datadas de 2001 e 2002, respectivamente. Assim, podemos supor que se existe uma reedição dessas obras, temos um público que ainda consome a literatura de Pinheiro Chagas. Essa análise baseada apenas no fator comercial do mercado editorial.

Esses dados obtidos não são os limites de nossa investigação, pois não se esgotaram todas as fontes teóricas existentes na crítica. Com esse levantamento, constatamos que de certa forma existiu uma reprodução nas histórias literárias da imagem que tinha a Geração de 70 sobre Pinheiro Chagas. Como ficou bem evidenciado a partir dos anos 40, este autor aparece exclusivamente como adversário reacionário e conservador da estética realista, e principalmente da vida literária de Eça de Queiroz. Porém, não podemos antever que somente a trajetória pública de nosso autor, através de suas relações políticas e literárias, que o levaram ao poder, tenha produzido uma imagem negativa de sua fortuna crítica junto à Geração de 70 e, conseqüente, reprodução nas histórias literárias posteriores. Vale lembrar que Teófilo Braga, um dos coimbrões, chegou ao cargo de presidente de Portugal e, no entanto, sua fortuna crítica não está condicionada ao esquecimento.

Concluindo, é necessária uma releitura das obras de Pinheiro Chagas. Acreditamos que o problema maior da reprodução crítica é a cristalização desse ostracismo, pois a sua literatura encontra-se associada ao aspecto conservador de sua vida política. Perdem-se, então, as histórias literárias e o público de nosso tempo em entender as verdadeiras concepções desse escritor que tão fecundamente escreveu em diversos estilos, e que participou freneticamente da vida pública e literária do Portugal do século XIX.



**RESUMO:** Este ensaio propõe verificar como a historiografia se comportou quanto à fortuna crítica de um polígrafo excepcional, Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895), que participou intensamente da vida pública no final do século XIX, incluindo as mais importantes polêmicas literárias de Portugal: Questão Coimbrã (1865) e Questão Faustina (1872). Abordaremos se o discurso dos integrantes da Geração de 70 – Antero de Quental, Teófilo Braga, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão e Eça de Queiroz – influenciou os estudos críticos posteriores nas histórias literárias.

**Palavras-chave:** Crítica Literária; Manuel Pinheiro Chagas; Geração de 70.

**ABSTRACT:** *This essay proposes to verify how the literary criticism positioned itself about the exceptional writer Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895), who participated intensely in the public life in the end of 19<sup>th</sup> century; including the most important literary polemics from Portugal: Questão Coimbrã (1865) and Questão Faustina (1872). We will approach if the writers' ideas of the seventies – Antero de Quental, Teófilo Braga, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão and Eça de Queiroz – influenced the subsequent studies in the literary histories.*

**Keywords :** *Literary Criticism; Manuel Pinheiro Chagas; Seventies Generation.*

## REFERÊNCIAS

- ARANHA, Brito. *Dicionário Bibliográfico Português*. Estudos de Innocencio Francisco da Silva. Tomo 16. Lisboa: Imprensa Nacional, 1893 p.288-297
- BARBUDA, Pedro Júlio. *Literatura Portuguesa*. Baía: Estabelecimento dos 2 mundos, 1918 p.294-295
- BITENCOURT, J. Barbosa de. *História Comparativa da Literatura Portuguesa*. Porto: Livraria Chardron, 1923.
- BRAGA, Theofilo. *As Modernas Idéias da Literatura Portuguesa*. Porto: Casa Editora Lugan & Genelioux, sucessores, 1892
- BUESCU, Helena Carvalhão. *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997 p.88-89
- CABRAL, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988 p.178-179

- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. *Revisão de Sousândrade*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 2002
- COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário da Literatura Portuguesa e Brasileira* (1969)
- DIAS, Simões J. *História da Literatura Portuguesa*. 12 ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora de <sup>a</sup> M. Teixeira & C. Filhos, 1929 p.271
- FIGUEREIDO, Fidelino. *Literatura Portuguesa Desenvolvimento Histórico das origens a actualidade*. Rio de Janeiro: Editora à Noite, 1940
- FRANÇA, José Augusto. *O Romantismo em Portugal. Os Anos de Contestação*. Lisboa: Livros Horizonte, 1969
- MARTINS, Oliveira. *Portugal Contemporâneo*. Vol II. Porto: Artes Gráficas, 1981
- MATOS, A Campos. *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1988 p.711-715
- MOOG, Vianna. *Eça de Queiroz e o século XIX*. Porto Alegre: Ed. da Livraria do Globo, 1938
- ORTIGÃO, Ramalho; QUEIROZ, Eça de. *As Farpas*. Sel. e pref. de Gilberto Freire. Vol. I Rio de Janeiro: Dois Mundos editora ltda., 1943
- QUEIROZ, Eça de. *Literatura e Arte*. uma antologia org. Beatri Berrini. Relógio d' Água Editores Ltda., 2000
- PIRES, Antonio Machado. *A Idéia de Decadência na Geração de 70*. 2 ed. Lisboa: Ed. Veja, 1992
- REIS, Carlos. *História da Literatura Portuguesa*. Vol.5 Lisboa:Publicações Alfa, 2001
- SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal* 5<sup>a</sup> ed. Coleção Saber. Publicações Europa-América , s/ data p.315-339
- SARAIVA Antonio José; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17<sup>a</sup> ed. Porto: Bloco Gráfico lda., 1996.

## NOTAS

2. Campos, 2002, p.12.
3. Cf. Aranha,1893, tomo 16, p.288-297
4. Braga, 1892, p.167
5. Ortigão, 1843, p.57
6. Martins, 1981, p.361
7. Dias, 1929, p.271
8. Queiroz, 2000, p.93-6
9. Figueiredo, 1944, p. 297
- 10.Coelho, 1969, p.185-7
- 11.Saraiva, 1979, p.327

## LUÍS CARDOSO: UM ESCRITOR DE TRAVESSIAS

Jane Tutikian<sup>1</sup>

Na mesma medida em que parece não haver um nome além da utilização do prefixo ‘pós’ para o momento em que se vive, há a possibilidade de identificá-lo, tanto pelo entrecruzamento de tempo e de espaço, quanto pela posição do sujeito que ocupa este entrecruzamento e este interstício, o que determinará novas identidades, uma vez que abriga a redefinição de conceitos de culturas nacionais homogêneas e de transmissão de tradições históricas. “Cada vez mais”, diz Bhabha (1998, p.25), “as ‘culturas nacionais’ estão sendo produzidas a partir das minorias destituídas”.

Se essas colocações são fundamentais para o entendimento do pós-colonialismo, não deixam de suscitar preocupação diante das perguntas que alguns estudiosos têm feito, até se se pensar o homem como ser literário e político: é possível, de fato, estabelecer a convergência direta entre o pós-colonialismo e o pós-modernismo? E o caso africano, com seu marcado atraso, subdesenvolvimento e miséria? E o caso timorense? Pode viver a pós-modernidade quem não viveu a modernidade?

Laura Padilha (2002), ao refletir sobre o pós-modernismo como um fenômeno cultural europeu e americano, sobre os anos 60 como modificadores da conformação e apreensão da arte e das próprias concepções sociais, políticas e intelectuais e, ainda, refletindo sobre como essa experiência encaminha para o questionamento dos limites instaurados pelo pós-modernismo, reconhecendo a dificuldade de estender o conceito à África. Como, de resto, pelas mesmas razões, pode-se reconhecer as dificuldades em estendê-lo ao Timor Leste.

Entretanto, assim como Chabal (1998) afirma que o ‘pós-modernismo’ não tem significado para as mulheres e homens das vilas africanas, Padilha reconhece que há pontos em que, efetivamente, não se pode buscar uma pós-modernidade na África. Mas, a idéia proposta por Bhabha (1998) de que os homens são seres políticos e literários aliada à idéia de que a literatura é a representação sim-

---

<sup>1</sup> UFRGS.

bólica da realidade e , nela, reinterveniente e, mais ainda, a noção de que a realidade é a realidade pós-colonial onde se reconhece o rompimento com a fixidez da re-tradicionalização se fechada nela mesma, então, implicam o reconhecimento de respostas culturais outras, na medida mesmo em que se vive a afirmação de que as culturas são essencialmente híbridas. E, nessa orientação de raciocínio, chega-se ao pensamento de Laura Padilha (2002) de que há, sim, nas literaturas africanas, vestígios de pós-modernidade.

De certa maneira, a continuar o pensamento, o mesmo, e talvez com maiores dificuldades de certeza, poderia ser aplicado ao Timor Leste, pela própria condição histórica, de colônia de Portugal a colônia da Indonésia, pela guerra civil, pelo estado de miserabilidade e precariedade de seu povo.

No Timor Leste, colônia da Ásia, entretanto, a chamada fase de tomada de consciência só acontece depois da Revolução dos Cravos e da queda do salazarismo, não tendo passado, assim como Macau não passou, por um processo típico de descolonização, como se pode caracterizar a das colônias africanas. Mesmo assim, até janeiro de 1975, havia surgido: a União Democrática Timorense (que buscava uma autonomia progressiva e integrada na comunidade portuguesa), a Associação Social Democrática Timorense, depois transformada na Frente Revolucionária de Timor Leste Independente (que buscava a independência total e a implantação de um regime socialista) e a Associação Popular Democrática de Timor ( que buscava à integração na Indonésia). Não se deve esquecer que, em 7 de dezembro daquele ano, o Timor foi invadido pela Indonésia com o apoio dos Estados Unidos da América, representado por Gerald Ford e Henry Kissinger, e também da Austrália, interessada na exploração do petróleo no mar do Timor. Isso fez com que o processo de descolonização, a luta armada de libertação, se redirecionasse para a nova potência ocupante, enquanto denunciava ao mundo o esquecimento de Portugal.

É, então que o primeiro romancista do Timor, Luís Cardoso, alarga o questionamento e a discussão numa via contrária.

O enredo de *A última morte do Coronel Santiago*<sup>2</sup> gira em torno de Lucas Santiago, narrador e protagonista, um escritor que escreve

<sup>2</sup> A indicação bibliográfica desta obra é: CARDOSO, Luís. *A última morte do Coronel Santiago*. Lisboa, Dom Quixote, 2004. A partir daqui será indicada apenas por AMCS.

seu livro no próprio ato da leitura, um exilado em Lisboa, que faz a peregrinação a Compostela, por influência do pai, o coronel Pedro Santiago, que com como arquétipo dos coronéis, mas ao mesmo tempo, aquele capaz de, diante de um livro, “deixar-se estar sossegado como uma criança que recebe uma prenda pelo Natal.” (AUMCS, p.14) Tratava-se do livro “para iluminar os caminhos que iriam levá-lo à cidade de Compostela, onde esperava ser armado cavaleiro, uma terra que ninguém sabia onde ficava.” (AUMCS, p.14)

A viagem não se consuma, senão através do filho. O pai, morrerá pela raiva e a vingança de um irmão bastardo, Pedro Raimundo, sua sombra, a quem toda a vida tratara como subalterno e como animal, e que, em contrapartida não podia viver sem seu protetor. Mas veio o “tempo das desforras.” (AUMCS, p.38) e Pedro Raimundo, fuzilou o velho e quase cego coronel sob o pretexto de haver cometido o crime de ter sido um servidor do colonialismo português.

Lucas, por sua vez, após passar por Santiago de Compostela, será vítima da protagonista de seu último romance, uma *Pontiana*, a soma das mulheres fantásticas e fantasmas que o perseguiram, uma *Pontiana* “por quem os jovens mancebos suspiravam um dia ter um encontro que os iniciasse nos meandros dos feitiços e da sedução, ainda que soubessem de antemão do risco que corriam pois nunca mais haveriam de se livrar dela. Uma vez seduzidos só os largava depois da morte.” (AUMCS, p.70) Quando soube que o escritor não pretendia voltar à terra natal, ela fez com que todas as mulheres que passassem pela sua vida, a partir de então, tivessem como missão trazê-lo de volta. Uma espécie de vingança: “desta vez, caíste no meu enredo” (AUMCS, p. 292)

Li o teu livro antes de o teres publicado. Se eu tivesse escrito um romance teria dado um mesmo destino. Não te assustes com o que vou dizer. Provavelmente vamos ter o mesmo fim. Pertencemos ao irremediável passado. [...] Ouve só o murmúrio das pessoas. Estão lá fora à tua espera vomo fizeram com ele naquela noite de desforra. Querem livrar-se do derradeiro coronel. O último Santiago. Palavras do teu pai. Provavelmente também não será um país de Pedro Raimundo. Também não será nunca um país de pequenos vingadores nem de

cortadores de cabeça. O passado acabou, acabando conosco, acaba de vez. Este é o momento exacto que ambos esperamos há muito tempo. Por me teres dado um destino trágico cumpre a tua pena. (*AUMCS*, p. 292)

Aí, na obra de Cardoso, a tradição e a cultura timorense, com seus mitos e ritos, encontram-se com a cultura ocidental, seja em Lisboa, em Compostela, em Sidney, estabelecendo uma nova concepção do ser e do ser na realidade, onde passado e futuro se antagonizam, e o texto ganha características outras, de desconstrução, de experimentação, de confusão.

E, se foi afirmado, anteriormente, que Luís Cardoso alarga o questionamento e a discussão (da questão da pós-modernidade) numa via contrária e questionado: por que não? Talvez para responder a esta pergunta suscitada pela obra de Cardoso e pelas reflexões de Laura Padilha, com relação às literaturas africanas de língua portuguesa, se possa iniciar com o seguinte pensamento: se a pós modernidade é a pluralidade e a polifonia; é o tempo do aqui e agora, portanto do presente; é a insurreição; é a derrubada dos mitos para a erigção de outros, tanto pela cisão com o passado, sacrificando visões sagradas, como pela expectativa de re-traditionalização; é o encontro com as identidades porosas; é a perda da pertença para o estabelecimento de uma nova: a do “terceiro espaço”; e se revela, simultaneamente, uma bi-partição explícita, que é a construção da história e a construção da forma, então, é possível apontar alguns processos ficcionais reconhecidamente pós-modernos.

Maria Alzira Seixo (1999, p. 93) chama a atenção de pelo menos quatro: o gosto de formas de reescrita literária ou histórica, a preocupação com a metaficção e com os mecanismos de auto-referencialidade e de recepção, a adoção, na narrativa, do ponto de vista do outro, o esquecido pela história oficial, o apagamento das axiologias e dos sistemas de valores.

E, se o pós-modernismo é, de acordo com, Hutcheon (1991, p.13) a representação das contradições desta época sua base está justamente numa estrutura aberta e flexível, que se traduza em conhecimento cultural desta mesma época e o faz pela exploração das ambigüidades irônicas e na refração dos modelos e criações

clássicas.

Nesse sentido, a História do Timor – e ela está lá, no fundo, com seus trágicos acontecimentos, como setembro de 99 - é a própria percepção da memória de Lucas, do que viveu, do que experienciou, do que soube, do que imaginou, na medida em que esses movimentos não se excluem.

Luís Cardoso, em *A última morte do Coronel Santiago*, recompõe essa história que não é a história oficial, a dos colonizadores, ainda que vinculada àquela, e o faz utilizando as formulações contemporâneas da construção ficcional, a começar por um curioso narrador não digno de confiança.

Para Paul Ricoeur (1997, p. 281), o narrador não digno de confiança é aquele que “desordena as expectativas”, lançando certas incertezas no leitor de tal modo que ele fica em suspenso diante da pergunta *onde ele quer chegar?*, sem, entretanto, e também por isso mesmo, perder seu poder de sedução dentro do “desordenamento ou da “narração confusa, pouco digna de confiança” como quer Booth (1980, p.302), rompendo com as noções convencionais do processo narrativo. Quer dizer, o narrador não confiável rompe com a credibilidade absoluta do ficcional ao adotar, dentro da estrutura e da urdidura, determinadas atitudes capazes de arrancar bruscamente o leitor da passividade.

Para isso, Luís Cardoso, na mesma medida em que, em determinados momentos, fazendo seu narrador (com quem declaradamente se confunde, ou melhor, coloca-se como duplo e sombra, quando o acusa de ter plagiado *Crônica de uma travessia*, de que, de fato é autor (*AUMCS*, p. 41)) autor-personagem, estabelece, nessa condição, um diálogo com as personagens de *A Última Morte do Coronel Cardoso*, refletindo, muitas vezes, sobre o próprio fazer literário e sobre sua própria condição, tanto de escritor e ele escreve para ajustara vida com a conta dos outros, dos antepassados, como de ser híbrido, numa cultura intervalar, dentro dos conceitos de Bhabha (1998) e de Stuart (2004), conflituando-se, evidentemente, com a narrativa proposta.

É como se estabelece o conflito com o autor implícito, gerando o estranhamento no leitor. E o faz instaurando a intertextualidade literária e musical, os *flash backs*, os avanços, apresentando-se como um ser de fronteiras: entre presente e passado, entre pátria e

não pátria, fragilizando a pertença.

A intertextualidade tem, na obra, um papel especial. Aparecendo em forma parodística ou não. Jenny (1979) faz uma observação importante a respeito da intertextualidade, observação esta que vem ao encontro da própria construção de *A última morte do Coronel Santiago*:

A intertextualidade, levada às suas últimas conseqüências, arrasta não só a desintegração do narrativo como também a do discurso. A narrativa esvai-se, a sintaxe explode, o próprio significante abre brechas, a partir do momento em que a montagem dos textos deixa de se reger por um desejo de salvaguardar, a todo o preço, um sentido monológico e uma unidade estética.

Na verdade, a construção de Luís Cardoso encontra a movimentação de um discurso constituído por textos desordenadamente e Jenny (1979) diria “anarquicamente” misturados, justamente por serem fragmentos mais aleatórios do que a narrativa, ao mesmo tempo em que a enriquece de sentidos; outros, não raramente confusos ao leitor.

Entretanto, o enxerto de textos não é gratuito, entra na esfera da transformação, de texto para texto, dentro da lógica contemporânea com sua profusão ideológica. Assim, agindo, sobretudo, na esfera da isotopia metafórica, aquela em que um fragmento é chamado à narrativa por uma analogia semântica, essa mesma analogia, muitas vezes, não é clara, transformando a intertextualidade numa espécie de jogo intelectual e estético em que o leitor é convidado a jogar, até porque, mesclam-se a eles também uma montagem não isótopa, quando, de fato, tal relação semântica é inexistente. Tanto mais que, geralmente, ela é repetida em diferentes entradas.

Ao mesmo tempo em que reflete uma consciência fragmentária e uma percepção da realidade fragmentada e ansiosa pela totalidade, dentro de um presente marcado pela descontinuidade, a intertextualidade tal como é utilizada, insere o sujeito na contemporaneidade, sendo, portanto, também, agente de temporalidade, gerando traços de identificação entre o autor-narrador e o leitor.



Importam essas colocações porque é por esse processo de total desconstrução do romance tradicional e de desordenamento da narrativa que, ao mesmo tempo em que suscita, no leitor, o estranhamento, suscita, também a identificação com o autor implicado e, conseqüentemente, esse leitor é tentado a responder a um chamamento ao jogo de participação e até de colaboração na atribuição de sentidos do texto, numa atitude de cumplicidade intrigada, o que é sempre sedutor, configurando, por parte deste narrador não confiável, o que Paul Ricoeur chama de “manobra de sedução”. (1997, p.302) Evidentemente que esse desmantelamento do convencional não é gratuito. Se por um lado ele é a forma encontrada pelo autor-narrador-personagem para melhor representar a realidade vivida e imaginada, por outro, há a concepção de que “o romance moderno exercerá tanto melhor sua função de crítica social da moral convencional, eventualmente sua função de provocação e de insulto, quanto mais suspeito for o narrador”. (Idem. p.282)

Em Luís Cardoso, há o disfarce do autor num sujeito-eu autoral que, em última análise, o revela, apesar da ironia: “Os críticos tiraram rapidamente conclusões que o protagonista não era mais do que o autor.” (*AUMCS*, p.231)

Neste processo, o que é verdade transforma-se em ficção e o que é ficção se faz verdade, num amalgamento constante. Ele é, como requer o melhor da pós modernidade, mediado pela ironia aberta, eschachada, crítica. E, acresce-se, ainda, a presença do carnavalesco bakhtiniano (1993 (b)), o “riso sério” a que refere Kristeva (1989), o espelhamento que reflete e refrata a realidade, sobretudo na forma como os heróis e ícones da identidade portuguesa são retomados.

O livro que se escreve no ato da leitura - que não é o primeiro, nem guarda as cartas amorosas nunca enviadas, nem as *Crônicas do Sexta-Feira*, o protegido de Robson Crusóé, que abandona o amo para viver em Lisboa, livre, sobrevivendo de suas crônicas - , é *O fim da travessia*, ( e não é a toa que guarda em seu título a palavra travessia), estruturado através de viagens.

A primeira delas, a viagem estática ou imaginária, aquela que se faz através dos livros e das próprias tradições culturais, pertence ao pai, o Coronel Santiago, para quem “o caminho de Santiago

seria uma boa maneira para recuperar as certezas que foi perdendo à medida que foi interiorizando as suas múltiplas questões” (*AUMCS*, p.20).

A segunda, a dos deslocamentos e a que, de certa maneira, concretiza a primeira, pertence ao filho, Lucas Santiago.

Segundo Machado e Pageaux (1981), a viagem imaginária é, antes de tudo, uma interrogação sobre o universo, uma espécie de tentativa de apropriação de idéias e de palavras, uma reconstrução de um espaço mítico, propondo um deslocamento de outra ordem, um deslocamento intelectual, transformando-se num percurso iniciático.

O grande livro da peregrinação. [...] Compostela ficava lá para os lados do Finisterra, onde a terra acabava e começava o fim do mundo. Com estas explicações assustou ainda mais aqueles que por ventura haviam mostrado interesse nesta aventura. Porque uma pessoa quando decidia ir até o fim do mundo só poderia ser por um único motivo que não fosse matar-se. Pedro Santiago afirmava que se os muçulmanos poderiam ir a Meca fazer a sua peregrinação por que não ele a Compostela? Cada um vai ao encontro do seu profeta ainda que fosse no fim do mundo. (*AUMCS*, p.27)

A outra viagem, entretanto, aquela em que se cumpre a primeira, passa do nível da indagação ao da resposta, representando tanto geograficamente ao passar por Lisboa, Santiago de Compostela, Sidney, quanto interiormente, a passagem do desconhecido para o conhecido. O percurso é um percurso mítico, como é mítico o caminho de retorno de Lucas a Maubisse, uma pequena aldeia perdida na floresta, terra natal, depois de 20 anos, quando a convergência do passado com o presente termina se evidenciando como necessidade vital e não saudade e não nostalgia, e a resposta é o esvaziamento total da pertença. “Tantos anos fora da sua terra, deixou-lhe o estatuto de um órfão, levava uma vida a viver nas margens de um rio, de um país, das pessoas, de um futuro. Desculpava-se que não tinha nenhuma pertença. [...] Um barco-fantasma que um dia entrou pela barra do Tejo dentro.” (*AUMCS*, p.110)

Para afirmar depois: “Regressara à terra onde nasceu, mas o preço que pagaram para ele estar de volta era demasiadamente

elevado para poder reivindicar sequer uma fatia de sua pertença. Aceitava a sua condição de forasteiro com esta meia exclusão, pior seria se o considerassem estrangeiro”. (AUMCS, p.201)

Luís Cardoso nos coloca diante do momento de trânsito das figuras apontadas por Bhabha(1998) como complexas, por que de fato o são, de diferença e identidade, de passado e de presente.

Lucas Santiago, tal qual Luís Cardoso, são o paradigma do sujeito híbrido, um marcado pela diferença interior, um habitante “da borda de uma realidade ‘intervalar’(Idem. p. 35), as bordas deslizantes, próprias do deslocamento cultural num mundo que segundo ele, a personagem, e seu “duplo”, Luís Cardoso, “será mulato”. (AUMCS, p.176)

Já dizia Borges que as obras literárias nunca são simples memórias, reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores. Isto é, resgatam o passado, no presente, com vistas ao futuro, outros presentes, instaurando sobre o tempo, sobre o outro e sobre si mesmo, novos olhares.

A fragmentação da narrativa, a desconstrução genológica a que se submete o romance, a intertextualidade, como apreendida na obra, são a configuração concreta um olhar crítico sobre a realidade, mas também e por um lado, um espelhamento da fragmentação do sujeito, este personagem-autor-narrador lúcido, irônico, falso, não digno de confiança e, de outro, o fortalecimento da consciência contemporânea e pós-moderna da inversão em que a escrita e o ato da escrita é que passam a ser “sujeitos”, ainda que objetos, da própria escrita, a metaficção agenciada pela auto-reflexibilidade (sem querer, aqui, entrar na discussão, também atual, de que a auto-reflexibilidade é herança de outros tempos, desde sempre).

Na concepção intertextual, e ela é adotada por Luís Cardoso, “a verdade literária como a verdade histórica, só pode constituir-se na multiplicidade dos textos e das escritas...” (JENNY, 1979, p.47) É este o trabalho que processa. A história do Timor está lá colocada, a crítica ao colonialismo, sobretudo à política desagregadora da Indonésia, está lá colocada, mas está, também, uma história mais ampla, a de um mundo e de um sujeito no tempo presente e descontínuo, o tempo do trânsito, do reconhecimento das diferenças, do passado e do presente, da migração pós-colonial, a história

do estar no exílio, que não é sua, mas de todos os exilados.

É como Luís Cardoso privilegia, acima da aventura subjetiva, ainda que a diferença interior, conseqüência e agente, pulse, o foco sobre os momentos evidenciados na articulação das diferenças culturais, o espaço intervalar, que, por sua vez, fornecem importantes subsídios para a elaboração daquilo o que Bhabha chama de “estratégias de subjetivação” (1998, p. 20) tanto individuais quanto coletivas.

Remontando à questão inicial, trazida como exemplo, por Padilha (2002) e por Chabal (1998), e pela investigação de Maria Alzira Seixo (1999), pode-se, do ponto de vista formal, afirmar que a escritura de Luís Cardoso se insere, sim, no comportamento formal da ficção pós-moderna, tanto pelo gosto pela pesquisa estética, quanto pela preocupação com a metaficção, com a recepção, com a adoção do ponto de vista do outro, o esquecido pela história, o exilado.

Se para Chabal (1998), a pós-modernidade, coloca-se no arrastar da cultura local para as formas ocidentais, há que se pensar que é incontestável a influência da literatura europeia sobre as afro-asiáticas, tanto mais considerando-se a condição diaspórica.

As tradições folclóricas, arcaicas e a consciência folclórico-mitológica coexistem, ainda que em forma de resquício, com o intelectualismo europeu e pós-modernista. Assume-se uma inventiva autoral rica traduzida pela forma ocidental e pela liberdade do uso da mitologização e da recontagem da história nacional, onde, não raras vezes, a linguagem do mito respaldada no pensamento folclórico-mitológico é a própria realidade histórica, a realidade que influencia seus destinos. É isso que é fundamental. É óbvio que pouco importam aos habitantes de Maubisse, uma pequena aldeia no meio de uma floresta incrustrada nas montanhas do Timor, a pós-modernidade. Como é óbvio que a pós-modernidade não se aplica integralmente a todas as colônias portuguesas afro-asiáticas. Entretanto, a perspectiva é outra, é a dos desenraizamentos, que ocupam um espaço liminar de significação, marcado pelos discursos das minorias, por locais “tensos de diferença cultural” (Idem, p.209), pela própria instabilidade de significação cultural, cuja melhor representação é Lucas Santiago

Se, do ponto de vista da construção da narrativa é gerada uma

espécie de confusão pelos recursos adotados dentro da perspectiva do narrador, da intertextualidade e dos próprios fragmentos recortados, indo da isotopia metafórica à montagem não isotópica, a estrutura adotada, onde se configuram as duas peregrinações, que, em última análise convergem para a busca de um lugar-eu, o que acolha a diferença interior, de quem está nas margens ou nas bordas deslizantes dos deslocamentos culturais, termina levando ao estranhamento.

Na Europa:

Havia alguém que caminhava às suas costas. Não sabia bem se era mais um fantasma ou uma sombra. Fiado nos conselhos dos anciãos Lucas não olhou para trás. Mas de imediato caiu na realidade pois estava num outro lugar do mundo, em outro continente, na cristã Europa, onde há muito tempo os fantasmas tinham emigrado e outros acabaram nas fogueiras. Estava refugiado num sítio onde não havia nenhuma árvore perfumada de sândalo[... ](AUMCS, p.72)

No Timor, a sensação de quem se demora numa viagem sem retorno e acaba por esquecer o caminho de volta.

Quando olhou à sua volta não estava lá ninguém, só depois conseguiu decifrar no meio de gente anónima os rostos de dois familiares que o foram buscar no aeroporto. Pareciam tão estranhos quanto ele. Os longos anos de estadia na Europa tiveram um impacto negativo na sua adaptação ao clima. (AUMCS, p.200)

É assim a chegada de Lucas ao Timor, depois de vinte e cinco anos de exílio.

Regressara à terra onde nasceu, mas o preço que pagaram para ele estar de volta era demasiadamente elevado para poder reivindicar sequer uma fatia de sua pertença. Aceitava a sua condição de forasteiro, estava satisfeito com essa meia exclusão, pior seria se o considerassem estrangeiro. Esperava que não lhe chamassem *malae*, porque *malae* era o outro, o de pele branca e queimado de sol pelas horas passadas ao sol. (AUMCS, p.201)

E o estranhamento não é mais do que a consciência do sujeito híbrido, da não pertença, corroborando a idéia de apagamento da identidade das origens e da identidade cultural do exílio, para o encaminhamento a uma outra identidade, intervalar, organizada ou desorganizada no terceiro espaço, de quem está na fronteira. “[...], consciente de que “ depois do ultramar damos finalmente conta que existe um mar que nos separa. Os ressentimentos ainda existem...” (*AUMCS*, p.107) E mesmo “[...]a terra prometida é um paraíso extinto...” (*AUMCS*, p.84) “Foi-se aos poucos excluindo de tudo. Recusava ter uma família, uma religião, uma terra e uma pertença.” (*AUMCS*, p.87)

## A NARRAÇÃO DA MORTE SEGUNDO MACHADO DE ASSIS E LOBO ANTUNES

Janine Resende Rocha<sup>1</sup>

Este trabalho estuda, comparativamente, as perspectivas de uma narração realizada de dentro da morte nos romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, e *A ordem natural das coisas* (1992), de António Lobo Antunes. Pretendemos observar notas da modernidade literária ainda que a partir de um *topos* bastante antigo na história da literatura: o discurso da morte. Vale pensar, por exemplo, que Luciano de Samósata, já no segundo século da era cristã, escreveu os *diálogos dos mortos*, influenciando o legado da modernidade literária, em uma lista que inclui, só para citar alguns, Cervantes, Sterne, Dostoievski, Flaubert e Machado de Assis. O que, então, caracterizaria a negatividade de romances exemplares dessa modernidade como *Enquanto agonizo* (1930), de William Faulkner, *Memórias póstumas* e em grande parte da obra de Lobo Antunes? Em alguma medida, tentaremos responder a esse questionamento; apesar de a análise se limitar a dois romances, *Memórias Póstumas* e *A ordem natural das coisas*, teremos circunscrito pouco mais de um século de intervalo.

Se em Machado de Assis, o propósito memorialístico já é advertido pelo título – *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no romance de Lobo Antunes a inserção da memória ocorre por vias extremamente enviesadas. Confundida com outras temporalidades e vozes, almeja, muitas vezes, a origem, cujo acesso inexistente, pois, nesse romance, a orfandade apresenta-se inerente ao ser humano. Quanto à veemente diferença entre os autores sobre o tema da origem, basta ter em vista o terceiro capítulo das *Memórias Póstumas*, intitulado “Genealogia”, e a condição de alguns personagens de Antunes como o marido da Iolanda e sua mãe Julieta.

O romance de Antunes define-se a partir de uma indistinção temporal, isto é, passado e futuro se acomodam num presente ininterrupto, como pode ser visto através da esterilidade da memória, uma vez que a ela não é dado revelar o passado. O trecho a

---

<sup>1</sup> Vínculo institucional: UFMG (Graduação).

seguir ilustra esta confluência temporal:

Tudo isso se passou há muito tempo porque tudo se passou há muito tempo mesmo o que acaba de acontecer agora e que foi ter dado corda à grafonola para ouvir uma ária da Bohème e achar-me sentada na cadeira de balouço com o morro de Monsanto em frente e o verde das árvores azulado pela refração da distância como na época em que o meu pai ali combateu em mil novecentos e dezenove durante a revolução monárquica<sup>2</sup>. [fala de Julieta]

Mecanismo semelhante parece ser também o da morte, pois a distinção entre o plano dos vivos e o dos mortos é borrada: cadáveres estão sempre à mostra, personagens falecidos voltam a ser requisitados ou, até mesmo, “revividos”, como exemplificam os trechos: “O meu pai veio bater-me com o cinto e foi-se embora, e eu não me importei porque ele já estava morto.”<sup>3</sup> e “o meu marido morto veio do quarto de banho, com uma das bochechas coberta de sabão de barba e a navalha em riste”<sup>4</sup>. Personagens falecidos são lembrados como se vivos estivessem, deixando dúvidas sobre a integridade mental do personagem que assim lembra ou sobre a ocorrência desta morte, e personagens vivos são caracterizados referenciando o universo dos mortos, como reiteram as falas sobre Iolanda ou como mostram trechos esparsos, por exemplo: “o Senhor Esteves de quem sinto ciúmes mesmo hoje, ciúmes daquele destroço, daquele cadáver, daquele cágado”<sup>5</sup>; “notei que as minhas narinas se haviam afilado como as dos cadáveres nos esquifes”<sup>6</sup>; “deixei-o ali à espera, já defunto, mais defunto do que se lhe esmagasse a cabeça com um tijolo, ou um pedaço de tronco, ou um calhau”<sup>7</sup>.

Tal aproximação parece representar uma coerência radical para a economia do romance, já que se a morte acontecesse em sua plenitude, ou, em outras palavras, se, como manda o senso comum, a morte implicasse a passagem definitiva para outro lugar e a impos-

<sup>2</sup> Antunes, 1996, p. 231.

<sup>3</sup> Antunes, 1996, p. 234-235.

<sup>4</sup> Antunes, 1996, p. 240.

<sup>5</sup> Antunes, 1996, p. 172.

<sup>6</sup> Antunes, 1996, p. 241.

<sup>7</sup> Antunes, 1996, p. 271.



sibilidade, portanto, de contato com os vivos, haveria a sugestão de uma medida segura para se contabilizar a temporalidade de um certo passado, quando se convivia com os mortos. Nesse sentido, vale lembrar um dos trechos mais dramáticos do romance, quando Julieta finalmente conhece o seu pai biológico, ainda que se recuse a admiti-lo como tal. É esse o contexto da citação a seguir, a propósito do que nos interessa destacar neste momento: “[...] e o cadáver da raposa, o cadáver da minha avó, os cadáveres dos meus irmãos empestavam Benfica, empestavam o bairro, empestavam Monsanto, e o sino da igreja, e a palmeira que não havia, e a Rua Cláudio Nunes, e a Amadora, e o céu, [...]”<sup>8</sup>. Observamos, então, uma morte que não se dissipa, fazendo-se sempre presente seja em razão de um estado de carência ou uma afetividade que, por ventura, a cercam, seja quanto a sua materialidade.

Há no romance de Lobo Antunes uma cumplicidade com a morte e com elementos a ela relacionados, o que resulta na negação da transcendência, do sagrado e do ritual. Esses elementos, como “cemitério abandonado”, “vozes dos mortos”, “jazigos destroçados”, “serafins e os Cristos de gesso que me ameaçavam com as mãos quebradas”<sup>9</sup>, ajudam na composição da tônica do livro: inevitavelmente, mesmo que mudem os narradores, a ruína, o sombrio e o desterro perduram do início ao fim do livro. Inexistem referências que aproximem a perspectiva do livro à clave da morte cara ao senso comum; assim, o pesar, o sofrimento decorrente da perda de um ente querido ou o medo da morte não são elaborados. Embora sob o risco de se perder entre os fusos culturais, pois a situação descrita se passa em Moçambique, o exemplo a seguir, narrado por Oliveira, pai de Iolanda, cujo narratário é a própria, pode ser uma boa inferência disso: “Nunca mais voei sob a terra porque conheci a tua mãe num domingo, em novembro, num velório de pobres, a beber martíni em torno de um caixão numa vivendinha da ilha, o falecido de mãos na barriga com uma rosa nos dedos e a gente em torno [...]. Casei uma semana depois com a filha do cadáver [...]”<sup>10</sup>. A morte chega a ser quase desejada – vide a fala de D. Orquídea, uma das narradoras: “Apesar de tudo sempre consola pensar que temos de morrer de qualquer coisa,

<sup>8</sup> Antunes, 1996, p. 270.

<sup>9</sup> Antunes, 1996, p. 09 (toda a enumeração).

<sup>10</sup> Antunes, 1996, p. 81.

não é?”<sup>11</sup>, ou mesmo provocada – vide as mortes voluntárias e, mesmo nesta circunstância, muito serenas, de Jorge e Julieta. Frisamos, contudo, que tanta afeição à morte não inspira quaisquer formulações condizentes com alguma expectativa de descanso das mazelas terrenas; assim como à vida não se destinam lamentações, e isso, junto a tanto infortúnio e penúria, realmente é notável. Dessa maneira, em meio à condição de falta inerente às personagens, observa-se a recusa ao pensamento do interior contraposta à valorização do exercício lingüístico, vivenciado em todo o seu potencial de força, acúmulo e ritmo, caminho para a experiência do “Fora” blanchotiano ou do ponto neutro, tal a definição do apagamento do “eu”, que, segundo a proposição teórica de Maurice Blanchot, corresponde a um dos traços nevrálgicos do cânone moderno por ele circunscrito.

Nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o narrador, ao escrever suas próprias memórias, ilumina o lugar da primeira pessoa. Ainda que exilado do mundo dos vivos, não tem o exílio de si, reforçando suas marcas pessoais ao longo da narrativa e lembrando, com entusiasmo, que a sua enunciação parte bem de dentro de si, como atesta esta declaração do “defunto autor”: “[...] em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente”<sup>12</sup>. Mesmo que o tom das memórias não seja o da auto-complacência, mesmo que não haja nem um objetivo catártico aparente nem o pacto com o leitor sobre a sinceridade da matéria a ser narrada – apesar de Cubas, enquanto defunto, negar a farsa –, contrariando os preceitos do gênero memorialístico, não vemos configurada a “exterioridade” blanchotiana, já que ela pressupõe um desinteresse pelo “eu” hiperbólico. É importante não confundir a esfera do autor empírico com a do Brás Cubas. A partir da identidade do autor fictício, apenas avaliamos uma escrita *post mortem* como se a sua execução se realizasse nesse contexto, deixando de lado as sombras do autor empírico e as questões a ele pertinentes.

Depois de encontrar no título esta “pista”, a inusitada dedicatória das *Memórias Póstumas* reforça para o leitor a condição de defunto do “autor”. Delineia-se aí uma diferença em relação ao romance de Antunes aqui estudado. Se no romance machadiano a narração é anunciada pelo defunto de dentro da morte já con-

<sup>11</sup> Antunes, 1996, p. 90.

<sup>12</sup> Assis, 1999, p. 188.

cretizada, atraindo, através da memória, o trajeto de uma existência pregressa, em *A ordem natural das coisas*, a narração da morte pelo personagem que irá falecer cessa no instante da sua morte. Como não há narração para além do túmulo, não há interferência da morte no estilo dos narradores; pode-se aventar, no máximo, interferência do estar morrendo ou, para usar a expressão de Maria Antônia, do “entrar na morte”<sup>13</sup>. Para a escrita de Brás Cubas, como ele adverte no primeiro parágrafo do capítulo inaugural “[...] eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor [...]”<sup>14</sup>, torna-se fulcral a sua condição por razões que podem ser resumidas em dois pontos: ele só escreve porque está morto e o seu estilo é devedor de tal condição.

Além da “pachorra”<sup>15</sup> ou, em outras palavras, do método “sem gravata nem suspensórios”<sup>16</sup>, realçamos outros matizes basilares do estilo de Cubas. Segundo ele assume no prólogo: “Trata-se na verdade de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevia-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”<sup>17</sup>. Esse trecho é oportuno por acrescentar tais matizes e lembrar a tradição literária convocada no romance, cujas referências explícitas ou não ao longo das suas páginas são congruentes com uma verdadeira biblioteca de leituras. Em meio a tantas menções intertextuais, nosso autor pretende que seu “escrito” *post mortem* resulte tanto elegante e inovador quanto franco.

Como em *A ordem natural das coisas*, nas *Memórias Póstumas*, a morte não abraça o transcendente. Contudo, o romance machadiano confirma outros elementos próximos ao senso comum, distanciando-se do romance de Antunes, que os nega. Essa diferença é clara; basta considerar as mortes que não sejam a do próprio narrador, às quais Cubas imprime a distinção do espetacular. No caso do falecimento dos genitores de Cubas, por exemplo, há a caracterização que obedece às normas habituais em relação ao decoro provocado pela morte. Na seqüência desses falecimentos, Cubas

<sup>13</sup> Antunes, 1996, p. 259.

<sup>14</sup> Assis, 1999, p. 15.

<sup>15</sup> Assis, 1999, p. 19.

<sup>16</sup> Assis, 1999, p. 30.

<sup>17</sup> Assis, 1999, p. 13.

é consumido pela “volúpia do aborrecimento”, reflexo do tempo que ele precisa para superar o luto, afastando-se do convívio social. Se a propósito da morte materna, Cubas revela uma densa carga de tristeza e de sentimentos peculiares ao óbito de um ente tão próximo e querido, ocupando-se de questões vinculadas ao “abismo do Inexplicável”<sup>18</sup> – maneira como o próprio Cubas classifica o estímulo para os pensamentos que lhe surgem sobre a morte da mãe –, a propósito da morte paterna, Cubas descreve detalhadamente as formalidades do cerimonial típico a este momento. A magnitude desses protocolos deixaria tontos os narradores de Antunes, cuja incondicional desafetação dos sentimentos quando encontram a morte, mesmo que a de um ente querido, seria impensável para um Cubas capaz até de brigar com a irmã e o cunhado pelos bens do pai, num retrato usual de processos de inventário.

A relação entre tempo e morte, também configurada em Antunes, apresenta-se nas *Memórias Póstumas*. Nesse romance, como mencionado quanto à tentativa de reconstituir o passado pela memória, há uma movimentação do tempo muito bem definida, sugerida desde o título pela palavra “póstumas”. Outro exemplo da simultaneidade das referências ao tempo e à morte pode ser visto no trecho:

A dor suspendeu por um pouco as tenazes; um sorriso alumiou o rosto da enferma, sobre o qual a morte batia a asa eterna. Era menos um rosto do que uma caveira: a beleza passara, como um dia brilhante; restavam os ossos, que não emagrecem nunca. Mal poderia conhecê-la; havia oito ou nove anos que não nos víamos<sup>19</sup>.

Vemos a personificação do tempo, figurado no rosto da personagem, que é a mãe de Cubas, às vésperas da sua morte. Tem-se, assim, a passagem do tempo registrada na extinção da beleza de épocas menos senis e na corrosão da carne. Além da menção literal à morte, notamos sua presença na “caveira” que resulta dessa corrosão, um dos símbolos fúnebres mais expressivos, comprovando que a passagem do tempo é fatal. No destaque a ser lido, tal constatação se repete, mas com mais ênfase na liquidez do tempo:

<sup>18</sup> Assis, 1999, p. 60.

<sup>19</sup> Assis, 1999, p. 59.

Usualmente, quando eu perdia o sono, o bater da pêndula fazia-me muito mal; esse tique-taque soturno, vagaroso e seco, parecia dizer a cada golpe que eu ia ter um instante menos de vida. Imaginava então um velho diabo, sentado entre dois sacos, o da vida e da morte, a tirar as moedas da vida para dá-las à morte [...] <sup>20</sup>.

Ao formular que a vida é ameaçada na medida em que o tempo avança, sublinhamos em Cubas um sentimento temerário quanto à morte. Notamos, portanto, que, em Machado, a percepção do tempo é bem diferente das marcas temporais em Antunes, já que ela formaliza os conceitos de presente, passado e futuro. Essa conclusão é importante para a caracterização da morte machadiana: contrariando o que vimos em Antunes, ela mostra-se definitiva, ou seja, há contornos precisos entre as instâncias da vida e da morte, que permitem conhecer a morte como acabada ou realizada de fato.

Curioso perceber que o vigor do medo de Cubas não perdura até o momento da sua morte, pois, quando ela ocorre, não há mais seu resquício. Vejamos:

Agora, quero morrer tranqüilamente, metodicamente, ouvindo os soluços das damas, as falas baixas dos homens, a chuva que tamborila nas folhas de tinhorão da chácara, e o som estrídulo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora, à porta de um correio. Juro-lhe que essa orquestra da morte foi muito menos triste do que podia parecer. De certo ponto em diante chegou a ser deliciosa. A vida estrebuchava-me no peito, com uns ímpetos de vaga marinha, esvaía-se-me a consciência, eu descia à imobilidade física e moral, e o corpo fazia-se-me planta, e pedra, e lodo, e coisa nenhuma <sup>21</sup>.

A partir desse trecho, é fácil notar que as denotações da narração da morte de pessoas próximas e da morte própria não são as mesmas. O “entrar na morte” protagonizado por Cubas é sereno e bem humorado, integrando-o à natureza das ondas, até transfor-

<sup>20</sup> Assis, 1999, p. 97 (grifos nossos).

<sup>21</sup> Assis, 1999, p. 16.

mar-se de planta a “coisa nenhuma”. Já que a morte reduz Cubas aos estados vegetal e mineral, como pensar o estatuto desse sujeito “defunto autor”, agente de um pretense resgate memorialístico, se ele é “coisa nenhuma”? Caso esse questionamento seja legítimo, vê-se constituir um paradoxo irresolúvel. No entanto, parece mais acertado pensar que a aproximação do corpo a “planta”, “pedra”, “lodo” e “coisa nenhuma” aponta para uma aproximação à maneira das comparações, desenvolvendo, através da enumeração paratática, a progressiva insignificância e imobilidade a que obriga o seu corpo.

A naturalidade de Cubas ao narrar sua morte repete-se como uma constante em Antunes, quando Jorge, Julieta e Maria Antônia relatam as respectivas mortes. Entre as mortes de Jorge e Julieta é patente um paralelismo, plausível em razão de a morte dela ser posterior a dele e do afeto e saudade que ela guardava do irmão. No caso de Maria Antônia, encontramos uma narração da morte mais ousada, pois a sua metamorfose em árvore parece ser literal. Na narração dos quatro personagens observamos que ultrapassar o limite da vida significa sobrepesar a construção linguística.

Os dois trechos a seguir correspondem, respectivamente, às mortes de Jorge e Julieta:

Ao poente o clarim do quartel tocou para o Rancho e eu pensei Tenho fome. Pensei Talvez me fizesse bem comer antes de atravessar a fronteira, mas pensei Não tem importância, é uma questão de minutos, como do outro lado assim que lá chegar. Já não havia pescadores, já não havia gaivotas, abrigadas sob o arco da ponte, apenas o cego, os cães a ladrarem, saudosos das tripas dos polvos, e os candeeiros acesos de Tavira (mas não era Tavira, posso jurar-te que era uma cidade inventada) cavavam as fachadas [...]. Apenas os cães, o cego e eu, a lua despontando do mar e o ruído das vagas, até que o negrume engoliu o cego e os cães, e ao deixar de ver o caixote em que me acorava levantei-me, compus o dólma e caminhei para as ondas. Ainda hesitei em descalçar os sapatos que me dificultavam a marcha sobre a água, mas não se me afigurou sensato desembarcar em peúgas num País desconhecido: suponho que concordas, Margarida, que os meus pais não haveriam de gostar<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Antunes, 1996, p. 188.

De forma que comecei a caminhar para Venda Nova, alheia às pessoas que se cruzavam comigo e se voltavam para me fitar, a valsa perdeu-se atrás de mim, um bêbado de smoking e chapéu alto resmungou uma frase que não entendi, e ao atingir os prédios da Amadora enegrecera de tal modo que até a minha sombra se sumiu. Porém havia janelas iluminadas e a chuinha de outubro ascendendo no escuro. As trevas impediam-me de distinguir os barcos, impediam-me de distinguir o salva-vidas, as traineiras, as grazinas, as dunas, a ponte romana e a esplanada de Tavira, impediam-me as arvéolas nos penedos, os cestos de pescado, o sol nas ondas e os caranguejos da vazante, impediam-me de distinguir o meu irmão Jorge sorrindo à minha espera, mas não valia a pena chamá-lo por já me achar perto dele, por me achar perto do mar<sup>23</sup>.

Em ambas, há a figuração da morte como se fosse um fluxo contínuo que desembocasse num lugar, cuja existência parece certa aos narradores. Trata-se de perceber que a materialidade desse lugar é incompatível com a afirmação do etéreo, inviabilizando qualquer caminho rumo a uma vida espiritual. Se nas *Memórias Póstumas*, estar na sepultura implica retornar ao prosaico e unir as pontas da vida, como tenta fazer o casmurro Bentinho, nas falas anteriores, observamos que “atravessar a fronteira”, embora aparente ser simples, implica cessar o ato de narrar, sugerindo que a morte seja uma experiência das sensações ou até uma experiência estética, radicalizada, como se verá a seguir, na morte de Maria Antônia. Assim, a morte seria intransmissível enquanto sensação, mas auferível enquanto “efeito estético”<sup>24</sup>.

COMO caem as árvores eu caio e caindo caio como as folhas e as sombras caem devagar e leves e ouço-os chorar e falar comigo e não posso responder enquanto caio porque se respondesse que diria senão que me abato como se abateram outrora o meu pai a minha mãe o meu marido de repente calados e imóveis e assim brancos como a luz nesta casa tão branca sobre os móveis brancos os espelhos devolvem o silêncio e as lágrimas deles e amanhã subirão comigo lá acima e sem palavras para além das do padre voltarão o meu rosto

<sup>23</sup> Antunes, 1996, p. 278-279.

<sup>24</sup> Aludimos à teoria de Wolfgang Iser.

na direção do sol<sup>25</sup>.

A narração de Maria Antônia reforça o silêncio a que aludimos anteriormente, revelando que a morte é lacônica, ao constatar, nesse momento, só poder dizer “me abato”. Uma diferença interessante entre a morte de Maria Antônia e a dos outros dois narradores diz respeito à cor invocada por eles. Maria Antônia parece se submeter a uma luminosidade inviável para estes personagens, que referenciam a negritude no instante da morte. Além disso, observamos que a menção a circunstâncias externas define outra diferença. A atmosfera escura entrevista por Jorge e Julieta contrasta com focos de luz advindos de “candeeiros”, “lua”, “janelas iluminadas”, articuladores do cenário do lado de fora à morte – também noticiado através da “orquestra da morte” na narração de Cubas –, inexistente na narração auto-centrada da Maria Antônia.

Em *A ordem natural das coisas*, são narradas as mortes de Jorge, Julieta e Maria Antônia. Porém, Iolanda, ainda que seja apresentada por todos os narradores e por ela mesma como se fosse uma personagem viva, corrobora a caracterização da morte no romance. Nesse caso, a morte está presente na vida, configurando um sentido contrário ao definido nas *Memórias Póstumas*. Tem-se, assim, segundo as palavras de Blanchot, a “[...] irrealização da vida e a irrealidade do ‘Eu morro’”<sup>26</sup>. Para essa configuração, é central a imagem das “pétalas pisadas”, cunhada pelo marido dela. Da mesma maneira que, no romance de Antunes, a morte não desfaz o vínculo com a vida, a vida de Iolanda é “embalsamada no odor de crisântemos”<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Antunes, 1996, p. 272.

<sup>26</sup> Blanchot, 1997, p. 245.

<sup>27</sup> Antunes, 1996, p.74.



**RESUMO:** Este ensaio propõe uma leitura comparativa dos romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e *A ordem natural das coisas*, de António Lobo Antunes. Essa aproximação tem como objetivo o estudo das perspectivas de uma narração realizada de dentro da morte, destacando, por consequência, aspectos sobre o romance na modernidade, visto que, entre os autores, registra-se um século de intervalo.

**Palavras-chave:** narração; morte; modernidade.

**ABSTRACT:** *This study aims a comparative lecture of Memórias Póstumas de Brás Cubas, by Machado de Assis, and A ordem natural das coisas, by António Lobo Antunes. We focus our attention on the different modes of narration from death, looking for notes about modernity.*

**Keywords:** *process of narration; death; modernity.*

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. *A ordem natural das coisas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 24. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. Olhares de além-túmulo. In: \_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Trad. J.Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996-99. 2 v.

# A LITERATURA (PORTUGUESA) EM TEMPOS DE INDIGÊNCIA

João Barrento

Os parêntesis envolvendo a palavra «portuguesa» no meu título são, ao mesmo tempo, fronteira do local e ponte para o global. Isto significa que o *limite dos sentidos* da actual *crise do literário*, da *transmissão* e da *presença (pouco) actuante* da literatura, tanto pode ser confirmado ao nível da crescente in-significância da literatura nacional como esteio de uma consciência nacional (coisa que é hoje quase um anacronismo), como pelo fenómeno da progressiva diluição do literário na configuração global do estado do mundo e do movimento das consciências. O primeiro destes sintomas é hoje marcado por uma existência sem memória, o segundo explica-se pela predominância dos paradigmas economicistas, pragmáticos e vivenciais. A escala do mundo define-se hoje por dois parâmetros que se opõem e se completam na existência de cada indivíduo: o movimento das *Bolsas* (o único lugar onde a vida se rege ainda por «valores») e as vivências do *corpo* (quase só valorizado na sua dimensão material e hedonista). O simbólico e a letra, que se alimentam do equilíbrio aberto e instável entre os sentidos e a ideia, saem a perder na arena social e cultural delimitada e dominada por estes dois marcos.

No seu último ensaio sobre a actual situação dos estudos literários, em Portugal e em geral, Silvina Rodrigues Lopes ataca de forma veemente o «bloqueamento da interrogação» que, segundo a Autora, tomou conta das instituições e dos «especialistas» que «ministram e administram» a literatura, de modos e por caminhos que fazem perder «a capacidade de duvidar e perguntar» (Lopes: 2005, 160-62). A posição é radical, abre para um abismo, sugere a ameaça de um deserto institucional onde se cai numa terra de ninguém, em relação à qual se assume um ponto de vista de total niilismo. Se a literatura não é certamente «administrável», já não estou muito seguro sobre se ela não será «ministrável». Penso (e nisso estou acompanhado por outros, por exemplo por Carlos Mendes de Sousa, num número da revista *Relâmpago* dedicado ao tema «Como

falar de poesia?»), que a sala de aula pode ainda ser «um espaço privilegiado de diálogo» (Sousa: 2000, 20). E pergunto-me: se a literatura deixou de ser transmissível, que fazemos nós aqui? Que faço eu ao buscar mês a mês quem me leia, ainda que escrevendo modesta e discretamente «a lápis» – a única forma para mim compatível com o estatuto interrogativo e com o «atrato» essencial da literatura –, da janela da minha página no suplemento literário de um jornal ou numa revista que se chama *Ler* e se quer de «livros e leitores»? O dilema é de sempre, desde Platão, e as posições mais desesperadas nunca lhe trouxeram solução. O caminho passa, ao que me parece, pela insistência e persistência na manutenção de espaços, nichos institucionais ou não institucionais que, adentro do próprio espaço literário, no sentido mais amplo do termo, pratiquem, de forma coerente e sem vacilações, o *desbloqueamento da interrogação*, a afirmação daquilo que, no mesmo ensaio, Silvina R. Lopes refere como «o estatuto paradoxal» dos estudos literários e, naturalmente, do seu objecto, a literatura. Num contexto hoje hostil, é certo, e que por isso é preciso identificar e conhecer.

O meu título remete para esse contexto, através de uma dupla implicação:

1. Que existe, ou deveria ser reconhecível, uma consonância, ainda que pela negativa, entre a literatura – a Literatura Portuguesa enquanto prática criativa e suporte de formação na escola – e o seu tempo;
2. Que este nosso tempo (português e mundial) é, em sentidos vários que a seguir enunciaremos, um «tempo de indigência» (de algum modo semelhante àquele outro tempo de crise e de viragem que, há duzentos anos, suscitou a Hölderlin a conhecida pergunta: *Wozu Dichter in dürftiger Zeit?* – «para quê poetas em tempos de indigência?»).

Parto destas duas constatações problemáticas para elaborar um breve catálogo de perguntas dirigidas às estratégias possíveis perante os novos desafios sociais, as mudanças de paradigmas técnico-científicos e as transformações culturais globais que nos atingiram na era pós-industrial. O comentário destas questões permitir-nos-á entender melhor o lugar social, cultural e curricular da Literatura Portuguesa hoje e da literatura portuguesa de hoje, num Portugal europeu em plena crise de identidade, crescendo e

perdendo-se de si no meio de contradições que derivam do emba-te entre realidades constitutivamente pré-modernas e momentos de uma pós-modernidade assimilada à pressa (vd. Barrento: 1999, 23-36, e Sousa Santos: 1994, 49-67). As perguntas que me (pre) ocupam, e que enuncio sem qualquer intenção de hierarquizar, são da seguinte ordem:

- Que lugar teve, que lugar tem a literatura portuguesa no espaço cultural português?
- Que possibilidades tem esta prática e esta disciplina (hoje mais arredada do que nunca dos currículos escolares) de se legitimar face aos novos desafios?
- Poderá/deverá ela adaptar-se às exigências da cultura mediática dominante, repensando e redefinindo os seus meios e as suas categorias «filológicas» tradicionais – «língua», «texto», «comunicação», o próprio conceito de «literatura»?
- Ou poderá ela, contra as tendências que ameaçam subvertê-la, encontrar meios de reagir à tecnologização da palavra, à retirada da palavra dos *media*, e tornar-se uma «filologia radical», decidir-se por um «fundamentalismo poético» aguerrido e suicida?
- A que beco sem saída poderá levar a alienação, como se de *ghettos* se tratasse, entre a *língua* e a *literatura* portuguesas recentemente proposta e de facto levada à prática nas escolas?
- De que modos será possível – porque é evidente que a questão de fundo passa por aqui – à literatura portuguesa encontrar o seu lugar, relativo e problemático, de matéria «nacional» e chegar ao equilíbrio entre a especificidade dos seus objectivos pragmático-funcionais (na escola e na universidade) e a sua efectiva integração numa literacia e numa cultura literária cada vez mais debilitadas e desterritorializadas?

Naturalmente que não tenho a pretensão de responder aqui de forma definitiva a estas perguntas. Fui apanhado, como quase todos os que tentam pensar estes problemas (o que deixa desde logo de fora os políticos, incluindo os ditos «responsáveis» por estas matérias), na rede das aporias de uma mentalidade contingente e

paralisante, da doença pós-moderna de uma «melancolia democrática». Tornámo-nos, pelo menos em Portugal, mais perplexos e mais passivos: sem inimigo à vista, nem no campo político-ideológico, nem no da criação e discussão teóricas, movemo-nos há anos no terreno abarcável e seguro da empiria, ou, como Harold Bloom prefere dizer, no lunaparque de uma incontável «balcanização dos estudos literários» (Bloom: 1994, 517). Por outro lado, somos vítimas de uma situação, derivada da nova posição de Portugal na Europa, na qual duas figuras complementares se aliaram para fornecer o perfil de um tempo em que, como lembra Manuel Gusmão numa intervenção sobre «A literatura no ensino da língua materna», aquela se vê envolvida numa trama de cepticismo, suspeição e preconceitos que derivam das evidentes dificuldades em lidar com a instabilidade do seu conceito (Gusmão: 2003, 243). Essas figuras são as da *crise* e da *metamorfose*. A primeira é a arma secreta do pessimismo cultural dos apocalípticos e o cavalo de batalha dos rituais de lamentação, cíclicos em Portugal. A segunda corre o perigo de se transformar em eterno pretexto dos adeptos do pensamento da contingência e do relativismo. Os estudos literários e a literatura portuguesa encontram-se hoje em Portugal assentes *entre* estes dois blocos vacilantes: estão mergulhados numa crise profunda (e nisso não são os únicos passageiros sem destino à vista na barca dos loucos e dos fantasmas deste tempo), e em permanente e irreflectida *metamorfose*. A estratégia da liquidação da literatura é prosseguida com os argumentos, absolutamente improcedentes, de que esta terá perdido a centralidade cultural que já teve, diluindo-se no policentrismo actual, e de que a sua linguagem e os seus universos seriam inacessíveis ao grau de maturidade dos jovens nas escolas portuguesas (mas este argumento é o mesmo que explica, entre outras coisas, a miséria da programação das televisões). De facto, o problema é outro, mas quem decide não se apercebe dele, ou não quer vê-lo: esta sociedade e a sua escola, dominadas pelas ideologias comunicacionais, não estão dispostas a «exercitar o pensamento para a complexidade» (Lopes: 2003, 126), e sobretudo não sabem o que fazer com o que é, por natureza, instável, único, irreduzível – embora não indizível, como pretendem alguns. E o que é instável, único e irreduzível é o corpo mutante das palavras na literatura (a escola está cada vez mais presa a formas pragmá-

ticas e comunicacionais da linguagem, e parece só saber trabalhar com os seus sentidos mais cristalizados). Essa «voz estrangeira que fala de dentro do discurso» poético (Guerreiro: 2005, 43) está cada vez menos presente no lugar que deveria ser o seu por excelência, a escola e a universidade. Mas estas, de instâncias de resistência e atrito, tornaram-se espaços de acomodação e de facilidade jornalística. A consciência que as domina não é, infelizmente, a do paradoxo produtivo em que radica a sua própria condição de lugares de formação: o ensino da literatura deveria «preparar a sua própria negação, que é a única possibilidade de se afirmar enquanto vida» (Lopes: 2003, 116). Só assim esse ensino poderá proporcionar verdadeiramente uma passagem para o poético como caminho de acesso ao sentido nos limites do sentido, a formas sempre diferidas do sentido e da pluralidade de mundos no mundo, como são as da literatura e da poesia: «se compreendemos, se acedemos de um modo ou de outro a uma orla de sentido, é poeticamente» (Nancy: 2005, 9).

Nada de mais distante dos *territórios* (leia-se: espaços de poder e de gestão) por onde medra – ou definha? – hoje a literatura: a crítica, os lançamentos, os *media* (ínfima presença!), a própria aula, se for reduzida a espaço de mera veiculação de factos ou de enenação de relações de poder. Aí, corre-se o risco do aligeiramento ou da violentação dos textos. Só fora desses territórios, em *paisagens* livres e abertas à dúvida, em plena consciência do seu corpo de palavras no *agora* e na *memória*, a literatura pode verdadeiramente medrar. Ora, uma tal paisagem quase não existe. Sabemos que um dos mais evidentes e chocantes sinais da sociedade da comunicação e da informação, desta nossa cultura do *videoclip*, é o de ela viver de um conceito meramente acumulativo de «actualidade», que aparentemente não precisa da história e da memória. O *logos* da era da informação é rizomático, labiríntico, actua no eterno presente de todas as coisas – ou também, como viu Baudrillard, numa promiscuidade obscena –, quase sempre sob a forma de imagens ou cadeias de imagens, *history spots* sem hierarquia nem significação. As consequências começam a estar à vista, também no campo do ensino da literatura. Os nossos destinatários, estudantes da era da informação, da iliteracia e da desliterarização, encontram-se, como a própria disciplina, em processo de metamorfose e numa situa-

ção algo dilemática. A velha figura do professor-hermeneuta, que transmite os resultados da sua própria leitura, deu em muitos casos lugar à do especialista ou gestor, cujos objectivos são o aumento da produtividade quantificável, e para o qual o interesse se sobrepõe ao desejo; a esta mudança correspondem, no estudante, outros interesses de conhecimento e outras formas de consciência. O dilema é o que resulta da divisão entre a «sólida letra» (para continuar a citar Hölderlin), ou seja, o caminho aparentemente suicida, mas consequente, do fundamentalismo poético, e a acomodação (bem intencionada, naturalmente) aos padrões dominantes. É esta acomodação que está a transformar, que já transformou, a universidade numa fábrica de formação de professores sem vocação, de tradutores incompetentes e de desencantados, ou então a provocar o abandono de uma relação com o texto literário que passava pela indagação de sentidos esteticamente fundada, em favor de múltiplas formas da sua instrumentalização «culturalista».

A crise dos estudos literários e do ensino da literatura está condenada a agudizar-se e a perverter o seu objecto se, tanto por fundamentalismo filológico excessivo como por oportunismo mediático ou político, essas práticas de relação com os textos renunciarem à tarefa que lhes é mais própria – a mais difícil das tarefas, para evocarmos a exigência, ainda holderliniana, do «livre uso do que nos é próprio» como mediação para o humano e o universal. E o que nos é próprio, neste campo, é simplesmente a *leitura* e o *pensamento* em todas as suas dimensões, o ensinar e o aprender a ler e a pensar. Interrogado sobre «Como falar sobre poesia?», Eduardo Lourenço responde: «o mais simples, em matéria de acesso à poesia, ainda é dizê-la como se fosse ela que se dissesse, ao rés da fala, prosaicamente, como em tempos o fazia Manuel Bandeira.» (Lourenço: 2000, 25). Seria assim, de facto, se isso bastasse ao professor de literatura, portuguesa ou outra. Italo Calvino vai um pouco mais longe, e por uma via que nos serve melhor, quando escreve: «Ler é ir ao encontro de qualquer coisa que ainda está a nascer e ninguém sabe o que será.» Estamos aqui nos antípodas da sociedade da informação, e também perante uma das necessidades vitais do indivíduo. O perigo que hoje espreita por detrás da perda da capacidade de ler é o da incapacidade, ou pelo menos do enfraquecimento, da faculdade de enfrentar e decifrar enigmas, porque

as mensagens dominantes são demasiado ruidosas e simples, para não dizer simplistas. Uma das grandes perdas do nosso tempo, de resto tão cioso das suas conquistas, é precisamente a dessa *capacidade imaginante* só alcançável através da palavra, de uma imaginação que progride sem imagens, da progressiva construção da realidade a partir das palavras. É claro que os *media* e as novas tecnologias colonizaram a nossa forma de pensar, de falar e de ver, mas, tal como todas as invenções anteriores neste domínio, não podem ser demonizados sem mais. À escola e à universidade, e em particular às práticas hermenêuticas nela desenvolvidas, caberia esse papel essencial que é o de resistir, não aos novos meios de comunicação, mas ao domínio unilateral e unidimensional deste estado de coisas, ao crescente empobrecimento suscitado pelo modelo todo-poderoso de uma americanização cega, redutora e mercantil.

Faço o balanço possível da questão, regressando ao meu título, que sugere a situação problemática e dilemática da literatura (portuguesa) numa era de «indigência». De indigência em relação a quê? Indigentes, os tempos são-no sempre e apenas em relação a manifestações e figuras que, ou são «intempestivas», «póstumas», como a filosofia do martelo e da dinamite de Nietzsche, ou então precoces, chegadas antes de tempo, como Hölderlin ou Pessoa, que tentou sobreviver numa atmosfera literária de morna mediocridade. Se a literatura portuguesa e o seu ensino estão destinados a continuar em crise, ou se a sua renovação se dará por meio de uma metamorfose consciente e desejada, é uma questão que só poderá ser respondida no âmbito institucional, da escola, da universidade, da crítica e de todo o espaço literário, cuja evolução é difícil de prognosticar neste momento. Só neste âmbito eles se poderão, ou não, afirmar e legitimar. No que se refere à escola e à universidade, o problema maior que vejo é o de essas instituições não disporem hoje de uma ideia orientadora, e de seguirem apenas, na esteira da sociedade que as gerou, objectivos instrumentais e imediatistas (também nisto os tempos são de indigência). Os desenvolvimentos mais recentes trouxeram, para a universidade e para o ensino da literatura nela, uma crescente pragmatização que significou também uma didactização e banalização da disciplina. O saber aplicado torna-se dominante, a dependência da universidade face a um «mundo da vida» de perfil economicista fez definhar o excedente



crítico e mesmo utópico tradicionalmente associado à relação com o literário. A isto vem juntar-se o domínio de um pensamento nivelador, desprovido de ideias e mesmo hostil às ideias, de marca utilitarista e relativista, que justifica e apoia tudo em nome do que se apresenta como pretensamente «actual». A crise está instalada, mas os novos mandarins da contingência não querem reconhecê-la como tal e preferem falar de reformas e das grandes mudanças em curso. As crises também já não são o que eram: hoje estão aí para serem geridas, e não ultrapassadas, vive-se alegremente com elas. Dificilmente a literatura portuguesa poderá legitimar-se hoje, face a uma ideologia neoliberal e neopositivista que tudo ensopa, também nos lugares do poder que se pretendem representativos e decisivos nos domínios da língua e da literatura (a literatura, argumentam alguns defensores do seu afastamento dos currículos escolares, corresponde a um uso desviante, «parasitário ou não-sério da língua»: cf. Gusmão: 2003, 242). E muito menos essa literatura, no lugar que actualmente ocupa, poderá ver-se como sustentáculo de uma formação estética e ética, ainda e sempre indispensável. E assim nasce, da interminável crise da sociedade e das instituições, o mal-estar e a indefinição face a uma prática e uma disciplina que se vêem envolvidas, a contrapêlo, numa discutível e inconsistente série de pretensas metamorfoses que mais não são do que reformas paralisantes, e tantas vezes retrógradas. É por aqui que passa – para terminar, voltando ao meu título – a Literatura (Portuguesa) neste tempo que é o seu, porque não tem outro, e não é o seu, porque nele domina uma cultura que a desconhece. E este é um dos mais óbvios sinais da «indigência» cultural, e mais ainda poética, da era da informação. Temos à nossa disposição, quase instantaneamente, todas as gavetinhas do saber, incluindo o literário – mas não sabemos o que fazer com elas. Ou seja: desaprendemos o *pensar*, vamos deixando de saber *ler*.

## REFERÊNCIAS

- Barrento, João (1999), *Nelken und Immortellen. Portugiesische Literatur der Gegenwart* [Cravos e Sempre-Vivas. Literatura portuguesa contemporânea]. Berlim, edition tranvíá.
- Bloom, Harold (1994), *The Western Canon*. Nova Iorque, Harcourt, Brace & Co.
- Guerreiro, Fernando (2005), «L'Amitié, ou a possibilidade da literatura», in: F. G., *Italian Shoes*. Lisboa, Vendaval.
- Gusmão, Manuel (2003), «A literatura no ensino da língua materna», in: *Românica* (Faculdade de Letras de Lisboa), nº 12, pp. 241-245.
- Lopes, Silvina Rodrigues (2003), *Literatura, Defesa do Atrito*. Lisboa, Vendaval (especialmente pp. 11-58; 115-133; 189-193)
- Id. (2005), «A especialização em literatura (e outras artes...», in: *Telhados de Vidro* (Lisboa), nº 4, pp. 157-166.
- Lourenço, Eduardo (2000), «Como falar sobre poesia?», in: *Relâmpago*. Revista de poesia (Lisboa), nº 6, pp. 25-26.
- Nancy, Jean-Luc (2005), *Resistência da Poesia*. Lisboa, Vendaval.
- Relâmpago*. Revista de poesia (Lisboa) (nº 6/2000: «Como falar de poesia?»).
- Sousa Santos, Boaventura de (1994), *Pela Mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. Porto, Afrontamento.
- Sousa, Carlos Mendes de (2000), «Falar de poesia? Uma certa perspectiva ou a sonda no espaço extraceleste», in: *Relâmpago*, nº 6, pp. 19-24.

# GATUNAGEM: UMA IDENTIDADE OBLÍQUA

João de Araujo Vicente<sup>1</sup>

Gatos: 1. *instalação elétrica clandestina, que usurpa energia elétrica de uma rede oficial; fuga de energia.* 2. *mamíferos da família dos felídeos. A crença popular diz que têm sete vidas.*

## 1. A HETERONIMIA

Talvez a estratégia heteronímica se esboce precisamente no tempo e recorrendo a um recorte histórico precisaremos sua manifestação, oblíqua, no século XVIII com a “literatura das intimidades”, como as cartas anônimas de *Teresa Filósofa*, *As Cartas Portuguesas*, *As Relações Perigosas* e muitos outros textos desse momento que usaram algum subterfúgio para a sua aparição<sup>2</sup>. No século XVIII este escamoteamento era um valor literário natural para uma publicação ter prestígio. A mesma discricção exigida nas “casas” e salões do *gran monde* se exigia aos autores e à literatura por extensão. A fruição dos prazeres do século das luzes se confundia com o prazer de consumir a intimidade alheia no anonimato.

Mas é o século XX que vai cunhar o termo heterônimo, no alto modernismo, e Fernando Pessoa é o exemplo essencial e inconfundível desse processo sob o qual se constituiu e sobre o qual teorizou. Em carta de 11 de dezembro de 1931 a J. G. Simões, ele afirmou “transmudo automaticamente o que sinto para uma

<sup>1</sup> Aluno do Mestrado de Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC.

<sup>2</sup> Esse procedimento como meta proposital do fazer-se outro parece exclusivo da modernidade. O fingimento é próprio da literatura em todas as épocas, mas as condições políticas, sociais, econômicas, tecnológicas da modernidade levaram a uma maturidade consciente desse processo. O contrário parece nos convencer da não-existência de um processo heteronímico, como aqui se esboça, na literatura do séc. XVIII. E, claro, não pretendo com isso traçar aqui uma longa cronologia do heterônimo, mas assinalar o anonimato, sob quaisquer máscaras, para fingir criar uma outra, ou nova identidade. Com respeito às máscaras Hans Ulrich Gumbrecht faz uma reflexão pertinente no seu livro *Modernização dos Sentidos*, lançado no Brasil pela editora 34.

expressão alheia do que senti, construindo na emoção *uma pessoa inexistente* que a sentisse verdadeiramente, e por isso, sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir”<sup>3</sup>. A partir da equação desse teorema, Pessoa constrói seus heterônimos consagrados Alberto Caiero, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e uma tradição heteronímica na modernidade que permanece exemplar para se entender a constituição do sujeito na literatura e especificamente os processos de (des) construção de identidade na poesia contemporânea.

## 2. DOIS CASOS

Dois casos especialmente convêm a este ensaio, não tanto por uma adesão incondicional ao projeto pessoano, mas pela ativação dessa energia que movimenta essa “fábrica de identidade”<sup>4</sup>. Fernando Pessoa não passou imune às leituras dessas duas poetisas: Ana Cristina César, no Brasil, nos anos 70 e Adília Lopes em Portugal, nos anos 80. Em ambas há algumas coincidências que pretendo analisar, desde a perspectiva tangencial, heteronímica, cleptomaniaca até a emergência dessas duas instituições poéticas da contemporaneidade: Adília, Ana Cristina. Para tanto chamo a atenção para a principal relação comum entre as duas poetisas: os gatos. Começemos com Adília. Destaco os versos que seguem do poema “Desde as cozinhas na cave onde” do livro *O Decote da Dama de Espadas*, incluído na antologia de 2000, *Obra*.

Depois apareceu-me uma Stefania  
que se dizia ruiva veneziana  
e viver na via cava aurélia  
nunca acreditei em roma  
fazia por tudo e por nada queixas  
ao gordo guardador das chaves  
que dormia de tronco nu debaixo  
de um cobertor branco de pelúcia

<sup>3</sup> Pessoa, 1980, p. 277 (grifo meu).

<sup>4</sup> Riaudel, 2001, p. 41. Título do ensaio sobre Ana Cristina César. Sem dessacralizar ou trivializar os textos de Jorge de Lima, mas “seduzida”, Ana opera uma transformação, extraindo uma nova voz como consequência de suas leituras antropofágicas.

dois ou três gatos geralmente pretos perto<sup>5</sup>

Há um étimo constante na poesia de Adília Lopes: gatos. Há gatos demais na poesia de Ana Cristina César. Há gatos demais na poesia em geral. Na diacronia entre as duas poetisas e na sincronia do tema de ambas, subjaz o processo moderno e contemporâneo da heteronímia como disfarce à multiplicidade de vozes que se potencializam no heterônimo singular, voz singular do contemporâneo, de Ana Cristina César a Ana C.<sup>6</sup> e de Maria da Silva Viana Fidalgo de Oliveira a Adília Lopes.

### 3. DE ANA CRISTINA CÉSAR A ANA C.

A obra madura de Ana Cristina César começa a ser publicada nos anos 70 tendo como pano de fundo, no plano histórico, os anos de ferro da ditadura dos governos militares. Percorrendo um caminho solitário, oposto ao dos seus colegas da poesia marginal - assim denominada pelo fato de ser produzida e distribuída à margem do sistema do mercado editorial - Ana produz uma poesia singular, marcada pelo rigor da erudição e pesquisa e por sua inserção no circuito marginal das produções de autor com pequenas tiragens e distribuição restrita a amigos e parcela pequena de leitores de poesia. Da tradição moderna e, principalmente do concretismo, Ana assume os procedimentos em extensa obra de tradução, teorização e produção poética, o tríptico inaugural de uma nova geração de poetisas.

Dessa poesia ímpar destaca a série os gatos. São doze poemas de 1972, publicados em *Inéditos e Dispersos*. À primeira vista formam um bloco coeso, com começo meio e fim compondo um “romance de aprendizagem”. Para Maria Lucia de Barros Camargo<sup>7</sup> este bloco de 12 poemas “registra um momento de passagem” e evidencia o “confronto entre a tradição e a contemporaneidade da autora”. Ao inserir o tema gato na sua poesia, Ana cria uma correspondência - já exaustivamente analisada por Camargo - com Edgar Allan Poe, Baudelaire, Eliot, Mário de Andrade, Jorge de

---

<sup>5</sup> Lopes, 2000, p. 134.

<sup>6</sup> Camargo, 2000, p. 49-53

<sup>7</sup> Camargo, op. cit: p. 141-211.

Lima e Drummond.

Este complexo de referencialidades aponta para a dramaticidade da poesia contemporânea em uma dupla convergência identitária: do “ser” do poema como identidade (o autor? o “eu lírico”? essas entidades ainda existem?) e dessa identidade como produtora de uma nova linguagem, ou como propõe Roland Barthes em sua aula “instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas”<sup>8</sup>. Como leitora atenta de Barthes, Ana Cristina processa esse duplo deslocamento: uma heteronímia de poeta e uma “verdadeira heteronímia” da linguagem. Os poemas dos gatos oscilam assim entre o *jouer* e a *jouissance* barthesianos. Jogo gozoso de signos em rotação, para não esquecermos a aula de Otávio Paz. Parafraseando Barthes é o momento “heteronímico dos signos”. Uma voragem anímica, atualizando significados embaçados e reutilizando a tradição, construir uma voz singular e nova.

Salta deste conjunto de poemas uma busca incessante de um “lugar”(?), de “um nome”(?), talvez lugar de enunciação da voz poética oprimida pelo jogo do “sempre dito”, eco do Eclesiastes: “nada há pois, novo debaixo do sol”. A angústia do novo? Ou da influência como quer Bloom?<sup>9</sup> Se no modernismo a influência era uma preocupação constante, já não angustia o poeta contemporâneo. O poema que para Camargo cria o primeiro da série os gatos, o *Arte-manhas*<sup>10</sup>, é representativo de todo o conjunto de poemas que abordam o tema gato:

### **Arte-manhas de um gasto gato**

Não sei desenhar gato.  
 Não se escrever o gato.  
 Não sei gatografia  
 nem a linguagem felina das suas artimanhas  
 Nem as artimanhas felinas da sua não-linguagem  
 Nem o que o dito gato pensa do hipopótamo (não o de Eliot  
 Eliot e os gatos de Eliot (“Practical Cats”).  
 Os que não sei  
 e nunca escreverei na tua cama.

<sup>8</sup> Barthes, 1978, p.

<sup>9</sup> Bloom, 2002.

<sup>10</sup> Camargo, 2003, p. 120-121.

O hipopótamo e suas hipopatas ameaçam o gato (que não é  
[ hipogato)  
Antes hiponímico,  
Coisa com peso e forma do peso  
E o nome do gato?  
J. Alfred Prufrock? J. Pinto Fernandes?  
o nome do gato é nome de estação de trem  
o inverno dentro dos bares  
a necessidade quente de tê-lo  
onde vamos diariamente fingindo nomear  
eu – o gato – e a grafia de minhas garras:  
toma, lê o que escrevo em teu rosto  
lê o que rasgo – e tomo – de teu rosto  
a parte que em ti é minha – é gato  
leio onde te tenho gato  
e a gatografia que nunca sei  
aprendi na marca no meu rosto  
aprendi nas garras que tomei  
e me tornei parte e tua – gata a  
saltar sobre montanhas como um gato  
e deixar arco-irisado esse meu salto  
saltar nem ao menos sabendo que desenho  
e escrita esperam gato  
saltar felinamente sobre o nome de gato  
ameaçado  
ameaçado o nome de GA TO  
ameaçado o nome de GA S TO  
ameaçado de morrer na gatura de meu nome  
repito e me auto-ameaço:  
não sei desenhar gato  
não sei escrever o gato  
não sei gatografia  
nem...

Sua derivação advém do excesso de citação explícita e não-explícita, mas também de um processo novo de contemplação de suas fontes carregada do temor da impotência e do insuperável. Falsa modéstia de quem enuncia “não sei desenhar gatos / não sei escrever gatos”, artimanha que camufla as cintilações do ser do poema emergindo sub-repticiamente, como os gatos, brotando ao longo dos poemas seguintes em rede concatenada de imagens vertiginosas.

#### 4. DE MARIA JOSÉ DA SILVA VIANA FIDALGO DE OLIVEIRA A ADÍLIA LOPES

A relação de Adília Lopes com os gatos inverte a equação de Ana Cristina. Em Ana os gatos brotam no texto, do texto, se diluem e se derramam para a vida outra em que se transforma o poema.

Em Adília a relação é visceral e parte da vida para o texto, um escamoteamento biográfico a elidir a subjetividade própria do poema. Nesta fissura intercalar, a ficção vida toca a ficção poema. Os gatos aí pululam de uma forma mais, ou menos, direta. Sua última obra publicada em 2003, *César a César*, contém como abertura uma epígrafe provocante: “A norma não é normal”, de Agatha Christie. Encerrando o volume uma dedicatória surpreendente “Para a minha gata Ofélia (morreu a 14.X.2001, nasceu a 1.IV.1987)”.

Essas excentricidades não surgem aí de forma gratuita. Para além de um afeto real, de uma biografia doméstica, há a afeição poética, o prazer em jogar com as temeridades, os ridículos que em nada afetam a qualidade da sua obra, mas suspende o Estatuto; choca porque surpreende o leitor da grande poesia, o leitor desavisado, o neófito, ou o leitor indiferente. Mais que tudo, é conseqüência de uma postura poética, vista como um processo de influências, de um conflito entre uma tradição digerida que se quer superar, e a emergência de um novo significado e uma nova identidade para a poesia.

Adília abjura Baudelaire, “Aliás Baudelaire era bastante pateta”<sup>11</sup>. Pode-se entender como quiser essa expressão. Como indiferença, ironia, ou uma relação de amor e ódio onde o extremo amor pelo objeto do desejo só pode se manifestar como negação do próprio desejo, e manifesta-se apenas na distância de seu antípoda: o ódio, outra face do amor. As influências baudelaianas aqui se operam por esta via, pois é impossível beber da fonte da modernidade contornando Baudelaire. E uma dessas impossibilidades são os gatos em Adília.

A Poesia de Adília se faz bifurcação: leitora contumaz da tradição, devoradora do legado moderno. Em seu último livro *César a César* um poema chama a atenção:

<sup>11</sup> Lopes, in: Inimigo Rumor n.º. 10, 2001, p. 20.



### Self-Portrait 1<sup>12</sup>

My cats  
enjoy playing  
with my cockroaches

My cockroaches  
enjoy eating  
my potatoes

And  
what about  
my potatoes?

A ironia desse retrato é que ele começa já cifrado pela própria língua que usa, a inglesa e não a portuguesa, ou o poema pressupõe que o leitor seja bilíngüe e quem sabe inserido nesse mundo globalizado onde as mercadorias se comunicam e se trocam em inglês. O título também perspectiva o que o corpo do poema nega, o auto-retrato é um acontecimento, um fato corriqueiro; o campo hipertextualizado do poema é a bifurcação das sensações de toda a literatura a remessar o leitor ao universo múltiplo da arte, self-portrait é assim um quadro doméstico para onde conflui Kafka, Clarice Lispector, James Joyce, Oscar Wilde. O ser da poesia então se dilui nesse heterônimo híbrido que já não é nada além que a memória, um arquivo de leituras remontadas *ad infinitum*; a emergência de fantasmagorias ativadas em cada poema como se cada um fosse uma mini-antologia atualizadora das sombras que nos perseguem. Em suas autobiografias, Adília (re)faz este itinerário de recortes psicográficos, coligindo artefatos mnemônicos como máscaras de seus fantasmas.

### Autobiografia sumária de Adília Lopes<sup>13</sup>

Os meus gatos  
Gostam de brincar  
Com as minhas baratas

---

<sup>12</sup> Lopes, 2003, p. 65.

<sup>13</sup> Lopes, 2000, p. 80

Assim como nas seguintes:

(autobiografia sumária de Adília Lopes 2)<sup>14</sup>

Não deixo a gata do rés-do-chão brincar com as minhas baratas porque acho que as minhas baratas não gostam de brincar com ela.

\*

\* \*

A minha gata morreu. Agora já me posso suicidar.<sup>15</sup>

\*

\* \*

(autobiografia sumária de Adília Lopes 3)<sup>16</sup>

Os meus gatos já deixaram há muito tempo de brincar com as minhas baratas. A Ofélia tem 12 anos, seis meses e sete dias. O Guizos, segundo o Dr. Morais, tem 9 anos. Entretanto gatos morreram, gatos desapareceram. Estou a escrever isto no computador e não sei do Guizos há três dias.

Gatos e eu lírico se fundem numa mesma entidade: o poema. Tangenciando o subterfúgio, o escamoteamento de uma identidade negada, o gato como prótese a substituí. Assim não há maldade nas correspondências, nem sequer acusação de influência. A imagem evidente do gato, tão visível quanto a carta roubada de Poe, não revela gatos, nem deles se ocupa, mas esconde uma atitude do fazer poético, um procedimento pelo qual se opera a poesia contemporânea que tendo como pano de fundo tudo, tece sua singularidade no anonimato do “pulo do gato”, a gatunagem. O pulo do

---

<sup>14</sup> Ibid, 2000, p. 434.

<sup>15</sup> Idem, p. 439.

<sup>16</sup> Idem, p. 443.

gato traduz, assim, um fazer poesia na contemporaneidade.

É contudo o mascaramento de um outro sem nome, desterritorializado sempre, sem raízes, a deriva neste mar de agenciamentos continuamente inconclusos que é o fazer poético. Sem eira nem beira esse “ser” nunca emerge em definitivo, nunca se conclui, exilado que é no interior de sua própria marginalização subjetiva, último refúgio do indefinível estar – entre.

**RESUMO:** Este é um esboço das máscaras heteronímicas na poesia contemporânea que pretendo explorar a partir de Adília Lopes e Ana Cristina César.

**Palavras-chave:** Literatura; Poesia; Máscaras.

**ABSTRACT:** *This is a summary of the heteronimic masks in the contemporary poetry that I intend explore from Adília Lopes on and Cristina César.*

**Keywords:** *Literature; Poetry; Masks.*

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: uma teoria da poesia*. 2ª. ed. São Paulo: Imago. 2002
- CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina César*. Chapecó: Argos, 2003
- CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. Armando Freitas Filho (organização). 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A teus pés*. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. São Paulo: Princípio, 1990.
- LOPES, Adília. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000.
- \_\_\_\_\_. *César a César*. Lisboa: Edições Culturais do Subterrâneo, Lda., 2003.
- RIAUDEL Michel. INIMIGO RUMOR n°. 10, maio de 2001. Rio de Janeiro: Editora 7Letras.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

## REVISTAS

INIMIGO RUMOR n°. 10, maio de 2001. Rio de Janeiro, RJ: Editora  
7Letra, 2001.

\_\_\_\_\_. N° 15, 2° semestre de 2003. [s.n.t.].

## A INTRATEXTUALIDADE ENTRE AS OBRAS DE SARAMAGO

Joceli da Silva Pereira<sup>1</sup>

Um texto sempre traz em si vozes de outros textos, ou como afirma Kristeva, se “constrói como mosaico de citações”<sup>1</sup>. As obras de José Saramago não são exceção. Um leitor comum e desavisado lerá a obra de Saramago e a achará instigante, mas não perceberá as ligações com outros textos do próprio autor.

A finalidade deste texto é refletir acerca da proximidade entre as personagens Blimunda e a mulher do médico e a importância das mesmas nas obras: *Memorial do Convento* e *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago. Estas obras de Saramago apresentam temas totalmente distintos, não obstante nota-se uma intratextualidade entre o primeiro e o segundo texto, conforme o olhar de Mikhail Bakhtin que fundamentará este trabalho.

A personagem a mulher do médico no romance *Ensaio sobre a Cegueira* não é nomeada, ela não é exceção, isto acontece também com outras personagens do romance que têm suas identidades suprimidas e são reconhecidas por outros meios. Mas, o que realmente a diferencia é que num contexto onde todos se tornam cegos ela é a única que continua a ver.

O médico conta à mulher que está cego e que devem avisar as autoridades sanitárias. O ministério liga informando que breve uma ambulância irá buscá-lo. Quando chegam para levá-lo, ela mente dizendo que acabou de cegar. Assim, ela pode acompanhar seu marido ao manicômio onde os cegos ficarão de quarentena.

Na camarata já instalados, repleta de indivíduos contaminados pelo mal branco, a mulher do médico vê os cegos descendo “todos os degraus da indignidade, todos”<sup>2</sup> até atingirem a abjeção. A sua lucidez faz com que veja a mudança que está ocorrendo e que beira o caos, mas apesar disso se mantém firme na decisão de acompanhar o esposo, de ajudá-lo e de servi-lo.

A sua perspicácia e luz naquele universo de treva branca servem de apoio aos cegos; ela consegue convencê-los a manter a ca-

---

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura na Universidade Presbiteriana Mackenzie

marata a mais limpa possível, faz com que se organizem para que possam se localizar espacialmente, mostra-lhes que contando as camas cada um poderá se situar, ensina-lhes o caminho para os banheiros e como fazer para buscar a comida, deixada pelos guardas, sem se perder. Assim, passa a iluminar o caminho dos companheiros da camarata e, desta forma, atenua as dificuldades daqueles cegos e torna um pouco melhor o dia a dia do seu marido.

Mantém-se ocupada em ajudar, mas não deixa de sofrer as conseqüências por estar naquele manicômio. Vê coisas que não quer e nota quando começam a desaparecer os valores mais básicos de civilização. Ali, naquele universo caótico, as personagens retornam às origens, são animalizadas. E a mulher do oftalmologista é também envolvida neste processo de perda das referências humanas;

O lixo nas ruas, que parece ter-se duplicado desde ontem, os excrementos humanos, meio liquefeitos pela chuva violenta os de antes, pastosos ou diarréicos os que estão a ser eliminados agora mesmo por estes homens e estas mulheres enquanto vamos passando, saturam de fedor a atmosfera, como uma névoa densa através da qual só com grande esforço é possível avançar. Numa praça rodeada de árvores, com um estátua ao centro, uma matilha de cães devora um homem. Devia ter morrido há pouco tempo, os membros não estão rígidos, nota-se quando os cães os sacodem para arrancar ao osso a carne filada pelos dentes. Um corvo saltita à procura de uma aberta para chegar-se também à pitaça. A mulher do médico desviou os olhos, mas era tarde de mais, o vômito subiu-lhe irresistível das entranhas, duas vezes, três vezes, como se o seu próprio corpo, ainda vivo, estivesse a ser sacudido por outros cães, a matilha da desesperação absoluta, aqui cheguei, quero morrer aqui. 3

A única que possui as faculdades visuais naquele mundo caótico não está numa situação melhor que os cegos, o que há para ver é terrível, medonho, causa medo, nojo e faz com que deseje morrer. Mas, é necessário manter-se viva para ajudar seus companheiros a reencontrar o fio perdido da essência humana e percorrer o caminho de trevas.

Blimunda, uma das personagens principais do romance *Me-*

*morial do Convento*, também ama seu companheiro Baltazar e sua fidelidade e cumplicidade a faz confessar: “Eu posso olhar por dentro das pessoas”<sup>4</sup>. Ela, no entanto, só consegue ver se estiver em jejum e para não fazer uso dos seus poderes, deve comer antes de abrir os olhos, assim que acorda. Blimunda numa demonstração de amor e ao mesmo tempo proteção, promete a Baltazar Sete-Sóis que nunca o verá por dentro. Desde a promessa nunca o olha, quando está sem alimentar-se.

Esse poder não a fazia sentir-se mais afortunada, bem ao contrário, pois muitas vezes via o que não era agradável de ser visto, como uma grávida que traz o filho enrolado no cordão umbilical, uma pessoa com o estômago vazio, mulheres que estão à beira da morte, um frade que leva nas tripas uma bicha solitária e conforme descreve a Baltazar:

aquele homem novo que me olhou tem o seu membro de homem apodrecido de venéreo, purgando como uma bica, enrolado em trapos, e apesar disso sorri, é a sua vaidade de homem que o faz olhar e sorrir, prouvera que não tenhas tu destas vaidades ...<sup>5</sup>

Novamente aqui, temos o ato de olhar num contexto muito maior que o de ver ou simplesmente enxergar. Blimunda pode olhar por dentro das pessoas, mas faz mais que isto, ela observa e repara, percebe que o homem apesar de ter uma doença venérea que o consome e pode levá-lo à morte, mesmo assim, sorri por gabolice, quando na verdade deveria reconhecer a sua vulnerabilidade. A capacidade de perceber uma qualidade como a vaidade não está na simples ação de dirigir os olhos para alguém, na verdade, somente seres sensíveis podem perceber apenas com um olhar qualidades ou defeitos em outros.

Blimunda é simples, sincera e não se envaidece com seus poderes. Na verdade, ela não sabe se eles são uma benção ou uma maldição e prefere não usá-los comumente. Ela só os utiliza quando deles necessita para ajudar seu companheiro e o Padre Bartolomeu de Gusmão a construir sua passarola.

Sete-Sóis esteve na guerra e não tem a mão esquerda. Devido a esta deficiência, ele tem dificuldade para executar alguns trabalhos

mais delicados; por isso Blimunda auxilia na construção da máquina voadora, ela acompanha, ajuda e protege Baltazar;

Este ferro não serve, tem uma racha por dentro, Como é que sabes, Foi Blimunda que viu, o padre virou-se para ela, sorriu, olhou um e olhou outro e declarou, Tu és Sete-Sóis porque vês às claras, tu serás Sete-Luas porque vês às escuras ... 6

Sete-Luas possui o dom de ver além do superficial, vê por dentro das pessoas e dos objetos. Nela o hábito de ver não é deformado pelo ato de simplesmente olhar, aqueles que apenas olham estão impossibilitados de ver realmente o âmago, a essência de um ser ou de um problema.

Assim como a mulher do médico usa o seu poder de visão e seu poder de convencimento para mudar o comportamento e inculcar o espírito de civilidade naqueles acometidos pela cegueira branca, Blimunda usa seu poder, a pedido do Padre Bartolomeu, para recolher as vontades dos homens que será usada como energia na passarola, possibilitando, desta maneira, a concretização de um sonho que passou a ser dela e de Baltazar. Um sonho que simboliza a liberdade num contexto onde a cegueira religiosa e social faz com que as pessoas vivam presas e com medo, medo de sonhar, medo de querer, medo de fazer mudanças. A maioria dos medos é causada pela Inquisição.

A intratextualidade nos dois romances referente à capacidade de ver fica claramente exposta no excerto: “levei minha vida a olhar para dentro dos olhos das pessoas” 7.

Nos dois romances, o ato de ver fisicamente representa mais que olhar, significa perceber, notar, fixar a atenção, dar importância ao que acontece e também refletir sobre porque acontece. Tal qual a mulher do médico diz “penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem”<sup>8</sup>. O ver, conforme o fragmento, tem uma dimensão muito maior que a de olhar. Muitos olham, mas não vêem. A própria epígrafe do romance *Ensaio sobre a Cegueira* reforça este fato: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. Saramago, ao criar este versículo do Livro dos Conselhos, quis mostrar ao leitor que há uma gradação. Os atos de olhar, ver



e reparar são atos distintos e cada um é realizado de maneira diferente. O ato de olhar está mesclado com o casual e não planejado; o ato de ver está envolvido com o querer, mas o querer superficial que não envolve esforços; enquanto que o ato de reparar demanda desejo intenso, preocupação, vontade, disposição para entender, captar, assimilar e reter o que se vê.

Em *Memorial do Convento*, Blimunda e sua mãe também têm um poder de visão que ultrapassa o simples ato de ver, significa ver além do que mostra a realidade aparente ou que a metaficção historiográfica narra. Esta nova visão ou outra forma de ver, no romance, é mostrada pelo narrador e por Blimunda que com seus olhos especiais vêem e questionam a religião, seus dogmas, seus preconceitos. Os leitores podem ver através dos olhos deles e formar uma imagem mental de como se vivia na época da Inquisição, como o povo era explorado e levava uma vida miserável e ainda notar o contraste entre a vida do povo e a da nobreza. O leitor, se tiver olhos, reparará que a riqueza de Portugal se construiu sobre a miséria do povo português e das colônias. O autor dá voz aos desprivilegiados, ao povo, e assim concede poder a esta parte da sociedade que era marginalizada.

Percebe-se a importância de ver no trecho em que o fogo consome o manicômio, os cegos saem às ruas e constatam que apenas trocaram de prisão, estão tão presos quanto estavam no manicômio. Ao caminharem pela cidade se sentem em um labirinto. A errância só lhes prova que são incapazes de localizarem-se espacialmente e de encontrarem alimento. Estão tão perdidos como os proféticos versículos da Bíblia “Guias de cegos é o que eles são. Se, pois, um cego guiar outro cego, ambos cairão numa cova”<sup>9</sup>. Muitos se machucam, comem comida estragada, outros morrem por caírem num fosso, pois as lembranças não bastam para que haja senso de localização e nem para encontrar alimentos.

Vai, estás livre, tornamos a dizer-lhe, e ele não vai, ficou ali parado no meio da rua, ele e os outros, estão assustados, não sabem para aonde ir, é que não há comparação entre viver num labirinto racional, como é, por definição um manicômio, e aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementada da cidade, onde a memória para nada servirá, pois

apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para lá chegar” 10.

O ser humano, através da visão, identifica objetos, formas, tamanhos e distâncias. Quando uma pessoa se torna cega as suas referências de mundo, de espaços esvaem-se e o cego perde sua orientação espacial, sua mobilidade e independência. Em um mundo normal um novo cego teria que reaprender a orientar-se e a mover-se para voltar a integrar-se na sociedade. Em *Ensaio sobre a Cegueira*, os cegos não aprenderam nada de referência espacial e ao saírem do manicômio sentem-se mais perdidos do que estavam antes, falta-lhes o fio condutor naquele labirinto que se tornou a cidade.

O Apocalipse instaurado com a cegueira só não contempla os cegos que são guiados pela mulher do médico. Ela como uma heroína da Idade Média guia seu pequeno exército pelo labirinto desordenado que se transformou a cidade:

Olhou-os com os olhos rasos de lágrimas, ali estavam, dependiam dela como as crianças pequenas dependiam da mãe. Se eu lhes falto, pensou, não lhe ocorreu que lá fora todos estavam cegos, e viviam, teria ela própria de cegar também para compreender que uma pessoa se habitua a tudo, sobretudo se já deixou de ser pessoa... 11

A mulher do médico age como se fosse o fio de Ariadne no labirinto. Ela os auxilia a reencontrar a dignidade e um sentido para a vida, reestruturar sua escala de valores e viver de forma civilizada. Acredita que a ordem ressurgirá e pensando assim os leva até sua casa; lá os alimenta, ajuda-os a se limparem da imundície, conforta-os e fá-los adquirir novos hábitos diferenciados do passado vivido na camarata. A mulher do médico protege, ampara e, por estas qualidades, assemelha-se a um anjo que veio para salvar aqueles indivíduos afetados pela cegueira branca ou a uma mãe que cuida, aconchega e protege seus filhos nos momentos de dificuldade.

O labirinto percorrido pelos cegos dá-nos a impressão de um rito de passagem, uma situação dantesca que sobreveio para

testar se tinham realmente aprendido o ensinamento que a cegueira deveria propiciar.

Blimunda com seus olhos especiais sai à procura de Baltazar que foi verificar como estava a passarola que esconderam no Monte Juno. Ele havia prometido voltar logo e não veio, ela, imensamente preocupada, inicia uma intensa busca pelo homem querido. Vagou por nove anos esperando encontrar Baltazar. Cruzou Portugal inúmeras vezes, passando seis vezes por Lisboa, chegou a atingir a Espanha, mas não encontrou Sete-Sóis. Esquadrinhou Portugal como se fosse um labirinto e chegou pela sétima vez em Lisboa. Lá o descobre sendo queimado em um auto-de-fé. Neste momento, contrariando sua promessa, ela chama a vontade de Baltazar e esta não sobe para as estrelas, pertence a terra e a Blimunda.

O labirinto que aparece tanto no *Ensaio sobre a Cegueira* como em *Memorial do Convento* sugere uma itinerância, uma busca, uma procura incansável. Para a mulher de olhos excessivos significa a busca do seu amor, que é livre de culpa e de pecado. Para os cegos que são companheiros da mulher do médico, o percurso significa a procura da verdade, da identidade e da compreensão.

Nota-se o diálogo entre os dois objetos de estudo com o ato de ver significando mais do que é e o labirinto que é um caminho para o aprendizado e um encontro com o novo. O dois romances apresentam fragmentos de outros textos, já que nenhum texto é puro e sem marcas de outras vozes;

Pois todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado... iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por ponto de vista, por apreciações de outros e por entonações ... o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações ... fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isto pode formar substancialmente o discurso” 12

A intratextualidade presente nas duas obras mostra que não há um discurso puro, autêntico, livre de influências, pois conforme mostra Bakhtin toda enunciação reproduz outras vozes, outros pareceres que misturados ao do enunciatário criam um novo discurs-

so que pode ainda encontrar com outros e produzir novos.

A obra *Ensaio sobre a Cegueira* está permeada com trechos do romance *Memorial do Convento*. Há apreciações, julgamentos, elementos temáticos de um texto que aparecem no outro. Existem fragmentos que poderiam pertencer aos dois e nota-se também a intertextualidade com a Bíblia e com outros textos de nossa cultura. E, todos estes discursos fundem-se, amalgamam-se para constituir uma outra leitura do hipotexto.

**RESUMO:** Apesar das obras de José Saramago apresentarem temas totalmente distintos, pode-se perceber ligações com outros textos do próprio autor. Tal fato ocorre em *Memorial do Convento* e *Ensaio sobre a Cegueira* em que se nota a proximidade entre as personagens femininas principais. Para realizar este estudo tomaremos como ponto de referência as teorias de Mikhail Bakhtin presentes em *Questões de Literatura e Estética* e outras obras do mesmo a respeito do discurso dialógico. Nos dois romances, o ato de ver representa mais que o simples olhar, significa perceber, notar, fixar a atenção, dar importância ao que acontece e também refletir sobre o porquê acontece. Nas duas obras, o sentido da visão é metaforizado, pois significa mais conscientizar-se da realidade. Outro ponto em comum o labirinto, que aparece tanto no *Ensaio sobre a Cegueira* como em *Memorial do Convento* sugerindo a busca, a procura incansável do amor e da verdade. A obra *Ensaio sobre a Cegueira* está permeada com trechos do romance *Memorial do Convento*. Há apreciações, julgamentos, elementos temáticos de um texto que aparecem no outro. Existem fragmentos que poderiam pertencer a qualquer dos romances. E, todos estes discursos amalgamam-se constituindo um outra leitura do hipotexto.

**Palavras-chave:** Literatura comparada; Dialogismo; Hipotexto.

**ABSTRACT:** *Saramago's novels present totally distinct themes but we can find in his work links with other texts written also by him. This happens in Memorial do Convento and Ensaio sobre a Cegueira where we can notice the closeness among the main female characters. The aim of this paper is then to*

*comment on these links, using Bakhtin`s theories about dialogical discourse. In both novels, the seeing act is more than a mere looking at things but it means to perceive, to notice, to pay attention, to give the right importance to the happenings and to find out the reasons for these to occur. The eyesight in the above-mentioned novels is used metaphorically to mean being more conscious of reality. The labyrinth is another similarity which occurs in both Ensaio sobre a Cegueira and Memorial do Convento suggesting the search, a tireless look for love and truth. Ensaio sobre a cegueira is full of passages from Memorial do Convento. There are appreciations, judgements, thematic elements from one text which appears in the other. There are also fragments which could belong to any of them. All these discourses amalgamate and form another hipotext reading.*

**Keywords:** *Dialogical discourse; Hipotext; Comparative literature.*

## REFERÊNCIAS

- A BIBLIA SAGRADA . Tradução do Novo Mundo. New York: Watchtower Bible and Tract Society of New York, Inc., 1967.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- NITRINI, S. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 2000.
- SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Schwarcz, 2005.
- SARAMAGO, J. *Memorial do Convento*. Rio de Janeiro: BCD União de Editoras, 2001.

## NOTAS

- 1 Nitriini, 1997, p. 161.
- 2 Saramago, 2005, p.262.
- 3 Idem, p.251.
- 4 Saramago, 1982, p.75.
- 5 Idem, p. 78
- 6 Ibidem, p.88
- 7 Saramago, 2005, p. 135.
- 8 Idem, p. 310.
- 9 Mateus 15:14.
- 10 Saramago, 2005, p. 211.
- 11 Idem, p.218.
- 12 Bakhtin, 1998, p. 86.

# NO LIMITE DOS SENTIDOS DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO A TRILOGIA DAS “BARCAS”: AULA ESCRITA

Jorge Fernandes da Silveira<sup>1</sup>

A busca de hipóteses de leituras, que possibilitassem um modo efetivo de estar de acordo com a proposta desta Mesa-Redonda – “No limite dos sentidos” -, levou a um nome afetivo que completa o título dado. *No limite dos sentidos de Fiama Hasse Pais Brandão* é a comunicação na mesa. “Aula escrita”, no subtítulo, informa que o texto é na verdade o ensaio de pôr em palavras a leitura do poema “Barcas novas”, aula introdutória ao curso de “Linhas Mestras”, no primeiro ano de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Rio de Janeiro.

Em 1967, Fiama publica *Barcas novas*, que pode ser considerada a sua primeira coletânea individual de poesia. Na seção de abertura – “As barcas” -, o primeiro poema dá título ao livro e vem encimado, à maneira de epígrafe, por uma barcarola do trovador galego João Zorro, a ser textualizada. O poema se chama, pois, “Barcas novas”. Usando um conceito de Brecht, esse “gesto de leitura”<sup>2</sup> imprime, sete anos depois, de forma literal, o sentido da textualidade que distingue a escrita de Fiama. Ou seja, em 1974, ao reunir a obra poética então completa, a intitula *O texto de Joao*

<sup>1</sup> UFRJ, CNPq.

<sup>2</sup> Chamamos *esfera do gesto* àquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um *gesto* social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente etc. Brecht: 2005, 155.

O objetivo do efeito de distanciamento é distanciar o “gesto social” subjacente a todos os acontecimentos. Por “gesto social” deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época. Ibid, 109.

*Zorro*, encerrando-a com um poema de igual título que, por estar sem número de página e excluído do índice de poemas no final do volume, é um exemplo na raiz do que se deve aqui entender como vontade de ir, na interlocução, ao encontro do tema desta sessão: “No limite dos sentidos”.

O poema de 1974 é reflexivo, de extração conceptista, e tão belo quanto isto

Levando ao limite, homenagem, o gesto da escrita, posso atribuir os meus textos  
a joao zorro. Existimos sobre o anterior. O movimento da escrita e da leitura  
exerce-se a partir da menor mutabilidade aparente da pedra e da maior mutabilidade da grafia. O progresso dos textos é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente.

Não se deve em público, se se espera um discurso coerente sobre um tema previamente agendado, cair em tentação e dizer que não há limite para os sentidos, que a proposição de que se pode estar no limite de um lugar inexistente é uma insensatez. A razão de proposições contrárias cabe, entretanto, aos loucos e aos poetas. Não se deve julgar insensato, porém, aquele que, no empenho em que suas palavras tenham sentido para o desenvolvimento do tema proposto e aceite num Encontro da Associação Brasileira de Professores Literatura Portuguesa (ABRAPLIP), volta, num primeiro momento, a lugares de origem da textualidade, como hipótese de investigação do instante irrepetível em que o novo se apresenta como tal para, já na sua contemporaneidade, no segundo momento da investigação, propor outras formas para a apresentação do novo, proposta que, em suma, transforma em representação canônica, em inscrição documental, a escrita do texto um dia nova. Pela mão da sua tradutora Fiamma Hasse Pais Brandão, parece ser isso que Brecht define como “a nova técnica da arte de representar”: a diferença entre representação e apresentação, entre improvisação e citação, na encenação duma “metamorfose ambulante”.

Pela mão da tradutora e autora contemporânea Fiamma Hasse Pais Brandão, leitora do trovador galego medieval João Zorro, é isso que se entende por “esfera do gesto social” da escrita: o pro-

gresso dos textos está na troca mútua entre as práticas de escrita e de leitura e é, portanto, uma citação em estrutura tensa, a um só tempo, regressiva, já que implica a leitura lenta das fontes de inscrição - a lápide - e progressiva, visto que impulsiona as correntes mutáveis da grafia – a escrita. Numa palavra, o que se pode entender por *epigrafia*, a “metamorfose ambulante” entre a menor mutabilidade aparente da lápide e a maior mutabilidade do lápis, entre a menor mutabilidade aparente da pedra e a maior mutabilidade do grafite, é o sentido da textualidade epigráfica. É, pode-se dizer, a própria textualidade brandoniana. Ela vem escrita, em 1967, no poema “Barcas novas”, que começa sob a inscrição de uma cantiga de João Zorro

En Lixboa, sobre lo mar  
**barcas novas mandei lavar.**  
 Ai, mia senhor velida!

En Lixboa, sobre lo ler  
**barcas novas mandei fazer.**  
 Ai, mia senhor velida!

**Barcas novas mandei lavar**  
 e no mar as mandei deitar.  
 Ai, mia senhor velida!

**Barcas novas mandei fazer**  
 e no mar as mandei meter.  
 Ai, mia senhor velida!

Lisboa tem suas barcas  
 agora lavradas de armas

Lisboa tem barcas novas  
 agora lavradas de homens

Barcas novas levam guerra  
 as armas não lavram terra

São de guerra as barcas novas  
 ao mar deitadas com homens

**Lisboa tem barcas**  
 agora lavradas de armas

Lisboa tem barcas novas  
 agora lavradas de homens

Barcas novas levam guerra  
 as armas não lavram terra

São de guerra as barcas novas  
 ao mar **mandadas** com



homens

Barcas novas são mandadas  
sobre o mar com suas armas

Não lavram terra com armas  
armas  
os homens que levam guerra

Nelas mandaram meter  
os homens com sua guerra

Ao mar mandaram as barcas  
novas lavradas de armas

Em Lisboa sobre o mar  
armas novas são mandadas  
(1967: 9-10)

Barcas novas são mandadas  
**sobre o mar**

Não lavram terra com

**os homens**

Nelas mandaram meter  
os homens com **a** sua guerra

Ao mar mandaram as barcas  
novas lavradas de armas

Em Lisboa sobre o mar  
armas novas são mandadas  
(1974, grifos meus)

Na cantiga de João Zorro (Século XIII/XIV?), um novo amo, como prova de amor, porque está de passagem para o domínio dos mares (nos dísticos de oito sílabas), faz preito de vassalagem à sua bela “senhor” amada (no refrão de sete sílabas). No fundo, é um tributo pago a si mesmo, ao seu próprio poder, como se fosse ele o amigo, ou melhor, aquele que é cantado no estilo da cantiga sua contemporânea. Por um lado, de acordo com o gênero canônico, é esta uma Cantiga de Amor, pois nela é ele o sujeito que fala à coisa amada. Por outro lado, porém, pela forma popular nas quatro estrofes de três versos (4 x 2 + 1) – refrão, paralelismo entre o segundo e o primeiro verso dos dísticos ímpares, de rimas emparelhadas aa, e entre os mesmos dos dísticos pares, de rimas emparelhadas bb -, a barcarola de Zorro (o tema das barcas) filia-se às Cantigas de Amigo. Trata-se, portanto, de um texto híbrido, em que a hipótese de um refrão de redondilha maior mais reforça essa identificação. No litoral da escrita, é já um pré-texto ao Canto máximo do Renascimento que se aproxima. Literalmente, da praia da cidade de Lisboa, mar adentro à vista (“lo ler”), um agente de mando e comando dedica as suas “barcas novas” à pátria-mulher amada. Em trânsito, é o amador de pé no chão, à portuguesa. De braço às armas em *si* fazendo, é ele o armador que anuncia o varão

assinalado, que por toda a parte se espalhará. De “mente às Musas dada” (*Lms.*, X, 155, 2), pelo refrão, que não sem ambigüidade e polêmica o apresenta como doente da “coyta d’amor” em “ai”, foi ele mais que o namorado desgraçado, mais que o pobre coitado, já que em nome da vã cobiça de mandar lavrar, fazer e meter barcas novas no mar, se ainda não se podia ver, já hoje pode ser visto representado no mito do português errante<sup>3</sup>.

Em 1967, “Barcas novas”, poema que dá título ao livro e à cantiga que, na Idade Média, não o tinha, é uma proposição épica (no sentido brechtiano) na poética de Fiama. Obra em que tradição e tradução se conjugam. Historicamente, no tempo em que os homens falavam de utopia, e em que os poetas a sonhavam, a autora de *Homenagem à literatura* (1976) junta sua voz ao coro num tributo à leitura “engajada” – datada e localizada – da literatura.

Dirigindo-se aos seus contemporâneos, com um saber de experiências feito no próprio teatro de formação brechtiana, que traduzia, escrevia e montava, Fiama apresenta o início da história das navegações e da expansão colonialista como uma autora “a serviço de uma arte dramática não-aristotélica”<sup>4</sup> Faz com que o leitor nela veja um sujeito de mediação entre ele e o acontecimento, entre o presente e o passado, a fim de que ambos, assim, possam ser vistos por meio de uma estratégia discursiva em que a interação entre os sujeitos de diferentes épocas esteja em estado permanente de interlocução.

Esse efeito de distanciamento, que distingue o teatro épico segundo Brecht, em que as personagens “instruem-se mutuamente” (Brecht: 2005, 155), pode ser visto nos seguintes recursos do texto,

<sup>3</sup> Noutra barcarola de Zorro, o agente armador é o próprio rei de Portugal, provavelmente D. Afonso III ou o “plantador de naus a haver”, Dom Dinis: El-rey de Portugale/ barcas mandou lavrare,/ e lá iran nas barcas migo/ mya filha e noss'amigo./ El-rey portugueese/ barcas mandou fazere,/ e lá iran nas barcas migo/ mya filha e noss'amigo./ Barcas mandou lavrare/ e no mar as deytare,/ e lá iran nas barcas migo/ mya filha e noss'amigo./ Barcas mandou fazere/ e no mar as metere,/ e lá iran nas barcas migo/ mya filha e noss'amigo. CBN 1153 - V 755.

<sup>4</sup> Estes acontecimentos têm de ser representados sem que se lhes dê qualquer caráter patético, têm de ser apresentados tão significativa e sensacionalmente como qualquer acontecimento histórico conhecido. O ator de um teatro assim, a serviço de uma arte dramática não-aristotélica, deverá esforçar-se para que o espectador reconheça nele um intermediário entre si e o acontecimento. Este processo de fazer que o espectador reconheça o ator contribui para que o efeito do teatro épico se revista do caráter indireto que pretendemos. Brecht: 2005, 50.

aqui dados em quatro apontamentos, num esforço de síntese, para que o limite de tempo não caia em cima da gente como um gesto sem sentido.

- O primeiro: as quatro estrofes da epígrafe, a cantiga de João Zorro, duplicam-se além da conta: são nove os dísticos em Fiama. Em dísticos ímpares não há paralelismo que se sustente? Numa primeira leitura, o texto contemporâneo não mantém o jogo paralelístico e a repetição que determinam o cunho popular da cantiga medieval. Leitura mais atenta, porém, reconhece-lhe poderosa estrutura de trocas no nível do significante. Sem o refrão, sobressaem curiosamente os nove dísticos em versos de arte-menor. São eles o redondilho maior, de sete sílabas, pois, medida velha que é, hipoteticamente, mais do que natural e culturalmente, no refrão da cantiga de Zorro, segundo o revolucionário “tom” imposto por Fiama, o metro canônico para a oralidade que insiste nestas sílabas poéticas. Esse reconhecimento pode, finalmente, levantar, de início, uma hipótese curiosa: como força significante, o refrão está no centro revolucionário, transgressor, do poema. Quer dizer: os dísticos de Fiama têm sete sílabas, a medida “dada” ao refrão de Zorro, cujos dísticos têm oito sílabas, metro ausente em 1967. Parece, contudo, haver (há) algo mais do que ausência de refrão, já que a sua medida pode ser questionada; há, sim, um deslocamento de expectativas, já que ele, o refrão, insiste fora do lugar: 7 ou, como afirma J. J. Nunes, 6 sílabas, já que o possessivo “mia” sempre “se conta por uma só sílaba”? (Nunes: 70, XCII)<sup>5</sup>. Questão que não deixa de ser uma maneira de despertar os sentidos do leitor para o dialogismo entre determinadas formas de repetição, tidas e mantidas como modos femininos e populares de expressão na Cantiga de Amigo (redondilhas

<sup>5</sup> Agradeço à Professora Cleonice Berardinelli que, indo de encontro à afirmação de Nunes (“Não é verdade. Há as duas leituras, dependendo da cantiga”), esclarece: “Na verdade, se pensarmos que as cantigas eram todas *para serem cantadas*, poderemos contar, segundo a chamada Lei de Mussáfia, as sílabas do refrão como oito, já que a última palavra é grave (paroxítona) e tem, pois, gramaticalmente, mais uma sílaba. Isso acontece com bastante freqüência nas cantigas que alternam versos agudos e graves. Há uma outra possibilidade: contar-lhe as sílabas como seis – Ay, mya senhor velida! – onde *mya* é monossílabo, que é o que me soa melhor.”

de arte-menor, com certeza, na saudade da “senhor velida”), e certas formas de criação consideradas masculinas e de “mestria” na composição da Cantiga de Amor (octosílabos, por exemplo, na construção das “barcas novas”).

- O segundo: um presente de homens reificados. Assim se expressa a consciência de quem é testemunha do novo. A transformação mais radical no texto está na inversão de papéis entre o sujeito eu, originalmente de ponto de vista onisciente e onipresente em primeira pessoa “sobre lo mar”, e o espaço, Lisboa. Passa a ser ela, Lisboa, em terceira pessoa, o “senhor” do ponto de vista onisciente e onipresente da ação sobre “as suas barcas”. O agente armador, anteriormente em voz ativa, é transformado numa coisa armada, paciente, em voz passiva. Ser sujeito, outrora, da ação de mandar fazer barcas é agora estar sujeito à ação das barcas. A “senhor”, ainda sem gênero definido na língua (os nomes terminados em or não “tinham” feminino), apresenta, em Fiama, dois traços que a renovam: um, mais próximo, é a apresentação da cidade, dos negócios públicos, como uma praça de comércio, onde os homens da terra – sem soldo, *soldados* - são objeto de contrato, maltrato e mando; o outro traço, mais antigo, vem do século XVI, em que ela a “senhor” já se diz senhora, e parece justificar a hipótese de que na dedicatória das “barcas novas” à prezada “senhor velida”, na cantiga de Zorro, poderia haver um sinal de vassalagem em nome desta cidade-mulher-senhora, sujeito e objeto de amor e de ódio. Porque “agora” não há dúvida: é a sujeição imposta pela Ai, Minha Nossa Senhora das Barcas Novas, Lisboa. No contexto dos anos 60, década do reconhecimento da Guerra Colonial, quem manda é ela, a “capital decapitada!” (Mourão-Ferreira: 1981, 184). Não mais a euforia do comando sobre as praias de Portugal (“mandei lavar”, “mandei fazer”), o senhorio tem hoje uma voz indeterminada, representa-se uma coisa sem rosto sobre os pobres explorados, os homens *soldados*, apassivados por formas impessoais de mando (“são mandadas, mandaram as barcas agora lavradas de armas”), num jogo

verbal inequívoco, pois o que o define, claramente, é o valor de troca, o homem como mercadoria, manifesto de modo ambivalente, sem ambigüidades, na tensão entre o uso do conceito e da metáfora na nomeação dos homens e das coisas: lavrar terra (lavrador) *vs* lavrar armas (soldado), lavradores da terra (cavaleiros) *vs* lavradores do mar (marinheiros).

- O terceiro: “Levando ao limite o gesto da escrita” na significação desses versos, atinge-se o extraordinário sentido de proporção que há nos versos de Fiama. No meio do caminho das barcas, o primeiro verso do dístico quarto tem exatamente a definição que desperta quaisquer retinas fatigadas: “São de guerra as barcas novas”. As traduções do teatro de Brecht são dos anos 60, contemporâneas, portanto, à produção das “Barcas”. Há, nesse processo de intertextualidade, a idéia de progresso da escrita dos textos, defendida mais tarde n’ “O texto de João Zorro”. Se se regride aos *Estudos* de Brecht, reafirma-se que “o objetivo do efeito de distanciamento é distanciar o ‘gesto social’ subjacente a todos os acontecimentos.” Fiama dá um chega pra lá no hibridismo: nem de Amigo nem Amor. Muito menos de Escárnio e Maldizer. “São de guerra as barcas novas”. Desde sempre o foram. Só que hoje de frente para a tradição cultural, através dos efeitos da tradução não literal da língua, tem mais justeza a traição poética.
- O quarto: e, pela segunda vez no texto, o sentido de proporção que há na poesia de Fiama atinge o limite. Exatamente no último dístico, o nono. Mas dá mais gosto apontá-lo assim (8+1): no dístico oitavo mais um, quer dizer, na segunda metade do texto mais um dístico, é onde mora a traição à tradição por meio da tradução literal (“lápi-de”) sobre a tradução não literal (“versão” ou “citação”). Numa palavra: na volta ao começo, ao primeiro verso da cantiga epigráfica de Zorro, onde Lisboa era o lugar duma ação vista em primeira pessoa, a mão “traditora” põe, literalmente, em português moderno (“Em Lisboa sobre o mar”) o que estava em galego-português arcaico (“En Lixboa, sobre lo mar”), e, as “barcas novas”, seguras

pela visão lapidar da língua, de repente, como que sob a ação de um *lapsus linguae*, abarcam o presente e entram na História Contemporânea de quem, agora, a lê e a escreve como versão nova e revolucionária, transgressora, das “barcas novas”, quer dizer, das “armas novas”. Nas palavras de Peter Stallybrass, intérprete de *O casaco de Marx*, as “barcas novas”, atingiriam um determinado valor semântico de troca (Stallybrass: 2004, 54). “No limite dos sentidos” dos valores semânticos histórico-sócio-sociais, como uma mercadoria, as “barcas novas” alcançam seu destino como uma *equivalência* (Stallybrass, idem): “armas novas são mandadas”, o que é equivalente a dizer “barcas novas são mandadas”, porque “são de guerra as barcas novas”. Sempre o foram, desde “Oh, maldito o primeiro que, no mundo,/ Nas ondas vela pôs em seco lenho!” (*Lus.*, IV, 102, 1-2). Em anos de Guerra Colonial e Censura de Estado Novo (1926-1974), porém, sabe-se bem, há um limite muito perigoso entre ver as tais como tais e dizê-las tais quais são. Em tempo: o livro foi apreendido pela PIDE.

Em 1974, a “esfera do gesto” da escrita-leitura de Fiamma reconfigura a visão de mundo. É o ano da publicação, em fevereiro, de *O texto de Joao Zorro*. 1974 é também o ano da Revolução dos Cravos. 25 de Abril de 1974. Nesta *Homenagem à literatura*, em que, já se sabe, junta sua voz ao coro do tributo à leitura socialmente empenhada da literatura, Fiamma, a autora, dirige-se agora a si mesma, a leitora, isto é, faz com que, de novo, o leitor nela reconheça o papel de sujeito mediador entre ele e o acontecimento. Com uma diferença, porém. Por coincidência, sim, mas, num Colóquio sobre um modo coerente de se estar “No limite dos sentidos”, não custa nada dar uma mãozinha ao acaso e alguma razão ao destino. Ainda na trama do que Brecht ensina como “esfera do gesto social”, Fiamma volta à cena das “Barcas novas”, não para reencená-las, como se as representasse todas as noites no mesmo teatro do tempo, mas sim para, diante de um novo acontecimento, apresentá-las por meio de uma estratégia discursiva em que a interação entre sujeitos de diferentes épocas esteja em estado permanente de interlocução. O fato novo, referido há pouco, é a reunião da obra até então editada. Isto, em fevereiro de 1974, dois meses antes da queda do Estado

Novo. Um grande acontecimento. O efeito do distanciamento, teorizado por Brecht, deve ser aqui mantido, respeitado, nos limites entre as ficções da história, a literatura, e o fato histórico.

Limites assim impostos, mantém-se a estratégia pedagógica de controle do tempo pela adoção de uma leitura por meio de apontamentos, em que se registram as mudanças entre a versão de 1967 e a de 1974 do poema “Barcas novas”.

- O primeiro: o progresso do gesto da escrita na leitura leva ao limite o modelo epigráfico de textualidade, visto que a intertextualidade entre o texto medieval e o contemporâneo avança agora para os domínios da intratextualidade. Ou seja: ultrapassando a sua primeira leitura das “Barcas” de Zorro, Fíama se apresenta como leitora de si mesma, não como autora de segunda edição revista e aumentada, mas sim como a intérprete de uma nova versão do tempo em que vive e do espaço que se avizinha.
- O segundo: como prova dessa “citação” (Brecht), veja-se logo, no primeiro verso, “Lisboa tem suas barcas”, o corte do possessivo “suas” da edição de 67. Cai por terra a forma em versos de redondilha maior, com certeza arduamente trabalhada. O que se perde em ritmo e equilíbrio (como numa escala defectiva), ganha-se em conteúdo e transgressão. Dentro deste ponto de vista a cantiga de João Zorro igualmente faz-se de novo nova, na manutenção da hipótese mais ousada: se, de acordo com os medievalistas, o refrão de Zorro tem 6 (Nunes) ou 8 sílabas (Lei de Mussáfia), na verdade é só agora, quando Fíama de(s)compõe a sua métrica, que de fato ele pode voltar à sua origem, isto é, reivindicar a elisão que faz com que mia “se conte por uma só sílaba” (Nunes) e mantenha o verso hexassílabo ou o octossílabo, “cantada” a última sílaba de velida, visto que a sua “leitora” desfez “o gesto da escrita” que lhe podia atribuir, revolucionária e transgressivamente, mas segundo as regras mais canônicas da escansão métrica do verso, 7 sílabas. Citando Gonçalo M. Tavares: “Toda a beleza é previsível, como todo o passado. E exige-se um outro ritmo. Porque é na embarcação do medo que recordas o modo de construir outros barcos.

Nenhuma obra-prima é covarde.” (Tavares: 2005, 199)

- O terceiro: é uma cantiga de guerra! Proclama o dístico divisor de águas. O quarto. A contrapelo dos comentaristas dos Cancioneiros Medievais, que concordavam ou discordavam entre si acerca do aspecto híbrido da barcarola de Zorro, Fiama (um “ser-em-situação”, para usar o conceito sartreano caro à sua geração que, neste ano, o festeja) apura a operação de desmascaramento da História Trágico-Marítima: no dístico quarto, onde estava “deitadas com homens” leia-se “mandadas com homens”. No meio do caminho “tem” agora uma pedrada mais forte. O poder do “engajamento” (como se dizia antigamente) manifesto na errata promete ser, como se diz hoje, desconstrutor.
- O quarto: “tempo de homens partidos” (“Nosso tempo”, Drummond: 1967, 144). Talvez, à primeira leitura, possam causar pena esses versos quebrados, restos de uma primeira versão em que o conteúdo de ruínas do Império no Ultramar mantinha-se rigorosamente de pé em sete sílabas artificialmente perfeitas. Haja vista a ausência de artigo diante do possessivo no primeiro verso do poema, “Lisboa tem suas barcas”, no segundo do quinto dístico, “sobre o mar com suas armas”, e no segundo do sétimo, “os homens com sua guerra”, todos na primeira versão; alterados, na segunda, respectivamente, para “Lisboa tem barcas”, “sobre o mar” e “os homens com a sua guerra”. Isto, a correção dessa falha na fala portuguesa, num texto poético implicado com formas populares de expressão, parece ser uma problematização da ocorrência. Vejam-se, sobretudo, os dois exemplos que mais agudizam a desconstrução da forma, a fim de que se levante a força de significação das novas “barcas novas”. Estão eles nos segundos versos dos dísticos cinco e seis. *Sobre o mar os homens*. Lidos assim, até parece que os dois versos em pedaços atingem a perfeição de um verso maior de redondilha. “No limite dos sentidos”, levando ao limite as hipóteses gestuais da leitura, podem “os homens” ainda ser lidos à maneira dum decassílabo heróico: *sobrados soçobrados sobr’o mar*. Mas é melhor lê-los como estão, nas suas respectivas



estrofes quinta, “sobre o mar”, e sexta, “os homens”. De pé quebrado, nem um nem outro tem sequer a dignidade de um verso de arte-menor, o redondilho de cinco sílabas. Sem chão, cada um na sua, visivelmente desequilibrados na estrofe inacabada que os exclui, acabam sendo o mais contundente gesto que a epigrafia textual brandoniana encontra para dar notícia do seu novo tempo (“Nosso tempo”) numa cidade partida à beira mágoa lavrada, lápide e versão, das Cantigas de Amor, de Amigo e de “Guerra”, indistintamente. *Barcas novas* sobre o Estado Novo. A dois meses da Revolução.

“E assi embarcam”: “Porque é na embarcação do medo que recordas o modo de construir outros barcos. Nenhuma obra-prima é cobarde.”

Para acabar a “Aula” com Gonçalo M. Tavares, precedido da rubrica com que Gil Vicente termina o *Auto da Barca do Inferno*, levando o professor-ensaísta a quatro homenagens: a primeira, a Cleonice Berardinelli que criou o curso *Linhas Mestras da Literatura Portuguesa*, na reforma curricular da Faculdade de Letras da UFRJ, em 1971; a segunda a Dirce Riedel, Beatriz Resende, Nilza Leal Silva e Renato Cordeiro Gomes que publicaram poemas de *Barcas novas* pela primeira vez no Brasil, no pioneiro *Literatura portuguesa em curso*, de 1970; a terceira, a Vilma Arêas que, no mesmo ano, distribuiu exemplares de *Barcas Novas*, generosamente; a quarta a Gilda Santos que não poupou esforços para o bom sucesso do “Dossiê Fiama”, na recém publicada *Metamorfoses* 6, da Cátedra Jorge de Sena da UFRJ.

## REFERÊNCIAS

- BERARDINELLI, Cleonice. Algumas linhas mestras da literatura portuguesa. *Littera* 2. Ano 1. Maio-Agosto. Rio de Janeiro: Grifo, 1971.
- BRANDÃO, Fiamas Hasse Pais. *Barcas novas*. Lisboa: Ulisseia, 1967.
- . *O texto de Joao Zorro*. Porto: Inova, 1974.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos de teatro*. Tradução de Fiamas [Hasse] Pais Brandão. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 155.
- DRUMMOND de Andrade, Carlos. “Nosso tempo”, *Obra poética*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. p. 144.
- MOURÃO-FERREIRA, David e SEIXO, Maria Alzira (org). *Portugal - a terra e o homem: Antologia de textos de escritores do século XX*. II v. 3ª série. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 10 de Junho de 1981.
- NUNES, José Joaquim. *Crestomatia arcaica*. 7ª ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1970.
- RIEDEL, Dirce *et alii*. *Literatura portuguesa em curso*. Rio de Janeiro: Reper, 1970.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.) Os trabalhos e os dias de Fiamas Hasse Pais Brandão. *Metamorfoses* 6. Lisboa: Caminho, 2005.
- STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- TAVARES, Gonçalo M. *1*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

## RELEITURAS SCHUBERTIANAS: MÚSICA E POESIA NAS PAUTAS PÓETICAS DE JORGE DE SENA E HELDER MACEDO

Jorge Valentim<sup>1</sup>

Já sabíamos  
que na poesia cabem  
todas as cores e todos  
os disfarces. Ou não fosse ela  
feminina. Mas lá  
também cabem, como agora  
sabemos, todos  
os timbres do solfejo. No corpo  
da poesia há sempre  
uma partitura.

ALBANO MARTINS. *A voz do olhar*.<sup>1</sup>

Em 1969, publicada sob a chancela do “Círculo de Poesia”, vem a público a coletânea *Poesia 1957-1977*, reunindo a produção poética de Helder Macedo, de *Vesperal* a *O lago bloqueado*. Para esta edição, preparou Jorge de Sena um esclarecedor prefácio, sublinhando um traço permanente na escrita do autor de *Orfeu*. Segundo ele, a poesia de Helder Macedo é marcada, desde o seu início, por um “equilíbrio refinado” e um “notável domínio da expressão e do ritmo”<sup>2</sup>.

Também homem de gosto poético refinado e olhar crítico exigente, é possível perceber que as afirmações de Jorge de Sena não se configuram como sumas laudatórias ou retribuições de favores ou amizades. O rigor do ensaísta, tão conhecido por suas contundentes análises e leituras, reitera na poesia de Helder Macedo a presença “de um apuramento formal da sensibilidade poética, e de uma muito lúcida elegância de expressão”<sup>3</sup>. Ou seja, aspectos que justificam a presença marcante de Helder Macedo no cenário da poesia portuguesa das décadas de 50, 60 e 70, e, nos atrevemos

---

<sup>1</sup> Professor Substituto de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Gama Filho (RJ).

a continuar a linha do pensamento seniano, incluindo também a de 90.

Se o “Prefácio” de Sena já entremostra uma sintonia entre os dois autores, acreditamos que a afinidade da escrita poética extrapola a análise crítica e a leitura ensaística (aliás, gêneros que os dois poetas dominam em plenitude), e reincide exatamente sobre uma comunhão da poesia com outros discursos culturais, como a pintura, a escultura e, sobretudo, a música, manifestações que Jorge de Sena designou, segundo Jorge Fazendo Lourenço, como verdadeiros “vestígios e testemunhos, humanos e artísticos, de uma história e de uma cultura”<sup>4</sup>. Coincidentemente ou não, o fato é que, no mesmo ano de 1968, Helder Macedo publica *Orfeu* e Jorge de Sena a sua *Arte de Música*, ambos, portanto, referenciando, cada um a seu modo, o diálogo de suas obras poéticas com a música.

Para esta comunicação, privilegamos uma única passagem, dentre as muitas sedutoras, da obra seniana, exatamente aquela dedicada ao músico austríaco e à sua produção camerística vocal: “Canções de Schubert sobre textos de Wilhelm Muller”:

Eram poemas para o sentimentalismo vácuo  
sem nenhuma categoria que os dignificasse.  
Diz a crítica. E o mau gosto de Schubert,  
então, ou o génio dele, fizeram disso  
canções de uma doçura, de um encanto,  
de uma amargura profunda que rasgam  
quanto seja análise da vida para chegarem  
lá onde o analisado é um feixe de angústia  
sem análise possível, necessária. De uma  
simplicidade quase idiota a voz flui  
sobre as palavras, nelas e por elas, além delas,  
enquanto o piano sem brilho nem floreios  
apenas acompanha ou prepara a melodia.  
Como é possível? Como foi possível? Deu a música  
aos poemas o que não tinham? Ou eles  
tinham o que às vezes poesia pode ter sem  
bem ser poesia: a falta dela  
que a música pode compor e criar?  
Tantas vezes grande música se fez com má poesia,  
e tão raras vezes foi feita com poesia grande!  
Mas há casos em que, na verdade, o que a poesia diz

ou diz tão vulgarmente e vacuamente  
não importa, porque é só pretexto para a voz  
(como foi, quando escrita) – e então este milagre  
acontece de a música dizer o que  
as palavras apenas indicavam ou escondiam.<sup>5</sup>

Numa primeira leitura, o poema acima pode remeter o leitor ao discurso canônico da crítica musical sobre a produção camerística de Schubert, considerada muitíssimo superior à qualidade dos textos poéticos de Müller. Apesar dos poemas, que serviram como fonte inspiradora dos ciclos *Die Schöne Müllerin* e *Winterreise*, serem marcados por um “sentimentalismo vácuo / sem nenhuma categoria que os dignificasse”, é bom frisar o verso seguinte: “Diz a crítica”. Não que, com isso, Sena refutasse ou concordasse com as considerações da mesma crítica. Na verdade, como homem lúcido, profundo conhecedor e estudioso do universo da arte, parece-nos que Sena aponta o lugar-comum do discurso analítico-musical e permite-se ter a sua própria posição em relação à peça eleita para o poema, atitude que pode ser comprovada, inclusive, com a leitura das “Notas a alguns poemas”, onde sobre o referido texto, Sena faz as seguintes considerações:

Müller (1794-1827) é autor dos poemas de dois maravilhosos ciclos de Schubert: *Die Schöne Müllerin* e *Winterreise*. A crítica não tem considerado que a sua poesia (...) esteja, sequer de longe, à altura dos prodígios musicais, pequenas jóias, que Schubert fez deles, quando os pôs em música. Müller, que foi exacto contemporâneo de Schubert (1797-1828), teve como ele curta vida, pertence às gerações do Romantismo alemão, e não foi como homem de letras uma figura totalmente secundária, ao contrário do que poderia supor-se das referências que lhe são feitas.<sup>6</sup>

É certo que, a partir do título do poema (“Canções de Schubert sobre textos de Wilhelm Muller”), Sena privilegia a composição musical em detrimento do texto poético que lhe serve de suporte e inspiração, mas não é menos verdadeira a proposta do poeta em não julgar se foi “mau gosto” ou “gênio” a atitude de Schubert em utilizar os poemas de Müller para a composição de seus ciclos,

até porque, o resultado obtido (as “canções de uma doçura, de um encanto, / de uma amargura profunda que rasgam / quanto seja análise da vida”) resulta num espaço-tempo, “onde o analisado é um feixe de angústia / *sem análise possível, necessária*” (grifo nosso).

Um outro aspecto importante é o da releitura da própria utilização dos recursos composicionais de Schubert, que também tangenciam aquela possível fraqueza qualitativa, tão pronunciada pela crítica, em relação aos poemas de Müller. Se, por um lado, Sena questiona o ato da transposição musical operada pelos ciclos schubertianos em relação aos versos do poeta alemão (“Como é possível? Como foi possível? Deu a música / aos poemas o que não tinham? Ou eles / tinham o que às vezes poesia pode ter sem / bem ser poesia: a falta dela / que a música pode compor e criar? / Tantas vezes grande música se fez com má poesia, / e tão raras vezes foi feita com poesia grande!”), por outro, ele também enfatiza a presença do texto poético na linha melódica do ciclo e a presença quase imperceptível do piano, colocado agora como quase um mero coadjuvante: “De uma / simplicidade quase idiota a voz flui / *sobre as palavras, nelas e por elas, além delas,* / enquanto o piano *sem brilho nem floreios / apenas acompanha ou prepara a melodia.*” (grifo nosso).

Em outras palavras, antes de julgar, rotular ou impor vaticínios estéticos sobre determinada obra, determinado artista e/ou suas escolhas, é preciso ter a sensibilidade para perceber determinados milagres artísticos, como este, captado pela pena seniana, em que a música diz “o que / as palavras apenas *indicavam* ou *escondiam*.” (grifo nosso). E é bom lembrar aqui que *indicar* e *esconder*, felizmente, não são sinônimos de *não possuir* ou *não ter competência para*.

Compartilhando aquela “experiência cultural” de “fruição estética da arte do passado”<sup>7</sup> e da música, Helder Macedo parece trilhar os caminhos abertos pela sensibilidade seniana e estabelece uma consonância com o autor de *Arte de Música* a partir do seu interesse e da sua paixão pelas pautas musicais. Passeando por compositores como Mozart, Wagner, Debussy, Schönberg e Satie – aliás, também eleitos e contemplados por Jorge de Sena em sua *Arte de Música* –, ao longo de sua ficção, depois de quase vinte anos sem publicar poesia, o autor de *Orfeu* oferece aos seus leitores uma schubertiana *Viagem de Inverno* (1995).

Para além do título da obra, que aponta abertamente para um diálogo com o ciclo de canções de Schubert, seja do ponto de vista textual, seja do musical, muitos dos procedimentos adotados pelo compositor são revisitados sob o olhar poético da escrita macediana, revestindo-lhe de novas roupagens e conferindo-lhes uma nova dimensão.

A estrutura do livro dialoga diretamente com a estrutura do ciclo. São ao todo vinte e quatro *lieder*, como também são vinte e quatro os poemas de *Viagem de Inverno*. É interessante observar que, na história da composição deste ciclo, Schubert não realizou diretamente as vinte e quatro canções. Charles Rosen<sup>8</sup> esclarece que, primeiramente, foram doze os poemas musicados. Somente meses mais tarde, chega às mãos do compositor austríaco o restante dos poemas de Müller. Isto significa que o próprio compositor sentiu-se muito à vontade para colocar os poemas em música numa ordem que achava coerente com aquilo que propunha, seguindo, portanto, não a ordem imposta pelas publicações de Müller, mas uma ordem sua, própria.

De igual modo, Helder Macedo parece também se sentir muito à vontade para não seguir a mesma ordem das canções do ciclo de Schubert. Sua preocupação não reside numa transposição poética da obra schubertiana, mas numa releitura daquelas pequenas canções dramáticas, exacerbando agora a marca do homem na modernidade: a viagem solitária – e, por vezes, insólita –, a busca por algo que o complete, um ideal, talvez, quem sabe, um novo Graal por encontrar e a angústia diante da inexorabilidade da velhice e da morte.

No entanto, se no ciclo de Schubert, encontramos um homem peregrino num ambiente invernal, confessando os seus amores, as suas decepções e os seus sofrimentos, na obra macediana, não há a exacerbação de um amor romântico ou uma expressão das experiências de uma juventude ultra-romântica. A viagem, agora, é outra. É pela manifestação de um erotismo e de uma sensualidade pós-maturidade, tempo metaforizado pelo “meio do caminho”, com “mais de meia vida já vivida”, experiência ressentida diante de um fálico e metafórico “pinheiro rubro”, “Erguido amigo dos projectos latos”<sup>10</sup>, por quem o poeta indaga insistentemente tentando encontrá-lo.

Resultante de uma introspecção do *homo viator*, em *Winterreise*, a morte é, sem sombra de dúvida, o grande elemento temático que permeia a obra schubertiana. A título de exemplificação, basta lembrar os passos graves expressos nas colcheias iniciais da canção de abertura (“Gute Nacht”) ou da imagem mórbida do corvo (ou gralha) em “Die Kräne”.

Nos passos de Schubert, o poeta vê-se diante de um caminho irreversível: no tempo da “vida indecifrada”, não sabe “de que lado está a morte” e não sabe “se é o amor quem a sustenta”<sup>11</sup>. Diante do fim certo por esperar, há-de se perceber o tempo de um erotismo opaco, como a “fértil luz difusa”<sup>12</sup> que penetra no deserto.

Assim, se a morte está presente nas imagens poéticas de Müller e na sinuosidade melódica schubertiana, atento a tais estratégias, o poeta português recria a ambiência invernal e evoca o giro circular do corvo, símbolo do fim próximo: “Um salto de raposa sobre a estrada / último sol à beira da fronteira. / Depois somente a sombra / duma lua diurna / a câmara dos ecos / e círculos de corvos sobre a neve.”<sup>13</sup>

O mesmo corvo novamente aparecerá no poema 9 de *Viagem de Inverno*, associado agora à imagem contraditória da primavera:

Sonhei a primavera  
nos olhos congelados  
dum corvo glacial  
um corvo branco na paisagem branca  
no ramo branco onde espreitara a presa  
petrificada na planície branca  
do gelo mortuário.  
Mas os olhos que eu vi ainda eram negros  
da cor da primavera.<sup>14</sup>

Fica evidente o diálogo com a estrutura inicial e com a imagem antitética do corvo do poema de Muller, na canção “Frühlingsraum”:

Sonhava com flores coloridas,  
Como as há no mês de maio;  
Sonhava com prados verdes,  
Com o cantar da passarada.



Depois, os galos cantaram,  
E os meus olhos abriram-se;  
Estava frio, estava escuro,  
Eram corvos que gralhavam.<sup>15</sup>

Interessante observar que se para o homem romântico ainda existe o sonho, a utopia de um espaço onírico primaveril, para o homem moderno este espaço já não existe, posto que se encontra contaminado pela presença obsessiva do nada, do branco, enfim, da morte glacial. É exatamente no acordar do poeta romântico, no perceber de que tudo não passara de um sonho, que o acorde menor da música de Schubert chama o ouvinte para a realidade e desfaz o manto de sonho instaurado pela ambiência da primavera. De Sol Maior ao término em sol menor, o poeta e o músico românticos acordam diante dos “corvos que gralhavam”. Já para o poeta moderno, os tempos se invertem, não é mais o inverno que antecede a primavera, mas é esta que está presente dentro dos “olhos congelados / dum corvo glacial” e invernal. É exatamente diante da certeza inevitável da chegada de um tempo marcado pela esterilidade, que o poeta declara: “Também este ano floresceu no tempo certo. / Mas o inverno chegou em plenas maia”<sup>16</sup>.

Viagem metafórica pelo interior de si próprio, *Winterreise* atinge o seu ápice diante da presença inusitada de um homem tocando o realejo. Em “Die Leiermann”, Schubert consegue evocar a presença da morte, não apenas pelo uso sistemático de quintas insistentes (sol-ré), sugerindo uma harmonia opaca, mas pelo próprio desenho melódico em forma de *ronde*, de uma repetição inevitável e constante. É a morte que cruza o caminho do viajante de inverno, demarcando o local derradeiro de seu percurso.

Mas se o realejo de Müller/Schubert ainda produz som, o de Helder Macedo torna-se mais absurdo e mais dramático. Assimilando a forma circular do rondó, o poema 22 desenha o ritmo cíclico e reitera a imagem mortal do homem do realejo numa espécie de refrão variado, onde não há som. Há apenas os cães que ladram, a certeza do silêncio e a imagem repetitiva da morte:

Na mesma estrada de sempre

o mesmo velho de sempre  
dava corda ao realejo  
*que toca sem fazer som*

tem as mãos da cor da terra  
tem os pés presos à terra  
vai tocando realejo  
*sem se importar com o som*

quando parti já lá estava  
já era um velho que estava  
a tocar o realejo  
que rodava sem ter som

certamente tocou muito  
certamente sabe muito  
porque toca um realejo  
que não precisa de som

só os cães ainda ouvem  
só rosnam enquanto ouvem  
o eterno realejo  
que faz música sem som

se o velho um dia morresse  
se esquecesse ou se morresse  
no silêncio o realejo  
*pararia sem um som.*<sup>217</sup>

Se o realejo é a imagem derradeira de *Winterreise*, em *Viagem de Inverno*, ela prepara o encerramento do percurso de viagem do poeta, marcado pela presença de um inverno inexorável e, por fim, por uma balada, uma dança de morte, que, num ritmo igualmente circular, suspende o final esperado. Se o poeta viajante do ciclo schubertiano vislumbra a possibilidade de acompanhar o velho do realejo, no poema macediano, o poeta convida a todos para o bailado final, no seu último poema (o de no. 24), tendo como certeza única a de que “esta roda / pela noite toda / não há-de acabar”<sup>18</sup>.

É, por fim, nos passos de Schubert que o percurso metafórico de *Viagem de Inverno* se constrói. Das imagens poéticas e musicais de Müller/Schubert e do elo possível, através da paixão e do diálogo

intertextual com a música, vem a afinidade de Jorge de Sena e de Helder Macedo.

Unidos por uma profunda mundividência cultural, os dois poetas relêem o legado da tradição musical, sem esbarrar nos lugares-comuns do discurso canônico e sem repetir considerações que a crítica, tão dona de si própria, intentou disseminar. Também não nos parece que os dois poetas tenham tentado trilhar os redutores caminhos de uma transposição poética de composições musicais. Se, como bem pontuou Jorge de Sena, “a criação musical obedece, mais que nenhuma outra arte, a regras técnicas que requerem cuidadoso treino técnico”<sup>19</sup>, é certo também que a criação poética requer cuidado e rigor semelhantes, afinal, “haverá alguma arte que o não seja, e que, portanto, não postule um longo aprendizado técnico?”<sup>20</sup>

É, portanto, através de momentos intertextuais únicos, como o de *Arte de Música* e *Viagem de Inverno*, que chegamos àquela inefável conclusão seniana, no seu “‘Andante com variazioni’, em fá menor, de Haydn”, afinal, estamos diante de dois refinados exercícios poéticos de um “meditar de sons e sentimento, que finíssimo / penetra onde lá nada tem sentido mas uma existência / que num silêncio termina após o acabar-se.”<sup>21</sup>

**RESUMO:** Tomando como ponto inicial a releitura dos *lieder* de Franz Schubert, apresentada em um dos poemas de *Arte de Música* (1968), sublinharemos o diálogo intertextual da música de câmara do compositor austríaco com a poesia de Jorge de Sena e com o ciclo poético *Viagem de Inverno* (1995), de Helder Macedo. A viagem, enquanto metáfora da ultrapassagem, ganha na poesia macediana uma identificação com a trajetória da maturidade. Do inverno temporal ao inverno metafórico, o sujeito viajante pontua seu percurso numa paisagem marcada por imagens metafóricas e musicais da morte.

**Palavras-chave:** Música; Poesia; Intertextualidade.

**ABSTRACT:** *Starting of Franz Schubert's lieder reading, presented in one poem of Arte de Música (1968), we will underline the intertextual dialogue of Austrian composer's chamber music with the poetry of Jorge de Sena and*

*the Helder Macedo's poetic cycle Viagem de Inverno (1995). The travel, as a metaphor of the crossing, wins in Macedo's poetry an identification with the trajectory of maturity. From the secular winter to the metaphoric one, the travelman constructs his route in a punctuated scenery by metaphoric and musical images of death.*

**Keywords:** Music; Poetry; Intertextuality.

## REFERÊNCIAS

- LOURENÇO, Jorge Fazenda. *A poesia de Jorge de Sena*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1998.
- MACEDO, Helder. *Viagem de Inverno*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- MARTINS, Albano. *A voz do olhar*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1998.
- SENA, Jorge de. *Arte de Música*. In: *Poesia II*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- - - - -. "Prefácio". In: MACEDO, Helder. *Poesia 1957-1977*. Lisboa: Moraes Editores, 1979.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Martins, 1998, p. 143;
- <sup>2</sup> Sena, 1979, p. 9;
- <sup>3</sup> Ibidem, p. 11;
- <sup>4</sup> Lourenço, 1998, p. 351;
- <sup>5</sup> Sena, 1988, p. 183;
- <sup>6</sup> Ibidem, p. 225 (grifo nosso);
- <sup>7</sup> Ibid., p. 209;
- <sup>8</sup> Rosen, 2000, p. 285-288;
- <sup>9</sup> Macedo, 2000, p. 15;
- <sup>10</sup> Ibidem, p. 29;
- <sup>11</sup> Ibid., p. 15;
- <sup>12</sup> Ibid.;
- <sup>13</sup> Ibid., p. 17;
- <sup>14</sup> Macedo, 2000, p. 31;
- <sup>15</sup> Schubert / Müller, 1985, p. 86-87;
- <sup>16</sup> Macedo, 2000, p. 59;
- <sup>17</sup> Ibidem, p. 57 (grifo nosso);
- <sup>18</sup> Ibid., p. 62;
- <sup>19</sup> Sena, 1968, p. 131;
- <sup>20</sup> Ibidem, p. 132;
- <sup>21</sup> Sena, 1988, p. 175.

## OS IMPASSES DA CONSCIÊNCIA ILUSTRADA: UMA LEITURA DE AMANHÃ, DE ABEL BOTELHO

José Carlos Barcellos<sup>1</sup>

Dos cinco romances de Abel Botelho (1856 –1917) que compõem o ciclo da “Patologia Social” (*O Barão de Lavos*, de 1891, *O Livro de Alda*, de 1898, *Amanhã*, de 1902, *Fatal Dilema*, de 1907, e *Próspero Fortuna*, de 1910), *Amanhã* é dos menos conhecidos e estudados. De fato, no quadro de esquecimento geral em que caiu a obra de Botelho ao longo do século XX, somente *O Livro de Alda* e, mais recentemente, *O Barão de Lavos* mereceram alguma atenção crítica, o primeiro, por parte de estudiosos como Óscar Lopes ou Massaud Moisés, e o segundo, no âmbito dos estudos *gays* contemporâneos. No entanto, parece-nos que *Amanhã* é não apenas a mais bem acabada e a mais equilibrada das narrativas integrantes da pentalogia, tanto do ponto de vista estilístico quanto do ponto de vista estrutural, mas é ainda aquela que mais interesse poderia ter para o leitor hodierno. O objetivo deste texto é resgatar alguns aspectos desse romance esquecido, no contexto da atual crise de parâmetros culturais e de representação política das classes médias. Para tanto, vamo-nos ater, sobretudo, ao estudo da relação entre o narrador e as situações e personagens sobre que se debruça.

Quando falamos em “consciência ilustrada”, estamos pensando no lugar do sujeito na alta modernidade, “o sujeito como núcleo de razão que objetiviza o mundo e o racionaliza; como portador de uma consciência autônoma; (...) como lugar insubstituível a partir do qual a razão narra um mundo” (CASULLO, 1999, p. 208). Assim, o sujeito moderno é esse núcleo estável a partir do qual se pode compreender e narrar o mundo. Nessa perspectiva, a modernidade é fundamentalmente esse processo de racionalização do mundo, ou, nas palavras do mesmo Nicolás Casullo,

O moderno foi esse processo de racionalização a partir precisamente da centralidade da razão com base técnico-científica, que racionaliza o mundo e deixa para trás as explicações em

---

<sup>1</sup> UERJ, UFF.

termos religiosos, mágicos, milagrosos, sagrados. Processo de racionalização organizado em distintas esferas do saber da razão: a esfera cognitiva, da ciência; a esfera normativa, da ética, da moral, da política; e a esfera expressiva, que era a arte. A característica do moderno é essa consciência de um mundo racionalizado, objetivado racionalmente como projeto e fundamento de verdades universais. (...) A racionalização seria um plano ordenador do projeto histórico totalizado, unificado, universalizado, frente a uma história múltipla como infinita desordem. (CASULLO, 1999, p.204)

É nessa perspectiva de racionalização do mundo, de que o sujeito moderno é ao mesmo tempo produto e instrumento, que queremos situar a consciência ilustrada do narrador heterodiegético de *Amanhã* em face aos graves problemas daquilo que se chamava então “a questão social”.

O enredo de *Amanhã* gira todo em torno da figura de Mateus, contramestre de uma fábrica têxtil em Xabregas, que goza da total confiança dos patrões, mas que é, a ocultas, um líder subversivo. Sob a aparência de um empregado sério e responsável, cômico de sua posição, Mateus desenvolve, na verdade, uma ampla atividade de doutrinação, mobilização e organização das massas trabalhadoras em prol de uma insurreição cujo perfil político exato não se recorta com suficiente nitidez. Como, a esse respeito, observa Óscar Lopes, “o romance atesta, quer no plano da ação, quer no das discussões teóricas, uma certa indecisão e polêmica entre o socialismo científico e o anarquismo terrorista” (LOPES, 1987, p. 166).

Seja como for, o que é colocado em xeque ao longo das páginas do romance é o caráter irremediavelmente revolucionário e violento do projeto de solução da “questão social” esposado por Mateus e a maneira insidiosa e traiçoeira com que é executado. A trama é ambientada no ano de 1895 e, mais especificamente, no contexto da reação conservadora e religiosa aglutinada em torno das comemorações do Centenário de Santo Antônio e do conseqüente embate da mesma com a mentalidade progressista e ilustrada, por um lado, e com o movimento operário, por outro.

Nossa hipótese é a de que a voz narrativa assume inequivocamente esse lugar da consciência progressista e ilustrada da classe média intelectualizada, que vê com igual reserva e temor tanto o

reacionarismo obscurantista e fanático de alguns setores da elite quanto a revolta cega das massas. Nesse processo, o narrador vem a identificar-se com aquele sujeito moderno que, entronizando-se no lugar da razão, assume-se como detentor de uma visão privilegiada (supostamente, porque racionalizada e objetiva, como vimos) do mundo e da sociedade. Para tanto, não hesita em apresentar-se como portador dos valores universais da razão nas três esferas acima mencionadas por Nicolás Casullo, a saber, a da ciência, a da ética e a da arte.

A consciência ilustrada, de que o narrador de *Amanhã* é um lídimo representante, caracteriza-se precisamente por sua pretensão à universalidade e esse é um traço típico do pensamento burguês na alta modernidade. Conforme escreve Pedro Caldas,

(...) o projeto da *Bildung*, seja em Hegel ou em Wilhelm von Humboldt, passa por uma necessidade de abstração, por uma ambição de história como história da humanidade — e assim ainda permanece um projeto burguês sem dúvida — ao tentar possibilitar justamente o que significa romper com o sujeito empírico e tornar-se um sujeito que enxerga com os olhos da “humanidade”. (CALDAS, 2004, p. 147)

O impasse dessa postura, tal qual o romance de Abel Botelho o registra, está em não se vislumbrarem caminhos de viabilização política para o que seria o projeto social e cultural informado por essa mesma consciência. Tanto no âmbito do pensamento filosófico quanto no âmbito da produção literária, inúmeros autores ao longo do século XIX e da primeira metade do século XX darão testemunho desse impasse.

No caso de *Amanhã*, podemos ver inclusive o recurso ao discurso científico no âmbito do discurso literário, como é próprio da poética naturalista, como um índice importante dessa busca por uma racionalidade ética e política que fosse capaz de dar conta das situações ficcionais construídas e problematizadas pelo romance. Significativamente, dos cinco volumes da “Patologia Social”, *Amanhã* é aquele em que essa carga do discurso científico aparece de maneira mais discreta e ponderada.

Mas, quem é Mateus? Quem é esse personagem que centraliza

toda a economia do romance? Qual é sua origem e como consegue manter essa vida dupla de contramestre competente e dedicado, por um lado, e de líder subversivo, por outro? Trata-se do filho de um grande proprietário do Alto Douro, cuja casa não resistiu às vicissitudes econômicas e políticas das primeiras décadas do século XIX, vindo a cair na miséria. Seguindo a lição naturalista, o caráter forte e impetuoso da raça duriense confrontado com a nova situação de ruína e miséria teria resultado na psicologia toda especial do protagonista:

Deste modo, sucedeu que o espírito impressivo e ávido do Mateus se abriu à compreensão num envenenado ambiente de desenganos e tristezas. Nada que lhe sugerisse esses claros sonhos cor-de-rosa, exclusivo apanágio da infância; nada que lhe fizesse tomar em gosto a vida. (...) instalou-se na substância mesma do seu ser um arreigado germen pessimista, um instintivo ódio mesclado de desprezo por todas as fórmulas e convenções sociais. (BOTELHO, 1982, p. 179)

Na perspectiva do narrador, portanto, as futuras posições políticas do Mateus têm como nascedouro o profundo ressentimento de um temperamento forte e impetuoso tolhido pela história da decadência social e econômica familiar. A partir de então, a nota mais saliente de seu caráter será um ódio devastador pela ordem social, ódio este não apenas perfeitamente dissimulado diante dos patrões, sob a aparência de integridade e retidão pessoal e profissional, mas ainda dissimulado para si próprio, num processo de auto-engano em que só haveria lugar para a dor dos outros, nunca para a sua própria:

E então, paralelo com a incerteza da sua condição, com a negra vacuidade do seu futuro, mais tirânico e veemente se lhe incrustou na alma o ódio a todo o existente, bem como a crença na indispensabilidade duma profunda e implacável remodelação social. (...) Perante o iluminado ardor da sua fé, era nulo o sentimento da desgraça própria, generosamente delido na piedade pela miséria alheia. (BOTELHO, 1982, p. 188s)

Esse elemento de mistificação ou de auto-engano do prota-



gonista acerca do verdadeiro móvel de sua ação subversiva parece-nos ser um dos aspectos mais interessantes desse romance de Abel Botelho. Mateus é apresentado sempre como um personagem muito senhor de si, como alguém que traça um grande projeto de vida e o executa de maneira fria e calculista, sem vacilar sequer por um instante. No entanto, por baixo dessa personalidade inflexível e segura, há uma profunda falta de conhecimento de si mesmo. O personagem chega ao cúmulo de buscar alimento à própria revolta através da contemplação metódica e sistemática da miséria alheia:

Aos domingos, nos dias feriados, todo o regalo dele era ir percorrer os bairros pobres, esmiuçar os antros de miséria, numa voluptuosa piedade palpar e profundar as fontes autênticas da fome e da desgraça; e com esse pavoroso exame colher ao seu messiânico furor calorias novas, e nesse envenenado ambiente exasperar as justiceiras indignações da sua alma. (BOTELHO, 1982, p. 186)

Na pregação política, porém, todo esse lastro pessoal de frustrações e de ressentimentos traveste-se de uma linguagem de amor universal, de abnegação e de preocupação com a justiça e a solidariedade: “(...) traz-me aqui o cuidado, o amor pelo vosso bem-estar... esta febre, esta rale, esta ânsia constante por libertar os eternamente explorados, por galvanizar os fracos, por erguer os oprimidos... febre, cuidado e ânsia que tanto dissabor me têm causado...” (BOTELHO, 1982, p. 43) É todo o caráter demagógico da pregação e da postura de Mateus que o narrador se compraz em desnudar, pondo à mostra o falso discurso universalista em que se baseia, processo este que chega ao paroxismo em afirmações do protagonista tais como “a grande massa dos oprimidos... a que pertencemos todos nós!” (BOTELHO, 1982, p. 51)

Na ótica do narrador, tudo isso é um grande embuste, pois para um líder revolucionário como Mateus, os trabalhadores, sua miséria e seus sofrimentos nada mais são que a matéria a ser manipulada em função da consecução de seus próprios objetivos de vingança e poder. Daí por que ele se empenha tenazmente em impedir qualquer melhora que os filhos do patrão, Jorge e Adriana, cuja mentalidade empresarial é bem mais aberta e moderna que a

da geração anterior, pensem em trazer aos trabalhadores, como é o caso de uma creche por eles planejada e, de maneira sub-reptícia, inviabilizada por iniciativa do contramestre. Para este, tão-somente o ódio é fecundo:

Entretanto, enquanto a decisiva hora não chega... sim, é bom que todos esses milhares de proscritos da fortuna sofram... muito, cada vez mais... e que cada nova geração de miseráveis passe a outros, mais miseráveis ainda, a sua progressiva herança de ódios. O exacerbamento da dor é providencial. As iniquidades acumuladas, de cada novo coração de deserdado farão um acumulador também de insuperáveis energias para a obra vingadora e justa de amanhã! (BOTELHO, 1982, p. 197)

Ou seja, na perspectiva do narrador, o discurso e a práxis revolucionários encarnados em Mateus não correspondem, de forma alguma, às exigências universais da razão moderna. São pura demagogia, na medida em que, apesar de apelarem a supostas razões científicas, éticas e políticas universais, estão, na verdade, a serviço de ressentimentos particulares, do desejo de vingança e da ânsia de poder de indivíduos portadores de conflitos de personalidade mal resolvidos. Nesse sentido, opõem-se no romance dois discursos de cunho universalista, um, falso, encarnado pelo personagem, e outro, supostamente verdadeiro e autêntico, encarnado pelo narrador. O primeiro busca caminhos de realização política, o segundo limita-se ao desnudamento da falsa consciência do outro.

Essa traição ao que seriam as exigências universais da razão, na ótica do narrador, fica patente na abordagem do problema ético. Nesse ponto, a dupla moral revolucionária mostra toda a sua perigosa ambivalência ao postular que um crime, quando cometido em nome do projeto revolucionário, deixa de ser um crime, o que é um dos pontos da pregação de Mateus que mais surpreende seus incautos ouvintes: “Quer então dizer que, se eu roubar, se eu arrombar (...) ninguém me toma contas... não deixo de ser um homem honrado?” (BOTELHO, 1982, p. 124).

Assim, além do mérito incontestado de focar, pela primeira vez na literatura portuguesa, o movimento operário, parece-nos que *Amanhã*, de Abel Botelho, tem também um inequívoco pioneirismo ao tentar esquadriñar certos aspectos do movimento

revolucionário, como o falso discurso universalista, a dupla moral, a organização transversal às diferentes instituições e segmentos sociais (que faz com que o zelador fiel do capital possa ser, ao mesmo tempo, o líder revolucionário, por exemplo), o boicote às tentativas de reforma, para não diminuir o “ardor revolucionário” etc. etc. E também ao deixar patente a incompetência e boçalidade das elites sociais e econômicas para lidar com os novos e complexos problemas advindos com o mundo moderno.

O impasse da posição do narrador em *Amanhã* advém precisamente dessa consciência progressista e ilustrada que ele reivindica como apanágio seu, em contraste com a miséria material e moral dos trabalhadores, por um lado, e o obscurantismo das elites, por outro. Se o embrutecimento dos primeiros é um campo fecundo para a ação dos oportunistas como Mateus, a imprevidência e a arrogância dos últimos não são menos propícias à ação dos “justiceiros sociais pela ruína” (BOTELHO, 1982, p. 123). Entre uns e outros, o narrador de *Amanhã* abandona a postura de neutralidade e indiferença de um mero observador de fenômenos sociais, como, idealmente, deveria ser um verdadeiro narrador naturalista. Na verdade, trata-se de um narrador que, entre a “egoísta indiferença” da burguesia e a “miséria irremissível” do proletariado, busca salvaguardar a modernidade como projeto arduamente conquistado:

Um legítimo e agudo sobressalto remordia os homens de pensamento e ação, que pressentiam e temiam um calamitoso ladeirar às sombras intolerantes do Passado. Seria o inevitável regresso aos ominosos tempos em que a nação perdera o seu destino histórico, debruçada a entoar ladainhas. (BOTELHO, 1982, p. 250s)

Colocando-se entre os “homens de pensamento e ação”, que temem a involução histórico-cultural, com a conseqüente perda dos logros da modernidade, pela reação obscurantista das elites, ou, inversamente, pela implantação da barbárie, em virtude da ação dos revolucionários profissionais, o narrador de *Amanhã* compartilha da nostalgia por um sujeito burguês ilustrado, que de alguma forma teria se perdido ou desaparecido no processo de aceleração capitalista da virada do século XVIII para o século XIX e que,

como observa Nicolás Casullo, permanece como “relato ‘cênico-literário’ nunca fundamentado acabadamente” (CASULLO, 1998, p. 67) em todas as grandes tentativas de interpretação da modernidade.

Ora, é a partir do lugar desse sujeito perdido que se pode entender a ironia que há no próprio título do romance dentro da série “Patologia Social”: o “amanhã” em nome do qual agem criminosamente os fautores da revolução como índice de uma *patologia* do mundo moderno... Desse modo, se, na perspectiva do romance, o “amanhã” que se pode vislumbrar é um amanhã de traições, violência e imposturas, um amanhã “patológico”, não resta à consciência ilustrada outra postura a assumir, senão, a de uma consciência trágica, cujo momento de máxima lucidez é simultaneamente o momento de sua derrota e aniquilação.

## REFERÊNCIAS

- BOTELHO, Abel. *Amanhã*. Porto: Lello, 1982 (Patologia Social)
- CALDAS, Pedro. O homem culto do século XIX: questionamentos em torno do conceito de *Bildung* na obra de Johann Gustav Droysen. *Terceira Margem*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 10, p. 135-151, 2004
- CASULLO, Nicolás. *Modernidad y cultura crítica*. Buenos Aires: Paidós, 1998
- \_\_\_\_\_. “La escena presente: debate modernidad – posmodernidad” in \_\_\_\_\_, FORSTER, Ricardo, KAUFMAN, Alejandro. *Itinerarios de la modernidad: corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad*. Buenos Aires: Eudeba, 1999, p. 195-213
- LOPES, Óscar. *Entre Fialho e Nemésio: estudos de literatura portuguesa contemporânea*. Lisboa: INCM, 1987, 2 vols.’

## ANTÓNIO LOBO ANTUNES: APRENDIZAGEM DA AGONIA E DO DESENCANTO

José Luís Giovanoni Fornos<sup>1</sup>

A guerra colonial, a ditadura salazarista e a Revolução dos Cravos são os fatos históricos predominantes que envolvem as ações e reflexões das personagens na obra<sup>2</sup> de António Lobo Antunes. Sem condescendência a sonhos de felicidade social e pessoal, os romances antunianos fazem um diagnóstico irônico da nação. As cicatrizes e feridas deixadas pelo autoritarismo, a guerra e o cotidiano familiar e profissional são abertas e reabertas com derrisão e sarcasmo.

O escritor revisita tanto a história passada, expressa na desconstrução paródica do império português quinhentista, quanto a história recente, redescrita, trágica, irônica e grotescamente no salazarismo e seu projeto colonialista. Também aspectos da Revolução dos Cravos são retratados com mordacidade, limitando as boas intenções dos militares revolucionários.

Se a representação da ditadura salazarista e da Revolução dos Cravos resulta em fenômenos históricos decepcionantes para o País, o presente conduz igualmente ao desânimo. Sem referenciais políticos alentadores, o período atual ativa o pragmatismo das ações vividas exclusivamente no prazer do consumo estimulado pela indústria do entretenimento.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Doutor em Teoria da Literatura pela PUCRS e professor da Fundação Universidade Federal do Rio Grande

<sup>2</sup> Os romances publicados pelo escritor português até o momento são: *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979), *Conhecimento do inferno* (1980), *Explicação dos pássaros* (1981), *Fado Alexandrino* (1983), *Auto dos danados* (1985), *As naus* (1988), *Tratado das paixões da alma* (1990), *A ordem natural das coisas* (1992), *A morte de Carlos Gardel* (1994), *O manual dos inquisidores* (1996), *O esplendor de Portugal* (1997), *Exortação aos crocodilos* (1999), *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000) e *Que farei quando tudo arde?* (2001).

<sup>3</sup> Em *O esplendor de Portugal*, a personagem Clarisse anuncia: “Hoje não saio de casa. Trago a cadeira do Rui para diante da televisão e fico o tempo inteiro a comer pipocas, a beber Coca-cola e a mudar de canal, esporte, desenhos animados, um ventríloquo a conversar com um pato, noticiários italianos holandeses belgas espanhóis marroquinos.”(p.304) O tema é explorado pelo autor nas demais obras, conservando a tonalidade crítica subjacente.

A guerra é um dos temas recorrentes, mesmo quando lateralmente narrada. Como espetáculo trágico, embriaga narradores e personagens, deixando, no presente, um rastro absoluto de desilusão e indiferença. Ainda que a noção de verdade não seja a categoria adequada à delimitação do campo literário na tradição dos seus estudos, ela afeta o pacto de leitura, onde predominam os testemunhos sobre a experiência na guerra.

O caráter trágico da guerra é postulado intencionalmente, desautorizando teses que minimizam seu efeito traumático.<sup>4</sup> As narrativas se estruturam a partir da idéia da vocação trágica da história. Extintos os protocolos ficcionais, é possível ler os livros de Lobo Antunes como testemunhos de sobreviventes cujos valores intrínsecos são o retrato de uma experiência desoladora que atinge a vida nacional portuguesa num período específico de sua história.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Josefina Cuesta Bustillo destaca que “múltiples formas de manipulación de los acontecimientos pasados se dan cita, desde la ignorancia hasta su idealización, desde la minimalización del acontecimiento, que sigue los pasos de la historia revisionista, a la relativización del sufrimiento, diluido en el mito del sacrificio o de la víctima, en un esfuerzo de integrar a todos muertos por igual en la misma imagen de la violencia del Estado y da la guerra, para que no sobresalgan demasiado las víctimas de la muerte em masa.” (BUSTILLO, Josefina Cuesta. *Memoria e historia. Un estado de la cuestión*. In: BUSTILLO, Josefina Cuesta. *Memoria y historia*. Madrid: Macial Pons, 1998. p. 203-224)

<sup>5</sup> Com características semelhantes, *Memória de elefante* (1979) e *Conhecimento do inferno* (1980), organizados em torno de um narrador, podem ser lidos como narrativas de testemunho. Para Álvaro Cardoso Gomes, tais textos “caracterizam-se por ser autobiografias, no sentido de que a personagem é sempre um indivíduo que se desnuda frente ao leitor e no sentido de que é possível detectar a presença do escritor como actante no corpo da narrativa.” Todavia, o próprio autor contesta essa possibilidade ao afirmar que Lobo Antunes “habilmente faz fingir a vida real, através de suas confissões e através da quase maníaca notação realística do espaço.” Para Gomes, “há um abismo entre o Lobo Antunes escritor e o Lobo Antunes personagem criado pela deformação expressionista do real e por um distanciamento irónico, que dá ensejo à invenção do universo ficcional.” Segundo o estudioso, “mais do que compor um simples relato biográfico, o autor acaba por inventar o mundo imageticamente, de modo que o confessionalismo e o implacável realismo sirvam como elementos retóricos, para que se processe de imediato empatia entre o leitor e as personagens.” (GOMES, Álvaro Cardoso. *Op. cit.*, nota 6, p.54.) De outro modo, Maria Alzira Seixo estimula a possibilidade de uma leitura autobiográfica da obra de Lobo Antunes. Alicerçando-se teoricamente nos estudos de Philippe Lejeune, a autora levanta índices narrativos que, confrontados com depoimentos do escritor, somados ao *Livro de crônicas*, de Lobo Antunes, viabilizam o estabelecimento do “pacto autobiográfico”. Entre os pontos de interlocução

Imagens da guerra repetem-se continuamente nos livros do escritor. A representação do conflito procura aproximar-se, através de episódios cruéis e violentos, da experiência real, instigando a partilha da dor. Os episódios obrigam o leitor a visualizar uma realidade desconcertante, evitando que essa seja entrevista como jogo e simulacros puros.<sup>6</sup>

Em contrapartida à valorização do sofrimento, os romances antunianos igualmente apontam para a parodização dos fatos. A face grotesca dos acontecimentos históricos, familiares e conjugais é explorada. Portugal como patrimônio exclusivo da universalidade iluminada pela encarnação religiosa é ridicularizado. Juntamente à trama trágica, há uma carnavalização da história nacional e familiar, submetida ao escárnio.<sup>7</sup>

A história de Portugal é narrada como catástrofe e derrição.

---

da vida empírica com os fatos ficcionais, estão, segundo Seixo, a psiquiatria e a presença do Hospital Bombarda, o fenômeno da surdez como estigma familiar, o contato do escritor com a guerra durante quase três anos, o nascimento das filhas e a separação conjugal, a relação entre pai e filho, a importância da mãe como extensão afetiva e intelectual na iniciação literária, etc. Contudo, para Seixo, se “há uma maneira fecunda de entender a autobiografia na prosa de ficção de Lobo Antunes é encará-la como várias possibilidades de manifestação de um eu, que de cada vez é singular, mas se multiplica pela multidão anónima que enche os espaços da cidade e do campo, e se junta às esquinas do pensamento e da memória. Deste modo, é como se houvesse várias autobiografias nesta obra, umas coincidentes com a personalidade do escritor ou com a de entidades que com ele se cruzaram, outras coincidindo, e talvez que mais corporeamente ainda, com entidades que são predominantemente projeções do pensamento, criações ficcionais embutidas num olhar fixado na experiência que o romancista colheu na observação e no contacto.” (SEIXO, Maria Alzira. *Autobiografia: onde está o Lobo?* In: \_\_\_\_\_. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002. p. 473-497.)

<sup>6</sup> Os romances de António Lobo Antunes parecem traduzir enorme esforço político cuja pretensão é pôr sob suspeita as posições a seguir: “A simulação parte do princípio de equivalência, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência.” (BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d’Água, 1991. p.13.)

<sup>7</sup> Interrogado acerca das angústias que cercam suas personagens, Lobo Antunes diz-se perplexo, uma vez que não acha seus livros tristes. Segundo o autor, “não poderia conviver tanto tempo com um romance se fosse muito triste e deprimente. Cardoso Pires também me dizia que não entendia por que se diz que os meus romances são tristes, porque para ele estavam cheios de alegria e humor, e eu também penso isso, não sei porque fica esse sentimento.” (BLANCO, Maria Luiza. Os personagens dos meus livros perseguem-me, é como se vivesse rodeado de fantasmas. In: \_\_\_\_\_. *Conversas com António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002. p.63-82.)

Dessa forma, os narradores e personagens antunianos recorrem aos dois pólos a fim de problematizar, a partir de um outro tempo, as representações ideológicas que cercam os acontecimentos. Se a ditadura é representada como trauma, marcando dolorosamente o corpo nacional, também aparece como rosto ironicamente degradado.

Também não escapam à degradação irônica, grupos políticos e as determinações teórico-ideológicas que os embasam. O desenvolvimento de operações armadas patrocinado por setores da esquerda é ironizado. Os romances exploram com jocosidade os passos e impasses dos grupos clandestinos de oposição que optam pela luta armada como método<sup>8</sup> na derrubada da ditadura. Os dramas e ressentimentos pessoais misturam-se às convicções políticas, produzindo questionamentos múltiplos acerca das opções tomadas.

Uma sucessão de imagens trágicas e irônicas do País se repetem. Governantes e governados são alvos da melancolia e do humor grotesco. Ainda que o testemunho do eu dos primeiros livros dê lugar à rotatividade de vozes nas obras seguintes, suas narrativas continuam a irradiar acontecimentos que, balizados pela história, revelam as patologias da alma e da carne.

Crises identitárias e territoriais geram desgostos. Como náufragos irremediáveis, narradores e personagens vivem continuamente sob o signo da ruptura, não encontrando, no espaço social e familiar, suportes afetivos para aplacar o desassossego existencial. O tormento amplia-se com as mudanças política e familiar. A parodização daqueles que apostam no conservadorismo, alegorizado no retorno da ditadura e na permanência do *status quo*, bem como daqueles que, iluminados por uma fé ideológica inoxidável, cultivam crenças políticas, aplicadas ortodoxamente, é recorrente na obra antuniana. Ao zombar da classe social abastada, da desprovida de recursos e dos integrantes de algum poder político, os romances desautorizam um futuro social e individual harmonioso.

<sup>8</sup> “A guerra de guerrilha é a vanguarda combatente do povo, situada em um lugar determinado de um dado território, armada, disposta a desenvolver uma série de ações bélicas dirigidas para o único fim estratégico possível: a tomada do poder. Pretender realizar este tipo de guerra sem o apoio da população é o prelúdio de um desastre terrível” (CHE GUEVARA. Guerra de guerrilhas: um método. In: \_\_\_\_\_. *Textos revolucionários*. São Paulo: Centro Editorial Latino-Americano, 1980. p. 95-115.)



Ao representar a dor concomitante à farsa grotesca, estimuladas por vozes sociais múltiplas e distintas, as narrativas antunianas apontam para uma polifonia negativa, metáfora conceitual tradutora de estruturas artísticas que impedem o adormecimento nas falsas certezas das esperanças infundadas. Como paradigma estético e moral, tais ficções promovem o despertar da razão da letargia mortal do mundo administrado do capitalismo tardio, somando-se ao questionamento da história narrada monoliticamente. O ceticismo mesclado a um humor irônico e melancólico caracteriza os romances polifônicos negativos.

Os romances polifônicos negativos de Lobo Antunes informam ainda a importância da bebida, doença e loucura. Como sintomas reais e alegóricos, tais figuras mostram um estado social em ruínas, bem como refletem carências afetivas resultantes de um passado perdido. A bebida, a doença e a loucura embriagam a imaginação de topografias identitárias cercadas pelo desejo de permanência e mudança. Tais índices garantem um mundo interior intacto que, sonhado, recupera a ilusão dos territórios coesos ausentes. Igualmente, exorcizam as experiências vividas, buscando, nas imagens rememoradas, expiar culpas, procurando compreender as trajetórias de fracasso.

As figuras da bebida, doença e loucura expõem um dos recursos estratégicos predominantes da escrita antuniana: a rememoração. Tomadas pela embriaguez<sup>9</sup> ética e patológica, as personagens retornam a lugares ausentes. A consciência rememorativa, marcada por temporalidades múltiplas,<sup>10</sup> desfila fragmentos de fatos que

<sup>9</sup> Walter Benjamin observa na embriaguez – em seu sentido amplo – uma dialética que não entorpece as funções racionais, mas estimula uma “melancolia ativa”. Escreve o filósofo: “O leitor, o homem que pensa, que espera, o flâneur não são menos tipos iluminados do que o fumador de ópio, o sonhador, o drogado. São iluminados profanos.” (BENJAMIN, W. O surrealismo: o último instante de inteligência europeia. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

<sup>10</sup> Para Álvaro Cardoso Gomes, uma das conquistas notáveis de António Lobo Antunes está relacionada ao tempo. “As personagens, embora vivam a aventura exterior num espaço de tempo muito curto, percorrem interiormente espaços de tempo bastaste amplos, jogando com o passado e o presente”, destaca Gomes. Segundo o estudioso, Lobo Antunes “faz um impressionante mosaico de situações, com recuos, adiantamentos, nos quais os *streams of consciousness* se sucedem em ondas vertiginosas, dando a sensação ao leitor de uma grande delírio controlado.” (GOMES, Álvaro Cardoso. Op. cit., nota 6, p.55)

desafiam o entendimento da totalidade narrativa, possibilitando, no entanto, enquadramentos distintos do conteúdo expresso.

O retorno ao espaço perdido é equacionado por uma imaginação embriagada. A evasão ética e patológica transforma-se em fenômeno esclarecedor da realidade. A narrativa antuniana trava uma luta rememorativa, pretendendo que os acontecimentos não caiam na vala comum da história. A rememoração crítica funciona como sinal às gerações futuras para que essas impeçam políticas nacionalistas autoritárias, combatendo seus efeitos perniciosos.

Estimulada pelo álcool, a doença e a loucura, a reminiscência funciona também como trabalho de luto, indicando a desconstrução das imagens imponentes elaboradas pelo império português quinhentista. Igualmente redimensiona o cotidiano, mostrando-o débil e sem sentido, inspirando, simbolicamente, um futuro doente.

Para dar ênfase à ruína, Lobo Antunes, por vezes, utiliza-se de uma linguagem hiperbólica,<sup>11</sup> enredada em metáforas que potencializam as imagens da miséria e da doença. O autor mimetiza a história do país, denunciando feridas profundas e extensas sobre o território português e africano. Desdobradas pelas palavras, tais imagens propulsionam a força do texto, obrigando o leitor a repensar a realidade no momento vivo da experiência.

A leitura, normalmente realizada em condições de comodidade e evasão, é posta em xeque. Os depoimentos fragmentados e tortuosos das personagens intencionam a desacomodação. Cenas reprisadas martelam a consciência do leitor, sugerindo que o passado, mesmo escavado em lugares e tempos distintos, apresenta-se sempre sob as camadas do preconceito e arbítrio. O caráter áspero da frase, auxiliado pelo uso da palavra obscena e coloquial, sinaliza para o sentimento de nojo e raiva em vista da submissão a um universo político alheio ao desejado.

A afirmação negativa hegemônica da narrativa antuniana atua de forma implacável sobre as distintas subjetividades envolvidas. O tormento da inadequação espacial como tema é acompanhado por outro, presente nos textos iniciais do autor: as dificuldades do escritor principiante.

<sup>11</sup> Tal característica vai perdendo força na evolução da obra que mostra alterações no uso dos recursos da linguagem. As mudanças informam uma nova percepção estética acerca do objeto literário.

Os compromissos profissionais e familiares rivalizam com o desejo de escrever.<sup>12</sup> A rotina do trabalho obrigatório, a família e o relacionamento conjugal aparecem como interdições aos exercícios da expressão literária. As exigências da vida cotidiana inter põem-se ao ofício da escrita, tencionando-os. O confronto entre vida e literatura é explorado, resultando em estímulo à produção artística do autor.<sup>13</sup>

O tema do escritor e seus problemas pertencem às obras iniciais, afastando-se nos romances seguintes. No entanto, repetem-

---

<sup>12</sup> Em *Memória de Elefante* (1979), rememorando sobre suas primeiras experiências literárias, a personagem, um médico psiquiatra, recorda: "Por essa época penava na composição de um longo poema péssimo inspirado no Pale Fire de Nabokov, e acreditava existir em si a ampla força do Claudel das Grandes Odes temperada pela contenção de T. S. Eliot: a ausência de talento é uma benção, verificou ele; só que custa a gente a isso."(p.120) Quanto à escrita, a personagem depõe: "Estava cá a magicar que escrever é um bocado fazer respiração artificial ao dicionário de Moraes, à gramática da 4 série e aos jazigos de palavras defuntas, e eu ora cheio ora vazio de oxigênio, aparvalhado de dúvidas."(p.71)

<sup>13</sup> Em entrevista, António Lobo Antunes fala da sua experiência como jovem escritor, dividindo-a com sua atividade profissional: "volto da guerra e lá vou para o hospital! Ali começou o meu trabalho depois da guerra, tinha o tempo ocupado e só pensava como escrever. Nessa altura, um interno ganhava muito pouco dinheiro. A minha mulher, Maria José, estava a acabar Direito e eu tinha de fazer tudo para ganhar dinheiro: fazia noites, urgências em pequenos hospitais periféricos. Recordo daquela época que o melhor ensinamento foi tirado de um louco. Estava no jardim do hospital. Aproximou-se de mim com seu ar misterioso e disse-me: 'sabe? O mundo começou a ser feito por detrás'. Refleti sobre a frase deste louco e pensei: 'a escrita é assim'. Quando começamos escrevemos para a frente, até que compreendemos que temos de escrever por detrás, às avessas. Foi uma frase fantástica."(p.55) Após prêmios e independência financeira conquistada com as vendas dos livros, António Lobo Antunes afasta-se da medicina em 1985, dedicando-se exclusivamente à literatura. Desde então tem mantido um ritmo de trabalho intenso, escrevendo muitas horas por dia, sendo indiferente às escolhas dos locais, fazendo do trabalho literário um sentido para sua vida: "Desconhecemos a razão profunda por que escrevemos; o que sabemos é que a escrita é uma necessidade. Se um dia não escrevo, sinto-me como se me tivesse vestido sem ter tomado banho. Se não escrevo, invade-me uma sensação de ausência e de vazio profundo. Se não escrevo, assalta-me um sentimento de enorme culpabilidade que nunca deixei de sentir. O meu ritmo é infernal, trabalho doze horas por dia. Quando viajo para apresentar um livro e tenho de fazer entrevistas e tudo que implica a sua promoção, recupero o tempo perdido durante a noite e escrevo até às duas da manhã ou às quatro da madrugada. É me indiferente estar na Alemanha, na Áustria ou em Espanha ou que me levante muito cedo ou estar cansado, eu tenho de escrever todos os dias, preciso disso para não me sentir culpado." p.26 (BLANCO, María Luisa. Op. cit., nota 118.)

-se, em proporções alternadas, assuntos já abordados, quase sempre sob o balizamento histórico. A guerra, o salazarismo, o 25 de Abril enquadram as intrigas familiares, amorosas e profissionais, estabelecendo entre os fenômenos relações de proximidade crítica.

Contudo, com as publicações dos romances mais recentes, Lobo Antunes recua da referencialidade histórica explícita, priorizando intrigas familiares envolvidas em ciúmes, temores e traições. O conflito familiar ocupa lugar central, sendo vasculhado detalhadamente desde a infância, território que ganha atenção maior. O espaço da casa é representado microscopicamente, onde cada objeto inquirido com obsessão. Os segredos do passado, confinados pelo ódio e preconceito, procuram ser desvendados. Para tanto, mínimos elementos adquirem um valor sensorial e sentimental extraordinários, funcionando como elementos detonadores de crises.<sup>14</sup>

A doença e a morte, não mais relacionadas à guerra e ao salazarismo, dão uma tonalidade melancólica às narrativas. O enredo adquire uma dimensão sublime. Um lirismo crítico afasta o caráter abertamente irônico e carnavalizado dos textos anteriores. Tais afirmações podem ser atestadas a partir dos títulos que, expressam, em última instância, mudanças no projeto artístico-literário do autor.

A diminuição da morbidez satírica é uma das transformações observadas. Acompanha-a, uma descrição enxuta da paisagem, refletida na ausência de adjetivos. O despojamento lingüístico altera as dimensões imagéticas criadas nos romances anteriores, tornando-as menos grotescas.

Em que pese o refluxo da história no enquadramento artístico e a presença de uma linguagem despojada, os vícios, os deboches, a amargura e os preconceitos continuam a sinalizar os destinos de narradores e personagens, envolvidas na rememoração de cenas

<sup>14</sup> Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, a personagem Maria Clara recorda o dia em que o pai a levava para o hospital em virtude do pulso fraturado. Na saída, ao ganhar um chocolate, a menina mostra-se extremamente alegre, guardando o presente no bolso do casaco com entusiasmo inédito. Ao chegar a casa, constata que o chocolate sujara a vestimenta, obrigando Maria Clara a ir para a escola com outra, menor e velha, que desencadeia o deboche das colegas. A alegria sentida pela companhia e presente paternos transforma-se em raiva, sendo a ambivalência de sentimentos da personagem para com o pai uma das lembranças constantes no romance.

passadas recorrentes, entrevistas sob um outro olhar e tempo.

Com efeito, se observada com atenção, a interioridade resulta ainda da exterioridade social. Os mecanismos estratégicos criados na relação indivíduo e condição histórico-material são afrouxados, permitindo que as manifestações sejam expressas com maior liberdade. A polifonia alcança um refinamento, minimizando o deboche subjacente dirigido pela voz do autor.

O fenômeno político subsiste às tramitações emocionais. No entanto, ele aparece em fragmentos mínimos. As motivações ideológicas e históricas não são explicitadas com clareza. A expressiva ausência da relação entre o fato político e as lembranças das personagens sugere a indicação de um outro tempo onde desconhecimento e descaso acerca do processo histórico são predominantes.

Preocupados mais em recuperar os pormenores da vida particular afetiva, escamoteados pela mentira e preconceito, narradores e personagens antunianos distanciam-se das questões ideológicas, retornando à infância para solucionar traumas enraizados. Nesse retorno à infância, cadernos e diários são usados a fim de registrar dúvidas, enganos e contradições.

Todavia, em linhas gerais, os romances continuam a ironizar uma coletividade presa ao conservadorismo religioso, familiar e político, desafiando sujeitos afetados pelo medo e covardia, impotentes para escapar aos modelos de aprendizagem recebidos. Tiranizados pelos eventos políticos e por relações familiares indigestas, as personagens de Lobo Antunes buscam uma pedagogia que lhes ensine os caminhos da identidade e do amor. Contudo, a única aprendizagem é a da agonia e desencanto.

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. *Memória de elefante*. Lisboa: Dom Quixote, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Os cus de Judas*. Lisboa: Dom Quixote, 1979.
- \_\_\_\_\_. *O conhecimento do inferno*. Lisboa: Dom Quixote, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Explicação dos pássaros*. Lisboa: Dom Quixote, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Fado alexandrino*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Auto dos danados*. Lisboa: Dom Quixote, 1985.
- \_\_\_\_\_. *As naus*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Tratado das paixões das almas*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A ordem natural das coisas*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A morte de Carlos Gardel*. Lisboa: Dom Quixote, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Manual dos inquisidores*. Lisboa: Dom Quixote, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O esplendor de Portugal*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Exortação aos crocodilos*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Que farei quando tudo arde?* Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Boa tarde as coisas aqui em baixo*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Hei-de amar uma pedra*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

## ENTRE O CAMPO E A CIDADE: OU, DE UMA SABEDORIA DESCONHECIDA

José Luiz Foureaux de Souza Júnior<sup>1</sup>

Será isso a sabedoria? Escrever eruditamente sobre alguns autores bem selecionados, de um passado longínquo ou mais próximo, que chegaram até nós duvidosamente autênticos após séculos de releitura e desgaste, (o que terá sido autêntico?) e sobre os quais já há pouco a dizer de original ou de diferente. Será isso a sabedoria que nos falta, quando nem sequer sabemos por que gostamos do que não gostamos, por que reduzimos a lixo tudo o que tocamos, por que dilapidamos todo o nosso esforço para sobreviver, pagando contas nos supermercados globalizados, de artigos horríveis e utilidade duvidosa... Será isso a sabedoria?

Toda a grande literatura do passado e até do presente será realmente mais valiosa que um detergente para lavar roupa com grânulos azuis, com antigermes, com aditivos para avivar as cores e amaciantes para agradar à pele e perfumes para o prazer do nariz, que deve ser usado numa máquina com telecomando? Será isso a sabedoria que os gregos não tiveram nem imaginaram?

Ponho de lado uma elegante caneta branca, de bom design, barata e descartável, mas penso numa barroca pena de pato, bem afiada e preparada para escrever, ou numa cânula em bixel para gravar no barro macio os caracteres cuneiformes. Que ganho eu com isso, além duma lembrança do que não vi? Será isso a sabedoria?

E.M.de Melo e Castro, Politicamente correto, *Discussão literatura*, ano 1, n.2, São Paulo, 2005, p.18.

A intenção inicial deste trabalho é proceder a uma leitura comparativa entre dois textos de Eça de Queiroz: “Civilização” e *A cidade e as serras*. A leitura comparativa teria como ponto de fuga a indecidibilidade do narrador em ambos os textos. Este aspecto, ainda que porventura muito veiculado por outras leituras igualmente comparativas, constitui, a meu ver, um ponto de articula-

---

<sup>1</sup> UFOP.

ção interessante para a discussão de um certo contexto cultural da terra lusitana: o que se instaura nas letras portuguesas, a partir dos “efeitos” do pensamento e da ação da geração de 70. Neste sentido, haveria a possibilidade de se reler as duas narrativas, como espaço de articulação de discursos que, por força da atuação do narrador, acabam por se confrontar e estabelecer uma rede de indefinições e, por que não, contradições, nas interpretações mais corriqueiras do texto do conjunto de obra de Eça.

Ainda que partindo de pressupostos já visitados e operacionalizados, a leitura aqui pretendida ousa anunciar um horizonte de expectativas um tanto mais alargado. Este, na economia da narrativa realista do autor português, interfere em sua fortuna crítica de maneira a questionar os pressupostos político-ideológicos por detrás do discurso ficcional. Isto, num sentido muito particular: o de colocar em questão a afirmação de um processo de (re)valorização da terra, como uma saída para os impasses que a Modernidade começava a apresentar para a cultura portuguesa, à altura da publicação dos dois textos aqui epígrafados.

No entanto, problemas que fugiram a meu controle, impediram-me de proceder à comparação como idealizada. De fato, o que vai aqui explicitado é apenas uma primeira parte do trajeto esboçado em projeto, quando da idéia de escrever este texto. De qualquer maneira, este pequeno trecho da comparação já aponta para as principais redes axiomáticas da leitura pretendida. É, ao fim e ao cabo, um exercício de leitura do trecho do celebrado autor português que, sem querer me demorar, causa coceiras no cérebro de quem se põe a deslizar a vista sobre suas linhas. Acrescento, ainda, aqui, que a versão dos textos que aqui compulso fazem parte do primeiro volume das *Obras de Eça de Queiroz*, coleção editada por Lello & Irmão, editores; na cidade do Porto, sem a indicação da data.

\*\*\*\*\*

Foi numa quinta-feira, durante os dois primeiros horários de aula. Não fazia frio nem calor. Os alunos estavam costumeiramente desinteressados e a conversa girava em torno da obra de Eça de Queirós. O tópico específico tratava da relação da obra deste escritor com a História portuguesa, marcada, naquele século 19, pela Questão Coimbrã. Não havia como despertar mais interesse que



o costumeiro. Vá lá. Lembrei-me então de uma observação alheia, que dizia da minha incapacidade de lecionar Literatura Portuguesa, pelo simples fato de que eu gosto de usar vírgulas, em abundância. Dei tratos à bola e comecei a falar de proximidades e distâncias no contexto de um conto de Eça: “Civilização”. O que alimentava a minha falação naquele momento era, exatamente, o fato de que o texto do conto apresenta apenas “parte” de relato que seria desenvolvido num texto mais longo. Este fato, complexo e rico de detalhes, deixava aberta uma brecha por onde um dos alunos, inesperadamente, penetrou. Quando foi comentado o final da narrativa, o estudante levantava a hipótese de que todo um discurso “revolucionário”, desenvolvido pelo ficcionista português no texto do conto, podia ressumar uma ideologia passadista, para não dizer saudosista, o que faria do tópico uma fonte de mais dissensão.

O fato aqui é que a abordagem do estudante não deixa de transpirar coerência e interesse. Ele dizia que por Jacinto permanecer nas serras, deixando abismado o amigo José Fernandes – por conta de sua mudança de comportamento e de compreensão do mundo –, o leitor poderia ser levado a concluir que se tratava de uma narrativa que celebrava o “retorno” à terra, a volta dos valores campesinos, tão causticamente ironizados pelo mesmo escritor de *O primo Basílio* e *A ilustre casa de Ramires*. O que dizer acerca disso? Fiquei prestando atenção, enquanto o estudante falava, e, de repente, me dei conta de que tudo isso não passa de especulação, não a especulação gratuita e superficial, mas uma outra, que chega a levar o leitor a imaginar a possibilidade de deslindar um mistério, ou encontrar um ponto de fuga definitivo. Fiquei prestando atenção, enquanto tentava organizar as idéias ouvidas, em diálogo, nem sempre surdo, com as minhas, com o intuito incontornável de deixar o raciocínio suficientemente armado e livre para prosseguir com a proposta de discussão.

Antes de tratar da atualidade dessa novela, entretanto, talvez valesse a pena situá-la melhor no seu contexto de origem. Para tanto, seria necessário observar que, para além de uma tipologia em que se polarizassem a cidade e o campo, esta obra nos apresentaria uma discussão sobre as possibilidades de um direcionamento para a sociedade burguesa, em que o valor supremo é o dinheiro e tudo o que ele pode comprar. Uma solução finissecular foi o Decaden-

tismo. Isso pode ser percebido quando se lê em certas narrativas de então, uma recusa à vida em sociedade, na tentativa de criar um mundo à parte, regido pela estética e pelo gosto mais refinado: a casa de Jacinto é um exemplo:

Nesse palácio (floridamente chamado o Jasmineiro) que seu pai, também Jacinto, construíra sobre uma honesta casa do século XVII, assoalhada a pinho e branqueada a cal – existia, creio eu, tudo quanto para bem do espírito ou da matéria os homens têm criado, através da incerteza e dor, desde que abandonaram o vale feliz de Septa-Sindu, a Terra das Água Fáceis, o doce país ariano. (p.744)

A casa constitui um ambiente controlado, em que tudo caminha na direção seguida pelo espírito burguês, mantendo o sujeito português preservado de qualquer contato com a vida social e com as formas comuns de sentir e de agir. Ora, em “Civilização”, o protagonista é um dândi, um homem rico, que decide criar, numa casa, um ambiente muito diferenciado. Entretanto, seu caminho não é o isolamento, mas a integração. Assim, Jacinto busca integrar-se completamente no novo mundo burguês, financista e industrial, por intermédio do culto da informação e da técnica modernas. Na mesma medida, ele, por algum tempo, pensará que é pela ciência e pela tecnologia que poderá potencializar mais as suas faculdades espirituais. Jacinto, depois de adquirir todas as novidades do conhecimento e da tecnologia, termina por ficar completamente inapetente – fracassa na consecução do seu objetivo:

Quando Jacinto acabava de se enxugar laboriosamente a toalhas de felpo, de linho, de corda entrançada (para restabelecer a circulação), de seda frouxa (para lustrar a pele) bocejava, com um bocejo cavo e lento.

E era este bocejo, perpétuo e vago, que nos inquietava a nós, seus amigos e filósofos. Que faltava a este homem excelente? (...) E todavia bocejava constantemente, palpava na face com os dedos finos, a palidez e as rugas. Aos trinta anos Jacinto corcovava, como sob um fardo injusto! (...) Era doloroso testemunhar o fastio com que ele, para apontar um endereço, tomava o seu lápis pneumático, a sua pena eléctrica – ou, para

avisar o cocheiro, apanhava o tubo telefónico!... Neste mover lento do braço magro, nos vincos que lhe arrepenhavam o nariz, mesmo nos seus silêncios, longos e derreados, se sentia o brado constante que lhe ia na alma: – *Que maçada! Que maçada!* (...) Debalde! Mesmo de explorações tão cativantes como essa, através da moral dos negróides, Jacinto regressava mais murcho, com bocejos mais cavos! (...)

Mas porque rolara assim a tão escura desilusão – o saudável, rico, sereno e intelectual; Jacinto? O velho escudeiro Grilo pretendia que “sua exa. sofria de fartura”! (p.748-749)

O fastio de Jacinto é por demais sintomático, de tal maneira explícito, que não há o que acrescentar ao que sobre ele já foi dito. O texto de Eça, contudo, não se encerra no momento em que se demonstra a falência do projeto de Jacinto. Trata-se aqui, como se pode ler, de uma história de salvação, com final feliz, desenvolvida em três momentos bem marcados: uma vivência de caráter “infernal”, uma experiência de redenção e, entre ambas, um momento de purificação, de iniciação numa nova realidade. No que diz respeito à questão ideológica implicada por essa estrutura triádica, diferentemente do que pareciam acreditar alguns dos seus críticos, “Civilização” é um texto cuja atualidade só tem aumentado com o passar do tempo. A idéia de que qualquer crítica à ciência e à tecnologia representa um ponto de vista reacionário e passadista já não faz sentido nos dias que correm. Tampouco é sustentável atribuir imediatamente à nostalgia da vida rural – em que sobrevivem valores pré-industriais – uma coloração apenas regressiva.

Nesse quadro, a narrativa de Eça passa por uma nova leitura e valorização, e os discursos que faz a personagem Zé Fernandes, tentando mostrar a Jacinto todos os aspectos negativos da “super civilização” a que seu amigo sofregamente parece se agarrar, tem uma atualidade e um fascínio que não podia ter para os homens de há quatro décadas. Da mesma forma, também o escritório de Jacinto, que recebe e difunde tanta informação inútil, é uma divertida versão oitocentista de uma central informática, antecipando o que hoje sucede já em muitas casas e escritórios, invadidos pela banalidade da comunicação interativa por meio da Internet e pela profusão de canais de televisão a cabo.

Não existe nessa novela uma proposta de recusa completa à

civilização e aos seus produtos tecnológicos. Trata-se, antes, de uma recusa à tecnologia (e à cidade, entendida como o lugar de sua produção), enquanto forma de relação com o mundo, enquanto alternativa à vida “natural”. Porque, afinal, é disso que trata a narrativa: da contraposição entre o “natural” e o “artificial” e da necessária absorção de um pelo outro. Daí que na cidade seja o “artificial” que triunfe, absorvendo o “natural”, ao passo que no campo idealizado, que é a serra de Jacinto, a vitória seja do “natural”. Este, uma vez triunfante, pode sem perigo absorver aquilo que lhe seja necessário do mundo “artificial”, técnico. Entretanto, embora o sentido geral do enredo seja muito claramente perceptível, é preciso observar que a narrativa se faz por intermédio de um narrador que é também uma personagem importante: Zé Fernandes. De fato, não é possível ignorar que a representação de Jacinto, bem como dos seus ambientes e idéias, sejam veiculadas e filtradas pelos olhos e pelas palavras desse narrador astuto, que tem uma tese a demonstrar:

Como eu observei ao meu Jacinto, na cidade nunca se olham os astros por causa dos candeeiros – que os ofuscam: e nunca se entra por isso numa completa comunhão com o universo. O homem nas capitais pertence à sua casa, ou se o impelem fortes tendências de sociabilidade, ao seu bairro. Tudo o isola e o separa da restante natureza – os prédios obstrutores de seis andares, a fumaça das chaminés, o rolar moroso e grosso dos ônibus, a trama encarceradora da vida urbana... Mas que diferença, num cimo de monte, como Torges. (p.765)

.....  
 Louvado seja Deus! O meu Jacinto estava, enfim, provido de civilização! Subi contente. Na sala nobre, onde o soalho fora composto e esfregado, encontrei uma mesa recoberta de oleado, prateleiras de pinho com louça branca de Barcelos e cadeira de palhinha, orlando as paredes muito caiadas que davam uma frescura de capela nova. (p.758)

.....  
 Eu escutava, assombrado, esse Jacinto novíssimo. Era verdadeiramente uma ressurreição no magnífico estilo de Lázaro. Ao *surge et ambula* que lhe tinham sussurrado as águas e os bosques de Torges, ele erguia-se do fundo da cova do Pessimismo, desembaraçava-se das suas casacas de Poole, *et ambu-*

*labat*, e começava a ser ditoso. (p.759)

Os adjetivos, no conjunto do relato falam por si. Não cabe aqui esticar este assunto, inclusive por questões de dimensão argumentativa. No entanto, pode-se ter como seguro que Zé Fernandes, quando bem observado, revela-se um narrador ambíguo: dissimulado quanto ao que de fato sabe e pensa; contraditório algumas vezes, fascinado sempre pela cidade que, no nível do discurso, renega e combate. Há, sobretudo, um traço importante na personalidade desse narrador, que é uma ponta de ressentimento que ora aflora como provincianismo, ora como timidez frente ao *grand monde* urbano e civilizado. Ora, como é Zé Fernandes, o narrador, quem defende, desde o começo, a tese de que o enredo acaba por provar, as suas intenções e a sua caracterização psicológica não podem passar despercebidas ao leitor que quiser obter desse texto inteligente todo o prazer que ele pode propiciar.

O conto é escrito em primeira pessoa por um Zé Fernandes, personagem secundária. O narrador centraliza seu interesse na figura de Jacinto, descrevendo-o como um homem extremamente forte e rico, que tem seus proventos recolhidos de Portugal, onde a família possui extensas terras, desde os tempos de D. Dinis, com plantações e produção de vinho, cortiça e oliveira, que lhe rendem bem. Zé Fernandes foi chamado pelo tio e parte para Guiães e, somente após sete anos de vida na província, retorna e reencontra Jacinto. A partir daí, o narrador observa, com maior atenção, o amigo. Nos raros momentos em que conseguiram passear, confessava ao amigo que o barulho das ruas o incomodava, a multidão o molestava: ele atravessava um período de nítido desencanto. Alguns incidentes contribuíram sobremaneira para afetar o estado de ânimo de Jacinto: o rompimento de um dos tubos da sala de banho, fazendo jorrar água quente por todo o quarto, inundando os tapetes, foi o bastante para aparecer uma pilha de telegramas sobre o acontecido.

Jacinto não “retorna”, quem voltou foi Zé Fernandes e, sentindo-se abandonado e entendido, descobriu uma porção de fantoches a viverem uma vida falsa e mesquinha. Percebeu que os antigos conhecidos eram seres frágeis e vazios, idênticos entre si e massas impessoais, amorfas, feitas para agradar ou desagradar

os outros conforme seus interesses. Não suportando a cidade, retornou a Portugal. Este serrano que anteriormente valorizava os encantos da civilização foi tomado pelos mesmos sentimentos de Jacinto e confirmou uma simples verdade: no fundo, reabilitou Eça de Queirós com o seu Portugal.

Se a ambigüidade do narrador pode ser percebida, não há por que negar ao leitor a dúvida sobre a veracidade de seu discurso, quando da finalização de seu relato. Ou seja, ao voltar ao casarão de Jacinto, percorrendo cinzas, teias de aranha., mofo e ruína, ele não se decide entre a alegria e a nostalgia. Da mesma forma, quando volta a se encontrar com o Jacinto, “civilizadíssimo amigo”, sua reação não deixa entrever clareza e decisão, entre a alegria e o espanto. Das duas posições, ainda que em situações diferentes, pode-se inferir uma outra ambigüidade: a do discurso revolucionário da geração de 70, da qual o autor era partidário. Claro está que a definição de uma posição definitiva e única não cabe ao papel decifrador do leitor, por equivocado que ficaria nesta posição. No entanto, a admissão do fato de que Jacinto havia encontrado a felicidade no campo, tendo prática e pragmaticamente esquecido os confortos da modernidade destruída nas ruínas de seu casarão, pode ser lido como uma lacuna a ser preenchida pelo leitor. E aqui está todo o respaldo de que a presente leitura se serve. Não fosse a verve irônica e a acuidade sarcástica do autor do conto, não haveria como denegar esta outra possibilidade e optar por concordar com uma certa tradição que define o papel de “revolucionário” por uma renovada visão da nação portuguesa, que valorizasse a “suas coisas” metaforicamente representada pela “serra” – esta depois retomada em narrativa inacabada. No entanto, ainda por isso, persiste a dúvida, e não se pode dizer que esta teria sido a “idéia” autoral. Isto porque este “retorno” de um certo recalco, faria supor uma perversão narcísica, já apontada por Eduardo Lourenço em ensaio brilhante – como de hábito. Este fato apontaria para uma impossibilidade: a de se encerrar a “interpretação” do texto queirosiano por um viés apenas, aquele que uma certa tradição que insiste em utilizar esta mesma interpretação como amarra legitimadora.

\*\*\*\*\*

Infelizmente, continuo perdido entre as vírgulas que já

me valeram o epíteto de incompetente. Dado que estou lembrando de uma passagem didática, de uma discussão nem tão acalorada assim, não posso deixar de lembrar que a dúvida vai persistir. A sombra de um Dom Sebastião mítico, por que de outra natureza não se pode valer sua “identidade” nostálgica, prevalece sobre uma desejada clareza que, nem mesmo a maior acuidade sintática poderia supor no uso indevido das vírgulas. De mais a mais, a “comunicação” se faz não por explicitar uma conclusão definitiva, um raciocínio acabado, uma constatação irrefutável. Muito ao contrário, este ato subjetivo e interlocutório, o de comunicar, deve prevalecer-se de sua prerrogativa efêmera, passageira, fugaz e transitória. Eça de Queiroz vai continuar causando coceira no cérebro de quem se presta à sua leitura. Que bom para quem assim o fizer!

# SE CAMÕES, EM SUAVE MELOPÉIA, NA DURA PEDRA LAVRASSE A LUSA E GLORIOSA EPOPÉIA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ICONOTEXTO E O LUGAR DIALOGAL ENTRE NARRATIVA DA NAÇÃO E A ARQUITETURA

José Maurício Saldanha Álvarez<sup>1</sup>

No ano de 1887, uma majestosa e concorrida solenidade inaugurou o belo prédio em estilo neomanuelino edificado no centro da cidade do Rio de Janeiro, numa rua que até então, se chamava da *Lampadosa* e que, dessa data em diante passou a denominar-se Luís de Camões. Esse endereço passou a ser a sede definitiva do Real Gabinete Português de Leitura, instituição benemerita que desde sua fundação, em 1837, peregrinou de prédio em prédio até a construção do próprio que recuperava a imagem majestosa do mosteiro dos Jerônimos, edificado em 1502, em Lisboa. Diante da grandiosidade da veneranda edificação eclesiástica e a suntuosidade laica e iluminista desta biblioteca, hoje um centro cultural, verifica-se a proeminência da arquitetura monumental, a quem Victor Hugo (1802-1885), em seu belo texto, *Paris a vol d'oiseau*, definiu como a arte rei de um livro de pedra e que acreditava que com o passar do tempo, seria morto pelo livro de papel.<sup>2</sup>

## 1. SÉCULO XIX: CONHECIMENTO E DESCONHECIMENTO.

A narrativa que resultou na configuração do Real Gabinete representa o mais importante tempo da história deste país peninsular e do Brasil: a epopéia marítima dos achados portugueses conforme cantada por Camões. Mas recentemente, mostrou-se capaz de impressionar até a alguns cétricos anglo-saxões como o historiador britânico Charles Ralph Boxer. No início de sua profícua carreira ele desconhecia o significado de Portugal no mundo e na história

<sup>1</sup> É professor adjunto IV, lotado no Departamento de Arte do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense.

<sup>2</sup> HUGO, 1949, p. 138.



da Europa. Após percorrer vários recantos do globo, identificou as marcas balizadoras da expansão daquele pequeno país peninsular. Tais remanescentes arquitetônicos de uma grandeza pretérita consolidaram nele a convicção de que por detrás daqueles muros centenários e aluídos, escondia-se uma extraordinária narrativa que o fascinou até a morte. O iconotexto do Real Gabinete nasceu das contradições do século XIX, das perplexidades que assombravam a *inteligentzia* portuguesa; século definido por intelectuais franceses como “desconhecido”, é ainda escassamente sistematizado em sínteses abrangentes. Vincado pelo paradoxo, iniciou-se com o estrondo ensurdecidor da dupla revolução que mudou para sempre a face do mundo. Correspondeu, portanto, a um segundo grande patamar da mundialização, já que o primeiro inaugurou a modernidade e soltou os cavaleiros do apocalipse: as grandes navegações, as novas e mortíferas armas de fogo, a conexão mercantil do mundo em redes, a colonização de vastos territórios não europeus.

A dupla mudança originou uma revolução política consagrada dos direitos do cidadão que desalojou o súdito; a instalação da nação como uma comunidade fundada na cidadania no lugar da Providência. A identidade coletiva alicerçou-se na nação “como coletividade encarnada em um poder soberano” e não mais na dinastia ou no rei.<sup>3</sup> Em segundo lugar, instaurou uma acelerada mudança tecnológica que alterou progressiva e radicalmente os antigos modos de produzir bens e serviços. Substituiu regime de monopólio pela dinâmica do *laissez-faire*, o artesanato e a manufatura pela indústria e as máquinas, pela alta fiança, pelo grande capital; mudou os antigos regulamentos de proteção legal ao trabalho pela insegurança da desregulamentação. O pagamento em dinheiro no lugar das relações humanas. As antigas medidas das distâncias e das obras manufaturadas baseadas em referenciais humanos como braças, pés, palmos, pela impessoalidade racional do sistema métrico decimal. Instalou a crença absoluta na religião laica da ciência e do progresso.<sup>4</sup> A dupla revolução – política e industrial – originada em alguns países europeus disseminou-se pelos Estados Unidos da América. Atingiu o restante do mundo impondo uma forte assimetria na divisão internacional do trabalho e da riqueza. Diferenciou de forma crescente os mais diversos setores da vida

<sup>3</sup> BURGUIÈRE, 2003:37.

<sup>4</sup> GRAY, 2004, P.10.

social, da política e na forma de organização da economia, na vida doméstica e das famílias e do fazer artístico e seu circuito.<sup>5</sup> De nada valia nesta dura arena dominada pelo mercado, invocar as glórias de um passado se este não tiver a subsidiá-lo uma economia forte, indústrias, exportações, caminhos de ferro, uma armada que assole os mares, bancos poderosos. Portugal, que se arrastava numa humílima posição nos ciframentos estatísticos indiciários do progresso europeu. Sua economia agrícola era defasada, albergava escassas indústrias, ostentava modorrento cenário que agastava seus intelectuais. Assim sendo, só lhe restava como consolação terrena, vangloriar-se dos brilhos passadistas do desbravamento dos mares e do seu império africano e asiático.

Após 1848, as novas práticas políticas pós-liberais, coroadas pelos estrondosos sucessos tecnológicos e científicos, alteraram as mais importantes capitais europeias. Londres, Paris e, posteriormente Viena, Barcelona e a americana Nova Iorque, conheceram novos equipamentos e procedimentos técnicos e civilizatórios. Transformou-se em paradigmas urbanos dos futuros embriões das sociedades de massa. A indústria produzia uma prodigiosa quantidade de ferro, aço e vidro de qualidade crescente a custo reduzido. Johar trombeteou em 1849: “A nova arquitetura é a arquitetura em ferro.”<sup>6</sup> O ecletismo despontou como ideologia triunfante da prosperidade europeia a partir de 1830. Mediou os discursos arquitetônicos que se apropriavam do passado para mediá-lo com as tecnologias modernas do presente. Esse foi o papel do historicismo em arquitetura que, desde o neoclassicismo, recuperou formas do passado, empregadas com a metodologia do rigor científico. Eventualmente elas pareciam investir de significado e indicar um determinado programa como o neoclássico, pensado como a forma da arquitetura oficial por excelência. No entanto, essas marcações rígidas foram superadas quando despontaram os estilos neogótico, o neobarroco, o neo-islâmico, etc. O romantismo, no entanto, dedicando peculiar atenção a medievalidade e fundamentado em raízes nacionais, fez com que engenheiros formados por saberes exatos, pesquiassem o sistema de forças das catedrais góticas, vistas não apenas pela beleza plástica, mas como sugestão para a aplicabilidade dos novos materiais industriais. O neogótico, forjado nesse

<sup>5</sup> TOURAINE, 1994, p. 21.

<sup>6</sup> GIEDION, 1968, p. 219.

compromisso evocativo e exato, evidenciava em seu rigor simétrico, flagrante contraste com as formas góticas originais.

## 2. ROMANTISMO E O NEOGÓTICO.

Após seu triunfo, a dupla revolução produziu furtos amargos para muitos intelectuais. A prometida era de ouro da política resultou em aperfeiçoados despotismos; a industrialização destinada a liberar o homem, o aprisionou em novos e brutais cárceres insalubres, e o condenou a uma vida de pobreza e insegurança no trabalho. O romantismo, movimento estético nascido nas Luzes do XVIII (e da dupla desilusão subsequente), amadureceu a consciência de subjetividade e do individualismo modelando a base do pensamento moderno. Passaram a considerar a histórica como uma atividade onde os seres humanos eram os autores recusando a predestinação e a intervenção divina. Repudiavam o classicismo greco-romano, identificado como a matriz ideológica dos males de seu tempo. Ao optar pela medievalidade, redigiram uma narrativa sobre o povo definido como comunidade ancestral e guardiã dos ossos e relíquias mais sagradas e incorruptíveis da identidade nacional. O sistema de poder político capturou essa conexão nacional e o reconfigurou para seu uso interesseiro e discursivo fazendo surgir o nacionalismo, capaz de inventar nações onde elas não existem.

Portugal foi um precoce Estado-nação que, surgido nas brumas da medievalidade peninsular cuja monarquia, apoiada num clero nacional e em juristas saídos das universidades, redigiu uma escrita historiográfica que impôs à vida cultural nacional uma direção escatológica. Elaboraram práticas discursivas enfatizando um mito de origem, definindo o mundo através de conexões imaginárias.<sup>7</sup> Consolidando as identidades no sentido fideísta, peculiar às instituições do Antigo Regime, apagou a memória de registros concorrentes e impôs uma narrativa ficcional como um molde uniformizador. Entretecendo narrativas, ensinou ao país no decurso das gerações, que o povo português e seus reis representava uma gente eleita e com cujo monarca Deus estabelecera um singular pacto obrigando-os ambos a evangelizar o mundo.

<sup>7</sup> ELIADE, 1969, P. 14.

No século XIX, o romantismo português mediado por intelectuais de enorme calibre, como Alexandre Herculano, procurou transformar a história nacional em processo discursivo que recorda o que Derrida denominou de fármaco. Esta é uma escrita miraculosa que tanto pode ser um remédio quanto um veneno. Ela se compunha uma série de representações dogmáticas do passado nacional e implicadas ideologicamente.<sup>8</sup> Em Portugal, a esteira das guerras liberais produziu frustrações e tensões, acentuando a já evidente debilidade nacional, agudizadas pelos dissabores experimentadas pelo país nas últimas décadas do século. É nesse contexto que a narrativa histórica evocativa da grandeza passada tornava-se a medicação farmacológica capaz de proporcionar ao país moribundo uma sobrevida através das penas aladas de sua intelectualidade. O aparato temático-histórico mais impactante capaz de curar ou de narcotizar a dor do presente e suportar a arrogante prosperidade das nações industriais foi a narrativa das navegações, redigida por um pobre soldado, caolho que morreu desprezado e esquecido.

### 3. O GÓTICO SEGUIDO DO NEOGÓTICO.

Quando a expansão marítima portuguesa entrou no século XVI, o gótico, como movimento artístico, aproximava-se do seu desfecho como linguagem capaz de expressar significados. A centralidade estatal arrecadava liberdades bem como o direito a estampar o imaginário nas cidades. As turbulências que marcaram o horizonte europeu como a guerra dos Cem Anos e a Peste Negra, esgotaram o impulso criador da verticalidade gótica tornando as ogivas baixas cobertas por abundante decoração flamejante. Em Portugal, no ano de 1502, iniciava-se a edificação do convento dos Jerônimos, nas vizinhanças da praia do Restelo, de areias tão proféticas na saga camoniana e imperial. No lugar da modesta ermida dos navegantes erguida pelo Infante D. Henrique, o rei D. Manuel, O *Venturoso*, incumbiu ao mestre de obras reais, o Senhor Boytac, a edificação do deslumbrante monastério real.

Em seu interior percebe-se o embate entre sensibilidades distintas que matizava a cultura cindida no alvorecer da moderni-

<sup>8</sup> WHITE, 1992, P.

dade. Dualidade sensível e peculiar que já se notava na época em relação “à empresa da Índia”, conforme assinalaram com suas autoridades teóricas, Aníbal Pinto e Maria Thereza Abelha. Ambiguidade que se refletiu na escrita dos Lusíadas. Esse enfrentamento dual ocorreu na arquitetura. O mestre Boytac era adepto do gótico empregando nos Jerônimos esse registro. O outro, Castilho, formado na linguagem moderna e racional, impõe a sua participação ao “livro de pedra” uma plástica “romana”, ou seja, renascentista. A sintaxe gótica flamejante do manuelino, com altura reduzida e dotada de forte carga decorativa, registrava um amálgama de influências intermediadas do contexto peninsular e do quadro cultural das descobertas. Este último tópico originou intenso e erudito nos séculos XIX e XX matizado pelo etnocentrismo. Contrariamente a este tópico, afirma Pereira, que o pretense “exotismo” identificado como fruto de importação fora do ambiente português, localiza-se na exata órbita da expansão portuguesa. Procede da reconfiguração por ela operada nos saberes antigos como o corolário de uma reconversão cultural deliberada.<sup>9</sup> O teuto-brasileiro Varnhagen, criador festejado dessa denominação, identificou nos Jerônimos, os célebres elementos náuticos.

O neogótico como movimento estético europeu, nasceu nos finais do século XVIII, tornou-se moda nacional da Inglaterra e obteve recepção festiva na França, alimentada pelas frutíferas pesquisas realizadas por Prosper Mérimée e Viollet-leDuc. Ingressou em Portugal, onde alguns romances de Alexandre Herculano eram encenados em ambientes góticos. Nesse país, embora ocorresse a disseminação popular das janelas em arco ogival, foram poucas as edificações de monta realizadas. Concomitantemente, o mosteiro dos Jerônimos atraiu a admiração dos portugueses e dos estrangeiros. Por volta de 1860, seguindo a vaga romântica européia, o neogótico português começou a ser objeto de debates ensejando inúmeras recuperações. Alguns arquitetos portugueses, formados dentro do espírito de investigação, promulgado pela prática eclética e industrial, ensaiam recuperar o neogótico e desse à recuperação do neomanuelino será um passo natural da arqueologia das raízes nacionais. O palácio de Sintra e o da Pena, logo após sua conclusão catalisaram tanto as propostas neogóticas como ma-

---

<sup>9</sup> PEREIRA, 1998, p. 152.

nuelinas e orientais, estimulando outras obras, em particular em Lisboa.<sup>10</sup> Ao investigarem o século XVI como um tempo de rupturas, reconfiguraram suas formas para um outro tempo de rupturas que foi o século XIX. Homi Bhabha escreveu que “nações, assim como narrativas perdem suas origens nos mitos do tempo e somente realizam completamente seus horizontes no olhar imaginante. Semelhantes a uma imagem ou narração, parecem ser impossivelmente românticas e até excessivamente metafóricas, mas é dessas tradições exageradas nascidas do pensamento político e da linguagem literária, que a nação emerge como uma poderosa idéia no Ocidente”.<sup>11</sup>

#### 4. O REAL GABINETE: LIVRO DE PEDRA.

Por iniciativa de comerciantes e profissionais liberais, surgiu em 1837 o Real Gabinete resultante do compromisso social assumido pelo mecenato iluminado. Após peregrinar por inúmeras sedes provisórias, o visconde de São Cristóvão alertava, em 1870, que a associação “carecia de um edifício próprio” apara tender aos seus compromissos culturais e assistencialistas. Obter recursos para financiar o empreendimento mostrou-se um obstáculo que, com diligência burguesa foi superado. Surgiu uma nova dificuldade que era obter terrenos amplos numa cidade cujo território resultava de intensos parcelamentos. Os que foram comprados tinham dimensões acanhadas questão que não impediu que o planejamento prosseguisse, uma vez que os patronos desejavam o reconhecimento como seguidores do “movimento atual do espírito humano (e) dos povos civilizados”.<sup>12</sup> O projeto foi descrito por eles como um “templo agosto”, transformado em “primoroso cenário das nossas tradições” capaz de representar “a aliança fecunda dos destinos literários dos dois povos e o atestado eloqüente que, longe da pátria, em outro hemisfério, souberam os portugueses, honrar-lhe o nome e a historia, deixando em esse padrão, verdadeiro orgulho e desvanecimento de sua nacionalidade.”<sup>13</sup> Esse livro de pedra, essa arte-rei, é dotada conforme poderemos e ler em Benjamim, de um

<sup>10</sup> AUGUSTO-FRANÇA, 1966, P. 376..

<sup>11</sup> BHABHA, 2002, p.1.

<sup>12</sup> TAVARES, 1977, P.21.

<sup>13</sup> Acta, 1977, P.24.

poderoso senso de metáfora demonstrando de maneira eloqüente e incessante o seu discurso gerador de sentido e referências.<sup>14</sup>

Datas fundadoras fascinam os ocupantes do poder que, desta forma, vêem realizada sua vontade de potência.<sup>15</sup> Mesmo proveitos conselheiros do RGPL intentaram tirar proveito simbólico da conexão entre uma data e a produção de um ato de imagem. A pedra fundamental da edificação foi lançada no dia 10 de junho de 1883 e sua escolha conectava-se com a comemoração do centenário de Camões. Seu crescente prestígio em Portugal justificava a dedicação de monumentos, cuja intenção programática visava fundir a nação liberal com a memória do poeta. Projetava-se assim, no passado, a luz do presente. No Brasil, a admiração pelo vate caolho ia a ascensão, pois o projeto das elites brasileiras, liberal, ilustrado e europeizante, passavam pela inserção do país na herança da pátria-mãe portuguesa usufruindo a parte que lhe cabia no berço da civilização cristã e branca.

O arquiteto português Rafael de Castro, contratado para projetar-lhe a sede, adotou o partido para “todo o edifício, o estilo da arquitetura manuelino, seguindo com especialidade (será) a arquitetura da igreja dos Jerónimos”.<sup>16</sup> Incomodado com as exíguas dimensões do terreno, edificou uma fachada monumental destinada a compensar o espaço acanhado. Trata-se de um grande painel que domina a vista do pequeno largo localizado entre as laterais do teatro João Caetano e as traseiras da Escola de Engenharia, atualmente IFICS da UFRJ. Retangular e simétrico foi realizado em pedra lioz, possuindo um tramo central mais elevado que imprime um forte ritmo vertical e equilibra o conjunto. Dotou a fachada de amplas janelas em ogiva mais baixa iluminando a produzindo amplos vazados. A parede foi modulada por pilastras que por sua vez eram arrematadas com pináculos. Nessas linhas de força verticais foram dispostas as famosas mísulas que suportavam em seus nichos góticos estátuas esculpidas por Simões da Silva. Retratando os heróis da epopéia quinhentista e camoniana elas foram agrupadas sob o manto da narrativa nacional fabricada. Como atores oriundos de extratos sociais diferentes que sob o sentido discursivo do Antigo Regime, talvez se recusassem a permanecer no mesmo plano e

<sup>14</sup> VALE, 1992, P.4.

<sup>15</sup> ALVAREZ, 1991, P. 15.

<sup>16</sup> TAVARES, 1977, P.77.

nível, posto eram desigual numa sociedade assim ordenada por Deus. O mito da nação como comunidade irmanada e solidária se concretiza na imaginação nacional. Junto a Camões, estão Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral e o Infante D. Henrique.<sup>17</sup> Essa fachada monumental pareceu para o político Joaquim Nabuco compor em pedra verdadeiras “estrofes dos Lusíadas”.

Por outro lado, para Walter Benjamin, uma arquitetura pode ser “fruída” de duas maneiras: pela volumetria plástica desempenhada pelo exterior da edificação que encanta a distância e permite ler no adensado cenário da cidade, o ato de imagem assumido pelo prédio. Em seguida, avalia-se o espaço interior que só pode ser apreciado pela circulação. Partindo dessa dupla imbricação, se o exterior do RGPL tem o aspecto gótico de um livro de pedra, seu interior é bem equacionado como uma biblioteca da época, encantando o leitor por realizar o ato de leitura num ambiente evocativo. O século XIX, antecipando as bases da sociedade de massa, aparelhou-se para atender a multidão que procurava bens e serviços. A arquitetura em ferro, como o Palácio de Cristal de 1851, sede da primeira exposição universal, oferecia as multidões um teatro repleto de atrações.<sup>18</sup> Seguindo esses ditamos modernos, Rafael de Castro empregou uma estrutura metálica flutuante encostada a uma caixa de alvenaria, realizando o feliz casamento entre o componente industrial moderno e o sentido historicista de um painel com o invólucro glorioso do neomanuelino. As estantes são balizadas por arcos e com varandas rendilhadas apoiadas em elegantes colunas de metal. Acima deste conjunto harmonioso, há uma clarabóia que recupera, zenitalmente, a solução dos amplos vitrais laterais góticos que, por conta da exigüidade do terreno, Rafael se viu impedido de dispor. Alexandre Herculano, escrevendo a este insigne arquiteto, saudou entusiasticamente o novo edifício definindo-o como “a mais bela e a mais grandiosa que a gente de sua raça tem construído”.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> SANTOS, 1977, P.69.

<sup>18</sup> COMMENT, 1993, P.39.

<sup>19</sup> Actas, 1977, P.23.



## CONCLUSÃO

O Real Gabinete Português de Leitura nascido da associação de um grupo de portugueses residentes no Rio de Janeiro. Eles encomendaram nos finais do século XIX a sua sede definitiva estabelecendo laços entre a imagem, a palavra e o poder. O papel do iconotexto da narrativa recitada e da mística dos anos quinhentos camonianos transformou o belo edifício manuelino numa recuperação fantasmagórica da narrativa histórica. Segundo Barros Martins, ele operaria a dialética que conduziria as novas gerações a operar o balanço estético e cultural “dos anos das descobertas, da época em que o gênio árabe se uniu ao normando, ao celta e ao godo, e recebendo o embate da ciência dos matemáticos hebraicos, produziu em Portugal o brilhante fenômeno civilizador que principia pelo promontório de Sagres e termina na quinta parte do globo”.<sup>20</sup> Assim sendo, este prédio assume o lugar dialogal entre um discurso de nação e o processo de receber as massas na modernidade através de uma retórica tanto nacional quanto civilizadora. No neomanuelino do Real Gabinete, o fazer romântico produziu uma articulação discursiva e simbólica, transformando o edifício num pacto metafórico que submete na sua vinculação fabricada todos os homens na solidariedade do corpo da nação. Romântico e clássico, sua figuração é antropomorfizada, isto é, os indivíduos são investidos de nome e memória, e não são, como no gótico, meras figuras alegóricas. É dessa forma que, desprezando as hierarquias do Antigo Regime, colocam, no mesmo ato de imagem, a um soldado pobre, cego de um olho e obscuro letrado ao lado de fidalgos e reis.

Encerrando as tocas linhas deste magro ensaio, recuperemos as palavras mágicas do pensamento alado e inicial de Victor Hugo. O livro de pedra que foi e é o Real Gabinete, não foi nem será morto pelo livro impresso, muito ao contrário. Inclina-se protetoramente sobre ele e o abriga assim como abrigará a qualquer outra modalidade de registro que os homens produzirem denominado livro.

---

<sup>20</sup> Actas, 1977:65.

**RESUMO:** O Real Gabinete Português de Leitura, edificado em 1886, resultou dos debates travados num Portugal dilacerado sugeriu aos agentes culturais engajados, a fabricação do neomanuelino, fundamentando a narrativa da nação, conforme Bhabha. Recuperava o capital simbólico representado pela herança imperial conquistada pelas virtudes do miolo duro cristão. No transcurso dos anos 1880, durante os intensos embates nacionais contra o atraso industrial e cultural e a onipresente tutela britânica, os intelectuais empregaram esse fármaco salvador da nacionalidade, recuperado das raízes umbrosas da narrativa recitada, conforme Lourenço, resgatando a fundação do império e a saga náutica e gloriosa dos Quinhentos. A arquitetura do Real Gabinete originou-se nos circuitos do romantismo arquitetônico e do ecletismo industrial e a sua ornamentação deu visibilidade aos discursos de nação. Ele se tornou, conforme Walter Benjamim, num lugar que enseja uma dupla fruição para o exercício do subjetivismo moderno, pois o espectador lê no suporte imagético de sua volumetria exterior, o iconotexto do livro de pedra, suporte, conforme Victor Hugo, da narrativa recitada da saga nacional.

**Palavras-chave:** Neomanuelino, Modernidade, Narrativa nacional.

**ABSTRACT:** *The Royal Portuguese Cabinet of Reading, built in 1886, resulted of the debates that had recouped the manuelino as neo, producing discursive instancy of direction modernly. Stopped in a broken Portugal it suggested to the cultural agents engagements, the manufacture of the neomanuelino, basing the narrative of the nation, as Bhabha. It recouped the symbolic capital represented by the imperial inheritance conquered by the virtues of the Christian hard marrow. In the course of years 1880, the intellectuals had used this saving fármaco of the nationality, recouped of the cloudy roots of the recited narrative, as Lourenço, having rescued the foundation of the empire and the nautical and glorious Saga in the Sixteenth Century. The Royal Cabinet has its peculiar architecture originated in the circuits of the romantic architecture and of the industrial eclecticism and its ornamentation it gave visibility to the nation speeches. It became, as Walter Benjamin, in a place that tries a double enjoyment for the exercise of the modern subjetivism, therefore the spectator reads in the imagétic support of its exterior volumetry, iconotext of the rock book, has supported, as Victor Hugo, of the recited*

*narrative of the national Saga.*

**Keywords:** *Neomanuelin; Modernity; National narration.*

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Maria Thereza Abelha. *Recontando viagens. Encontros prodigiosos.* Anais do XVII encontro de Professores Universitários de Literatura Portuguesa. Vol. 2. Belo Horizonte: Fale/UFMG e PUC Minas, 2001, 843.
- ÁLVAREZ, José Maurício Saldanha. *Arquitetura monumental e vontade de potência.* Rio de Janeiro: Cadernos de Poesia, 1991.
- AUGUSTO-FRANÇA, José. *A arte em Portugal no século XIX.* Lisboa: Livraria Bertrand. 1966.
- BHABHA, Homi K. *Nation and Narration.* London: Routledge, 1990.
- COMMENT, Bernard. *Le XIXe Siècle des panoramas.* Paris: Adam Biro, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *La dissemination.* Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- GIEDION, Sigfried. *Espacio, Tiempo y Arquitectura.* Barcelona: Hoepli, 1968.
- HAYDEN, White. *Meta-História. A imaginação histórica do século XIX.* São Paulo: Edusp, 1992.
- HUGO, Victor Notre Dame de Paris, Paris: Bordas, Les grands maîtres, 1949.
- VALE, Lawrence J. *Architecture, Power and national identity.* New Haven and London: Yale University Press, 1992.
- PEREIRA, Paulo: *A arquitetura manuelina e o problema do exotismo.* Revista Oceanos, número 33 janeiro-março, Lisboa: 1998.
- SANTOS, Paulo. *Quatro séculos de arquitetura no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: IAB, 1977:69.
- TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade.* Lisboa: Instituto Piaget, 1994.
- TAVARES. Antonio Rodrigues. *Fundamentos e actualidade do Real Gabinete Português de Leitura.* Edição comemorativa do 140º aniversário de fundação. Rio de Janeiro: 1977.

# ADEUS AO EU: A ENUNCIÇÃO DO OUTRAR-SE.

**José Ney Costa Gomes<sup>1</sup>**

O tema da interação do eu e do tu (ou do outro) é uma “avenida do pensamento” onde transitam pensadores como Bakhtin, Deleuze, Paul Ricoeur e outros que seria ocioso enumerar neste artigo. Esse tema onipresente ora é discutido pelo viés semiótico, ora pelo viés sócio-comunicativo, faltava consultar o viés lingüístico mais de perto.

Em língua portuguesa temos a coincidência significativa da 1ª pessoa verbal – eu – e o signo da totalidade ou alteridade absoluta – Deus.

Em Fernando Pessoa temos o devir do “eu é outro(s)” que pode ser enunciado numa versão radical como estas fórmulas “eu poder ser tu sem deixar de ser eu” porque, de saída, o eu que enuncia é vário; o significante eu e o fato de ser um eu de eus (eu d’eus) constitui o próprio diálogo heteronímico. Em Pessoa, poeta maior da alteridade em língua portuguesa, o eu pretensamente centro da personalidade é uma ilusão ficcional, para ele, adquirimos uma personalidade, por hábito ou defeito existencial, pois, na verdade, o eu é feito de eus, isto é, é eu múltiplo, só por convenção e economia lingüística, concebido como eu unitário e coeso; o eu de Pessoa é, no dizer de Deleuze, “singularidade múltipla”, isto é, totalidade provisória e fragmentária, próxima do devir esquizóide, caosmótico.

Fernando Pessoa para enunciar a heteronímia criou para a língua portuguesa o verbo “outrar-se” e o substantivo “outragem”, confundiu o papel de dêitico das pessoas verbais, fazendo-as significar aquilo não previsto por Benveniste como os lugares canônicos das pessoas verbais, uma vez que o eu heteronímico é também um não-eu (Ele) ancorado na terceira pessoa verbal; o eu de Fernando Pessoa fala sempre de um Ele, isto é, fala da perspectiva da alteridade, observa observando-se a partir do espelho sígnico, referi-se a si mesmo como outro.

Como o outrar-se acontece? A enunciação do outrar-se não

---

<sup>1</sup> Doutorando pela Universidade de São Paulo – USP.

funciona como uma encenação estética do próprio jogo constitutivo da linguagem verbal, que também se erige enquanto estrutura, na dinâmica dialética (ou dialógica), entre o *eu* e o outro? Não é próprio da linguagem verbal ser diálogo? Essa enunciação do outrar-se não constitui o palco de um *eu*, que ao invés de apagar o outro para evitar a dispersão característica do discurso, incorpora-o, e assim se constitui como a corda sobre o abismo que vai de mim (ou de *eu*) ao outro? É isto que mostraremos abaixo.

Na minha dissertação de mestrado interpretei a heteronímia sob o ponto de vista lingüístico, colocado pela idéia de um *eu* erigido em outro, isto é, um *eu* lingüístico que faz a transmutação do *eu* unitário e egocêntrico da língua para o *eu* plural do discurso heteronímio, *eu* multifacetado, legião de *eus*: **eu eus**.

Nasceu dessa hipótese a motivação para interpretar ou traduzir essa idéia, criando o título: **adeus ao eu: a enunciação do outrar-se**.

De fato, se observamos a questão do ponto de vista exclusivamente heteronímico, isto é, sob a ótica do discurso literário pessoal, observaremos que é transgredido o lugar habitual do pronome eu, não há, de saída, uma passagem ou travessia do *eu* aos *eus*, mas uma transmutação do eu em outro, mesmo que socialmente e empiricamente dizer *eu* é remeter-se ao *eu* lingüístico e a toda a sua carga semântica egocêntrica, no sentido de que é impossível dizer *eu* sem pensar-se (no caso de Pessoa ilusoriamente) num *eu* unitário, pois no plano lingüístico, a cada vez que se diz *eu*, é a um *eu* único e exclusivo a que se está referindo: a dimensão da língua é sempre egocêntrica.

Se a língua, porém, é um sistema egocêntrico, estático, regular, o discurso, é sem ego, é dinâmico, irregular, berço de um *eu* descentrado, atravessado de *eus*. É por ser um sistema estabilizado como polissêmico que a língua prevê os discursos desestabilizadores e transgressivos como este em foco. O *eu* heteronímio segue essa travessia do *eu* lingüístico para o *eu* discursivo, mostrando, no nível do enunciado, a enunciação do outrar-se. O *eu* lingüístico, por força da tradição que sobre ele pesa, é sempre unitário, egocêntrico, o *eu* discursivo, ao contrário, é construído na fragmentação e na dispersão, pois quem diz discursivo ou enunciativo, refere-se não a um produto, mas a um processo descontínuo, interrompido,

fragmentado, dispersivo.

Neste perspectiva, a questão do outrar-se foi mais apropriadamente desenvolvida por Fernando Segolin (1992) que entende a enunciação da “*Procura do eu no discurso-Outro*” como uma das forças transgressoras da obra pessoana. Afirma, com pertinência, que o *outro* do *eu*, no discurso, é *outro* discurso, pois esta é a função e o sentido da pluralização em Fernando Pessoa: o diálogo textual heteronímio ou o “*impulso transgressor do outrar-se*” (SEGOLIN, 1992, p. 20) focaliza um *eu* e um(ns) outro(s) “dialogando” o monólogo dramático da heteronímia.

A fórmula do outrar-se muda conforme o heterônimo. Em Álvaro de Campos, o *eu* é semelhante ao de Bernardo Soares, nele o *eu* se pluraliza completamente no discurso, o *eu* é sujeito impessoal, capaz de querer ser tudo o que o discurso nunca consegue preencher integralmente. Álvaro de Campos é o *eu* tudo ou, marcando morfologicamente, o *eu/ tu-do*, ele é “*a outridade definitiva do eu discursivo*” (1992, p. 84); ou seja, o estar em permanente “outrar-se” (verbo criado por Bernardo Soares) e que resume o programa inteiro dos heterônimos.

Pareceu-me claro, então, que o outrar-se é um dever heteronímio de um *eu* erigido em condição necessária e fundadora do *outro*. Um *eu* do dis-curso, *eu* em cursos. Numa aplicação indutiva–dedutiva, abstraí dos conceitos teóricos os fatos relativos à materialidade lingüística a fim de examinar como estão articulados os desdobramentos das pessoas responsáveis pela enunciação (*eu/ tu + ele*) no processo de “outrarem-se” no contexto enunciativo em que comumente aparecem, observando como a confusão entre as pessoas expande o lugar canônico de ocorrência delas.

Assim, se Bakhtin concebe um *eu-para-mim* e um *eu-para-o-outro*, distintos, eu autobiográfico e outro fora de mim, o autor, Bernardo Soares concebe um *eu-em-mim-sou-outro*, paradoxal segundo a teoria bakhtiniana, pois esta não prevê tal fórmula de enunciar-se outro a partir de si; fazer isso é deixar inevitavelmente a obra inacabada. O princípio que rege uma narrativa autobiográfica (a melhor fórmula de outrar-se talvez) leva necessariamente ao inacabamento pois, declara Bakhtin (1997, p. 64), “*só posso compreender-me e dar forma artística ao ato do outro, dentro de mim, meu ato não se presta a uma forma e a um acabamento artístico*”.

Ora, não se pode abstrair essa visão de Bernardo Soares, que buscava “*erguer-se a si mesmo pelos cabelos*”, conforme a citação de Todorov<sup>2</sup>, para se pôr fora de si sem sair de si, se tal empresa é possível. Logo, ele não podia “acabar” a si mesmo como autor, assim como a seu *Livro do Desassossego*.

A relação de Deleuze com a obra pessoana foi destacada pelo filósofo português José Gil no livro *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações* (s/d). Este filósofo faz uma análise deleuziana do texto pessoano e confirma a razão da escolha de minha fundamentação teórica. Este filósofo explicita e descreve bem como é processada essa lógica da singularidade múltipla do plano enunciativo do outrar-se, quando afirma:

No devir-outro da heteronímia, não há um sujeito e um objecto em relação estática, mas o sujeito duplica-se de novo e sempre sobre a sua sensação, tomando-a como objecto, antes de a (e de se) transformar: tendo decidido analisar as operações necessárias à transmutação das sensações em palavras poéticas, tomá-las por objectos, e querendo descrevê-las literalmente, ele (a singularidade Pessoa) foi levado a tomar como objecto esse sujeito que tomava como objecto de suas próprias sensações, transformando a sua actividade de experimentador e analista em matéria sensível a tratar artisticamente (porque, diz ele, tudo é acompanhado por sensações, até as idéias abstratas) - assim nasce Bernardo Soares, muito naturalmente, da lógica particular da produção poética pessoana (GIL, s/d, p. 13).

Estabelece-se, por conseguinte, como pressuposto que esse *em*-sujeito-enunciador dinamiza um mecanismo singular de produção textual e, abdicando de ser, como tradicionalmente se compreende, um sujeito unívoco, centro produtor do texto, converte-se em uma espécie de foco irradiador de produtores enunciativos distintos, isto é, de heterônimos ou de espaço a que chamo poeticamente de **adeus ao eu** (a dinâmica do *eu* que se torna *ens*).

Deleuze (1997, p. 13) é categórico sobre a função do *eu* e do *tu* no esquema enunciativo da literatura: “as duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura<sup>2</sup> “Identificar o seu ‘eu’ com o ‘eu’ que eu conto é tão impossível quanto tentar erguer-se a si mesmo pelos cabelos” (Bakhtin, In Todorov, 1997, p. 82-3).

tura só ameaça quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer eu”. Essa primeira pessoa com valor de terceira, e exercendo a função de aglutinar o outro, presentifica-se no *cogito* como um

eu passivo que se representa como um Outro que o afeta. Não é um outro sujeito, é antes o sujeito que se torna um outro... É a via de uma conversão do eu em outrem? Uma preparação do ‘Eu é um outro’? É a nova sintaxe, com outras ordenadas, outras zonas de indiscernibilidade asseguradas pelo esquema, depois pela afecção de si por si, que tornam inseparáveis o Eu (Je) e o Mim (Moi) (DELEUZE, 1997, p. 45).

Ora, entendendo-se que o lingüístico corresponde à materialidade da língua, o pragmático a intenção do discurso, e o literário, ao efeito estilístico, pode-se pensar as seguintes relações entre as pessoas do discurso para a fórmula do outrar-se:

Do ponto de vista de Benveniste, reconhecem-se :

<p>           pessoas da enunciação            eu / tu         </p>	<p>           não—pessoa (externa à enunciação)            ele         </p>
---	---

O ponto de vista de Maingueneau, desenvolvendo a noção de cenografia literária, permite ampliar o reconhecimento da complexidade das pessoas enunciativas.

<p>           Enunciador            eu / tu         </p>	<p>           Co-enunciador/enunciatório (nível literário)            tu         </p>	<p>           Referente            ele         </p>
--	---	---

Observa-se que o *tu* ocupa duas posições: na primeira participa idealmente do processo de enunciação, ou seja, da escolha e combinação dos elementos da língua para constituir o enunciado; na segunda, coloca-se em outro processo, o de dar sentido aos elementos lingüísticos no enunciado. Esta atividade implica a noção de cenografia, que se constitui da enunciação e seu produto, o enunciado, que, por sua vez, configura-se como tal quando recebe o sentido dado pelo *tu*, co-enunciador, articulado a um espaço e tempo. Ao cumprir essa função o co-enunciador se instala como enunciatário.

Do ponto de vista do outrar-se, acredita-se que o quadro tor-



na-se ainda mais complexo, porque o *tu*, além de ocupar as duas posições descritas acima, coloca-se como referente criando uma simbiose em que *eu/tu/ele* não se distinguem mais. Assim, neste esquema, a cenografia enunciativa é con-fusão de sujeitos:

---

### Enunciador/Co-Enunciador/Enunciatário/Referente

eu-tu-*ele/ele*-eu-tu + *ele/leitor/eu-tu-*ele+ele/leitor**  
*/eu-*ele-nós+ele-mundo**

---

Entenda-se por isso: a instância *eu* é composta de um *eu-*ele** e de um *tu-*ele**, respectivamente, enunciador e enunciatário, que são, na verdade, um enunciador e um enunciatário co-enunciador.

As oposições do par *eu/tu* versus *ele*, estabelecidas por Benveniste e ampliadas do ponto de vista da noção de cenografia e de discurso literário por Maingueneau, permitiram o vislumbre da enunciação do outrar-se: aquela para qual é pertinente dizer que o *eu* é sempre uma infinidade de outros.

O *eu* deve ser interpretado como *eu/ele*, *eu/tu*, *eu/nós* (*eu+tu+*ele**), segundo o contexto em que apareça. O *ele* é *ele-enunciador* (autor), *ele-tu* (leitor) e *ele* (referência) simultaneamente.

A não-pessoa ou o *ele* de Benveniste, não designando ninguém especificamente, coloca-se no contexto (exterior) da enunciação pessoana. Essa operação é pressuposta pelo próprio mecanismo da enunciação, e como tal *ele* é, no quadro do outrar-se, o leitor, o autor, o enunciador e o enunciatário.

O *eu-*ele** supõe o idioleto de Fernando Pessoa. O *eu* do outrar-se é, na verdade, um *ele*, *ele* absoluto, substantivo, (signo do **adeus ao eu**), usado morfológica e semanticamente como signo de um conjunto de *ad'eus*. Esta coincidência é exclusiva da língua portuguesa: *eus* ou *ad'eus* porque o *ele-d'eus* (dos eus) não é expressivo semanticamente para poder comportar todas os conteúdos correspondentes à não-pessoa. O *ele-eu* é a causa da despersonalização do *eu* do outrar-se. *Ele* é o aposto de *eu-tu-nós* (todos os outros possíveis), uma representação na letra de uma concepção ou idéia literária: outrar-se.

O *eu-*ele** do outrar-se pressupõe a presença do leitor aceitando as regras do jogo literário e interpretando o *eu* como múltiplo, é o leitor quem, na posição de co-enunciador faz o jogo lingüístico

funcionar.

Pode-se concluir que a língua funciona, na cena enunciativa, como o ponto de partida e o ponto de chegada do enunciado, ela é o ponto de vista estabilizador do discurso literário pessoano ou, pode-se dizer, ela é a matéria onde a instabilidade do discurso fixa-se, tornando-se inteligível; não existisse a língua como um conjunto estrutural e sistêmico, não existiria a linguagem (em função comunicativa e expressiva) nem a enunciação literária seria possível. É por isso que a língua é sempre o ponto de vista privilegiado para o estudo da expressão literária.

O importante é entender as estruturas funcionais das pessoas verbais como estrutura dinâmica. Entre o *eu* e o *tu* há o espaço discursivo do texto. Esse espaço discursivo é o lugar do sujeito. O sujeito para a Análise do Discurso, porém, é moldado pelo discurso do outro. O sujeito não é mais considerado único, origem e fonte do discurso, como fora entendido outrora porque, na sua fala, outras vozes falam. A relação entre identidade e alteridade é dinâmica, o sujeito *eu* é complemento do sujeito *tu* (o outro-do *eu*): “O centro da relação não está, (...) nem no eu nem no tu, mas no espaço discursivo criado entre ambos. O sujeito só se completa na interação com o outro” (BRANDÃO, 1996, p. 46).

Essa forma de visão das coisas remete-nos novamente à noção do dialogismo de Bakhtin e confirma que o falante é formado a partir do outro, e este outro desempenha um papel constitutivo na subjetividade do *eu*. Assim, a palavra nunca é monológica, mesmo quando assume forma aparente de monólogo como na enunciação do outrar-se.

Embora a figura do *outro* seja irredutível à figura do interlocutor direto, esse *outro* pode não estar marcado lingüisticamente, ou seja, pode estar mascarado, e ser simplesmente uma ausência, uma falta, um interdito do discurso. Entretanto, em qualquer caso, estará sempre lá, pois afirma Maingueneau:

No espaço discursivo, o Outro não é nem um fragmento localizável, nem uma citação, nem uma entidade exterior; não é necessário que Ele seja atestável por alguma ruptura visível da compacidade do discurso. Ele se encontra na raiz de um Mesmo sempre já descentrado em relação a ele próprio, que não é nenhum momento localizável sob a figura de uma plenitude

autônoma. Ele é o que sistematicamente falta num discurso e lhe permite fechar-se em um todo. Ele é esta parte do sentido do que foi preciso que o discurso sacrificasse para constituir sua identidade (1993, p. 31).

O sujeito para a Análise do Discurso não é nem totalmente um sujeito absoluto transcendental, nem totalmente assujeitado à ordem social. Ele se constrói na interação com o outro e o espaço onde essa interação ocorre é o texto. Uma concepção de sujeito que reflita o hábito gramatical de dizer *eu* como sendo uma operação absoluta não encontra eco atualmente, o sujeito incorpora a ideologia (a relação com o poder) e o desejo (a relação com o inconsciente).

É esta a concepção de sujeito que vem na esteira de Nietzsche com seu sujeito cindido, radicalmente aberto para a alteridade do inconsciente, incapaz de se encerrar em si mesmo na ilusão de uma transparência para si que sustenta o intervalo do **adeus ao eu**. A resposta à pergunta que abre este artigo está, portanto, no fundamento que se escora no fato de o *eu* ser uma ficção, um *hábito gramatical*, jamais a totalidade da pessoa. O *eu* é múltiplo, é pura diferença.

Dando a voz a Bernardo Soares, Fernando Pessoa faz logo perceber a confusão enunciativa na qual ele simula estar no lugar do *eu*, do *tu* e do *nós* impessoal:

Eu próprio não sei se este eu, que vos exponho por estas coleantes páginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso que fiz de mim-próprio. Sim, é assim. Vivo-me esteticamente outro. Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia a meu ser (1996, p. 204).

É comum em Soares a alteração de uma regência verbal para enfatizar essa onipresença do narrador. A forma verbal do idioteio<sup>3</sup> pessoano força o verbo *ubiquar* a aceitar a conjugação da pri-

---

<sup>3</sup> A gramática, definindo o uso, faz divisões legítimas e falsas. Divide, por exemplo, os verbos em transitivos e intransitivos; porém, o homem de saber dizer tem muitas vezes que converter um verbo transitivo em intransitivo para fotografar o que sente, e não para,

meira pessoa do presente: *eu ubiqüito-me*, que seria equivalente a *eu me torno onipresente, eu sou onipresente*. Ou ainda: “*Assisto a mim. Presencio-me*” (1996, p. 288).

No exame do **adeus ao eu**, percebe-se a conotação metafísica de “Deus”, ser transcendental, embora se confirme em regra a marcação morfológica do prefixo latino *ad* com sua idéia de aproximação ou de em direção a, no caso, junção dos *eus*, em direção aos *eus*, plural da enunciação do outrar-se. O *adeus ao eu* é a despedida do sujeito único, individual, que não se sustenta em Pessoa. No contexto da ocorrência do *outrar-se*, a idéia a ser apreendida é a de que em todo enunciado devemos supor a seguinte tradução literal: *eu-em-mim-sou-outro*.

Tal ocorre porque, no texto, é dito: “*Deus sou eu*” (SOARES, I, p.149) e “*Ser eu deus*” (I,105). E *eus* quer dizer: “*Chamando-lhe Deus dizemos tudo, porque não tendo a palavra Deus sentido algum preciso, assim o chamamos, sem dizer nada. Os atributos de infinito, de eterno, de onnipotente, de sumamente justo e bondoso, que por vezes lhe colamos, descolam-se por si como todos os adjectivos desnecessários quando o substantivo basta. E Ele, a que, por intermédio, não podemos dar atributos, é, por isso mesmo, o substantivo absoluto*” (II, p. 377). (negrito nosso)

Quem diz *eu sou deus*, no contexto enunciativo que estamos interpretando, diz *Ele é eu*, significando com esse *Ele* maiúsculo o substantivo absoluto do *eu d'eus*, ou seja, a condição do poeta de penetrar no mundo para, vendo o que o Homem comum não vê, ou falando o que este não fala, desvendar-lhe “substantivamente” seus segredos...

---

como o comum dos animais homens, o ver às escuras. **Se quiser dizer que existo, direi “sou”. Se quiser dizer que existo como alma separada, direi “Sou eu”. Mas se quiser dizer que existo como entidade que a si mesma se dirige e forma, que exerce junto de si mesma a função divina de se criar, como hei-de empregar o verbo “ser” senão convertendo-o subitamente em transitivo? E então, triunfalmente, antigramaticalmente supremo, direi “Sou-me”. Terei dito uma filosofia em duas palavras pequenas. Que preferível não é isto a não dizer nada em quarenta frases? (...)** Que mais se pode exigir da filosofia e da dicção? (SOARES, 1996, p. 137). (negrito nosso)

Assim, as pessoas da enunciação pessoana transgridem a regra usual do intercâmbio lingüístico para adaptá-la ao contexto desse outrar-se substantivo. Os lugares das pessoas enunciativas são intercambiáveis sem respeito ao esquema canônico da enunciação *eu/ tu e ele*. Por exemplo, observa-se a ocorrência em que o *ele* é um *eu* na frase: “**Eu sonho e por detrás de minha atenção sonho comigo alguém**” (SOARES, I p. 33). Reconhece-se no campo semântico da primeira pessoa, um *eu*; marcado na terminação *o* da primeira pessoa do verbo sonhar, no pronome possessivo adjetivo *minha*; e no complemento *com+ migo* que fecha a aura semântica do *eu*. No campo semântico do *ele* temos, a desinência *a* da terceira pessoa do verbo e o pronome indefinido *alguém* que pode bem ser substituído por um *ele*. Numa tradução literal poderíamos dizer: *eu que sou outro, sonho em mim, o sonho de alguém*.

Nas pessoas ampliadas é flagrante a idéia do outrar-se, subentendida nas conjunções do (nós) *eu + outros*: “**Éramos fora e outros**” (I p. 34); “**Éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não era ele próprio, se o incerto outro viveria...**” (I p. 37); “**...cada um de nós era uma ilusão do outro**” (I p. 38); “**... somos todas essas almas conjunta e interactivamente**” (I p. 148).

É abundante, por isso, a) a criação de neologismos, substantivo: “a **outragem**” (I p. 208) e outro inclassificável formado pela palavra *entre + n. ser*, dando a idéia de ser entre outros no sonho: “**Não durmo. Entresou**” (I p. 328); e b) a alteração da regência de certos verbos que traduzem a idéia do outrar-se: “*Em prosa é difícil de se outrar*” (II, p. 9); “**...ubiquito-me** neles” (I, p. 150); “**Sou-me**” (II, p. 136); “eu **sonho-me** a mim próprio e de mim escolho o que é sonhável, compondo-me e recompondo-me de todas as maneiras” (I p. 71); “*Assisto a mim. Presencio-me*” (I, p. 255). E por fim quando para revelar a relação dos nomes de dois dos três supostos heterônimos autores do *Livro do Desassossego* (também atribuído a Vicente Guedes) há a construção de um neologismo (advérbio?), que é um primor da síntese do outrar-se: (...) “*Bernardo Soares e o barão de Teive - são ambas figuras **minhamente alheias***” (II, p. 7). (negritos meus)

Assim, evidencia a análise que entre o *eu* e o *outro* há o signo, a língua e os sentidos. No intervalo entre o signo do dizer *eu*, o hábito de ser *eu* no *meu* lugar de enunciadador no mundo e o signo, hábito e lugar do outro, está o *eu* composto de “egos” não entendi-

do no sentido freudiano, mas no sentido dos orientais, aquele que, como o faz a criança, confunde o *si* e o *eu* com o mundo exterior. Bernardo Soares é exemplo do *eu* colocado nesse intervalo: um ego que se diz rei em um lugar e função social de plebeu. Um ego sonhando ser um rei em um *eu* de plebeu lúcido.

A língua diz saber exatamente o que é dizer *eu* e o *eu* pragmático aceita esse jogo de acreditar, dizendo-se também *eu*, mesmo sabendo que tal jogo ultrapassa o espaço do inconsciente e do real. É o faz de conta maravilhoso da linguagem verbal que possibilita um *eu* enunciar-se como único, singular, arbitrariamente dono da língua: *eu* ficcionalmente *eus* num **adeus ao eu**.

A análise dos textos mostrou, sobretudo, que o sujeito *eu*/Pessoa que enuncia domina a língua de uma forma excepcional, que o comum dos mortais é incapaz de dominar. Por isso é truísmo afirmar que a consciência é reconhecimento. O que se conhece do outro é parte do reconhecimento de si mesmo. O signo, em sua natureza lingüística, não comporta toda a carga da enunciação subjetiva e pede algo de fora, do outro para completá-lo. A consciência de dizer *eu* é uma abstração para tornar enunciável o universo da inconsciência. No cotidiano dos usuários da língua, dizer *eu* na inconsciência do que isto significa constitui acontecimento similar ao da astrofísica em que o buraco-negro é maior que o sistema galáctico. Seja lá o que for tal buraco, a concentração de energia nele é maior em tamanho e profundidade do que a do sol e seu sistema. Ora, o *outro* é o buraco-negro do *eu*. A linguagem verbal, representada no signo, intermedia a verdade e constitui o mundo do *outro*. Toda linguagem é sempre intersubjetiva ou dialógica, traduz, revela, reconhece, interpreta o desconhecimento do *eu*. Primordialmente, o Homem pouco ou nada sabe de si e quase nada pode saber do outro, senão aquilo que a linguagem lhe diz que *ele* sabe e *ele* aceita como tal; o Homem somente é livre para ignorar esse jogo ilusório, se quiser.

Esse jogo é o equivalente da enunciação do outrar-se no plano estético. No plano lingüístico-literário essa equação redundante na criação ficcional dos heterônimos. Esses são outros *eus* traduzidos em signos por uma inconsciência de si chamada Fernando Pessoa que, como os outros que inventou, também se torna ficção.

A enunciação do outrar-se é, portanto, a encenação do próprio

jogo constitutivo da linguagem verbal e, no exame desse jogo, encontram-se as peças que respondem às perguntas feitas na introdução deste artigo.

A encenação do *outrar-se* compreende a montagem de um cenário enunciativo em que o *eu*, na sua legítima função de ator no palco, ao invés de apagar a luz sobre o outro, o espectador, incorpora-o para evitar a dispersão característica do discurso e o faz de tal maneira que instala uma tensão permanente, o da *in-significância*: ponte sobre o abismo que vai do *eu* ao outro na despedida ou **adeus ao eu**.

Essa enunciação se dá no espaço discursivo criado por essa ponte que liga o *eu* e o *outro* ou, como preferia Benveniste, o par *eu/tu*. O *eu* é sempre o mesmo onde o *tu* ocupa o lugar do *outro* no intervalo do signo.

O papel do *Outro* é constituir o *eu*, o *mesmo* no *outro*. Algo permanece igual na diferença. Ser diferente a cada vez é também uma permanência, um *mesmo* que se expressa a cada vez que diz *eu* como *outro*.

Assim, a análise interpretativa dos textos pessoanos permite concluir que o **adeus ao eu** é ilusão de travessia do fosso formado pela incompletude do Homem. O neologismo *outrar-se* eufemiza nesse homem, e através da linguagem, o desconhecimento de si mesmo.

**RESUMO:** O artigo analisa, à luz do conceito de singularidade múltipla de Deleuze, a enunciação do *outrar-se*, no *Livro do Desassossego* (Bernardo Soares), focando as estratégias linguísticas em torno das pessoas verbais (eu, tu e ele), desdobradas para além do uso gramatical previsto no sistema da língua portuguesa; neste sentido, vê-se que a 1ª pessoa do singular, suposto sujeito unitário, é ocupado por uma agenciar coletivo; de pessoa supostamente unitária, o eu se torna palavra plural, heteronímica.

**Palavras-chave:** Fernando Pessoa, Deleuze, heteronímia.

**ABSTRACT:** *This article investigates, in the light of Deleuze's concept of multiple singularity, the enunciation of the "to be other" (outrar-se) in the Livro do Desassossego (Bernardo Soares), focusing the linguistic strategies*

*concerning the verbal persons (I, you, and they), unfolded beyond the grammar use foreseen in the Portuguese language system. In this sense, we can verify that the 1<sup>st</sup> person singular, supposed unitary subject, is occupied by a collective negotiation; far from supposed unitary person, the I turns into plural, heteronymic word.*

**Keywords:** *Fernando Pessoa, Deleuze, heteronym.*

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. (Trad. Maria E. G. Pereira). São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral**. (Trad. Maria Gloria Novak et al.). Campinas: UNICAMP, 1991.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à Análise do Discurso**. Campinas: UNICAMP, 1991.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. (Trad. Peter Pál Pelbart). São Paulo: Editora 37, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. (Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes). São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. (Trad. Joana Moraes Varela et al). Lisboa: Assírio & Alvim, s/d.
- \_\_\_\_\_. **O que é a filosofia?** (Trad. Bento Prado Jr. et al). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- GIL, José. **Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações**. Lisboa: Relógio d'Água, s/d.
- GIL, José. **Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- GOMES, José Ney Costa. **Adeus ao eu: a enunciação do outrar-se**. Santo André, SP: MZCebrián Editora, 2005.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise do discurso**. (Trad. Frada Indursky). Campinas: UNICAMP, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Elementos de lingüística para o texto literário**. (Trad. Maria Augusta de Matos). São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. **O Contexto da obra literária**. (Trad. Marina Appenzeller). São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes.
- MAIOR, Dionísio Vila (1994). **Fernando Pessoa: heteronímia e Dialogismo: o contributo de Mikhail Bakhtine**. Coimbra: Almedina, 1996.



PESSOA, Fernando. **O Livro do desassossego por Vicente Guedes e Bernardo Soares.** (Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha, 2 vols). Campinas: UNICAMP, 1996.

\_\_\_\_\_. **Obra poética e em prosa.** (Org. e notas de António Quadros e D. Pereira da Costa. Tomos I, II e III). Porto: Lello & Irmãos, 1986.

SEGOLIM, Fernando. **Poesia, transgressão, utopia.** São Paulo: EDUSP, 1992.

# NO LIMITE DA EXISTÊNCIA, O REGRESSO À ALDEIA ETERNA: RECORRÊNCIA TEMÁTICA NO ROMANCE DE VERGÍLIO FERREIRA

José Rodrigues de Paiva<sup>1</sup>

A partida, a viagem e o regresso estão entre os temas recorrentes dos romances de Vergílio Ferreira. A partida e a viagem relacionam-se, via de regra, com a necessidade que tem o protagonista de romper com a situação estática e aprisionantemente estreita do seu meio para ir em busca da *Prosperidade* – como assinalou Helder Godinho<sup>2</sup> –, da Liberdade e do Saber. Estão por vezes associadas, ou são conseqüência, de grandes perdas que determinam mudanças de rumo na vida dos protagonistas (como em *Mudança*, em *Cântico final* e em *Aparição*) ou (como em *Manhã submersa*) ao peso de um autoritarismo contra o qual um “herói” em formação e ainda extremamente jovem (e também extremamente necessitado), não tem ainda forças suficientes para se opor. No caso, a descoberta e o uso dessas forças, a seu tempo, farão parte do lado trágico da formação do narrador. A partida é sobretudo comum aos protagonistas jovens, e assim faria parte de um processo de conhecimento do mundo e de si mesmos. O regresso ao local de onde inicialmente haviam partido, é intermitente e temporário, entre os protagonistas jovens e saudáveis, e definitivo entre os velhos e os que, o não sendo, se encontram precocemente próximos do fim. Este regresso *para sempre* destina-se a fechar um ciclo, o da vida, ao

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

<sup>2</sup> Cf. GODINHO, 1985, p. 31. A propósito do tema da viagem nos romances vergilianos diz o ensaísta: “a terra da origem não deixa crescer, o Tempo nela não *decorre*, ou seja, não traz a possibilidade da transformação na qual um homem novo pode esperar instalar o seu espaço de prosperidade e de realização. A aldeia original está envolvida num instante eterno e imutável, porque outros instantes – ou seja, outras possibilidades de vida – não são possíveis. A aldeia é um espaço fechado na imutabilidade de um Presente que não decorre e no qual o Passado e o Futuro se amontoam indistintamente. Por isso é preciso partir e viajar. Para começar a conquista da prosperidade, ou seja, para começar a fazer o tempo correr, ou seja ainda, para introduzir distância entre os momentos do tempo e assim os libertar uns dos outros e libertar as personagens do domínio aprisionante de um tempo que não decorre – porque a Presença está ausente.” (itálico da citação).

fim do qual é necessário retornar ao ponto de partida.

A partida e o regresso são *leitmotiven* de sempre, nos romances de Vergílio Ferreira. Já o tendo dito noutro lugar, lembro: a família Borralho, de *Vagão "J"*, emigra para Lisboa à procura de melhores condições de vida. Carlos Bruno (de *Mudança*) por conseqüência da falência e suicídio do pai é obrigado a partir da aldeia de Vilarim para a vila de Castanheira, a ganhar a vida como advogado. Regressará mais tarde à casa paterna (de que o sogro adquirira a propriedade) com o casamento e a existência em crise profunda. Pedro Bruno, meio-irmão de Carlos, há muito havia partido para Lisboa, onde vivia – quase desde sempre – uma vida mais ou menos clandestina. Surge inesperadamente, certo dia, em casa de Carlos, para logo desaparecer, sem dar notícias. Tio Manuel levava uma existência nômade de sucessivas chegadas e partidas, até se presumir a sua morte, em local público, a partir de uma notícia de jornal. Antônio Santos Lopes (de *Manhã submersa*) é obrigado a deixar a casa materna, na aldeia da origem, para ingressar no Seminário. Regressa temporariamente à aldeia, nos períodos de férias, até que interrompe a sua vida de seminarista, mutilando a mão direita, de *moto* próprio e premeditadamente. Depois seguirá para Lisboa, acompanhando a família Borralho, que era a sua. *Apelo da noite* narra a história de uma *viagem sem regresso*, que é a de Adriano Mendonça: partindo em ação política para as serras da região central do país, o protagonista partira para a morte que ali o surpreenderia. Mas desta produção romanesca inicial na obra de Vergílio, *Cântico final* é o primeiro grande romance do regresso do homem às suas origens. E é exatamente assim que o livro principia – sob o signo do regresso –, e é assim que o leitor, desde a primeira página o pode adivinhar:

Por uma manhã breve de Dezembro, um homem subia de automóvel uma estrada de montanha. Manhã fina, linear. O homem parou um pouco, enquanto o motor arrefecia, e olhou em volta, fatigado. Aqui estou. Regressado de tudo.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> FERREIRA, 1966, p. 9 (em itálico no texto citado). Daqui em diante as referências à obra serão feitas no texto, indicadas pela abreviatura CF seguida do número da página. Para outros romances referidos serão utilizadas as seguintes abreviaturas: Ap (*Aparição*), EP (*Estrela polar*), SS (*Signo sinal*), CC2 (*Conta-Corrente 2*), RS (*Rápida, a sombra*) e PS (*Para sempre*).

O homem que subia a estrada de montanha era Mário Gonçalves, o pintor, que retornava à sua aldeia para cumprir os últimos dias da vida que lhe restava e realizar a sua derradeira obra de artista. Como Antônio Santos Lopes – viajando entre a aldeia e o Seminário –, tinha feito muitas idas e vindas, entre a montanha e a escola onde ensinara, na Guarda, antes de seguir para Lisboa.

Como se sabe, as viagens são elementos indissociáveis dos romances de formação, porque constituem formas de conhecimento do mundo. Por isso elas são freqüentes, nos romances vergilianos protagonizados por “heróis” ainda jovens. E por isso elas desaparecem, quando são já velhos, esses “heróis”. É o que temos, também, em *Aparição*: quando jovem, Alberto Soares andara por Coimbra, na Faculdade de Letras. Depois regressa à casa paterna, na aldeia beirã, junto à montanha, e em seguida parte para Évora (logo após a morte do pai), como professor do Liceu local. Nos períodos de férias, regressa à aldeia, para em seguida retornar a Évora, ao seu trabalho e às suas perplexidades. Quando se desliga do liceu alentejano, e antes de assumir as funções de professor numa cidade do Algarve, faz uma longa viagem de automóvel percorrendo várias regiões do país até chegar à casa familiar, na aldeia, onde se demora algum tempo. Havendo adoecido, retira-se do ensino e regressa definitivamente à aldeia, e, recolhido na casa que lhe coube em herança, rememora e escreve a sua experiência da *aparição*. O percurso da juventude de Alberto é idêntico ao de Carlos Bruno e ao de Antônio Santos Lopes (ressalvadas as diferenças materiais, quanto a este).

Estrela polar também implica a história de um regresso, o de Adalberto Nogueira, que, tendo falhado por três vezes a tentativa de um curso universitário, regressa a Penalva, ao chamado da mãe. Nunca mais conseguirá deixar a cidade. Embora não se sinta bem, nela, reconhece-se dali. “Sou daqui”, repete com freqüência. Também Alberto Soares o diria, embora ainda em dúvida, a respeito da sua aldeia na montanha: “Há alguma coisa então em mim que é daqui? O que eu sou é então também deste pó que me vai cobrindo o carro novo, o fato novo?”<sup>4</sup>. Descobrirá que sim, e por isso regressará definitivamente às origens para reconstituir – em escrita – a vida na memória dela. Jaime Faria (de *Alegria breve*), reco-

<sup>4</sup> FERREIRA, 1971, p. 258.

nhecendo-se, também, pertença de um mundo em desagregação, não conseguirá afastar-se dele, mesmo sendo o único habitante da aldeia deserta. Ali vai permanecer à espera do dia novo – que é sempre o dia seguinte – e do homem novo que há de vir e que é o seu filho que não conhece. Aqui, o regresso é o do filho que vai fundar um mundo novo sobre o velho que agoniza. E não é bem de um regresso que se trata, porque o filho de Jaime não nascera ali, onde fora apenas concebido. Nascera longe, no ignorado de onde haveria de vir. Jorge, protagonista de *Nítido nulo*, mesmo que o desejo não poderá regressar à sua aldeia, porque está preso, condenado à morte e aguardando a execução. Mas enquanto espera, regressa pela memória à terra do seu passado.

Finalmente, em *Rápida*, a sombra o tema do regresso é retomado com a mesma evidência e o mesmo fulgor (ou ainda maiores) já conhecidos de *Cântico final*. E claramente se percebe, quando se cotejam *Rápida*, a sombra e *Para sempre*, que o regresso de Júlio Neves à sua aldeia (dado apenas em termos imaginários) desdobra-se, prolonga-se ou repete-se – e não só apenas tematicamente, mas mesmo textualmente – no regresso (real) de Paulo (de *Para sempre*), à aldeia da sua origem, em frente à montanha, cumprida toda uma vida: velho, aposentado, viúvo e pai de uma filha com quem quase não se relaciona. O regresso de Paulo ou o de Júlio é o de todos e o de cada um dos protagonistas dos romances de Vergílio, porque todos são, afinal, o mesmo Homem, a arquipersonagem que desde a infância se deslocara em partidas, viagens e regressos, até ao regresso final e para sempre.

O leitmotiv também está em *Signo sinal*, mas, tal como o de Júlio Neves, em *Rápida*, a sombra, o regresso de Luís Cunha à sua aldeia é – como já se viu – sobretudo pelo imaginário e na memória emocionada, que se dá. Há no seu passado uma partida implícita na diegese, porque o narrador refere um regresso real, motivado pela eminência da morte do pai. Depois, quando relembra o lugar do seu nascimento, desde o cenário marítimo, num presente em que recorda o passado remoto da infância, e o recente, em que ocorrera o terremoto que destruiu a aldeia, é como a “terra mãe. Lugar da origem e da morte, [sua] vocação humana”<sup>5</sup> que se refere a ele. Nesse passado recente, antes da sua nova partida para a cida-

<sup>5</sup> FERREIRA, 1979, p. 12.

de marítima, reconhece que o prendiam à terra razões maiores do que as dos seus interesses: “Eu era dali, decerto as razões também, a execução inteira do meu destino, a voz da minha infância, dos meus mortos [...] a voz da terra e do sangue.” (SS, p. 55). Reconhece que “ser donde se é, é fácil” (id., p. 198), tal como é difícil viver-se no lugar de onde não se é ou não se parece ser: “Que estou aqui a fazer? [...]. Tenho um curso superior – e onde é que ele se cumpre? Não sou daqui senão pela minha parte inútil. Se eu fosse à capital?” (id., p. 179).

Mas quando está na capital, é para a aldeia que o narrador-protagonista deseja voltar: “Ir à aldeia” (p. 155). “Se eu fosse até à aldeia?” (p. 207), é uma frase retomada (de *Rápida, a sombra*) aos devaneios de Júlio Neves, que a repete como um refrão ou recorrência musical. Quando ainda está na aldeia, Luís Cunha tem a consciência da necessidade de partir, mas não sabe para onde:

Tenho de me ir embora, que estou aqui a fazer? a aldeia em ruínas, sempre, [...]. Mas ir para onde? é curioso, não tenho um destino à minha espera. Devo ser também das ruínas, eu, não tenho missão a cumprir. [...] o meu destino possivelmente é ficar. (SS, p. 197).

Vivendo numa cidade marítima, Luís Cunha, em essência, nunca se separou da sua aldeia. Divide-se entre os dois espaços graças a uma aura de fantástico no poder do imaginar e do sentir, e assim vai “à deriva pelo labirinto das ruas, pela rede dos muros que se erguem do chão” (SS, p. 239) – inconclusos, na abandonada reconstrução da aldeia –, aprisionado pelo imbricado de uma rede, “como patas de aranha”. *Está ali*, no “chão que [lh]e pertence, ligado [a]o passado e [a]o futuro de todo o [s]eu percurso,”... (“terra da minha origem, da minha condição” – p. 240), ao mesmo tempo em que *está* à janela da sua casa de onde pode ver o mar. A lua que vê, tanto ilumina o mar como o labirinto de muros da aldeia. Ao mesmo tempo em que está sobre um deles, percorrendo com o olhar “o enigma e a incompletude” (p. 241), está, também, “de pé à janela para o mar”, fumando um cigarro, “debruçado um pouco do peitoral” (id.). E é então que decide: “Vou sair da aldeia, vou visitar a alegria.” (p. 241-242).

*Para sempre* nasceu, desde a sua remota e então ainda incerta feição embrionária registrada nas páginas da *Conta-Corrente*, para ser o romance do regresso do homem às suas origens. Aparentemente é esse o seu principal motivo temático, mas logo outros temas se vão insinuando e disputando prestígio e espaço com o primeiro. E isso também desde os registros ainda vagos, que o escritor lança no seu diário: “[*Para sempre*] Será o meu último romance [...]. O regresso. Será em Melo definitivamente. O romance. Há lá silêncio. Tenho a montanha ao pé. Tenho ao pé sobretudo as origens do que fui sendo e em que é bom descansar.”<sup>6</sup>

Uma rede de temas, ou de símbolos, se vai delineando enquanto o próprio romance se delinea, antes mesmo da escrita, na imaginação do escritor. É isto parte do seu processo de trabalho, o que se torna claro pelo cotejo do diário com os romances. Assim *Para sempre* seria sobretudo o romance do regresso, mas logo a seguir será também o romance da busca da *palavra absoluta* – “a que nos diga inteiros” e onde caiba a vida toda – e será ainda o do acolhimento à Casa do Ser, e o da memória absoluta e criadora, e o da descoberta maravilhada da Arte (representada pela Música), e o do silêncio profundo e de gritos terríveis contra a angústia, e o da plenitude dos sentidos, do amor, da beleza e do erotismo... O romance de uma ampla rede de temas e de símbolos que para as suas páginas convergiram, vindos de longe e de muito antes, como águas de vários rios.

Pode-se dizer que *Para sempre* começa em *Rápida, a sombra* e exatamente pelo tema do *regresso*. A partir dos devaneios de Júlio Neves, que, para fugir ao cansaço e esgotamento de tudo e à mediocridade das reuniões citadinas com literatos menores e falsos artistas, refugia-se, em pensamento e desejo, na pureza solitária da sua aldeia de origem. Voltar para a aldeia é um desejo que em Júlio Neves se vai instalando discretamente, comedidamente – “Regressar à aldeia, à origem, estou tão cansado.”<sup>7</sup>; “Regressa à tua casa, à tua aldeia, vão sendo horas.” (RS, p. 27); “Vou-me embora até à aldeia, regressa à tua origem, tudo se te esgotou.” (*id.*, p. 29) – e que se vai acentuando, passo a passo, por um apelo da vontade frustrada e força da imaginação:

<sup>6</sup> FERREIRA, 1981, p. 242 (anotação de 19.1.1979).

<sup>7</sup> FERREIRA, 1975, p. 23.

Na casa do alto do monte, dormi bem. [...]. Vou a pé até lá abaixo, [...]. Fica em baixo, a aldeia, eu moro em cima, num monte. Construí aí uma casa, ainda meus pais eram vivos. [...]. Comprei um terreno no alto, façamos aqui a nossa morada. Gosto disto, sou irremediavelmente daqui – sobretudo agora que não tenho mais donde ser. (RS, p. 29-30).

A referência a uma “casa do alto” recordará certamente um dos cenários de *Aparição*, o da casa do Alto de S. Bento, refúgio de Alberto Soares (como vimos), que também já cansado à exaustão do ambiente humano e urbano de Évora, para ali transfere a sua morada, como se para o Alentejo transferisse a sua montanha beirã. É portanto um recorrente símbolo do repouso e do sossego, a sonhada “casa do alto” – de Alberto, de Júlio e de Paulo. Da transcrição acima, merece destaque a declaração de Júlio: *sou irremediavelmente daqui*, variação do *leitmotiv* herdado por ele de heróis que o antecederam e que ele, por sua vez, transmitiria a Paulo, o herói seguinte – ou, mais exatamente, o seu desdobramento para o futuro.

Mas o devaneio memorialístico de Júlio Neves continua, como continuarão as manifestações de vontade de regressar à aldeia – “se eu fosse até a aldeia tomar um banho?” (RS, p. 166); “E se eu fosse até à aldeia? agora que a discussão está a aquecer. [...] regressar à origem como o bicho à sua toca. Fechar o círculo” (p. 143); “Se eu fosse até à aldeia? Como um animal enfermo, o refúgio do fim.” (p. 181). E finalmente, o regresso, ainda que apenas imaginário:

Regresso, pois, a casa, regresso à aldeia. Oh, sim, vão sendo horas. Abrando a marcha à entrada da ponte, viro à esquerda. [...] Rolo devagar pelo empedrado da rua que sobe ligeiramente. E a olhos lentos vou descobrindo o meu reino. Como se expulso, velho senhor, condenado ao exílio, o meu reino. Retornar ao princípio? Fechar o círculo, *cursum peregi*. [...] Regressa aos teus mortos. Vão sendo horas. [...] *Aquí estou. Para sempre*. (RS, p. 77-79 – sublinhado meu).

Esta passagem do romance é de significativa importância quando relacionada com a gênese de *Para sempre*. Efetivamente,



para se reconhecer essa importância, basta abrir este romance na primeira página e ler as duas frases iniciais: “*Para sempre. Aqui estou*”. A retomada é tão óbvia que dispensa qualquer comentário. Na seqüência, lemos: “É uma tarde de Verão, está quente. Tarde de Agosto. Olho-a em volta na sufocação do calor, na posse final do meu destino.”<sup>8</sup> Mas volto a uma nova cena do regresso de Júlio Neves à sua aldeia:

Chego à aldeia, meto a chave à porta da rua, há ainda clari-  
dade pelo ar. Compacta de silêncio, raiada de horizontes ao  
balancear dos espaços, a casa. Meto a chave, rodo o fecho  
a duas voltas, puxo o trinco. [...]. Quedo-me ainda incerto,  
batido da frialdade do meu sepulcro. *Aqui estou*. Pela porta  
aberta entra comigo um halo de claridade, esboça as coisas  
na sombra. E é como se aberta a porta do meu jazigo, eu  
estendido ao meio da sala e à minha volta as coisas mortas  
comigo. Entro medroso, abro as janelas, debruço-me a uma  
delas para o sem fim. O sol vagueia ainda pela cabeça dos  
montes, a aldeia apaga-se de sombra lá ao fundo, o silêncio  
alastra pela quietude da terra até à neblina da distância. Fecho  
a vidraça, sento-me num sofá – é pois certo que venho para  
morrer. (RS, p. 229-230 – sublinhei).

Tal como Júlio Neves, Paulo (de *Para sempre*) também regre-  
sa à casa da aldeia para aguardar a morte, concluída uma vida de  
trabalho, acumulando saber e experiência. Vem, pois, para morrer.  
Tal como Júlio Neves (que o expressara em desejo e imaginação).  
Tal como veio Mário, o pintor de *Cântico final*, de Lisboa para a sua  
casa da montanha, visto, logo no limiar do romance, olhando em  
volta, fatigado, aguardando o arrefecer do motor do carro: “*Aqui  
estou. Regressado de tudo.*” E estendendo os olhos pela amplidão do  
espaço, reparou que “*Pelo vale extenso até a um limite de neblina, viam-se  
aqui e além indícios brancos de aldeias, brilhando ao sol.*” (CF, p. 9 – itá-  
licos da citação). Perguntou-se, descuidado, que dia era aquele, e  
observou, então, que

Pelos campos perpassava uma alegria estranha, talvez do sol e  
daquele fundo silêncio a toda a volta, sem uma voz repentina

<sup>8</sup> FERREIRA, 1984, p. 9 (sublinhado meu).

das que sobem e vibram nas manhãs de trabalho. E de súbito lembrou-se: para o fundo do vale, ouviu o dobre dos sinos do Freixo. Manhã de domingo, manhã de infância, sinos de outrora. Correntes misteriosas de vento traziam as suas vozes, enchiam delas o espaço, diluíam-nas em distância. Outras vezes atiravam-nas contra a massa da montanha, traziam-lhes o eco de longe, e todo o ar estremecia de memória. Vozes de sinos antigos, vozes do tempo, súbito alarme de que fascinação? (CF, p. 9 – itálicos do texto citado).

Entrando na casa, silenciosa e vazia, Paulo vai “abrir todas as janelas de par em par para o horizonte.” (PS, p. 15). Na parte de trás “o terreno desce abruptamente [...] para um grande vale” (*id.*, p. 16). Paulo “fica um instante a uma janela”, olha, e o que vê é o mesmo panorama contemplado por Mário:

O vale ergue-se à distância num tom de roxo, vêem-se no horizonte sinais brancos de aldeias. [...]. Em frente, a toda a largura, o ondeado da montanha. [...]. O silêncio estala no ar branco, os pássaros calam-se na sombra das ramadas. Só de vez em quando, vem de longe, dá a volta pelos montes, uma voz canta pelo ermo das quintas. Ouço-a na minha alegria morta, na revoada da memória longínqua, escuto-a. E é como se mais forte que o cansaço e a ruína, do lado de lá da amargura, é a voz da terra, da divindade do homem. (PS, p. 16).

É também o mesmo panorama descrito (ou mais do que descrito sentido) por Júlio Neves, com o fascínio da amplidão espacial, aberta à luz, a terra, erguendo-se à altura do azul, chegando à linha do horizonte... e as cores e o perfume que tal visão sugere. Cromatismos pictóricos, o roxo e o branco da aldeia e do ar. Ao longe, a montanha subindo “ainda até à roxidão”, e adiante “o sem-fim.” Via-se bem, do alto, o sem-fim. Estendia-se “ao tamanho do que trazemos por dentro.” (RS, p. 31-32).

Paulo senta-se à varanda. “Aqui estou. Vida finda.” (PS, p. 16). Veio, pois, para morrer. Para fechar o círculo. Na memória da vida de Paulo, desde a infância, há muitas viagens. A do regresso à aldeia foi a última.

**RESUMO:** Análise do tema recorrente do regresso dos protagonistas dos romances de Vergílio Ferreira à aldeia das suas origens. Presente em todos os romances do autor pelo menos a partir de *Mudança*, este estudo – centrado em *Cântico final*, *Rápida, a sombra* e *Para sempre* – procura demonstrar que, mais do que simples recorrência temática confundível com a repetição, o “regresso à aldeia”, indicando o limite do existir humano, guarda uma dimensão de essencialidade e metaforiza um “resumo” da existência.

**Palavras-chave:** Romance português; Vergílio Ferreira; regresso.

**ABSTRACT:** *Analysis of the recurrent regress theme of the protagonists from Vergílio Ferreira's novels to their original village. Passing through all the author's novels, at least from Mudança, this study, focusses on Cântico final, Rápida, a sombra and Para sempre. It tries to demonstrate that, more than a simple thematic recurrence mixed up with repetition, the “regress to the village”, revealing the boundary of human existence, holds a dimension of essentiality and expresses metaphorically a “summary” of existence.*

**Keywords:** *Portuguese novel; Vergílio Ferreira; regress.*

## REFERÊNCIAS

FERREIRA, Vergílio. *Aparição*. 7. ed. Lisboa: Portugalia, 1971.

\_\_\_\_\_. *Cântico final*. 2. ed. Lisboa: Portugalia, 1966.

\_\_\_\_\_. *Conta-Corrente* 2. Amadora: Bertrand, 1981.

\_\_\_\_\_. *Para sempre*. 2. ed. Lisboa: Bertrand, 1984.

\_\_\_\_\_. *Rápida, a sombra*. Lisboa: Arcádia, 1975.

\_\_\_\_\_. *Signo sinal*. Amadora: Bertrand, 1979.

GODINHO, Helder. *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985.

# O FENÔMENO DO DUPLO NA CATEGORIA DE GÊMEO EM O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO

Josiele Kaminski Corso<sup>1</sup>

Há algum tempo, literatura e teologia eram vistas e analisadas como duas artes completamente distintas, não podendo estabelecer relações. No entanto, apenas mais tarde, as possibilidades de relação entre elas surgiram e, hoje, teologia e literatura se fundem e difundem nas mais amplas e complexas situações, dialogando com os homens e revelando-lhes situações compreensíveis.

Dessa maneira, a Teopoética vem sendo debatida por meio dos estudos do alemão Karl-Josef Kuschel, que propõe uma nova perspectiva de análise literária e reflexão teológica. Para ele, o discurso sobre Deus, no âmbito da literatura contemporânea, expressa uma “*crise espiritual da consciência moderna*, à medida que esta percebe as fantasias de auto-endeusamento”.<sup>2</sup> Assim, a Teopoética tenta acabar com as acusações teológicas de que a Literatura se intromete na Religião.

Valendo-se das idéias de Pinharanda Gomes,

Deus é, além do mais a idéia das idéias, pensada pelos homens pensantes e interrogada pelos homens pensadores. Desta forma, cumpre não separar o determinativo “de Deus” do determinante “idéia” e, por isso, nos parece legítimo insistir na adunação de um ao outro.<sup>3</sup>

Portanto, falar de Teologia em obras literárias é dar possibilidades reflexivas ao ser humano para que ele possa perceber alguns enganos a que algumas vezes se submete. Consideramos, dessa

---

<sup>1</sup> Este trabalho está vinculado à dissertação de Mestrado (em desenvolvimento), em Literatura, na área de Teoria Literária na Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

<sup>2</sup> Kuschel, 1999, p. 217 [grifos do original]

<sup>3</sup> Gomes, 1974, p. 11-12. [aspas do original]

maneira, que o romance de Saramago não deixa de ser um objeto histórico de estudo, o qual se relaciona com determinada época social, entrecruzando anseios e ideais do povo cristão. Mas o que nos interessa, não é o fato histórico, e sim, a temática do duplo na sua narrativa. Uma situação inusitada na qual Deus e Diabo travam um debate em que se revelam muitas surpresas que estavam escondidas no enredo até então.

Na perspectiva de que a duplicação constitui o conjunto dos fenômenos chamados de desdobramento de personalidade, que deu origem a inúmeras obras literárias, o duplo, termo consagrado no século XIX pelo movimento romântico, teve sua primeira denominação como alter-ego que, literalmente, poderia ser traduzido como um segundo eu. Mas esse termo só foi consolidado por Jean-Paul Richter, em 1976, com uma definição a qual nos remete a uma experiência subjetiva: para ele o duplo seriam as pessoas que se vêem a si mesmas.<sup>4</sup>

Nos textos, o duplo evoca o eu e o outro como se fossem dois em um, sendo o mesmo, aproximando-se do outro, remetendo-o ao questionamento identitário sobre essa estranha presença. O duplo para Clément Rosset seria “ao mesmo tempo, o mesmo e um outro.”<sup>5</sup>

As primeiras produções abrangendo o fenômeno do duplo foram de forma mais dramática, geralmente em novelas e contos, sendo pouco frequentes nos romances. Essa temática tem por efeito causar terror perante o aparecimento de um sócia, um personagem duplo. Isso ocorre porque sendo opostos um ao outro, trazem medo e perigo.

O mito do duplo advém de épocas bem anteriores ao Romantismo relatando lendas de almas que viajavam. Elas saíam de seus corpos adormecidos para assumirem o aspecto de um animal ou até mesmo de uma sombra, assemelhando-se com antigas lendas nórdicas quando a libertação do duplo era vista como um presságio de morte.

Resgatando alguns locais antigos em que o fenômeno do duplo já se manifestava temos o deus mexicano Omteotl, que era Deus-dois, tendo a alma masculina e a feminina como propriedades boas e ruins. Também para os maias, rendiam-se aos gêmeos Hun

<sup>4</sup> Bravo, 2000, p. 261.

<sup>5</sup> Rosset, 1982, p. 33.

Batz e Hun Chuen, que serviam de modelo para a civilização. Já para o povo do Egito temos KA que é a manifestação das forças da vida, sendo um duplo, pois ele sobrevive à morte do seu corpo.

Homero também acreditava que o homem tinha uma existência dualista (uma visível e uma invisível, que se desprenderia somente após a morte – sendo a alma). Na sua concepção, a alma habita o corpo do homem como um elemento estranho, libertando-se quando o corpo (consciente) adormece.<sup>6</sup>

É de grande importância, observarmos que Saramago retoma, depois de muitos anos, em pleno século XXI, o fenômeno do duplo, e ainda, no estilo menos utilizado no passado: o romance. É um tema que vinha desaparecendo desde o final do século XIX, quando entrou no esquecimento dos escritores e até mesmo dos leitores.

Nessa perspectiva se abre (re-abre) uma nova escrita, não dizendo respeito aos autores já mortos e sim aos seus livros vivos, não retomando os textos antigos e o contexto histórico daquela época e muito menos querendo reconstruir um passado através dos textos. O que ocorre é que aquelas histórias são muito valiosas e é importante para que sobreviva ao presente, abrindo novos horizontes para o futuro, não deixando que a temática do duplo caia no esquecimento.

Assim, o homem já seria um ser vivo duplo, desde a sua criação, pois, religiosamente, temos corpo e alma como dois elementos separados e independentes. Nessa perspectiva o fenômeno do duplo pode ser interpretado como fazendo parte daqueles que possuem natureza de mão dupla, ou ainda, feminino e masculino, que geralmente se apresenta de forma ambígua: mal e bem. Encontramos esses aspectos bem evidentes em *OESJC*, com a inversão dos papéis de Deus e Diabo.

Essa temática da duplicidade já se faz presente, como afirma Rank nos textos mais antigos, como na Bíblia, desde a criação do mundo, iniciando por Deus/Lúcifer, Adão/Eva, os irmãos Caim e Abel e Esaú e Jacó. Citando como exemplo também desde a antiguidade, na Grécia, Castor e Pollux e na antiga Roma os gêmeos

---

<sup>6</sup> Rank, 1939, p. 97.

abandonados Romulus e Remus<sup>7</sup>.

Para Rank, a concretização de indivíduos gêmeos (duplos) vem confirmar a existência do ser humano como um indivíduo dualista em que

a crença popular refletida pelas religiões ainda faz distinção, como originariamente entre uma alma morta e uma imortal. Mas enquanto duplo (...) o fenômeno do nascimento de gêmeos, prova, de maneira concreta a concepção dualista da alma demonstrando, portanto, a imortalidade individual.<sup>8</sup>

A primeira forma de duplo na literatura é o duplo como gêmeo, que faz com que o outro se torne visível e identificado, primeiramente, pelos traços físicos, podendo fazer com que ambos sejam confundidos.

Reportando-nos ao romance de Saramago, podemos afirmar que a narrativa é recheada de elementos intertextuais relacionados com algumas passagens bíblicas, resgatando os elementos do bem e do mal, da “besta”, ou melhor, da indireta referência a Lúcifer, que aparece como o terceiro (quarto?) elemento da trindade. Saramago expõe o Diabo como sendo, além da criação de Deus, uma espécie de seu próprio heterônimo, surpreendendo-nos ao dizer que parecem gêmeos. O narrador propõe uma curiosa relação entre criador e criatura, que se dá por meio do jogo da verossimilhança — o Diabo não repudia seu criador; e sim, trabalha com ele.

Enquanto o que nos é dado na Bíblia, de que o Diabo é o terrível inimigo de Deus, para Saramago, o Diabo é como um aliado do Criador, seu braço direito, seu duplo, seu sócia, ou ainda, como intitula Saramago, seu gêmeo.

Beatriz Berrini afirma em seus estudos sobre o intertexto na obra de Saramago que ele possui uma

obsessão da contemporaneidade pela releitura de outros textos, a proposta de visitar a tradição para traduzi-la como criação, o fascínio da memória cultural que, longe de surgir, necessariamente, como modelo edificante e intocável, se vê

---

<sup>7</sup> Rank, 1939, p. 135.

<sup>8</sup> Rank, 1939, p. 142-143.

apreendida, incorporada e, por vezes, invertida.<sup>9</sup>

Assim, encontrar os traços influentes na obra é enfatizar que há antecedentes nela. Existe um processo de composição que iluminou o pensamento do autor, é crer entretanto que sua obra não é um objeto vazio.

Segundo Messadié, nos seus estudos sobre a *História Geral do Diabo*, ele afirma que “se o Diabo é efetivamente o adversário de Deus, é também o seu servidor, como se viu; ele não pode querer a sua perda, **pois esta seria o fim da Criação e a sua própria.**”<sup>10</sup>

Sob uma visão dualista, temos o mundo dividido entre Bem e Mal consumado pela divisão de Deus e Diabo. Os maniqueus, que tentavam explicar racionalmente o que a Bíblia pregava por meio da fé, se preocupavam muito com a questão do Bem e do Mal: questionavam se Deus, o Bem poderia ser a causa do Mal; ou se existiria outro Deus tão poderoso quanto esse que causasse o Mal; isso por que eles acreditavam que Deus não havia criado nada de natureza má. A doutrina maniqueísta, conceituada como uma doutrina dualista, isenta Deus da responsabilidade dos males existentes no universo e atribui ao homem às maldades praticadas individualmente. Para os maniqueus, Deus, o Bem; e o Diabo, o Mal, são duas coisas completamente distintas e longínquas.

Assim, a doutrina maniqueísta instituiu que o mundo era dividido em dois reinos: o primeiro, que abrangia Oeste, Leste e Norte (o reino da Luz) e Sul (reino das Trevas). Esses dois reinos possuíam a mesma intensidade de poder e não eram dependentes um do outro. Mas, em relação ao valor, o reino da Luz era superior ao reino das Trevas devido à expansiva beleza, bondade e inteligência e por isso, o reino das Trevas a invejava, sendo esse o motivo da luta entre ambos.

Para Roberto Nogueira, em *O diabo no imaginário Cristão*, Satanás possui um papel tão importante quanto ao do Messias no mundo em que os espíritos maus se apropriam dos homens da mesma maneira, sendo enfraquecido pelo poder do Salvador. Ele acredita que Satã é dependente de Deus e impotente a Cristo<sup>11</sup>.

O enredo de Saramago vem carregado de ironia, e é por meio

<sup>9</sup> Berrini, 1998, p. 226.

<sup>10</sup> Messadié, 2001, p. 303.[negritos nossos]

<sup>11</sup> Nogueira, 1986.



da sua linguagem que Saramago “corrompe” o modelo bíblico original. Ele se apropria da tradição fundadora da cultura ocidental e faz uma nova versão, utópica, elegendo o narrador como um grande contador de histórias.

No seu romance, Deus e Diabo trilham os mesmos caminhos, mas o diferencial está em que esses caminhos **não** são opostos. Presencia-se isso no episódio da barca, narrado em mais de trinta páginas, durante quarenta dias no mar. O tempo é cronológico, marcado pelos discípulos que estão em terra firme; no momento em que Deus e Diabo, senhorios são donos do destino e simbolizam o poder absoluto.

Um debate em alto-mar expõe literalmente Deus e o Diabo como semelhantes. Ambos têm poderes, o Diabo sendo tão poderoso quanto Deus. Nesse episódio, Jesus posiciona-se como uma marionete, ou ainda, um fantoche nas mãos de Deus e do Diabo, um joguete, quase como um ator na terra.

Neste Evangelho, Saramago coloca o Diabo como “professor” de Jesus, elevando-o a um status de poder, amenizando a idéia tenebrosa que temos de Lúcifer, pois, como sabemos, embasados em nossa formação social, um professor é aquele indivíduo exemplar.

Em meio ao nevoeiro, já bem afastado da margem, Jesus encontra-se com Deus, o qual está sentado no banco da popa. O narrador descreve Deus de uma maneira muito amena como: “um homem grande e velho, de barbas fluviais espalhadas sobre o peito, a cabeça descoberta, cabelo solto, a cara larga e forte, a boca espessa, que falará sem que os lábios pareçam mover-se.”<sup>12</sup>

Deus (segundo o relato Bíblico – Os Evangelhos Canônicos) é um Ser bondoso e amoroso, mas que no Evangelho de Saramago é impiedoso e escabroso, o que, segundo as idéias cristãs é um paradoxo neste romance, pois, estes seriam adjetivos atribuídos somente aos seres maus, como o Diabo, por exemplo.

O Diabo, que também participa do debate na Barca vem nadando e o narrador aproveita, de uma maneira sutil, para dar dicas ao leitor, de que o Diabo é um ser realmente horroroso, conforme a ilusão ótica de Jesus, que vê nadando ao longe “um porco com orelhas esticadas fora da água”.<sup>13</sup> É também neste momento em

<sup>12</sup> Saramago, 1991, p. 364.

<sup>13</sup> Saramago, 1991, p. 367.

que o narrador intensifica a duplicidade entre criador e criatura, visto que ao chegar bem próximo à barca, pode-se perceber que aquela criatura era semelhante ao homem, chega então o terceiro elemento da barca, o Pastor. Na passagem a seguir, Saramago, descreve o Pastor na sua chegada

As mãos agarraram-se à borda da barca enquanto a cabeça ainda estava meio mergulhada na água, e eram umas mãos largas e possantes, com unhas fortes, as mãos de um corpo que, **como o de Deus**, devia ser alto, grande e velho.<sup>14</sup>

É Jesus, quem chama a atenção para a similaridade entre Deus e o Diabo: “Jesus olhou para um, olhou para outro, e viu que, tirando as barbas de Deus, **eram como gêmeos.**”<sup>15</sup>

Portanto, o gêmeo, ainda sob a perspectiva de Rank, é julgado como aquele que

ao vir ao mundo, trouxe consigo o seu Duplo imortal, em outras palavras, a alma; e, por esse motivo, tornou-se independente de todas as outras ideologias, que dizem respeito à imortalidade, e também independente da relação sexual de seus pais (...). Os gêmeos, como aparecem nos mitos, dependem apenas de si mesmos. As suas vidas estão tão intimamente ligadas que o fim trágico de um, significa a morte do outro.<sup>16</sup>

Assim, ousamos cismar que Deus e Diabo, *n’O ESJC*, são dependentes. Um é alter-ego do outro, um só existe porque o outro existe também. O Deus de Saramago afirma, comprovando o que já dissemos acima: “tudo quanto interessa a Deus interessa ao Diabo”<sup>17</sup>.

Desse modo, elevando Diabo e Deus como gêmeos, com interesses afins, conseqüentemente, se aumentar o poder Divino, o poder Satânico aumenta também. Portanto, os limites do bem são os limites do mal. Lúcifer é gêmeo de Deus, sua outra face. Em

<sup>14</sup> Saramago, 1991, p. 367. [negritos nossos]

<sup>15</sup> Saramago, 1991, p. 368. [negritos nossos]

<sup>16</sup> Rank, 1939, p. 149-150.

<sup>17</sup> Saramago, 1991, p.369.

*ESJC*, o bem e o mal, Deus e Diabo são vistos como parte um do outro, o duplo como uno.

No romance saramaguiano, Satã é visto como gêmeo que abre mão da sua maldade para tentar salvar o mundo das diversas mortes, mas Deus não aceita a sua renúncia. Evocando novamente Messadié que em seus estudos sobre os testamentos, afirma que “Tanto no romance como no velho testamento, o Diabo é um servidor de Deus e não entra nunca em conflito com o superior. Seu papel é determinado conforme a vontade de Deus. Ele seria o sofrimento pretendido pela vontade Deus.”<sup>18</sup>

Para Nogueira com o surgimento de Satã, o mundo divide-se em sim/não, luz/trevas, bem/mal, cristo/diabo, verdadeiro/falso entre tantos outros antônimos. Satã vem para combater a religião cristã. Cito:

Satã é o inimigo implacável de Jesus e seus discípulos, tramando incessantemente a ruptura da fidelidade ao Senhor e pondo a perder os seus corpos e almas. Em suma, ele encarna todos os obstáculos, não à sobrevivência do povo escolhido, mas à possibilidade de vida eterna no Paraíso. Ultrapassando uma consciência nacional, o Demônio, como o pai da desobediência, coloca o problema de modo muito mais universal: a livre opção de todos e cada um dos homens entre o Bem e o Mal.<sup>19</sup>

O Diabo é abordado a partir da idéia de adversário de Deus somente no novo testamento, onde eles travam conflitos para o domínio maior e absoluto. Portanto, se o Diabo é o adversário de Deus, ele também é seu servo, conseqüentemente, não pode desejar a sua perda/decadência, pois esta seria a mesma para ambos.

Dessa forma, o Diabo no *ESJC* já está “pré-destinado” a ser mau. Ao tentar mudar sua situação, é negado por Deus. Aqui, o Diabo é quase um santo que profere palavras amorosas. Temos um Deus obcecado por sangue e por desgraças, coberto de interesses, ao lado de um Diabo piedoso e consciente. É importante observar o lamurioso diálogo entre Deus e Diabo, quando este último quer ser perdoado:

---

<sup>18</sup> Saramago, 1991, p. 303

<sup>19</sup> Nogueira, 1986, p. 18.

Não me aceitas, não me perdoas, Não te aceito, não te perdôo, quero-te como és, e, se possível, ainda pior do que és agora, Porquê, **Porque este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és.**<sup>20</sup>.

Na tradição das histórias sobre o duplo, na perspectiva de Rank, quando a morte do protagonista é causada pelo assassinato de sua segunda personalidade, equivale ao suicídio, porque destrói, juntamente com a sua personalidade corporal, o portador da sua imortalidade.<sup>21</sup> Em consequência disso, o temor de morrer é uma consequência do temor de não viver, de duvidar da sua existência que se projeta na relação da angústia do duplo o qual não tem um duplo onde apanhar o modelo.

É o Diabo quem assegura a vida de Deus; como uma segunda personalidade presa, encontram-se interligados; cada um quer seu outro, como afirma Baudrillard cada um é o destino do outro, e sem dúvida o destino secreto de cada um é destruir o outro (ou seduzi-lo)<sup>22</sup>. A morte significa o fim das possibilidades, pois se dá o fim dos poderes condutores do sujeito.

O romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo* vai de encontro aos dogmas cristãos, os quais trouxeram a palavra revelada de Deus aos homens, o que era superior ao humano. O escritor português, re-cria a palavra de Deus, dando-lhe uma nova performance/atuação/desempenho. De uma maneira irônica, e algumas vezes até radical, ele transforma o discurso bíblico em literário, evocando Deus e Diabo, transformando-os em personagens espertas, onde criador e criatura, elevados à categoria de gêmeos na temática do duplo, estão intimamente interligados.

Aproximando mais ainda Deus e o Diabo no romance, ainda no episódio da Barca, Deus não só ri como dá uma gargalhada. Sabendo-se que o riso era coisa do Diabo, dá uma idéia de espelhamento. O riso era visto como pecado original e não fazia parte do plano divino, pois esse insinuava as imperfeições humanas. No início da criação nada era cômico, o riso era visto como algo frívolo; a Bíblia não poderia ser respeitada através de um espetáculo de graça e humor. Observemos, abaixo, a passagem de Saramago

<sup>20</sup> Saramago, 1991, p. 392-393. [negritos nossos]

<sup>21</sup> Rank, 1991, p. 104.

<sup>22</sup> Baudrillard, 1992, p. 171.

um tal John Schorn, que passou tanto tempo ajoelhado a rezar que acabou por criar calor, onde, nos joelhos, evidentemente, e também se diz isto agora é comigo, que fechou o diabo numa bota, **ah, ah, ah**, Eu, numa bota, duvidou o Pastor, isso são lendas, para que eu pudesse ser fechado numa bota, era preciso que ela tivesse o tamanho do mundo,<sup>23</sup>

Como ambos estão interligados, o outro age como testemunho, como um ser obediente. Dessa forma, existe um jogo entre eles, do real e do irreal, da totalidade e da egoidade, há a consciência do outro, a coerência da liberdade, a autonomia. Um tem responsabilidade pelo outro, quase como perseguição, pois se identificam entre si.

Ao longo deste paralelo traçado, a ficção, sintomaticamente presente nas obras saramaguianas como retificação da História, possibilita-nos ir além daquilo que vivemos, permitindo a construção de um mundo imaginário além-fronteiras, sem deixar que se perca a realidade efetiva, ou seja, a recriação do “real” (teológico) em um plano imaginário (literário), no qual as personagens possuem seus próprios valores: são seres humanos definidos, transparentes, que vivem todos os tipos de realidades situacionais. Evocando Anatol Rosenfeld, a estrutura de um texto qualquer, ficcional ou não, de valor estético ou não, “compõe-se de uma série de planos dos quais o único real, sensivelmente dado, é o dos sinais tipográficos impressos no papel”<sup>24</sup>.

Questões relevantes tiveram espaço neste estudo, ficção, intertextualidade, recriação e Teopoética, criando muitas possibilidades inovadoras, trabalhando com o imaginário/ficcional. Obviamente, existem afinidades e diferenças entre os seres reais teológicos (críveis através do poder da fé) e os seres ficcionais, e são essas diferenças, de grande importância, que instauram a verossimilhança, que auxiliam na construção do romance. Assim, de nada adiantaria descrever os fatos tal como eles ocorreram, pois ao invés de se escrever um romance, estaria se arquetetando um documentário. Rosenfeld afirma que na medida em que quiser ser igual à realidade, o romance será um fracasso; “a necessidade de selecionar afasta dela e leva o romancista a criar um mundo próprio, acima e

<sup>23</sup> Saramago, 1991, p. 386. [negritos nossos]

<sup>24</sup> Rosenfeld, 2002, p. 13

além da ilusão de fidelidade”.<sup>25</sup>

No Evangelho de Saramago, a identidade de Deus não é usurpada por seu gêmeo, o Diabo, talvez é o seu outro EU, pois ambos possuem interesses afins polares contrários. Assim, enquanto Deus articula, age, manda e desmanda, o Diabo age apenas como um espectador, vendo-o agir e ajudando-o, obedecendo a todas as solicitações do Criador.

Mais uma vez o duplo (criador e criatura – como gêmeos) estreitam relações dependentes, em que um só é o que é porque o outro também é, sendo o Diabo gêmeo de Deus, (sua criatura, cópia) ou vice-versa, o seu alter-ego, um pedaço de si mesmo, está predestinado a ser sempre o mal, para que haja um equilíbrio, a sobrevivência de ambos. O Diabo, apesar das tentativas frustradas no romance de se redimir de suas maldades, de tentar mudar o destino da humanidade, continua sendo subordinado ao seu Criador, seu duplo – seu original. Isso assegura em uma linha tênue e longínqua a existência de ambos.

**RESUMO:** Levando em consideração que os fenômenos de desdobramento de personalidade sejam denominados “duplo” – termo consagrado no século XIX pelo movimento romântico e que deu origem a inúmeras obras literárias –, tendo como função causar estranhamento, as primeiras produções apareceram em novelas e contos, sendo pouco frequentes nos romances. É relevante observar que Saramago retoma na forma menos utilizada essa temática num intervalo de dois séculos, quando estava quase entrando em esquecimento. Recria suas personagens sem deixar que se perca a realidade efetiva, ou seja, a recriação do “real” (teológico) em um plano imaginário (literário), apresentando as personagens Deus e Diabo como duplos, na categoria de gêmeos. O herói gêmeo, como primeira forma de duplo na literatura, faz com que o outro se torne visível. Identificado primeiramente pelos traços físicos, podendo fazer com que ambos sejam confundidos. Apresentado de forma ambígua, mal e bem, Saramago inverte os papéis de Deus e Diabo no romance, que são descritos com características físicas semelhantes, bipartidos, opostos e dependentes

<sup>25</sup> Rosenfeld, 2002, p. 67.

um do outro. Como ambos estão interligados, o outro age como testemunho, como um ser obediente. Existe um jogo entre eles, do real (teológico) e do irreal, da totalidade e da egoidade, há a consciência do outro, a coerência da liberdade, a autonomia. Um tem responsabilidade pelo outro, o que garante a sobrevivência de ambos. Este trabalho está vinculado à dissertação (em desenvolvimento) de Mestrado, em Literatura, na área de Teoria Literária.

**Palavras-chave:** duplo, José Saramago, teologia.

**ABSTRACT:** *Considering the phenomena of multiple personalities are called “double,” a term established by the romantic current from which came uncountable literary texts and its main reason is to cause discomfort. The first ones came as novels and short stories not being frequent in novels. It’s important to point out that Saramago resumes this theme in a different way in a period of two centuries when it was almost forgotten. Saramago recreates his character and does not allow that they lose the feeling of reality of an imaginary world, presenting his personages God and Devil as double in a twin character. The Twin Hero as the first manner in literature acted in a way that the other became visible. Firstly identified by the physical characteristics and capable of being confused. Presented in a confusing manner, good and evil, Saramago change the roles God and Evil in the novel which are described in a manner alike, opposite sides but both depend on one another to exist. There is an interface between them, one acts like a witness and someone who obeys. A game played by them, the game of real and fake, totality and uniqueness. One is aware of the other coherence of liberty and autonomy. One is responsible for the other which guarantees the survival of both. This work is related to the Master dissertation in literature (still being taken) in the Theory of Literature.*

**Keywords:** *double, José Saramago, theology.*

## REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. 2ª.ed. Campinas, SP: Papirus, 1992.
- BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: O romance*. Lisboa: Caminho, 1998.
- GOMES, Pinharanda. *Teodicéia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Sampedro Editora, 1974
- KUSCHEL, Karl Josef. *Os escritores e as escrituras. Retratos Teológicos Literários*. Trad. Paulo Astor Soethe et alii. São Paulo: Loyola, 1999.
- MESSADIÉ, Gerald. *História Geral do Diabo – Da Antiguidade à Época Contemporânea*. Portugal: Europa-América, 2001.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. São Paulo: Ática, 1986.
- RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Coeditora Brasília, 1939.
- ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.



## A QUASE AUSÊNCIA DE EROS: A FACE IRÔNICA DE A CIDADE E AS SERRAS

Juliana Souza Santana<sup>1</sup>

“Não se trata de negar a tenebrosa cidade em proveito da idílica serra, mas pôr lado a lado a cidade e as serras.”  
(Teresa Cristina Cerdeira .In: *O Avesso do Bordado*)

A primeira edição de *A Cidade e a Serra*<sup>2</sup> de Eça de Queirós é de 1901, um ano após a morte de escritor, situando-se, portanto na última fase da obra do escritor. O romance, cuja origem remete ao conto *Civilização*, publicado em 1892, relata a trajetória de Jacinto, - carinhosamente alcunhado pelo narrador Zé Fernandes de “o Príncipe da Grã - Ventura”. O livro percorre o desmoronamento de sua aparente e tediosa felicidade proporcionada pela vida “superiormente civilizada”, desfrutada em seu suntuoso palacete, situado à Avenida dos Campos Elíseos em Paris - espaço visto pelos portugueses como modelo de civilização - até o encontro de uma felicidade possível experimentada nas serras portuguesas.

No ensaio “Para uma análise estrutural da obra de Eça de Queirós”<sup>3</sup>, Cleonice Berardinelli afirma ser aconselhável considerar a obra de Eça de Queirós como uma grande narrativa, cujo tema seria “(..) a biópsia da sociedade portuguesa”. A ensaísta elege os livros *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio*, *Os Maias*, *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras* como sendo os marcos principais da obra do autor, tendo em vista o olhar lançado sobre Portugal através destes romances, marcadamente envolvidos pela proposta de revisão crítica da sociedade portuguesa dos fins do século XIX.

Neste mesmo ensaio, Cleonice Berardinelli propõe um quadro

<sup>1</sup> Aluna do curso de graduação Português – Literaturas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Este trabalho está vinculado ao projeto de pesquisa **E[ç]as Mulheres: um estudo da presença feminina na obra de Eça de Queirós**, coordenado pela Professora Doutora Monica Figueiredo. Esse texto é produto da pesquisa desenvolvida durante a Iniciação Científica.

<sup>2</sup> Para as citações do texto, utilizaremos a abreviação *CS*.

<sup>3</sup> BERARDINELLI, Cleonice. “Para análise estrutural da obra de Eça de Queirós”. IN: Estudos de Literatura Portuguesa. Lisboa, INCM, 1989

comparativo, no qual destaca o ambiente em que o enredo destes livros se dá, as características mais marcantes da personagem principal e também sua trajetória. Amaro Vieira, Basílio de Brito, Carlos Eduardo da Maia e Gonçalo Mendes Ramires são personagens, que, por razões diversas, cometem faltas e, ao final das narrativas, encontram destinos que significam muito mais que um ponto final para o enredo. Amaro, o personagem título de *O Crime do Padre Amaro*, envolve-se com uma moça, burlando o celibato imposto pela religião da qual é sacerdote, engravida a jovem Amélia e acaba por provocar a morte do filho. O padre não recebe nenhum castigo pelas faltas cometidas e permanece em sua inabalável carreira religiosa. Em *O Primo Basílio*, Basílio de Brito mantém um relacionamento adúltero com sua prima Luísa, com o qual busca prazeres passageiros. Frente à morte da moça, fruto agravamento das questões causadas pela relação entre os primos, Basílio assume uma postura leviana e continua a levar a mesma vida de sempre.

Se nestes dois romances, as faltas cometidas pelas personagens não acarretam castigos proporcionais a sua gravidade, em *Os Maias*, Carlos da Maia perde as duas pessoas que mais pôde amar – sua irmã e amante Maria Eduarda e seu avô Afonso da Maia – em decorrência do relacionamento adúltero e, conscientemente, incestuoso que mantém com Maria Eduarda. Após buscar tentativas desesperadas de consolo para sua dor, Carlos encontra refúgio em Paris.

No penúltimo romance que compõe a unidade proposta por Berardinelli, *A Ilustre Casa de Ramires*, Gonçalo Ramires, motivado por interesses políticos, corrompe o lar da irmã Gracinha, aproximando-a do homem que o pode tornar deputado. O objetivo pretendido pelo fidalgo é alcançado, no entanto, analisando a situação em que se encontra, Gonçalo conclui que a recompensa não é satisfatória e que a poderia ter alcançado por mérito próprio. Vislumbrando um futuro monótono, Ramires parte para África.

Esse panorama concebido pela professora Cleonice Berardinelli revela um processo de identificação de cada uma dessas personagens com um Portugal decadente, que Eça de Queirós enxergava sob a ótica da geração que Eduardo Lourenço chama de *primeira geração perdida de Portugal*, a geração de 1870. Considerando-se a unidade pretendida pela ensaísta, cada romance equi-

vale a uma etapa do percurso percorrido por esse Portugal representado. *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio* simbolizam um estado de inércia inscrito pelo provincianismo português, uma vez que o destino das personagens-títulos indicam um Portugal autocomplacente com seus vícios e suas limitações. *Os Maias* e *A Ilustre Casa de Ramires* são um estágio avançado da trajetória desse Portugal. Carlos Eduardo e Gonçalo Ramires expiam seus crimes e abandonam a situação em que se encontram, indo em busca de novas possibilidades. Entretanto, seus destinos são distintos física e ideologicamente. O primeiro transfere-se para Paris; o segundo parte para para África, que àquela época era domínio colonial português. A escolha de Ramires é um indício do desfecho que advirá em *A Cidade e as Serras*. O Gonçalo que se dirige à África é um falhadamente humano. A transformação de Portugal se dá no resgate de uma idéia de país ainda não-corrompido, um Portugal não-citadino, não-civilizado.

Para a crítica Berardinelli, *A Cidade e as Serras* encerra a *grande narrativa*, exaltando a vida rural – mais natural como solução para o tédio e o aniquilamento das possibilidades de felicidade provocados pela civilização. O campo surge como resposta para a realidade nacional exposta nos outros romances. O livro seria, então, a polarização há muito concebida, entre espaços e modos de viver:

“ O contraste entre o campo e a cidade, enquanto formas de vida fundamentais, remonta à Antiguidade Clássica (...). Em torno das comunidades existentes(...), cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples(...); a cidade como lugar de barulho, humanidade e ambição(...)” (WILLIANS, 1989 :p.11)<sup>4</sup>

Sob a perspectiva de Berardinelli, a obra de Eça de Queirós refletiria a progressiva mudança da visão que o escritor tem de seu país. Desta feita, o autor de *O Primo Basílio* teria, nos últimos anos de vida, abrandado o humor corrosivo e a crítica mordaz que lhe são característicos para dar lugar ao idealismo e à utopia da juventude. Para grande parte da crítica queirosiana, *A Cidade e*

<sup>4</sup> WILLIANS, Raymond. O campo e a cidade na história e na literatura. São Paulo > Companhia das Letras, 1989

*as Serras* seria o *plano de salvação* proposto por um Eça de Queirós reconciliado com a sua pátria; uma espécie de palinódia escrita por um homem que, ao fim da vida, se torna mais compreensiva e complacente – virtudes próprias da velhice

João Gaspar Simões em sua biografia de Eça de Queiros, escreveu:

“Renunciando à crítica, menosprezando o seu antigo lema realista – ver verdadeiro – ei-lo (Eça de Queirós) a resvalar insensivelmente, para Julio Dinis (...) Com um agravante. Júlio Dinis nunca esperara escrever páginas mais realistas do que as suas mais poderosas qualidades: aos seus dons satíricos excepcionais” (p.644)

A essa opinião, acrescenta-se a crítica de Jacinto do Prado Coelho:

“O que podia ser uma obra profundamente irônica reduziu num jogo de espírito superficial, na demonstração, dileitante e mal estabelecida, duma tese reacionária, não obstante a existência de algumas páginas vagamente polvilhadas duns restos de realismo social(...)”<sup>5</sup> (Coelho, 1969:231)

Tais leituras do romance causam estranheza frente ao fato de Eça de Queirós ter sido o introdutor e maior defensor da escola realista em Portugal. Mais do que uma revolução estética, o autor de *Os Maias* acreditava que o Realismo seria capaz de remodelar a face de uma nação alijada do progresso do desenvolvimento vivido pela Europa de então. Para Eça de Queirós, a literatura realista era o remédio necessário à cura de um país adoecido pela paralisia e pelo atraso técnico-científico.

A geração de Eça de Queirós encontrava-se profundamente embebida do sentimento de desvalia, de ressentimento e de marginalidade perante o descompasso entre a Europa, que nas esteiras da Revolução Industrial se modernizou, e um Portugal atrasado, inculto. Essa geração não se reconhecia nesse Portugal que se posicionara à margem do continente do qual, séculos antes, fora

<sup>5</sup> COELHO, Jacinto. “A tese de *A Cidade e as Serras*”. In: *A Letra e o Leitor*. Lisboa, Portugal, 1969, p.231-238

grande potência. “ A geração de 70 tentou desentranhar do Portugal quotidiano, mesquinho e decepcionante, *um outro*, sob ela enterrado, à espera de oportunidade de irromper à luz do sol” ( LOURENÇO, 1978:92)<sup>6</sup>. Em outras palavras, os realistas pretenderam trazer à tona um Portugal em pé de igualdade com o restante da Europa. “ Europeizarmos-nos” era o objetivo a ser alcançado por esses homens.

É possível que um escritor combativo, crítico e defensor das benesses da modernidade pudesse exaltar o paraíso rural português em detrimento de um modelo civilizacional como Paris? Teria Eça, realmente, resolvido com *A Cidade e as Serras* escrever a palíndia de sua obra? Seria o romance uma tentativa de reconciliação com o país tão criticamente retratado em todos os seus outros livros?

Este trabalho pretende reavaliar as leituras de *A Cidade e as Serras*, levantando como ponto a ser observado a ausência de erotismo no romance. Mais uma vez, recorre-se às palavras de Eduardo Lourenço:

“(…)o seu ( de Eça de Queirós) erotismo é estrutura, visão de mundo, que **conscientemente orienta e embebe toda a sua escrita. Não por ausência ou sublimação (..), mas por excesso , quase ofuscação.** Cru ou refinado, é um erotismo plenamente auto-consciente da sua função fantasmal, provocando pela evocação da sensualidade ou da imaginação dela uma perturbação que não só atinge o código ético que regula a divisão entre o que é socialmente percebido como decente ou indecente(...) como a totalidade do ser.” ( LOURENÇO, 1994:245)<sup>7</sup>

O erotismo, desta feita , é uma marca fundamental do texto queirosiano – seja pelo modo como as personagens são concebidas e as relações que mantém entre si; seja pela linguagem profundamente envolvida na exaltação do sentidos. O erotismo é, pois, mais uma das ferramentas de crítica à sociedade utilizadas primo-

<sup>6</sup> LOURENÇO, Eduardo. “ Da Literatura como interpretação de Portugal ( De Garret a Pessoa)” In: *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa, D. Quixote, 1978

<sup>7</sup> LOURENÇO, Eduardo. “ Eros e Eça”. In: *O Canto do Signo. Existência e Literatura* (1957-1993). Lisboa, Editorial Presença, 1994

rosamente por Eça de Queirós. Vejam-se os motes dos romances *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio*, *Os Maias* e *A Ilustre Casa de Ramires*: tramas em que as relações afetivas e eróticas mantidas entre as personagens servem de estrutura na qual se fundam os conflitos vivenciados. A obra queirosiana representa o primeiro momento da literatura portuguesa em que o erotismo é explicitamente retratado e celebrado.

A sexualidade e os temas que a cercam constituíam, para a sociedade burguesa dos fins do século XIX, não apenas um tabu. A questão é um pouco mais profunda: vivia-se e pesava-se como se esse importante aspecto da natureza humana não existisse. Silenciar era melhor maneira de não refletir, de não tomar consciência de que, para além da aparente moralidade supostamente vivenciada pelos membros dessa sociedade, havia relações que fugiam ao modelo imposto pela Igreja e pelos *bons costumes*. Eça de Queirós perturba e escandaliza os padrões ao desvalar o que ninguém ousava assumir que existia. O escritor invade a intimidade das casas, trazendo à baila o que nunca fora ousadia de outros. Essa sua *intromissão*, porém, não se dá à revelia dos valores da época. O século XIX é também o momento em que se passa a tratar das questões do sujeito.

Em *A Cidade e as Serras*, Eça de Queirós adota um tom que se opõe ao seu escandalizante *tudo revelar*. Jacinto leva uma vida praticamente assexuada em Paris, enfiado em seu suntuoso 202, mergulhado nos muitos recursos que a civilização lhe oferecia. *Jacinto não tem entranhas*. O príncipe da Grã-ventura não deseja, não padece de amores, não se deixa envolver por eles. Recuperando-se as palavras de Zé Fernandes:

“ Na idade em que se lê Balzac e Musset nunca atravessou os tormentos da sensibilidade; nem crepúsculos quentes que o retiveram na solidão de uma janela, padecendo de um desejo sem forma e sem nome. (...) Sem coração bastante forte para conceber um forte, e contente com esta incapacidade que o libertava, do amor só experimentou o mel (...)” (CS, p.11)

A ausência de erotismo na primeira parte do romance justifica a tese defendida por Freud em *O mal-Estar na Civilização*<sup>8</sup>: “

<sup>8</sup> FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro, Imago, 1997

o amor se coloca em oposição aos interesses básicos da civilização”( FREUD, 1997:56)<sup>9</sup>. Freud postula que a civilização – definida como “a soma integral das realizações e regulamentos que distinguem nossas vidas das nossos antepassados animais, e que servem a dois instintos: o de proteger o homem contra a natureza e o de ajustar os eus relacionamentos mútuos”(FREUD:1997:41)<sup>10</sup> - é contrária ao amor, ainda que tenha surgido da necessidade de se encontrar condições favoráveis à perpetuação da espécie. O convívio em sociedade civilizada requer do homem a repressão e regulação dos instintos libidinais. Dessa repressão, advêm as noções de monogamia, de sexo associado apenas à procriação e de rigidez do modelo familiar.

Jacinto sofre o máximo dos efeitos dessa força repressora . A ociosidade de seus dias, o mundo de informações que o cercam na sua cultuada biblioteca, a formalidade exarcebada dos contatos sociais que mantém fazem dele um homem sufocado, *soterrado* pelos excessos de uma civilização que prioriza a busca pelo bem-estar do homem em detrimento , justamente, do próprio homem.

Diante de um quadro como esse, Jacinto parte para as serras portuguesas, a fim de cuidar das cerimônias de transladação dos restos mortais de seu avô para a nova capela da fazenda em Tormes. Não estava em seus planos encontrar em Tormes o paraíso, a salvação para sua vida tediosa, mas as serras se revelam mais promissoras do que se esperava. Além de restaurar a fazenda, Jacinto encontra uma esposa e tem com ela muitos filhos. Seria o desfecho perfeito para uma narrativa que pretende defender as maravilhas da vida campesina. Deve-se observar, no entanto, o modo como este final feliz é descrito pelo narrador Zé Fernandes:

“ À porta ,que de repente se abriu, apareceu minha prima Jo-aninha, corada do passeio e do vivo ar, com um vestido claro pouco aberto no pescoço, que fundia mais docemente, numa larga claridade, o esplendor branco de sua pele, e o louro on-deado dos seus cabelos, lindamente risonha, na surpresa que alargava os seus largos e luminosos um olhos negros(..) E foi assim que Jacinto , nessa tarde de setembro , na Flor da Malva viu aquela com quem se casou em maio , na capelinha de azu-

<sup>9</sup> FREUD, Sigmund .op. cit., p.56

<sup>10</sup> FREUD, Sigmund. Op.cit. p.41

lejos, quando o pé de roseira se cobria de rosas.” (CS, p. 122)

Joaninha não é uma mulher *humana*, no sentido mais rasteiro que esse adjetivo pode ter. O casamento não surge como solução para os instintos que a civilização teria obrigado Jacinto a reprimir. Antes, os confirma, pois que não há entre eles um desejo avassalador como o de Carlos da Maia e Maria Eduarda, por exemplo. Se Paris não é o ambiente favorável para o amor, Tormes também não é. O casamento com Joaninha seria apenas mais uma das adaptações que Jacinto impõe às serras, na tentativa de torná-las menos “primitivas”. Sendo assim, o relacionamento dos dois obedece às mesmas convenções impostas pela civilização: monogamia e sexo procriativo.

Feitas estas considerações, é possível considerar que Eça de Queirós não tenha repetido o modelo que opõe a cidade ao campo, como num duelo maniqueísta. Talvez, o autor teria tornado seu estilo mais ameno, a fim de propôr exatamente uma despolarização desses elementos que assombram há tempos a literatura e a História e, ainda, problematizar, como sempre fizera, as certezas que determinavam a sociedade portuguesa, tais como o nacionalismo que se fazia presente na época em que romance foi escrito e também as certezas da geração a que pertecera.

Analisando-se o título do romance, constata-se o uso do conectivo “e”, cujo valor aditivo permite sugerir que a cidade e o campo estão no mesmo nível qualitativo, pois que se fosse o caso de valorizar um em detrimento do outro, seria preferível *A Cidade ou as Serras*. Mas não foi esse o título que Eça de Queirós deu à sua obra.

A ausência de elementos eróticos tanto no enredo, quanto na linguagem adotada por Eça de Queirós poderia ser mais uma prova a corroborar a leitura crítica habitual de que o romance seria uma obra de reconciliação do escritor com sua pátria, que tanto criticara anteriormente. Esse trabalho pretendeu mostrar que o erotismo em *A Cidade e as Serras* cumpre o papel de levantar questionamentos acerca das soluções possíveis para a sociedade do final do século XIX. Poderia-se deduzir, a partir da leitura do romance, que nem a Paris supercivilizada, nem a Tormes ultrabucólica eram a solução.



**RESUMO:** O presente texto pretende reavaliar as leituras de *A Cidade e as Serras*, levantando como ponto a ser observado a ausência de erotismo no romance como forma de problematizar a temática do binômio “campo e cidade”.

**Palavras-chave:** Campo e cidade; Erotismo; Eça de Queirós.

**ABSTRACT:** *The present paper intends to present the reappraisal of novel A Cidade e as Serras, by Eça de Queirós, from the point of view of erotism..*

**Keywords:** *Country and Town; Erotism; Eça de Queirós.*

## REFERÊNCIAS

- BERARDINELLI, Cleonice. “Para uma análise estrutural do Romance de Eça de Queirós”. In: *Estudo de Literatura Portuguesa*, Lisboa, INCM, 1989.
- CAMPOS MATOS, Antonio. *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa, Caminho, 2000.
- COELHO, Jacinto do Prado. “A tese de *A Cidade e as Serras*”. In: *A Letra e o Leitor*. Lisboa, Portugal, 1969.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro, Imago, 1997
- GAY, Peter. *A experiência burguesa. Da Rainha Vitória a Freud. A Educação pelos Sentidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- LEPECKI, Maria Lúcia. “O Sentido de *A Cidade e as Serras*”. In: *Eça na Ambiguidade*. Jornal do Fundão, 1974, p.79-133.
- LOURENÇO, Eduardo. “Da Literatura como interpretação de Portugal (De Garret a Pessoa)”. In: *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa, D. Quixote, 1978
- LOURENÇO, Eduardo. “Eros e Eça”. In: *O Canto do Signo. Existência e Literatura* (1957-1993). Lisboa, Editorial Presença, 1994
- SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público. As Tiránias da Intimidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

## OS BRILHANTES DO BRASILEIRO: AMOR, DINHEIRO E CRÍTICA

Juliana Yokoo Garcia<sup>1</sup>

Esta comunicação tem como objetivo principal apresentar um projeto de pesquisa que se encontra no início de sua execução. Para tanto irei traçar um caminho durante a exposição a fim de, principalmente, mostrar o porquê detenho-me em um estudo cujo foco principal é um autor ainda tão marginalizado (no sentido literal da palavra) no cânone da Literatura Portuguesa.

Inicialmente irei brevemente relatar qual foi o caminho percorrido para que eu chegasse nesta pesquisa; em segundo lugar discutirei um pouco sobre esta “marginalização” do autor e, finalmente, irei expor de forma sucinta o objeto específico de minha pesquisa, o romance *Os Brilhantes do Brasileiro*.

Esta pesquisa sobre Camilo Castelo Branco iniciou-se através da formação de um grupo de estudos coordenado pelo Professor Doutor Paulo Motta Oliveira que tinha como objetivo inicial rastrear na biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas da Universidade de São Paulo, todos os periódicos que pudessem ter relação com a história da crítica camiliana. Durante este trabalho percebemos a necessidade do grupo de aprofundar o conhecimento em relação tanto à obra quanto à crítica camiliana. A partir de então, iniciamos um contato mais profundo com a obra de Camilo e cada integrante partiu para um processo individual que resultou no projeto aqui apresentado.

A partir da leitura de alguns textos importantes pudemos notar que, em geral, esta crítica tende a classificar a obra camiliana como seguidora de “duas tendências alternativas”<sup>2</sup>. Estas duas alternativas resumem-se basicamente em novela passional e sátira de costumes. Grande parte da crítica pesquisada opera uma divisão entre as características encontradas em uma novela passional, em contraposição às encontradas em uma sátira de costumes. Acreditamos, entretanto, que esta simplificação desvaloriza a obra cami-

<sup>1</sup> Aluna de graduação, licenciatura e iniciação científica do curso de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas da Universidade de São Paulo.

<sup>2</sup> Saraiva, 1984, p.783

liana por vê-la, muitas vezes, como algo previsível e nada inovador e, por isso, de menor importância dentro do cânone da Literatura Portuguesa.

Para Saraiva e Lopes, por exemplo, há na novela passional camiliana, uma “religião do amor”, ou seja, uma “fórmula ‘mártires do amor’” e uma promoção “do amor à categoria do sagrado, do incomensurável com a razão e com as normas morais correntes”<sup>3</sup>. Em contrapartida, há em sua sátira

“Um jogo grotesco de adultérios e outras formas de infidelidade amorosa que envolvem vários tipos da pequena burguesia minhota, enriquecido com o casamento de brasileiros de retorno e espanejando-se depois nas relaxações morais ainda mais desbragadas do meio citadino”<sup>4</sup>.

Ainda com relação a essa classificação estanque, podemos encontrar outros críticos que nos ajudam a confirmar a recorrência de tal análise. Entre eles podemos citar Massaud Moisés que afirma encontrar na novela passional camiliana

“criaturas impulsionadas por uma espécie de fatalismo do sentimento, entregam-se ao amor, que é paixão e não desejo de elevar-se pela contemplação do outro, - guiadas por instintos, por imperiosas necessidades físicas”<sup>5</sup>.

Além dessa classificação estanque, parte da crítica ainda afirma que na obra de Camilo “faltou o nexo de uma idéia geral”, ou seja, que o autor não possuía um objetivo real ao escrever suas obras. Para justificar essa tese, Theóphilo Braga, utiliza, como muitos outros críticos, a biografia dizendo que

“a espontaneidade de impressionista não o deixava (Camilo) seguir um plano na vida, nem proseguir uma idéia fundamental na sua actividade. Escreveu sobre implacáveis necessidades materiais, e sob a emoção de fortes sentimentos moraes”<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> *Ibid*, p.784

<sup>4</sup> *Ibid*, p.787

<sup>5</sup> Moisés, 1967, p.89

<sup>6</sup> Braga, 1892, p.242

Aquí, como em vários comentários críticos sobre o autor, podemos encontrar uma constante alusão à sua vida desregrada e à sua condição de “escritor comercial” o que, arrisco dizer, pode ser o início dessa desvalorização da obra camiliana como algo menor. Desde já deixo claro que acredito no valor biográfico para algumas interpretações, mas prefiro, principalmente quando se trata de Camilo, superar tais interpretações e dedicar-me especificamente à obra, pois creio que, muitas vezes, tais crenças em valores biográficos podem comprometer a interpretação de uma obra como ela deve ser feita. Já a partir deste ponto de vista, discordo de muitos críticos que tendem a interpretar a obra de Camilo baseando-se em sua vida e, - é importante dizer - não é raro encontrarmos essa visão na crítica camiliana.

Toda essa tradição crítica nos deixa claro que a obra de Camilo sempre foi vista como algo facilmente interpretável, ou seja, sem maiores surpresas ou inovações. Acredito, porém, e mostrar isso é o grande objetivo deste trabalho, que Camilo, mesmo possuindo a inegável posição de “escritor comercial”, possuía um objetivo maior na sua obra: a crítica social, ou seja, a tentativa de mostrar as irregularidades de uma sociedade que era, ou fingia-se ser, visivelmente moral.

O que tentarei mostrar neste trabalho é que toda essa tradição crítica camiliana, que passa por importantes nomes no estudo da Literatura Portuguesa é, em parte, responsável pela interpretação parcial da obra camiliana, pois já prepara o leitor para o encontro com um autor menor, ou ainda com um enredo já conhecido. Sendo assim, o leitor já possui sua leitura direcionada, o que dificulta sua percepção em relação às inovações feitas sutilmente por Camilo nas entranhas de seus romances.

Para que possa defender tal tese, concentro minha pesquisa no romance *Os brilhantes do brasileiro*, romance este que é um grande exemplo da presença da crítica social na obra de Camilo. Este romance foi escolhido, principalmente, por estar enquadrado no que os críticos chamam de novela passional, e, mais ainda, por não o ser, segundo minha interpretação inicial.

Trata-se de um romance em que o principal objeto motivador dos personagens é, senão o dinheiro, a posição social.

Resumidamente, o romance conta a história de Ângela, uma

mulher que, apaixonada por Francisco, um homem de classe social inferior a sua, enfrenta a figura do pai e da família para realizar seu desejo amoroso. O pai, o reconhecido Simão de Noronha, furioso com tal decisão, mete-a em um convento, de onde Ângela sai e casa-se com um brasileiro rico, de certa forma, a contragosto. Como não esquece o amado Francisco, vende as jóias que ganhou no casamento e passa a ajudar secretamente o amado, que a essa altura estudava medicina na cidade do Porto, mandando-lhe dinheiro através da irmã. O amado forma-se médico e parte para o Brasil, onde tenta ganhar a vida. Morrendo Hermenegildo, o brasileiro, Francisco volta a Viana, sua cidade natal, onde reencontra Ângela. Como médico ele cura o pai de Ângela que, até então rejeitava a moça. Grato pela cura, o pai perdoa a filha e abençoa Francisco.

Este enredo, contado desta forma, enquadra-se perfeitamente naquilo que os críticos chamaram de novela passional. Temos aqui, “amores contrariados”, a “religião do amor” e a “sentimentalidade dos românticos”. É exatamente desta forma que o mesmo é contado no *Dicionário de personagens da novela camiliana*, organizado por Maria de Lourdes Ferraz, com o qual irei trabalhar mais especificamente na minha pesquisa. Este estudo crítico de Ferraz foi escolhido como representante de toda esta crítica parcial que vem sendo feita desde Theóphilo Braga, mostrando que, apesar de tão contemporâneo, o estudo ainda mantém marcas profundas das análises parciais encontradas em grande parte da crítica.

Entretanto, o fato é que não podemos ignorar todas as reminiscências de crítica social das quais o autor nos dá indícios através dos comentários do narrador, pequenos desfechos e atribuições características dos personagens. Um exemplo disso é o fato de que o pai, que há tanto tempo rejeitou a filha, tenha-a perdoado após descobrir que o amado Francisco agora era um respeitado médico. Para Ferraz

“Quis o destino que o velho fidalgo, esperançado em recuperar a visão, viesse consultar o médico famoso da região, Francisco José da Costa. Depois do sucesso da operação, reconciliam-se”<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Ferraz, 2003, p.122

Aquí fica a questão: teria o pai perdoado por real arrependimento, ou por satisfação da nova posição e importância social do genro?

Outro exemplo bastante claro é o fato de que Ângela, sendo perdoada pelo pai, recebe o título de condessa, ocupando uma posição bastante semelhante à da personagem Rosa Catraia, amante de Hermenegildo, e que, moralmente, não deveria ser respeitada. Não seria isso uma forma de crítica? Duas personagens que representam atitudes morais tão diversas acabam, nessa sociedade, respeitadas da mesma forma?

Para que possamos perceber melhor o quão ingênuo e/ou parcial foi a análise operada no dicionário em questão, podemos nos deter em um único personagem: Rosa Catraia.

Sendo caracterizada por Ferraz como

“Amante de Hermenegildo Fialho Barrosas no Brasil e, clandestinamente, também do Criado deste, com quem veio a casar depois da morte do português, acompanhando-o no seu regresso a Portugal, no usufruto da herança recebida”<sup>8</sup>,

podemos perceber claramente o quão ingênuo é o olhar deitado sob a personagem, pois em nenhum momento temos alusão a posição social que esta alcança e qual o significado disso perante a sociedade.

A análise de Ferraz mostra-se bastante parcial ao desconsiderar o título de Baronesa de Vilar dos Amores, “título um tanto lírico e romanesco, bem ajustado às escarlates bochechas e túrgicos seios que ressumbram bestidade, saúde, alegria e lubricidade serôdia”<sup>9</sup>.

Fica, assim, a dúvida: como é possível que um romance que tem como fim estas últimas palavras: “As outras baronesas, bastante mais avelhentadas, representam os estragos da corrupção moral nas pessoas e o despejo da corrupção política dos títulos”<sup>10</sup> possa ser interpretado e/ou resumido como “uma história dos amores contrariados, puros e abnegados”<sup>110</sup> sem que se faça, em momento algum, referência a essa “corrupção moral” de que o próprio

<sup>8</sup> *Ibid*, p.126

<sup>9</sup> Castelo Branco, s.d, p.119

<sup>10</sup> *Ibid*, p.119

<sup>11</sup> Ferraz, 2003, p.121

autor nos fala claramente?

Podemos finalmente perceber aqui, como esta parcialidade ou não-percepção de alguns detalhes bastante importantes do romance, acaba por fazer desta crítica um meio falho para a divulgação de um romance que, longe de ser uma simples novela passional, mostra, sim, uma história de amor – não podemos negar - na qual a sociedade e todos os valores a ela agregados regem os sentimentos, se é que eles existem realmente.

**RESUMO:** A partir da leitura do romance *Os brilhantes do Brasileiro* de Camilo Castelo Branco, é possível perceber que, utilizando como instrumento uma história de amor, o autor faz críticas profundas à sociedade e, principalmente, aos valores por ela adotados. Grande parte da crítica, todavia, parece, em certos momentos, não notar, ou ainda, omitir esse aspecto essencial do romance, transformando-o em uma simples “história dos amores contrariados, puros e abnegados (...)”, como encontramos no recente estudo *Dicionário dos personagens da novela camiliana* de Maria Lourdes Ferraz. É exatamente contra essa simplificação que esta comunicação visa caminhar, mostrando, a partir de uma breve análise de alguns personagens em contraposição com o que já foi dito por Ferraz, como tais generalizações e análises superficiais podem ser prejudiciais à leitura crítica de um romance. O objetivo final deste estudo é mostrar, a partir de uma análise específica, como o autor, após tantas décadas, ainda é classificado pelos moldes de sua época, onde era visto essencialmente, como um autor ultra-romântico. E, além disso, tentar finalmente, desconstruir essa imagem estereotipada do autor que, infelizmente, ainda permeia a crítica moderna.

**Palavras-chave:** Século XIX; Camilo Castelo Branco; crítica social.

**ABSTRACT:** *From the reading of Camilo Castelo Branco's novel *Os Brilhantes do Brasileiro*, it is possible to note that, using as instrument a love story, the author deeply criticizes the society and, mainly, its values. Most part of the critic, however, seems, at certain moments, not to notice, or even, to omit this essential aspect of the novel, converting it into a simple “história dos*

*amores contrariados, puros e abnegados (...)”, as we find in the recent study Dicionário dos personagens da novela camiliana by Maria Lourdes Ferraz. It is precisely against this simplification that this communication aims to treat, showing, by a brief analysis of some characters in contraposition with what already was said by Ferraz, how such superficial generalizations and analyses can be harmful to the critical reading of a novel. The final objective is to show, from a specific analysis, how the author, after many decades, is still classified by the modes of his time, when he was essentially seen as an ultra-romantic author. And, moreover, to try finally to deconstruct this stereotyped image of the author, that unfortunately still remains on the modern critic.*

**Keywords:** XIX Century; Camilo Castelo Branco; social criticism.

## REFERÊNCIAS

- BRAGA, Theóphilo. *As modernas idéias na Literatura Portuguesa*. Porto: Casa editora, 1892.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Os Brilhantes do Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. *Dicionário de personagens da novela camiliana*. Lisboa: Caminho, 2003.
- MOISÉS, Massaud. *Presença da Literatura Portuguesa*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1967.
- RAMOS, Feliciano. *História da Literatura Portuguesa*. Braga: Livraria Cruz, 1950.
- SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto editora, 1984.



## MADORNA DE IAIÁ: A BERCEUSE AFRO-BRASILEIRA DE JORGE DE LIMA

Karin Lilian Hagemann Backes<sup>1</sup>

Numa palestra dada na universidade de Harvard entre 1967-68, intitulada *Pensamento e poesia*, Jorge Luis Borges (Borges, 2000, p. 83), citando Walter Pater, diz que “toda arte aspira à condição da música”. A razão, para o mestre argentino, é de que na música forma e substância são inseparáveis, mas no caso da literatura, da poesia em especial, ocorre o contrário, de modo que, segundo Borges, “acabamos tomando a poesia como uma arte bastarda, como sendo algo híbrido”.

As mesmas palavras que servem à linguagem comum e são o material de trabalho dos poetas, no entanto, são passíveis de se transformar em música nas mãos de um artífice habilidoso. Se poesia é palavra trabalhada com arte, na sonoridade de um poema há sempre um horizonte de música possível. A partir da ruptura com a forma e com os padrões da poética clássica, os versos livres do Modernismo nos permitiram perceber melopéias distintas daquelas sujeitas às regras das composições eruditas que se firmaram entre a consagração da polifonia e o apogeu do tonalismo, na segunda metade do século XVIII. Nas primeiras décadas do século XX poesia e música buscaram renovar sua estética.

Ainda que um mesmo movimento não coincida temporalmente nos diversos modos de expressão da arte, é possível, num olhar retrospectivo, alinhar música e poesia a partir da poética clássica e que seguem coetâneas até o Romantismo. Este, permitindo maior liberdade aos sentimentos individuais, permanece como expressão musical até os dias de hoje, caminhando ao lado de outros movimentos surgidos em oposição ou a partir dele. Infelizmente, não dispomos de fragmentos de partituras gregas antigas, mas é presumível supor que essa música, composta para acompanhar a poesia, se adequasse perfeitamente ao ritmo dos versos de Homero e de Safo, do mesmo modo que os decassílabos de Camões às cantatas de Monteverdi, ou que as composições de Shostakovich

---

<sup>1</sup> PG – PUCRS.

com os poemas de Maiakovski, ainda que a maneira como se relacionam ritmo e estrutura, segundo T. S. Eliot (Eliot, 1972) as características que mais se aproximam em ambas, mereça estudo mais aprofundado.

É o ponto de ruptura com as antigas formas poéticas iniciado com Baudelaire e com Rimbaud que vai separar definitivamente poesia e música. Ainda que aqui e ali laivos românticos dêem o ar da graça é o modernismo nascido da herança simbolista a tônica da linguagem poética do século XX. A partir de Debussy, leitor de Verlaine, Spinoza, Shakespeare e do próprio Rimbaud, elabora-se uma nova concepção de harmonia e são derrubados os cânones da música tonal, recriando a linguagem sonora que nas palavras de Boulez (Boulez, 1982, p. 1), “irrompe na música (...) [como] uma nova concepção relativa e irreversível do próprio universo musical”.

Tanto na poesia quanto na música, a revolução da liberdade da forma alcançou os trópicos. Nas composições de Ernesto Nazaré, temos a harmonia chopiniana enquadrada a um ritmo mais vibrante e sincopado, unindo o antigo e o novo no desejo de fazer música brasileira, ideal nacionalista propagado na Semana de 22. Com liberdade maior, Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone e Oscar Lorenzo Fernandez fazem de suas obras o acompanhamento perfeito para a poesia de Mário de Andrade, de Manuel Bandeira e de João Cabral, não esquecendo que essa renovação estética é seguida lateralmente, tanto na poesia quanto na música, pela presença tênue de um Romantismo que se recusa a morrer.

O alagoano Jorge de Lima não chegou a participar da Semana de 22. Os versos de sua primeira fase mostram influência “neoparnasiana”, e é somente a partir de 1925 que o poeta adere ao modernismo. O poema *Madorna de Iaiá* está no livro *Novos poemas*, de 1929, que ao lado de *Poemas*, de 1927, *Poemas escolhidos*, de 1932, e dos *Poemas negros*, só reunidos em 1947, compõe a segunda fase de Jorge de Lima, que Alexei Bueno (Bueno, 1997, p. 12) denomina de “ortodoxamente modernista”, marcada pela presença do negro e de um universo em que predominam as lembranças da infância do poeta, num mundo espelhado em referências da natureza, do cotidiano, da religião e de outras singularidades da raça africana. Paradoxalmente, o tema da raça não se inclui na poesia simbolista

de Cruz e Souza e, segundo Roger Bastide (Bastide, 1997), nem na do baiano Castro Alves, cujo interesse maior estava centrado na questão social, na escravidão, e não em explorar na lírica os aspectos da africanidade que a firmavam como influência cultural decisiva dentro da sociedade branca e escravocrata na qual se achava inserida. Para Bastide, também Gonçalves Dias teria passado ao largo do tema, e a poesia da raça negra, no Brasil acabaria em mãos de poetas brancos como Jorge de Lima e Raul Bopp.

Tanto em *Madorna de Iaiá* quanto em *Essa negra Fulô*, poema símbolo da segunda fase, se reproduz o panorama encontrado no *Menino de engenho* de José Lins do Rego e de *Casa grande e senzala* de Gilberto Freire, obras que exploram o cotidiano das fazendas coloniais e o papel da cultura negra na sociedade escravocrata branca, dissecando os relacionamentos pessoais e inter-raciais que opunham, de um lado, mucamas e sinhás, e do outro, a libido sem freios do senhor. Os dois poemas se assentam na rica sonoridade dos vocábulos nordestinos e transmitem um ritmo febril que reúne sinestésias à ambientação que junta calor e atmosfera sensual, expondo no primeiro a sensualidade da mulher branca e no segundo, a da negra.

A primeira imagem que o poeta nos dá é a da Iaiá deitada na rede de tucum, uma palmeira que dá uma fibra comprida e forte semelhante à lã, usada para fazer tecidos grosseiros. Enquanto a Iaiá dorme, a mucama tange os piuns, os (in)populares borrachudos, e balança a rede.

Iaiá está na rede de tucum.  
A mucama de Iaiá tange os piuns,  
Balança a rede,  
Canta um lundum  
tão bambo, tão molengo, tão dengoso  
que Iaiá tem vontade de dormir.

Com quem?

Ram-rem.

O poema transmite a malemolência que contagia a Iaiá devido ao calor, num ritmo sincopado que obedece ao compasso do

lundum, um batuque de origem africana do qual se originaram um canto e uma dança que não eram permitidos nos salões das famílias mais severas. Segundo o *Dicionário musical* de Mário de Andrade (Andrade, 1989, p. 291), o lundum foi introduzido no Brasil pelos escravos de Angola, era composto em compasso 2/4, e foi descrito em 1895 por Nina Rodrigues como uma dança indecente, em que os negros faziam mil movimentos com o corpo. A estrofe distribui a melopéia através das rimas externas, tucum-piuns-lundum, e da repetição dos adjetivos que balançam o poema no mesmo compasso da rede, antecedidos pelo advérbio, tão/bambo, tão/molengo, tão/dengoso, desobedecendo à escansão normal das sílabas para se adaptar ao canto de origem africana. É interessante perceber a utilização pelo poeta de inúmeros dissílabos que dobram os versos à vontade do compasso 2/4 do lundum. Nessa primeira estrofe, os verbos balançar-cantar-dormir conduzem a *bercense* com que a mucama adormece a Iaiá. Após o malicioso monóstico que interroga com quem quer dormir a mocinha embalada pelo ritmo erótico, como única resposta temos a onomatopéia, “ram-rem”, por conta do rangido da rede.

Que preguiça, que calor!  
 Iaiá tira a camisa,  
 toma aluá,  
 prende o cocó,  
 limpa o suor,  
 pula pra rede.

Mas que cheiro gostoso tem Iaiá!  
 Que vontade doida de dormir...

Com quem?

A sensualidade do poema se acentua na estrofe seguinte, em que, por conta do calor, a Iaiá tira a camisa e volta pra rede, permanecendo o ritmo binário: toma/aluá. prendeo/cocó, limpao/suor, pulapra/rede. E após essa, temos um dístico em ritmo de prosa, numa desagregação poética que nos faz perceber como na poesia moderna, diz, Barthes (Barthes, 2000, p. 43), a natureza funcional da linguagem é destruída e só permanecem as bases lexicais, “Das

relações, ela só conserva o movimento, a música, não a verdade”. A evocação do perfume da sinhazinha se completa com o ponto de exclamação enfatizando o estado de frenesi, para em seguida esmorecer, sucumbindo ao calor e cedendo a madorna, acentuados pelas reticências, para atizar novamente, “Com quem”, a pergunta sobre o eleito da Iaiá, e que funciona aqui como uma espécie de refrão.

O poema de Jorge de Lima nos apresenta um painel feminino da casa-grande ao mostrar o tédio da iaiá nas tardes quentes, enquanto fixa universos antagônicos nessa espécie de gineceu nordestino: o despertar da sexualidade na sinhazinha branca e ociosa, sob os cuidados da escrava que já cumpre obrigação ainda infante. Os versos transmitem um clima opressivo, de um calor sufocante, numa busca reiterada por alívio em que tirar a camisa, prender os cabelos, limpar o suor, adiciona à imagem o auxílio dos sentidos reforçando o conjunto do poema, e que o poeta dispôs numa espécie de lista dos recursos possíveis, numa enumeração vertical que vai sendo percorrida pelo leitor e enfatiza, em ritmo jocoso, como é inútil a tentativa de escapar da canícula.

Chegamos até aqui depois de analisar as duas primeiras estrofes do poema, mas antes de seguir, abriremos um parêntese para voltar à reflexão sobre as relações entre poesia e música, as quais abordaremos por primeiro. Tendo observado nessas estrofes como Jorge de Lima construiu o ritmo e a estrutura de *Madorna de Iaiá*, resulta que apesar da liberdade com que foram compostos – nos versos prevalecem os tetrassílabos, mas eles variam dos dissílabos ao alexandrino – há neles um ritmo interno muito forte, pois como já nos disse Barthes, a poesia altera o léxico, mas a música permanece. A relação que queremos fazer com o poema desvincula-o, devido ao seu caráter modernista, e que aqui está ligado também às suas características africanas, do tipo de música cuja estrutura tem afinidades com o tonalismo. A música tonal, base de toda a cultura musical do Ocidente, e suas rígidas regras de harmonia e de composição não cabe como suporte para o ritmo diferenciado de *Madorna de Iaiá*, cuja cadência, por conta da influência dos lundus africanos, está mais ligada à música modal. Sem nos adentrarmos demasiadamente em questões musicais que não são aqui o nosso objetivo, abriremos um parêntese sobre a música modal que jus-

tifique a nossa teoria de que é esse o suporte rítmico com que o poema de Jorge de Lima se relaciona com mais afinidade.

Nas sociedades pré-modernas, diz José Miguel Wisnik (Wisnik, 1989, p. 75),

“um modo não é apenas um conjunto de notas mas uma estrutura de recorrência sonora utilizada por um uso. As notas reunidas na escala são fetichizadas como talismãs dotados de certos poderes psicossomáticos, ou, em outros termos, como manifestações de uma eficácia simbólica (dada pela possibilidade de detonarem diferentes disposições afetivas: sensuais, bélicas, contemplativas, eufóricas ou outras).

Na música modal, o uso ritual da sonoridade está ligado a um costume ancestral em que “figuras rítmicas múltiplas e desiguais, subordinadas à ordem do pulso e da recorrência” obedecem a um poder desencadeador com uma função dentro do grupo social, e que no poema percebemos como a utilização do lundum, bambo, molengo e dengoso, de atizar a sensualidade e a sonolência que conduzem a madorna de Iaiá.

Cheiro de mel na casa das caldeiras!  
O sagüim de Iaiá dorme num côco.

Iaiá ferra no sono,  
Pende a cabeça,  
Abre-se a rede,  
Como um ingá.

A sugestão de quentura que domina a casa-grande está presente também no resto do engenho, reitera o poema, com a proximidade de cheiro da cana-de-açúcar e a menção à cor de mel, e até o bicho de estimação da sinhazinha sucumbe à sonolência e dorme no coqueiro. Em três versos da estrofe seguinte encontramos quatro sílabas, ou seja, a duplicação do ritmo binário que obedece ao balançar da rede junto à metáfora sensual que compara o corpo adormecido à florada do ingazeiro. A circularidade da música modal mantém o pulso ao longo dos versos, o que pode fazer a música parecer monótona, para Wisnik, se estamos fora dela ou

extremamente envolvente e hipnótica, se intentamos ao ritmo que lhe é peculiar. Quando a moleca pára de cantar o lundum, a melopeia continua, inerente à todo o poema, mantendo o pulso: si-dó... si-dó...si-dó. A peitica, ou tico-tico, tem no nordeste a fama de pássaro que aborrece, provoca a nostalgia, e até o curral é consumido pela lassidão do calor. Após as primeiras estrofes, depois de entronizados na musicalidade dos versos, ainda que algumas delas sejam pausadas quase ao ritmo da prosa, o horizonte melódico se estabiliza e a sutil impressão do pulso em ritmo binário não se apaga, continuando ao longo do poema até finalizar com a fiada de poesia que o resume, em versos que concluem com a pergunta-refrão, “Sonha com quem?”.

T. S. Eliot sustenta que mesmo que nenhum poeta utilize ao fazer poesia a mesma linguagem que usa para se comunicar, seus ouvintes deveriam dizer: “Assim é que eu falaria se falasse em verso” (Eliot, 1972, p. 50), pois o linguajar poético deve estar próximo da linguagem comum e do meio do poeta e de seus ouvintes, mais capazes assim de assimilar seu significado. A poesia de Jorge de Lima incorpora ao vocabulário poético termos trazidos para o português oriundos das nações africanas e que aderiram definitivamente ao léxico. Como seu ramo lingüístico constitutivo é apontado em geral o kibundo, embasado na língua nagô, idioma oficial das cânticos, liturgias e cerimônias de origem afro. Em *Madorna de Iaiá*, Jorge de Lima contribui para o caráter transformador da linguagem sem desaprender as lições do passado, ao mesmo tempo em que mostra virtuosismo na musicalidade dos versos, que para Eliot não devem estar apenas em cada linha, mas no poema como um todo.

Na última estrofe, o cenário não se altera e o poeta utiliza os mesmos vocábulos para se referir ao lundum, porém a disposição se modifica e ao invés de constarem de um único verso, eles aparecem em ordem para sinalizar a madorna da sinhazinha que se coça, se estira e se abre toda num processo rítmico de um só fôlego. O tempo da música modal está ajustado ao mesmo ritmo dos versos, distanciados nos monósticos e dísticos que interrompem o pulso, para voltar a coincidir na estrofe seguinte.

Concluindo, *Madorna de Iaiá* é um poema pobre em rimas que centra sua musicalidade num suporte rítmico relacionado ao mun-

do modal através do lundum cantado pela mucama, base do poema que tem como função entorpecer e instigar a sensualidade. A segunda razão para associar o poema às melopéias modais está no seu caráter circular e na aparente monotonia que lhe imprime Jorge de Lima, que ao compor um poema que não obedece às regras canônicas de ritmo, metro e mesmo do léxico fez sua contribuição ao modernismo criando o que podemos chamar de “poesia atonal”.

**RESUMO:** Em sua segunda fase, a poesia de Jorge de Lima expõe em vários de seus poemas as relações de entrelaçamento das culturas branca e africana, como é o caso de *Madorna de Iaiá*. No poema se colocam alguns dos aspectos da africanidade que a firmaram como influência cultural decisiva dentro da sociedade branca e escravocrata na qual se inseria. No poema, a riqueza dos vocábulos nordestinos se une à melopéia africana para fazer um registro no qual o poeta alagoano constrói uma lírica de marcada musicalidade, apoiada no ritmo modal, que ultrapassa as fronteiras sociológicas entre as culturas branca e negra que outros poetas deixaram por explorar, estabelecendo um novo padrão estético na poesia.

**Palavras-chave:** Poesia negra, Literatura e música, Jorge de Lima.

**ABSTRACT:** *In his second period, Jorge de Lima's poetry exposes in many of his poems the relations of a blend between black and white cultures, as in the poem Madorna de Iaiá. In this poem there are some aspects of africanity that fixed them as a strong cultural influence inside the white and slavocrat society in which they were inserted. There are in the poem the richness of northeastern vocabulary joined by the African melopoeia, doing a registry in which the Alagoas' poet built a very musicality lyric supported by modal rhythm that overpasses the sociological frontiers between black and white cultures that others poets did not explore, and establishing a new esthetic pattern in poetry.*

**Keywords:** *Black Poetry, Music and Literature, Jorge de Lima.*



## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1989.
- ARAÚJO, Jorge de Souza. *Jorge de Lima e o idioma poético afro-nordestino*. Macaíó: EDUFAL, 1983.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. Pensamento e poesia. In: \_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOULEZ, Pierre. In: A arte da música. *Debussy*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- ELIOT, Terence Stearns. Musicalidade da poesia. In: \_\_\_\_\_. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- LIMA, Jorge de. Poesia completa. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

# ÉDIPO X MARIA DE NORONHA: A DOR DA PERDA DA FAMÍLIA

**Kassia Fernandes da Cunha<sup>1</sup>**

A família, na idealização do ser humano, deve unir os indivíduos por laços de amor, honra e solidariedade. Pertencer a uma família significa ter um ponto de referência, ter seu lugar na sociedade, que impõe padrões de moral e conduta, e não perdoa quem se desvia desses padrões, justamente porque tenta proteger a instituição familiar. Então, a própria estrutura social aprisiona o indivíduo, com maior ou menor rigor conforme a época. Em tempos remotos, era comum que toda a família fosse punida pelo erro de um dos membros, e deixar de existir.

Os conflitos familiares são temática freqüente na Literatura e para discutir o drama da dissolução da família, foram escolhidas duas obras-primas: *Édipo Rei*, de Sófocles, considerada por Aristóteles a tragédia mais perfeita, e *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, a peça mais importante do teatro português. Apesar da distância temporal entre elas ser grande, os problemas familiares são intemporais, envolvem sentimentos característicos da fragilidade humana, que diante do desconhecido e do inusitado não consegue suportar a dor.

*Édipo Rei* é a tragédia clássica na qual o protagonista, homônimo, é informado por um oráculo que vai matar o pai e casar com a própria mãe e tenta fugir desse destino terrível, sem saber que está indo ao encontro dele.

*Frei Luís de Sousa* é um drama escrito por Garrett no século XIX, com todos os elementos de uma tragédia grega, cuja ação se passa no início do século XVII. Focaliza Portugal e o sebastianismo, uma vez que temas nacionais e históricos eram freqüentes no teatro garretiano. A estrutura clássica da peça se deve talvez à formação árcade de Garrett, com sua aceitação das regras clássicas, mas também apresenta um viés romântico, percebido no comportamento de Telmo e Maria de Noronha, principalmente na carga

<sup>1</sup> Pós Graduação – Especialização em Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa: Portugal e África, Universidade Federal Fluminense.

melodramática que acompanha esta última.

Maria é a personagem de nossa discussão, menina sensível e inocente, que como Édipo também não consegue escapar do destino: uma revelação aterradora vai mudar sua vida, tirando-lhe a família.

Apesar de diferentes, os dois personagens têm muito em comum: pertencem a famílias nobres, honradas, moram em palácios, gozam de uma vida tranqüila. Porém, vão sofrer uma mudança de sorte ao conhecerem suas verdades e se descobrirem seres malditos. Então, aquele mundo que conhecem tão bem, que lhes proporcionou tantas alegrias, não terá mais lugar para eles, pois no caso de ambos, o lar desmorona, eles e os entes queridos não existem mais como família.

Toda a situação foi causada por erro dos pais, e não deles, o que os torna dignos de imediata piedade, aliás, função de todas as tragédias, transmitir terror e piedade.

Édipo carrega em sua própria existência a maldição da raça, crença comum na mentalidade helênica antiga: qualquer falta cometida por um membro da família, recai sobre todos os parentes e descendentes. Quem cometeu a desmedida foi Laio, o pai de Édipo, abusando da hospitalidade de Pélops, ao seduzir e raptar seu filho Crisipo, cometendo dessa forma a pederastia. Por isso Pélops o amaldiçoou para que não gerasse prole, ou pereceria às mãos do filho.

Laio, apesar da advertência, casou-se com Jocasta e nasceu Édipo. Para escapar da ameaça, mandou expor o recém-nascido no monte Citéron, para que fosse devorado pelas feras. A criança foi recolhida por um pastor e adotada pelos reis de Corinto, que não possuíam filhos. Já adulto, Édipo consulta um oráculo e descobre que irá matar o pai e desposar a mãe, e resolve fugir para longe, de modo que a profecia não se cumpra. Todavia, o destino é mais forte que a vontade humana e a caminho de Tebas, numa encruzilhada, é agredido por um homem e o mata, sem saber que é seu próprio pai. Quando chega a Tebas, decifra o enigma da Esfinge e ganha a mão de Jocasta, viúva de Laio. Eis aí o erro involuntário de Édipo: o incesto, pouco depois de ter cometido o parricídio. Entretanto, não se pode culpá-lo, pois ele desconhece a verdade, sequer escolheu aquela mulher para casar, ela veio junto com o

trono de Tebas, e na obra não transparece nenhum momento de paixão tórrida entre eles, apenas respeito mútuo. Desse casamento nasceram quatro filhos e com eles constituíram um lar feliz.

Maria de Noronha, em sua origem, difere de Édipo: foi uma filha desejada, fruto do amor dos pais. Sua mãe, D. Madalena de Vilhena, havia esperado sete anos pela volta do marido, D. João de Portugal, desaparecido em Alcácer-Quibir, juntamente com D. Sebastião. Ao considerá-lo morto, casou-se com Manuel de Sousa Coutinho, seu verdadeiro amor. A falta de Madalena consiste em ter-se apaixonado por Manuel de Sousa com seu marido ainda vivo, e casado com ele sem ter a confirmação da morte de D. João. Com isso paga o preço do seu desejo: vive atormentada, temendo pelo futuro da filha. O velho Telmo, antigo aio de seu primeiro marido, vive em agouros constantes, sempre lembrando-a de que ela não esperou... Telmo é um dos que acreditam no retorno de D. Sebastião, como muitos portugueses naquela época, e transmite essa crença para Maria, que sente presságios e tem pesadelos com a volta do “outro”, que seria a ruína da sua família.

Com o desenrolar dos acontecimentos, a tensão aumenta entre os personagens. Édipo e Maria estão prestes a chegar ao reconhecimento, cruel e absoluto. Tudo parece apontar para a catástrofe.

Édipo busca a verdade, insistindo em descobrir o assassino de Laio e puni-lo. Ironicamente, está procurando a si próprio. Surge de Corinto um mensageiro, que anuncia a Édipo que não precisa mais temer a profecia, pois o rei Pólibo, seu pai, está morto. Ele ainda teme a possibilidade de casar com a mãe, que está viva, mas o mensageiro lhe revela um segredo: ele não é filho verdadeiro dos reis de Corinto. Esse próprio homem o recebeu das mãos de um pastor de Tebas. Tal revelação leva Édipo ao desespero, ao invés do alívio que o portador imaginava que a notícia lhe daria.

Nesse momento, Jocasta retira-se da cena, está tudo muito claro, pelo menos para ela! Ainda grita para que Édipo se cale, que não procure mais pela verdade, por sua própria vida! Que jamais saiba quem é! Eis suas últimas palavras para Édipo: “Desgraçado! desgraçado! Sim, é o único nome com que posso te chamar. Jamais ouvirás um outro de minha boca!”<sup>2</sup>

Jocasta entra no palácio e se enforca, para ela não existe outra

<sup>2</sup> Sófocles, 1998, p. 77

saída. Enquanto isso, chega o velho pastor que Édipo mandara buscar a fim de dissipar suas últimas dúvidas. O interrogatório se dá numa tensão crescente, até que o homem confirma tê-lo recebido das mãos da própria Jocasta para matá-lo. É o fim, uma mistura de sentimentos se apossa de Édipo: culpa, horror, nojo, em grandes doses!

A chegada do Romeiro em *Frei Luís de Sousa* pode ser comparada a do mensageiro em *Édipo Rei*, ambas produzem igual impacto. Para Madalena, o interrogatório também é sob enorme tensão até a confirmação da desgraça. Não há remédio algum para tal situação, assim como para Édipo.

Na época de Édipo, o homem deveria respeitar a vontade dos deuses; na de Maria, já durante o Cristianismo, deveria viver na lei de Deus. Surgindo vivo o primeiro marido de Madalena, o segundo casamento passa a ser um adultério, e Maria, fruto do pecado. Não havia como a situação ser favorável à menina: Madalena era fidalga, vivia dentro das convenções religiosas, por maior que fosse o seu amor, seria suplantado pelos valores da honra.

Após a revelação, o futuro de Maria é discutido pelo pai e pelo tio, Frei Jorge. Ela não está presente na cena, mas nem é preciso para que se tenha noção do tamanho de sua desventura: a única solução para o pecado de Manuel de Sousa e Madalena é a conversão dos dois para a vida religiosa, deixando para trás o mundo e suas vaidades, e claro, a filha!

Manuel de Sousa, em completa prostração de espírito e de corpo expressa toda a sua dor pela desgraça da filha querida:

“—Oh, minha filha, minha filha! (*Silêncio longo*). Desgraçada filha, que ficas órfã!... órfã de pai e de mãe...(*pausa*) e de família e de nome, que tudo perdeste hoje... (*Levanta-se com violenta aflição*). A desgraçada nunca os teve. Oh! Jorge, que esta lembrança é que me mata, que me desespera! (*Apertando a mão do irmão, que se levantou após dele e o está consolando do gesto*). É o castigo terrível do meu erro... se foi erro... crime sei que não foi. E sabe-o Deus, Jorge, e castigou-me assim, meu irmão!”<sup>3</sup>

Édipo também está atormentado, imerso em pensamentos convulsos: a um só tempo descobriu que matou o pai, dividiu o

<sup>3</sup> Garrett, 1997, p. 105

leito com a própria mãe e fecundou o mesmo ventre do qual nasceu. A dor para ele será também física: no auge do desespero, ao encontrar o cadáver de Jocasta, perfura os olhos para enfim, cego, não mais contemplar a verdade de sua vida, que antes não conseguira enxergar:

“[...] O que se viu então foi um espetáculo atroz. Arrancando os colchetes de ouro que ornavam as vestes da rainha, ele os ergue no ar e os enterra nos próprios olhos. “Assim eles não mais verão, disse ele, o mal que sofri, nem o que causei; assim as trevas doravante os impedirão de ver aqueles que eu não deveria ter visto, e de ignorar aqueles que, apesar de tudo, eu gostaria de ter conhecido!” Clamando essas palavras, sem descanso, com os braços erguidos, ele feria seus olhos e o sangue escorria das órbitas sobre sua barba. Não era um corrimento de gotas vermelhas, mas um jorro de sangue escuro que inundava sua face!... O desastre aconteceu, não apenas por culpa dele, mas por culpa dos dois ao mesmo tempo: é o desastre comum da mulher e do homem. A felicidade deles era, ainda ontem, uma felicidade no sentido verdadeiro da palavra: hoje, ao contrário, soluços, desastre, morte e ignomínia, toda tristeza que tenha um nome aqui comparece doravante; nem uma que falte ao chamado!”<sup>4</sup>

Com os olhos vazados, Édipo brada: “-Ah! Nuvem de trevas! Nuvem abominável que te estendes sobre mim, imensa, irresistível, esmagadora! Ah! Como sinto penetrar em mim o aguilhão de minhas feridas e a lembrança de meus males!”<sup>5</sup> Amaldiçoa o homem que o salvou da morte só para ser infeliz, desprezado pelos deuses. Se tivesse morrido, não mataria o pai nem desposaria a mãe. Se há desgraça pior que a desgraça, ela veio atingí-lo. E lamenta a união maldita com Jocasta:

“[...] Himeneu, himeneu a quem devo a luz, que, após ter-me gerado, fizeste brotar de novo a mesma semente, para assim mostrar ao mundo pais, irmãos, filhos, todos do mesmo sangue! E esposas que são mulheres e mães ao mesmo tempo – as piores vergonhas dos mortais... [...] Acreditai-me, não re-

<sup>4</sup> Sófocles, 1998, p. 91-92

<sup>5</sup> Sófocles, 1998, p. 93-94

cairão sobre nenhum outro mortal os males que são meus.”<sup>6</sup>

Por fim, conclui que não vai morrer por doença, mas viver para expiar a culpa. A tudo isso, ainda é somada a dor de saber que os pais não só desejaram sua morte, como também contribuíram para que isso acontecesse, e agora será desprezado e expulso de Tebas.

Em *Frei Luís de Sousa*, a presença do Cristianismo na obra traz um certo consolo nas palavras de Frei Jorge, que diz a Manuel de Sousa que Deus será o pai de sua filha. Mas o próprio pai, por amor, pediu a Deus que levasse Maria antes que o mundo “lhe cuspsisse na cara com a desgraça do seu nascimento”. A menina estava impotente para lutar contra o poder do destino. Como seria sua vida? Ficara privada do amor dos pais, sem a possibilidade do abrigo efetivo da família, perdera o seu lugar dentro da sociedade. A morte é mostrada então como uma saída providencial. Maria já está enfraquecida pela tuberculose, mas inconformada com a situação a que foi submetida, ainda protesta com Deus e com as convenções sociais:

“—Esperai: aqui não morre ninguém sem mim. Que quereis fazer? Que cerimônias são estas? Que Deus é esse, que está nesse altar e quer roubar o pai e a mãe a sua filha? (*Para os circunstantes*) Vós quem sois, espectros fatais?... Quereis-mos tirar dos meus braços?... Esta é minha mãe, este é o meu pai... Que me importa a mim com o outro, que morresse ou não, que esteja com os mortos ou com os vivos, que se fique na cova ou que ressuscite agora para me matar?... Mate-me, mate-me, se quer mas deixe-me este pai, esta mãe, que são meus. Não há mais do que vir ao meio de uma família e dizer: —Vós não sois marido e mulher... e esta filha do vosso amor, esta filha criada ao colo de tantas meiguices, de tanta ternura, esta filha é...”<sup>7</sup>

Maria está descontrolada, em seu desespero, pede que os pais mintam para salvar sua honra. Nesse instante entra o Romeiro, cuja visão produz na jovem o mais profundo pavor: é aquele a quem ela já conhecia, que sabia que viria, de um saber “cá de den-

---

<sup>6</sup> Sófocles, 1998, p. 98

<sup>7</sup> Garrett, 1997, p. 127

tro”. Abraçada aos pais, morre de vergonha: “–É aquela voz, é ele, é ele! Já não é tempo... Minha mãe, meu pai, cobri-me bem estas faces, que morro de vergonha... (*Esconde o rosto no seio da mãe*) morro, morro... de vergonha...”<sup>8</sup>

Os pais lamentam, mas é um sofrimento racional, que parece estar no fundo dos corações, não se manifesta com tanta energia nem nas palavras nem nas atitudes quanto no *Édipo*. Diante da catástrofe mantêm o controle, encomendam a alma da filha e recebem ali mesmo os escapulários. Manuel de Sousa Coutinho passa então a chamar-se Frei Luís de Sousa.

Garrett soube com precisão conduzir os personagens, com seus afetos, seus temores, sua humanidade. Na memória lida em 6 de Maio de 1843 ao Conservatório Real, comenta *Frei Luís de Sousa* e afirma que nesta história há toda a simplicidade de uma fábula trágica antiga. Nela encontra-se a severidade de Ésquilo, a paixão de Eurípidés, a energia de Sófocles. Além disso, acrescenta que sua obra está ungida pela sensibilidade do Cristianismo, com lágrimas no lugar de ânsias desesperadas num pagão. É capaz de mostrar a esperança até na hora da morte, e seus personagens não cometem suicídio, esperam pacientemente pela vontade divina.

A comparação de personagens com *Édipo Rei* é direta: diz que os remorsos de Édipo não se comparam aos tormentos de coração e de espírito de Manuel de Sousa, os terrores de Jocasta “fazem arrepiar as carnes, mas são mais asquerosos do que sublimes”, em relação à dor que revolve o fundo do coração de Madalena.

Pensando nessas palavras de Garrett, repensamos o que teria sido a tragédia grega. Em nossos dias não temos condições de apreender a amplitude do seu significado. Primeiro, pelo tempo que nos separa, depois, pelas diferenças culturais. O que ficou de lição para o mundo moderno, foi a representação da vida, os dramas humanos que servem de modelo para obras contemporâneas.

Não há como deixar de sentir compaixão por Édipo, considerando-se que em sua época o conceito de religião era tão diverso do Cristianismo. O homem não tinha um Deus de amor e de bondade para adorar. Adoravam os deuses mitológicos, às vezes justos, às vezes orgulhosos e vingativos. O que esperar depois de saber que cometeu um erro: o alívio para a alma com o perdão

---

<sup>8</sup> Garrett, 1997, p. 128



divino? Não.

Vejamus a noção de morte nas duas épocas: No século XVII, considera-se que a morte é o fim do corpo, mas a alma é eterna e pertence a Deus. No tempo dos deuses pagãos, após a morte a alma descia ao Hades. Para os gregos tanto os bons quanto os mais iam para o mesmo lugar, vagando pela eternidade como almas sem memória. O sentido da existência era procurar viver belamente e ao morrer deixar um nome para ser lembrado.

No Cristianismo existe outra mentalidade: o suicídio é um pecado mortal (certamente seria mais um para Jocasta), mandar matar um filho ou qualquer ser humano também, mas em eras remotas era normal que crianças indesejadas fossem expostas, tanto que Jocasta nunca sentiu remorsos por isso.

Dessa forma, as reações dos personagens de Sófocles e de Garrett teriam de ser diferentes. Para Édipo e Jocasta, não há o consolo de um perdão e de salvação da alma, daí os atos extremos: o suicídio de Jocasta, a auto-flagelação de Édipo, a não-aceitação do destino.

Para Madalena e Manuel de Sousa a dor é intensa: vão ser cadáveres vivos, sim, mas a fé vai ajudá-los a suportá-la, e para Maria – que todos acreditam ter subido para o Céu, e dessa forma se confortam –, a dor ainda teve um propósito, explicado na última fala da peça, uma mensagem que valoriza o sofrimento como necessário para a salvação da alma: “–Meus irmãos, Deus aflige neste mundo àqueles que ama. A coroa de glória não se dá senão no céu.”<sup>9</sup>

Curiosamente, Sófocles também termina *Édipo Rei*, com uma lição sobre vida e morte, uma grande lição, muito repetida e meditada pelos gregos: que ninguém se considere feliz, se ainda não andou todo o caminho da vida, sem ter conhecido o sofrimento. Para os gregos antigos, a felicidade é efêmera. Dura até que venha o sofrimento e lhe ponha fim. E depois disso, nada mais. Maria, ao menos, ao perder a família na terra, voltou para os braços do pai eterno. Édipo, depois de ter o lar desmoronado, vagou, cego, sem trono, sem coroa, sabendo que a herança mais certa que coube aos remanescentes de sua infeliz família, foi a maldição da raça que todos terão de carregar, até o último de seus dias.

---

<sup>9</sup> Garrett, 1997, p. 129.

**RESUMO:** A família, instituição tão antiga, influencia a formação do ser humano, cria laços fortíssimos, sentimentos ímpares, capazes de determinar o caráter de cada indivíduo. A felicidade do lar abalada causa infortúnios aos membros da família e se esta for totalmente destruída por uma tragédia, a dor é profunda, incomparável. *Édipo Rei*, de Sófocles e *Frei Luís de Souza*, de Almeida Garrett, abordam conflitos familiares. Na tragédia grega, Édipo tenta desesperadamente fugir de uma profecia, mas vai ao encontro de seu terrível destino. No drama de Garrett, Maria de Noronha, embora não tenha consultado nenhum oráculo, parece adivinhar o mal que está para lhe suceder: vai perder sua família tão amada, seus pais tão queridos, por causa de um fantasma do passado. Nas duas histórias, dois crimes sem culpa, que mesmo cometidos involuntariamente, são suficientes para abalar os alicerces da família: um incesto em *Édipo Rei* e um adultério em *Frei Luís de Sousa*. A partir do momento em que tanto Édipo quanto Maria constatarem que viveram no erro, que pela forma convencional não estariam ali ocupando aqueles lugares, está extinto o sentido de família: Édipo jamais poderia ter sido esposo de Jocasta e com ela ter filhos; Maria nunca poderia ter nascido daqueles pais. A dor dessa descoberta terrível, que muda todo o curso de uma vida, será a matéria do trabalho em questão, que discutirá o sofrimento intenso dos personagens: o terror de Édipo, que já não é mais rei, nem esposo, nem nada e o tormento de Maria, que passa a ser considerada órfã.

**Palavras-chave:** Família; Falha; Desgraça.

**ABSTRACT:** *The family, such an ancient institution, influences the human being's development, creates so strong bonds, unique feelings, which are able to determine every person's character. Shaken happiness in the home causes problems to the members of a family and, if the latter is completely destroyed by a tragedy, pain is deep, it can not be compared to anything else. Édipo Rei, by Sófocles and Frei Luís de Sousa, by Almeida Garrett, approach conflicts in the family. In the greek tragedy, Édipo desperately tries to run away from a prophecy, but he ends up running into his terrible destiny. In Garrett's drama, Maria de Noronha, despite not having consulted any oracle, seems to foresee the bad thing that is about to take place: she's going to lose her so beloved family, her dear parents, because of a "ghost" from the past. In both histories, two blameless crimes, which despite being committed involuntarily, are*

*sufficient to shake up the foundations of a family: an incest in Édipo Rei and a adultery in Frei Luís de Sousa. Since either Édipo or Maria notice that they had lived emerged in wrong deeds, which means that, by the conventional way, they wouldn't be there taking those roles, the meaning of the family is extinct: Édipo could never have been Jocasta's husband and have had children with her; Maria could never have been born from those parents. The pain that was originated by that terrible discovery, which changes all the trajectory of a life, will be the issue in this paper, which will discuss about the characters' intense grief: Édipo's terror, whom is neither a king, a husband nor anything else, and Maria's torment, whom turns out to be considered an orphan.*

**Keywords:** Family; Fault; Misfortune.

## REFERÊNCIAS

- GARRETTI, Almeida. *Frei Luís de Sousa*. 7. ed. Lisboa: Ulisséia, 1997.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei* – Tradução de Paulo Neves – Porto Alegre: L&PM Editores, 1998.

# ATRAVESSAMENTO DE TEMPORALIDADES OU ALGUMA POESIA DE ANA PAULA TAVARES E RUY DUARTE DE CARVALHO

Laura Cavalcante Padilha

Como ponto de partida deste exercício que, dada a natureza do moderno rito no qual estamos todos inseridos – o de um evento científico – não tem como deixar de ser breve e, em conseqüência, lacunar, tomo duas reflexões dos poetas angolanos Ana Paula Tavares e Ruy Duarte de Carvalho, extraídas, respectivamente, da crônica “Utopias”, da primeira, e de uma conferência proferida pelo segundo, intitulada “Tradições orais, experiência poética e dados de existência”.

1. Paula Tavares: “os poetas têm sobre o comum dos mortais a grande vantagem de poder cultivar, na sua grande lavra de palavras, passados intactos que visitam e tratam para depois distribuir por pequenos trabalhos que nos envolvem a um mundo mais-do-que perfeito e entretanto perdido.” (1998, p. 48)
2. Ruy Duarte: “a freqüência, a intimidade com o registro fixado [...] da poesia veiculada através da expressão oral [...] constitui para mim [...] uma via privilegiada e sempre tida como a mais segura de acesso a uma noção a mais depurada e justa possível do que é afinal a poesia, daquilo que será, em suma, o próprio da expressão poética.” (1991, p. 70)

Ambos os escritores aqui convocados deixam patente o papel tutor do passado na configuração dos seus próprios imaginários poéticos e nos de seus iguais. O antigo se faz, pelo exposto, presença viva no instante do próprio ato de criação literária, seja tal ato a resultante de uma pulsão individual, seja mesmo a projeção de uma forma coletiva de ver/perceber o mundo onde tais imaginários se formaram. Assim, o passado e sua reinvenção pela memória tornam-se uma fonte produtora de sentidos e uma espécie de estrada a se oferecer como via de acesso às margens e águas dos rios da história, dos mitos, dos ritos, dos saberes sociais, enfim,

onde os sujeitos culturais africanos podiam e ainda podem matar sua sede de alteridade, sempre posta em questão pelo processo colonizatório e suas formas de achatamento das diferenças.

Ouçamos dois modos de reconversão dessa memória pela materialidade do gesto poético:

Paula: “No meu altar de pedra  
arde um fogo antigo  
[...]  
neste altar de paus e de pedras  
que aqui vês  
vale como oferenda  
meu corpo de tacula  
meu melhor penteado de missangas.” (1999, p. 12)

Rui: “Toma, por fim, as jujubas guardadas  
na matriz do mundo.  
Só as alcança quem chegou aqui.  
Estás na fronteira do saber dos homens.  
Daqui para a frente é divina  
a ciência ao teu dispor.  
Foroforondu agora cuidará de ti.” (1989, p. 72)

Nesse processo ritual de revisita ou reinvenção, ganham corpo e voz os rastros de uma memória outra e de um imaginário igualmente outro, expressos em uma língua de origem européia, mas tão angolana quanto as nacionais, o que se deu quando historicamente aquela língua passou a incorporar e difundir formas de percepção do mundo concreto que resgata e põe em circulação africanamente. Abre-se, por esse processo de tradução, uma espécie de espaço de dissidência e enfrentamento em cuja arena os saberes se cruzam e os sentidos encontram seus limites. Cornejo Polar refere-se, assim, à literatura produzida nesse lugar de atravessamentos, desde o instante em que o colonizado transformou-se em sujeito partilhador de um processo cultural de que em princípio fora excluído. Para o crítico peruano, tal literatura se torna

“um campo aberto à insalvável heterogeneidade de vozes e letras plurais e dissidentes, aos muitos tempos de uma história

mais assombrosa e densa que a linear, às várias, matizadas e confusas consciências que a cruzam e lhe conferem atordoante consistência.” (2000, p. 84)

Desde sua chegada ao mundo da letra, portanto, os produtores africanos se esforçaram para pôr em circulação sua “heterogeneidade de vozes e letras plurais”, atualizando o que Stuart Hall chama de “vocabulários culturais”, única via possível para que se pudessem produzir enunciações outras, traduzindo-se, por elas, temporalidades distintas daquelas com as quais o ocidente se acostumara a lidar (2003, p. 83 e 61). A resistência, os apenas aparentes acatamentos às normas, as desordens, enfim, no que era pensado por esse mesmo ocidente como absoluta linearidade e ordenamento natural, permanecem, ainda hoje, mesmo que sob outras vestes simbólicas, projetando o que Serge Gruzinski classifica como “comportamentos flutuantes”. Tais comportamentos acabam por criar “misturas e mestiçagens” cuja dinâmica fundamental põe em cheque a primazia do ocidental no mundo planetário em que vivemos (GRUZINSKI, 2001, várias páginas). Outras cartografias identitárias se projetam no mapa das textualidades desenhadas por sujeitos produtores de novos sentidos, bem como de enunciações culturais em diferença.

No caso específico que me move aqui e agora, penso que tanto Paula Tavares quanto Ruy Duarte percorrem com sua sabedoria mais velha, por assim dizer, o chão de sua terra, colhendo “na lavra das palavras, passados intactos que visitam e tratam”, repetindo Paula, passado guardado pela memória em cofres vários que são por eles abertos com gozo, afeto, cumplicidade e, mais que tudo, eficácia estética.

Por outro lado, é bom reiterarmos o fato de que vários dos grupos étnicos angolanos ainda hoje existentes, e felizmente para nós, permanecem alimentando, em sua vivência cotidiana, as tradições doadas pelos antepassados às várias gerações anteriores às suas. É o que pesquisadores e/ou viajantes presenciais ou imaginários encontram, por exemplo, ao percorrerem quimbos, senzalas e aldeias onde se encenam os mesmos modos de vida autojustificativos pelos quais o desenho das faces culturais autóctones se manteve, não obstante algumas vezes um tanto modificado.

Convoco, neste ponto, considerações feitas pelo jornalista polonês Ryszard Kapuscinski, cujo relato de viagem à África, no caso específico aqui lembrado a Kumasi, capital do reino de Aschanti, é em tudo e por tudo um instrumento valioso de pesquisa para os estudiosos das culturas africanas. Referindo-se aos modos de vida e encenações sociais dos aschantis, o repórter esclarece que eles “vivem profundamente ligados à riqueza da sua história, às suas tradições, à sua fé e às suas leis”. E continua:

“Em toda a África, as comunidades de maior dimensão têm uma cultura própria especial, um sistema de costumes e valores autónomo, uma língua sua e um conjunto de tabus, tudo extremamente complicado, embrenhado e misterioso.” (2001, p. 41)

Para demonstrar a força propulsora da tradição, no espaço literário africano, recorro a Ruy Duarte, mais uma vez, que assim resgata mitopoeticamente a “voz dos Karaw” em “Ensino oral do Koré”. Cito um trecho do longo poema:

“Repartamos a carga pelas nossas cabeças  
oh filhos dos fragmentadores do céu  
unamos a perseverança do aprendiz  
à perseverança do mestre.  
Transformação!

Acalmai-vos  
fragmentadores alados do crepúsculo  
eu sou a Palavra  
a abóboda celeste  
o encontro dos espaços.

A noite é escura  
vazia não é.” (1989, p. 51)

Também Paula, em “Rapariga”, cumpre as leis simbólico-rituais do resgate, ao encenar um eu-lírico feminino pertencente ao mundo da tradição, para, com a voz deste eu-lírico, em seu fingimento poético, dizer:

“Cresce comigo o boi com que me vão trocar  
Amarraram-me já às costas, a tábua Eylekessa

Filha de Tembo  
organizo o milho

Trago nas pernas as pulseiras pesadas  
Dos dias que passaram...  
Sou do clã do boi –

Dos meus ancestrais ficou-me a paciência  
O sono profundo do deserto  
a falta de limite...” (1985, p. 27)

É importante ainda acrescentar que algumas dessas comunidades formadoras do mosaico etno-cultural de Angola, representadas artisticamente, são objeto de investigação direta de ambos os escritores, cuja atuação profissional como cientistas sociais e o trabalho de campo – ela, historiadora e ele, antropólogo – acabam por alimentar o seu próprio laboratório poético.

Há um momento textual no romance *Vou lá visitar pastores* do mesmo Ruy Duarte, para alguns um texto incatalogável, em que o narrador parece sintetizar essa vivência dual, atravessada por duas ordens do conhecimento, a científica e a literária, que acabam por fazer com que se transversalize o próprio discurso ficcional. Eis as palavras do narrador:

“A consciência, julgo, faz-se de memória, de identificação de factores, de retenção de conceitos, arrumações [...] Não haverá assim quem não seja operador de ficções e a realidade, essa, esvai-se [...] há circunstâncias [...] que mais do que o produto da memória te impõem a evidência de um presente nítido que te situa no próprio lugar da tua ficção, sujeito incauto desembarcado inteiro no exacto contexto do seu próprio delírio.” (2000, p. 106-7)

Esse “desembarque”, esse situar-se “no próprio lugar da ficção”, sempre lugar de delírio e de quase feitiçaria, são situações que servem de elemento impulsionador das próprias efabulações



dos dois poetas. Eles se tornam, se penso outra vez com Cornejo Polar, sujeitos migrantes cujos imaginários se encravam em várias culturas, histórias e experiências distintas (cf. POLAR, 2000, p. 131). O leitor fica, por sua vez, fascinado com esse trânsito e com o reforço das falas de um lugar chamado Angola, tal como projetado nas páginas das diversas obras poéticas por Paula e Ruy assinadas. Nelas, o arcaico se torna o instrumento de ruptura pelo qual as estacas da modernidade se firmam e se consegue o efeito do novo por esta mesma modernidade tão almejado, como ensina, por exemplo, Octavio Paz, ao afirmar que o velho de milênios pode ser um começo, desde que proponha uma tradição que, por sua vez, rompa uma outra em curso. Citando-o textualmente:

“Todos esos objetos, trátese de pinturas y esculturas o de poemas, tienen en común lo siguiente: cualquiera que sea la civilización a que pertenezcan, su aparición en nuestro horizonte estético significó una ruptura, un cambio.” (1984, p. 21)

Vale aqui lembrar, no entanto e também, que, ao lado do efeito de ruptura, ressalta-se um outro, na leitura dos textos poéticos dos escritores, ou seja, o efeito de surpresa – ou como quer ainda, Octavio Paz, uma “estética da surpresa” (idem). Tal efeito ou estética toma de assalto e inesperadamente o imaginário do leitor não africano, principalmente, quando ele se depara com certos elementos simbólicos adensados na trama dos poemas, elementos que lhe escapam à compreensão imediata. Com frequência, a cadência rítmica, o impacto das imagens, a força das palavras e o apaziguamento, em nosso caso, de uma língua comum partilhada nos abrem para a fruição estética, sobretudo ao percebermos que as imagens tutoras que sustentam os textos, voltando a citar Paz, são concretamente, o “recurso desesperado contra o silêncio que nos invade – cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos.” (1982, p. 135). Essa “terrível experiência” se torna ainda mais dramática quando sabemos tratar-se de sujeitos africanos de enunciação, cujos saberes sempre foram considerados como de menos valia pelas formas hegemônicas do conhecimento que os impérios disseminaram por aqueles mares pelos quais, um dia, aprenderam a navegar.

Ruy Duarte, ao propor, como abertura de sua obra, *Hábito da terra* (1988), a sua “Arte poética”, apresenta-nos, de início, a sua/nossa “Aprendizagem do dizer festivo”. Por ela, desde logo, se demonstra a importância atribuída pelo produtor “às falas de um lugar”, que por sua fala se fazem “universais”. Para tanto, propõe uma espécie de mote que a seguir, e de modo mais e mais depurado, vai conduzindo da prosa poética para o desenho econômico e rítmico dos versos, desenvolvendo e construindo, concomitantemente, vida e texto:

“Atento, desde sempre, às falas do lugar, nada sei dos sinais se os não confirmo no encontro da memória com a matriz, quando a carência impõe esforços de equilíbrio não entre o corpo e as formas que o sustêm mas entre as margens de uma paragem breve.” (1988, p. 9)

A seguir, vai limando o poema, conseguindo o efeito de depuração que só o trabalho artístico é capaz de assegurar. Fecha-se, na parte 4, a “Aprendizagem”. Dela cito o início e o final:

“Não há lugar achado  
sem lugar perdido.  
Casam-se além, as falas de um lugar,  
no encontro da memória  
com a matriz.  
A ausência, só,  
impõe ao corpo a urgência do equilíbrio  
não entre o corpo e as formas  
da paisagem  
mas entre as margens  
da permanência a haver.

[...]

Os tempos  
do poema  
são afinal parcelas  
da cadência  
de que se faz o corpo  
do poema.

De que adianta  
iluminar-lhe o chão?” (1988, p. 12-13)

Na segunda parte da obra, reconvertem-se poeticamente provérbios nyaneca e/ou kwanyama, demonstrando-se por eles as insuspeitas possibilidades estéticas escondidas – como nos ritos e mistérios comunitários – nesse manancial simbólico, nascido nos lagos do imaginário angolano. A maior sofisticação experimental é conseguida, assim, com o jogo dos deslocamentos sógnicos que incorporam até mesmo as pausas e os silêncios da própria fala oral antiga, transpondo-os para o branco chão da página do livro.

Rita Chaves, em ensaio sobre o poeta, adverte com propriedade que

“Nessa tentativa de compor o mapa da arte de dizer e, ao mesmo tempo, percorrer a terra, ele investe na luta para encontrar uma palavra tão plena como aquele ‘silêncio que excede a distância’. Seu verso, lâmina afiada, vai cortando as camadas que se possam interpor entre a carne das coisas e seu verbo luz.” (1995, p. 199)

Em uma das seqüências, de *Hábito da terra* na qual se dá esse corte, e que aqui quero resgatar, é proposto novo mote, através de um provérbio na língua original negritado e seguido pela tradução em português. Vale explicar que não me atrevo a ler a versão primeira, para não incorrer no risco de um “macaqueamento” da pronúncia dos significantes de uma língua sobre a qual não tenho qualquer domínio. O provérbio, pois, já traduzido:

“Na mesma figueira frutos de um lado do outro rebentos,  
os homens: nascem uns os outros morrem

Um poço: de um lado areia do outro argila  
a terra: de um lado mortes do outro festejos  
Kwanyama” (1988, p. 32)

Propõe-se, novamente, outro exercício com vários poemas desdobrados a partir do provérbio, movimento pelo qual esse mesmo provérbio ganha a densidade, forma e força de texto poé-

tico, com as palavras a se suplementarem nas ranhuras do branco. Eis o de número 3:

“inaugurou-se agora uma figueira  
figos de um lado do outro crianças

*crianças sem dentes do lado da areia*

do lado da areia  
crianças sem dentes  
*crianças sem dentes de um lado com dentes e do outro argila*

com dentes de um lado  
do outro rebentos do lado da areia  
*do lado da areia*  
*creceram-lhe os dentes do lado da argila”* (1988, p. 34)

Na experiência poética reconversora de Ruy Duarte, o absolutamente novo do experimentalismo moderno se casa com o arcaico e os tempos, assim postos, se atravessam, suplementando-se. É o que reencontramos, igualmente, em Paula Tavares que, desde sua primeira obra, *Ritos de passagem* (1985) faz da tradição aquele “repertório de significados” a que se refere Stuart Hall (2003, p. 74), revelando-se por ele, a sua mais que dupla herança. Por isso mesmo, surpreende a poetisa, nos traços e marcas de suas paisagens naturais, também as traduções sígnicas que estas receberam na fala do outro que não deixa igualmente de ser sua própria fala, múltipla e migrante. A abertura de sua última obra poética, *Ex-votos* (2003), é uma prova cabal desse universo cultural igualmente múltiplo onde o seu imaginário se forjou e sua voz, como a de um ser em viagem, insiste em resgatar, sempre com absoluto rigor laboral.

O texto de abertura de *Ex-votos* é transcrito de uma obra de 1854, assinada por Manoel Alves de Castro Francina – *Itinerário de uma Jornada de Luanda ao Distrito de Ambaca* – e se refere à imagem de “Nossa Senhora da Pedra Preta”, como descreve o autor, “imagem de pedra em bruto, que figura ou representa a imagem da Sra. Sant’Anna” (2003, p. 7). Esse fragmento é o mote primeiro da obra que, como faz Ruy em *Hábito da terra*, começa por expressar-se em prosa. Nomeia a autora esse seu primeiro movimento, em

claro jogo de reduplicação, de “EX-VOTOS”:

“Semeados um pouco por todo o lado de um vasto território existem santuários que, como marcos geodésicos da memória, estabelecem uma especial cartografia de sinais, histórias acontecidas. Ex-votos [...] alertam para o jogo sagrado [...] Ilhas de granito, lentas como certas tardes de calor e poeira, escondem, em ninhos muito afeiçoados, os textos sobrepostos a branco, vermelho e negro, que antigas sociedades da palavra deixaram nas paredes em baixo-relevo. Labirintos do gesto enquanto enleio e, como tal, texto sagrado.” (2003, p. 10-11)

“Marcos geodésicos da memória [...] especial cartografia de sinais [...] Ex-votos [...] Labirintos do gesto [...] texto sagrado”, eis as marcas que obras de Paula Tavares e de Ruy Duarte imprimem nos seus próprios labirintos de gestos feitos palavras impressas em uma língua pela qual apreendem o mundo – a língua portuguesa – e em cujo seio seus imaginários também se formaram. Ambos cobrem sua terra com o manto dos saberes antigos e criam, assim, o *hábito* com que tal terra jamais deixou de vestir-se, através das gerações nunca de todo silenciadas pela dominação do outro ocidental. Seus textos se sobrepõem aos outros a eles pré-existent, no jogo eterno de um palimpsesto cultural que, transformado embora, nunca deixou de exibir os riscos inscritos na cera do bloco mágico da memória, talvez o maior de todos os ex-votos.

Para terminar, como comecei, busco de novo as falas poéticas de Paula e de Ruy, tomando-as como formas outras de ex-votos que só a poesia é capaz de talhar, com seus extraordinários instrumentos construídos por palavras, imagens, ritmos e gestos. Tal trabalho me leva a pensar no das oleiras que ambos tanto gostam de cantar. Suas mãos, como as delas, sabem como as de poucos amassar o barro das palavras, criando formas surpreendentes no que antes era só água e argila.

A voz de Paula: “ Mukai (2)

O ventre semeado

desagua cada ano  
os frutos tenros  
das mãos

(é feitiço)

nasce  
a manteiga  
a casa  
o penteado  
o gesto  
acorda a alma  
a voz  
olha p'ra dentro do silêncio milenar.”

(1999, p. 31)

A voz de Ruy: “São os caudais do silêncio

a densidade grata do vazio.  
É o silêncio

Tangente às curvas do tempo.

A cama horizontal de uma distância.”

(1988, p. 43)

Eis, talhados, esses ex-votos a que só a alquimia do verso e o saber amassar o barro das palavras são capazes de dar forma, não importa a cultura que os sustente.

Obrigada

## REFERÊNCIAS

- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Ondula, savana branca*. Poesia. 2 ed. Porto: Asa para a União dos Escritores Angolanos, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Hábito da terra*. Poesia. Porto: Asa para a União dos Escritores Angolanos, 1988.
- \_\_\_\_\_. Tradições orais, experiência poética e dados de existência. In PADILHA, Laura Cavalcante (org.). *I Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Repensando a africanidade*. Niterói: Imprensa Universitária da UFF, 1995, p. 69-76.
- \_\_\_\_\_. *Vou lá visitar pastores: exploração epistolar de um percurso angolano em território Kuvale (1992-1997)*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CHAVES, Rita. Ruy Duarte de Carvalho: *A educação pela terra*. In PADILHA, Laura Cavalcante (org.). *I Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Repensando a africanidade*. Niterói: Imprensa Universitária da UFF, 1995, p. 197-204.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- KAPUSCINSKI, Ryszard. *Ébano – Febre africana*. Porto: Campo das Letras, 2001.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Los hijos del limo*. 3 ed. Barcelona e México: Seix Barral, SA, 1984.
- POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa: Literatura e cultura latino-americana*. Org. Mario J. Valdés. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- TAVARES, Ana Paula. *Ritos de passagem*. Poemas. Luanda: Lito-Tipo para a União dos Escritores Angolanos, 1985.
- \_\_\_\_\_. *O sangue da buganvília*. Crônicas. Praia-Mindelo: Embaixada de Portugal / Centro Cultural Português. 1998.
- \_\_\_\_\_. *O lago da lua*. Lisboa: Caminho, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Ex-votos*. Poesia. Lisboa: Caminho, 2003.

## NEM SÓ MAS TAMBÉM: ESCREVER NA ÁGUA, COM AUGUSTO ABELAIRA

Lélia Parreira Duarte<sup>1</sup>

“(…) escrever, mesmo descontinuadamente, é fixar no papel uma continuidade e essa continuidade sou eu”<sup>2</sup>. Essa fala do narrador-personagem de *Nem só mas também* coloca em pauta o tema da discussão que aqui pretendo propor sobre esse último livro de Augusto Abelaira, publicado postumamente. Essa obra parece adequada ao tema desta mesa – dos tempos – especialmente pelo viés da crise da subjetividade, pois ela se elabora a partir do desejo de dominar o tempo, remetendo à questão do sujeito e ao saber de uma escrita que afirma apenas o que não pode ser dito: o vazio da linguagem e da morte. O autor de *O triunfo da morte* retoma assim reflexões recorrentes em sua obra, em que o humor não esconde a angústia e a consciência de que, como diz Roustang, o sujeito surge do desamparo, da percepção de uma falta em seu ser (1996, p. 39), parecendo realizar então o que propõe a psicanálise, segundo Jacques Allain-Miller: a solução para a angústia não é o seu apagamento, mas o seu bom uso; devemos usá-la como um instrumento, servir-nos dela, o que significa brincar com a impotência, com o real, com o impossível de articular, já que o objeto causador da angústia encontra-se aquém do desejo, como que por trás do espelho.

A suposta continuidade dada pela escrita, em seu “eterno esforço pelo irrealizável” e em sua inglória tentativa de vencer o tempo, parece conter, no caso de Abelaira, essa consciência de que o real do homem é o seu desamparo. Seu texto apresenta-se como uma tentativa de aprender a conviver com a insegurança, a fugacidade do tempo e a instabilidade, num jogo constante com os sentidos, com a certeza de que serão eles sempre atribuídos e provisórios. Em outras palavras: a obra de Abelaira revela a consciência de que a arte literária falseia, não por mentir, mas por falar do que não sabe, em seu registro constante do “estar a morrer”

<sup>1</sup> PUC Minas.

<sup>2</sup> ABELAIRA, Augusto. *Nem só mas também*. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p. 213. Todas as citações serão dessa edição.



e em seu desejo de ter ilusão de dominar o tempo e os acontecimentos. Sua certeza – a verdade secreta do escritor –, é de que a escrita afinal não detém o tempo e só fingidamente pode cumprir o objetivo de fazer de um eu caótico, descontínuo e contraditório, um ser uno e coerente.

Por isso mesmo esse último romance de Abelaira se integra à proposta do grupo de pesquisa “As máscaras de Perséfone: figuras da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas”, em que se busca compreender a relação possível entre morte e linguagem, para verificar como se poderá escrever a finitude, apresentando sob forma de texto a ruína. Ou, ainda, em que medida a escrita da morte pode esvaziar mitos e constituir, ao mesmo tempo, uma afirmação para o sujeito.

O narrador de *Nem só mas também* parece um *voyeur* à janela do mundo, um observador e comentador que passa de um assunto a outro, registrando de várias formas a evolução cultural, que procura entender, para descobrir os significados que a atravessariam. Essa ficção apresenta-se por isso como errática, oscilando entre as lembranças e as ficções de um real eventualmente inventado; aproveita o tédio e o isolamento como fonte de inspiração e, especialmente, (des)vela o medo da morte – erótica, sexual, física e da capacidade de escrever –, conseguindo assim tocar de perto a angústia do leitor, que reconhece no texto elaboração de problemas que o perturbam.

Em seu voyeurismo, o narrador de *Nem só mas também* perpassa temas fundamentais ao ser humano, como o amor, o desejo impossível de completude, a necessidade do olhar do outro, o problema da decadência das instituições sociais, a questão do conhecimento e a sua relação com o desejo de poder e, especialmente, a angústia como resultado da condição humana, que é o real do desamparo. Observa para isso, como ponto de partida, os encontros de um casal na esplanada de Belém e, desconfiando de motivos ocultos desses encontros, imagina uma complexa história de amor de que fariam parte também um marido traído e um amante doente.<sup>3</sup>

Além disso, o narrador comenta vários relacionamentos seus

---

<sup>3</sup> Lembra assim as novelas de Camilo Castelo Branco, a ironia romântica de sua construção, e até a perspectiva realista desse autor, quando afirma ter pensado em transformar essas notas num livro para ganhar dinheiro com ele, comentando ainda a importância de os jornais falarem do livro para que ele possa vender e render.

com diversas mulheres: menciona os pretextos usados para os encontros, as dificuldades e as divergências encontradas, aproveitando essas referências para refletir sobre o amor e a amizade, especialmente a partir do relato de conversas e discussões de seu grupo de amigos, em que se inclui o Professor Mendonça. Discute assim assuntos atuais, centralizados na impossibilidade de realização do desejo e nas questões do envelhecimento e decadência do ser humano. Para isso lhe é muito útil a figura do velho professor que, agora desligado e sonolento, já não tem o ânimo, a boa memória e a vivacidade com que estimulava o grupo a pensar, a questionar sempre e a reagir às imposições da ideologia.

O narrador usa ainda as conversas do grupo para refletir sobre o relacionamento decadente e as transformações do casamento dos amigos Sérgio e Berta, as quais lhe servem também para registrar mudanças das instituições sociais e dos papéis de homem e mulher no casamento, que é visto como uma instituição fracassada. Acentua-se assim a importância desse tema na obra de Abelaira, especialmente desde *Bolor*, notando-se em *Nem só mas também*, interessantemente, uma referência positiva ao assunto – o casamento –, com o relato de que Eurico e Joana adotaram uma criança cega. Se essa notícia indica uma esperança, pois apresenta uma possibilidade de saída do narcisismo, nessa relação a dois, a expectativa é entretanto esvaziada, pois a boa nova não chega a ocupar a conversa dos amigos, preenchida com a irritante discussão de Berta com Eurico (cf. p. 99).

O voyeurismo e as lembranças desse narrador inquieto servem assim para mostrar que, na sua inconsistência, no desvelamento de seus motivos secretos e na percepção do desejo do olhar do Outro que o sustenta, a escrita pode esvaziar o mito do amor e outros mitos, revelando ao mesmo tempo a sua extraordinária rentabilidade para a elaboração literária. Como várias outras obras de Abelaira, *Nem só mas também* apresenta vários relacionamentos amorosos problemáticos, como o mencionado casamento de Sérgio e Berta, a relação ambígua desta com o professor Mendonça, o suposto namoro de Aurélio e Matilde – observados na esplanada de Belém, cuja relação não chega a ser esclarecida –, as ligações do narrador com várias mulheres, e ainda as várias histórias inseridas na narrativa, e que parecem, às vezes, saídas do *Decameron*. A mais comple-

ta delas lembra a de Cristóvão Borralho com a donzela Brites, de *O bosque harmonioso*: trata-se da do monge confessor que protege a moça obrigada a casar com um feroz barão normando que “não seria muito dotado sexualmente ou então recearia que a mulher conhecesse os prazeres da carne, não fosse o caso de tomar-lhes o gosto” (p. 214). Consciente dos perigos a que se expunha a donzela que permanecia sem filhos, devido às circunstâncias, o monge protetor dispõe-se ao “supremo sacrifício de se deitar com ela para assim lhe dar o herdeiro que a defenderia das prepotências do cunhado” (p. 215). É interessante observar o relato objetivo feito pelo narrador dos piedosos argumentos retóricos com que o confessor convence a discípula, entre os quais ressalta o conselho de que “Rezasse durante o acto da concepção” (p. 215), ato que avisadamente foi repetido numerosas vezes, já que uma só vez não garantiria a consecução do objetivo.

Essa história da donzela engravidada pelo padre confessor e reveladora de sua retórica do poder, liga-se a uma outra, de grande interesse, em *Nem só mas também*, que se faz em torno da descrição da pesquisa lingüística de Adriana com os papagaios, assim relatada pela personagem:

- Um etnólogo, amigo do professor Samuel Butler meu professor em Stanford, conheceu no Amazonas dois velhos que viviam isolados, mal falavam português, e misturavam estranhamente palavras de famílias lingüísticas muito diferentes, algumas já desaparecidas. Intrigado, meu professor dirigiu-se imediatamente para lá, mas quando chegou os velhos haviam morrido. Encontrou então na cabana seis papagaios muito faladores que obviamente repetiam a fala dos velhos. Ou a coisa seria mais complicada? Na inicial suspeita do professor, depois confirmada, a fala dos seis papagaios ilustrava, melhor ou pior, lacunarmente, claro, a história de algumas línguas, inclusivamente referenciava a possível língua-mãe, a língua da qual teriam nascido todas as línguas. Enfim, de geração em geração os papagaios terão transmitido a memória dessas línguas. (p. 155).

Indicando ao leitor o seu posicionamento diante desse relato da personagem, o narrador coloca em causa conclusões como a

de que “... com estes papagaios exumámos, desenterrámos, não da terra, mas do tempo, a oralidade passada, a autêntica, não a registada pela escrita e muito antes da escrita” (p. 160). Faz por isso perguntas irônicas, que são desconsideradas pela pesquisadora, como por exemplo: “O papagaio vai anunciando quem fala?” (p. 158), quando ela afirma reconhecer-se na repetição das aves as vozes de Ucello, Protágoras, Sócrates, Ulisses, Agaménnon... Ou questiona se os papagaios saberiam a *Iliada* de cor, quando Adriana lhes atribui mais crédito do que a Homero.

Uma crítica de Abelaira a pesquisas acadêmicas, presente em outras obras suas, pode ser observada no relato dessa pesquisa linguística: suas conclusões doutorais, preocupadas com o prestígio e o poder, não levariam em conta o caráter instável da linguagem, a fragilidade das provas obtidas e a imprevisibilidade do acaso. Essas conclusões chegam mesmo a contagiar até o crítico narrador do romance, que passa a pensar que as condições que o conduziram a Adriana ter-se-iam iniciado há cinqüenta, cem ou duzentos anos, tendo-se completado muitos séculos depois com outras séries de acontecimentos independentes que com elas se cruzaram e poderiam não ter se cruzado:

Sim, se há cinqüenta ou cem mil anos, uma família de *sapiens* não conversasse, muito provavelmente em frente duma fogueira e na presença de um papagaio, eu não conheceria a Adriana e poucos humanos neste mundo poderão ir mais longe no conhecimento dos factos que vieram a influenciar a vida deles. (p. 164)

Distanciado e irônico, o autor mostra que esse narrador se esquece de sua perspectiva crítica e do absurdo de serem os dados da pesquisa passados por papagaios durante tantos séculos, tornando-se evidente então o jogo que o autor sustenta diante do leitor: embora atento, o eu do narrador pode também ser sujeito a enganos, especialmente quando entram em cena elementos de seu interesse pessoal e de suas carências de ser humano com dificuldades de comunicação.

Essa questão do eu que é um outro talvez se relacione com a percepção apresentada no romance de que escrever não é um fim

em si mesmo: a questão não é “o que escrever”, mas “escrever para alguém”. “Não é dizer ‘eu’, mas ‘ouve-me’” (p. 238), não é ter certezas, mas apenas hipóteses ou dúvidas; assim, escrever pode ser apenas uma tentativa de preencher o tempo (ou o vazio?). Diz o narrador do romance: “... sentei-me aqui para preencher o tempo até à hora de jantar (não, um pouco mais de dramatismo, até à hora da morte)” (p. 15). Essa perspectiva parece implicar a percepção de que, como existe no ser humano uma dualidade permanente; e ainda a possibilidade de ele ser simultaneamente ele mesmo e um outro. O que se poderia ligar ao que diz Lacan sobre a satisfação no ser humano, a qual seria correlativa da falta, e se poderia demonstrar pela detumescência do falo no momento do orgasmo: daí a ligação entre orgasmo e angústia, erotismo e angústia.

Isso poderia talvez corresponder ao que Baudelaire chama de “cômico absoluto”, o que levaria o artista ao movimento de ignorar-se a si mesmo, a fim de desenvolver no espectador / leitor a alegria de sua própria superioridade e a alegria da superioridade do homem sobre uma natureza que define a lei da morte. (Cf. BAUDELAIRE, 1991, p. 25-50).

Na esteira de Baudelaire, os narradores de Abelaira – especialmente de *O bosque harmonioso* e *Outrora agora*, sendo o de *Nem só mas também* certamente mais um deles –, sempre narram a história de seus erros, o que corresponde ao sucesso dessas obras que encontram no fracasso a sua razão de ser, pois tornam incrivelmente fecunda a consciência da impotência e a impostura fundamental com que se constroem.

Impostura que se justifica como fuga ao medo, à consciência dos constantes esquecimentos, ao perigo da doença (Alzheimer, como o prof. Mendonça (p. 210)), mas que ao mesmo tempo explicita os processos de uma escrita que se dobra constantemente sobre si mesma, numa reflexão que freqüentemente exhibe os jogos de um texto que se elabora em torno do vazio e em que há, por exemplo, oscilação entre o eu e o outro: o eu que fala é um outro do que viveu os fatos (p. 36), o eu corresponde a um tu (“eu sou um tu” (p. 60)); o narrador se espanta quando Adriana mostra vê-lo como “ele” – um outro: “- Ele era eu, sou eu (sentir-me enunciado na terceira pessoa deu-me uma sensação estranha, eu

um outro, um desconhecido” (p. 113). “– vou olhar-me como se eu fosse um outro”, diz ele, em outro momento (p. 170).

Quando conversa com a desconhecida, no bar, o narrador lhe diz: “Eu não sou outro, sou eu, percebes?” (p. 69). À página 76 diz ele que para falar de si tem que falar nos outros, pois “eu não sou simplesmente eu, mas vários, já que, em certa medida, adapto o meu espírito ao que pensa de mim o Sérgio, quando falo com o Sérgio, à Berta, quando falo com a Berta, etc.” Isso explicaria, segundo o professor Mendonça, continua o narrador, os heterônimos do Pessoa, que não são intrinsecamente do Poeta, mas “reacções aos interlocutores a quem, nos diferentes momentos, se dirige, à ideia que os diferentes interlocutores (reais ou não) têm dele” (p. 94).

O narrador explicita esse jogo narrativo que tenta camuflar o vazio do real e, lidando com distintas formas de representação e fingimento, procura apresentar uma solidão povoada por vozes, em visão miniatural do que se passa na linguagem, quando deixa clara a sua intenção de ser notado pelas personagens. Que seria dele sem a atenção do outro? pergunta, à página 119.

A ficcionalização mostra a falsidade da composição textual (p. 80), pela superposição de assuntos e por uma escrita que confunde os tempos (p. 88), explicando que “As recordações são mais longas que o tempo, não cabem no tempo” (p. 97); trata-se do jogo confessado de um narrador que queria ser interessante diante do leitor (p. 124) e desvela o artifício de estar imaginando uma história, quando a relata (p. 167), apresentando-a, além disso, como um mosaico construído com excertos, reflexões filosóficas e psicológicas, e ainda comentários sobre livros, filmes e passeios, entremeados de reflexões sobre sua inquietude amorosa e suas ânsias, desejos, medos e dúvidas.

O texto configura assim um sujeito literário feito de ansiedades e carências, que oscila entre presente, passado e futuro (p. 35) e fala da incerteza do tempo (p. 75 e 189), em afirmações inquietantes como: “serão as perguntas sem sentido que fazem do homem um homem (p. 93-94), ou “as conversas não servem para dizer verdades, servem para conviver” (p. 98). Certamente por isso apresenta constantes ambigüidades do texto: entre palavras e expressões, entre realidade e imaginação (p. 52), entre o positivo e o

negativo (p. 54), entre Deus e o diabo (198); entre a pesquisa com a língua “falada” pelos papagaios e o possível processo de sedução de Adriana (p. 157 e ss.) (Ver ambigüidade da expressão “acender o isqueiro” enquanto fala de vagina estreita, de pênis, de dedo, de touro selvagem).

A narrativa denuncia assim o narcisismo declarado ou suspeito de relacionamentos motivados ou mantidos por interesses pessoais, fazendo lembrar uma característica marcante da obra de Abelaira: a ironia com que busca um contato direto com o leitor, menos para trazer-lhe informações (sempre colocadas em dúvida) e mais para estimular a leitura crítica e o posicionamento consciente diante da realidade, pela exibição da não confiabilidade da narrativa e mesmo da palavra em si.

O decorrente esvaziamento dos referentes, a artificialidade do texto e a precariedade do(s) sentido(s) mostram assim a astúcia desse texto que estabelece ambíguas relações entre escrita e morte e, exibindo a sua capacidade de jogo, elabora a angústia e o vazio, atrevendo-se a escrever na água, para reinventar o real.

## REFERÊNCIAS

- ABELAIRA, Augusto. *Nem só mas também*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.
- ALLAIN-MILLER, Jacques. O piropo: psicanálise e linguagem. *Percurso de Lacan*. Conferências Caraquenhas, 1984. p. 27-39.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BAUDELAIRE, C. *Escritos sobre arte*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário/Edusp, 1991.
- GUSMÃO, Manuel. Anonimato ou alterização. *Revista Semear*. N. 4. Rio de Janeiro, PUC Rio, 2001, p. 114-128.
- LACAN, Jacques. L'angoisse, signal du réel. Paris, Seuil, 2004, p. 185-198.
- ROUSTANG, François. Como fazer rir um paranóico (ou o riso: instantâneo alívio do insuportável). In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.) *Caderno CESPUC de Pesquisa*. Trad. Ivan Cupertino. Belo Horizonte, maio 1996, p. 36-43.

# PAISAGEM, LINGUAGEM, MÍMESIS E VEROSSIMILHANÇA: SOBRE ALGUNS VERSOS DE CARLOS DE OLIVEIRA

Leonardo Gandolfi<sup>1</sup>

Começar por um problema, um bom problema. A leitura da poesia de Carlos de Oliveira aponta para alguns caminhos, muitos. Quase todos desembocam em uma, digamos, impressão de lugar. Impressão aqui como sensação mesma. E quanto ao lugar, por enquanto não há metáfora nem desdobramentos; o lugar é o lugar, local, espaço físico por onde se passa, onde se habita. Junto disso, e como contraponto, há o poema, ou melhor, a consciência de lê-lo. O contraponto aqui quer ser mais aditivo que adversativo. Pois, ao mesmo tempo, que essa recorrente consciência desativa algo dessa impressão, afastando o lugar, ela ativa alguma outra coisa que o reaproxima. Reaproximar não, aproximar, já que o movimento talvez seja simultâneo; e a reaproximação pressuporia uma seqüência.

De fato há um problema. No poema encontrar um lugar. Quanto mais presente, mais distante estamos. E é justamente com tal distância que passamos a ocupar, habitar esse espaço, lugar de encontro. O problema parece o da contradição. Essa fala não busca resolver essa contradição, até porque ela talvez seja um dos maiores trunfos, não só da poesia, mas da obra de Carlos de Oliveira. O esforço será o de nos aproximar desta aparente incoerência.

Nossa aproximação do tema se dará por uma via de acesso não muito usual, embora de grande importância: a da mimesis. A essa altura, reivindicar os direitos da mimesis talvez soe um pouco fora de lugar. No entanto ainda é pela mimesis que melhor se chega à discussão da presença de índices de realidade no texto literário. Mas o que seria de fato a mimesis? A pergunta está longe de ser respondida, vista a instabilidade com que o termo é empregado, pelo menos, desde Platão. Mais do que uma resposta, o que nos interessa é a insistência da questão.

Dizer que Carlos de Oliveira é um poeta realista talvez incorra

---

<sup>1</sup> Mestrado UFF.



em erro. Dizer o contrário, qualquer que seja esse contrário, também seria incorreto. Precisamos entender a mimesis para além da idéia de cópia. Com isso, podemos chegar a um grande meio-termo em que a realidade não seja algo a se evitar nem algo, como muito já se disse, de onde somente se parta para se chegar ao estético; é como se o estético não fizesse parte do que se entende por realidade. Não é à toa que herdamos a palavra mimesis dos gregos. Não há tradução para o termo. Circunscrevê-la à representação ou mesmo, por exagero, à apresentação é limitar seu potencial.

O fato de Aristóteles não definir previamente o que seja mimesis, implica pensarmos que ele utiliza um conceito platônico do termo. No entanto, diferente de Platão a mimesis nele não repercute negativamente. O papel desse filósofo será o de na mimesis respeitar seu potencial para o ético, sem deixar que isso a paralise:

Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também igualmente aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, “isto é aquilo”. (*Poética*, IV, 14)

Daí a possibilidade do verossímil, não o que é, mas o que poderia ser. O “isto é aquilo” liberta a mimesis. É uma operação metafórica de dissociação e recontextualização. A imagem é separada, afastada de sua instância primeira, aquela que talvez seja a consensual, e vincula-se a outra ou outras da ordem, como diria Aristóteles, do possível. O que importa mais não é o grau de fidelidade ao objeto, mas o quanto ele se aproxima e atua em quem o experimenta. Digamos que é uma cópia que não é uma cópia. A imagem não é a coisa; e sim, a falta da coisa. Daí, a grande importância da Tragédia. Algo de horrível está acontecendo diante de nós e ao mesmo tempo não está acontecendo.

Para entendermos tal efeito, talvez seja necessário fazer uma rápida distinção entre mimesis e verossimilhança. A mimesis é um

possível desdobramento do verossímil. Antes, no entanto, é necessário acompanhar as relações da verossimilhança com a verdade. O embate é entre *o que é* e *o que pode ser*. *o que pode ser* inclui *o que é*; por isso o supera. A relação básica é a de semelhança e diferença. O verossímil se assemelha *ao que é* e também se difere, chegando assim *ao que pode ser*. É aqui que a mimesis se desdobra. Ela é a conseqüência disso no espectador, por exemplo, da Tragédia. Ela é o jogo entre simpatia e hostilidade, ou seja, é algo que queremos e não queremos perto de nós. É dessa dinâmica que surge o *pathos*.

Que se abra um parêntesis. Uma das razões da exclusão da mimesis da crítica moderna é a confusão feita com a palavra latina *imitatio*. Costa Lima possui uma tese acerca disso: “Não é hoje segredo que sua apropriação [mimesis] pelos tratadistas italianos teve um equívoco por base: mimesis entendida por *imitatio*” (COSTA LIMA, 1995: 63). A leitura da *Poética* de Aristóteles pelos homens do Renascimento foi feita com muito fervor. A vontade de organização, que eles entenderam nesse livro, dizia respeito *exatamente* ao espírito da época. É válido lembrar que no século XV o homem buscava erigir uma verdade, de alguma forma, diferente daquela de ordem religiosa. O melhor contraponto seria seguir os modelos dados pela natureza. E como a mimesis não possui, em Aristóteles, uma definição dada. Daí uma leitura que privilegie a imitação ou mesmo a emulação. Diferente da mimesis, no *imitatio* o que mais importa é a aproximação do objeto estético da *physis*. Não que essa *physis* fosse desinteressante para Aristóteles, não era. Mas ela só adquiria razão de ser quando posta em movimento, ou seja, quando entrasse no jogo com o espectador, quando se tornasse *pathos*.

A grande questão é como pode a poesia tratar e participar da realidade sem ser passivamente descritiva. Falamos no início de duas forças: uma de aproximação, outra de distanciamento. Somente com ambas o lugar físico, a *physis*, repercutiria no poema, objeto estético. Essa *physis*, que aqui tomamos como paisagem, é a referência a algo, o lugar, exterior ao poema. A operação não é somente de descrição, mas também de composição, pois não se trata de uma visão pacífica. A paisagem, no poema, é um lugar alegórico que, além de ser, na poesia de Carlos de Oliveira, sobretudo, a Gândara, lugar onde passou sua infância, é também a questão da linguagem como experiência crítica e resistente – forma de

vivência do homem, sua permanência no mundo. Ou seja, buscar lugares geográficos e encontrar lugares lingüísticos que nem por isso deixam de ser também geográficos.

É como se o texto povoasse a paisagem: a mimesis não se dá em expor, em versos, a realidade, mas em provocar no leitor, através do processo de autocrítica do poema (distanciamento) uma sensação estética análoga à experiência da paisagem em suas contradições e limitações físicas (aproximação). Essa vivência talvez esteja perto daquilo que falamos acerca do *pathos* aristotélico. *Pathos* esse que Artaud, quando falava da função social da arte, pareceu entender bem. Argumentava ele que a arte nunca havia salvado ninguém de ter fome, o mínimo que poderia fazer seria provocar em quem a experimenta a sensação próxima a da fome. (ARTAUD, 1999, 1).

Vimos que mimesis é aquilo que ora na representação, ora na produção de imagens nos atinge, ou seja, aquilo que nos vincula à obra. Para Costa Lima, “(...) a mimesis não se origina da vontade de se assemelhar a algo, a alguém ou a alguma forma de conduta sua, mas sim da demanda de constituir uma identidade para quem a empreende” (COSTA LIMA, 2000: 323), tanto autor como leitor. Por essa via ganhamos embasamento para chegar com maior segurança a um Costa Lima mais antigo, aquele que em *Mimesis e modernidade* falava que “o próprio da mimesis de produção é provocar o alargamento do real (...)”, o produto mimético “só é capaz de funcionar pela participação ativa do receptor” (COSTA LIMA, 2003: 181). Para ele, é como se a referência à realidade fosse como um dispositivo que somente o leitor, subjetividade outra, ativasse.

E é aqui que está Carlos de Oliveira. A paisagem é dispositivo e pano de fundo para que o leitor se aposses do poema. Ele experimenta-a (a paisagem no poema) através das significações que ele constrói (uma espécie habitação da paisagem). Tal processo se dá, não por uma alta exposição realista da paisagem, mas por um auto-reconhecimento do poema como poema. Ao mesmo tempo que essa recorrente consciência do texto afasta a paisagem enquanto realidade pura, inocente, transformando o lugar em referência de lugar, ela aproxima alguma outra coisa que potencializa a mesma paisagem e faz com que a experimentemos em suas dificuldades e contradições, ou seja, ele a universaliza, pois a sujeita a cada leitor.

Com espaço e tempo limitados, leremos parte de um poema de Carlos de Oliveira que integra o livro *Micropaisagem* de 1968. O termo *paisagem* já pressupõe um enquadramento subjetivo da natureza. O *micro* talvez remeta à minúcia com que o poeta trata as palavras, as imagens; a precisão cirúrgica no gesto do poema em tocar o vidro, a árvore, o fogo, o mapa e outras superfícies. Ou talvez o *micro* se refira aos pequenos universos que se desdobram – porque próximos ao leitor – dessa paisagem maior, anterior. Ambas as possibilidades nos interessam.

Começemos por algumas características comuns a todos os poemas. Primeiro é de se notar *serialidade* do conjunto. Os poemas, por si só, já se desdobram em outros; formando sempre seqüências. É como se tivéssemos uma imagem inicial que repercute e acaba dando origem a outras. O resultado disso é um poema como *Estalactite* com até vinte e quatro estrofes numeradas. A menção aos números é importante não só porque os números estão em todo o livro, mas porque todas as estrofes de todos os poemas do livro possuem quatorze versos, como se fossem sonetos. Sonetos que tivessem perdido as sílabas; restos de sonetos. Há uma vontade de organização e ordem muito grande no livro. Além dos números e da precisão dos versos, os títulos, excluindo o poema *Debaixo do vulcão*, possuem apenas uma palavra, como se fossem verbetes de uma enciclopédia ou itens de um catálogo. A essa vontade de ordem lentamente vai se contrapondo uma certa desmesura. Além dos sonetos que querem estar ali, mas não podem estar, as estrofes quase nunca terminam em si mesmas. No início do já citado *Estalactite*, elas até conseguem. Mas com a insistência, a partir da estrofe XII, metade exata do poema, elas não podem mais caber em si mesmas. *Estalactite* abre *Micropaisagem*, depois desse poema, excluindo a primeira e a segunda estrofe do poema *Filtro*, nenhuma estrofe mais se circunscreve ao seu próprio espaço.

Essa contraposição entre ordem e desmesura, de certa forma, é produto da mimesis e refletirá diretamente na condução dos poemas. Isso acontece na medida em que a vontade de ordem também é a tentativa manifesta de uma *physis* rigorosa que se quer intacta e pura, mas que, ao mesmo tempo, é presença de subjetividade (através de alguns vetores como o da memória). *Pathos*. E é essa a referência à realidade que leitor recebe em mãos. Eis *Estalactite*.

I  
O céu calcário  
duma colina oca,  
donde morosas gotas  
de água ou de pedra  
hãode-cair  
daqui a alguns milênios  
e acordar  
as tênues flores  
nas corolas de cal  
tão próximas de mim  
que julgo ouvir,  
filtrado pelo túnel  
do tempo, da colina,  
o orvalho num jardim.

II  
Imaginar  
o som do orvalho,  
a lenta contracção  
das pétalas,  
o peso da água  
a tal distância,  
registrar  
nessa memória  
ao contrário  
o ritmo da pedra  
dissolvida  
quando poisa  
gota a gota  
nas flores antecipadas.

III  
Se o poema  
analisasse  
a própria oscilação  
interior,  
cristalizasse  
um outro movimento  
mais subtil,  
o da estrutura  
em que se geram

milênios depois  
 estas imaginárias  
 flores calcárias,  
 acharia  
 o seu micro-rigor.

(...)

(OLIVEIRA, 1982: 104-105)

Imagem de gotas que não caíram, mas que ainda cairão. Verossimilhança. A primeira estrofe apresenta essa imagem, que só é possível devido à relação que estabelece com o sujeito. Percebamos que ele não ouve tal movimento, mas julga ouvir. Isso é importante, pois mostra o quão construtiva pode ser essa poesia. O poema parte desse julgamento que é fruto, digamos, da apreensão do funcionamento da realidade: aqui, a queda de pedras e de gotas d'água; acontecimento anterior ao poema. É como se o texto, em subjetividade, observasse, estudasse, copiasse um movimento natural, para usá-lo em seu favor. O poema, a partir de então, é a convivência da própria queda de pedras ou de gotas de água e do fato de elas não terem caído ainda. Aprender a estrutura e criar a partir dela. É o que ocorre na segunda estrofe. Atenção ao verso “Imaginar”, pois é com ele que essa estrofe se inicia, ou seja, sob o signo de uma operação subjetiva. Daí vem a minúcia lenta e descritiva com que as imagens se estabelecem. Aliás, é oportuno apontar aqui para “a tal distância” (no sexto verso), pois é somente com ela que o gesto mimético é possível. Distância que ao lado do “Imaginar” no início da estrofe desencadeiam essa “(...) memória / ao contrário”, projeção em que se registra o ritmo dos acontecimentos. Aprender a estrutura e criar a partir dela. Registro que é construção. O que temos aqui é próprio mecanismo de verossimilhança funcionando.

A terceira estrofe confirma a distância no instante em que se auto-referencia. Distância que potencializa a realidade, na medida em que é assim que temos maior autonomia (porque a autonomia do poema é a nossa autonomia) para integrarmos o texto. Há a referência à realidade, ao mesmo tempo em que há essa recorrente consciência do poema. A primeira desativa a segunda, afastando a *physis*, mas quando faz isso, ela ativa “um outro movimento / mais

subtil” que a reaproxima pelo *pathos*: “Se o poema / analisasse / a própria oscilação / interior, cristalizasse, um outro movimento / mais subtil, (...) / acharia / o seu micro-rigor”. A partir daqui, essa medida, “o seu micro-rigor”, não é só mais a medida do poema, mas a medida com que ele nos faz olhar as coisas. Continuemos a leitura de *Estalactite*.

XI

Registrar  
nessa memória  
ao contrário  
de trás  
para diante  
as palavras  
que ficam  
assim  
misteriosas  
e depois  
soletrá-las  
do fim  
para  
o princípio,

XII

olhá-las  
como imagens  
no espelho  
que as reflecte  
de novo  
compreensíveis  
e tornar  
a juntá-las  
obsessivamente  
ao ritmo da pedra  
dissolvida  
quando poisa  
gota a gota  
nas flores antecipadas,

XIV

perdê-las

a cal  
 entre {  
     e a água  
 espaço  
 de tensões obscuras  
 que passa  
 pelo cristal  
 esquivo  
     a água  
 entre {  
     e a cal  
 reavê-las  
 num grau de pureza

XV  
 extrema  
 insuportável,  
 quando  
 o poema  
 atinge  
 tal concentração  
 que transforma  
 a própria  
 lucidez  
 em energia  
 e explode  
 para sair  
 de si:

(...)

(idem: 109-111)

As pedras e as gotas de água agora são as palavras minuciosamente examinadas, escandidas pelo tempo e enfim assimiladas pelo movimento interno do poema, para, partindo desse estágio cognitivo, ser projetado no futuro, não por clarividência, mas pelo hábito e convívio com elas; verossimilhança. Conhecer seus movimentos, a ponto de agora desmontá-los, reagrupá-los, como quem monta um *Puzzle* ou redefine um *Mapa* (títulos de outros poemas de *Micropaisagem*). Tal operação, no entanto, como já evidenciava a estrutura de todo o livro, possui um quê de não-medida. E é aqui



talvez que a mimesis assuma sua função.

Por isso as palavras devem ser perdidas entre cal e água, índices de realidade. Ambos, cada um a sua maneira, impedem a própria imitação da *physis*. A água talvez como movimento, instabilidade, esquecimento ou mesmo como signo de falta, numa paisagem, como sabemos, de aridez. A cal, característica da região da Gândara, reforça a aridez e ainda instaura relações de força com a morte, já que se joga cal nos mortos para acelerar sua decomposição.

Depois, através da mesma água e cal, as palavras são devolvidas, diferentes no entanto do que eram. Estão elas agora expostas à tensão, ao limite do desequilíbrio entre realidade e referência. Limite esse em que as imagens se saibam “como imagens / no espelho”. O mecanismo do poema é aberto e exposto ao leitor. A mimesis está no fato de no texto conviverem tanto a possibilidade (aproximação) como a impossibilidade crítica de reprodução da paisagem (distanciamento). Presença e ausência simultâneas. É essa dinâmica que também move o leitor: “o poema / atinge / tal concentração / que transforma / a própria / lucidez / em energia / e explode / para sair / de si”.

Aproximação e distanciamento. Foi sob o signo desse duplo mover-se que procuramos conduzir nossa leitura da experiência mimética. Buscamos uma mimesis que privilegiasse não a simples transposição de planos, mas a consequência disso em alguém. Pois é justamente essa consequência, no caso da poesia de Carlos de Oliveira, o mais intenso estágio do objeto estético. E é essa repercussão a maneira pela qual se dá o povoamento da paisagem do poema, que, como sabemos agora, não é só do poema, mas da Gândara e de outros lugares análogos.

Povoar a paisagem com sentidos, não quaisquer, mas aqueles que resultam do convívio intenso com suas contradições, percalços e dificuldades. O que o poeta pode fazer é provocar, em quem lê seus poemas, pela fruição estética, sensação próxima à experiência adversa do lugar. E nada mais pode um poeta além disso.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars poética, 1992.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- COSTA LIMA, Luís. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Mimesis e modernidade* (1981). 2ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Mimesis e vida*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- HALLIWELL, Stephen. Aristotle's poetics. In *The Cambridge History of Literary Criticism, vol.1 Classical Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- PEREIRA, Rosa Maria Martelo Fernandes. *A construção do mundo na poesia de Carlos de Oliveira*. Dissertação para doutoramento em Letras, especialidade de Literatura Portuguesa, apresentada à faculdade de Letras da Universidade do Porto; 1996.
- OLIVEIRA, Carlos. *Trabalho Poético*. Lisboa: Sá da Costa, 1982.
- PLATÃO. *A república*. 9ª edição. Tradução de Maria Helena da Rocha Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- WOODRUFF., Paul. Aristotle on mimesis. In Rorty, Amélie Oksenberg. *Essays on Aristotle's Poetics*. Oxford: Princeton University Press, 1992.

## MULHER E MEMÓRIA EM *PERCURSOS* DE WANDA RAMOS

Leonice Rodrigues Pereira<sup>1</sup>

Pretendo, nesta comunicação, pontuar alguns aspectos da leitura que estou iniciando de um livro de Wanda Ramos: *Percursos (Do Luachimo ao Luena*. Trata-se de uma narrativa de memórias de alto teor autobiográfico. Escrita em (1981), é uma das primeiras narrativas da autora, que publicou diversas obras, transitando entre a prosa e a poesia.

Wanda Ramos nasceu em 1948, no Dundo, Angola. Ainda criança foi para Portugal dar continuidade a seus estudos e chegou a licenciar-se em Filologia Germânica pela faculdade de Letras de Lisboa.

Nestes primeiros contatos com a obra lanço mão apenas de dois textos críticos referentes a *Percursos*: “Memória de Água”, publicado em 1981, por Paula Mourão<sup>2</sup>, e “Dois Portugais, duas Angolas (Acerca de *Percursos* de Wanda Ramos)”, escrito por Elza Miné em 1997<sup>3</sup>.

O primeiro aborda a existência de um percurso que é a busca do eu através do “mergulho na memória” demarcada pela presença de dois rios e dois lugares relevantes para a construção de sua consciência.

*Luachimo* seria o rio que passa no Dundo, lugar referente ao tempo da infância da personagem, e Luena é o rio situado no Luso, lugar e tempo da idade adulta da protagonista. Há um segundo percurso, aquele que vai da opressão à libertação da personagem: “dos pais, da vida social estereotipada, do marido, da mentira da guerra colonial”<sup>4</sup>, e um terceiro percurso que é o da própria escrita, a qual fixa as lembranças do passado. A escrita chega a ser comparada por Paula Mourão ao ritual de iniciação dos negros do quiombo. Neste caso, é possível acrescentar que a escrita adquire para a protagonista um cunho simbólico referente a sua iniciação

<sup>1</sup> Professora da Universidade do Estado de Mato Grosso.

<sup>2</sup> Mourão, p.1-3.

<sup>3</sup> Miné, 1997, p.130-135.

<sup>4</sup> Mourão, p.2.

no mundo dos adultos.

No segundo texto, Elza Miné, diferentemente de Mourão, nos chama a atenção para os dois espaços tratados na obra de acordo a percepção da protagonista imbuída pela capacidade de analisar os fatos vivenciados. Sua desenvoltura na análise crítica da realidade é decorrente do distanciamento do narrador em relação aos acontecimentos relatados através da constituição de um discurso em terceira pessoa, pelas experiências vivenciadas pela personagem testemunho, pela sua formação adquirida ao longo dos anos e pela distância temporal delineada entre o momento dos acontecimentos e o tempo presente da narração. Nesse sentido, há na memória da protagonista os seguintes espaços:

1. o Portugal imaginado a partir da África e “aprendido de cor”, num passado remoto e o Portugal real diminuído pelas experiências nele vivenciada pela protagonista em seus tempos de estudos, que o observa como país colonizador;
2. a Angola mítica, familiar da infância que se mistura, no discurso memorialista, com a Angola hostil sem aconchego do período da Guerra Colonial. Mas nas duas Angolas se faz presente a figura do negro, “distanciado e próximo, presença forte e no fundo insondável, encarnando a diferença, está na base da construção de uma individualidade que se deseja e se pretende liberta (...) de quaisquer vestígios discriminatórios”<sup>5</sup>.

Muitos fatores vão nortear a visão desse passado remoto que nunca volta, o que vem a tona são as interpretações desse passado. Os acontecimentos não vêm à tona na memória numa ordem cronológica, racional, mas flui desordenadamente, pois é assim que nossa memória funciona: uma lembrança vai puxando a outra, misturando tempos (passado, passado remoto, presente e até o futuro) e espaços diversos.

Para melhor explicar essa questão citaremos aqui o pensamento de Halbwachs citado por Ecléa Bosi em seu livro *Memória e Sociedade*:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiên-

---

<sup>5</sup> Miné, 1997, p.135.

cias do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, ‘tal como foi’, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e valor.”<sup>6</sup>

O título de “reminiscência” em 46 capítulos do livro traz referência direta à construção do texto enquanto obra de memória. Os quais são definidos pela numeração (primeira, segunda, terceira reminiscência...), sendo que há momentos em que algumas reminiscências são adiantadas ou jogadas para a frente em relação ao tempo da narrativa.

Nesse sentido, Pedro Nava em seu primeiro livro de memórias, *Baú de Ossos*, numa das pausas que sempre faz em sua narrativa para refletir sobre a memória, aborda que: “Um as imagens puxam as outras e cada sucesso entregue assim devolve tempo e espaço comprimidos e expande, em que evoca essas dimensões”<sup>7</sup>.

Se os rios balizam o tempo e o espaço na obra adquirem conotação simbólica no que se refere a questão da narrativa de memória: o fluxo de um rio pode estar ligado ao fluxo narrativo. O ato de trazer um passado a tona, através da lembrança, na visão popular, está relacionada à própria imagem da água em que os objetos imersos na sua leveza volta e meia são trazidos a superfície: Observem só que imagem interessante a autora formula: “Rios estes de África que ainda lhe **ensopam a memória**, que nunca mais viu alguns como esses, nem poderia”<sup>8</sup>.

Os rios também tinham o poder de fomentar o ato de narrar entre as pessoas: “o rio na periferia da vila, inchado na estação das chuvas, crescendo, (...) trespassando as margens, **acordando os mitos mais antigos dos indígenas que manhã cedo traziam histórias novas...**”<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Bosi, 1987, p.17.

<sup>7</sup> Nava, 1987, p.304.

<sup>8</sup> Ramos, 1981, p.68 (grifos meus).

<sup>9</sup> Ibid., p.67 (grifos meus).

Voltando a estrutura do livro, os diversos capítulos intitulados de reminiscências são agrupados através de outros capítulos que não tem a função de relatar os acontecimentos que falam diretamente, muitas vezes numa linguagem figurada, da própria construção da obra de memória, portanto apresentam um conteúdo metalingüístico. São capítulos que marcam a passagem de uma parte a outra da narrativa e apresentam sempre algo indefinido que está entre uma coisa e outra, entremeios: “limbo”, “hiato”, “Interlúdio” e ‘Proscênio’. Vejam que mesmo o “Proscênio”, último capítulo da obra, apresenta esse sentido indefinido de entremeio. Possivelmente queira nos dar a idéia da continuidade da narrativa em questão, no sentido de obra inacabada. A narrativa é caracterizada pela forte presença de lacunas, uma delas é a ausência de qualquer relato da vivência da protagonista em Portugal. Os fragmentos e as lacunas servem para provocar o imaginário do leitor, tornando-o uma espécie de co-autor da obra de arte.

Ao falar desses capítulos que separam os blocos das reminiscências, podemos destacar o “Limbo”, cujo sentido refere-se ao espaço para onde vão as crianças não batizadas. Se vemos o batismo como um ritual de iniciação de alguém numa nova vida, há uma consonância entre o significado do título do capítulo com sua localização na narrativa, pois o mesmo separa as reminiscências da infância e das lembranças relacionadas à adolescência da menina quando ela vem de Portugal passar as férias na hostil Angola assolada pela guerra. Na verdade é o batismo enquanto enfrentamento, efetuado pelo personagem na adolescência, do mundo *espinhoso* da guerra e da vida adulta. Portanto afirmo que “Limbo” pode referir-se ao enfrentamento do mundo pela adolescente não na escola em Portugal, que ela chama, no vocabulário indígena, de Puto, mas na sua própria terra onde passara a infância, marcada ainda mais nessa nova fase pela violência da guerra, pela repressão ao negro e pela exploração da Colônia por sua Metrôpole.

Tudo isso coincide com o conteúdo da narrativa antecedente ao capítulo “Limbo” que aborda um ritual, que desperta tanta curiosidade em nossa protagonista, a circuncisão, descrita na “Trigésima quarta reminiscência”, a qual aparece anteposta à “Décima quarta reminiscência”:

O corpo dela febril, latejante da insônia insuperável que du-

rante meses se lhe acoitou no sangue, a fuga do sono por entre a espessura do antigo silêncio que como gume o batuque vinha cortar, aiué, o inacessível sonho de impotência e morte, este barulho insuportável (...) o desespero do silêncio gélido cheio de ruído que só na chana, batucada, circuncisão, limiar de machos amadurecendo para procriar, três longos meses de iniciação, talvez seis, talvez já tivesse começado quando ali chegou a cassamba, fazerem-se homens<sup>10</sup>.

Há uma sintonia entre a agitação angustiada experimentada pela personagem, já na fase da juventude, no silêncio de sua insônia e a agitação ouvida por ela proveniente da cerimônia da circuncisão, isto é, identificação entre a personagem e os negros oprimidos por sua raça, de brancos colonizares. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, “nas regiões da Polinésia, como entre os judeus, a circuncisão repete o corte do cordão umbilical praticada por ocasião do nascimento da criança e simboliza um novo nascimento, isto é, o acesso a uma nova fase da vida, a vida adulta<sup>11</sup>.

Na sua infância, a protagonista era impedida de sanar sua curiosidade a respeito da cultura do povo africano, assim como lhe eram proibidas muitas outras coisas. Sua vida era limitada pelas ordens do pai:

...alguma parca vontade de diálogo sobre coisas incomuns daquela terra bem depressa era cortada (...) essas coisas não lhe dizem respeito, veja é se pensa em estudar, e assim, não lhe sendo possível réplica, pois o pai lhe infundia um temor obscuro pela voz de trovão que tantas vezes punha, desse modo lhe iam sendo frustradas curiosidades e inquietações sobre aquele mundo sempre deixava á porta de casa e lhe mexia por dentro (...) os porquês (...) lhe instalavam na cabeça (...) subiam á flor dos lábios, desobedientes, em desafio.<sup>12</sup>

A infância é marcada pela falta de liberdade: a protagonista é extremamente vigiada e controlada pela figura paterna, que trabalha na Companhia. E esta companhia manipula a vida de todos

---

<sup>10</sup> Ibid., p. 34.

<sup>11</sup> Chevalier & Greebrant, 1994, p.256.

<sup>12</sup> Ramos, 1981, p.33.

que ali moram, é uma espécie de “estado dentro do estado”<sup>13</sup>.

Na vida adulta o aprisionamento é representado na figura de um elemento característico da guerra, o “**arame farpado**”. O arame farpado indicam os obstáculos enfrentado pela protagonista ao lidar do com a hostilidade do ambiente marcado pela guerra e com os conflitos do seu próprio eu, ao se relacionar com o mundo, norteadada pela formação repressora que obtivera.

O final da “Décima quarta reminiscência” traz a rebeldia da protagonista, que amplia seus conhecimentos sobre os elementos culturais do povo que ali vive. A medida que vai se desenvolvendo vai progressivamente expandindo seus horizontes. No momento em que sai de sua cidade para realizar os exames de admissão e quando vai para Portugal de férias na companhia dos pais ela faz questão de ressaltar que está ampliando seus conhecimento de mundo. As viagens constituem como parte fundamental na formação da personagem, veja o que diz ela própria ao referir-se a sua primeira viagem: “...costumavam sair coisas mirabolantes e nunca vistas , deslumbramento sem fim para quaisquer olhos infantis, e assim foi aprendendo tudo isso na primeira viagem a sério para fora da Companhia”<sup>14</sup>.

Observa-se um certo silêncio do narrador ao tratar da formação escolar e universitária da personagem em Portugal. Mas fica evidente, na leitura de toda a narrativa, que a ampla formação da protagonista, acompanhada de sua curiosidade e ousadia, contribui para a existência do teor crítico e analítico do discurso presente no relato dos acontecimentos. A personagem que viveu os fatos, através do narrador em terceira pessoa, apresenta uma abordagem bastante crítica em relação a repressão sofrida pelo negro, enfim, pelo povo angolano e por si mesma na sua condição de criança do sexo feminino e filha de um pai opressor, um alguém que trabalhava em favor da colonização. A realidade é apresentada numa perspectiva feminina e isto é de uma mulher branca. Mas de uma mulher que conseguiu se afastar da família para viver outras experiências estudar em Portugal.

A circuncisão enquanto ritual de transição da infância para a vida adulta é um ritual essencialmente masculino. Na tradição cultural religiosa, somente o homem teria essa função de quebrar

<sup>13</sup> Mourão, p.2.

<sup>14</sup> Ramos, *Op. Cit.*, p. 36.



o vínculo com família paterna e construir o seu próprio espaço. Campbell, em *O Poder do mito*,<sup>15</sup> trata esse assunto da seguinte forma: para ele nossas narrativas tradicionais estão repletas de figuras heróicas, que cortam suas amarras com a terra de origem, representada na figura da mãe e sai em busca de uma nova realidade, simbolizada na figura do pai. Telêmaco em a Odisséia cresce e viaja em busca de seu pai Ulisses; Cristo ao morrer deixa sua cruz, a qual está plantada na terra, representada na figura da mãe, e vai para o céu em busca do pai; Abraão também vai para a terra prometida em busca do pai eterno e, para manter essa aliança com o pai, ele e seus homens passam pela circuncisão como uma forma de aliança com Deus.

Ao longo da tradição cultural esse ritual de enfrentamento centra-se especialmente no homem, mas no texto e em muitas outras produções da literatura contemporânea o enfrentamento se dá por uma mulher. A figura feminina não representa apenas as raízes, o vínculo com a terra onde cresceu, mas também o ato de saída em busca de uma outra experiência da vida distinta daquela apreendida na casa paterna, como é o caso da protagonista de Wanda Ramos.

**RESUMO:** Apresentarei, nesta comunicação, a leitura de uma obra de memória: *Percusos (Do Luachimo ao Luena)*, de Wanda Ramos. O estudo dessa obra está inserido no Projeto de Pesquisa de Literatura Comparada em execução pelo Campus da UNEMAT de Cáceres. A autora é de origem angolana, mas sua formação acadêmica acontece em Portugal, onde licenciou-se em Filologia Românica pela Faculdade de Letras de Lisboa. As experiências da personagem principal são relatadas através da voz de um narrador em terceira pessoa, o qual vai anunciar as idéias e os sentimentos da mulher que vivenciou as experiências. Ao abordar sua própria história, Wanda Ramos retrata o cotidiano de uma coletividade, em especial, o cotidiano das pessoas no período da Guerra Colonial em Angola. Além dos traços biográficos e da abordagem social, a narrativa apresenta marcas relevantes de questões memorialistas ao trazer quase todos os capítulos com o nome de *reminiscência*,

---

<sup>15</sup> Campbell, 1990, p.176.

numa seqüência numérica que, muitas vezes, é quebrada, possivelmente com a intenção de evidenciar o processo de sua própria construção, a construção de um texto de memória. Ao serem trazidos à tona pela memória os fatos narrados não são ordenados racionalmente mas são organizados e interpretados conforme os estímulos recebidos pelo narrador no momento presente da narração. O percurso narrativo entrelaça-se com o percurso da figura feminina em busca de sua libertação através das viagens (a protagonista transita da Colônia para a Metrópole e desta para aquela), da aquisição do conhecimento e da própria escrita.

**Palavras-chave:** Memória, mulher, percursos.

**ABSTRACT:** *I will present, in this communication, a memory literary composition reading: courses (by Luachimo ao Luena), by Wanda Ramos. The study of this literary composition is included in the Literature Comparing Research Project in execution by UNEMAT of Cáceres. The writer is from Angola, but is graduated in Portugal, where concluded the Romance Philology licentiate at Languages University of Lisbon. The experience of the main character are related by a narrator in third person, in which is going to announce the woman's ideas and feeling, who lived the experience. By telling her own story, Wanda Ramos portrays the everyday life in a community, in special, the people's everyday lives at the Colonial War period in Angola. Besides the biographic features and the social approach, the narrative presents relevant memoirs marks issues by bringing almost all chapters with the reminiscence name, in a numerical sequence which, most of the times is broken. The possibly aim is to stand out the process of its own construction, the construction of a memory text. Being brought afloat by memory the narrative facts are not rationally ordered, but are organised and interpreted as the stimulus are received by the narrator at the narration's present moment. The narrative course interlace itself with the feminine picture way in search for her release through her travel (the protagonist transits from the Colony to the Metropolis from this to that), knowledge acquisition and her own writing.*

**Keywords:** *Woman, memory, courses.*

## REFERÊNCIAS

- CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CHEVALIER Jean & GREEBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 8.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- MINÉ, Elza. Dois Portugais, duas Angolas (Acerca de *Percursos* de Wanda Ramos). In: GARCEZ, Maria Helena Nery & RODRIGUES, Rodrigo Leal (Orgs.). *O Mestre*. São Paulo: Green Forest do Brasil, 1997.
- MOURÃO, Paula. Memórias de Água. In: [www.instituto-camões.pt/arquivos/literatuda-memórias.htm](http://www.instituto-camões.pt/arquivos/literatuda-memórias.htm)
- NAVA, Pedro. *Bau de Ossos*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- RAMOS, Wanda. *Percursos: (Do Luachimo ao Luena)*. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

## RUY CINATTI: O ENGENHEIRO DAS FLORES

Letícia Villela Lima da Costa<sup>1</sup>

Poeta, agrônomo, antropólogo, botânico, silvicultor, Ruy Cinatti tinha uma relação de amor e respeito à terra e aos seres que nela vivem. Este respeito à natureza e os seres vivos em sua obra ensaística e poética denota sua preocupação com a preservação da Terra.

Ruy Cinatti era um homem do mundo, grande amante de viagens e aventuras. A viagem, o deslocamento e o encontro com o desconhecido sempre o fascinaram. Tem razão Fernando Pinto do Amaral ao afirmar, no prefácio ao livro de Cinatti, que “o sentido de dádiva e a vontade de comunicar talvez ajudem, não diria a explicar, mas pelo menos tentar compreender um pouco melhor a ânsia de nomadismo que desde sempre animou Ruy Cinatti e sua escrita”<sup>1</sup>, ou ainda quando diz que: “este constante impulso que leva o poeta a viajar a cada instante torna-o detentor de uma grande imaginação e fá-lo também idealizar certos locais cuja privilegiada beleza o seduz de um modo especial”<sup>2</sup> O próprio Cinatti afirma que “A poesia é a autobiografia do poeta ou do nómada em escala de partida: o seu cântico”<sup>3</sup>. Efetivamente, esse nomadismo é uma característica marcante na vida e na obra de Ruy Cinatti. O poeta é um “nómada em escala de partida”, ou seja, está sempre à espera de uma nova viagem, de uma nova partida, mesmo que seja para dentro de si mesmo.

O território timorense sempre foi bastante cobiçado devido à sua posição estratégica, entra a Austrália e a Indonésia. Dentre as inúmeras invasões ocorridas, as mais violentas foram, sem dúvida, a japonesa, durante a Segunda Guerra Mundial, e, obviamente, a Indonésia, em 1975.

A invasão nipônica deixou marcas profundas, e a destruição foi quase total. Quando em 1944, o Japão, consentiu que o governo português enviasse a Timor uma missão oficial de Inquérito, Ruy Cinatti ofereceu seus serviços ao então Ministro das Colônias, Marcello Caetano. No entanto, só conseguiu efetivamente ir para

---

<sup>1</sup> PG – PUC-RIO

Timor em 1946 como funcionário do governo.

Os motivos pelos quais decidiu partir para tão longe são variados; mesclam-se os fatos de ser ele um cientista, um botânico, donde viria seu interesse pelas florestas tropicais; além disso, não possuía vínculos familiares em Portugal.

Seguindo a sua personalidade e seu desejo de “desbravar” o mundo, não seria difícil imaginar o quanto a necessidade de deslocamento se refletiu no conjunto de sua obra que, de certa maneira, em determinados momentos, figura como várias narrativas de viagem, preocupadas não somente em relatar o “outro”, mas também em penetrar e desvendar sua cultura. Pode-se, neste momento, seguir as palavras de Fernando Pinto do Amaral, que ressalta que: “[t]endo vivido alguns anos entre os timorenses e procurado sempre compreendê-los, Cinatti reflecte na sua poesia uma complexa mistura de sensações e sentimentos que lhe provocou a paisagem timorense.”<sup>4</sup>

De fato, ele foi um homem à frente do seu tempo. Sua cabeça borbulhava de idéias inovadoras, que se refletem nos seus poemas, cartas e textos científicos. Nas questões ecológicas, nota-se facilmente, através de seus textos, que Cinatti preocupava-se em realizar um projeto de “desenvolvimento auto-sustentável” em Timor, o que demonstra que ele tinha a noção de que os bens naturais são escassos e frágeis.

Isto reforça a idéia de que o autor já apresentava, naquela época, o que hoje se chama de consciência ecológica, que só viria a se expandir a partir dos anos noventa do século XX.

Foi com grande indignação que ele reagiu à atitude que Portugal tomou em 1974, época da Revolução dos Cravos, que derubou o regime ditatorial de Salazar, e 1975, quando a Indonésia invade Timor, dando início a uma brutal e violentíssima ocupação, que durou mais de vinte anos e praticamente dizimou a população local.

Tendo em mente tais reflexões e seguindo as trilhas de sua obra poética, percebe-se que Cinatti é dono de um estilo próprio, que singulariza sua poesia face à de seus contemporâneos. Para Cinatti, “O poeta é, acima de tudo alguém que consegue captar algo do ser das coisas e transfigurar tal ser numa linguagem tanto mais singular quanto mais capaz de exprimir as suas sensações ou

os seus sentimentos em face dessas coisas.”<sup>5</sup>

Ruy Cinatti nunca pertenceu a nenhuma corrente estética propriamente dita. Nota-se que há uma dificuldade em enquadrá-lo em qualquer tendência ou corrente estético-literária. Mesmo os *Cadernos de Poesia*, revista literária que fundou juntamente com Tomaz Kim e José Blanc de Portugal em 1941, não tinha pretensão de enquadrar-se em nenhuma corrente. Também a revista *Aventura*, editada entre 1942 e 1944, não é de fácil classificação.

Fernando Amaral afirma que “uma das principais traves-mestras da poesia de Cinatti consistiu numa associação entre a alma e a natureza, que mutuamente se correspondem e interpenetram.”<sup>6</sup> Dessa forma, pode-se seguir o pensamento de Leonardo Boff, que ressalta que: “[u]m ajuda reciprocamente o outro a existir e a se desenvolver. Todos se complementam e crescem juntos: as espécies, os ecossistemas e o inteiro universo.”<sup>7</sup>

Através de seus textos científicos e de seus poemas, denuncia o homem que faz mau uso da natureza numa atitude suicida (uma vez que a degradação do meio ambiente leva a humanidade à autodestruição) e critica a má administração que este faz dos recursos que o meio ambiente oferece. É fundamental ressaltar que esse homem que Cinatti denuncia é representado por aqueles que compõem a administração colonial, ou seja, os que governam as colônias sem, no entanto, se preocuparem em conhecer o território e a população do local. Daí pode-se perceber um conflito na situação de Ruy Cinatti, já que ele era funcionário desta mesma administração colonial que tanto criticou.

É fundamental ressaltar que Cinatti desenvolve inúmeros estudos sobre Timor, resultado das diversas viagens de reconhecimento que o autor fez pelo território ao longo dos anos em que lá esteve. Estes estudos tratam principalmente da flora timorense, sem, no entanto, ignorar a preocupação com um estudo do homem, já que esses se complementam. O próprio Cinatti afirma que “A natureza existe estreitamente ligada ao homem, dominando-o e deixando-se constantemente dominar”<sup>8</sup>.

Ao escolher, dentro de sua obra, alguns poemas sobre Timor Leste, local onde viveu durante alguns anos de sua vida, pretende-se mostrar os laços indissociáveis que a sua poesia evidencia entre este território e Portugal, bem como a forte relação do poeta com

os habitantes de Timor.

Tais idéias refletem-se de forma bastante significativa na obra poética de Cinatti. Com poemas carregados de lirismo, o poeta busca as ligações essenciais com a natureza, pelo poder da poesia, refazendo esta aliança. Ela seria, então, o elo de ligação entre o Homem e a Natureza. Dentro desse pensamento, pode-se afirmar que a poesia cinattiana figura como a expressão clara dessa convergência, dessa aliança. Tal comunhão se dá no mundo das palavras, mais precisamente na poesia. O poder da palavra aparece em todo seu esplendor, pois, segundo Ruy Cinatti: “A palavra representa não apenas o instrumento graças ao qual nos expressamos, mas o instrumento de investigação, de invenção, por assim dizer, a chave da porta do mundo inteligível”<sup>9</sup>

Através das viagens de reconhecimento pelo território timorense, Ruy Cinatti estreita cada vez mais seus laços de amizade com o povo da ilha e acaba por ganhar a sua simpatia. Em uma entrevista dada em 1972, Cinatti declara que os timorenses: “baptizaram-me de ‘engenheiro das flores’ e de ‘senhor da chuva’ – isto porque me viam colher plantas com flores e tantas vezes se ter dado o caso de chover quando, chegando a qualquer sítio, era sentida a falta de água nos campos cultivados.”<sup>10</sup>

Ruy Cinatti tinha um sentimento de compaixão para com Timor e os timorenses. Compaixão, entretanto, não no sentido de ter pena, mas no sentido de *compartilhar* o que o outro sente e pensa. De fato, Cinatti compartilhava os sentimentos dos timorenses e esta compaixão, e todo o seu comprometimento com as questões que envolviam a ilha e seus habitantes, fez dele um homem especial aos olhos dos nativos, tão especial que foi aceito como um irmão. O pacto de sangue que fez com dois chefes timorenses é o ritual que celebra essa aceitação. Os dois homens, ao celebrarem o pacto, transformam-se num só. O ritual une-os, tornando-os aliados. O sol e a lua, elementos carregados de simbolismo, são as testemunhas desta união.

Ele mesmo assinala em *Para uma corografia emotiva de Timor*, que “[o] juramento de sangue, a que ambos prestámos de mútuo acordo, foi celebrado pelo segundo cântico, originalmente em *fataluku*, língua do extremo leste de Timor”<sup>9</sup>. Em seguida, transcreve o cântico:

Nobres há muitos. É verdade.  
 Verdade. Homens muitos. É muito verdade.  
 Verdade, que com um lenço velho  
 as nossas mãos foram enlaçadas.  
 Nós como aliados, eu digo.  
 Panos, um só, tal qual afirmo.  
 A lua ilumina a minha face.  
 O sol ilumina o aliado.  
 Água de Héler! Pelo vaso sagrado!  
 Nunca esqueça isto o aliado.  
 Juntos, combater, eu quero.  
 Com o aliado, combater, eu quero!  
 A lua ilumina a minha face.  
 O sol ilumina o aliado  
 Poderemos, talvez, ser derrotados  
 ou combatidos, mas somente unidos.<sup>11</sup>

Ao ser aceito pelos timorenses como um irmão, um aliado, Ruy Cinatti transcende o papel de cientista/explorador/colonizador e passa, por juramento de sangue e, portanto de fidelidade, a fazer parte daquela comunidade, daquele povo. Assumindo Timor como nova pátria, torna-se português e timorense. A identidade timorense tem, entretanto, um significado particular, pois é escolhida pelo espírito e pelo coração.

Sensibilizado com esta situação, Ruy Cinatti escreve uma série de poemas, cujo tom de denúncia dos abusos cometidos contra o meio ambiente e o povo timorense reforça o caráter humano de sua escrita.

No poema “Assoreamento da Baía de Díli”, o poeta trata da questão do assoreamento da baía de Díli, que causa a morte de organismos vivos que habitam esse tipo de ecossistema, como peixes, corais e algas. O assoreamento foi realizado para que se construísse um porto, o que, no entanto, nunca se realizou. Faz uma descrição do momento em que os sedimentos são jogados na baía, transformando o que era um aquário onde a “vida inferior se imortaliza” num “deserto aquático”.

É importante notar a tristeza que o poeta sente com a agressividade de tal ato, pois chega a se comparar com um cadáver, que passa a ter passos pesados. As horas tornam-se pesadas e a paisagem vai transfigurando-se, metamorfoseando-se. A transforma-



ção que o ecossistema sofre devido ao assoreamento o incomoda de veras.

### Assoreamento da Baía de Díli

Horas pesadas de sentido e o mar  
dobrando recifes coralígenos,  
onde nos fundos d' água habituais  
a vida inferior se immortaliza  
em algas e corais digladiados por peixes  
multicores, navegando tranqüilos.  
Sempre vos quis, mas senti a poeira  
descendo no ar, repousando nas águas  
transfiguradas, metamorfozando  
a paisagem de aquário em deserto aquático,  
eu próprio cadáver circundante.  
E caminho pesaroso pela areia,  
ouvindo no espírito o murmúrio das ondas  
indiferentes ao crepúsculo do dia,  
à terrível mutação das formas naturais,  
belas  
e para sempre perdidas  
na realidade teimosa da minha ficção.<sup>12</sup>

A paisagem transformada perde-se para sempre, sobrevivendo apenas na ficção do poeta, o qual ainda escuta o murmúrio das ondas que, indiferentes às terríveis e irreversíveis mutações, permanecem em seu espírito.

O poema “Parâmetro Ecológico” é dividido em três partes. Na primeira, o poeta alude ao mito de Sísifo, que representa a terrível consciência da condenação a um trabalho inútil e sem esperança. Há um pouco de Sísifo em Cinatti neste sentido, uma vez que ele se sente aprisionado pelas tarefas burocráticas, que o impedem de realizar seu trabalho da maneira como gostaria. Por outro lado, a aguda consciência de Sísifo representa também a persistência, a única coisa que pode salvar um ideal mais humanista. Esta consciência, ou seja, a não-desistência, é a salvação, que deve estar dentro do espírito de cada um, fazer parte da essência de cada um. Essa salvação intima o ar que respiramos, que é o elemento de união da humanidade.

## Parâmetro Ecológico

## 1

Aguda consciência de Sísifo,  
 que é no espírito  
 salvação humana,  
 intima-me o ar puro que respiro,  
 atende, atenta,  
 aviso ímpar,  
 o fecundo enlace:  
 Natureza-Tempo,  
 o devir no Espaço.<sup>13</sup>

Na segunda parte, o poeta fala da devastação causada pelos colonizadores e pelas consecutivas invasões do território timorense. Condena a tentativa intencional de desfiguração do território, alertando para a cegueira da maioria dos governantes, que preferem não ver o que acontece. Faz de um pinheiro, o *podocarpus*, o símbolo da destruição causada pela mão do homem. Declara que este pinheiro está solitário devido à devastação (devemos levar em conta que nunca há um pinheiro sozinho). Esta árvore será o testemunho, para aqueles que por ali passarem, da ação predatória dos que destroem a natureza, transformando-a em um deserto.

É notório ressaltar que Cinatti, neste poema, já aponta para um problema que preocupa a humanidade nos dias de hoje: o processo de desertificação da Terra, que se acelera cada vez mais, devido aos constantes desmatamentos.

## 2

Onde passei havia florestas  
 há tantos anos...  
 Hoje, a paisagem é um deserto  
 de caules nus.  
 Ninguém me distende o esclarecer  
 de tal desengano.  
 Havia florestas, um crescer  
 sobrehumano.  
 Pedras e troncos isolados,  
 assistem sós.  
 O capim cresce. Ah, conhecer  
 o que assim foi, de sempre, com o tédio

- fruto visível de um sentir abstracto !  
Ninguém, ou só poucos, ousam ver  
a fundo, o facto.  
Uma árvore só: um *Podocarpus*,  
raro “pinheiro” de sensíveis cumes,  
acusa a mão do homem, denuncia,  
à vista de Maubisse,  
subindo a estrada para a Cumiada,  
o que ali havia...  
Sinto vegetação nascer ao meu lado  
como já foi na realidade  
destas encostas – hoje pedraria  
e cheiro a hortelã!...  
Um *Podocarpus*,  
vestígio de arvoredo  
outrora extenso e imponente, solitário hoje.  
Tamanha ausência  
supõe anos de fogo arrepiando  
montes circundantes.  
Um *Podocarpus*,  
sacralizado pelos Timorenses...  
é testemunho  
para os viajantes.<sup>14</sup>

Pode-se notar o profundo conhecimento do autor com relação à vegetação do território timorense. Em todos os poemas, Cinatti faz questão de mostrar sua indignação contra as atitudes tomadas pela administração colonial com relação ao manejo da natureza. Ressalta que os governantes se utilizam dos recursos naturais, e transformam a natureza sem que haja uma preocupação em equilibrá-la e muito menos preservá-la.

Por fim, na terceira parte, o poeta acredita que sua poesia é a prova da cegueira dos homens que governam Timor, que, numa tentativa de justificar o que não pode ser justificado dizem que foi sempre assim. Mas a natureza sabe que foi devastada, destruída pela ganância dos governantes.

3

Meu gesto lento de fotografia  
atesta cegueira aos governantes,

que olhando o que não vêem ousam dizer:  
 Foi sempre assim!  
 A Natureza, que é manjar dos vivos,  
 responde por mim.  
 Onde havia florestas há só capim  
 e fome que a os vivos arrebatá!<sup>15</sup>

No “gesto lento de fotografia”, que os seus poemas evocam, Cinatti atenta para a preservação da natureza, ressaltando a beleza de seus elementos naturais. Defende uma política de aproveitamento racional dos recursos naturais, condenando a administração colonial, que parece não se preocupar com isso.

Pode-se encarar como interdisciplinar uma visão que integra os diversos saberes, sendo, portanto, aquela onde há inúmeras interseções entre os diversos aspectos observáveis no universo. Ruy Cinatti, com sua ampla formação intelectual, apresentava esta visão interdisciplinar que se refletia constantemente na sua maneira de encarar o mundo. A interligação de idéias é a base, não só de dos seus textos científicos, mas também de sua poesia. O estudo mais aprofundado de sua obra torna-se fundamental, já que essa concepção integradora, resultado dessa visão, serve para que haja uma melhor compreensão de quem somos e do mundo em que vivemos.

**RESUMO:** Este trabalho trata de alguns aspectos da obra de Ruy Cinatti, poeta que dentro do vasto panorama da poesia portuguesa do século XX destaca-se pela sua singularidade. Sua poesia, bem como seus estudos científicos, evidenciam a preocupação e o conhecimento do autor com relação às questões ecológicas e antropológicas, que se refletem nas suas posições políticas. Seus escritos figuram como instrumentos de denúncia contra a má utilização dos recursos naturais e da exploração do ser humano, relacionadas com a colonização portuguesa, bem como as inúmeras intervenções que Timor sofreu ao longo de sua história. Com sua formação científica interdisciplinar (silvicultor, antropólogo e engenheiro agrônomo) Ruy Cinatti tinha uma grande capacidade de enxergar a relação do homem com o meio em que vive de forma ampla e abrangente. Estas idéias refletem-se a todo momento nos poemas que dedicou

a Timor. Em constantes viagens para reconhecimento do território, Cinatti intensificou sua relação com os timorenses. Isso só foi possível graças ao fato de ele ter transcendido o papel de português colonizador e ter conseguido aproximar-se do timorense de uma forma particular, a ponto de ser aceito pelos nativos como um irmão, o que se comprova pelo pacto de sangue que celebrou com dois chefes timorenses. A visão interdisciplinar e sensível do mundo torna sua obra poética e científica especial e singular, fazendo de Ruy Cinatti personagem fundamental na literatura portuguesa.

**Palavras-chave:** Ruy Cinatti; Timor; Poesia portuguesa do século XX.

**ABSTRACT:** *This thesis concerns some aspects of the work of Ruy Cinatti, a poet whose singularity makes him an outstanding figure in the rich panorama of twentieth-century Portuguese poetry. His poems, as well as his scientific studies, testify to the author's interest and knowledge of environmental and anthropological issues, which are reflected in his political positions. His writings are exposés of the misuse of natural resources and the exploitation of human beings under Portuguese colonization, as well as of the countless interventions suffered by East Timor throughout its history. Thanks to his interdisciplinary scientific training (as a forest expert, an anthropologist and an agronomist) Ruy Cinatti was uniquely able to see man's relationship with the environment. These ideas are clearly present in the poems he dedicated to Timor. In his many surveying trips, Cinatti intensified his relations with the Timorese. This was made possible by his ability to transcend the role of the Portuguese colonizer and to get close to the Timorese to the point of being accepted by the natives as a brother witness the blood pact he celebrated with two Timorese chiefs. His interdisciplinary and sensitive worldview makes his poetic and scientific work rather special and unique, so that Ruy Cinatti has become a fundamental name in Portuguese literature.*

**Keywords:** *borders and displacements; Ruy Cinatti; Timor; Portuguese poetry in the 20<sup>th</sup> century.*

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, António de. *O oriente de expressão portuguesa*. Lisboa: Fundação Oriente, 1994.
- BELO, Ruy. “Apontamentos sobre o nomadismo em Ruy Cinatti”. In *Obra Poética de Ruy Belo*. org e notas Joaquim Manuel Magalhães e Maria Jorge Pilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1984.
- BOFF, Leonardo. *A águia e a galinha – Uma metáfora da condição humana*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O despertar da águia – o dia-bólivo e o sim-bólivo na construção da realidade*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- BORGES, Maria João. “Cinatti: a poesia como investidura”. In. Revista Ler. Lisboa: Fundação Círculo de Leitores de Lisboa, 1997.
- CAETANO, Marcello (org). *Antologia Colonial Portuguesa*. Lisboa: Divisão de Publicações e Biblioteca Agência Geral das Colónias, 1946.
- CASTRO, Alberto Osório de. *A ilha verde e vermelha de Timor*. Lisboa: Edições Cotovia, 1996.
- CINATTI, Ruy. *Obra Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.
- FELGAS, Hélio. *Timor Português*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1956.
- MARTIN, Ian. *Autodeterminação em Timor Leste. As Nações Unidas, o voto e a intervenção internacional*. Lisboa: Quetzal Editores, 2001.
- ROCHA, Carlos Vieira. *Timor: Ocupação Japonesa Durante a Segunda Guerra Mundial*. Lisboa: Sociedade Histórica da Independência de Portugal, 1996.
- STILWELL, Peter. *A Condição Humana em Ruy Cinatti*. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

## NOTAS

- 1 AMARAL, In. CINATTI, 1992, p.20
- 2 Idem.
- 3 CINATTI, apud STILWELL, 1995, p.333.
- 4 AMARAL, In. CINATTI, 1992, p.21.
- 5 CINATTI, 1992, p. 13.
- 6 AMARAL, In. CINATTI, 1992, p.20.
- 7 BOFF, 2002, p. 133.
- 8 CINATTI, 1992, p.22.
- 9 CINATTI, Apud. STILWELL, 1995, P. 188.
- 10 Idem, p. 188.
- 11 CINATTI, 1992, p. 549
- 12 Idem, p.263
- 13 Ibidem, p.520.
- 14 Ibidem, p.251
- 15 Ibidem, p. 521

## EÇA DE QUEIRÓS EM O *DISTRITO DE ÉVORA*: JORNALISMO A SERVIÇO DO BEM

Liana Flosky Manno<sup>1</sup>

No século XIX, as relações entre literatura e imprensa se acentuaram. Para o escritor, o folhetim era um meio de expressão qualificado e acessível para publicar seus livros. Muitos escritores, além de terem suas obras publicadas em jornais ou revistas, também utilizaram estes veículos para expressar/defender suas idéias e como uma complementação em seus orçamentos.

Para alguns, essa relação foi tensa e algumas vezes comprometeu sua produção literária. Eça de Queirós, ao contrário, conseguiu conciliar perfeitamente o jornalismo e a literatura. Muitas vezes, suas crônicas nos ajudam a compreender a elaboração de seus personagens e histórias. Sem dúvida alguma, o jornalismo foi vital e de grande valia para Eça. O jornalismo foi também sua escola de formação e de aperfeiçoamento como escritor.

Eça era um devorador voraz de jornais, periódicos e revistas. Devido a esse “mau-hábito”, necessitava fazer correspondências a um jornal por “higiene intelectual”.<sup>1</sup> Precisava escrever, exprimir sua opinião acerca dos fatos ao seu redor — o veículo utilizado foi o jornal. Em carta ao amigo Ramalho Ortigão, 10/07/1879, queixou-se que o fato de não estar expressando suas opiniões atrapalhava a sua criação artística:

“Meu pai escreveu-me há dias, falando-me do Desejo que tinha Gonçalves Crespo (...) em me convidar para mandar correspondência ao *Jornal do Comércio*. Isto vem exatamente combinar com o meu próprio desejo: eu necessito fazer correspondências, por higiene intelectual. (...) Às vezes a trabalhar sinto subitamente que uma idéia não se pode abrir caminho: observo-me e reconheço que é por exemplo um pesado argumento sobre a utilidade da Lei Ferry que obstrui a passagem. Preciso purgar a inteligência destas fezes.”<sup>2</sup>

---

Eça sempre se preocupou com o papel da imprensa como um

<sup>1</sup> Pós-Graduação - UERJ

veículo formador de opinião. Principalmente, no início de sua carreira quando ainda acreditava ser o portador do discurso da verdade, da justiça, do bem.

Eça debutou no jornalismo na *Gazeta de Portugal*. Sua colaboração teve início em março de 1866, quando ainda faltavam alguns meses para formar-se em Direito, e vai até dezembro de 1867. As “*Notas Marginais*” constituem o primeiro texto impresso queiroziano que se conhece. Em janeiro de 1867, aceitou assumir o cargo de diretor e redator-chefe do bi-semanário político alentejano *Distrito de Évora*, cuja principal missão era fazer oposição à *Folha do Sul*, que defendia o governo de Joaquim António de Aguiar.

O *Distrito de Évora* foi o primeiro veículo em que Eça expôs as idéias até então discutidas nas reuniões do Cenáculo e acenou com um novo caminho que supunha-se pudesse retirar Portugal da “apatia” e atraso em que se encontrava.

Nesses primeiros textos não-ficcionais, identificaremos o inconfundível estilo do escritor realista-naturalista que ali despontava. Aparecem no pena de Eça, nos artigos que assina para o *Distrito de Évora*, assuntos sobre os quais se debruçaria ao longo de sua carreira: a educação, a decadência das sociedades, o erotismo, a literatura e o jornalismo.

Eça o compõe inteiramente do nº 1 (6 de Janeiro de 1867) ao nº 59 (1 de agosto de 1867)<sup>3</sup>. Acompanhou importantes acontecimentos internacionais, questões referentes à política nacional, à agricultura, ao comércio e à economia entre outros.

No nº 1 de 6 de Janeiro de 1867, Revista da Imprensa, coloca o jornalismo como um importante veículo para a revolução que deveria ocorrer em Portugal: “O jornalismo, na sua justa e verdadeira atitude, seria a intervenção permanente do País na sua própria vida política, moral, religiosa, literária e industrial”<sup>4</sup>.

O dever do jornalista seria o de garantir o conhecimento do estado das coisas públicas, ensinar ao povo os seus direitos, velar pelo poder interior da Pátria, pelo progresso que fazem os espíritos, pela conservação da justiça, pelo respeito do direito, da família, do trabalho, pelo melhoramento das classes infelizes.

O jornalista deveria ter consciência de que estava no território da razão e da justiça, assim como irá mais tarde afirmar nas Conferências do Casino a respeito da literatura: “(...) o jornalismo



ensina, professa, alumia, sobretudo; é ele o grande construtor do futuro...”<sup>5</sup>. Vejamos o que diz a esse respeito:

“Que o jornalismo possa sempre dizer: comigo estão a razão e a justiça! E de feito, com estas forças, pode-se lutar e sofrer: por elas pode o corpo ser martirizado, a honra e a pureza caluniadas; podem os homens de alma, por uma triste perseguição, languescer na mediocridade e na sombra; pode o escritor andar roto, Ter fome e sede, sofrer, chorar; porque elas lhe dão uma coisa que tudo isso compensa — a nobre serenidade da consciência!”<sup>6</sup>

Para Eça, um jornalista digno desse nome deveria ser um permanente construtor do futuro, ao serviço do bem e da justiça.

Uma reflexão crítica sobre a imprensa e a prática jornalística acompanhou toda a sua trajetória. Jornalistas e escritórios dos jornais comparecem com frequência na ficção queirosiana. A caricatura da classe jornalística, algumas vezes, chegou a ser implacável, como por exemplo: Palma Cavalão, figura sórdida, redator de uma folha intitulada Corneta do Diabo.

Em carta que o seu heterônimo Fradique Mendes escreve a Bento de S., publicada na Revista Moderna de 25 de Julho de 1897, comprovamos a permanência em Eça da preocupação quanto à responsabilidade do jornal como um formador de opinião, responsabilizando a imprensa por rótulos e juízos precipitados. Mas, ao contrário do jovem Eça que nas Conferências do Casino defendeu uma literatura que pudesse estabelecer o que era verdadeiro e o que era falso; na década de 90 passou a questionar o que era a verdade, o bem, o justo.

“(…) todos nós hoje nos desabituíamos (...) do penoso trabalho de verificar. É com impressões fluidas que formamos as nossas maciças conclusões. (...) Assim passamos o nosso bendito dia a estampar rótulos definitivos nos dorsos dos homens e das coisas. (...) E a opinião tem sempre, e apenas, por base aquele pequenino lado do fato, do homem, da obra, que perpassou num relance ante os nossos olhos escorregadios e fortuitos. (...) Todo jornal destila intolerância, como um alambique destila álcool, e cada manhã a multidão se envenena

aos goles com esse veneno capcioso. É pela ação do jornal que se azedam todos os velhos conflitos do mundo — e que as almas desevelizadas, se tornam mais rebeldes à indulgência.”<sup>7</sup>

Inicia a carta classificando a idéia de Bento de fundar um jornal, como daninha e execrável — encerra a carta com a sátira e humor que são característicos de Fradique: “(...) tenho pressa de a findar, para ir, (...) ler os meus jornais, com delícia.”<sup>8</sup> Nessa carta, Eça também faz uma auto-crítica, afinal, ao escrever para revistas e folhetins defendendo/expondo suas opiniões, de certa forma também estava sendo arbitrário. Note, que é a mesma reflexão que faz quando *As Farpas* são reeditadas em 1890-1891. “Quem era eu, que força ou razão superior recebera dos deuses, para assim me estabelecer na minha terra em justiceiro destruidor de monstros?”<sup>9</sup>

Na seção destinada à crítica de arte, Eça (*Leitura Modernas* nº 1 de 06 de Janeiro de 1867) defenderá a nova corrente literária que surgia e o rumo que a arte deveria tomar em Portugal. Diz que a literatura é decaída, a pintura estéril, não há arquitetura ou música... Uma transformação radical era necessária para que então a nação se fizesse valer por seus sábios, por suas escolas, pelos grêmios, pela literatura, pelos seus exploradores científicos e pelos seus artistas.<sup>10</sup> A literatura romântica será culpada pelo estado em que se encontrava a nação. O discurso de Eça já estava impregnado pela filosofia positivista e cientificista que dominou todo o séc. XIX. Afirma que o povo não queria mais “ver a alma inerte, opaca, estéril, como sob a lei absoluta e católica; não quer a passividade dos espíritos e as imitações servis”<sup>11</sup> não admitindo o gosto oficial como dogma intelectual. Sua meta era que a ciência pudesse ensinar sem medo das “fulminações católicas”. (...) que não apostolize a religião burguesa do interesse e do egoísmo, que não consagre a paixão infame, a futilidade, os amores estéreis, que a poesia seja elevada (...), que é a vibração divina e luminosa da vida social.<sup>12</sup>

A influência do catolicismo é apontada por Eça como uma das principais causas da decadência social e literária em Portugal: “(...) entre nós é profunda a decadência literária. E as decadências literárias são sempre os mais efetivos sintomas da decadência social. Provêm do abaixamento e fraqueza espiritual.”<sup>13</sup> A solução

apresentada era de que em Portugal deveria haver homens que não aceitassem os patronatos, os arcebispos literários, mas que dissessem coisas novas e profundamente originais à curiosidade popular. A ação desses homens era necessária naquele momento de abatimento e de desilusão social. Os positivistas defendiam uma religião, puramente natural, racional, científica e exclusivamente humana, que não admitisse mistérios, revelação, vontade sobrenatural e que não aceitasse nenhuma crença cuja exatidão a sua razão não lhe tenha podido demonstrar. “Desgraçado o país onde se fazem sentir os efeitos da decadência espiritual e a literatura se torna de imitação, de rotina, sem grandeza, sem ideal. Esse país perder-se-á pelo abaixamento moral.”<sup>14</sup>

Percebemos, que os textos de 1867, já apontavam uma preocupação com as causas objetivas da decadência, e buscavam possíveis soluções. (...) as decadências literárias são sempre os mais efetivos sintomas da decadência social (...) em Portugal, a literatura decai. (...) Estão longe dos movimentos modernos, cultivam a arte pela arte, sem encontrar eco nos espíritos.<sup>15</sup> (Grifo nosso) Esse texto de Eça é uma prévia de sua conferência no Casino Lisbonense, já pautado na doutrina do Realismo-Naturalismo.

Como funcionário de um jornal de oposição redigiu violentos ataques ao governo. Em suas análises do Parlamento e do Governo já é possível vislumbrar personagens como o Conselheiro Acácio, o Conde de Gouvarinho e o Conde de Abranhos: “Em cada cidade, em cada município, (...) há sempre um grupo de homens que estão longe do povo, dos seus interesses, dos seus tormentos, da sua alma: chama-se a este grupo mundo oficial(...)”<sup>16</sup>

O jovem jornalista se afirmaria como um astuto observador da sociedade em que vivia, escrevendo críticas marcadas pelo humor, não poupando nem mesmo a juventude da qual fazia parte. A crítica da vida lisboeta é mordaz, Eça acusa a sociedade de Lisboa pela inércia e estagnação em que vivia: “Como já disse, Lisboa dorme. (...) Quem olha ao longe e ao largo por este triste país vê só indiferença, tristeza, apatia.”<sup>17</sup> A imagem que nos é passada de Portugal é o de um lugar decadente — o tema da decadência das sociedades atravessa os textos de jornalismo e a ficção de Eça. Desfaz das cerimônias da Monarquia Constitucional, de sua falta de idéias e da precariedade da política, chegando a afirmar que Portugal era

um país onde não existia oposição política e sim pessoal: “Entre nós (...) tudo está amalgamado. A oposição é composta de individualidades, não é composta de idéias (...): são todos indolentes e burguesmente bondosos. (...) O que predomina é o egoísmo e a inércia.”<sup>18</sup>

A insistência/ênfase na decadência nacional no *Distrito de Évora*, provavelmente é resultado de um pessimismo histórico vivido pelos intelectuais da segunda metade do século XIX. Durante os reinados de D. Pedro V (1855-61) e de D. Luís (1861-89) a política interna de Portugal caracterizou-se por uma relativa calma, explicável no enquadramento geral da expansão econômica e da prosperidade para as classes dirigentes. Regeneradores e históricos (mais tarde chamados progressistas) alternaram-se no poder. De vez em quando, algumas pequenas crises sacudiram a ordem pública, mas sem grande relevância, como, por exemplo, o protesto contra o aumento de impostos (Janeirinha) em 1868 e as Conferências do Casino em 1871. As contradições da monarquia constitucional, entretanto, não deixam de ser evidentes. Seu ideário deixara de exercer qualquer apelo para as gerações mais jovens. Em vez disso, eram o socialismo e o republicanismo que lhes apontavam a rota a seguir. As revoluções francesa e espanhola dos anos 1870 tiveram enorme influência no surto de uma consciência política nacional, em oposição ao rotativismo dos partidos e ao enriquecimento despreocupado da burguesia. Até então os partidos em Portugal não se distinguiam, embora vivessem em conflito permanente. Os jovens que se designavam geração nova tomaram partido contra o nacionalismo liberal, contra uma sociedade com uma cultura nobiliárquica e eclesiástica.

A rejeição à vida moderna é um dos assuntos tratados no jornal. A artificialidade da vida urbana é contraposta à franqueza, à verdade de sentir, à serenidade, ao desassombro dos espíritos na vida da província. A imagem que nos transmite de Lisboa é a de um local degenerescente: “um quarto infecto, um lugar onde lhe falta ar, além de causar asfixia da alma”.<sup>19</sup> Eça sofria do mal que dominava a sociedade do séc. XIX. Ao mesmo tempo em que a cidade o atraía, também lhe causava repugnância.

Eça lançou mão das crônicas para combater contra tudo o que acreditava estar errado. Em sua opinião, a crônica tinha o efeito de

uma “conversa íntima, indolente, desleixada, do jornal com os que o lêem”.<sup>20</sup> De acordo com Eça a crônica ataca mais perversamente e defende-se com inocência. E acrescenta:

“(…) a crônica é de combate; há muita gente que se persuade que estas futilidades que se chamam crônica, folhetim, noticiário, não pesam na opinião, não atacam e não combatem. É um erro (...) a crônica é para o jornalismo o que a caricatura é para a pintura: fere, rindo; espedaça, dando cambalhotas: não respeita nada daquilo que mais se respeita; (...) e o ridículo em política é de boa, é de excelente guerra”.<sup>21</sup>

No *Distrito de Évora*, encontraremos diversos relatos de acontecimentos, como o da prostituição londrina, com mensagens moralistas, associados à criminalidade e à imundice, usados como advertência. O sexual fora do casamento lançava sempre um véu de indignidade sobre a mulher. Ana Luísa Vilela, no artigo “Erotismo Queirosiano”, diz que o erotismo serve de base para a tematização de um universo decadente de cuja essencial desordem são sinais a prostituição, os audaciosos costumes femininos, a literatura da paixão, a ociosidade — invocando a catástrofe. Em sua opinião, “a mulher queirosiana de 1867 é um ser irresistível e repulsivo: absolutamente romântico”.<sup>22</sup>

Em alguns artigos e crônicas, a mulher é colocada como um ser perigoso, principalmente em relação ao desejo. Eça aceitava a moral proudhoniana, na qual só restavam dois lugares para a mulher: dona de casa ou prostituta. Diversas vezes a mulher é mostrada como um ser de força maligna e destrutiva, e a paixão/amor levando o homem à loucura. A destrutividade da sedução feminina ligada ao Eros são narrados por Eça em uma história de amor trágico-melódico: a paixão de um velho *gentleman* por uma linda caixeirazinha.

Todos os assuntos destacados no *Distrito de Évora* não permaneceram apenas nas páginas do jornal/ bi-semanário. Eça os levará também para sua ficção. Identificaremos em seus personagens um trabalho minucioso e coerente condensando atitudes e comportamentos a um conjunto de indivíduos socialmente identificáveis, sob o campo de visão do realismo crítico. Para Eça, a sociedade

portuguesa da Regeneração deveria ser observada com todos os vícios e defeitos de sua educação ultra-romântica.

O jovem Eça ainda acalentava o sonho de acordar o povo, desejava “retirá-lo do adormecimento” em que se encontrava. Acreditava que a nova corrente literária (realismo/naturalismo) provocaria uma mudança no comportamento do leitor, fazendo com que, em vez de a arte imitar a vida — a vida imitasse a arte. Havia ali uma concepção de arte, como se ela pudesse conter toda a verdade, dizer o que era o bem, e o que era o mal.

**RESUMO:** No século XIX, as relações entre literatura e imprensa se acentuaram. Para o escritor, o folhetim era um meio de expressão qualificado e acessível para publicar seus livros. Muitos escritores, além de terem suas obras publicadas em jornais ou revistas, também utilizaram estes veículos para expressar/defender suas idéias. A imprensa também seduziu Eça de Queirós, que desde muito jovem acalentou o sonho de fundar/criar uma revista. Em janeiro de 1867, aceitou o cargo de diretor e redator-chefe do bi-semanário político alentejano *Distrito de Évora*. Nesses primeiros textos não-ficcionais, identificaremos o inconfundível estilo do escritor realista-naturalista que ali despontava. Aparecem no pena de Eça, nos artigos que assina para o *Distrito de Évora*, assuntos sobre os quais se debruçaria ao longo de sua carreira: a educação, a decadência das sociedades, o erotismo, a literatura e o jornalismo. Destaco, na contribuição eciana, “Leituras Modernas” e a “Revista Crítica dos Jornais”. Nestes textos, encontraremos as principais idéias que serão desenvolvidas na Conferência do Casino, n’*As Farpas* e nos romances publicados na década de 70. Neste particular, merecem destaque: a crítica ao catolicismo e à literatura romântica, apontados como principais causas da decadência social e moral do país. A literatura e o jornalismo, deveriam então ter como princípios supremos a razão, a justiça, a verdade, com o intuito de abolir “o mal”.

**Palavras-chave:** Jornalismo, Literatura, Realismo-Naturalismo.

**ABSTRACT:** *In the nineteenth century, the relations between literature and journalism increased significantly. For the writers, the periodicals were an accessible and qualified instrument to publish their books. Many writers, besides having its works published in periodicals and magazines, had also used these vehicles to express and defend their ideas. Eça de Queirós who had a dream of creating and establishing a magazine since very young, was also interested in the press. In January of 1867, Eça accepted the position of director and editor-chief of the bi-weekly politician journal Distrito de Évora. In the first non-fiction texts published in Distrito de Évora, we can identify the emerging of the distinct style of the realist-naturalist writer. It appears in the articles signed by Eça for Distrito de Évora subjects which he dedicated especial attention throughout his career, such as: education, the decay of society, eroticism, literature and journalism. I highlight, in the eciana contribution, “Leituras Modernas” and “Revista Crítica dos Jornais”. In these two editions, we can find the main ideas that were developed in the Conference of the Casino, As Farpas and the books/novels published in the decade of 1870. Considering that, we can focus on: the criticism to the Catholicism and romantic literature, pointed as the main causes of the social and moral decay of the country. Literature and Journalism must then have sense, justice and truth as the main principles in the intention to abolish “the evil”.*

**Keywords:** *Journalism, Literature, Realism-Naturalism.*

## REFERÊNCIAS

- MATOS, A. Campos. (org). *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.
- QUEIRÓS, Eça. *Eça de Queirós Obra Completa*. Volume II. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.
- QUEIRÓS, Eça. *Eça de Queirós Obra Completa*. Volume III. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2000a.
- QUEIRÓS, Eça. *Eça de Queirós Obra Completa*. Volume IV. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2000b.
- VILELA, Isabel Luísa. Erotismo queiroziano. In: MATOS, A. Campos. (org). *Suplemento ao dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

## NOTAS

<sup>1</sup> Carta a Ramalho Ortigão (10 de Julho de 1879)

<sup>2</sup> Queirós, 2000b, p. 135

<sup>3</sup> De acordo com A. Campos Matos, Eça de Queirós compôs o *Distrito de Évora* do nº 1 (6 de janeiro de 1867) ao nº 66 (26 de agosto de 1867). (Matos, 1988, p. 285). Beatriz Berrini afirma que Eça escreveu o *Distrito de Évora* até o nº 59, publicado em 1 de agosto de 1867. Beatriz Berrini, em Nota Preliminar sobre o *Distrito de Évora*, diz que em 4 de agosto de 1867 o jornal publicou, na primeira página, uma nota comunicando o afastamento de Eça de Queirós, desde o dia 1º. (Queirós, 2000a, p. 111).

<sup>4</sup> Queirós, 2000a, p. 568

<sup>5</sup> Ibidem, p. 570

<sup>6</sup> Ibidem, p. 570

<sup>7</sup> Ibidem, p. 169-173

<sup>8</sup> Queirós, 1997b, p. 174

<sup>9</sup> Queirós, p. 661

<sup>10</sup> Queirós, 2000a, p. 401

<sup>11</sup> Ibidem, p.625

<sup>12</sup> Ibidem, p. 626

<sup>13</sup> Ibidem, p. 627

<sup>14</sup> Ibidem, p. 628

<sup>15</sup> Ibidem, p. 627

<sup>16</sup> Ibidem, p. 169

<sup>17</sup> Ibidem, p. 172, p. 391

<sup>18</sup> Ibidem, p. 390-391

<sup>19</sup> Ibidem, p. 412

<sup>20</sup> Ibidem, p. 425

<sup>21</sup> Ibidem, p. 450-451

<sup>22</sup> Vilela, 2000, p. 280



## A CRUZ OBLÍQUA DE FERNANDO PESSOA

Lilian Jacoto<sup>1</sup>

Minha fala traz à baila um poema de Fernando Pessoa que é, naturalmente, do conhecimento de todos: o primeiro poema de *Chuva Oblíqua*, justamente o mais decantado, dentre os poemas interseccionistas que compõem o ciclo. Penso que este poema seja tão revisitado não só pela beleza talvez superior, mas pelo caráter perfeitamente ilustrativo à idéia estética que encerra o interseccionismo, como cruzamento, no espaço do poema, de duas paisagens, sendo uma delas a paisagem vista, e outra, aquela que o poeta tem na alma, resultando num discurso interseccionado, a um tempo visual e dinâmico.

Esse poema, num virtual didatismo que ilustra a teoria pessoana vinda à luz num apontamento solto, e que a edição da *Obra Poética* organizada por Maria Aliete Galhoz coloca como prefácio ao *Cancioneiro*, elabora a intersecção de dois conjuntos bastante diversos: de um lado, uma estrada a arder ao sol; de outro, o porto sombrio. A primeira é dada aos sentidos e, como tal, apresenta-se terrestre e estática, claramente diurna. A segunda é aquática e sombria, como que paisagem de uma melancolia que assombra a alma do sujeito poético e se projeta na tela do poema.<sup>2</sup>

Da intersecção das paisagens temos um texto-quadro, pintura ilógica, uma paisagem em movimento, a deslizar pelas antinomias que o conjunto interseccionado explora. Este é um momento singular na poética pessoana, um momento em que se busca uma teoria que concilie um *eu* e um *outro* pela dimensão plástica e poliédrica que o poema pode assumir, quando as vanguardas europeias, sobretudo o surrealismo, afirmam a simbiose entre poesia e pintura, e que encontrará sua expressão mais eloqüente no cinema. Lembremos também que data dessa mesma época uma idéia sagital que Pessoa teria deixado em suas reflexões estéticas: a de que a arte moderna é arte de sonho.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> USP.

<sup>2</sup> PESSOA, F. *Obra Poética*. Organização, Introdução e Notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1986. pp. 113-4.

<sup>3</sup> IDEM, *Obras em Prosa*, [A Arte Moderna é Arte de Sonho], pp. 296-9.

O fascínio da imagem é um tema caro também na teoria estética de Maurice Blanchot,<sup>4</sup> que identifica o espaço literário como um espaço órfico por excelência, de modo que a poesia trabalhe sempre com a imagem *in absentia*. Noutras palavras, e entrecruzando eventualmente Pessoa e Blanchot: ainda que na presença do encanto do mundo, o poema se faz da lembrança precária da sensação retida num rio de esquecimento, esse rio que se atravessa no retorno à consciência que organiza a imagem em discurso...

Voltando à *Chuva Oblíqua*, depois dessas premissas que aliam poema e imagem cinemática, é preciso que olhemos a sua figura na mancha da página: livres, os versos ora se espriam para além do limite tradicional das quatorze sílabas poéticas, ora se recolhem em refluxo, como que imitando o vai-e-vem das marés. As rimas são discretas (toantes parciais), mas a sonoridade ora serve de suporte à sensação (o segundo verso suscita o vento nas fricativas, que sopram nas *flores* e nas *velas* de grandes *navios*). Na assimetria dos versos forja-se um ritmo poético, que ralenta a leitura nas reticências, nos hiatos (navios, sombrio, dia), mas, sobretudo, detemo-nos mais demoradamente diante da densidade metafórica do poema.

Tal densidade, convenhamos, é resultado de um processo lúdico dado pela intersecção das paisagens, que afeta não só a imagem plástica complexa que se arma, mas, antes dela, a sintaxe dos versos: um efeito de estranhamento se instala logo a partir do segundo verso: “e a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios”.

Progressivamente as paisagens vão se fundindo, até que, na terceira estrofe, a lógica do poema é fortemente abalada pela contaminação mútua das paisagens, de modo que *o vulto do cais é a estrada nítida e calma / Que se levanta e se ergue como um muro*. Nesse momento, o conjunto terrestre ganha o dinamismo do conjunto aquático: a estrada, ao se erguer, imita o movimento da onda levantada. Eis que então *os navios passam por dentro dos troncos das árvores / Com uma horizontalidade vertical*. Estamos, nesse momento, no paroxismo da ilogicidade, dado pelo oxímoro da *horizontalidade vertical*. Esse paroxismo se coloca na imagem difícil que ele apresenta, na crista formal do poema, suspenso na aporia conceitual, e isso coincide com o refluxo do verso, um verso curto, de longuíssima duração...

<sup>4</sup> BLANCHOT, M. *L'Espace Littéraire*. Paris, Gallimrd, 1955.

Em seguida o verso – onda congelada em sua crista - , se espraia novamente com a mesma força antagônica do repuxo, na imagem dispersiva das *amarras que caem na água pelas folbas uma a uma dentro...*

Estes dois últimos versos justificam parte do título de minha comunicação: formam uma cruz, no ilusionismo da estrada erguida em onda, com sua horizontalidade vertical, e que se inclina no diagonal das folhas/amarras que caem na água, e se dispersam.

Seria o interseccionismo, em *Chuva Oblíqua*, puro jogo de imagens em fusão, deleite estético do absurdo? Estaria a vanguarda pessoana alinhada com as demais européias que, desde o simbolismo francês vêm reduzir-se a poesia à sua superfície significante? Será o poema interseccionado uma tela rasa de ilusionismo visual?

A cruz – essa *horizontalidade vertical* – parece aqui referida apenas em sua configuração imagética. Mas ela não surge no poema como intersecção de linhas tão-somente: ela é o resultado de um movimento alógico que ergue a estrada em muro, que permite a base horizontal dos navios cruzarem por dentro dos troncos de árvores, a propósito, árvores *antigas*.

O movimento é, assim, o que torna essa cruz singular. Ela aqui aparece como *símbolo* visual, uma vez que, para seu erguimento, concorrem movimentos que escapam da estaticidade da pintura, dão cinetismo à terra, erguendo-a como muro, como onda.

Se adotarmos, aqui, o método das passagens paralelas, encontraremos no próprio Pessoa-ortônimo um sentido histórico (cinemático) dado à horizontalidade vertical. Trata-se do poema *Horizonte*, de *Mensagem*, que descreve também uma sensação visual *cruzada*, isto é, uma impressão de curiosa mágica que a “terra à vista” dava aos navios, na medida em que esses se aproximavam da encosta e viam erguer-se, aos poucos, a linha do horizonte na verticalidade das matas, tão antigas e primeiras:

Linha severa da longínqua costa –  
Quando a nau se aproxima ergue-se a encosta  
Em árvores onde o longe nada tinha;  
Mais perto, abre-se a terra em sons e cores:  
E, no desembarcar, há aves, flores,  
Onde era só, de longe, a abstracta linha.

O sonho é ver as formas invisíveis  
 Da distância imprecisa, e, com sensíveis  
 Movimentos da esperança e da vontade,  
 Buscar na linha fria do horizonte  
 A árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte –  
 Os beijos merecidos da Verdade.<sup>5</sup>

Notemos que ambos os poemas desembocam no sonho. Em *Chuva Oblíqua*, o verso *Não sei quem me sonho* é o que sucede o oxímoro das paisagens entrecruzadas. Em *Horizonte*, o sonho segue-se à verticalização do horizonte, como causalidade do movimento empreendido pelas navegações, isto é, a aventura do espírito coletivo em busca da Verdade.

Em *Não sei quem me sonho*, a sintaxe é novamente violada pela dupla atribuição de um sujeito ao verbo sonhar: simultaneamente, um *eu* oculto e um indefinido *quem* é que sonham a paisagem entrecruzada, imagem onírica do mesmo eu, que, sintaticamente é também objeto do sonho, referido no pronome oblíquo *me*. Precisamente, essa sintaxe psicológica traduz o fenômeno do sonhar: alguém em nós (nosso eu oculto) é quem nos sonha, um sujeito desconhecido ao próprio *eu consciente*, e que e se mostra como paisagem eloqüente e cifrada na experiência onírica do auto-conhecimento.

No poema de *Mensagem* – o horizonte que se ergue é fruto do sonho como capacidade coletiva de transcendência dos limites. Ali o horizonte verticalizado é galardão da cruzada, e a cruz retoma seu sentido simbólico e histórico, o mesmo que engendra a viagem como expiação e enfrentamento dos perigos do mar, mas, como diz o poeta no mesmo *Mensagem*, “nele é que espelhou os céus”...<sup>6</sup>

Essa relação entre dois poemas relativamente longínquos na obra pessoal ajuda, também, a compreender o porquê de, em *Chuva Oblíqua*, após a intersecção das paisagens, aparecer uma *Nau* a cruzar os planos já interseccionados. A substituição lexical de *navios* por *nau* já aponta para um sentido histórico do novo (e mais arcaico) elemento. Ela é mais antiga que o porto imaginado e que as árvores vistas. Ela é símbolo fundador, pertencente a uma camada do inconsciente já coletiva, daí que passe para o *outro lado*

<sup>5</sup> IDEM, “Horizonte”, in: *Mensagem*, p.78.

<sup>6</sup> Verso de “Mar Portugal”, in *Mensagem*, p.82.

*da alma* do sujeito que sonha. Esse lado não é o imaginado, mas o verdadeiramente sonhado, nos sentidos fenomênico e místico dados ao sonho em Fernando Pessoa.

Há, portanto, um diálogo muito frutífero dos signos que Pessoa emprega em cada uma de seus *eus*, ou em cada gênero que um mesmo *eu* pratica – no caso, vimos a cruz em registros que interseccionam o lírico e o épico, como construção plástica no primeiro, como símbolo do nacionalismo místico no segundo.

Em apontamento intitulado *Explicação de um Livro: Mensagem*, datado de 1935, uma idéia a mais sobrevém para tornar mais complexo esse *puzzle* das sensações e conceitos. Nesse texto Pessoa define indivíduo, nação e humanidade. Ali declara o poeta, segundo seu entendimento, que “O Indivíduo e a Humanidade são lugares, [e] a Nação [é] o caminho entre eles”.<sup>7</sup>

Essa *Nau* onírica, fruto de um movimento cruzado, confirma, portanto, na lírica e na épica, o seu sentido alegórico de nação – um sentido construído socialmente e profundamente colado à história dos valores. E a cruz de Pessoa, cruz oblíqua, é tanto um efeito estético dos mastros cruzando o horizonte, pura contemplação das paisagens em movimento, quanto um sentimento de religião com um passado que, no poeta, está sempre interseccionado com o presente do olhar.

---

<sup>7</sup> IDEM, *Prosa Completa*, p.70.

# UM OLHAR SOBRE O ESPAÇO NO ROMANCE NÓS, OS DO MAKULUSO DE JOSÉ LUANDINO VIEIRA

Liliane Batista Barros<sup>1</sup>

Antes de adentrar no recorte proposto convém destacar que José Luandino Vieira é o autor angolano que, segundo a crítica, consolidou a literatura em seu país. O romance proposto para estudo foi escrito de 16 a 26 de abril no ano de 1967, período em que Angola estava envolvida na guerra colonial. A narrativa relata os conflitos existenciais das personagens que vivem os problemas do amor e da morte, problemas universais inseridos na particularidade angolana do racismo, da pobreza e da guerra. Convém ressaltar que uma das características do romance aqui estudado é a estrutura da narrativa que muitas vezes tira o fôlego do leitor, conforme resalta Michel Laban, *Existe uma dificuldade para o leitor: muitas vezes tem que voltar atrás para poder perceber, para não misturar os diferentes tempos da narrativa*.(p.30). É fato que o autor escreveu o romance em dez dias quando preso no Tarrafal<sup>2</sup> e após a publicação fez algumas modificações, mas a estrutura da narrativa ficou a mesma e Luandino justifica:

*Foi um livro que se foi acumulando dentro de mim, as recordações e transmutação dos aspectos biográficos e autobiográficos (dos aspectos autobiográficos no sentido real que expliquei atrás), foi se operando dentro de mim.(...) a estrutura escrita aqui corresponde mais ou menos ao movimento da memória no momento da escrita. (LABAM, 1980 .p.31).*

O presente trabalho enseja discutir o espaço na obra *Nós, os do Makuluso* de José Luandino Vieira. Falar do espaço em uma narrativa em primeira pessoa implica em trabalhar com o espaço da memória. No romance aqui discutido é através da memória de

<sup>1</sup> Mestre em estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Professora de Literatura Portuguesa do Campus de Marabá da UFPA. Membro do Grupo de Estudos Afro-Amazônico.

<sup>2</sup> campo de concentração de prisioneiros políticos do regime ditador português que localiza-se no arquipélago de Cabo Verde, na ilha de Santiago.

Mais Velho que a narrativa é tecida. O romance inicia após a morte de Maninho na guerra de libertação de Angola e o conflito do narrador/personagem em aceitar a morte do irmão. Mais Velho, o narrador, percorre as ruas de Luanda para tentar compreender o ocorrido e nesse percurso traz as lembranças do passado, por isso o texto de tão difícil acesso ao leitor.

Seguindo o percurso dessa personagem o nosso olhar via ser sobre a construção destruição do espaço do musseque do Makulusu. Compreendemos espaço como *tudo que intencionalmente disposto, enquadra a personagem que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo inclusive de ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com individualidade tendendo para zero* (LINS, 1976, p. 72). Lins avança ainda afirmando que o liame entre personagem e espaço é muito sutil *onde acaba a personagem e começa o espaço?* (LINS, 1976. p.63). Este liame é difícil de ser determinado no romance principalmente por ser uma narrativa em primeira pessoa e com a estrutura que já ressaltamos.

Em *Nós, os do Makulusu*, há uma mistura temporal e espacial no tecer do texto no percurso que Mais Velho faz nas ruas de Luanda recordando o irmão morto e nesse ir e vir traz espaços que foram fixados na memória, então passado e presente se fundem na busca de compreender a perda do irmão e a si mesmo. Nesse movimento entre presente e passado são apresentados ao leitor os fragmentos da vida de quatro meninos moradores do musseque do Makulusu: Mais Velho, Maninho, Paizinho e Kibiaka. As quatro personagens constituem o *nós* de *nós, os do Makulusu*, o título coube a eles pela conquista da caverna do feitiço e pelo pacto de sangue.

E todos estamos já mirar no redondo do céu azul sem nuvens oito metros acima de nós, o tronco debruçado do muxixeiro só, e a corda a se baloiçar no vento.(...) O fundo é da barro branco, úmido e fresco, pomba de quimbanda e feitiço. E o vento zunia lá em cima na boca do inferno onde que voluntariamente descemos.(...) espetamos os arcos de barril no chão e arrancamos a pomba e embrulhamos no lenço de Maninho para os fidacixas do Bairro Azul verem e aprenderem que nós as temos no sítio. Junto com tudo, quatro sardões azuis-esverdeados, mortos, flores de mupinheira, bagas de cassuneira, cola que chupamos. O vento zune e Paizinho põe a mão no meu ombro e ri eu rio também (...) o canivete

na mão, pequeno corre no pulso, um, dois, três, quatro, o sangue em pequeninas gotas, que o Paizinho sabe fazer o golpe, e aí lhe vejo primeira vez o nosso sangue(...) Vento por cima das cabeças, pomba nas mãos, amassada no sangue, olhos brancos de flores de mupinheira, vermelhos olhos e bagas de cassuneira a olharem nossos pulsos todos colados uns nos outros e as vozes vêm eu oiço olho no espelho dos quatro olhos que me olham e me olham lá também:

- *Juro sangue-cristo, hóstia consagrada, cocó de cabrito, não trair nada!*  
(VIEIRA, 1977. p. 37-38)

A caverna, segundo Chevalier tem o arquétipo do útero materno e figura nos mitos do renascimento e de iniciação de numerosos povos. Simboliza lugar de identificação a subjetividade. No fragmento citado há a identificação dos meninos com a terra/nacção, veja-se o pacto de sangue a mistura sangue e terra (útero) que tem o apelo telúrico de retorno a origem e a tradição. Em outro fragmento do romance temos a terra associada á tradição reafirmada no enterro do irmão maninho *E choro: queria segurar nesta areia vermelha que saiu no fundo da cova e ali está à espera de para lá regressar e amassar-lhe com os meus dedos, com mupinheiras flores e sangue de pulsos, dizer a terceira palavra da frase kikunda tradição.* (p.18)

A união dos quatro meninos é para provar aos adversários, meninos do Bairro Azul, a coragem e riqueza que tinham no Makulusu que são: a pomba, quatro sardões azuis-esverdeados, mortos, flores de mupinheira, bagas de cassuneira. (p.37). A defesa do musseque e a oposição entre os seis meninos do Bairro Azul e os quatro do Makulusu, já antecipa o conflito que está por vir. É importante lembrar que a luta entre os meninos se dará na fronteira entre Makulusu e Kinaxixe porém a luta entre as crianças não se concretiza porque os meninos se juntam e os dez vão para o largo da Maria da Fonte *Mas ainda é cedo para pensar a morte, O Bairro Azul e o Makulusu fizeram as pazes, capitularam na frente da alegria e da música.* A paz da infância sucumbe na vida adulta e a fronteira entre a baixa e os musseques passa a ser bem demarcada como limite entre os colonizadores e os colonizados. Cabe lembrar que as fronteiras, segundo Lotman (1978), geram a tensão ao dividir o espaço em



dois subespaços, que não se tornam a dividir mutuamente e a característica mais importante é a impenetrabilidade, institui, assim, o limite, por isso é o espaço topológico mais importante. Neste caso, a fronteira entre os dois espaços: Makulusu e Bairro Azul promove a tensão na narrativa como modelo da estrutura do mundo colonizador/colonizado, caracterizado no mapa de Luanda no período colonial como musseques e baixa.

As lembranças de Mais Velho ajudam a recuperar o espaço perdido do Makulusu de grama, flores e árvores da infância vivida, pois junto com a morte das personagens que constituem *Nós os do Makulusu*, há a descaracterização do bairro pela presença do alcatrão

*... o capim do Makulusu sequeu em baixo do alcatrão e nós crescemos. E enquanto não podemos nos entender porque só um lado de nós cresceu, temos de nos matar uns aos outros; é a razão da nossa vida, a única forma que lhe posso dar, fraternalmente, de assumir a sua dignidade, a razão de viver - matar ou ser morto, de pé. (VIEIRA, 1977 p.18)*

A natureza morre sob o asfalto, obra do colonizador, assim como as personagens morrem na guerra em defesa do país que está ameaçado pela imposição do colonizador.

A natureza tem uma importância fundamental na obra já que o convívio entre as personagens que vivem no Makulusu se dá no contato com a natureza em três momentos. O primeiro pela prova de coragem da infância, como vimos, entrando na gruta, depois no namoro de Mais Velho e Maria na juventude dentro da terra, dessa vez não numa caverna, mas em um buraco da terra,

*... a cidade por cima das colinas, as mil cores misturadas, todo o lado, a colina, as acácias mostram-lhe no mar azul-escuro do céu anilado da chuva que vai vir e, no fundo do verde burquinho, em baixo das árvores, duas formigas humanas, claro corpo, uma, escurecido outra, se mexem no amor (...)Branca pomba, flores brancas de mupinbeira, sangue nos pulsos, sangue entre as coxas, lavo a areia na mão, com a chuva, amoleço o barro e esfrego a pasta sobre a púbis, (VIEIRA, 1977 p. 104-6).*

E novamente a terra se abre, mas dessa vez é para receber o sangue de Maninho *deitou a vida no chão, o sangue bebeu (VIEIRA,*

1977.p.3) e a relação terra e sangue é rotada no enterro *E choro: queria segurar nesta areia vermelha que saiu no fundo da cova e ali está à espera de para lá regressar e amassar-lhe com os meus dedos, com mupinheiras flores e sangue de pulsos.* (p.18)

Kibiaka também morre e dessa forma, aos poucos, o grupo se desfaz. E cada citação de morte o pacto da infância é retomado:

*Oh! Kibiaka da infância, salta e vamos soltar o gunguastros nas gaiolas! (...) Que ele é que não revisitarei; não é ele que vou procurar salvar para depois lhe matarem com torturas para lhe fazer falar o que ele não vai falar. Ele ficará, ficou, fica nos capins soterrados do Makulusu quando a gente pejevávamos no cansaço e no sangue derramado porque vamos já lavados de sujus, receber quicuerra e micondos de mamã Ngongo.* (VIEIRA, 1977, p.18) (grifos nossos)

Depois morre Paizinho ficando apenas Mais Velho que sozinho tem a responsabilidade de continuar representando as quatro meninos. Na citação abaixo que informa a morte de Paizinho temos a retomada da entrada na caverna, conforme vimos anteriormente o que reforça a força do pacto:

*sai um arrepio: os dois melhores me estendem suas vidas para eu passar. Capitães-mores da camaradagem, estão ouvir? Porque Paizinho sempre não trairá. Ele não é feito como nós, mesmo do mesmo barro de pamba e sangue nos pulsos cortados no juramento e flores brancas de mupinheira de pica-flores, a cabeça dele não é como a nossa, uma parte e todo o todo no mesmo tempo, corpo e cabeça nela só. Nele, não, era uma peça de alta precisão (...) e só a cabeça era um morro de sangue: o inimigo sabia, conhecia também os seus inimigos. Uma pasta de sangue, lábios e nariz esborrachados com o cassetete de borracha.* (VIEIRA, 1977p. 138-9) (grifos nossos)

Dos quatro que formavam *nós, os do Makulusu*, resta apenas Mais Velho, narrador do romance, que faz sua travessia por Luan-da para tentar compreender as mortes e transformações. Talvez por isso a repetição 16 vezes da expressão *nós, os do Makulusu* que funciona como eco de um espaço perdido. O Makulusso é definido como *Makulusu de areia e mãe feliz* (p.47) e, talvez por isso, os momentos mais marcantes tenham ocorrido no interior da terra

que simboliza o útero materno. Depois de mortos, as personagens daquela iniciação também retornam a terra vermelha do solo de Luanda.

Outra expressão que nos chamou a atenção pela repetição foi *nossa terra de Luanda* repetida 20 vezes na narrativa Luanda definida como *Luanda, nossa senhora de amar, amor, a morte* (p. 39). Curiosamente o título primeiro do romance seria AMAR, AMOR, A MORTE, ou AMAR, AMOR, A MORTE, segundo o autor, por causa do *leitmotiv nós, os do Makulusu* e justifica *é um mundo, não só um mundo físico como um mundo histórico, sócio-histórico, e também narrado, um mundo de ficção.* (L<sub>ABA</sub>). E é este o título que ficou e o leitor se surpreende ao chegar ao final do romance porque a última frase do romance é *nós, os do Makulusu*. Porém, o romance termina com um ponto de interrogação, que pode ser respondido com o título *nós, os do Makulusu*, que é uma afirmação, o que permite concluir ser uma narrativa circular. O nós desaparece quando os companheiros de Mais Velho morrem e ao mesmo tempo o mundo do narrador é desconstruído quando as areias (musseque em kimbundo) desaparecem sob o asfalto. Mas para que a liberdade venha e se realize talvez seja necessário, que pessoas morram pela liberdade daquele país e que o espaço do musseque seja destruído já que ele é símbolo da separação, do preconceito e a liberdade se dará quando não houver mais divisões espaciais de oposição como o musseque, mas apenas Luanda, como o espaço social justo e liberto, talvez por isso a expressão *nossa terra de Luanda*, seja repedida mais vezes. E, retomando a afirmação do narrador, é somente pela tradição *kikunda* que nossa terra de Luanda pode ser preservada.

**RESUMO:** O presente trabalho faz um percurso pela construção e desconstrução do espaço no romance *Nós, os do Makulusu* de José Luandino Vieira.

**Palavras-chave:** Literatura angolana, romance, *Nós, os do makulusu*.

**ABSTRACT:** *For our study we intend to verify the construction and deconstructions space in Nós, os do Makulusu of José Luandino Vieira.*

**Keywords:** *Angolan Literatures, novel, Nós, os do makulusu.*

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. “Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaio de poética histórica)”. in *Questões de literatura e de estética :a teoria do romance*. 4ed. São Paulo: Editora UNESP Hucitec, 1998
- LABAN, Michel et alli. *Luandino: Luandino Vieira e sua obra*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- VIERA, Luandino. *Nós, os do makulusu*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1977.
- LOTMAN, I. O problema do espaço artístico. In: *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editora Estampa, 1978.

## LLANSOL E AS TENTAÇÕES DE UMA REPRODUÇÃO ESTÉTICA DO MUNDO

**Luanna Belmont<sup>1</sup>**

A propósito de tentações, dentre as que assediam quem pretende construir uma reflexão sobre a obra de Maria Gabriela Llansol está a de deixar-se capturar por seu texto fragmentado e infinito, e não conseguir fazer de uma tentativa de aproximação crítica mais do que um enxerto intelectualizado no fluxo poético da autora, que sempre será mais denso, ou mais fluido, do que qualquer alternativa de condensação teórica. Simplesmente porque, embora não conclua nada, a escrita llansoliana parece já incluir tudo, já ter sido contaminada por tudo, principalmente pela teoria, que digere para inventar a sua própria. A sua autonomia na manipulação das referências literárias mais diversas, jogando com autores, personagens, títulos, épocas, estilos e enredos, resulta numa erudição desestabilizadora da leitura. Tal dissipação de caminhos, aliada ao acolhimento de elementos vivos – ou que se o tornam justamente por isso – do cotidiano e da natureza, tudo isso integrado na mesma continuidade textual, além de colocar lado a lado a filosofia e os sentidos como formas de conhecimento do mundo, faz de seu texto uma superfície movediça capaz de envolver e digerir tudo o que dela se acerque, inclusive a própria crítica.

É, por um lado, um texto excepcionalmente generoso no trânsito intertextual que estabelece, e, por outro, uma escrita que absorve incansavelmente as idéias e sensações do leitor, apossando-se delas como se fossem suas, insinuando que, na verdade, não são de ninguém. Numa palavra, é verdadeiro no seu propósito de texto, que para isso foi escrito, para alimentar-se de tudo. Neste sentido, podemos dizer que contém uma proposta totalizante, expansionista, que nada tem a ver com nenhuma intenção de poder, a não ser a de interrogá-lo, nem de dominação, não obstante seja um texto político, porque pressupõe a liberdade de consciência e se pretende investigador das várias estéticas do mundo, as quais, estas sim, certamente envolvem relações de poder e exploração.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura Portuguesa na Universidade Federal Fluminense.

No livro *O Senhor de Herbais*, publicado em 2002 e alimento principal desta palestra, Llansol assume uma postura cética que muito nos diz acerca da força contrária, de esperança, que procura instaurar em sua obra, e declara:

De facto, considero irrisória a maior parte da poesia que se faz. A sua falta de pujança provém, em meu entender, da cisão (provavelmente contemporânea da “loucura” de Hölderlin) que se operou entre o poético e a política, entre o dom poético e a liberdade de consciência. Esta é praticamente uma ilusão para a maior parte dos humanos, dada a inexistência de contrastes fortes e motivantes entre os quais escolher. A política não os produz. A poética teme produzi-los. Por isso, a liberdade de consciência definha e a poética coisifica-se em esteticismo e/ou em design académico-literário.<sup>1</sup>

Num esforço para contrariar o que considera uma tendência esvaziante, prepara-nos a escritora um texto que parece estar sempre a dizer de sua consciência de texto, ou de sua condição de texto, o que significa ser um corpo vivo de linguagem, manter-se sempre móvel na articulação das formas e dos sentidos, transitando entre os gêneros e sabendo que as poéticas da imprevisibilidade e da diferença devem ser acolhidas pelo discurso literário, e que de sua compreensão depende qualquer projeto de transformação da realidade. Llansol preocupa-se:

Se é verdade que o *mundo* é feito de mundos estéticos – e esse é o cerne deste livro –, que destino dar à frase de Walter Benjamin (citada por Manuel Gusmão): “O mundo é a nossa tarefa”? Creio que Benjamin ainda acreditava na distinção entre compreender e transformar, que herdámos dos Gregos. Não creio que tenha chegado a “ver” que o transformável é o esteticamente desdobrável, que o instrumento estético e cognitivo da literatura é central nessa operação e que a sua utilidade mais preciosa consiste na destrinça interactiva dos mundos.<sup>2</sup>

Tendo ouvido isso, já não nos parece estranha a afirmação da autora, em *Um Falcão no Punho*, de 1985, segundo a qual não há literatura, mas reais, e o que importa é dominar as técnicas ne-

cessárias para penetrá-los. Os reais são os mundos do mundo, as estéticas coexistentes pelas quais ele se organiza. Percebê-las e discutir suas interseções é o propósito dos breves ensaios literários que *O Senhor de Herbais* reúne. A literatura seria, portanto, o que nos diz a citação, um “instrumento estético e cognitivo” (feito de sentidos e conceitos, de percepção e lógica) para a compreensão e, conseqüentemente, para a transformação do mundo. Mas deve sê-lo, necessária e paradoxalmente, ultrapassando sua condição de instrumento, ou seja, sabendo disso, e estando preparada para interrogar os próprios limites representativos.

Cada capítulo do livro leva o nome de outro texto ou livro já publicado pela autora, capturando o seu potencial resignificativo, recuperando as experiências em torno das quais foram escritos: capítulo I – *Um Beijo Dado Mais Tarde*, capítulo II – *Contos do Mal Errante*, capítulo III – *Hölder, de Hölderlin*, capítulo IV – *Da Sebe ao Ser*, e assim por diante, até o epílogo, intitulado *As Comunidades*. Anuncia-se desde o índice, portanto, o ciclo de remissões, o caráter de textualidade de *O Senhor de Herbais*, apresentado, a priori, como um hipertexto afetivo, uma vez que evoca a derivação infinita dos sentidos, estabelecendo, ao mesmo tempo, entre os textos, ligações que não são apenas referenciais (a cada objeto livro anterior, separado do livro que agora é lido), mas afetivas, de continuidade, verdadeiros (re)encontros a denunciar relações e extensões, desdobramentos, muito mais do que sucessões ou consecuições.

A acepção de *afeto* é aqui oportuna, nesta análise da estratégia do índice, principalmente porque se trata de um conceito spinozista bastante presente na obra da autora, a qual, se recusa o enredo e o referente em favor da textualidade e da “cena-fulgor” (módulos móveis, híbridos e interligados de sentido que sustentam o texto), também trabalha, em vez das emoções, os afetos. Para Spinoza, filósofo holandês de origem judia portuguesa, que viveu no século XVII, os afetos correspondem às variações no que ele chama de nossa “potência de existir” ou nossa “força de agir”. No livro III de sua *Ética demonstrada segundo a ordem geométrica*, ele afirma que “um afeto é uma idéia confusa pela qual a alma afirma do seu corpo ou de alguma de suas partes uma força de existir maior ou menor do que antes”, ou pela qual “sua potência de agir, ou seja, sua força de existir, é aumentada ou diminuída, favorecida ou re-

primida”.<sup>3</sup>

Ainda de acordo com o filósofo, as idéias diferenciam-se dos afetos por serem pensamentos que representam coisas, objetos e seres, enquanto os afetos são pensamentos ou, se preferirmos, sentimentos que nada representam, a não ser as relações dos homens com as idéias, o modo como estas, como o próprio nome diz, os afetam, deixando-os mais felizes por alimentarem sua força de existir e ampliarem sua potência de pensar e agir, fazendo-os perceber com mais perfeição, pensar melhor uma determinada realidade, elaborar um conhecimento mais claro, menos confuso sobre ela. Ou, ao contrário, causando tristeza por reduzir sua capacidade de pensar com perfeição, diminuindo sua força de existir e, conseqüentemente, sua potência de pensar e de agir, já que, para Spinoza, essas três forças ou estados da alma e do corpo estão intimamente ligados, determinam um o outro, e são determinados pelas idéias que o homem tem, ou que nele se sucedem, à medida que ele entra em contato com o mundo, passa pelas mais diversas experiências e encontros, enfim, à medida que ele vive.

Assim, aproveitando esta filosofia spinozista resgatada por ocasião da explicação do índice, e que será retomada mais adiante, temos que as palavras, a começar pelos títulos dos capítulos, deixam de ser sólidos impermeáveis, duras setas para duros referentes além da língua. São, antes, fragmentos de histórias, desejos, pensamentos, indícios de existências sensíveis e mesmo imaginadas (os “existentes não reais”, como chama a autora) só possíveis graças à língua e dentro dela, dentro do texto. Em suma, as palavras são vestígios de encontros que continuam afetando os estados de alma de quem escreve e de quem lê (até o ponto em que, na obra de Llansol, estas duas atitudes ainda possam ser apartadas), e suas múltiplas conexões comprovam mais uma vez o movimento a que chamei totalizante na obra da escritora.

Neste rosto do livro que é o índice, cada entrada assemelha-se mais a um *link* para dimensões paralelas da mesma obra, ou a alçapões e passagens secretas disseminados, aberturas para a extensão imaginária que é o corpo de escrita da obra llansoliana, recuperando, desse modo, toda ela, que se faz em farta continuidade e circularidade. Neste sumário já está contida, portanto, a estratégia literária que move o livro, e no livro, a obra: estratégia



simultaneamente auto-questionadora e afirmativa do texto como potência (para aproveitar a sugestão de Spinoza), o qual, por sua vez, também move, impulsiona a escrita: o texto solicita a escrita, em lugar de ser movido por ela. Em vez disso, é movido por uma leitura prévia e ininterrupta do mundo ao redor, e até certo ponto é ele mesmo esta leitura, um texto-leitura, um texto que lê em lugar de ser lido, e uma escrita que é, sobretudo, a escrita de uma leitura, de um processo, de um modo de ler, mais do que a escrita de um texto, de um objeto a ler. Toda esta concepção é assumida muito claramente, com maior intensidade, embora não na forma argumentativa do ensaio, em outro livro da escritora, *Onde Vais, Drama-Poesia?*, publicado em 2000, mas, a seguir esta assonância que caracteriza sua produção, atualiza-se também nos ensaios de *O Senhor de Herbais*.

Desde o seu primeiro capítulo, Llansol dedica-se a mostrar a falibilidade representativa da literatura que se pretende realista, defendendo a idéia de que real e imaginário complementam-se e corrigem-se na construção do texto, uma vez que, para ser crível, muitas vezes a realidade precisa ser recriada. Ela desbanca, assim, a pretensão realista de qualquer texto, que é, antes de tudo, um criador de reais. No primeiro capítulo, a autora descreve a estética da pobreza à qual estavam submetidos os camponeses de Herbais, região agrícola do interior da Bélgica onde fora morar com o marido, na casa do Senhor de Herbais, patriarca falido da única família rica e dona de terras da região, que explorava os criadores. Llansol diz:

são histórias perigosas, carregadas de ressentimento e de moral. O ajuste de contas, de origem climática, animal, humana ou divina, é omnipresente. (...) Os preços do mercado que nunca param quietos nos picos mais elevados, com uma tendência incompreensível mais para a baixa do que para a alta, os intermediários que aparecem justamente na baixa (dir-se-ia que adivinham), os seus próprios animais que raramente atingem a produtividade dos catálogos, os terrenos que demoram tempos infínitos para absorver as águas inverniais, (...) a maquinaria (...) Custava a pagar, ia-se abaixo precisamente quando mais era precisa, (...) E as doenças? A peste suína, o míldio e outras que, por realismo, não cito.<sup>4</sup>

Não será, de fato, de realismo que se comporá o texto de Llansol. Por outro lado, de acordo com a pluralidade de que essa textualidade é feita, o gênero realista também não será dela excluído, e sua estética será reconhecida não apenas como gênero já superado, mas como interlocutor vivo. Sua tradição inegável estará presente, por exemplo, na figura de Jane Austen, romancista inglesa do século XIX, autora de livros como “Razão e Sensibilidade” e “Sangue Azul”, e que, segundo Llansol, em nota dedicada a ela no final de um capítulo, teria “deslocado o eixo central da narrativa, do misterioso para o domínio das relações sociais e de poder”, mas ainda teria sido “incapaz de ‘mostrar’ a simultaneidade e a interação de mundos estéticos diferentes no seio de um só mundo físico”<sup>5</sup>. Austen aparece como uma presença constante que observa, vigia e toma nota das cenas vividas por Eusébia, nova moradora da casa de Heruais, e cuja carta suscita em Llansol as memórias de mais de vinte anos da convivência com o lugar. Ela também faz anotações sobre as experiências vividas pela própria figura de Llansol, escritora dos livros mencionados no índice, a fim de descrevê-las ao seu estilo, o mais realistamente possível. A romancista censurará o texto de Maria Gabriela Llansol, como não tolerará também o de outra figura evocada, a do jovem poeta Rimbaud. A certa hora, conta Llansol, Austen

Pôs-se a ler em voz alta e um tom algo escarninho um texto que eu escrevera: “\_\_\_\_\_ o jardim triangular passou”, e interrompeu, dizendo a Eusébia que o texto começava com um traço longo, absolutamente desnecessário. O que me irritou. (...)

Era o tal jardim?, quis perguntar-me Eusébia, mas Jane encaideou, sem pausa sensível, ou seja, que se ouvisse “perdi, pois, uma das minhas vias de expansão no Pinhal”, e comentou: aqui não há nenhum pinhal à vista.<sup>6</sup>

Jane Austen assistirá à leitura de um poema de Rimbaud no pátio da casa, e dialogará com todos eles. Entretanto, mesmo odiando “a arte que o rapaz possuía de entrar como poucos na alma dos prazeres”, Jane Austen, ou o realismo, não tapaná os ouvidos ao escutá-lo, e se sentirá “seduzida pelo rapaz raro, sentado na soleira da porta, numa postura negligentemente estudada”<sup>7</sup>.

O objetivo de Llansol ao seguir para Herbais há mais de vinte anos, conta ela em resposta à carta de Eusébia, era o de limpar e pintar a casa onde moraria com o marido, pela qual pagaria um aluguel mínimo e faria as reformas necessárias. Chegando lá, porém, entraria em contato com o que chamou de estética da exploração, do mercado, ou simplesmente “estética cinza”, sem cor e sem esperança, que teria de modificar para tornar a casa habitável. Era uma estética entranhada em todos os ambientes da residência do Senhor de Herbais, e ainda no pátio e na granja. Ao percorrer a propriedade pela primeira vez, observando o modo como foram dispostas e alteradas as suas paredes e portas, as suas passagens e os seus degraus, Llansol foi capaz de recriar toda a realidade de subserviência responsável pela aparência da casa tal como lhe fora entregue pela vizinha da habitação. Imaginava seus corredores e cômodos sendo atravessados pelos pés gastos, pelas mãos calosas e pelos olhos resignados daquela gente pobre e desgraçada, que via de longe uma outra estética, a da abundância, na riqueza dos objetos urbanos enfeitando a sala e na fartura dos alimentos na dispensa da cozinha, enquanto seguiam para o escritório receber do dono da casa o valor módico que ele pagava pelos animais subnutridos com a seca. Cada parede e móvel, cada objeto fora contaminado, configurando o modo da casa existir no mundo, fechada e cultivando um profundo desprezo pela vida camponesa que a rodeava. Foi com este contraste que Llansol teve que se entender. Para isso, não pediu, como Eusébia lhe pedia, a ajuda de ninguém. Sabia que seria preciso “instaurar ali uma outra literatura, uma que não tendo sido escrita antes nos criasse um território de entendimento e de encanto”<sup>8</sup>.

A aceitação desta pluralidade estética e a predisposição da literatura para investigá-la, para “vasculhar o lixo sem, contudo, nada limpar”<sup>9</sup>, contêm em si o risco da loucura, da fragmentação não só do texto, mas da própria consciência, como, a certa altura, Llansol diz ter acontecido a Hölderlin, poeta alemão do século XVIII. A Eusébia, ou seja, a todos nós leitores necessitados de um entendimento com as estéticas do mundo, ela fala também de um certo indizível:

Eusébia, há um rumor, uma espécie de brumor, no mundo. É uma coisa que o atravessa e o murmura. A linguagem ruidosa que falamos como afitos ou velozes não lhe presta ouvidos. Porquê, assim?, quis saber. A cinza tira-lhe a cor. O fogo consome-o. O bolor come-o como se fossem bactérias. Não está a ouvir, pois não? Estou, sim. Não a mim, Eusébia, mas a ele. A ele, quem? O brumor. Mas porquê brumor? É um rumor envolto numa bruma sem linguagem. Ainda não foi codificado. Os seus sinais são demasiado lentos e esparsos para serem tomados por vogais, por consoantes, sequer por melodia.<sup>10</sup>

A “linguagem ruidosa” de que fala Llansol a Eusébia é a única, porém, de que dispomos para, como escreveu Merleau-Ponty, “representar a situação do homem no mundo”<sup>11</sup>. Na história da filosofia, o termo “estética” designa, antes de mais nada, a teoria do conhecimento sensível, isto é, do conhecimento adquirido através dos sentidos e da imaginação, por meio das sucessivas experiências acidentais, não racionais, que põem o sujeito em contato com o mundo<sup>12</sup>. Em sua *fenomenologia da percepção*, desenvolvida ao longo da primeira metade do século XX, o filósofo francês valoriza os sentidos como forma de apreender o mundo, em oposição ao racionalismo do intelecto, privilegiado pelos clássicos. Neste ponto, a reprodução estética do mundo de que fala Llansol no subtítulo de seu livro e o pensamento de Merleau-Ponty se encontram. Segundo ele, a filosofia e a arte modernas, e mesmo a ciência mais recente, teriam promovido um retorno ao mundo percebido, recuperando o papel da intuição e da sensibilidade no modo como vemos a realidade, os objetos, os animais, o espaço, a diferença de forma geral, e na maneira como nos relacionamos com ela:

os modernos (...) não têm o dogmatismo nem a certeza dos clássicos, quer se trate de arte, de conhecimento ou de acção. O pensamento moderno oferece um duplo carácter de incapacidade e de ambigüidade que permitem, se se quiser, falar de declínio ou de decadência. Concebemos todas as obras da ciência como provisórias e aproximadas, ao passo que Descartes julgava poder deduzir, de uma vez por todas, dos atributos de Deus as leis da queda dos corpos. (...) Aparentemente, o artista de hoje multiplica à sua volta os enigmas e as fulgurações.<sup>13</sup>

Essa multiplicação de enigmas e fulgurações de que fala Merleau-Ponty é justamente o princípio pelo qual avança a escrita de Maria Gabriela, que recusa um desenvolvimento narrativo por enredos ou personagens. É da própria autora a idéia de que seu texto apresenta diversas “cenas-fulgor”, ou seja, concentrações de sentido em torno de um pensamento, uma figura, uma lembrança, um lugar, ou uma imagem qualquer emergente do fluxo da escrita. São espécies de módulos conceituais ou afetivos translúcidos, adensamentos reincidentes com órbitas sempre circulares, envolventes, nunca isolados. Ao identificá-los, o legente, conforme ela prefere chamar o leitor, pode aproximar-se de uma possível estrutura literária llansoliana. Escrita propositadamente inacabada, ela apropria-se da linguagem comum para manipular seus significantes de código aprendido, e prossegue em seu esforço por corromper as tradições de sentido da cultura, às quais Barthes certa vez chamou *doxa*, e que os significados dessa mesma linguagem ajudam a reproduzir.

O sentido passa a ser percebido, então, não mais passivamente, como repetição ou automatismo, mas criticamente, como tentação corruptora e prazerosa, as tentações de uma reprodução estética do mundo. Tentações, como sabemos, dizem respeito diretamente à satisfação dos nossos sentidos e, como tal, nos proporcionam sempre algum prazer, ou dor, que é o seu equivalente negativo na ordem dos afetos ao corpo físico, em correspondência à alegria e à tristeza, paixões que afetam a alma, segundo Spinoza. Neste caso, o prazer do texto, para continuarmos barthesianamente, do atrito provocado nas convenções. Os sentidos, ao disponibilizarem nossos corpos e nossas almas para o contato, para a experimentação do mundo, são, portanto, mobilizadores de afetos, indutores de prazeres e dores que se sucedem, de alegrias e tristezas que se alternam, ou seja, catalizadores da variação de nossa potência de agir e pensar e de nossa força de existir, traduzindo-se em vínculos entre os homens e o que os rodeia e atravessa.

A linguagem compartilhada da qual nos servimos individualmente é que organiza estes afetos, humanizando as relações ao atribuir qualidades humanas às coisas. As coisas terão sempre qualidades humanas, pois é o homem que sente e pensa. Elas serão sempre o que são em relação a alguém, e é a linguagem que estabe-

lece esta relação, codificando, ou corporificando em signo, os sentimentos e as idéias que as coisas e os seres do mundo provocam no homem ao se comunicarem com ele por meio dos seus sentidos físicos do tato, da audição, do olfato, do paladar e da visão, e, indiretamente, pela imaginação que estes sentidos viabilizam e catalisam.

A linguagem cobre, assim, de humanidade, a própria reflexão sobre os sentidos e sobre o sentir, restituindo-se a si mesma como instrumento e lugar do pensamento, reafirmando sua potência representativa não da realidade, mas da relação do sujeito com as diferentes realidades ou estéticas do mundo. Se os afetos, como sentimentos não representativos que são, e como variações, diríamos, de “estados de alma” mediante o contato com o outro (afeto passivo), ou com o próprio ser capaz de provocar em si mesmo alguma alteração (afeto ativo), temos que tanto afeto quanto linguagem dão conta dos interstícios, existem entre, enquanto relação, ligação construída entre o homem e as coisas através das idéias que os representam, visto que cada homem só acessa o outro, humano ou não, assim como só acessa ele mesmo, através da idéia que é capaz de formar sobre esse outro e sobre si. O que há, portanto, são relações diretas(?) entre idéias, promovendo relações indiretas entre as coisas e os seres, tudo isso viabilizado pela linguagem que intermedia todos os encontros (como intermedia a leitura que Llansol faz das estéticas do mundo enquanto vai encontrando com elas e tentando modificá-las) e acolhe em seus sentidos os afetos que deles resultam.

Em meio à suposta crise de representação de que seria vítima o discurso literário na pós-modernidade, Llansol insiste, portanto, em recuperar o estatuto orgânico da linguagem, estendendo-a sobre a superfície tensa dos encontros. Em seus textos, a linguagem é a própria disponibilização para o encontro, para o entendimento, para a humanização, ou, para não seguirmos em mão única, para a troca. É ela que, muitas vezes, evidencia aos outros e a nós mesmos os nossos afetos, como ofertas de sensações a serem compartilhadas, como se compartilha a própria língua.

Se os afetos não representam nada, cabe perguntar, então, se os afetos em si mesmos podem ser objeto de representação. Como substituir a primazia da idéia, e com ela a da razão, do intelecto,

pela do afeto, da relação sensível? Talvez começando por compreender esse caráter de mediação comum ao afeto e à linguagem, que toda representação (idéia) pressupõe uma relação (afeto), que é o próprio afeto que viabiliza a idéia, a qual só passa a existir por contraste, à medida que se relaciona com outra idéia. Inverte-se, assim, a lógica de que só é possível haver uma relação entre duas idéias preexistentes, e de que o afeto depende das idéias, representativas das coisas, para existir. Ao contrário, é ele que as torna possíveis.

Mas isso é Merleau-Ponty em diálogo com Spinoza. Em Llan-sol, este jogo assume características específicas. Sua textualidade nos instiga à seguinte pergunta: como construir, enfim, uma literatura que não seja representativa, mas afetiva? Mediante uma obra como a de Maria Gabriela, não nos é possível admitir que representar afetos é o mesmo que representar nada, coisas que não existem. Nela, o afeto é a própria relação representativa de que o texto se nutre e pelo qual avança, o afeto é a relação feita de linguagem, é a própria linguagem que se perscruta e fere a forma do mundo. Aderindo-se àquele que representa e àquele que é representado, ela estabelece entre eles uma atitude de reciprocidade, de intercâmbio e rodízio, ela espelha escrita e leitura e outorga o poder de intervir nas poéticas do que chamamos de real, ao mesmo tempo que permite criar “existentes não reais”.

E todo este humanismo, esta forma disponível de integração com o que nos é exterior, implica, sobretudo, um movimento não antropocêntrico, de abertura e expansão do sujeito, que já experimentou a própria ascensão e fragmentação enquanto subjetividade, e que agora parte rumo a estéticas alheias, inclusive as não humanas, se as há. Está aí, senão no todo, ao menos em parte a explicação para o expansionismo do texto llansoliano. Ele se esparrama porque o sujeito se esparrama em poéticas não mais interiores, verticalizadas, profundamente subjetivas. O círculo, o derredor seduzem mais. A inteligência lógica e a sensibilidade do sujeito permeabilizam-no para o que não é ele mesmo, e o seu cada vez mais rico tesouro de sentidos acolhe, nesta amplificação, tantas alteridades quantas a linguagem for capaz de proteger, salvar e converter em afetos.

**RESUMOS:** Vinculado a meu projeto de pesquisa de mestrado em Literatura Portuguesa na UFF, intitulado “O texto total: amplificação e alteridade no drama-poesia de Maria Gabriela Llansol”, este artigo caminha especificamente sobre *O Senhor de Herbais*: breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo e suas tentações, publicado em 2002, e se propõe a investigar brevemente a exploração da linguagem como proposta filosófico-literária que caracteriza a obra da escritora, em sua obsessão por construir uma textualidade que funcione como totalidade representativa do mundo. Para acessar as diferentes estéticas ou poéticas coexistentes no mundo, a linguagem terá de abandonar a representação referencial dos objetos, seres e idéias, contrariando a proposta realista, e deverá aderir-se a eles por meio da percepção sensível, conforme argumenta a filosofia de Merleau-Ponty. Na proposta estética llansoliana, escrita e leitura definem-se em reciprocidade, e mais do que repetir emoções, enredos, inventar personagens ou capturar referentes para além da língua, importa construir e atualizar nela, por meio dela, os afetos (na acepção que Spinoza confere ao termo), as relações instáveis entre os vivos, resultantes dos encontros inevitáveis com a alteridade.

**Palavras-chave:** texto, estética, afeto.

**ABSTRACT:** *Linked with my master research project on Portuguese Literature at UFF, entitled “The total text: amplification and alterity on Maria Gabriela Llansol’s drama-poetry”, this article focus specifically on O Senhor de Herbais: breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo e suas tentações, published in 2002, and intends to briefly investigate exploration of language as a philosophical literary proposal, which characterizes this writers production, on her obsession for building a text body that works as a whole representation of the world. In orther do access the different aesthetics or poetics which coexist in the world, language must abandon referential representation of objects, beings and ideas, running against realism, and adhere itself to them through sensitive perception, the way it is presented in Merleau-Ponty philosophy. According to Llansol’s proposal, writing and reading define one antoother in reciprocity, and more than repeating emotions, stories, inventing characters or catching references beyond the language, it is important to build and bring up through it the affects (concerning the meaning Spinoza gives to this term), the unstable relations between the beings, product of the unavoidable meetings with alterity.*

**Keywords:** *text, aesthetics, affect.*



## REFERÊNCIAS

- CARCHIA, Gianni & D'ANGELO, Paolo (direção). *Dicionário de Estética*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O Senhor de Herbas: Breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo e suas tentações*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Palestras*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003.
- SPINOZA, Baruch de. *Ética demonstrada segun el orden geometrico*. Traducción de Oscar Cohan. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.

## NOTAS

- Llansol, 2002, p.47-48
- <sup>2</sup> Llansol, 2002, p. 45-46
- <sup>3</sup> Spinoza, 1996, p.170. Tradução livre da edição em espanhol do Fundo de Cultura Econômica do México.
- <sup>4</sup> Llansol, 2002, p.14-15
- <sup>5</sup> Llansol, 2002, p.45
- <sup>6</sup> Llansol, 2002, p.52-53
- <sup>7</sup> Llansol, 2002, p.40
- <sup>8</sup> Llansol, 2002, p.18
- <sup>9</sup> Llansol, 2002, p.51
- <sup>10</sup> Llansol, 2002, p.55
- <sup>11</sup> Merleau-Ponty, 2003, p.38
- <sup>12</sup> Carchia & D'Angelo , 2003, p.109-113
- <sup>13</sup> Merleau-Ponty, 2003, p.63-64

## OPIÁRIO: DELÍRIO X REALIDADE

Lucia Maria Moutinho Ribeiro<sup>1</sup>

Abordemos “*Opiário*”, o “primeiro” poema da produção heteronímica de Álvaro de Campos. Fernando Pessoa explica a “gênese dos heterônimos” em duas célebres cartas a Adolfo Casais Monteiro, datadas de janeiro de 1935 (o poeta virá a morrer em novembro do mesmo ano), e num prefácio de 1930 para a edição projetada de suas obras, em que recolhe a poesia de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, com o título de *Ficções de interlúdio*, e com o de *Cancioneiro* a poesia de Fernando Pessoa “ele-mesmo”. E a edição dos *Poemas de Álvaro de Campos* por Cleonice Berardinelli revela que ele lhes atribuiria o título de “*Arco de Triunfo* a publicar”<sup>2</sup>.

Sabe-se que, com exceção da *Mensagem*, único livro editado em vida do poeta em 1934, graças a um concurso público de poesia, a obra poética de Fernando Pessoa se deu a conhecer, naquela altura, esparsa, em revistas literárias, publicações diversas, manuscritos. Só por iniciativa de João Gaspar Simões é que, na década de 40, foi reunida e publicada pela editora Ática. Louve-se o grupo de *Presença*, responsável pela divulgação da poesia de Pessoa, bem como de Vinícius de Moraes, Cecília Meireles, Murilo Mendes, embora tenham dito que os presencistas teriam representado uma contra-revolução estética.

O dicionário *Aurélio* consigna que só a partir de Fernando Pessoa é que a palavra “heterônimo” perdeu o sentido de pseudônimo restrito à substituição de um nome por outro. Heterônimo é muito mais que isto. Heterônimo são “pessoas-livros”. Além disso, afirmou em uma daquelas cartas mencionadas acima que criou tantos poetas diferentes porque “[sentia-se] múltiplo [e a] cada personalidade mais demorada, que o autor destes livros conseguiu viver dentro de si, [...] deu uma índole expressiva, e fez dessa personalidade um autor, com um livro, ou livros,

<sup>1</sup> Professora-adjunta da UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> Pessoa, 1999. p. XXXIV.

com as idéias, as emoções, e a arte dos quais, [...] o autor real (ou porventura aparente, porque não sabemos o que seja a realidade) nada tem, salvo o ter sido, no escrevê-las, o médium das figuras que ele próprio criou. [...] Dizia ainda que tinha na sua visão “plenamente fixas, nítidas, conhecidas e distintas, as linhas fisionômicas, os traços de caráter, a vida, a ascendência, nalguns casos a morte, destas personagens” (as tais “pessoas-livros”), e que a origem dos heterônimos estava no “fundo traço de histeria” que existia em si e na “tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação”.

... Negar-me o direito de fazer isto seria o mesmo que negar a Shakespeare o direito de expressão à alma de Lady Macbeth, com o fundamento de que ele, poeta, nem era mulher, nem que se saiba hístico-epilético, ou de lhe atribuir uma tendência alucinatória e uma ambição que não recua perante o crime. Se assim é das personagens fictícias de um drama, é igualmente lícito das personagens fictícias sem drama, pois que é lícito porque elas são fictícias e não porque estão num drama.<sup>3</sup>

Os heterônimos advêm, portanto, do “temperamento dramático” de Fernando Pessoa, isto é, da índole ficcional que todo criador tem. Se o dramaturgo inventa personagens e conflitos dos quais não participa, por que não poderia um poeta criar outros poetas? O próprio título que enfeixa a obra heteronímica – *Ficções de interlúdio* – nos leva a admitir que, em ficção, tudo é possível; mesmo nos intervalos entre um ato e outro do drama não deixa de haver ficção. Assim, o leitor, num primeiro estágio, passivo, submisso, mudo, diante da criação poética, aceita os heterônimos sem questionar. Em seguida, pode até desconfiar da sinceridade pessoana, exigida pelos autores da *Presença*. Estes, propugnavam a autenticidade do eu, e a do eu-poético também, nos idos da década de 30 do século passado, em que a voga freudiana predominava. Tal “umbilicalismo”, termo cunhado pelo comunista Álvaro Cunhal para satirizar a tendência intimista da

<sup>3</sup> Pessoa, 1976, p. 92-101.

poética daquela época, é exaltado entretanto por José Régio no emblemático e lindo “Cântigo negro”. Ao gritar este poeta, quando lhe dizem “Vem por aqui!”, que “nunca [vai] por ali”, que “[prefere] escorregar nos becos lamacentos [...] [a] ir por aí” e que ninguém lhe diga “Vem por aqui!”, pois

Não sei por onde vou.  
 Não sei para onde vou.  
 - Sei que não vou por aí!<sup>4</sup>

em proclamada auto-afirmação do ego.

O leitor de Fernando Pessoa, então, ou de Álvaro de Campos ou Alberto Caeiro ou Ricardo Reis ou de Bernardo Soares, depois de ultrapassada a surpresa com tão multifacetada poesia, ao inferir que os heterônimos representam personagens fictícios, autores distintos concebidos por Pessoa, mas desligados dele, com obra própria, características próprias e até biografia, caracteres físicos e pessoais, divulgados nos escritos em prosa, tenta interpretá-la de posse desses dados.

Conta Fernando Pessoa adiante que Álvaro de Campos nasce em 15 de outubro de 1890. Formado em engenharia naval em Glasgow, na Escócia, trabalha numa fábrica em Forsyth. Vai ao Oriente em férias (contexto do poema em tela), depois, encontra-se em Lisboa “em inatividade”, onde colabora para a revista *Orpheu*, que introduz o modernismo em Portugal. É “alto e magro e um pouco tendente a curvar-se”. Para João Gaspar Simões, Álvaro de Campos é o “alter-ego confidencial” do autor que declarou “pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou a mim nem à vida”.

A poesia de Campos apresenta uma evolução em três fases: a primeira, decadentista, é representada por um único poema, o “*Opiário*”, que se comenta adiante; a segunda, é a fase do poeta arrebataado, do verso longo e que não respeita normas poéticas. Futurista, elogia a máquina, exalta o progresso técnico e científico, se deslumbra diante das fábricas e do engenho humano capaz de criar engrenagens mecânicas complicadas, ou não seria ele engenheiro.

<sup>4</sup> Régio, 1975, p. 40-41.

É o poeta das sensações, sensacionista e sensacionalista, autor das odes *Triunfal* (*Orpheu I*, março de 1915) e *“Marítima”* (*Orpheu II*, julho de 1915) e da *“Saudação a Walt Whitman”*, liberto enfim da rima, da métrica, da simetria formal, presentes, porém, em *“Opiário”*. A terceira fase começa a partir de *“Casa branca nau preta”* (que não consta da edição crítica de Cleonice Berardinelli) e inclui os célebres *“Lisbon revisited”*, *“Tabacaria”*, *“Demogorgon”*, *“Adiamento”*, entre outros poemas. Nessa fase, expressa desânimo e clama contra a angústia de simplesmente existir, em verso livre e estrofação variada.

Datado de 1914 e dedicado ao “Senhor Mário de Sá-Carneiro”, colega de geração, *“Opiário”* imita Sá-Carneiro: “a nostalgia de além, a morbidez *snob* de um saturado de civilização, a embriaguez do ópio e dos sonhos de um Oriente que não há, o horror à vida, a sátira, o vocábulo entre precioso e vulgar, o estilo confessional brusco”, segundo Jacinto do Prado Coelho.<sup>5</sup>

Em decassílabos tradicionalmente agrupados em quadras, o texto guarda de fato o sabor simbolista e decadentista do autor de *A confissão de Lúcio*, a quem o poema é dedicado. Na carta a Adolfo Casais Monteiro já mencionada, o criador dos heterônimos, em tom de sarcasmo e com um ar um tanto ou quanto *blasé*, próprio dos decadentistas, revela certo desprezo pelo estilo do amigo (embora o copie), no relato sobre a origem do poema:

Quando foi da publicação de *Orpheu*, foi preciso, à última hora, arranjar qualquer coisa para completar o número de páginas. Sugeri então ao Sá-Carneiro que eu fizesse um poema “antigo” do Álvaro de Campos – um poema de como o Álvaro de Campos seria antes de ter conhecido Caetano e de ter caído sob a sua influência. E assim fiz o “Opiário”, em que tentei dar todas as tendências latentes do Álvaro de Campos, conforme haviam de ser depois de reveladas, mas sem haver ainda qualquer traço de contato com o seu mestre Caetano. Foi dos poemas que tenho escrito, o que me deu

<sup>5</sup> Pessoa, 1960, p. 255-2

mais que fazer, pelo duplo poder de despersonalização que tive que desenvolver. Mas enfim, creio que não saiu mau, o que dá o Álvaro em botão...

A citação revela que circunscreve o texto a uma fase inicial do Álvaro de Campos através dos termos “dá o Álvaro em botão”, à medida que vem datado de março de 1914 e que este o teria produzido “No Canal de Suez, a bordo”, para confirmar o cenário de uma viagem ao Oriente que é o contexto do poema. Afirmo Cleonice Berardinelli na edição crítica já mencionada que a “data e a localização hipotéticas vêm na revista, abaixo do poema”<sup>6</sup>. Agora, quem haverá de dizer que aquela confissão a Adolfo Casais Monteiro é verdadeira, 20 anos depois da publicação do poema em *Orpheu 1*, datada de março de 1915?

*Opiário* registra “sensações confusas” com imagens paradoxais que procuram descrever as alucinações provocadas pela ingestão do ópio. O primeiro verso “É antes do ópio que minha’alma é doente” está querendo dizer ao contrário que “É depois do ópio que minha’alma é sã”, invertendo, assim, a noção corrente do uso da droga, pois, para ele, em vez de provocar letargia, ela traz lucidez, isso sim. O sufixo *ário*, formador de substantivos que denotam ou profissão, como bancário, operário, ou lugar onde se guardam as coisas, como vestiário, ou relação, coleção, como rimário, anedotário, ideário, e formador do neologismo que, unido a ópio, dá título ao poema, passa a designar, portanto, o consumidor do ópio e a relação das tais “sensações confusas”, paradoxais e oníricas que constituem o motivo do texto. Imagens alucinantes e aliantes são enumeradas no presente do indicativo, da 1ª até a 7ª estrofes, e refletem o tédio do personagem que quer fugir das convenções sociais. Diz ele: “Esta vida de bordo há-de matar-me”, “a vida a bordo é uma coisa triste”, “E ver passar a Vida faz-me tédio”, “Não posso com a vida”, “O fato é que esta vida é uma quinta/ Onde se aborrece uma alma sensível”, “Leve o diabo a vida e a gente a tê-la”, “Quantos sob a casaca característica/ Não terão como eu o horror à vida?” e na estrofe 33:

<sup>6</sup> PESSOA, p. 40-41.

Veio a noite. Tocou já a primeira  
Corneta, pra vestir para o jantar.  
Vida social por cima! Isso! E marchar  
Até que a gente saia pla coleira!

Alçar-se, então, ao plano de uma viagem imaginária provocada pela droga lhe traria remédio contra a irritação. Nela não há presente, nem passado, nem futuro: “Eu vou buscar ao ópio que consola/Um Oriente ao oriente do Oriente”, isto é, lugar nenhum, pois o Oriente do Oriente do Oriente, se a Terra é redonda, é afinal aqui mesmo. Nessa desabrida confiança afirma que: “E caí no ópio como numa vala”, “Ao toque adormecido da morfina/Perco-me em transparências latejantes”, “Por isso eu tomo ópio. É um remédio”, “Levo o dia a fumar, a beber coisas, / Drogas americanas que entontecem”, “Caí no ópio por força” e:

Não haver um navio que me transporte  
Para onde eu nada queira que o não veja!

Ora! Eu cansava-me do mesmo modo.  
Qu’ria outro ópio mais forte pra ir de ali  
Para sonhos que dessem cabo de mim  
E pregassem comigo nalgum lodo.

O emprego do imperfeito do indicativo como futuro do pretérito exprime pelo consumidor de ópio a dúvida entre fugir à realidade ou desprezá-la ou vivê-la e a proclamada distância da poética do mestre Caetano: “E gostava de ser as coisas fortes”, “Gostava de ter crenças e dinheiro”, “Qu’ria outro ópio”. A oposição que percebe entre si e os outros, “Os tais são”, “a gente insípida”, “alemães, suecos e ingleses”, “As almas honestas/Com horas pra dormir e pra comer”, tudo isso lhe traz insatisfação, já que não consegue ser como os demais.

O gosto decadentista encontra-se na ambiência oriental: ópio, Índia, Oriente, mandarim, chá; na referência a elementos preciosos como “vinctos de ouro”, “noite cheia de brilhantes”, renda, laca; no uso de imagens raras como “A minha vida, cânfora na aurora”, “passo entre visões de cadafalsos/Num jardim onde há flores no ar, sem hastes” e na menção ao sofisticado cruzeiro

ao Oriente.

Até aqui situou-se o poema em três momentos: no passado, a origem portuguesa, a formação de engenheiro, “fui sempre um mau estudante”, “fingi que estudei engenharia”, “Vivi na Escócia. Visitei a Irlanda”; no presente, o tédio de antes do ópio e a pseudo-satisfação após consumi-lo; e no sonho de ser reconhecido como poeta: “Gostava de ter poemas e novelas / Publicados por Plon e no *Mercuré*”, apesar da irreverência:

Não fazer nada é a minha perdição.

Um inútil. Mas é tão justo sê-lo!  
 Pudesse a gente desprezar os outros  
 E, ainda co’os cotovelos rotos,  
 Ser herói, doido, amaldiçoado ou belo!

Ao final demolirá todos os castelos dessa fantasia, ao confessar, na última estrofe, que tais alucinações não passam de farsa, de comédia. Extingue-se o requinte da “vida-interior de renda e laca”, enunciado a princípio. A partir da estrofe 40, desfazem-se as noções que vinha dando sobre si, culminando com o grito final: “E basta de comédias na minh’alma!”

A chave para a compreensão do texto estivera nos versos da primeira estrofe já transcritos. E os da 15<sup>a</sup> e 16<sup>a</sup> estrofes:

Fumo. Canso. Ah uma terra aonde, enfim,  
 Muito a leste não fosse o oeste já!  
 Pra que fui visitar a Índia que há  
 Se não há Índia senão a alma em mim?

Sou desgraçado por meu morgadio  
 Os ciganos roubaram minha Sorte.  
 Talvez nem mesmo encontre ao pé da morte  
 Um lugar que ma abrigue do meu frio.

Traduzem-lhe a eterna insatisfação, representada pela imagem da “Índia”, o seu desejo do longe, da evasão, para escapar de uma carência afetiva atávica (“Sou desgraçado por meu morgadio”), vivida em lucidez aqui e agora. Mas, nem Índia, nem



ópio, nem viagem, nem nada o evitarão. Como diria Mário de Sá-Carneiro: “[este] desassossego que há em mim [...] não há forma de se resolver”. Parece encontrar-se aí a chave do fingimento de Álvaro de Campos, por trás do qual sempre estará a figura simbiótica do “companheiro de geração” Mário de Sá-Carneiro morto prematuramente, deliberadamente.

**RESUMO:** A comunicação aborda “*Opiário*” de Álvaro de Campos conforme os seguintes procedimentos: definindo o conceito de heterônimo; reproduzindo o retrato que daquele faz Fernando Pessoa; inserindo o poema na evolução (“viagem”) poética de Álvaro de Campos e descrevendo o texto propriamente dito.

**Palavras-chave:** poesia; portuguesa; heterônimo.

**ABSTRACT:** *We analyse Álvaro de Campos’ “Opiário” as following: defining the concept of heteronym; reproducing his portrait as Fernando Pessoa relates us; inserting the poem in his poetic evolution (“trip”) and describing the very text.*

**Keywords:** *Portuguese; poetry; heteronym.*

## REFERÊNCIAS

- COELHO, Jacinto do Prado. *A letra e o leitor*. Lisboa: Moraes, 1975.
- PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. BERARDINELLI, Cleonice, org. Rio: Aguilar, 1976.
- , *Opiário*. In:--- *Obra poética*. GALHOZ, Maria Aliete, org. Rio: Aguilar, 1960.
- , *Poemas de Álvaro de Campos*. BERARDINELLI, Cleonice, fixação do texto, introdução e notas. Rio: Nova Fronteira, 1999.
- RÉGIO, José. *Cântico negro*. In: *Processo lírico em literatura portuguesa*.
- CARVALHO, Júlio, RODRIGUES, Antônio Basílio, org. Rio: Minerva, 1975.

# O DIÁLOGO CRÍTICO DE CAMILO CASTELO BRANCO COM O ULTRA-ROMANTISMO

**Luciene Marie Pavanelo<sup>1</sup>**

Este artigo tratará, conforme explicitado em seu título, do diálogo crítico que Camilo Castelo Branco faz com o ultra-romantismo. Num primeiro momento poder-se-ia levantar o questionamento do que seria este “diálogo crítico”, em se tratando de um autor considerado o grande representante do ultra-romantismo português, segundo a definição dos manuais canônicos de Literatura Portuguesa, uma definição que já era utilizada desde a crítica do final do século XIX, herdeira e defensora da geração de 70, e que ainda persiste. Percebemos ao longo de nossa pesquisa que a leitura majoritária da obra de Camilo ainda se restringe aos parâmetros estabelecidos por esta clássica definição, que tem sido contestada por uma pequena parcela da crítica contemporânea, na qual o grupo de estudos de que faço parte, orientado pelo Prof. Dr. Paulo Fernando da Motta de Oliveira, procura se inserir.

Entendemos por “diálogo crítico” a intertextualidade na forma de sátira ou, mais precisamente, paródia, com o intuito de criticar não apenas o contexto sociocultural, mas principalmente o seu contexto literário. Nosso objetivo será, portanto, o de desvencilhar a imagem de Camilo como mero reproduzidor da ideologia ultra-romântica, mostrando-o como um autor que, em vez de se adequar à estética vigente, utiliza de seus expedientes para criticá-la, através do desvelamento de seus ideais, atitudes e procedimentos estéticos, questionados e ridicularizados por Camilo em seus romances.

A tradição crítica dividiu a produção camiliana em “novela passional” e “novela satírica de costumes”, motivada pelo entendimento de que em Camilo haveria, conforme explicitado por Saraiwa e Óscar Lopes, “profundas contradições e oscilações entre um idealismo e um materialismo, ambos moralizantes, daí um estilo frequentemente azedo, sarcástico, sobretudo o auto-sarcasmo daqueles mesmos tipos morais e estéticos que quer idealizar na sua

---

<sup>1</sup> Aluna de graduação e iniciação científica da Universidade de São Paulo (USP); bolsista do CNPq.

obra”<sup>2</sup>. Sob este ponto de vista, a sátira camiliana convergiria com a idéia geral de sátira romântica, definida pelo *Dicionário do Romantismo Literário Português*, de Helena Carvalhão Buesco, como “uma atitude que pretende castigar ou, pelo menos, abalar, pessoas ou instituições, sempre através de um efeito de riso (...); enfim, uma atitude pedagógica”<sup>3</sup>. A função pedagógica do riso pertence a uma tradição que vem desde a sátira moral romana que, como afirma Enylton de Sá Rego, “deve ter uma função moralizadora indubitável, e o riso deve servir como um meio para a denúncia dos vícios da humanidade”<sup>4</sup>.

Em *Madame Bovary*, de 1856, e *O Primo Basílio*, de 1878, o adultério é causa de punição das protagonistas, que morrem no final dos romances. Já em Camilo, como podemos ver em *Coração, Cabeça e Estômago*, publicado em 1862 e, portanto, dezesseis anos antes de *O Primo Basílio*, o adultério é prática corrente, característico, como afirmado pelo narrador, das mulheres “que o mundo respeita”, que acabam o seu papel na história geralmente casadas por interesse, felizes e admiradas pela sociedade – se tiverem dinheiro –, o que configura uma perspectiva nada moralizante e, portanto, não idealista.

Se a sátira camiliana em muito se distancia da tradição de sátira moral, não podemos deixar de relacioná-la com outro tipo de tradição de sátira antiga, que seria a chamada menipéia. Enylton de Sá Rego explica que a sátira menipéia, apesar de também expor vícios, não tem como objetivo maior a defesa de virtudes, mas sim o diálogo intertextual, a paródia. Em *Coração, Cabeça e Estômago*, encontramos a paródia do ultra-romantismo no protagonista Silvestre, que se utiliza dos expedientes românticos para conquistar as mulheres, através de ações que se mostram totalmente ineficientes e risíveis no mundo real.

Após se desiludir com as mulheres, Silvestre relata seus esforços para se tornar uma espécie de Byron: ia ao cabeleireiro para desordenar suas madeixas e aumentar a testa, para “dar à cabeça um ar fatal”<sup>5</sup>; pintava olheiras com uma essência roxa; vestia-se de preto, etc. Certa hora ele afirma: “Cheguei a enganar-me comigo

<sup>2</sup> Saraiva e Lopes, 1996, p. 777.

<sup>3</sup> Buesco, 1997, p. 527.

<sup>4</sup> Rego, 1989, p. 34.

<sup>5</sup> Castelo Branco, 2003, p. 45.

mesmo, e a remirar-me a mim próprio, com certo compadecimento e simpatia! Os grupos dos meus conhecidos viam-me passar abstraído e diziam: ‘Foi uma mulher que o reduziu àquilo!’<sup>6</sup>.

Ou seja, o que temos no romance é um processo de ridicularização através do desvelamento de lugares-comuns ultra-românticos, vistos como falsos e distantes da realidade. Em certa passagem um dos amigos de Silvestre zomba dele quando este é enganado por uma moça, e diz: “Que araras tu engoles! Leve o diabo a poesia, que faz um homem tolo!”<sup>7</sup>. E, ao criticar Silvestre por causa da idealização que este faz das mulheres, afirma: “Nenhuma delas serve para poetas, que andam no encaço dos anjos (...). Se queres mulheres para romances e prosas, pede-as à tua imaginação e deixa o mundo real como ele está, que não pode ser melhor”<sup>8</sup>. Encontramos também no romance alguns poemas ultra-românticos escritos pelo personagem, os quais o editor que se apresenta como Camilo ridiculariza: “Defendo a paciência do leitor dos duros golpes que lhe estão iminentes. Ainda assim, há-de levar-me a bem que eu lhe dê, à prova, uns relanços das poesias céticas do meu amigo Silvestre”<sup>9</sup>.

Parte dos críticos, como os anteriormente citados Saraiva e Lopes, tende a enxergar a sátira que Camilo faz do ultra-romantismo como uma característica ultra-romântica, um paradoxo que se explica pela auto-ironia, encontrada em autores como Álvares de Azevedo. No autor brasileiro, porém, encontramos duas faces: a idealista, que faz a exaltação de um romantismo ideal, e a irônica, que se presta à crítica deste idealismo. Para a parcela majoritária da crítica, que analisa Camilo como um autor ultra-romântico, a “face idealista” camiliana seria representada por *Amor de Perdição*, o “Romeu e Julieta português”, considerado “a quinta essência do lirismo passional”<sup>10</sup> por Fidelino de Figueiredo, e apontado por Massaud Moisés como produto do “pleno clima romântico, onde o ato mais absurdo se explica sempre pelas razões do coração”<sup>11</sup>.

Paulo Franchetti notou que, no prefácio da segunda edição de

---

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 47.

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 39.

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 42.

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 43-44.

<sup>10</sup> Figueiredo, 1941, p. 283.

<sup>11</sup> Moisés, 2003, p. 89.

*Amor de Perdição*, Camilo confere o sucesso de seu romance a alguns fatores: “a rapidez das peripécias; a derivação concisa do diálogo para os pontos essenciais do enredo, a ausência de divagações filosóficas, a lhanza da linguagem e o desartifício das locuções”<sup>12</sup>. O autor de *Amor de Perdição*, porém, ao mesmo tempo em que não aprova a sua qualificação, despreza o uso dessas características: “O romance que não se estribar em outras recomendações mais sólidas deve ter uma voga mui pouco duradoura”<sup>13</sup>. Franchetti afirma que

como é na economia do enredo e na eficácia da representação que se reconheceram e hipostasiaram as qualidades da novela típica camiliana, pouco se tratou até muito recentemente – a não ser como defeito ou excrescências – tanto das divagações filosóficas quanto da sua escrita metalingüística ou do artifício das suas locuções, ou seja, a utilização específica que ele faz da língua e das formas narrativas.<sup>14</sup>

Tais procedimentos, apesar de serem mais nítidos na chamada produção satírica, também estão presentes em *Amor de Perdição*, publicado em 1862, portanto, no mesmo ano de *Coração, Cabeça e Estômago*. O protagonista de *Amor de Perdição*, Simão, é o típico herói romântico, cuja história resume-se na frase: “Amou, perdeu-se, e morreu amando”<sup>15</sup>, lugar-comum da literatura passional da época. Enquanto lemos a narrativa sob o ponto de vista dos protagonistas, isto é, através das ações, diálogos e cartas trocadas entre Simão e Teresa, acabamos desenvolvendo certa simpatia para com o protagonista. Porém, esta simpatia, esta identificação com o personagem é abalada em diversos momentos do romance, quando o narrador insere seus comentários, como no trecho em que fala das ações de Simão como sendo produtos da “turvação do infeliz”<sup>16</sup>, denunciando a falta de percepção da realidade nos expedientes heróicos românticos, ligados ao conceito de “honra”, que, por sua vez, também configura um ideal romântico.

---

<sup>12</sup> Castelo Branco, 1997, p. 18.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Franchetti, 2003, p. XX.

<sup>15</sup> Castelo Branco, 1997, p. 21.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 118.

O narrador usa de ironia para descrever a reação do pai de Teresa, ao saber que ela estava prestes a morrer: “Disto foi informado Tadeu de Albuquerque, e respondeu: – ‘Que a não desejava morta; mas, se Deus a levasse, morreria mais tranqüilo, e com a sua honra sem mancha’. Era assim imaculada a honra do fidalgo de Viseu!”<sup>17</sup>. A mesma defesa da honra é proclamada por Simão, sendo responsável pelo assassinato de seu rival, pois o protagonista diz em sua carta à Teresa que “poderia viver com a paixão infeliz; mas este rancor sem vingança é um inferno”<sup>18</sup>. A defesa da honra é também uma característica ultra-romântica; Camilo, porém, através dos exemplos citados, parece-nos ter uma opinião diferenciada acerca dessa “virtude”. Na introdução do romance, o narrador afirma que com o tempo os leitores verão se são justas ou não “as sentenças que eu aqui lavrar contra a falsa virtude de homens, feitos bárbaros, em nome de sua honra”<sup>19</sup>.

Quanto à praticamente incontestável defesa do amor no romance, a “religião do amor”<sup>20</sup>, como é denominada por Óscar Lopes, citaremos uma nota de rodapé que, aparentemente, não tem nenhuma ligação com o enredo, mas o simples fato de ela estar presente não deixa dúvidas de que é parte importante para a compreensão da obra. Trata-se de uma pequena anedota, em que um homem consulta o seu advogado sobre uma ação que ele gostaria de mover contra a esposa, que tinha roubado o seu dinheiro e fugido com um amante. O advogado pergunta se ele quer processá-la por adultério, e ele insiste o tempo todo que só está interessado no dinheiro; quando o advogado responde que haveria gastos, mas que pelo menos ele se vingaria, o marido responde: “o que eu queria era o meu dinheiro, senhor doutor; a mulher deixá-la ir, que tem cinqüenta anos”. E o advogado: “Cinqüenta anos! (...) O senhor está vingado do amante. Vá para casa, deixe-se de que-relas, que o mais desgraçado é ele”<sup>21</sup>.

Ressaltamos que essa anedota está presente em *Amor de Perdição*, considerado o exemplar máximo do passionalismo ultra-romântico idealista. Haveremos de nos perguntar se Camilo real-

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 91-92.

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 74.

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 22.

<sup>20</sup> Lopes, 1994, p. 58.

<sup>21</sup> Castelo Branco, 1997, p. 107.

mente teria, como a grande parte da tradição crítica propôs ao longo dos mais de cem anos desde a sua morte, uma face idealista, que justificaria o rótulo de ultra-romântico, mesmo com a análise de seus considerados romances satíricos. O que nos parece, a partir dos exemplos citados, é que a sua hipotética face idealista na verdade faria parte de uma camada superficial de seus romances chamados passionais, havendo numa camada mais profunda, em procedimentos que possam passar despercebidos, pistas fundamentais para se depreender toda uma crítica feita pelo autor ao contexto literário de sua época, sob a forma de intertextualidade ou diálogo crítico, que, ao provocar o riso, não teria uma função moralizante, mas sim de construir uma paródia ou sátira menipéia deste contexto literário essencialmente ultra-romântico.

**RESUMO:** Verificou-se que a imagem de Camilo como um escritor estritamente ultra-romântico, difundida por seus críticos contemporâneos e vigente até os dias de hoje, encobriu e ainda encobre uma camada mais profunda de sua produção, relegada a um segundo plano, deficientemente interpretada ou simplesmente ignorada por grande parte da crítica. A leitura que majoritariamente se faz da obra de Camilo, a partir do suposto vínculo deste com a estética ultra-romântica, acaba sendo responsável pela designação de um romance como “Amor de Perdição” como um dos exemplares máximos da produção passional oitocentista, enquanto “Coração, Cabeça e Estômago” tem sido lido como um exemplar satírico tipicamente moralista, aos moldes do romantismo português. Buscaremos propor uma nova visão destes dois romances e, por extensão, da produção camiliana como um todo, desvencilhando-nos das análises tradicionalmente preconcebidas, a fim de procurar compreender os paradoxos existentes entre estas análises e uma leitura mais aprofundada das obras de Camilo. Dessa forma, tencionaremos mostrar que aquilo que pareceria uma adequação aos expedientes ultra-românticos de fato seria um desvelamento de tais expedientes com o intuito de criticá-los, sendo a paródia ou o diálogo crítico intertextual uma das principais características não apenas da sátira camiliana, que se aproximaria da sátira menipéia antiga, como também de sua chamada produção passional.

**Palavras-chave:** Camilo Castelo Branco, Ultra-romantismo, Sátira menipéia.

**ABSTRACT:** *It was verified that the image of Camilo as a strictly ultra-romantic writer, spread by his contemporary critics and remained even nowadays, covered and still covers a deeper level of his production, relegated to a second place, deficiently interpreted or simply ignored by the most part of the critic. The reading that is usually made of Camilo's work, according to his supposed connection with the ultra-romantic aesthetics, is responsible for the designation of a novel as "Amor de Perdição" as one of the maximum examples of the 19th century passionate production, while "Coração, Cabeça e Estômago" has been read as a typically moralistic example of satire, according to the models of Portuguese romanticism. We intend to propose a new view on these two novels and, by extension, on camilian production as a whole, diverging from the traditionally preconceived analyses, in order to try to comprehend the paradoxes existent between these analyses and a deeper reading of Camilo's work. Then, we purpose to show that what looks like an adequacy to ultra-romantic procedures would be in fact an uncovering of these procedures with the intention of criticizing them, being parody or inter-textual critical dialogue one of the main characteristics not only of camilian satire, that would be approximated to the ancient Menippean satire, but also of his so called passionate production.*

**Keywords:** *Camilo Castelo Branco, Ultra-romanticism, Menippean satire.*

## REFERÊNCIAS

- BUESCO, Helena Carvalhão. *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Perdição*. São Paulo: Moderna, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Coração, Cabeça e Estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *Literatura Portuguesa. Desenvolvimento histórico das origens à atualidade*. Rio de Janeiro: Noite, 1941.
- FRANCHETTI, Paulo. "Apresentação". In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, Cabeça e Estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. IX-L.
- LOPES, Óscar. *A Busca de Sentido: Questões de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1994.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 32ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- REGO, Enyton de Sá. *O Calundu e a Panacéia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª ed. Porto: Porto Editora, 1996.



## PARA SAIR DA GAVETA O BOCAGE OBSCENO

Luis Maffei<sup>1</sup>

Entre outros acertos, muitos, a prosa de Eça de Queirós alveja a hipocrisia de modo tão eficaz que não deixa, apesar dos diversos silêncios significativos que expõe, nada ficar, comodamente, na gaveta das convenções sociais, sejam elas quais forem. Uma cena d'O *primo Basílio* é reveladora desse traço marcante da literatura queirosiana:

Acácio levou-o logo ao seu quarto, e retirou-se discretamente. Julião, sempre curioso, observou, surpreendido, duas grandes litografias aos lados da cama – um *Ecce homo* e a *Virgem das sete dores*. O quarto era esteirado, o leito baixo e largo. Abriu então a gavetinha da mesa-de-cabeceira, e viu, espantado, uma touca e o volume brochado das poesias obscenas de Bocage!<sup>2</sup>

É espantoso, para uma personagem cujo tempo é o início do fim do século XIX, encontrar na gaveta duma digna figura como o Conselheiro Acácio um “volume brochado das poesias obscenas de Bocage”. Portanto, não é nada espantoso que Bocage, tendo dado à luz, em vida, três edições de sua obra, só se tenha bibliograficamente revelado em sua faceta obscena em 1854, quase cinquenta anos após sua morte.

E ainda hoje, pode-se afirmar, este, o obsceno – para que se use o termo elegido pelo narrador de Eça de Queiros, termo que dimensiona, aliás, algo que é do universo do que deveria estar escondido –, é o Bocage que tem merecido menos atenção por parte dos comentadores, apesar de haver diversos pontos de contato entre essa sua poesia e a outra, a, por assim dizer, séria. É o caso que se pense, por exemplo, no sombrio soneto de conversão cujo terceto final refere-se, claramente, ao poeta libertino que Bocage foi: “Outro Aretino fui... A santidade/ Manchei!... Oh! Se me

---

<sup>1</sup> Professor Substituto de Literatura Portuguesa da UFRJ e aluno do curso de Doutorado em Literatura Portuguesa da UFRJ.

<sup>2</sup> Queirós, 1987, p. 308.

creste, gente ímpia,/ Rasga meus versos, crê na eternidade!”<sup>3</sup>: se os “versos” merecem ser rasgados é porque existe neles suficiente força para que não fiquem incólumes à conversão do poeta, e tais versos são justamente aqueles que recuperam o modo poético de outro libertino, este do Renascimento, Pietro Aretino. É uma personagem do italiano, a cortesã Antonia, dos *Raggionamenti*, quem ensina a uma colega: “Fale claramente (...), e diga ‘foder’, ‘caralho’, ‘boceta’ e ‘cu’”<sup>4</sup>: portanto, tem-se, neste fragmento de um diálogo de Aretino, um bom modo de abordagem daquilo que começa a caracterizar o Bocage obscuro: falar claramente, e dar às coisas, ou às partes, seus nomes mais explícitos.

E no primeiro de seus *Sonetos luxuriosos* Aretino escreve um verso que apresenta de modo transparente a temática forte de seus poemas: “Vi son genti fottenti e fottute”<sup>5</sup>: falar-se-á de gente que pratica o sexo, e não é distinto o que faz Bocage, neste aspecto um efetivo “outro Aretino”: um dos mais emblemáticos exemplares do Bocage obscuro será “A Manteigui, poema em um só canto”, cuja primeira estrofe apresenta aquela que será a razão de ser do poema:

Canto a beleza, canto a putaria  
De um corpo tão gentil como profano;  
Corpo que, a ser preciso, engoliria  
Pelo vaso os martelos de Vulcano;  
Corpo vil, que trabalha mais num dia  
Do que Martinho trabalhou num ano,  
E que atura as chumbadas e pelouros  
De cafres, brancos, maratas e mouros. <sup>6</sup>

Pronto: canta o poeta – e, seguindo o conselho da Antonia dos *Raggionamenti*, canta “claramente”, pois canta a “putaria” – alguém que é, a um tempo, “fottenti e fottute”, a Manteigui do título do poema, mulher que Bocage teria conhecido em Surrate e por quem, supostamente, se enamorou. Mas, ao que consta, Ana Jacques Manteigui dedicava-se com mais devoção a amores que

<sup>3</sup> Bocage, 1987, p. 110.

<sup>4</sup> Aretino, apud Hunt, 1999, p. 38.

<sup>5</sup> Aretino, 2000, p. 52.

<sup>6</sup> Bocage, 2004, p. 125-126.

lhe rendessem benefícios pecuniários, por isso foi motivo de uma obra que é plena de ambigüidade: é inegável que existe, neste “poema em um só canto”, uma herança das Cantigas de Escárnio e Maldizer do Medievo ibérico, o que se torna ainda mais evidente na estrofe VII, que relata o enamoramento da musa do poema por um cafre:

Mas para castigar-lhe a vil cobiça,  
O vingativo Amor, como agravado,  
Fogo infernal no coração lhe atiza  
Por um sórdido cafre asselvajado.  
Tendo-lhe visto a tórrida lingüiça  
Mais extensa que os canos dum telhado,  
Louca de comichões a indigna dama  
Salta nele, convida-o para a cama.<sup>7</sup>

É uma “lingüiça” “tórrida” a genitália do cafre que enamora a Manteigui, e está-se no universo, claro, do maldizer: não se perca de vista que a sexualidade em estado de aberração é um dos alvos mais recorrentes das Cantigas de Escárnio e Maldizer, defensoras, em grande parte dos casos, duma moral que opta pelo palavrão e pelo humor a fim de ridicularizar quem se comporta em contrariedade à moral prevalecente: a “dama” cantada por Bocage é “indigna”, e “louca de comichões”: o efeito do riso, neste caso, serve fielmente ao propósito de ridicularizar aquela cujo “corpo” “engoliria” “os martelos de Vulcano”.

Por outro lado, é fundamental perceber que a concepção de Amor que comparece ao poema não é distinta da que se verifica em outros exemplares da poética bocagiana. Exemplo disso é o poder que Amor tem, solapador da força da Razão no famoso soneto que se encerra com os versos “Razão, de que me serve o teu socorro?/ Mandas-me não amar, eu ardo, eu amo;/ Dizes-me que sossegue, eu peno, eu morro”<sup>8</sup>. Assim sendo, cabe supor que é o advento do Amor que coloca a Manteigui em situação de ridículo, pois a carnalidade por ela praticada não se adéqua ao sentimento que passa a dominá-la.

Portanto, cabe a detecção duma peculiaridade: se a lírica bo-

<sup>7</sup> Idem, p. 127.

<sup>8</sup> Bocage, 2001, p. 78.

cagiana apresenta diversas feições, dentre as quais a neoclássica e a pré-romântica, a fescenina canta, com efeito, “a putaria”, não apenas com o fito do escárnio, mas também como celebração da libertinagem que independe do amor. Neste sentido, é oportuno considerar que o Bocage obsceno não deixa de ser, concretamente, pornográfico, pois, de acordo com a definição de Angela Carter, a pornografia é, entre outras coisas, “propaganda para trepar”<sup>9</sup>. Exemplo claro disso é um soneto que celebra a lascívia da mulher que possui diversos amantes:

Não lamentos, ó Nise, o teu estado;  
 Puta tem sido gente muito boa,  
 Putíssimas fidalgas tem Lisboa,  
 Milhões de vezes putas têm reinado:

Dido foi puta, e puta dum soldado;  
 Cleópatra por puta alcança a c’roa;  
 Tu, Lucrecia, com toda a tua proa,  
 O teu cono não passa por honrado;

Essa da Rússia imperatriz famosa,  
 Que inda há pouco morreu (diz a Gazeta)  
 Entre mil porras expirou vaidosa.

Todas no mundo dão a sua greta:  
 Não fiques pois, ó Nise, duvidosa  
 Que isto de virgo e honra é tudo peta.<sup>10</sup>

Canta-se, de novo, “a putaria”, e faz-se uma rematada “propaganda de trepar”. É evidente que existe uma notável transgressão neste soneto, pois a moral é subvertida em nome não apenas do prazer, mas da possibilidade de a prazerosa prática sexual ser um bom modo feminino para se alcançar a “coroa”, ou seja, para se obter êxito num universo que não costumava pôr a mulher em lugares protagonistas. Neste sentido, a poesia obscena de Bocage acaba por se aproximar duma tendência da literatura libertina do século XVIII, pois, segundo Lynn Hunt, a produção dos “primeiros autores pornográficos (...)”, ao menos até a década de 1790,

<sup>9</sup> Carter, apud Weil, 1999, p. 134.

<sup>10</sup> Bocage, 2004, p. 93.

valorizava freqüentemente a atividade e a determinação sexual feminina”<sup>11</sup>: não se perca de vista que “isto de virgo e honra é tudo peta”, ou seja, a determinação para que a mulher mantenha-se honrada porque virginal, conseqüentemente distante dos prazeres do corpo, é não apenas uma fraude no sentido da hipocrisia, mas também um modo de fraudar um direito que pertence à mulher, pois “Todas no mundo dão a sua greta”, todas no mundo podem, sem exceção, desfrutar do sexo. Vale salientar que, ao optar pelos nomes mais sexualmente categóricos para referir o estado de Nise e seu órgão genital, o sujeito poético do soneto segue à risca, mais uma vez, a sugestão da Antonia dos *Ragionamenti*.

Não se pode ignorar, portanto, o que afirma Daniel Pires acerca da mentalidade iluminista de Bocage: “a opção pelas idéias consagradas pelo Iluminismo cedo fez entrar o poeta em colisão com os princípios que então pontificavam”<sup>12</sup>, o que torna a concepção feminina bocagiana um de seus modos mais concretos de rebeldia em relação a uma sociedade “fortemente tutelada”<sup>13</sup>, que provocou, ainda segundo Pires, “as dolorosas dificuldades do poeta no domínio da própria sobrevivência”<sup>14</sup>. É interessante assinalar que o século XVIII francês foi responsável até mesmo pelo estabelecimento de uma nova categoria para abranger os livros considerados perigosos: eram os *livres philosophiques*, que englobavam as obras políticas, filosóficas e pornográficas, o que revela uma inegável imbricação setecentista entre política, filosofia e literatura pornográfica.

Logo, se a concepção de mulher que se vê no Bocage libertino é coerente ao que havia de mais libertário em seu século de nascimento, que se pense num notável contemporâneo do poeta, alguém possuidor de semelhante ponto de vista no que diz respeito aos prazeres femininos: se Sade propõe, n’*A filosofia na alcova*, que todas as mulheres têm obrigação de se submeter sexualmente a qualquer homem que as deseje, parágrafos adiante se lê: “tendo as mulheres recebido inclinações muito mais violentas para os prazeres da luxúria do que nós, poderão entregar-se a eles o tanto que quiserem, absolutamente livres de todos os laços do himeneu, de

<sup>11</sup> Hunt, 1999, p. 45.

<sup>12</sup> Pires, 2004, p. X.

<sup>13</sup> Idem, p. IX.

<sup>14</sup> Idem, p. X.

todos os falsos preconceitos do pudor”<sup>15</sup>: também para o Marquês “isto de virgo e honra é tudo peta”: encontram-se dois dos mais portentosos libertinos da história da literatura, e pode-se afirmar que poucas vezes o prazer feminino foi mais celebrado que na poesia de Bocage.

Mas “puta”, “estado” em que Nise se encontra, pode ser um modo de referir as profissionais do sexo, e certa “puta” bocagiana anuncia ter, como diria Sade, “inclinações” “violentas para os prazeres da luxúria”: “Pela rua da rosa eu caminhava/ Eram sete da noite, e a porra tesa;/ Eis puta, que indicava assaz pobreza,/ Co’um lencinho à janela me acenava.// Quais conselhos? A porra fumegava;/ ‘Hei-de seguir a lei da natureza!”<sup>16</sup>: é a natureza que o sujeito lírico segue, não qualquer conselho, seja da moral, seja de qualquer outra ordem. Assim sendo, o prazer será conseguido em sociedade com uma mulher pobre, cuja grande virtude, entretanto, a par da postura ativa na obtenção do parceiro, será a habilidade técnica no coito: “Ninguém me gabe o rebolar d’*Anica*,/ Esta puta em foder excede à *Freira*,/ Excede o pensamento, assombra a pica!”<sup>17</sup>: o mérito que importa nesta puta é aquele que concorre para o gozo físico, e aqui Bocage mais uma vez pode ser aproximado não apenas de Sade, mas da filosofia materialista surgida no século XVIII, que localiza a natureza como a mais preponderante força universal: segue “a lei da natureza” o sujeito poético, e tal lei o leva imediatamente à cama, ao apelo da sua matéria que só será satisfeito no plano da sexualidade.

Por conseguinte, se há uma radical necessidade humana da fruição sexual, e ainda que a obtenção do prazer carnal independa do Amor, mesmo este que é o mais nobre sentimento terá que ser caldeado pela sexualidade; sublinhe-se que neste ponto encontra-se uma das diversas concepções que afastam Bocage do para aqui convidado Sade, pois o Marquês sempre renegou o amor. Essa distinção fica mais evidente que nunca nas bocagianas “*Cartas de Olinda e Alzira*”, pois ambas as mulheres que assinam as epístolas não apenas associam o prazer sexual ao amor, mas também chegam a condenar a sexualidade que não seja praticada sem que o amor a reja: é Olinda quem escreve serem “obscenas produções”

<sup>15</sup> Sade, 2003, p. 151.

<sup>16</sup> Bocage, 2004, p. 37.

<sup>17</sup> Idem, *ibidem*.

corruptoras de “Puros desejos, sentimentos doces”<sup>18</sup>; ademais, nas cartas trocadas entre Olinda e Alzira não se verifica nenhuma ocorrência de vocábulo mais explicitamente obsceno, apesar de o sexo ser, ali, tema fulcral. De todo modo, a necessidade de o amor ser posto em estado de realidade pelo sexo é o que revela outros dos mais notáveis sonetos obscenos de Bocage: “Amar dentro do peito uma donzela,/ Jurar-lhe pelos céus a fé mais pura,/ Falar-lhe, conseguindo alta ventura,/ Depois da meia-noite na janela”<sup>19</sup>: o amor, puro e destinado a uma donzela, portanto a alguém digno de respeito até mesmo para os padrões mais moralistas, só será venturoso se ocorrer um contato mais próximo entre os corpos amantes; segue o soneto: “Fazê-la vir abaixo, e com cautela/ Sentir abrir a porta, que murmura;/ Entrar pé ante pé, e com ternura/ Apertá-la nos braços, casta e bela”<sup>20</sup>: é admirável a construção de sentidos deste poema: no plano da mera paráfrase, vem abaixo a “donzela” pois desce de seu quarto para receber o visitante enamorado; entretanto, existe neste “vir abaixo” uma notável sugestão tanto de abalo da ordem como de obtenção do orgasmo, além de um chamamento à realidade: a mulher desce, como que a sair duma posição intocável rumo a uma mui realista e chã, no melhor e mais materializante sentido, concretização de seu próprio prazer.

Além disso, o murmúrio da porta pode ser lido também como o som baixo que é provocado pela vivência do prazer físico: “com ternura” pratica o sujeito lírico sua sedução, cujo fito será o corpo da amada: “Beijar-lhe os vergonhosos, lindos olhos,/ E a boca, com prazer o mais jocundo,/ Apalpar-lhe de neve os dois pimpolhos”<sup>21</sup>: é digno de nota que diversas são as partes do corpo merecedoras do toque do namorado, não apenas aquelas que a cortesã de Aretino sugere nomear com seus nomes os mais explícitos. Desse modo, é fato que, neste soneto, encontra-se a sexualidade em estado pleno, mas sem que se renuncie, com efeito, à “ternura”. E a celebração da cópula que principia reside no terceto final: “Vê-la rendida enfim a Amor fecundo;/ Ditoso levantar-lhe os brancos folhos:/ É este o maior gosto que há no mundo”<sup>22</sup>: o

---

<sup>18</sup> Idem, p. 34.

<sup>19</sup> Idem, p. 80.

<sup>20</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>21</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>22</sup> Idem, *ibidem*.

maior dos prazeres disponíveis é o processo de sedução chegar a bom termo, e tal termo só poderá ser a sexualidade posta em estado de efetiva e ditosa prática.

Outro dos termos a que chega a lírica obscena de Bocage é trazer para si o dialogante talvez mais obsessivo da poesia bocagiana como um todo, e fala-se aqui, claro, de Camões. A relação de Bocage com a poesia camoniana é evidenciada em diversos exemplares de sua obra, sendo o mais explícito deles, talvez, o soneto que se inaugura com a famosa homenagem que é “Camões, grande Camões, quão semelhante/ Acho teu fado ao meu quando os cotejo!”<sup>23</sup>, e no qual Bocage confessa, na abertura do terceto final, “Modelo meu tu és”<sup>24</sup>. Mais interessante ainda é, entretanto, perceber que a busca pelo modelo é tão intensa que faz possível supor que o pedido de Bocage de que rasguem seus versos, no soneto em que revela ter sido “Outro Aretino”, tem como fonte a palinódia camoniana que é “Sôbolos rios”; se Camões manda que “Fique logo pendurada/ a fruta”<sup>25</sup> com que tangeu “mundanos acidentes”<sup>26</sup>, dentre eles o amor terreno, sua “palinódia já”<sup>27</sup> canta Bocage quando admite: “Eu me arrependo; a língua quase fria/ Brade em alto pregão à mocidade,/ Que atrás do som fantástico corria”<sup>28</sup>; por isso, solicita o poeta à “gente ímpia”: “Rasga meus versos, crê na eternidade!”<sup>29</sup>.

Mas é fundamental perceber que o motivo que levou os poetas à feitura de suas respectivas palinódias é semelhante: ambos cantaram o amor físico, e anunciam renunciar a esse tipo de temática num momento que é da ordem da conversão. É no que tange, portanto, à maneira com que o amor se localiza na poética camoniana que o Bocage obsceno pratica um radical encaminhamento daquilo que é erótico em Camões para um universo caracteristicamente pornográfico, e portanto mais ambicioso de realismo, pois é a “palavra obscena”, segundo Lucienne Frappier-Mazur, quem “possui o controle mais direto sobre o corpo e exhibe mais vigorosamente a

<sup>23</sup> Bocage, 1987, p. 45.

<sup>24</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>25</sup> Camões, 2004, p. 41.

<sup>26</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>27</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>28</sup> Bocage, 1987, p. 110.

<sup>29</sup> Idem, *ibidem*.



relação entre desejo e linguagem”<sup>30</sup>. É o caso de que se regressa ao “poema em um só canto” “A Manteigui”, pois ali se encontra uma evocação descritiva de Vênus:

Vênus, a mais formosa entre as deidades,  
Mais lasciva também que todas elas,  
Tu, que vinhas de Tróia às soledades  
Dar a Anquises as mamas e as canelas,  
Que gramaste do pai das divindades  
Mais de seiscentas mil fornicadelas;  
E matando uma vez da crica a sede,  
Foste pilhada na vulcânea rede:

(...)

Tua virtude em Manteigui respira,  
Com graça, qual tu tens, motiva encanto;  
E bem pode entre vós haver disputa  
Sobre qual é mais bela, ou qual mais puta.<sup>31</sup>

É evidente que a descrição de Vênus que se lê no poema de Bocage remete, imediatamente, à Vênus que Camões elegeu para ser, n’*Os Lusíadas*, a protetora numênica da aventura portuguesa: também se pode depreender da Vênus camoniana que se trata da “mais formosa entre as deidades”, pois possui “angélico semblante”<sup>32</sup>; ademais, a divindade descrita por Camões “nem tudo esconde, nem descobre”<sup>33</sup>, num jogo deliberadamente sedutor que visa convencer o pai, Júpiter, a intervir favoravelmente na aventura marítima dos portugueses. Por isso a Vênus bocagiana ecoa a descrita por Camões, já que é “mais lasciva” “que todas” as demais “deidades”, pois usa a sexualidade como modo de obtenção de benefícios. Assim sendo, Bocage radicaliza a sedução que, n’*Os Lusíadas*, por pouco não redundava em efetiva prática sexual entre Vênus e Júpiter – “De modo que dali, se só se achara,/ Outro novo Cupido se gerara”<sup>34</sup> –, pondo a Manteigui, sedutora que também visa benefícios que extrapolam o prazer sexual, num plano semelhante.

<sup>30</sup> Frappier-Mazur, 1999, p. 234.

<sup>31</sup> Bocage, 2004, p. 126.

<sup>32</sup> Camões, *Lus*, II, 38, 1.

<sup>33</sup> Idem, II, 37, 3.

<sup>34</sup> Idem, II, 42, 7-8.

Portanto, o erotismo camoniano é levado pelo autor d’A Manteigui” ao nível da libertinagem, e é interessante que se visite um comentário do próprio Bocage acerca daquilo que difere da vulgaridade um erotismo aceitável nas Belas-Letras; ao defender a liberação de um seu soneto que fora impedido pela censura de ser publicado, Bocage afirma: “sempre foi lícito ao poeta erótico exprimir neste género tudo o que pode aformoseá-lo com tanto que envolva em metáforas ou alegorias o que, sem elas, fora agravante à modéstia”<sup>35</sup>. Não é casual que, nesta mesma argumentação, seja citada a estrofe da Ilha dos Amores, na qual Camões, segundo Bocage, “inclui imagens mais vivas, mais nuas, mais indecentes”<sup>36</sup> que as de seu soneto censurado, mas, no fragmento d’*Os Lusíadas*, “as belezas o salvam”, a Camões, “da acusação”<sup>37</sup>, justamente pela presença de “metáforas ou alegorias”, ou, talvez, pela ausência, ali, da palavra obscena. Assim sendo, mesmo colocando na voz de sua epistológrafa Olinda uma condenação à obscenidade literária, e ainda que comente a necessidade de “metáforas ou alegorias” que substituam, no texto erótico, a palavra obscena, Bocage acaba, por um lado, obscenizando, de modo esteticamente primoroso, o erotismo aformoseado e, por outro, realizando versos que são, evidentemente, “agravantes à modéstia”.

Importa salientar que, se não há respeito à modéstia na bocagiana faceta obscena, há a celebração da beleza feminina: não se pode contornar o fato de que ambas as lascivas que comparecem ao “poema em um só canto” de Bocage, Vênus e Manteigui, não são apenas libertinas, mas também formosas: “E bem pode entre vós haver disputa/ Sobre qual é mais bela, ou qual mais puta”: encontram-se, enfim, duas das miradas bocagianas acerca da mulher libidinosa: mesmo que seja objeto de crítica, ou, no limite, de escárnio, a mulher que utiliza a sexualidade para fins outros que não sejam tão-somente o gozo, terá, necessariamente, se quiser ser exitosa, de possuir beleza física, aspecto sempre admirado pela dicção bocagiana. Logo, mesmo no caso da Manteigui, de algum modo pode ser aplicado o verso que procura consolar Nise a partir de seu “estado”: “Putá”, na concepção libertina e, no fim das contas, libertária de Bocage, “tem sido gente muito boa”.

<sup>35</sup> Bocage, apud Pires, 2004, p. XX.

<sup>36</sup> Idem, ibidem.

<sup>37</sup> Idem, ibidem.

**RESUMO:** É possível encontrar, na poesia de Bocage, diversas dicções, dentre elas a obscena. Esta faceta, menos lida que as demais, atende, em vários níveis, às mesmas demandas encontradas no Bocage, por assim dizer, sério. Por outro lado, certos tópicos que ficariam no nível do erotismo ganham um tratamento que os leva ao espaço mesmo do libertino, o que modifica radicalmente uma poética da sexualidade que, na lírica portuguesa, tem como antecedente mais flagrante, ao menos para Bocage, Camões. Bocage, além disso, filia-se a uma tradição de literatura obscena cuja origem remonta à Antiguidade Clássica e que reaparece no Renascimento, o que lhe permite, por exemplo, confessar-se outro Aretino, e fá-lo também capaz de dimensionar a sexualidade feminina de maneira libertina e libertária.

**Palavras-chave:** Bocage; poesia libertina; Camões.

**ABSTRACT:** *It is possible to find a number of dictions in Bocage's poetry, including the obscene. This facet, less read than the others, meets, on several levels, the demands found in the Bocage considered serious. On the other hand, certain topics that would be on the level of eroticism are approached in a way that conducts them to the room of the libertine. This radically alters the poetics of sexuality that, in Portuguese lyric, has Camões as its most evident antecedent, at least for Bocage. Moreover, Bocage joins a tradition of obscene literature whose origin goes back to Classical Antiquity and reappears in the Renaissance. Consequently, he claims to be another Aretino, for instance, and is able to dimension feminine sexuality in a libertine, libertarian way.*

**Keywords:** *Bocage; libertine poetry; Camões.*

## REFERÊNCIAS

- ARETINO, Pietro. *Sonetos luxuriosos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOCAGE. *Antologia poética*. 4. ed. Lisboa: Ulisseia, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Obra completa – Volume VII: Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas*. Porto: Caixotim, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- CAMÕES, Luís de. *Clássicos na Gulbenkian – Camões*. MACEDO, Helder. e GIL, Fernando (org.). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Os Lusíadas*. 9. ed. São Paulo, Cultrix, 1993.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. Verdade e palavra obscena na pornografia francesa só século XVIII. In HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia*. São Paulo: Hedra, 1999. p. 217-238.
- HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia*. São Paulo: Hedra, 1999.
- PIRES, Daniel. Introdução. In BOCAGE. *Obra completa – Volume VII: Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas*. Porto: Caixotim, 2004.
- QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1987.
- SADE. *A filosofia na alcova*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- WEILL, Rachel. Às vezes, um cetro é apenas um cetro: pornografia e política na Restauração Inglesa. In HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia*. São Paulo: Hedra, 1999. p. 131-165.

## OS ENFATRIÕES: DIÁLOGOS ENTRE O LÍRICO E O DRAMÁTICO EM UM AUTO CAMONIANO

Luiz Fernando de Moraes Barros<sup>1</sup>

É através de uma bela tessitura de versos que Júpiter tenta se aproximar de Almena, fiel esposa de Anfitrião, no auto camoniano *Os Enfatrões*. O deus, transfigurado na imagem do marido que retorna da guerra, consegue possuir a dama que, antes do estratagemata da transformação, julgava inacessível. E o argumento que usa em seu encontro amoroso não poderia ser menos camoniano: “*Trago, senhora, a Victoria / Daquelle rei tão temido, / Com fama clara e notória, / Porém maior foi a glória / De me ver de vós vencido*”

Os versos acima expostos, fundamentalmente aqueles em que o ser amado coloca-se como vencido diante da dama que, por portar as armas da beleza e da virtude, sempre figura como vencedora, encontra, não raro, similitude estreita com muitos versos que compõem a obra lírica de Camões. Júpiter, enquanto amador, transforma-se na *cousa amada* por Almena, e, por esse turno, apresenta o Amor como um paradoxo desejável pelo homem e do qual nem os deuses escapam: a condição divina reduzida por vontade à representação humana; o guerreiro valoroso depondo suas armas de guerra, e depondo-as por querer, porque nos termos do Amor são as da dama que mais contam e sob as quais estará sempre enquanto amador.

Nesta fala de Júpiter, encontramos a ascensão da figura de Almena, e, portanto, da figura feminina, à condição de libertadora das dores pela prisão amorosa que oferece. O sentimento de submissão à dama é, como sabemos, é constante também na obra *Lírica de Camões*.

A clara atitude platonizante desta fala de Júpiter, semelhante às cantigas de amor, mas depurada pelo cânone petrarquista de profunda influência no século XVI, apresenta-se por um discurso em que o Amor espiritual, calcado pela idealização do ser do outro, parece negar o amor carnal, como nos termos da contradição já

---

<sup>1</sup> Mestre em Literatura Portuguesa - UFRJ

defendida por Arnaldo Saraiva e Hernani Cidade<sup>2</sup>. Afinal, Júpiter-Anfitrião revela a Almena a satisfação de somente vê-la:

*“Olhos, diante dos quais / Desejei mais este dia, / Que nenhuma  
outra alegria, / Senhora, nunca creais / Que lbe minta a phantasia.  
/ (...) Pois esta hora de vos ver / Alcançar, senhora, pude”* (versos  
71-83, II, II)

Contudo, o que se observa nesta fala, e relembremos que a interlocutora era a própria dama, parece em leve desacordo com o discurso do deus ao seu *tão certo secretário* Mercúrio (cena V, acto primeiro): *“Quem em baixa cousa vai pôr / A vontade e o coração. / Sabe tão pouco d’amor, / Quão pouco amor de razão. / Mas que remédio hei de ter / Contra mulher tão terribil / Que se não pode vencer?”* (versos 223-229, V, I)

A fala de Júpiter agora transcrita também apresenta a característica platonizante presente na Lírica, além de uma outra que naquela tem lugar, e de maior destaque: determinado a concretizar o seu amor, Júpiter percebe que a dama, objeto amado da forma mais metafísica, é também seu objeto de desejo, revelando uma dialética entre carne e espírito, entre *a vontade e o coração*. Nesse sentido, o teatro de Camões corrobora a tese de Jorge de Sena defendida em seu *Ensaio de Revelação da Dialéctica Camoniana*<sup>3</sup>, texto que parece pôr fim às confusas discussões sobre a tópica amorosa em Camões. E o Poeta brinca ao apresentar a dialética amorosa que, embora angustiante, ganha espaço discursivo no plano da comédia. Júpiter, em clara atitude maneirista de dúvida e incerteza, fala sobre seu amor ao filho e mensageiro Mercúrio. Depois, ao apresentar-se para a dama, parece negar as pulsões carnis justamente para chegar a elas, para realizá-las. Como uma inversão: não é mais o fálico em via de acesso ao místico, mas o místico para acessar o fálico. E essa realização, possível apenas pela intervenção de um *deus ex machina* já apontada por Cleonice Berardinelli<sup>4</sup>, dá-se nos mesmos termos em que Feliseu sugere – em diálogo metapoético – a Calisto: pela via do engano. Diz o verzejador: *“Senhor, quem falla a quem ama / De si mesmo se não fia: / Haveis de mentir à dama”*

<sup>2</sup> SARAIVA, 1977; CIDADE, 1956.

<sup>3</sup> SENA, 1980.

<sup>4</sup> BERARDINELLI, 2000.

(versos 421-423, VI, I).

Está, aliás, a cena em que os dois moços discutem sobre os efeitos literários do amor, exatamente entre a formulação do estratagem proposto por Mercúrio e o aparecimento de Júpiter-Anfitrião em casa de Almena, como se sutilmente indicasse o engano amoroso que se lhe decorreria. Camões, dessa forma, aumenta a eficácia teatral ao introduzir, entre as cenas nucleares, episódios marginais, mas importantes, em que se discute um outro tipo de amor que não puramente metafísico.

Neste simples exemplo já se demonstra o quanto a tensão dialética presente nas reflexões amorosas do Poeta na Lírica evidenciam-se com clareza n'Os *Enfatriões*, e o mesmo acontece nas outras comédias camonianas. Lembremos que, na posição privilegiada do *diálogo* – instrumento primeiro do teatro –, o alto número de sujeitos da enunciação coloca ao espectador, ou mesmo ao leitor, os variados enfoques amorosos, pois as diferentes classes sociais e sexos carregam diferentes concepções amatórias.

Se a idealização amorosa e o amor erotizado encontram-se, pois, na Lírica, embora quase nunca em um mesmo texto, serão as obras épica e dramática as únicas a apresentarem, num mesmo espaço, o amor *pela passiva* e *pela ativa*, já formulado no argumento de *Filodemo*, e, portanto, fundamentais para a compreensão da dialética camonianiana. Sigamos, então, os subsídios dramáticos como motivadores da leitura lírica na ordem em que são apresentados no auto.

A peça inicia-se com Almena chorosa a lamentar a ausência de seu amor, tão semelhante às cantigas de amigo em que a dama recorre ao diálogo, com a mãe, amiga ou natureza, para declarar a dor da saudade. Para Almena, a incerteza no amor, criada pelo possível não-retorno de Anfitrião, desperta emoções contraditórias que em nada se assemelham com o mundo de certezas do homem renascentista. E a ela resta, imersa na saudade tão cultivada na Literatura Portuguesa, lamentar-se como na canção *Vinde cá, meu tão certo secretário*: “Agora, a saudade do passado, / Tormento puro, doce e namorado, / Fazia converter estes furores / Em magoadas lágrimas de amores!”

Da mesma forma inicia-se *Os Enfatriões*: Amor e saudade são os primeiros sentimentos apresentados ao espectador/leitor, em

clara atitude platonizante. Tendo a criada Brómia como interlocutora, Almena, presa a uma dolorosa saudade, é já apresentada, na primeira cena da comédia, como mulher portuguesa e doméstica, que espera o marido na eterna crença do retorno, sempre respeitando e fazendo as devidas oferendas aos deuses. Uma Penélope lusa, intocada pela mácula do adultério.

Na cena seguinte, contudo, inverte-se radicalmente a lógica amatória: se em um primeiro momento o amor do Amor, profundamente platonizante, idealizado, figura como *scena prima*, o segundo embate amoroso, entre Brómia e Feliseu, carrega o malicioso jogo do engano, revelando a tensão conflituosa do amor:

Quereis-me dar hum abraço?  
 Brómia *Ora digo que não posso*  
   *Usar convosco de fero:*  
   *Tomai-o.*  
 Feliseu *Já o não quero,*  
   *Porque esse abraço vosso,*  
   *Sabei que he engano mero.*  
   *(...)*  
   *Pois, senhora, a quem vos ama*  
   *Sois tão desarrazoada,*  
   *Quero tomar outra dama;*  
   *Que não digam os d'Alfama*  
   *Que não tenbo namorada.*

(versos 151-177, V, I)

E a decisão de *tomar outra dama* é dita sem melancolia, sem a dor de amor observada em Almena. Afinal, como em muitas composições líricas de Camões, o homem feliz é aquele que apenas se queixa das negativas da mulher amada, porque não pode, desta forma, perder a esperança de conseguir o que deseja. Como no soneto “*Ditoso seja aquel[e] que somente / Se queixa de amorosas esquivanças, / Pois por elas não perde as esperanças / De poder, algum tempo, ser contente*”.

Temos, portanto, n’*Os Enfatriões*, uma primeira cena de amor marcadamente espiritual e uma outra em que se apresenta o jogo amoroso picante e malicioso, a sua outra face. Parece a figuração do conflito defendido por Saraiva e Cidade, mas é, antes disso, o



engenho poético de Camões que oferece ao espectador/leitor, a partir do discurso do cômico, a reflexão sobre o amor enquanto dialética. E a ordem em que se encenam os sentimentos nos leva a essa reflexão: primeiro Almena, a sofrer em versos amorosos de raiz elevada e nobre, reflexo de sua classe social; seguido por Brómia e Feliseu, onde o amor carnal, em oposição ao espiritual, é comicamente apresentado pela classe social mais baixa; chegando a Júpiter na cena imediatamente posterior, em que se observam os dois tipos já apresentados fundidos e sentidos dialeticamente pelo sujeito.

Camões confiará, portanto, ao deus a apresentação da dialética amorosa e, a partir disso, nascem todos os *quiproquós* formuladores da comédia, porque se fosse um homem amando, sem a mágica divina, a dialética do amor só poderia oferecer angústia sem solução, matéria oposta à comédia. Júpiter, sendo deus, encontrará uma possibilidade de realização que não é outra senão levar a todos o grande engano – argumentos do humor –, mas para isso terá de renunciar à divindade e assumir forma humana, uma exigência do Amor que, como diz Júpiter, “*pode mais qu’eu*”. E a forma externa do apaixonado deus, que é o artifício para a realização amorosa, é não mais que uma estratégia, porque Júpiter, imerso na experiência maneirista incerta e duvidosa, já nos aparece como homem desde a primeira linha.

Nesse sentido, Júpiter é o amador primeiro e em torno deste amor rodarão os outros, como se o explicassem. Esse diálogo dos variados enfoques do amor vinga mais evidente no terreno da dramaturgia camoniana, tornando-a fundamental para a compreensão da obra Lírica de Camões onde, regido pela angústia amorosa sem solução, por ela sofrendo e não mais querendo que por ela sofrer, está um sujeito a se debater nas teias da incerteza. Afinal, se o Amor é o núcleo do teatro camoniano e se estamos no terreno da comédia e do diálogo, não haveria então lugar melhor do que a dramaturgia para não só mostrar, mas *discutir* a questão amatória, tema nuclear também na lírica.

Apresentando dialeticamente os dois opostos no amor e nisto revelando uma contradição, não aquela pautada em polaridades, mas a que angustiosamente busca a reconciliação impossível, Júpiter surge n’Os *Enfatições* em atitude distinta à dos outros júpite-

res em textos que foram referenciais a Camões; surge como um namorado sofrido, incapaz de usar seus poderes divinos contra a dor de Amar. Um Júpiter humano, que se lamenta diante das incertezas causadas pelo conflito: embora deseje a dama fisicamente, também por ela sofre do Amor que lhe foi escrito na alma. E essa dialética tipicamente maneirista corre, quase sem desvio, pelas águas da obra lírica.

Na posição de quem é acometido pelo sentimento amoroso, Júpiter vê-se forçado, sem saídas que encerrem as dores de Amor, a viver sempre esperando, com profunda inquietação na alma, porque sabe que nem com a morte cessarão seus sofrimentos. E Júpiter seria mais uma voz que, aliada à voz lírica, estaria a cantar as incertezas, dúvidas, paradoxos, tão claros em *Tanto de meu estado me acho incerto*, que caracterizam o Amor; tudo engendrado por escopia, tudo *só porque vos vi, minha Senhora*, diria ele. Sofreria todas as angústias presentes na lírica se não fosse a intromissão de Mercúrio: “*Alto Senhor, teu poder / O difícil faz possível*”(versos 230-231, V, I).

Nascida a estratégia da metamorfose, Júpiter afasta-se da Lírica pela possível realização de seu Amor, pois se este recorre aqui às *encantaciones*, como nomeia Sósea, para levar a termo os seus impulsos, naquela o sujeito, impotente, não os concretiza. E será esta nova lógica, a realização amorosa possível, a causadora de todo um desconcerto no mundo das personagens.

Demonstrado, como ficou, a apresentação da dialética amorosa n’*Os Enfatrões*, a partir da junção conflituosa entre dois desejos de pulsão distinta – apresentados cada um em uma cena e a tensão dialética entre eles na cena seguinte –, surgem então os versejadores, os comentadores de casos de amor, Feliseu e Calisto. Exibindo de forma metapoética os efeitos literários do amor, estão também tecendo reflexões sobre a natureza do sentimento amoroso. Portanto, depois de apresentados os diferentes sentimentos a partir das diferentes damas – Almena, *que se preza por virtuosa*, e Brómia que, embora marcada pelo desejo carnal, oferece apenas recusas –, Camões apresenta o amador Júpiter em seu conflito maneirista para só então oferecer ao espectador/leitor a reflexão sobre o Amor nas engraçadas falas de Feliseu e Calisto:

Calisto *Onde amor lançar o selo,*  
Nenhuma cousa o desterra.  
Porque inda que o pensamento  
Vos fique, Senhor, em calma,  
Por morte ou apartamento,

Sempre vos lá ficam n'alma  
*As pegadas do tormento.*  
Feliseu *Isso he um segredo mero,*  
*A que o Amor nos obriga:*  
*Por isso em caso tão fero,*  
*Senhor, nunca ninguém diga,*  
*Já lbo quis, e não lbo quero.*

(versos 295-306, VI, I)

E a longa discussão, ocupando os 194 últimos versos no acto primeiro, parece estar lá posta como uma chave de leitura dos casos de amor já apresentados no enredo, pois falando de outras situações, é também sobre aquelas que Feliseu e Calisto falam. Dentro do jogo cômico, observam criticamente as posições de amada e amador, já indicando os enganos que a atitude do deus, ao subverter a ordem lógica do Amor, provocará em todo o universo da trama e que acabará por manchar a imagem da dama fiel. As primeiras considerações sobre adultério e fidelidade da esposa (“*Senhor, como são casadas, / casam-se co’o esquecimento / Das cousas que são passadas*”) já estão no diálogo jocoso dos moços, imediatamente anterior ao encontro de Júpiter com Almena, quando se iniciará uma série de complicações muito bem encadeadas e de grande eficácia cômica. Por isso, não seria incorrer em erro se pensássemos no diálogo dos moços, onde surgem as reflexões sobre a experiência amatória, como uma divisão entre os amores e os enganos amorosos, entre o lírico e o cômico.

Tanto é assim que o paradigma repete-se no acto segundo: as diferentes atitudes amorosas, a mística e a fálca, são apresentadas novamente em diálogo, pois os amores elevados de Júpiter-Anfitrião e Almena estão ao lado do malicioso jogo entre Mercúrio-Sósea e Brómia. Mas agora a ordem para todos é a do desconcerto, porque estão inseridos no caminho do engano, das *encantaciones*.

Almena, diante da imagem corporal de seu amado, fisgada pela

escopia fingida por Júpiter, convida o deus a entrar na casa que é também sua, ansiosa por ouvir as “*novas de vencimento*” com a calma que o Amor exige, porque não pode gostar “*de gosto, que he tão immenso, / senão muito devagar*”.

Abre-se o espaço, com a saída de Júpiter e Almena, para o curto, mas irônico e jocoso jogo de amor travado entre os criados:

Mercúrio-Sósea    *Sabe Dios qué yo acá siento:*  
    Sola una alma vive en dos,  
    *La cual anda dentro en vos.*  
 Brómia                    *E que quer ella cá dentro?*  
 Mercúrio-Sósea    *Tambien eso sabe Dios.*  
 (versos 146-150, IV, II)

No acto terceiro Júpiter-Anfitrião despede-se de Almena, com a desculpa de ter de visitar a armada, em versos carregados de um sentimento muito semelhante àquele encontrado na Lírica camoniana:

Toda a pessoa discreta  
 Terá, Senhora, assentado  
 Que hum bem muito desejado  
 Se há de alcançar por dieta,  
 Para ser sempre estimado,  
 E quem alcançado tem  
 Tamanho contentamento  
 Por conservá-lo convém  
 Que tome por mantimento  
 A fome de tanto bem.  
 (versos 1-10, I, III)

Neste trecho, o amador Júpiter aponta para a saudade como sentimento que fortalece o amor, afinal, “*hum bem muito desejado*” precisa ser aproveitado com a paciência e tempo que o próprio bem exige para “*ser sempre estimado*”.

Na cena III deste acto encontramos Almena, em curto monólogo, novamente chorosa de saudade daquele que já se foi sem mal ter chegado. Volta à cena a espera e a saudade, agora ao lado de um novo desprazer causado pela Ventura. E a constatação do

engano, tema central das duas cenas seguintes, é feita pelo casal quando da chegada do verdadeiro Anfitrião.

Anfitrião                    *ora quero perguntar:  
Que fiz sendo aqui chegado?*  
Almena *Pusemos-no a ceiar.*  
Anfitrião                    *E depois de ter ceado?*  
Almena *Fomo-nos ambos deitar.*  
Anfitrião                    *Nunca queira Deus que possa*

Achar-se na minha honra  
Nenhuma falta nem moessa:  
Seja isto doudice vossa,  
Antes que minha deshonra.

(versos 222-230, III, III)

Este encontro do verdadeiro Anfitrião com sua amada Almena engenhosamente aponta Júpiter como principal (e talvez único) amador da história, porque, não sendo marcadas pelo sentimento do Amor, as cenas em que o casal original se encontra (IV e V, acto terceiro) são as únicas. Não há outra em que estas personagens dialoguem e sequer dividem a mesma cena. Os diálogos entre Anfitrião e Almena são todos regidos pelo desconcerto porque a Razão apresentava-se como desrazão no Amor entre eles.

Júpiter abre o acto quarto para “(...) *desfazer / tão trabalhosa demanda*”. Mais uma vez utilizando a imagem de Anfitrião, o namorado Júpiter apresenta-se a Almena como arrependido, revelando ter sido tudo uma “*leve zombaria*”. Temos um amador diante da dama pedindo-lhe o perdão da culpa e justificando suas faltas com o argumento de que o Amor intrinsecamente carrega sentimentos de dor para que seja verdadeiro e verdadeiramente sentido. O mesmo sentimento Maneirista de instabilidade, de angústia causada pela dialética entre opostos tão contrários em si, é nítido na Obra Lírica. Mesmo que a *cousa amada* apareça sempre sem defeitos, entre o poeta e o Amor há sempre tormentos. Afinal o Amor se faz de contrários e um contrário sempre pode acrescentar mais amor.

Assim diz Júpiter: “*Errei no que cometi: / Bem me basta a penitencia / De quanto me arrependi. / (...) / ...se com caso tão vario / Folguei de vos agastar, / Foi amor acrescentar. / Porque às vezes um contrário / Faz seu contrário*

*avivar*”. (versos 38-50, I, IV).

O sujeito lírico segue a mesma lição:

E não cuide alguém que algum d[e]feito,  
quando na cousa amada se apresenta,  
possa diminuir o amor perfeito.  
Antes o dobra mais; e (se) se at[or]menta,  
pouco e pouco o desculpa o brando peito,  
que amor com seus contrários se acrescenta.<sup>5</sup>

A última cena d’*Os Enfatriões* é aquela em que ocorre *agnórise* do deus, o reconhecimento de que as *tamanbas estranhezas* são obras de Júpiter. A potestade, fora de cena, faz ressoar sua voz em 24 versos que explicam, não o Amor urgente que lhe atravessara o peito, mas as conseqüências, honrosas para Anfitrião, daquele caso de adultério que terá como fruto “*o mais valente e esforçado [herói] / Que no mundo se achará*”.

Não revelando seus amores por Almena, Júpiter encerra *Os Enfatriões* como um deus e amador que, ao longo de todo o texto, faz-se homem em nome de um sentimento tão divino quanto humano; tão metafisicamente idealizado quanto, em seu caso, carnalmente possível porquanto Mercúrio lhe tenha aberto a Máquina do Mundo que, no auto, era o próprio deus namorado quem governava.

**RESUMO:** Procuramos apresentar o teatro camoniano como uma importante contribuição ao gênero no seu tempo, além de forte motivador à leitura da Obra Lírica porquanto abarca e discute todas as questões amatórias por ela levantadas, auxiliando, pois, na compreensão dos demais versos do Poeta.

**Palavras-chave:** Camões; Teatro; Amor

**ABSTRACT:** *We sought to portray the theater of Camões as an important contribution to the genre in his time, besides being a major motivator to the reading of the Lyric which encompasses and discusses all peculiar issues raised by it, helping, therefore, in the understanding of the Poet’s other verses.*

**Keywords:** *Camões; Theater; Love.*

<sup>5</sup> Soneto *Vós que, dos olhos suaves e serenos*

## REFERÊNCIAS

- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Lírica de Camões: 1. história, metodologia e corpus; 2. Sonetos* (Tomos I e II); *3 Canções* (Tomo I). Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BERARDINELLI, Cleonice. “O amor no teatro camoniano” In: *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Cátedra Padre António Vieira: Instituto Camões, 2000.
- CAMÕES, Luís de. *Teatro de...* Porto: Livraria Chardron, s/d (Organização, prefácio e notas de José Pereira Tavares).
- CIDADE, Hernâni. *Luís de Camões: os autos e o teatro de seu tempo. As cartas e seu conteúdo biográfico*. Lisboa: Bertrand, 1956.
- SARAIVA, Arnaldo José. *Luís de Camões*. Lisboa: Gradiva, 1977
- SENA, Jorge de. *Trinta Anos de Camões*, vol. 1. Lisboa: edições 70, 1980.

# UM POUCO DE EUROPA NA ALMA: VANGUARDAS MODERNISTAS EM PORTUGAL E NO BRASIL

**Madalena Vaz Pinto<sup>1</sup>**

Rapazes, a Europa é o nosso oriente. Dissolve.  
Mário de Andrade  
Modernismo e ação.

“Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!” exclama Álvaro de Campos na *Ode Triunfal*. Escrita em 1914 e publicada um ano depois no 1.º número de *Orpheu*, foi considerada por Mário de Sá Carneiro a “obra prima do futurismo.”<sup>2</sup>

O poema desenvolve-se a partir de dois “olhares”: um que observa o que se passa “fora”; e um outro que observa o que esse “fora” provoca “dentro”. O texto estabelece uma intertextualidade com o futurismo, como ideologia, e na relação com o texto-fonte, o *Manifesto Futurista*, pela oposição que lhe faz. Em primeiro lugar subverte o sentido do título: trata-se de uma ode sem o tom alegre e entusiástico que a caracteriza. Por outro lado, em vez do “nós” presente no Manifesto de Marinetti, “Ficamos a noite inteira, meus amigos e eu...”<sup>3</sup>, o sujeito do poema está sozinho: “À dolorosa luz das lâmpadas eléctricas da fábrica/ Tenho febre e escrevo.” Este aspecto é importante porque ao contrário do manifesto, texto escrito para ser falado, o poema de Fernando Pessoa não traz marcas de um interlocutor definido. Escapa também à precisão, outra das exigências do texto de intervenção, razão pela qual Fernando Pessoa critica sua comparação com o texto futurista:

Falar em futurismo, quer a propósito do 1.º n.º de *Orpheu* quer a propósito do livro do sr. Sá-Carneiro, é a coisa mais disparatada que se pode imaginar. Nenhum futurista tragaria

<sup>1</sup> Professora de literatura portuguesa da PUC-Rio; doutoranda em literatura portuguesa com o projeto: “Modernismo em língua desdobrada: Portugal e Brasil”.

<sup>2</sup> Sá-Carneiro, 2004, p. 176.

<sup>3</sup> Marinetti, Apud Perloff, 1993, p. 161.



o *Orpheu*. O *Orpheu* seria, para um futurista, uma lamentável demonstração de espírito obscurantista e reaccionário. A atitude principal do futurismo é a Objectividade Absoluta, a eliminação, da arte, de tudo quanto é alma, quanto é sentimento, emoção, lirismo, subjectividade em suma.[...] A minha *Ode Triunfal*, no 1º número do *Orpheu*, é a única coisa que se aproxima do futurismo. Mas aproxima-se pelo assunto que me inspirou, não pela realização - e em arte a forma de realizar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas.<sup>4</sup>

De fato na *Ode Triunfal*, na observação dos aspectos que fazem parte da cidade moderna, a subjetividade aflora no tom de surpresa, de entusiasmo ou de desconforto. Os parênteses reforçam essa subjetividade funcionando como desvios que impõem quebras à fluidez do texto: “(Ah, como eu desejaria ser o *souteneur* disto tudo!)”. Duas questões chamam a atenção: a civilização descrita na *Ode Triunfal* é inventada, não corresponde nem de longe à realidade existente em Portugal; o poema apresenta um esforço de adaptação falhado. Qual a importância desta invenção e desta falha?

O *Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do século XX* — conferência proferida por Almada Negreiros em 1917 — constitui outro olhar português do mesmo período. O caráter solipsista que podemos atribuir à *Ode Triunfal* não cabe aqui, já que o próprio título, *Ultimato*, ou seja declaração, implica um interlocutor, individual ou coletivo. Além deste aspecto comum ao “gênero” manifesto, existem várias características que aproximam o texto de Almada do *Manifesto futurista*: celebração da sociedade industrial, apologia da guerra, ruptura com a tradição, caráter programático e intenção de intervir na realidade:

Porque Portugal a dormir desde Camões ainda não sabe o novo significado das palavras. Exemplo: pátria, hoje em dia quer dizer o equilíbrio dos interesses comerciais, industriais e artísticos. Em Portugal este equilíbrio não existe porque o comércio, a indústria e a arte não só não se relacionam como até se isolam por completo receosos da desordem dos governos. A palavra aventura perdeu todo o seu sentido romântico, e

---

<sup>4</sup> Pessoa, 1976, p.153-154.

ganhou em valor efectivo. A aventura hoje em dia quer dizer: o Mérito de tentativa industrial, comercial ou artística.<sup>5</sup>

Escritos com 3 anos de diferença, *Ode Triunfal* e *Ultimato Futurista às gerações portuguesas do séc. XX* têm posições diferentes quanto à necessidade de modernizar Portugal. A civilização desejada por Almada é colocada entre parênteses por Fernando Pessoa. Almada acusa Portugal de não saber o novo significado das palavras que não têm mais o sentido romântico. Mas quem assina a *Ode Triunfal* é Álvaro de Campos, heterônimo inventado por Fernando Pessoa. E o que é um heterônimo senão a invenção de um novo significado para as palavras? Heterônimo: nome imaginário que um autor empresta a certas obras suas atribuindo a esse autor qualidades e tendências literárias próprias, diferentes das do criador. Palavras em liberdade, tão livres que se sustentam a partir de um sujeito inventado.

Pessoa entendeu portanto a necessidade de mudança no significado das palavras de maneira diferente: não é o grau de civilização que determina a nova sintaxe; a nova sintaxe fundará uma nova civilização. Temos assim duas formas de intervenção dentro do modernismo português.

No Brasil, alguns anos mais tarde, eram dados os primeiros passos em direção à *Semana de Arte Moderna*. Mário de Andrade, no *Prefácio interessantíssimo*, em seu primeiro livro *Paulicéia desvairada*, apresenta um programa de modificação estética quando reivindica a liberdade de usar as palavras tal como aparecem na consciência:

Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; / não abuso" [...] Marinetti foi grande quando redescobriu o / poder sugestivo, associativo, simbólico, / universal, musical da palavra em liberdade. / Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez / dela sistema. / É apenas auxiliar poderosíssimo. / Uso palavras em liberdade. / Sinto que o meu copo é grande demais para mim, e inda bebo no copo dos outros.<sup>6</sup>

Mais uma vez a questão está nas palavras. São as palavras que detêm a possibilidade de mudança, e a ponte/relação entre poesia

<sup>5</sup> Negreiros, 1993, p. 41.

<sup>6</sup> Andrade, 1993, p. 66-67.

e história, ou seja, entre poesia e mundo, é feita, não por acaso, a partir de um exemplo da história do Brasil:

Quem leciona História do Brasil obedecerá a /uma ordem que, certo, não consiste em estudar/a guerra do Paraguai antes do ilustre caso de/ Álvares Cabral. Quem canta seu subconsciente /seguirá a ordem imprevista das comoções, das/ associações de imagens, dos contatos exteriores./ Acontece que o tema às vezes descaminha.<sup>7</sup>

Se associações e afetos “descaminham” a ordem dos pensamentos, o Brasil deve des-caminhar, leia-se, libertar-se de Portugal.

Na crítica que faz a Marinetti — redescobriu o poder do uso das palavras em liberdade mas errou em fazer da descoberta programa — Mário de Andrade defende a não ruptura com o passado, como fica mais claro em *A escrava que não é Isaura*: “Eu por mim não estou de acordo com aquele salto para o futuro. Vejo Lineu a rir da linda ignorância do poeta. Também não me convenço de que se deva apagar o antigo. Não há necessidade disso para continuar para a frente.”<sup>8</sup>

A relação com o futurismo é antes feita por Oswald de Andrade, seu amigo, no artigo “O meu poeta futurista”: “Ele é o autor de um supremo livro neste momento literário. Chamou-o Paulicéia Desvairada — cinquenta páginas talvez da mais rica, da mais inédita, da mais bela poesia cidadina.”<sup>9</sup> Mário de Andrade não gostou da classificação: “Não sou futurista (de Marinetti). Disse-o e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou”<sup>10</sup>, embora reconheça que o escândalo provocado pelo artigo o tirou do anonimato: “A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo. Era vaidoso. Quis sair da obscuridade.”<sup>11</sup>

Oswald tinha sido o introdutor do futurismo no Brasil, que conhecera em Paris em 1912, mas em 1924, três anos depois do

<sup>7</sup> Andrade, 1993, p. 66-67.

<sup>8</sup> Andrade, 1960, p.223.

<sup>9</sup> Andrade, 1991, p.23.

<sup>10</sup> Andrade, 1993, p.61.

<sup>11</sup> Andrade, 1993, p. 61-62.

artigo, fazia já a crítica à ideologia futurista. Como se lê em um dos aforismos do *Manifesto Pau-Brasil*: “O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. / Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.”<sup>12</sup> Existiu sim um primeiro momento de atualização estética que se deu segundo diretrizes da estética européia; chegou depois o momento do Brasil se transformar de importador em exportador de uma estética própria. O nome “Pau Brasil” funciona como marca e transformação. Marca de um momento histórico da nação ex-colônia; transformação de uma mercadoria em produto cultural, sem abdicar das raízes do Brasil.

A intenção de retomar a tradição popular brasileira até aí recalçada, paralelamente à necessidade de acertar o passo com as nações modernas, impede a adesão acrítica à “era da máquina”, retirando ao manifesto o tom de agressividade e radicalismo encontrado no manifesto de Marinetti.

Como podemos perceber não existe uma conduta comum a todos os modernistas, nem em Portugal nem no Brasil, em que a heterogeneidade era uma característica desses movimentos. Fernando Pessoa e Mário de Andrade mais cépticos; Almada e Oswald mais entusiasmados. De qualquer forma podemos definir como ambígua a relação que as vanguardas modernistas em Portugal e no Brasil tiveram com as vanguardas cosmopolitas, principalmente o futurismo. Ambígua porque afirmam e negam essa influência. Pode dizer-se que se em um primeiro momento alguns modernistas aderem ao futurismo convictos da necessidade de ruptura, este sentimento vai aos poucos dando lugar a uma preocupação com a criatividade e invenção próprias até ao momento em que se põem em causa seus princípios e em alguns casos até se negam suas influências. Este segundo momento coincide com a conversão de suas técnicas em poéticas nacionais.

Isto leva-nos a concluir que como “movimento dos artistas em direção ao futuro”<sup>13</sup>, que quer fazer uso da literatura e da arte para modificar a cultura nacional, pode designar-se por futurista o impulso dado pela nova estética tanto em Portugal como no Brasil. Como vontade de ruptura com a tradição ou adesão acrítica à era tecnológica, vimos que vários aspectos impedem essa denomina-

<sup>12</sup> Andrade, 2001, p.44.

<sup>13</sup> Döblin, Apud Morna, 1982, p.21.

ção.

No fundo esta ambigüidade reflete a difícil tarefa a que se propunham os modernistas: por um lado a construção de um país moderno; por outro a impossibilidade de romper com a tradição uma vez que a partir dela se dará a criação de uma arte nacional. Ao ficar claro que o “ingresso no concerto das nações cultas” depende da contribuição de uma estética própria, o desafio passa a ser o de resolver a equação nacionalismo-cosmopolitismo: “No dia em que nós formos bem filhos da nossa terra, a humanidade se enriquecerá de mais uma expressão que me parece bem gostosa: o brasileiro. Eu sempre repito isso.”<sup>14</sup>

Os textos que selecionamos relacionam-se de alguma forma com a estética futurista, seja pela forma, pela oposição ou pela referência no sentido em que ultrapassam o âmbito da invenção estética e têm um plano de “intervenção na configuração mental” dos leitores. Isso já começa no caráter ambíguo do próprio gênero “manifesto”, que como texto de intervenção pretendia ir ao encontro das massas, “embora insistisse na vanguarda, no esotérico, no antiburguês.”<sup>15</sup> Interessa portanto discutir a ambigüidade inerente ao texto de vanguarda, principalmente sabendo que sua complexidade, ao impedir a apreensão imediata, é muitas vezes apontada como uma das razões para o fracasso das vanguardas:

A vanguarda [...] pensava ingenuamente que, ao reinventar a linguagem [...] ou ao substituir a escultura de pedra por relevos de parede feitos de ferro laminado, madeira e corda (Tátlin), estava contribuindo para a mudança social. Mas, ao conferir primazia à linguagem e ao ignorar a nova necessidade de uma recepção coletiva simultânea, os poetas e pintores futuristas, fossem russos ou italianos, meramente perpetuaram o fosso entre idéias e práxis, e portanto privaram o proletariado de um instrumento para a verdadeira revolução.<sup>16</sup>

Crítica próxima à de Ellen Sapega quando se refere às experiências de *Macunaíma*, de Mário de Andrade e *A Engomadeira* de Almada Negreiros:

<sup>14</sup> Andrade, 1995, p. 478.

<sup>15</sup> Perloff, 1993, p.154.

<sup>16</sup> Russel, Apud Perloff, 1993, p.75.

Temos [...] de reconhecer que os projectos nacionais falharam em ambos os casos pela mesma razão: [...] apresentam uma tensão irreconciliável entre duas posições culturais distintas. Por um lado registram abertamente a necessidade de uma estética de inspiração nacional; por outro, as tentativas dos autores no sentido de a concretizar são traídas ou neutralizadas por experiências lingüísticas extremamente audaciosas.<sup>17</sup>

Ou seja, reivindica-se uma linguagem a serviço da comunicação, como se romper com formas de dizer não implicasse romper com formas de ver, ser, conhecer.<sup>18</sup> Daí nos parecer mais apropriada a leitura da obra de vanguarda proposta por Peter Burger:

A obra de vanguarda não produz uma impressão geral que permita uma interpretação de sentido, nem a suposta impressão pode tornar-se mais clara dirigindo-se às partes, porque estas já não estão subordinadas a uma intenção da obra. Tal negação de sentido produz um *choque* no receptor. Esta é a reação que o artista de vanguarda pretende, porque espera que o receptor, privado do sentido, se interrogue sobre a sua particular práxis vital e se coloque a necessidade de transformá-la. O *choque* procura-se como estímulo para uma alteração de comportamento; é o meio indicado para acabar com a imanência estética e iniciar uma transformação da práxis vital dos receptores.<sup>19</sup>

A nova linguagem não diz para além dela. Seu modo de reverberar no mundo dá-se pela negação da ordem instituída que aponta para novas construções de mundo. O sujeito do modernismo é mais “realista” que o sujeito iluminado e positivista. Ele sabe que o potencial de mudança está em dizer não ao que é, abrir parênteses na banalidade, provocar desvios que levem a novas paisagens.

---

<sup>17</sup> Sapega, 1998, p.249

<sup>18</sup> Lafetá, (Lafetá, 1974,12).

<sup>19</sup> Bürger, 1993, p.131.

**RESUMO:** Este texto discute a relação ambígua que as vanguardas modernistas em Portugal e no Brasil tiveram com as vanguardas cosmopolitas, principalmente o futurismo. Ambígua porque afirmam e negam essa influência. Se em um primeiro momento alguns modernistas aderem ao futurismo convictos da necessidade de ruptura, este sentimento vai aos poucos dando lugar a uma preocupação com a criatividade e invenção próprias até ao momento em que se põem em causa seus princípios e em alguns casos até se negam suas influências.

**Palavras-chave:** vanguarda; influência futurista; ambigüidade.

**ABSTRACT:** *This essay discusses the ambiguous relation that both the avant-garde in Portugal and in Brazil had with the cosmopolitan avant-garde, specially the futurist movement. It is ambiguous because they affirmed and denied that influence. If in a first moment some modernist artist join the futurism movement fascinated by its rupture convictions, they gradually started to criticize this position, even denying its influence, affirming the necessity to be inventive and creative in its own terms.*

**Keywords:** *avant-garde; futurism influence; ambiguity.*

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald. "O meu poeta futurista", In: *Estética e política*, 1991.
- ANDRADE, Mário de. "A escrava que não é Isaura", In: *Obra imatura*. São Paulo, Martins Editora, 1960.
- \_\_\_\_\_. "Prefácio interessantíssimo", *Poesias completas*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro, Villa Rica, 1993.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*, Lisboa: Vega, 1993.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*, 2ª. ed.. São Paulo: Duas Cidades - 34 Letras, 2000.
- MORNA, Fátima Freitas. *A poesia de Orpheu*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1982.
- NEGREIROS, Almada. , "Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX", In: *Textos de Intervenção*, INCM, 1993.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. São Paulo: Edusp, 1993.
- PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. 2ª. ed. Org., introd. e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Obra poética*. 4ª. ed. Org., introd. e notas de Maria Aliete Galhoz.

- Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1996.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. Mário de Sá-Carneiro, *Correspondência com Fernando Pessoa*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- SAPEGA, Ellen. Futurismo e identidade nacional nas obras de Almada Negreiros e Mário de Andrade. *Colóquio Letras*, n. 149-150, Lisboa, pp. 241-251, julho-dezembro 1998.
- SARAIVA, Arnaldo. *O Modernismo brasileiro e o modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história de suas relações*. Porto, 1986.
- \_\_\_\_\_. *O Modernismo brasileiro e o modernismo português: Documentos dispersos*. Porto, 1986.
- \_\_\_\_\_. *O Modernismo brasileiro e o modernismo português: Documentos inéditos*. Porto, 1986.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.



## O REALISMO E O ELEMENTO FANTÁSTICO EM A RELÍQUIA DE EÇA DE QUEIRÓS

Maíra Contrucci Jamel<sup>1</sup>

O homem, um dia, emergiu do sono como de um deserto viscoso, olhou a luz vã da tarde que, à primeira vista, confundiu com a aurora e compreendeu que não sonhara. Todo essa noite e todo dia, contra ele se abateu a intolerável lucidez da insônia.(...) Na quase perpétua vigília, lágrimas de ira queimavam-lhe os velhos olhos.

(Jorge Luis Borges, *Ruínas circulares*)

Com as Conferências Democráticas do Casino, os integrantes da Geração de 70 queriam promover discussões acerca da situação em que se encontrava Portugal no final do século XIX. A estagnação portuguesa era tal que o país, junto com a Espanha, ficou defasado em relação ao resto da Europa. A realização das discussões era o início da luta que os intelectuais propunham a favor do progresso e do desenvolvimento, dos quais se sentiam alheios.

Em *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, Antero de Quental destaca um dos motivos que para ele explicam o atraso dos países Ibéricos em relação aos outros países europeus: a religião católica. O escritor mostra que não só a sociedade portuguesa estava estagnada, mas também sua capacidade de produção artística, criticando o grande número de traduções e o forte apelo feito pelas escolas românticas à tradição clássica.

A situação da arte portuguesa levantada por Antero é também problematizada por Eça de Queirós em *Afirmção do Realismo como Nova Expressão de Arte*. Neste ensaio, Eça afirma que a arte deve manter com a sociedade um forte vínculo, funcionando como um reflexo desta. A seu ver, enquanto a sociedade portuguesa passava por um período de instabilidade e de falta de diretrizes, os artistas, ao invés de buscarem a resolução dos problemas, fugiam e se distanciavam. Uma sociedade que não tem ideais sociais definidos

---

<sup>1</sup> Aluna do curso Português-Literaturas. Este trabalho está vinculado ao projeto de pesquisa **E[ç]as mulheres: um estudo da presença feminina na narrativa de Eça de Queirós**, coordenado pela Professora Doutora Monica Figueiredo.

não poderia desenvolver uma arte apta a representá-la. Assim, Eça criticava a literatura do século XIX, dizendo que ela era uma fuga do tempo histórico que a gerava. Para ele, o Realismo era uma reação ao Romantismo, uma vez que a arte realista não idealizava e não fugia do real, indo ao encontro dele e criticando-o, não podendo ser visto como pura descrição fotográfica dos fatos. Acreditando que a arte tem por objetivo buscar um efeito moral, Eça defendia que o realismo era a forma ideal de expressão artística pois “*é arte que nos pinta a nossos próprios olhos- para nos conhecermos, para que saibamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenar o que houver de mal em nossa sociedade(...)*”.<sup>2</sup>

Eça de Queirós produziu sua obra a partir da estética realista, recuperando ficcionalmente os traços da burguesia portuguesa, criticando-a através de ironias. Em *A Relíquia*, novela publicada em 1887, a história de Teodorico Raposo, um representante da pequena burguesia, que finge extrema devoção religiosa para agradar sua tia, Dona Patrocínio das Neves, e assim herdar sua fortuna, acaba também por denunciar a importância dada à riqueza e às relações de interesse estabelecidas entre os personagens. É por interesse financeiro que Teodorico simula obedecer às ordens de sua tia. O livro é uma grande crítica ao catolicismo que em Portugal ganhou ares de beatice hipócrita. O cientista alemão Topsius, com quem Teodorico faz amizade durante uma viagem à Terra Santa, afirma que os elementos sagrados foram convertidos em mercadoria pelas sociedades burguesas, lembrando de que a cruz pertence mais à ourivesaria do que a religião.

Mesmo inscrito dentro da estética realista, o livro é cortado pelo insólito. Durante a viagem a Jerusalém, Teodorico e Topsius voltam no tempo e presenciam a crucificação de Cristo e os momentos que a antecedem. Esse episódio, tido por muitos queiroianos como um sonho, centraliza o interesse de nossa pesquisa.

Na noite após ter decidido qual preciosa relíquia levaria para sua tia, Teodorico é acordado repentinamente por Topsius. O cientista diz que os dois devem seguir imediatamente para Jerusalém, pois era Sexta-Feira Santa. Eles partem a cavalo e chegam a Jerusalém no ano 33 d.C. Vão à casa de Gamaliel, amigo de Topsius e membro do Sanedrim, tribunal que julgava crimes políticos impor-

<sup>2</sup> QUEIRÓS, Eça. “*Afirmção do Realismo como nova Expressão de Arte*”.In: *O Marrare*. Rio de Janeiro, UERJ, 2002 . p. 74.

tantes e que, naquele momento, estava decidindo a sorte do rabi Jeschoua, mais conhecido como Jesus Cristo. Teodorico e Topsisius presenciam os momentos da condenação de Jesus e de sua crucificação. Após descobrirem que o corpo de Cristo foi retirado do seu sepulcro e que a ressurreição não aconteceu, os dois terminam sua viagem ao passado, voltando para a contemporânea Jericó.

Por conta desse longo episódio, o livro foi rejeitado como candidato ao prêmio D. Luis I. O presidente da comissão, brigadeiro Pinheiro Chagas, afirmou que o sonho de Teodorico tornava a obra inadmissível pela inverossimilhança, ao atribuir uma evocação de uma passagem tão bela do Novo Testamento a uma mentalidade ignara, rasteira e ruim do pateta que sonhou.<sup>3</sup>

A maioria dos críticos exclui o episódio ao analisar a obra ou o classificam como um sonho. No entanto, não há nada que evidencie textualmente o caráter onírico do episódio, fazendo com que acreditemos que algumas análises mereçam ser revistas.

O primeiro ponto a ser abordado é o tratamento dado pelo autor ao episódio. Durante toda a história, quando Eça quer mostrar que Teodorico está sonhando, ele o descreve dormindo e, depois, acordando. Todos os sonhos têm seu início e fim bem demarcados, como quando Raposo sonha com o Diabo: “*Mas uma tarde, ao escurecer, tendo cerrado os olhos, pareceu me sentir sob as chinelas um chão firme (...)*”<sup>4</sup> E quando desperta; o autor, através da fala do personagem, deixa claro que o que ocorreu foi um sonho: “*Coberto de suor, acordei.*”<sup>5</sup>

As noções de tempo e espaço presentes conferem um outro ponto importante para a análise do episódio. Topsisius acorda Teodorico ainda durante a madrugada da Sexta-Feira Santa. Eles chegam à cidade a tempo de verem a crucificação de Cristo e dormem na casa de Gamaliel. Ao acordarem no sábado, descobrem a “farsa” da ressurreição, voltam a Jericó e, conseqüentemente, ao presente. Chegam ao acampamento dormem e quando acordam já é domingo de Páscoa. Topsisius tem consciência desta passagem de tempo, sabe que voltando a Jericó, retornaria também ao presente:

<sup>3</sup> GUERRA DA CAL, Ernesto. *A Relíquia Romance Picaresco e Cervantesco*. Lisboa, Editorial Grêmio literário, 1971.

<sup>4</sup> QUEIRÓS, Eça de. *A Relíquia*. Edição livro do Brasil. Lisboa 1982. p 82

<sup>5</sup> Idem. p. 85

*“Teodorico, a noite termina, vamos partir de Jerusalém!... A nossa jornada ao Passado acabou... A lenda inicial do Cristianismo está feita, vai findar o mundo antigo!”<sup>6</sup>*

O teórico Tzvetan Todorov em seu livro, *Introdução à Literatura Fantástica*, faz várias considerações sobre os elementos que classificam uma obra como fantástica. A primeira condição do fantástico é a hesitação, tanto do leitor quanto do personagem, provocada pela dúvida perante os fatos ocorridos. Ao começar sua caminhada pela antiga Jerusalém, o que temos é um Teodorico marcado pelo questionamento e pelas dúvidas:

“E tudo em redor me parecia diferente também, a forma das rochas, o cheiro da terra quente, até a palpitação das estrelas... Que mudança se fizera em mim, que mudança se fizera no Universo?”<sup>7</sup>

(...)

“Que estranhos caminhos vinha eu trilhando? Que outros homens dessemelhantes de mim, no falar e no traje, bebiam ali sobre a proteção de outros deuses, o vinho em ânforas do tempo de Horácio?”<sup>8</sup>

Outra característica primordial do fantástico levantada por Todorov é a necessidade de uma leitura que não seja alegórica nem poética. A narrativa de Eça não é exemplo de texto poético, pois em poesia encontramos elementos diferentes de textos em prosa. O apelo às figuras de linguagem é muito mais recorrente além de encontrarmos ritmo e, em alguns casos, rima. Quanto a prosa, há a presença de personagens, uma ação que guia a história e cenário no qual ela se passa. Resta-nos então, como interpretação dessa passagem insólita, a alegoria. Em relação a esta, Todorov afirma: *“Se o que lemos descreve um acontecimento sobrenatural, e que exige no entanto que as palavras sejam tomadas não no sentido literal mas em outro sentido que não remeta a nada de sobrenatural, não há mais lugar para o fantástico.”*<sup>9</sup> Ao longo da narrativa a história de Teodorico utiliza muitos

<sup>6</sup> Ibidem. p. 210

<sup>7</sup> Ibidem. p. 124

<sup>8</sup> Ibidem. p. 125.

<sup>9</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Editora Perspectiva. 2003. p. 71.

recursos da linguagem literária, mas o episódio não pode ser lido como alegoria, visto que o texto diz exatamente o que quer dizer.

O fantástico é essencialmente caracterizado pela hesitação. A partir desta tanto o leitor quanto o personagem tentam encontrar um meio de explicar os fatos incomuns, dependendo da maneira utilizada para isso, surgem dois novos gêneros: o maravilhoso e o estranho. Se o leitor entende a existência dos acontecimentos como algo sobrenatural de fato, então se está diante do maravilhoso. Mas se os acontecimentos podem ser explicados racionalmente, o que temos é o estranho. Segundo as definições de Todorov, o episódio que se passa em Jerusalém possui elementos tanto do estranho como do maravilhoso, o que faz com que a narrativa realista de Eça guarde em si a presença do elemento fantástico.

“É no Realismo que se pode fundar a regeneração dos costumes pela arte. E assim, consideramos obra superior aquela que obedeça a três condições: ser bela, ser justa, ser verdadeira. Quer dizer: quando a ciência nos disser: a idéia é verdadeira; quando a consciência nos segredar: - a idéia é justa; e quando a arte nos bradar: -a idéia é bela; -teremos a obra de arte superior, de contrário teremos uma obra falsa, fora do momento, da verdade, etc.”<sup>10</sup>

Estas palavras foram proferidas por Eça de Queirós durante as Conferências Democráticas do Casino.

Nelas, pode-se notar que a essência da estética realista tinha por princípio fundamental a união da arte com o real, sendo este considerado o que é apreendido pelos sentidos e comprovado pela experiência.

É possível afirmar que a inserção do episódio passado em Jerusalém realmente consiste em uma espécie de “inverossimilhança”, que nada tem a ver com aquela a que equivocadamente se referiu o brigadeiro Pinheiro Chagas. O que é inverossímil não é uma pessoa imoral como Teodorico receber a graça de assistir aos últimos momentos da vida de Jesus Cristo em sonho. A inverossimilhança consiste na destoante presença de um elemento fantástico, como uma volta ao passado já que a viagem não condiz com o viés mi-

<sup>10</sup> QUEIRÓS, Eça. “*Afirmção do Realismo como nova Expressão de Arte*”. In: *O Marrare*. Rio de Janeiro, UERJ, 2002 . p. 74.

mético defendido pelos autores realistas.

Em *Introdução a Literatura Fantástica*, Peter Penzoldt afirma que o sobrenatural era um pretexto para falar sobre coisas que não poderiam ser mencionadas em termos realistas. Porém, é fato que Eça de Queirós não necessitava deste artifício para criticar ou para descrever a sociedade de seu tempo; então cabe a pergunta: por que então Eça introduz o gênero fantástico numa obra realista?

Recorrer a um elemento fantástico, no caso deste livro, possibilita o questionamento da crença que fundamenta não só a sociedade portuguesa mas toda a cultura ocidental: o cristianismo. A versão dos últimos momentos de Cristo construída pela *A Relíquia* é muito mais plausível que a bíblica. Apesar de uma viagem no tempo ser tida como sobrenatural, a descrição dos fatos se dá à maneira realista. O fato de Jesus ter expulsado os vendilhões do templo ignorando que essa era a única forma de sustento de grande parte do povo; de ter bebido uma substância que o livraria das dores da crucificação; e de não ter ressuscitado são dados que desconstroem a figura do messias, salvador da humanidade, e tiram-lhe a aura divina, que fez do Cristo um eleito para o catolicismo.

O fantástico é utilizado não para romper com a realidade, mas sim como instrumento através do qual Eça repensa a situação histórico-social do século XIX. Como reagiria uma sociedade que se sustenta nos dogmas católicos para manter sua estrutura se estes fossem baseados em uma mentira? A crítica, no livro, é expandida e atinge todas as religiões, estando explicitada na frase de Topsius a Teodorico no final do referido episódio:

“Depois de amanhã, quando acabar o Sabat, as mulheres de Galiléia voltarão ao sepulcro de José de Ramatha onde deixaram Jesus sepultado... E encontram-no aberto, encontram-no vazio. Então Maria de Magdala, crente e apaixonada, irá gritar por Jerusalém: “ressuscitou, ressuscitou!”. E assim o amor de uma mulher muda a face do mundo, e dá uma religião a mais a humanidade.”<sup>11</sup>

Ao final do livro, a ciência se iguala à religião também como uma forma de ilusionismo. Teodorico se lamenta por ter perdido a herança de sua tia dizendo:

<sup>11</sup> QUEIRÓS, Eça de. *A Relíquia*. Edição livro do Brasil. Lisboa 1982. p. 210.

“E isso tudo perdera! Por quê? Porque houve um momento em que me faltou esse descarado heroísmo de afirmar, que, batendo na terra com pé forte, ou palidamente elevando os olhos ao céu - cria, através da universal ilusão, ciências e religiões.”<sup>12</sup>

O que há neste trecho transcende às críticas aos valores sociais, pois aqui também se questiona os pilares da estética realista, que tinha a ciência como verdade absoluta.

Talvez, Eça de Queirós tenha escolhido o fantástico para melhor criticar a realidade com a qual fazia matéria para sua ficção, pois a opção por um elemento fantástico e não um sonho ou uma alegoria torna a crítica mais contundente. O sonho implica em irrealidade e a alegoria consiste em metáforas enquanto que o fantástico deixa em aberto a possibilidade de realização do impossível, ou seja, é o único no qual há hesitação em crer, ao contrário do sonho que é ilusão em sua essência e da alegoria que é uma comparação velada.

Considerar o episódio da viagem a Jerusalém como sonho é tirar seu peso de verdade. Levar Teodorico para o passado é também trazer o passado para o presente, forma habilmente crítica de se escrever uma outra história para velhas verdades ocidentais. Assim, *A Relíquia* é uma obra ímpar entre os romances realistas, pois aposta naquilo que está para além dos sentidos, ampliando com isso as possibilidades do real.

## REFERÊNCIAS:

- AMORIM, Claudia. *O MARRARE*. Rio de Janeiro, UERJ, 2002.
- FIGUEIREDO, Monica do Nascimento. *Por entre “Coolies” e Mandarins, as inscrições chinesas em Eça de Queirós*. Texto no prelo.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.
- GAY, Peter. *A experiência burguesa. Da Rainha Vitória a Freud. A Educação pelos Sentidos*. SP, Companhia das Letras, 1988.
- GUERRA da Cal, Ernesto. *A Relíquia: romance picaresco e cervantesco*. Lisboa, Editorial Grémio Literário, 1971
- LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa, INCM, 1988

---

<sup>12</sup> Idem. p. 275.

- \_\_\_\_\_. *O canto do signo. Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa, Editorial Presença, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa, D. Quixote, 1978.
- QUEIRÓS, Eça de. *A Relíquia*. Lisboa, Edição livros do Brasil, 1982.
- QUENTAL, Antero de. *Causas da decadência dos povos peninsulares*. Lisboa, Ulmeiro, 7ª edição.
- SARAIVA, António José & Oscar, Lopes. *História da Literatura Portuguesa*. Porto, Editora Porto, 5ª edição
- SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público. As tiranias da intimidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Editora Perspectiva. 2003.



## OS ÚLTIMOS AMORES DE PEDRO E INÊS: O TRIUNFO DO AMOR PORTUGUÊS<sup>1</sup>, DE MÁRIO CLÁUDIO

Manuel Ferro<sup>2</sup>

Numa recente entrevista<sup>3</sup>, dada quando lhe foi atribuído o Prémio Pessoa, Mário Cláudio fala da sua escrita e, entre outros temas, justifica o interesse que o mito lhe desperta: “Gosto de visitar os mitos, dão-nos a ideia de uma cultura dinâmica. A cada releitura o mito vai-se enriquecendo ao contrário dos factos”. E ao publicar *O Triunfo do Amor Português*, onde revisita, entre outros mitos, o de Pedro e Inês, não será descabido afirmarmos que o mito aí o interessa como modo de interrogação sobre quem somos, precisamente porque é através dos casos de amor revisitados que grande parte da identidade e da cultura do povo português se pode definir<sup>4</sup>.

Talvez até nem tivesse sido casual a publicação de uma obra como esta no momento presente. Num ano em que decorrem as celebrações dos 650 anos da morte de Inês de Castro, múltiplas e variadas têm sido as iniciativas que contituem o programa co-

<sup>1</sup> Mário Cláudio, *Triunfo do Amor Português*, Lisboa, Dom Quixote, 2004.

<sup>2</sup> Universidade de Coimbra.

<sup>3</sup> A entrevista, conduzida por Anabela Mota Ribeiro, intitulada Mário Cláudio: “O desafio seria inventar uma autobiografia”, encontra-se disponível online, no site: <http://www.selecoes.pt/Revista/detalhe.asp?tipo=detalhe&ID=4134&area=16&pag=5>

<sup>4</sup> Sobre o conceito de mito, vasta é já a bibliografia. No entanto, além do estudo fundamental de Walter Burkert, *Mito e Mitologia*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1986, refiram-se as obras de Ernest Cassirer, *Linguagem, Mito e Religião*, Porto, Edições RES, L.<sup>a</sup>, 1976; de Mircea Eliade, *Aspectos do Mito*, Lisboa, Edições 70, 1986; Idem, *Mythes, Rêves et Mystères*, Paris, Éditions Gallimard, 1957; Northrop Frye, “The Archetypes of Literature”, in: *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*, New York, Harcourt, Brace & World, inc., 1963, pp. 7-38; A. J. Greimas, “Éléments pour une théorie de l’interprétation du récit mythique”, in: *Communications*, 8, 1966, pp. 28-59; Furio Jesi, *O Mito*, Editorial Presença, 1988; André Jolles, “O Mito”, in: *Formas Simples*, São Paulo, Editora Cultrix, 1976; Claude Lévi-Strauss, *Mito e Significado*, Lisboa, Edições 70, 1987; e, mais actual, a obra de José María Mardones, *O Retorno do Mito. A racionalidade mito-simbólica*, Coimbra, Almedina, 2005, onde se explora o recente interesse pelo mito através do qual, além de se relacionar com o seu valor simbólico, se articula com a cultura, a história, a realidade, o conhecimento, visto nos seus diferentes vectores.

memorativo. Confirmam essas manifestações a vitalidade que o mito inesiano ainda apresenta e revelam de modo transparente o impacto que esse caso de amor continua a projectar na cultura portuguesa. Como Viegas Abreu defende,

[...] São vários os índices que nos mostram que a tragédia de D. Inês, tal como a tragédia do desaparecimento de D. Sebastião em Alcácer-Quibir, não está encerrada para os portugueses. Não nos conciliámos ainda com o que sucedeu. Por razões diferentes e específicas de cada uma das situações referidas, não aceitamos com facilidade o que se passou. Tendemos a negá-lo, a imaginá-lo de outro modo, a recriá-lo, a contá-lo de diferentes maneiras, e a aguardar, num futuro mais ou menos longínquo, a ocorrência de um acontecimento que ultrapasse definitivamente a tragédia.<sup>5</sup>

Deste modo, podemos mesmo afirmar que uma das maiores histórias de amor vividas em Portugal — a de Pedro e Inês —, exerce sobre os portugueses o mesmo fascínio e encanto que os enredos mitológicos tinham para os gregos da Antiguidade. Todos sabem, ou pelo menos julgam saber, como tudo se desenrolou, mas há sempre a curiosidade de acompanhar a reconstituição de um processo que até ao fim parece ainda reservar pormenores a desvendar ou aspectos que enriquecem a visão desse episódio já por demais tratado e reconfigurado. Será, sem dúvida alguma, esse o motivo por que os mais variados tipos de expressão têm sido utilizados sem cessar na reconstituição da tragédia inesiana, na busca contínua de uma resposta para as insistentes questões que continuamente se levantam, sempre que deste caso tratamos. Não admira, pois, que o mesmo estudioso se questione:

“Porque suscitou a tragédia de Inês de Castro uma tão persistente atenção, ao longo de séculos, da parte de cronistas, de poetas, de escultores, de músicos, e de pintores? Porque permanece na nossa memória colectiva que lhe tem atenuado os aspectos mais violentos e cruéis e exaltado os de maior

<sup>5</sup> Manuel Viegas Abreu, “Introdução”, p. 9, in: João Gouveia Monteiro, Aníbal Pinto de Castro, Pedro Dias, *O Reencontro de D. Pedro e D. Inês*. Introdução de Manuel Viegas Abreu, Coimbra, Associação para o Desenvolvimento do Turismo da Região Centro, 1999.

agrado ou de mais fácil aceitação? Porquê esta “elaboração” psicológica e cultural de depuração da tragédia e da sua transmutação poética, lírica, religiosa e mítica?”<sup>6</sup>

Nestes tempos mais próximos, das artes do espectáculo — a ópera<sup>7</sup>, o teatro<sup>8</sup>, o bailado<sup>9</sup>, o cinema<sup>10</sup>, desfiles histórico-etnográficos<sup>11</sup>, a televisão<sup>12</sup> —, às artes gráficas<sup>13</sup> ou a iniciativas mais ou

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*, p. 9.

<sup>7</sup> Recuando ao passado, procura-se a rampa para a projecção deste assunto num futuro que todos os dias se prepara. No ano transacto, foi apresentada a ópera de Giuseppe Persiani, intitulada *Inês de Castro*, nos Paços das Escolas, da Universidade de Coimbra, com uma belíssima encenação que aproveitou a arquitectura do espaço envolvente.

<sup>8</sup> O Teatro Ibérico repôs, 16 anos depois, *A Castro*, de António Ferreira, numa encenação da responsabilidade de Blanco Gil, desenrolando-se num palco quase vazio e resolvendo desta vez desdobrar por quatro actores o papel dos dois protagonistas. Mantendo a pureza de linguagem inicial, revelam estas inovações tratar-se sempre de uma ousadia actualizar a encenação de um texto de invulgar beleza literária e rigorosa arquitectura dramática. Planeia ainda a mesma Companhia apresentar a curto prazo, de matéria inesiana, *Até ao Fim do Mundo*, de Laureano Carreira, e *Reinar Depois de Morrer*, de Velez de Guevara.

<sup>9</sup> Seguindo uma estratégia semelhante à seguida no referido espectáculo do Teatro Ibérico, a da multiplicação das personagens, propôs a Companhia Nacional de Bailado uma leitura do drama amoroso da Castro (*Pedro e Inês*, de Olga Roriz), através de uma sucessão de sete quadros sem que, no entanto, se respeite uma sequência narrativa, a fim de se alcançar um clima onírico violento, onde os corpos reinventam, em movimentos dolorosos, as emoções que deles transbordam, mas em que a cenografia consegue alcançar momentos de notável beleza, como aqueles em que o bailado se desenrola dentro de água. Neste âmbito, também a Companhia de Dança Contemporânea apresentou em Julho passado, em Alcobça, a coreografia *Pedro. Inês. Talvez*, numa visão pessoal de Graham Smith.

<sup>10</sup> *Inês de Portugal*, de José Carlos de Oliveira, 1997, e *Inês de Castro*, de Grandela, 2002.

<sup>11</sup> Em contraponto com as representações antes citadas, numa manifestação muito mais popular, teve lugar o cortejo alegórico histórico-etnográfico, coordenado por Carlos Avilez e estruturado com base nos *Doze Sonetos por Várias Acções. Na Morte da Senhora Dona Inês de Castro, Mulher do Príncipe Dom Pedro de Portugal*, de D. Francisco Manuel de Melo.

<sup>12</sup> Ainda em matéria de representação, anuncia-se uma série televisiva para a RTP1, *Inês*, da responsabilidade de Moita Flores, já em gravação e a iniciar a sua apresentação no pequeno écran a 7 de Outubro do corrente ano, protagonizada por Ana Moreira, no papel de Inês de Castro, e Pedro Laginha, no de D. Pedro I.

<sup>13</sup> No campo das artes plásticas, duas são as iniciativas a assinalar: a exposição *Lágrimas*, distribuída pelos espaços do Mosteiro de Santa-Clara-a-Velha, Quinta das Lágrimas e Mosteiro de Alcobça, onde se apresentaram as criações de artistas portugueses e brasileiros (Courtney Smith, Karim Lambrecht, Nelson Leirner

menos académicas, como os colóquios entretanto realizados<sup>14</sup>, ou intervenções avulsas em congressos que nem previam a abordagem objectiva deste tema, abundantes têm sido os contributos que têm vindo revivificar o mito e certamente enriquecê-lo com novos sentidos e novas interpretações.

Numerosos e bem visíveis têm sido, também, os eventos das celebrações, como atesta a Programação Geral das Comemorações Inesianas<sup>15</sup>, organizada e coordenada pela Associação dos Amigos de Pedro e Inês e pela Fundação Inês de Castro, ao proporcionar um leque de iniciativas consideravelmente amplo e variado. Mas, a par delas, o certo é que todas estes eventos vêm pôr em relevo as obras, sobretudo as de índole literária que abordam o drama inesiano, e estimulam necessariamente o leitor a reler ou visitar aquelas que mais relevo tiveram ao longo dos séculos e representaram verdadeiras marcas para que este caso de amor passasse à lenda e, depois, se reconfigurasse em mito, como Aníbal Pinto de Castro magistralmente demonstra no seu ensaio intitulado “Inês

---

e Vítor Arruda), fruto de uma reflexão transversal perante o conjunto de temas do universo inesiano; e *O Nome que no Peito Escrito Tinhas*, ainda a decorrer, no Pavilhão Centro de Portugal, em Coimbra, consagrada à evocação das figuras de Pedro e Inês, equacionados em função das relações entre paixão e tragédia, desejo e morte, poder e política, por artistas de diferentes gerações (Adriana Molder, Ana Vidigal, Catarina Campino, Costa Pinheiro, Joana Vasconcelos, João Pedro Vale, José de Guimarães, Julião Sarmento, Paula Rego, Pedro Proença, Rui Sanches e Vasco Araújo), desenvolvendo, para o efeito, a diversidade de técnicas própria da arte contemporânea. Em paralelo, *Inês em Cena...* exhibe os trajes de cena e figurinos usados nas representações portuguesas de teatro, dança e ópera, pertencentes ao espólio do Museu Nacional do Teatro, ao longo do século XX.

<sup>14</sup> A par de todos estes eventos, conta-se depois a realização de um Colóquio subordinado ao tema “Inês de Castro”, patrocinado pela Academia Portuguesa de História, em 15 de Janeiro passado; outro, realizado em Montemor-o-Velho, em 24 de Junho, sobre “Inês de Castro no Contexto Peninsular do seu Tempo”, que incluiu uma exposição bibliográfica, documental e iconográfica; e prevê-se ainda outro para Outubro, em Coimbra, na Casa Municipal da Cultura. Resultante de uma exposição bibliográfica de temática inesiana, a Biblioteca Nacional de Lisboa lançou um *Catálogo Bibliográfico* (Maria Leonor Machado de Sousa (Org.), *Inês de Castro 1355-2005*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2005), e outras publicações surgiram, como a *Antologia Poética*, organizada por Maria Leonor Machado de Sousa (Lisboa, ACD-Editores, 2005) e, da mesma autora, em segunda edição revista e actualizada, o extenso e profundo estudo intitulado *Inês de Castro. Um tema Português na Europa* (Lisboa, ACD-Editores, 2004).

<sup>15</sup> José Miguel Júdice (Comissário-Geral), *Pedro e Inês. Concepção e Execução do Programa do Ano Inesiano*, Delegação Regional da Cultura do Centro, 2005.

de Castro: da Crónica à Lenda e da Lenda ao Mito”<sup>16</sup>; ou Maria de Fátima Marinho, em “As Máscaras de Inês”<sup>17</sup> e Maria Leonor Machado de Sousa, na obra *Inês de Castro. Um Tema Português na Europa*. É esse filão literário, plasmado nos mais diferentes géneros literários, que alimenta os estudos inesianos, que contam com nomes tão ilustres como Carolina Michaelis de Vasconcelos, António de Vasconcelos, Salvador Dias Arnaut, Eugénio Asensio, Suzanne Cornil, Adrien Roig, Aníbal Pinto de Castro, Maria de Fátima Marinho, Maria Leonor Machado de Sousa, João Gouveia Monteiro, ou António Resende de Oliveira, entre outros<sup>18</sup>.

Por outro lado, são as obras contemporâneas olhadas com dobrado interesse e não será ousadia afirmar que romances como as *Adivinhas de Pedro e Inês*<sup>19</sup>, de Agustina Bessa-Luís, na senda da reconstituição e problematização dos acontecimentos; *Inês de Portugal*<sup>20</sup>, de João Aguiar, onde a memória se torna a mola estruturante da narrativa e as personagens actuam como fantasmas de um enredo de que se tornam cativas; ou *A Rainha Morta e o Rei Saudade*<sup>21</sup>, de António Cândido Franco, composto ao gosto da recente vaga

<sup>16</sup> Aníbal Pinto de Castro, “Inês de Castro: da Crónica à Lenda e da Lenda ao Mito”, in: João Gouveia Monteiro, Aníbal Pinto de Castro, Pedro Dias, *O Reencontro de D. Pedro e D. Inês*. Introdução de Manuel Viegas Abreu, loc. cit., pp. 33-39. Mais recentemente, revisita o mesmo tema em “O Tratamento do ‘caso’ de Inês de Castro na Historiografia Medieval Portuguesa”, comunicação apresentada no Colóquio “Inês de Castro no Contexto Peninsular do seu Tempo”, Montemor-o-Velho, 24 de Junho de 1005.

<sup>17</sup> Maria de Fátima Marinho, “As Máscaras de Inês”, in: Maria Leonor Machado de Sousa (Org.), *Inês de Castro 1355-2005*, loc. cit., pp. 33-44.

<sup>18</sup> Os títulos de todos os contributos destes autores e visando a apresentação de uma bibliografia inesiana mais desenvolvida, consulte-se Maria Leonor Machado de Sousa, *Inês de Castro. Um tema Português na Europa*, pp. 533- 549 e Adrien Roig, *Inesiana ou Bibliografia geral sobre Inês de Castro*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1986. De João Gouveia Monteiro, veja-se “A Política dos Amores e os Amores da Política: D. Pedro e D. Inês de Castro”, in: João Gouveia Monteiro, Aníbal Pinto de Castro, Pedro Dias, *O Reencontro de D. Pedro e D. Inês*, loc. cit., pp. 13-31, ou “Portugal no Xadrez Político Peninsular no Século XIV”, in: Colóquio “Inês de Castro no Contexto Peninsular do seu Tempo”, Câmara Municipal de Montemor-o-Velho, 24 de Junho de 2005. De António Resende de Oliveira, refira-se “As vidas de D. Pedro e de D. Inês de Castro na Historiografia Medieval Portuguesa”, in: Colóquio “Inês de Castro no Contexto Peninsular do seu Tempo”, Câmara Municipal de Montemor-o-Velho, 24 de Junho de 2005.

<sup>19</sup> Agustina Bessa-Luís, *Adivinhas de Pedro e Inês*, Porto, Guimarães, 1997.

<sup>20</sup> João Aguiar, *Inês de Portugal*, Porto, Asa, 1997.

<sup>21</sup> António Cândido Franco, *A Rainha Morta e o Rei Saudade*, Lisboa, Ésquilo, 2003.

do romance histórico, muito ganham em serem equacionadas em função da tradição literária em que se inserem. Sobre o romance de João Aguiar, pelo facto de ter inspirado o guião que esteve na base da versão cinematográfica com o mesmo título, realizada por José Carlos de Oliveira (1997), mais motivos ainda haveria a explorar (como demonstrou Micaela Ramon, na comunicação intitulada “O Cinema na Literatura ou a Literatura depois do Cinema (Uma Leitura de Inês de Portugal)”<sup>22</sup>, apresentada no IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, ou Maria Theresa Abelha Alves, em “Inês de Portugal — Mito, Tela, Texto: A Viagem de uma Narrativa”<sup>23</sup>). Deste modo, é neste contexto, porventura efervescente em termos de matéria inesiana, que surge a versão do mito da autoria de Mário Cláudio, “Dom Pedro I e Inês de Castro”, inserida numa obra mais ampla, cujo título — *Triunfo do Amor Português*—, por certo fará reflectir o leitor pelas associações que permite estabelecer.

Por um lado, logo a ideia de uma vivência peculiar do amor em Portugal, por certo, leva o leitor a invocar a memória de Júlio Dantas, tendo em conta, pelo menos, o modo como este autor aborda a especificidade dessa vivência, apresentada n’ *A Ceia dos Cardeais*<sup>24</sup>, e não esquecendo que alguns dos casos de amor aqui abordado foram objecto de tratamento de obras narrativas ou dramáticas suas, como constituem exemplos disso títulos como a *A Severa*<sup>25</sup> ou *Sóror Mariana*<sup>26</sup>, ou de autores mais ou menos seus contemporâneos, como Marcelino Mesquita<sup>27</sup> ou Antero de Figueiredo<sup>28</sup>. No entanto, também verificamos que, se essa abordagem da vivên-

<sup>22</sup> Micaela Ramon, “O Cinema na Literatura ou a Literatura depois do Cinema (Uma Leitura de Inês de Portugal)”, IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Évora, Universidade, 9-12 Maio de 2001.

<sup>23</sup> Maria Theresa Abelha Alves, “Inês de Portugal — Mito, Tela, Texto: A Viagem de uma Narrativa”, in: *Semear. Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*, Rio de Janeiro, 2003, n.º7.

<sup>24</sup> Júlio Dantas, *A Ceia dos Cardeais*, Lisboa, Livraria Clássica, 1902

<sup>25</sup> Júlio Dantas, *A Severa: peça em 4 actos*, Lisboa, M. Gomes, 1901, e também *A Severa: Romance original*, Lisboa, Francisco Pastor, 1901.

<sup>26</sup> Júlio Dantas, *Sóror Mariana*, Porto, Livraria Chardron, 1915.

<sup>27</sup> Marcelino Mesquita, *Leonor Telles: drama histórico em 5 actos*, Lisboa, Francisco Franco, [ca 1919]; *Pedro, o Cruel*, Marcelino Mesquita, Lisboa, J. Rodrigues, 1915.

<sup>28</sup> Antero de Figueiredo, *D. Pedro e D. Inês: O grande desvayro*, Lisboa, Livr. Ferreira Editora, 1913; *Leonor Telles: flor de altura*, Lisboa, Paris, Rio de Janeiro, Tip. A Editora Aillaud e Bertrand F. Alves, 1916.

cia do amor português era marcada por uma concepção altamente idealista, nalguns casos quase tocando as raias da ingenuidade, aqui, Mário Cláudio subverte esse tipo de abordagem e reformula as diferentes histórias de modo a serem apreciadas em função de um denominador comum a todas elas, dando unidade à obra na sua globalidade: tratando-se na generalidade de amores proibidos, todos eles se apresentam estigmatizados pela infracção, quer seja ela de natureza ética ou social. Por outro lado, o primeiro termo do título remeterá o leitor para outro aspecto, porventura nada irrelevante: a natureza do género em que se insere. Ao falar em *Triunfo*, certamente que não será apenas a vitória que o sentimento, o amor exerce sobre o comum dos mortais, conduzindo-o a actuar de modo que as suas experiências se tornem dignas de perdurarem na memória dos povos. O *Triunfo* implica também uma categoria genológica, consubstanciada sobremaneira em obras como *I Trionfi*<sup>29</sup>, de Petrarca, que, por sua vez, aproveitam os modelos concretos dos desfiles, inicialmente realizados para celebração das vitórias militares; depois, os desfiles de entidades alegóricas, como o Amor, a Morte, a Castidade..., e que o poeta de Arezzo transpõe para a literatura, fazendo desfilar diante do leitor essas mesmas entidades, agora liricamente tratadas. Naturalmente que essa mesma técnica se projecta na estrutura de obras dramáticas da Idade Média tardia, do Renascimento e até do Barroco, muitas vezes perdendo esse carácter alegórico e trazendo à cena em personagens bem concretas<sup>30</sup>. É através desta técnica que também Mário Cláudio faz desfilar diante dos olhos do leitor, figuras como Pedro e Inês, Leonor Teles e João Fernandes Andeiro, Roberto Machim e Ana de Arfet, Luís de Camões e a Infanta D. Maria, Mariana Alcofurado e o Cavaleiro de Chamilly, D. João V e Madre Paula, Tomás António Gonzaga e Marília de Dirceu, a Severa e o Marquês de Marialva, Camilo Castelo Branco e Ana Plácido, D. Pedro V e D. Estefânia ou António Nobre e Alberto de Oliveira.

Sendo também um traço comum a todas as histórias, que cada uma seja narrada de acordo com a perspectiva de um narrador intradiegetico, torna-se algo surpreendente que o episódio amoroso de Pedro e Inês seja, desta vez, apresentado por uma voz que,

<sup>29</sup> Francesco Petrarca, *I Trionfi*, Milano, Rizzoli, 1984.

<sup>30</sup> Para o efeito, basta recordar o exemplo do teatro de Gil Vicente, muito particularmente autos como as *Barbas*.

apesar de nele se ter visto envolvido, se bem que indirectamente, e estar próxima dos actantes, sempre se manteve distanciado nas versões conhecidas. Como tal, impõe-se, desde logo, que no primeiro parágrafo se apresente ao leitor: “[...] eu, Dom Fernando, Infante herdeiro do muito alto e poderosos Senhor Dom Pedro, pela graça de deus, Rei de Portugal e do Algarve”<sup>31</sup>. Profundo conhecedor do enredo e das figuras nele envolvidas, esta apresentação permite ao leitor que, de imediato, compreenda a perspectiva com que a narrativa lhe passa a ser apresentada, na medida em que o narrador deixa de ser a entidade em quem mais possa confiar. Por este motivo, além da história do caso amoroso de Pedro e Inês, torna-se o discurso muito mais importante para descodificar aspectos menos evidentes, relacionados com a psicologia dessa personagem que vive os acontecimentos narrados e simultaneamente os reelabora e apresenta.

Desencadeada em *ultimas res*, a narrativa inicia-se na manhã em que se procede à exumação de Inês de Castro, sendo o Príncipe despertado pelo seu aio Nuno Viegas do Rego, que o acompanha ao Mosteiro de Santa Clara, permitindo-se, deste modo, o ensejo para que se proceda a uma vivíssima reconstituição do ambiente buliçoso da Coimbra daqueles dias. Mediante a recordação da imagem da mãe, D. Constança, desencadeia-se a acção propriamente dita e recua-se até à época em que as duas damas conviviam em ambiente de amena cordialidade, e revela-se como a paixão entre o príncipe e a dama galega se desencadeou e se começou a manifestar. É em momentos tais, que, a par dos vocábulos e expressões mais líricos usados para exprimir os sentimentos dominantes, se introduzem no discurso outros termos que denunciam a animalidade da relação adúltera, sobremaneira sublinhada pela perspectiva adoptada.

Tratando do caso objectivamente como de uma “afeição ilegítima”, justificam-se os tormentos de D. Constança, tanto mais acentuados pela tentativa de inicialmente os ignorar e fingir que tudo não passava de mera fantasia sua, muito embora a beleza de Inês fosse um factor que não poderia ignorar. Pelo facto, recorrendo a uma linguagem poética que não desmerece da tradição literária sempre que este caso é tratado, Mário Cláudio recorre a

<sup>31</sup> Mário Cláudio, *Dom Pedro I e Dona Inês de Castro*, p. 42, in: *Triunfo do Amor Português*, loc. cit., pp. 39- 57.



imagens belíssimas, muito embora aplicadas de acordo com os sentimentos de mãe do narrador:

“Se uma calhandra extraviada, atingida pelas agulhas do frio, penetrava em sua quadra, e lhe caía sem vida junto à fimbria do vestido, interpretava semelhante ocorrência como signo de malefício, quedando-se gelada num pavor desrazoado das gentes e das coisas.”<sup>32</sup>

Naturalmente que tal imagem não passa despercebida ao leitor, levado a associá-la à morte do rouxinol, na *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro<sup>33</sup>, na medida em que desempenha funções paralelas quanto ao desenrolar da diegese. E voltando à realidade vivida, uma nova sequência se introduz, centrando-se agora na trasladação do ataúde contendo o cadáver de Inês de Castro para Alcobça. Afasta-se o episódio das narrativas conhecidas, pelo realismo de situação aqui evidenciado, muito particularmente no que se refere ao comportamento do Rei, cujo pesar se manifesta em momentos de embriaguês, ao contrário do que normalmente seria de esperar:

“Pesado de muito vinho, chorava meu pai, lembrando a lindeza das tranças de Dona Inês, indo ao extremo de nos contar das partes vergonhosas da que fora amante de seu coração, o veludo da pele das nádegas e a seda do cabelo de entrepernas. Não nos defendíamos, é bom que se confesse, de ir assaltar pelo princípio da madrugada os casebres das moças que dormiam, e de as arrastar, rindo ou esperneando, para o escuro dos palheiros, onde nos estendíamos sobre elas, e as penetrávamos, descurando o espavorido cacarejo do galinhame.”<sup>34</sup>

Longe do espírito esperado de um cortejo fúnebre, mesmo que fosse daquela que aparece caracterizada como “desgraçada” e “mesquinha”, ou “a galega de seus afectos”, a “maravilha da loura barregã”, a “amásia” do pai, a “pobre da galega”, o Infante D. Fernando apenas relata o estado absorto do pai aquando da chegada

<sup>32</sup> Idem, *ibidem*, pp. 45-46.

<sup>33</sup> Cf. Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, Lisboa, Edições Duarte Reis, 2002, pp. 60-61.

<sup>34</sup> Mário Cláudio, *Dom Pedro I e Dona Inês de Castro*, loc. cit., p. 48.

ao mosteiro de Alcobaça. É então que se retoma a narrativa da paixão de Pedro e Inês, seguindo a corrente de pensamento do Rei, muito embora na perspectiva do Príncipe-narrador, expondo-se outros aspectos que explicam o desenrolar da acção. Tendo em conta a beleza e o comportamento de Inês, ousa-se insinuar um motivo mais forte que justifica a sua morte:

“Murmuravam o criados que haviam surpreendido por uma tarde de grande calma El-Rei Dom Afonso e Inês, juntos na varanda do Paço de Santa Clara, em cujo remanso se albergava o monarca de quando em quando. Cingia-lhe ele o pescoço com os dedos das mãos, a configurar um anel, como se quisesse atraí-la a um beijo, ou estrangulá-la amorosamente. Assustara-se a dama perante tal gesto, e a pontos de ter derramado uma infusa que continha o abundante sumo dos limões maduros, com o qual o velho monarca tanto amava refrescar-se.”<sup>35</sup>

Se, por um lado, se sugere uma paixão do velho monarca, por outro lado, é a reputação de Inês que mais uma vez aparece posta em causa. Por esse motivo, não admira que se sublinhe a falta de decoro dos jogos amorosos dos dois apaixonados, não fazendo tudo passar além das “delícias da carne”<sup>36</sup>.

“[...] Diz-se que se deixavam resvalar para a relva molhada, e à vista de todos despidoradamente acasalavam.”<sup>37</sup>

Ou então, para maior escândalo, “passeavam os namorados, inteiramente nus, pelas câmaras do paço da Rainha Santa Isabel”<sup>38</sup>, mostrando-se ostensivamente às janelas e causando o espanto dos doentes e mendigos recolhidos no hospício adjacente ao Mosteiro e ao Palácio, permitindo que se ouvissem as fortes risadas, entrecortadas pelo ladrar dos cães, até aos roncões “de prazer satisfeito do Rei apaixonado”<sup>39</sup>. Constitui este o clímax amoroso da narrativa, seguido do anti-clímax, ou seja da cena da coroação do cadáver,

<sup>35</sup> Idem, *ibidem*, p. 49.

<sup>36</sup> Cf. idem, *ibidem*, p. 48.

<sup>37</sup> Idem, *ibidem*, p. 49.

<sup>38</sup> Idem, *ibidem*, p. 49.

<sup>39</sup> Cf. idem, *ibidem*, p. 50.

em que à loucura de amor de Pedro corresponde a loucura da saudade evidenciada no comportamento do Rei, perante o macabro do episódio apresentado. Por outro lado, é aproveitado este momento para se exporem os terrores de uma criança, face à cena em que se vê obrigado a participar:

Com o que me sobrava dos terrores da infância estremecia eu na antevisão de uma cena horrorosa, mas afastando a multidão, empurrou-me Martim de Avelar, até ao ataúde, e era um punhado de ossos aquilo que eu descobria, e a ele se prendiam uns restos de fibra escurecida, e não lograria dizer fosse quem fosse se era pele, ou se era carne, ou se alguma outra substância, utilizada no fabrico dos seres que criou Deus à sua imagem e semelhança.<sup>40</sup>

Porventura, expõem-se deste modo as razões que vêm a fazer de D. Fernando um rei fustigado pelos seus traumas e se justifique a imagem camonianiana que “Um fraco Rei faz fraca a forte gente” (*Os Lusíadas*, III, 138, 8), embora contrapondo-se à imagem inicial que Fernão Lopes tece do monarca na *Crónica* que lhe dedica<sup>41</sup>. Por esse motivo, mais do que reconstituir o episódio dos amores de Pedro e Inês, Mário Cláudio desloca a atenção do leitor para a figura do narrador e adopta a estratégia usada nas biografias

<sup>40</sup> Idem, *ibidem*, p. 52.

<sup>41</sup> Fernão Lopes, *Crónica de D. Fernando*, Porto, Livraria Civilização, s. d., pp. 3-4: “[...] Mançebo vallemte, ledo, e namorado, amador de molheres, e achegador a ellas. Avia bem composto corpo e de razoada altura, fremoso em parecer e muito vistoso; tal que estando açerca de muitos homeens, posto que conhecido nom fosse, logo o julgariam por Rei dos outros. Foi gram criador de fidalgos, e muito companheiro com elles; e era tam amavioso de todollos que com elle viviam, que nom chorava menos por huum seu escudeiro quando morria, como se fosse seu filho. De nenhum a que bem quisesse podia creer mal que lhe delle fosse dito, mas amava ele todas suas cousas muito de vontade. Era cavallgamte, e torneador, grande justador, e lamçador atavollado. Era mujto braçeiro, que nom achava homem que o mais fosse; cortava mujto com huuma espada, e remessava bem a cavallo. Amava justiça, e era prestador, e graado mujto liberal a todos, e gramde agasalhador dos estrangeiros. Fez mujtas doações de terras aos fidalgos de seu reino, tantas e mujtas mais que nenhum Rei que antelle fosse. Amou muito seu poboo, e trabalhava de o bem reger; e todallas cousas que por seu serviço e defensom do reino mandava fazer, todas eram fundadas em boa razom e mujto justamente hordenadas. [...] Era aimda elRei Dom Fernando mujto caçador e monteiro, em guisa que nenhum tempo aazado pera ello leixava que o nom husasse.”

que anteriormente compusera<sup>42</sup>. Como refere na entrevista acima referida, afirma: “Faço uma psicobiografia, uma incursão pela personalidade da pessoa, pelas atmosferas a que esteve ligada, muito mais que pelos factos verificáveis. [...]Vejo a escrita como uma espécie de palimpsesto, um texto escrito sobre outro texto que já existe, mas que não é imediatamente visível.”<sup>43</sup> Por isso, nas suas biografias, a uma versão factual e preexistente, junta-se à sua reinvenção, que vai ao encontro da primeira. O produto final é a sedimentação progressiva desses diferentes tipos de discurso.

E, na sequência dessa cena lúgubre, alinhados em contraponto, expõem-se os tormentos do rei D. Afonso, quer pelos sentimentos experimentados, quer pela consciência da crueldade das decisões tomadas, quer pelas pressões sentidas. Num crescendo, a cena do assassinato, entrecortada de momentos de grande densidade lírica, justapõe-se a outro episódio, também ele macabro, em que se narra a vingança de Pedro, através da grande encenação da morte dos assassinos. Concluída a diegese, encerra a narrativa com a transfiguração fantasmagórica da imagem de Inês morta nos pesadelos de D. Fernando, mesmo depois de adulto, confundindo-se com D. Mafalda e Leonor Teles, numa só figura repelente. Torna-se esse fantasma a chave fundamental para a compreensão da fraqueza de carácter que sempre acompanhará o monarca, assim como do desprezo pela coroa e pelo reino, evidenciados no final da vida. Converte esta imagem com a que Fernão Lopes acaba por traçar do monarca na *Crónica de D. Fernando*, acima referida, e que Rodrigues Lapa<sup>44</sup> resume de modo exemplar:

“Vejam os retratos de D. Fernando. Ao começo, um moço alegre, mulherengo e desportivo. Vem depois a embriaguês amorosa, a desvirilização da vontade. Já não parece o mesmo. Impressionado pelo levantamento do seu povo, a quem escandalizavam os amores com Leonor Teles, promete ir ao

<sup>42</sup> *Amadeo* (Lisboa, Imp. Nacional-Casa da Moeda, 1984), *Guilhermina* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986) e *Rosa* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988), sobre Amadeo de Souza-Cardoso, Guilhermina Suggia e Rosa Ramalho; e, mais recentemente, *Gêmeos* (Lisboa, Dom Quixote, 2004), inspirado na vida de Goya.

<sup>43</sup> Entrevista supra citada na nota 2.

<sup>44</sup> Manuel Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra, Coimbra Editora, 1981.

Mosteiro de S. Domingos. Sabendo, porém, a vontade decidida da arraia miúda, foge de Lisboa com a amante, que, despeitada, manda castigar os cabecilhas.”<sup>45</sup>

Desta maneira, recorrendo Mário Cláudio aos ingredientes tradicionais da lenda e do mito inesiano, reconfigura-o, mediante a adopção de uma perspectiva diferente e reinterpreta-o sob um novo ângulo, enriquecendo-o, ao mesmo tempo que restabelece a ligação da figura de D. Fernando, que sempre fora mantido mais ou menos distante do enredo, salvo quando quando era referido como o legítimo herdeiro que impedia os direitos dos filhos de Inês de Castro de ascenderem ao trono.

Como o próprio autor refere na entrevista já antes citada, o mito funciona assim como uma versão muito mais rica dos factos, porque muito mais humana, levando-o a acrescentar:

“A História é muito mais mito do que História. O mito está mais ligado às pessoas. [E sendo mito, permite uma revisitação contínua, é inesgotável.] A ficção é muito mais verdadeira do que a História, porque a ficção está próxima do mito, está sempre a formar-se. A História está junto ao facto, e o facto está sempre a deformar-se.”<sup>46</sup>

Neste sentido, verificamos quão próxima se encontra esta posição da de Roberto Pazzi<sup>47</sup>, quando declara que a narrativa histórica pós-moderna, mais do que reconstituir os factos, deve reconfigurá-los, de modo a explorar os seus sentidos ocultos, mesmo aqueles que nunca foram explorados, nem valorizados, considerando que a versão “oficial” dos factos é apenas uma de outras mais que poderiam ser consideradas e que a evolução dos acontecimentos poderia ter sido outra, se um mero pormenor, fruto do acaso, a tivesse orientado numa diferente direcção. No mesmo sentido, e já a propósito da obra de Mário Cláudio, se orienta o estudo de Ana Paula Arnaut, em *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*<sup>48</sup>, sobretudo na parte intitulada “A História con-

---

<sup>45</sup> Idem, *ibidem*, p. 405.

<sup>46</sup> Entrevista supra citada na nota 2.

<sup>47</sup> Roberto Pazzi, “Il romanzo e la storia”, in: *Pagine della Dante. Rassegna Trimestrale della Società Dante Alighieri*, Gennaio – Marzo 1993, Anno LXVII – Serie 3ª - nº1, pp. 7 – 11.

<sup>48</sup> Ana Paula Arnaut, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*, Coimbra, Livraria Almedina, 2002.

tra-ataca”<sup>49</sup>. Contudo, como António de Vasconcelos<sup>50</sup> defende, foi o mito inesiano configurado pela tradição literária e se alguma pode ser a versão “oficial” dos factos a que nos possamos remeter, essa terá, necessariamente de ser a das *Crónicas* de Fernão Lopes e Rui de Pina.

No entanto, o certo é que o mito inesiano continua a apaixonar artistas e escritores, assim como os leitores, enquanto fruidores das obras produzidas. E retomando as palavras de Aníbal Pinto de Castro, continuamos a verificar a sua actualidade quando afirma:

“Ao longo dos séculos, o facto passado em Coimbra ascendera à dimensão poética da lenda e à intemporalidade universal que a significação simbólica conferiu ao conjunto de mitos que, na História Cultural da Europa, deram a expressão aos direitos do amor, da sensibilidade e do espírito sobre as convenções das sociedades e os interesses da matéria. Com Tristão e Isolda, Flores e Brancaflor, Heloísa e Abelardo!

Com Inês e o seu mito, a cultura portuguesa, onde lirismo e drama tão estreitamente se deram sempre as mãos, vencia as fronteiras da geografia e da língua, para se integrar definitivamente no património espiritual da Humanidade. Assim se cumpria, numa dimensão bem mais perene que a da lendária entronização daquela Rainha Morta, o apaixonado preito de amor de D. Pedro — pela arte da palavra, esse reinado há-de por certo perdurar até ao fim do mundo.”<sup>51</sup>

E ousa acrescentar que, com certeza, pela pena de Mário Cláudio, o mito há-de perdurar como componente integrante da identidade do povo e da cultura portuguesa. As potencialidades poéticas deste episódio de amor e tragédia continuarão a atrair as gerações vindouras e enquanto o homem se deixar seduzir pela magia dos factos e lendas, verdades e efabulações moldadas pelo fluir do tempo e pela tradição de cada povo, Pedro e Inês constituirão uma marca de referência no imaginário ocidental, pelo seu valor histórico, estético e sentimental.

<sup>49</sup> Idem ibidem, pp. 295-354.

<sup>50</sup> Cf. António de Vasconcelos, *Lenda e História de Inês de Castro*, Coimbra/Castelo Branco, Alma Azul, 2004 (1ª ed.: Porto, Marques Abreu, 1928), pp. 5-9 e ss.

<sup>51</sup> Aníbal Pinto de Castro, “Da Crónica à Lenda e da Lenda ao Mito”, loc. cit., p. 39.

## DO SENTIMENTO DO EXÍLIO – JORGE DE SENA EM GLOSA DE GUIDO CAVALCANTI

Marcella Aôr<sup>1</sup>

*Em Creta, com o Minotauro,  
sem versos e sem vida,  
sem pátrias e sem espírito,  
sem nada, nem ninguém,  
que não o dedo sujo,  
hei de tomar em paz o meu café.*  
(Jorge de Sena)

À mesma pátria que desdenhou de Camões ao degredá-lo, pertenceu Jorge de Sena. O mesmo sentimento de expatriamento pela circunstância do degredo, que teve em Camões primorosa expressão, foi também experimentado por Jorge de Sena.

Ainda que tenha sido Camões certamente o melhor cultor do sentido de expatriado, não foi o único. Antes dele, alguns, e depois, quantos! Dentre os mais recentes, foi Sena aquele que melhor partilhou com ele (Camões) do sentimento de não pertencer à terra natal, de não se sentir por ela acolhido e de não ser por esta perfilhado.

Jorge de Sena é poeta de discurso muito preciso e foi homem de trato bastante direto, elegendo as palavras mais eficientes para dizer o que tinha a dizer e o que sentia que era preciso ser dito. Na epígrafe deste trabalho figura já um bom exemplo desse traço do discurso seniano: numa breve estrofe o poeta diz-se e afirma-se. Em um lugar outro que não o seu – em Creta - e com alguém que não real – o minotauro -, portanto sem ninguém, o poeta situa-se num espaço suspenso, num tempo suspenso, num estado de solidão. Não está inserido em parte alguma, é em si sua própria pátria, exatamente como dissera antes no mesmo poema de que retirei a estrofe que compõe essa epígrafe, “Em Creta com o Minotauro”:

---

<sup>1</sup> AOR, Marcella. Aluna do curso de Português – Literaturas na UFRJ e bolsista da CÁTEDRA JORGE DE SENA sob orientação da professora Gilda Santos, no projeto *Senianos Transpessoais – nove glosas de Jorge de Sena*.

Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria  
de que escrevo é a língua que por acaso de gerações nasci.  
E a do que faço e de que vivo  
é esta raiva que tenho de pouca humanidade nesse mundo,  
quando não acredito em outro, e só outro quereria que este  
mesmo fosse. (...)²

Se Camões foi em si sua pátria, por ter sido dela seu maior tradutor, por ter sido dela seu melhor relato, Sena o foi por ter-se dela suspenso. “Sem pátrias”, no plural, ele diz nos versos acima. Fora não apenas de Portugal, mas fora da possibilidade de encontrar noutro chão uma terra que lhe servisse de pátria.

Conheceu outras pátrias, de outras pessoas, viajou muito, estabeleceu-se em outros lugares, mas permaneceu naquele lugar de que não podemos ser senão outro, esteve unicamente em si. Firme nesse estar, em algumas outras pátrias, escolheu identificar-se, precisamente, com o mesmo sentimento de expatriamento que já o aproximara de Camões. Assim foi que trouxe para sua poesia o mote de Guido Cavalcanti *Perchi' I' no spero di tornar giammai*. Para sua poesia eu digo, pois foi num poema, de seu livro *Peregrinatio ad loca infecta*, que glosou o mote-paradigma do sentido de expatriado.

Vale recuperar aqui, brevemente, um pouco da história de Guido Cavalcanti: foi ele um dos poetas anteriores a Camões que teve em sua biografia a marca do exílio. Nascido em Florença em 1259 dirigiu um grupo de partidários do imperador alemão à época, os Gibelinos, que travavam combate com os Guelfos, fiéis ao Papa, durante guerra civil na cidade natal de Guido. Os Gibelinos, em 1266, exilaram-se em Sarzana e junto com eles o poeta. É considerado um dos maiores líricos italianos do período, autor de poemas que expressam o amor ideal e um dos mais reconhecidos antes de Dante Alighieri. Foi, portanto, junto a Dante e Petrarca, por proximidade temporal e afinidades temáticas, poeta precursor do Renascimento italiano. Aí está uma primeira ponte entre Guido e Camões, o qual, como sabemos, deu em sua lírica expressão máxima ao ideário renascentista. Somando-se a este diálogo poético, travado em séculos distintos, Sena compõe com eles uma tríade, atualizando a voz humanista, tão sintomática do Renascimento. Ao prestar homenagem a Guido, seja por referência explícita no título de seu poema, seja na apropriação de um verso, e ao prestar



homenagem a Camões na maneira como constrói a dinâmica do poema, Sena tece uma locução muitíssimo elucidativa de sua vivência de ser sem pátria.

Ocorre que, como já dito, Guido era cantor do amor idealizado e embora tenha de fato sentido o desterro, não foi esse o aspecto que mais marcou sua obra. No poema glosado por Sena, o que temos é prioritariamente um exercício regulado por diretrizes básicas da tradição do amor cortês, e não um desabafo em declaração de exílio. No poema de Guido, o sujeito poético faz de seus versos balada, para, assim feitos, torná-la mensageira do amor que já não pode dizer pessoalmente. Deste modo personificando esta balada, identifica-se com ela e, enquanto imagina um tempo futuro em que esse amor finalmente chegará aos ouvidos de sua dama, distancia-se de seus sentimentos. Como exemplo, justificando a personificação, cito:

Porque não espero mais voltar um dia  
eu à minha Toscana,  
vai tu, Balada minha,  
direito àquela dama  
cujo deleite eu tinha  
e cuja cortesia  
te há de cobrir de afeto e honraria

E justificando a identificação:

Confiado, ó balada, na amizade  
que me tens, a alma toda recomendo  
que àquela dama a leves, por piedade  
do amoroso do amor, que está morrendo;  
que lá diante dela te apresentes por mim<sup>3</sup>

No tom melancólico do eu-lírico à beira da morte, a balada é a própria voz do poeta, que, não podendo voltar a ver sua amada\_ por motivo do exílio, como querem alguns, ou pela proximidade da morte, como me parece mais adequado à temática de Cavalcanti\_ pelo que seja enfim, revela em sua música o quanto de amor há em si:

E contes tudo, tudo a essa donzela  
 que foi o meu amor,  
 ou que lhe digas simplesmente assim:  
 “para servir agora um servidor  
 do amor, Senhora, é que servir-vos vim”<sup>4</sup>

Estaríamos então diante de uma clara e pura representação da experiência amorosa não realizável, prototípica do velho amor cortês.

O que interessa notar aqui, entretanto, não é uma relação simétrica do poema de Guido em sua totalidade temática, com a glosa de Jorge de Sena. Parece-me muito mais relevante a escolha, mais uma vez precisa de Sena, pelo verso exato, que lhe servisse de iluminação para dizer de si seu sentimento mais marcante.

Sena recorta para si o contorno adequadamente perfeito dos elementos de que necessita para construir um mundo à sua imagem, um mundo ao qual pertença, ainda que num mundo feito de papel<sup>5</sup>. Assim acato aqui as palavras de Antoine Compagnon, que estabeleceu tão proveitosa relação entre a brincadeira de recorte e colagem aprendida em nossa primeira infância e os processos de leitura e de escritura. Realiza Sena tão bem este trabalho, que nos parece de fato possuidor da “verdadeira tesoura, pontiaguda”<sup>6</sup>, que Compagnon declarou invejar quando se anunciou criança. Quanto à colagem, é na maneira como se apropria Sena do verso de Guido, desenvolvendo-o para seus próprios fins, que fica esse procedimento primorosamente realizado. De tal forma o é, que, como já principiamos a vislumbrar, o poeta não recupera no verso glosado, qualquer autenticidade da que possa ter servido a Guido em sua temática habitual. Ao contrário, dá-lhe autenticidade nova, recria o verso quando o desloca para que lhe sirva de melhor expressão que autentique seus sentires, como se de fato tivesse plasticamente recortado tal verso de um lugar para em outro lhe dar moradia.

Em Jorge de Sena sim, portanto, o verso *Perchi’l’no spero di tornar giammai*, *Porque não espero de jamais voltar*, torna-se uma declaração, um desabafo do exílio.

Porque não espero de jamais voltar

à terra em que nasci; porque não espero,  
ainda que volte, de encontrá-la pronta  
a conhecer-me, como agora sei

que eu a conheço; (...) <sup>7</sup>

Há no poema outro aspecto seniano intimamente ligado à essência de sua poesia, como um dos traços que singularizam o poeta: o aspecto meditativo. Seria um desabafo, e muito mais para si, do que um grito, uma exteriorização de rancor ou mágoa com a terra natal (como em outras ocasiões chegará a fazer).

O poema constitui-se em reflexão. Verso a verso, vai-se compondo uma meditação motivada por uma pergunta imanente ao texto, cuja inquietação se faz claramente perceptível na repetição pertinaz do sintagma “Porque não espero”.

Nesse repetir fica, em certa medida, denunciada uma *auto-indagação* do sujeito poético e, ainda que seja o poema em tom afirmativo ou até, auto-afirmativo, intuímos uma contradição de sentimentos. Na construção à maneira camoniana eleita por Sena, percebemos que por trás da negação da terra natal, muito há de dor sem remédio da distância de casa.

Por certo, é de muitos conhecida essa estrutura na qual através de afirmações ficam implícitos questionamentos, paralela à do famoso soneto camoniano “Amor é fogo que arde sem se ver...”. Reconhecendo pois esse paralelismo, desconfiamos de uma questão para a qual a verdadeira resposta é, provavelmente, antagônica às afirmações tão categóricas expressas no poema. Se é verdade que há perguntas que trazem em si suas respostas, é verdade também que muitas assertivas pressupõem claras perguntas.

Para nós, leitores, paira, ainda na repetição, a dúvida que suscita investigar tal contradição: se está tão certo o sujeito poético, de seu estado desgostoso da pátria, porque tão insistentemente repete para si seus porquês?

A cada estrofe constrói esse sujeito uma imagem em negativas à esperança, que carrega consigo um peso queixoso claramente assinalado.

Se agora sabe como à sua terra conhece, é porque agora, em exílio, de fora dela, a vê, mas não é de agora que Jorge de Sena, que

nitidamente sabemos desdobrado nesse eu-lírico, fora dela se encontra. Ainda em Portugal, dizia-se poeta incompreendido e que por poucos teria sua qualidade reconhecida. Habitava já uma terra de ar pesado, um ar imundo, respirado por quantos os que desde então o ignorariam.

Esta glosa é datada de 1961 e publicada em 1969. Jorge de Sena encontrava-se no Brasil desde 1959, portanto, some-se aos que o não conheceriam e ignorariam, aqueles que o desconheciam de todo, aqueles que de fato ignoravam sua existência poética por força da circunstância de já tão demorado exílio. Um homem de elevada cultura, exímio leitor e crítico, capaz de seguramente reconhecer-se alto poeta, como poderia não querer senão algum brilho para si. Ter no ar o peso de não ser reconhecido é estar deslocado, mas conhecer verdadeiramente sua terra e reconhecer esse desprestígio estando longe dela é também doloroso.

Quando seus versos dizem “porque não espero sofrer saudades, / ou perder a conta dos dias que vivi sem a lembrar...”, é porque já tem saudades. Afinal quem espera não perder a conta é quem permanece contando. Neste ponto salta-me aos olhos outra forte indicação da saudade da pátria, que não se esforça em mascarar, Jorge de Sena: fossem muitos os dias que viveu sem a lembrar, já os teria esquecido, perdido deles a conta. Não perdeu. Segue lembrando-se deles, tão poucos foram esses dias que assim deve ter passado. Com engenho aproximável ao de Camões, Sena engendra na estrutura de sua “Glosa de Guido Cavalcanti” um quase jogo, em que mesmo com as mais obstinadas negativas, é crescente o sentimento a elas adverso.

O eu-lírico nada espera. Assim o diz e, mais que isso, nada espera de um determinado lugar onde se localiza: em seu poço fundo, para morrer no exílio sempre. Estar num poço fundo, sem mais nada esperar é nada ter ou muito ter perdido. Eis revelada a grande perda, aquela que motiva esta glosa, aquela que motivou a escolha deste mote neste poema: a perda do seu lugar original.

(...)

Porque não espero nada, e morrerei

no exílio sempre, mas fiel ao mundo,

já que de outro nenhum morro exilado;  
Porque não espero, do meu poço fundo,  
olhar o céu e ver mais que azulado  
esse ar que ainda respiro, esse ar imundo  
Por quantos que me ignoram respirado;<sup>8</sup>

Em seguida a esses versos, encerra-se o poema num desfecho eficaz para a glosa: o estrambote. Nessa marca canônica do soneto italiano, mais uma eficiente escolha de Sena que muito bem a conhecia, desvela-se o jogo realizado entre o que é dito e o que de fato se quer dizer. “Porque não espero, espero contentado.” Nesse breve e forte verso, muito há para além do somente suspeitado. Flagrante é a aproximação de dois sintagmas com significações opostas. Dispor lado a lado “porque não espero” e “espero contentado”, em verso bimembre, é declaradamente chamar atenção para a existência de um conflito no poema.

Para encerrar, insisto na precisão, na acuidade deste poeta, sabedor do peso das palavras, ao chamar atenção para a última palavra do derradeiro verso \_ *contentado* \_ . Qual não foi minha surpresa descobrir que, mais do que simplesmente designar-se por tal palavra aquele que é contente, sua significação é relativa àquele que se contentou, que está apaziguado, que finalmente e um pouco inevitavelmente aquietou-se. Talvez não seja demais dizer ainda, que na etimologia dessa palavra reside outra marca do estado em que se descobre o sujeito dessa glosa. É parte de sua composição, de seu radical, a forma *ten*, abreviatura para *tenuta*: uma nota musical de duração forçosamente prolongada.

Assim foi a prolongada estada em exílio deste eu-lírico, projeção de um Jorge de Sena, que certamente nunca se conformou, mas foi pelos fados conformado, tendo morrido sem nunca voltar.

**RESUMO:** Ao glosar Guido Cavalcanti, precisamente em seu verso “Perchi I’no spero di tornar giammai”, Jorge de Sena amplia o sentido de expatriado pelo qual já se aproximara algumas vezes de Camões. Nesta glosa, Sena, que é poeta tão claramente marcado pelo exílio, poeta que se assume absolutamente sem pátria, aproxima do presente a tradição poética de Cavalcanti e aproxima-se dele no sentimento de expatriamento, a partir do verso que se apropria por mote para glosar.

**Palavras-chave:** Jorge de Sena; glosa; Guido Cavalcanti.

**ABSTRACT:** *When commenting Guido Cavalcanti, necessarily in its verse “Perchi I’no spero di to become giammai”, Jorge de Sena extends the direction of expatriated by which already comes close some times of Camões. In this comment, Sena, that are poet marked so clearly by the exile, poet who if assumes absolutely without native land, approaches to the gift the poetical tradition of Cavalcanti and comes close itself to it in the expatriamento feeling, from the verse that if appropriates for mote to comment.*

**Keywords:** *Jorge de Sena; Comment; Guido Cavalcanti.*

## REFERÊNCIAS

- CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *Boletim do Sepesp*. v.5., Rio de Janeiro: Ufrj, 1993.
- CONPAGNOM, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. Ufmg, 1996.
- LISBOA, Eugênio. *Jorge de Sena*. Lisboa: Editorial Presença, 1984.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda. *O brilho dos sinais: estudos sobre Jorge de Sena*. Porto: Edições Caixotim, 2002.
- SARAIVA, Antonio José & ÓSCAR, Lopes. *História da Literatura Portuguesa*. 12 ed., Porto: Porto Editora, 1982.
- SANTOS, Gilda (org.). *Jorge de Sena em rotas entrecruzadas*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.
- SENA, Jorge de. *Peregrinatio ad Loca Infecta*. IN: *Poesia III*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- TOLENTINO, Bruno. *Anulações e outros reparos*. 2ª ed.(definitiva). Rio de Janeiro: Top books, 1998.

## NOTAS

<sup>1</sup> SENA, Jorge de. *Peregrinatio ad Loca Infecta*. IN: *Poesia III*. Lisboa: Edições 70, 1989,p.74.

<sup>2</sup> Id. *Ibid.*,p.74.

<sup>3</sup> TOLENTINO, Bruno. *Anulações e outros reparos*. 2ª ed.(definitiva). Rio de Janeiro: Top books, 1998. p. 69.

<sup>4</sup> Id. *Ibid.*, p.69.

<sup>5</sup> CONPAGNOM, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. Ufmg, 1996, p. 11-12.

<sup>6</sup> Id. *Ibid.* ,p.11-12.

<sup>7</sup> Op. cit., 1989, p.51.

<sup>8</sup> Id. *Ibid.*,p. 51.

# O LOUVOR, A CARTA, O ESPELHO DE PRÍNCIPES: A PROBLEMÁTICA DA CARTA A EL-REI D. JOÃO III DE SÁ DE MIRANDA

Marcello Moreira<sup>1</sup>

O texto que ora se lhes apresenta faz parte de uma pesquisa sobre as relações entre poesia laudatória e política nos Estados monárquicos português e francês durante o século XVI e primórdios do século XVII. A pesquisa que principiou com Gregório de Matos e Guerra e Manuel Botelho de Oliveira, na América portuguesa da segunda metade do Seiscentos, recua, na atual etapa de estudos, ao Portugal quinhentista com o objetivo de compreender a formação do moderno discurso encomiástico português em autores como Sá de Miranda e Luís de Camões, modelos de emulação no século XVII.

Toma-se como objeto de reflexão no presente estudo a *Carta a El-Rei D. João III* de Sá de Miranda, não com o fim de propor uma análise do texto mirandino, mas visando-se a problematizar apropriações previamente levadas a termo por outros pesquisadores, que se nos afiguram não pertinentes, por desconsiderarem a especificidade retórica e poética da referida obra que pode ser melhor compreendida, cremos, à luz das reflexões quinhentistas sobre a natureza do “louvor” e da “carta”, pois há insistência entre a crítica contemporânea no considerar o texto mirandino “louvor” e “carta”, sem que haja, ao mesmo tempo, um estudo detido sobre o que seriam/significariam nos meios letrados do século XVI.

Cabe salientar que no presente estudo, por questão de espaço, deter-nos-emos apenas na análise do caráter supostamente laudatório do texto mirandino, postergando para momento mais azado a discussão sobre a relação entre a *Carta a El-Rei D. João III* e a *ars dictaminis*, relação essa que necessita de urgente escrutínio, pois sem um sólido conhecimento do que se concebia como carta nos tratados quinhentistas, cremos ser pouco provável que se leve a

---

<sup>1</sup> Professor Doutor de História Literária da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Estrada do Bem Querer, Km 4, Vitória da Conquista, Bahia, cep: 45000-000. email: moreira.marcello@gmail.com



efeito uma leitura apropriada de Sá de Miranda.

Na *Retórica* (1360b), Aristóteles trata também da retórica epidíctica, terceiro gênero da retórica antiga, e na parte em que expõe os preceitos que devem reger o elogio, declara haver duas formas de produzi-lo, ou por referência aos bens internos, ou por referência àqueles externos. Bens internos, para o Estagirita, seriam aqueles respeitantes ao corpo e ao espírito e, externos, os referentes à riqueza, nascimento nobre, amigos e honra advinda do pertencimento à linhagem.

Uma divisão tripartida da matéria do louvor é encontrada na *Rhetorica ad Herennium*<sup>2</sup>, que retoma a bipartição proposta por Aristóteles, ou seja, louvor fundado na consideração dos bens externos, dos atributos físicos e daqueles atinentes ao espírito. Definem-se, ainda no *ad Herennium*, os bens externos como sendo: descendência, educação, riqueza, títulos, cidadania, amizade. Quanto aos atributos físicos passíveis de proporcionarem louvor, seriam eles agilidade, força, beleza e saúde, relacionando-se seus contrários à prática da composição do vitupério. As qualidades do espírito selecionadas para a promoção do louvor seriam, segundo o *ad Herennium*<sup>3</sup>, sabedoria, justiça, coragem, temperança e demais virtudes que ornaram o caráter.

Poderíamos listar as definições de louvor presentes em várias preceptivas retóricas da Antigüidade que foram conhecidas e apropriadas durante os séculos XVI e XVII na Europa e que serviram de modelos para a composição de retóricas quinhentistas, sem que houvesse disparidades significativas entre elas. Há homogeneidade em definir o que seria o louvor e os meios de produzi-lo de forma conveniente, já que, após circunscrever a matéria do louvor, como acima expusemos, apresentam-se as estruturas argumentativas em que se trata da matéria previamente selecionada. Como exemplo de estrutura argumentativa, podemos apresentar uma que deve ser empregada para a composição do proêmio, segundo o *ad Herennium*:

Se falamos com o objetivo de louvar a pessoa, devemos dizer que tememos nossa habilidade em achar palavras que correspondam aos feitos por ela obrados; ou que todas

<sup>2</sup> Cícero, 1989, p.10.

<sup>3</sup> Cícero, 1989, p. 10.

as pessoas deveriam proclamar as suas virtudes (dela); ou então que os feitos por ela obrados transcendem em verdade a eloquência de todos os oradores.<sup>4</sup>

Concluimos, da compulsação e leitura das retóricas oriundas da Antigüidade que nos chegaram às mãos e da definição de louvor que nos fornecem, de que selecionamos os exemplos acima referidos, que a *Carta a El-Rei D. João III* não é louvor, pois Sá de Miranda não se propõe, nela, a encomiar Dom João III, o que o obrigaria, caso o desejasse, a entretecer um discurso laudatório a partir da matéria que obrigatoriamente deveria constituí-lo, ou seja, remissão aos bens internos e externos próprios da dignidade real. É preciso ainda atentar para o fato de que o louvor da realeza encontrava-se codificado em uma forma de discurso encomiástico próprio da retórica epidítica e cujos preceitos nos são proporcionados nos manuais da chamada Segunda Sofística: Oração Imperial ou *Basilikos Logos*.

Segundo Menandro Retor, de quem conhecemos dois tratados de retórica epidítica, pode-se definir a Oração Imperial “como sendo o encômio do imperador”. Ao compô-la, o poeta deve atentar para o necessário recurso à amplificação, especificamente à *exaggeratio*, e não deve se esquecer de que nela não se permite a intrusão de qualquer elemento discursivo que tenha caráter ambivalente ou sobre o qual possa haver qualquer tipo de disputa.<sup>5</sup> No próêmio, deve-se iniciar a composição com o argumento “é difícil descrever a grandeza do imperador com palavras”, ou então “como orador, decidiu-se pela entrada em uma competição de que participam os feitos do imperador e as palavras que objetivam representá-los; caso sucedam, trarão grande glória àquele que as deu à luz.”<sup>6</sup> O próêmio pode principiar ainda pelos seguintes argumentos “Ao recebermos tantas benesses do imperador, seria tolice não as reconhecermos e não lhe tributarmos as devidas homenagens” ou então “As duas coisas mais importantes na vida humana são o sentir piedade frente ao divino e honrar o imperador”<sup>7</sup> ou ainda “Assim como é impossível abarcar a infinitude do mar com um golpe de

<sup>4</sup> Cícero, 1989, p. 11.

<sup>5</sup> Menander, 1981, p. 364.

<sup>6</sup> Menander, 1981, p. 368.

<sup>7</sup> Menander, 1981, p. 368.

vistas, assim é impossível recopilar em um pequeno arcabouço de palavras a grandeza do imperador”<sup>8</sup> – argumento tópico, o último, que encontramos no elogio com que Manuel Botelho de Oliveira promove o Duque do Cadaval em *Música do Parnasso*<sup>9</sup>.

Um outro argumento, fundado na tópica “o imperador é um simulacro teândrico”<sup>10</sup>, bastante atualizada nos louvores compostos nos séculos XVI e XVII, com o objetivo de criar magniloquência, encontra-se em Menandro Retor: “Nós propiciamos o imperador com palavras assim como propiciamos os poderes divinos com hinos e cânticos”<sup>11</sup>.

Com o objetivo de captar a benevolência do auditório e magnificar ainda mais a grandeza do imperador, pode-se aduzir o seguinte argumento “nem Orfeu nem as próprias Musas seriam capazes de cantá-lo apropriadamente”<sup>12</sup>.

Depois do próêmio, o próximo tópico a ser tratado é aquele do Estado/cidade em que o imperador nasceu. Deve deter-se o orador na referência das excelências do Estado/cidade que serão apresentadas antes de que venha a tomar como tópico do discurso elogioso a família/linhagem de que o imperador descende<sup>13</sup>.

Como se pode depreender dos fragmentos da Oração Imperial acima excertados, não podemos dizer ser a *Carta a El-Rei D. João III* uma Oração Imperial nos moldes retóricos por nós conhecidos e que eram sabidos pelos homens de letras dos séculos XVI e XVII.

Logo na abertura do texto mirandino, em seu primeiro verso, há uma clara remissão do discurso ao seu alocutário, de forte função conativa: “Rei de muitos Reis, se Hum dia,/ Se hũa hora sò, mal me atreuo/ Occuparvuos,”<sup>14</sup>.

A designação do alocutário na *Carta a El-Rei D. João III* como “Rei de muitos reis” não implica compreender a *Carta* que se lhe dirige como uma forma de encômio, pois se trata simplesmente, na *Carta*, de efetuar o preceito *collatio personarum* que marca discursivamente o lugar institucional/jurídico de locutor e alocutário em uma ordem do discurso homóloga à ordem social desigualitária e

<sup>8</sup> Menander, 1981, p. 368.

<sup>9</sup> Oliveira, 1705, dedicatória.

<sup>10</sup> Menander, 1981, p. 369.

<sup>11</sup> Menander, 1981, p. 369.

<sup>12</sup> Menander, 1981, p. 369.

<sup>13</sup> Menander, 1981, p. 369.

<sup>14</sup> Sá de Miranda, 1595, p. 17.

que se sabe e se quer desigualitária característica do Estado monárquico do Quinhentos. A circunscrição do tempo que há de ser despendido para a leitura da *Carta*, por parte do rei, “Se hũa hora sò, mal me atreuo/ Occuparvuos,” subordina-se a uma das proposições centrais do texto, ou seja, a da escassez do tempo real para a administração do Estado e a promoção do Bem comum, o que obriga o poeta a ser breve, brevidade esta previamente constituída ao próprio ato de leitura ao enfatizar-se a duração da solicitação da atenção do monarca por parte do escritor, menos do que uma hora, pois caso se ocupasse ele de solicitar a atenção do rei por toda uma hora, “mal faria,/ E ao bem comum não teria/ O respeito que ter deuo.”<sup>15</sup> Contudo, o conjunto de máximas prudenciais apresentadas por Sá de Miranda na *Carta* e que visam a promover o melhor reger o Estado, se demandarão menos de uma hora de leitura, por outro lado demandarão atenção perene por parte do monarca, já que sintetizam os afazeres próprios da realeza e do *imperium*, menos de uma hora, portanto, é tempo indeterminado que se indetermina no discurso mirandino em horas incontáveis de reflexão.

Américo António Lindeza Diogo, em seu excelente estudo sobre a poesia mirandina, assevera que:

Miranda não trata propriamente com o rei; antes o faz com o bem comum. O superlativo encomiástico era já uma eufemização, enquanto forma de tratamento; e o Miranda que toma precauções com o bem comum seria já quem, por isso mesmo, é parte do bem comum.<sup>16</sup>

Pode-se concordar com Lindeza Diogo quando afirma ser Sá de Miranda parte do Bem comum, de que deriva sua preocupação em evitar tomar qualquer atitude que possa danar esse mesmo Bem que visa a promover por meio da escrita da *Carta*, já que ela pode ser considerada uma suma de preceitos sobre a arte de bem governar e sobre a arte de bem deixar-se reger. Contudo, discordamos de Lindeza Diogo ao dizer que Sá de Miranda trata com o Bem comum, não propriamente com o rei, pois ao rei, apesar de sua posição apical na estrutura social do Estado monárquico,

<sup>15</sup> Sá de Miranda, 1595, p. 17.

<sup>16</sup> Lindeza Diogo, 1995, p. 17.

cabe zelar pelo Bem comum e promovê-lo tanto quanto a qualquer outro membro da comunidade política, o que move o poeta a apresentar-se como conselheiro prudente, como um duplo de Diógenes cujas conversas com Alexandre, o Grande, animaram o imaginário político do século XVI. Assim, a instância enunciativa, na *Carta*, propõe o aviso dos prudentes como um dos meios de atalhar a corrupção da ordem política que derroca com o passar do tempo as fundações do Estado, e esse aviso, apesar de poder ser apropriado por outrem, destina-se ao rei, cabeça da comunidade política, pensada organicamente como um análogo do corpo humano em metáfora tomista. É ao rei que se dirige Sá de Miranda, rei esse pensado como parte do Bem comum e como seu máximo promotor, embora não o único, pois o saber transmitido pelo aviso deve comunicar-se à cabeça e, portanto, à sede do entendimento, antes de que possa beneficiar as outras partes do corpo político.

A *Carta*, que se relaciona com o gênero *speculum principum* ao configurar-se como conjunto de máximas prudenciais, pela familiaridade com que trata o rei e o aconselha, aproxima-se da *Lalia*, espécie de discurso epidítico em que, em tom familiar, podem-se discutir inclusive questões de suma importância como o são aquelas atinentes à ordem do Estado. Um dos exemplos correntes de *Lalia*, no século XVI, em que a matéria do discurso é justamente o governo do Estado, encontra-se nas obras de Dião Crisóstomo, cuja primeira edição data de 1476, publicada por Dionysius Paravisinus, em Milão, e a segunda, de 1551, foi dada à luz por Franciscus Turrisanus, em Veneza. Não sabemos se Sá de Miranda as leu, como o fizeram numerosos humanistas durante o século XVI, mas, de qualquer modo, o *Quarto Discurso sobre a Realeza*, que põe em cena Diógenes e Alexandre, animou o imaginário político do século XVI, como já o dissemos, e fez sonhar muitos homens de letras com o acesso ao rei e à formação do príncipe cristão.

Em seu *Segundo Tratado da Retórica Epidítica*, Menandro assevera ser a *Lalia* extremamente útil como discurso de natureza política, pois se pode, por seu intermédio, não só louvar um monarca, caso se deseje louvá-lo, ao particularizar as virtudes que o animam, mas se pode também, devido ao caráter deliberativo do referido discurso, propor o aconselhamento de toda uma cidade, ou de apenas seu governante, movendo-os/o a agir em consonância com o arra-

zoamento levado a termo pelo orador<sup>17</sup>.

Logo no princípio do *Quarto Discurso* de Dião Crisóstomo, são-nos apresentados Alexandre, o homem que exercia o império sobre um sem número de súditos e que era ao mesmo tempo o mais ambicioso dos homens e o que mais ansiava por glória, e Diógenes, o filósofo cínico oriundo de Sinope e que, para além de inigualável inteligência, mostrava-se capaz de arrostar as maiores privações. O encontro entre ambos se dá no Craneion, ginásio localizado em Corinto, onde Alexandre depara-se com Diógenes e este, ao ver Alexandre postado diante de si, lhe ordena que se afaste um pouco para que possa continuar a aquecer-se ao sol. O grande rei, segundo Dião, deleitou-se com a coragem do filósofo e com sua compostura, ao ver que ele não se intimidava diante de um homem como ele. Conclui-se da reação de um ao outro que aos verdadeiros monarcas aborrece a lisonja e o engano e apetece a verdade e a franqueza, principalmente quando advinda de um homem de rara inteligência e saber, qualidades que lhe possibilitam o dizer livremente aos homens de poder o que lhes vem à mente. A familiaridade que se estabelece entre Alexandre e Diógenes não só é verossímil devido à difundida idéia de privança entre governantes e sábios, concepção essa que se encontra, entre outros escritos, na *Política* de Aristóteles, e que se torna um *topos* nos escritos políticos da Antigüidade, mas também é decorosa à própria *Lalia* que demanda familiaridade entre os interlocutores. Não é essa mesma familiaridade com que nos deparamos na *Carta a El-Rei D. João III*? É preciso não esquecer que a familiaridade também estabelece como um seu efeito o poder dizer o que não se ousaria dizer de outro modo, o que equivale a produzir um circuito entre o binômio sabedoria/prudência, privança e aconselhamento.

O aconselhamento característico da *Lalia* se evidencia pelo uso de exemplos (*paradeigma*) que tornam a intenção do orador clara e precisa, exemplos esses que ensinam os ouvintes a agir, ao fornecer-lhes parâmetros a partir dos quais possam ajuizar suas próprias ações. Quando do aconselhamento político, pode-se, por exemplo, remeter a Hércules e à sua obediência a Zeus, patenteando como o herói sempre extirpou o injusto governante, o tirano, e como, em contrapartida, sempre instituiu o governo dos bons com vistas

<sup>17</sup> Menander, 1981, p. 115.

a beneficiar as cidades<sup>18</sup>. A referência a Hércules e a Zeus, que remete ao bom governo, não é substituída por Sá de Miranda por uma outra referência, também oriunda de fontes clássicas, que remete também ela ao bom governo e aos desafios que deve arrostar ao fazer-se menção aos filhos de Gaia denominados Centímanos? Em Sá de Miranda, a referência aos gigantes de cem braços, assim como as referências a escritos clássicos gregos e latinos e a textos sagrados não visam a instruir os leitores e o alocutário por meio do fornecimento de *paradeigma*?

É curioso que a *Lalia* seja produzida com vistas a um alocutário, mas que, apesar do nome que a identifica como uma espécie discreta de discurso epidítico, o alocutário nela não necessite manifestar-se, podendo comparecer como o destinatário ausente a que o discurso se destina.

Seria, por conseguinte, a *Carta a El-Rei D. João III* um exemplo de *Lalia* em forma de *Carta*? Pode a *Lalia* ser “carta”, já que a carta, assim como a *Lalia*, pode destinar-se a um alocutário presente apenas como instância discursiva?

Somente novos resultados da pesquisa que ora desenvolvemos poderão permitir a resposta para essa e outras questões que não foram aqui apresentadas.

**RESUMO:** Objetiva-se discutir a natureza retórica e poética da *Carta a El-Rei D. João III*, de Sá de Miranda, normalmente ajuizada pela crítica especializada como exemplo de discurso laudatório. A partir da leitura de preceptivas epidíticas da Segunda Sofística, propõe-se a discussão da possibilidade de subsunção do texto mirandino nas espécies discursivas *basilikos logos* e *lalia*.

**Palavras-chave:** Sá de Miranda, Louvor, Retórica Epidítica.

**ABSTRACT:** *This paper aims at the discussion of the rhetorical and poetical nature of Sá de Miranda's Carta a El-Rei D. João III, reputed by some researchers an example of encomiastic discourse. Starting from the reading of the rhetorical treatises which belong to the Second Sophistry, it discusses the possibility of subsuming Sá de Miranda's poem in one of the two following kinds of epideictic discourses, basilikos logos and lalia.*

**Keywords:** *Sá de Miranda, Encomium, Epideictic Rhetoric.*

<sup>18</sup> Menander, 1981, p. 117.

## REFERÊNCIAS

- ARISTOTLE. *Art of Rhetoric*. Cambridge: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1994.
- ARISTOTLE. *Politics*. Cambridge: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1990.
- CICERO. *Ad Herennium*. Cambridge: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1989.
- DIO CHRYSOSTOM. *Discourses I-IX*. Cambridge: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1971.
- LINDEZA DIOGO, António. *As lágrimas de Miranda*. Lisboa: Angelus Novus, 1995.
- MENANDER RHETOR. Edited with Translations and Commentary by D. A. Russell and N. G. Wilson. Oxford: Clarendon Press, 1981.
- SÁ DE MIRANDA, Francisco. *As obras do celebrado lusitano, o doutor Francisco de Sá de Miranda*. Sem local: 1595.
- OLIVEIRA, Manoel Botelho de. *Música do Parnasso*. Lisboa: Miguel Marnesal, 1705.



# NOVAS CARTAS PORTUGUESAS E CARTAS DE UM SEDUTOR: COMPARAÇÕES

Marcelo Franz<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

O estudo que aqui se apresenta discorre sobre duas obras aparentadas pelo que têm de polêmico, as **Novas Cartas Portuguesas** (1971) das “três Marias” (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa) e as **Cartas de Um Sedutor** (1991) da brasileira Hilda Hilst. Na leitura dos livros, devido talvez à exploração que teve o dado circunstancial da polêmica (que é importante como evento editorial, mas diz pouco do valor que eles têm), é fácil se desconsiderar os elementos geradores da sua possível recepção escandalizada, os quais podem ser localizados na composição do texto.

Investigaremos o que pode estar por trás da opção das autoras pelo discurso epistolar e pelo gênero textual carta, com os vários sentidos dessa iniciativa, entendida em paralelo com o fato de se tratar, nos dois casos (guardadas as particularidades) de uma escrita de mulheres, carregada de uma dicção densamente erotizada. É possível que a estruturação própria do discurso epistolar se ajuste, nesse contexto, à prática do “desabafo”, que entendemos como manifestação de uma revolta dirigida a variados alvos da conjuntura política e cultural de Portugal e do Brasil das últimas décadas. Saliente-se que os textos das “três Marias e de Hilda Hilst têm em comum a associação dessa intenção de crítica a estratégias composicionais sofisticadas, sustentadas por um debate metalingüístico que, direta e indiretamente, reflete, no plano ideológico, as agruras da liberdade de expressão de grupos discriminados ou desvalorizados socialmente: as mulheres (no caso das **Novas Cartas Portuguesas**) e os artistas (no caso das **Cartas de Um Sedutor**).

---

<sup>1</sup> Professor de Literatura Portuguesa da PUC PR

## CARTAS: MONÓLOGO DO DESABAFO

O ponto de união que mais se salienta quando da comparação entre os dois livros escolhidos para este estudo é a menção que ambos fazem, nos títulos, ao gênero textual “carta”. É necessária, pois, uma compreensão desse conceito aludido nos títulos e do que se constrói nas obras em função dessa opção narrativa. Isso leva-nos ao estudo das relações entre epistolografia e criação literária.

Historicamente, as cartas íntimas constituíram-se como possibilidade de expressão artística para muitos autores, que não deixaram de incluí-las no todo de sua atividade criadora. No rol das criações em prosa, a epistolografia é, mais que tudo, uma manifestação híbrida, no meio caminho entre o utilitário – possibilitando o contato mais elementar entre interlocutores distanciados - e o estético, dependendo do grau de intimismo e “pathos” com que se dê a liberdade criativa dos correspondentes. Mas é preciso uma distinção conceitual para a análise a que nos propomos. A carta real a que se atribui valor literário é, segundo Massaud Moisés, “a correspondência que, por seu valor histórico, filosófico ou poético, dadas as especificidades da interação entre os correspondentes, foi conservada ou publicada” (1). Paradoxalmente, essa divulgação contraria a idéia de intimidade que possa ter, a princípio, motivado a escrita.

O estético, entretanto, se dá a notar por outros indicativos, como a relação complexa que há entre a verdade factual registrada (tida, via de regra, como um atributo da epistolografia) e a efabulação ficcional, que é induzida pela seleção dos acontecimentos ou afetos a serem destacados na mensagem que se quer passar e possibilita uma série de “recortes” intencionais da verdade que possa haver no que se narra. Além disso, o estético pode se associar à expressão confessional do que se depreende de mais pessoal dos eus das cartas (por vezes à sua revelia).

Sabe-se que, assim como em qualquer outra modalidade de escrita, a revelação do sujeito das cartas é condicional, relativa e imprecisa, podendo o uso que se faz da palavra ocasionar um complexo jogo de mascarar-se e desnudar-se. Nesse ponto, há que se notar o fato de que a ficcionalidade que, paradoxalmente, subjaz a

todos os textos confessionais (tidos como os mais carregados de “verdade”) aproxima as cartas íntimas de outras expressões dotadas de caráter e intenções criativos e não só documentais.

Ainda segundo Massaud Moisés, quanto ao grau de objetividade documental, as cartas são úteis para uma possível “história do eu” (2). Já Vergílio Ferreira, no seu ensaio **Carta ao Futuro**, observa a complexa relação entre remetente e destinatário refletindo: “Sempre estimei a epistolografia porque ela é a forma de comunicação mais direta, que suporta uma larga margem de silêncio; ela é a forma mais concreta de diálogo que não anula inteiramente o monólogo” (3). Assim, a expressão do eu que fala, independentemente do que há de ficcional na sua concepção, por vezes prescinde da intervenção responsiva do destinatário, o que configura o monólogo. Valendo-se do distanciamento e do hiato que sempre há entre o que foi dito e o que será (se vier a ser) respondido (a “margem de silêncio”), o eu que habita as cartas usufrui de um considerável espaço para a livre criação.

O que se nota nos livros das “três Marias” e de Hilda Hilst é, talvez, mais compreensível com o auxílio das teorizações de Mikhail Bakhtin (4) sobre a intertextualidade, uma vez que transcende tanto a ficção epistolar pura quanto a “carta de valor literário”, na medida em que se põe na linha dos discursos de problematização das formas e gêneros valendo-se de recursos de perversão do pensar e da linguagem hegemônicos, aproximados da paródia. É oportuno observar nessa caracterização da forma dos livros o fato de que no processo ficcional empreendido pelas autoras tem destaque a concepção de carta como expressão introspectiva que intenta organizar a consciência dos remetentes em face do que narram. Nos dois casos, apesar de as primeiras impressões enganarem, as autoras se valem da estilização e da ficcionalização das cartas para um contundente desabafo, cujo sentido mais fundo vai além dos conteúdos primeiros dos textos, os quais, por sua vez, são mensagens cifradas apontando para outras realidades além dos enredos. Para além do que narram ou descrevem, as “cartas” das “três Marias” e de Hilda Hilst, na linha da metalinguagem e da auto-consciência formal, querem se posicionar a respeito das condições de expressão e uso da palavra no tempo presente.

## 2 – O DISCURSO DO ESCÂNDALO

Apesar do que mencionam os títulos, nem as **Novas Cartas Portuguesas** nem as **Cartas de Um Sedutor** se fixam na matriz formal das cartas, abrindo-se a uma pluralidade de formas em prosa, com o que buscam o questionamento dos procedimentos narrativos tradicionais. Em análise de **Novas Cartas Portuguesas**, Maria Alzira Seixo salienta o caráter revolucionário da obra localizando-o na aliança entre as intenções de denúncia comportamental e ideológica (bastante pronunciadas) e as opções de elaboração formal feitas pelas autoras. Segundo a crítica: “Este livro é um jogo literário extremamente complexo, que representa a assunção de uma matriz vincadamente moderna, a da crença na capacidade libertadora, através dos mecanismos literários e reflexivos, em relação a formas de opressão política e social” (5).

Partindo do diálogo com o conteúdo e, num plano profundo, com as motivações ideológicas das **Cartas Portuguesas**, um dos marcos da prosa barroca, atribuídos a Mariana Alcoforado, a narrativa que se processa nas **Novas Cartas Portuguesas** tem como fundamento de sua experimentação revolucionária a metalinguagem, na qual poderíamos situar o que há de mais complexo no “jogo” apontado por Maria Alzira Seixo. Essa metalinguagem está na reavaliação, em termos da atualidade portuguesa, do discurso da mulher e sua voz na sociedade, havendo nas entrelinhas a comparação crítica entre as realidades do século XVII e do século XX. Mas a visualização de uma realidade em face da outra não se dá necessariamente por força de um espelhamento, o que desobriga a “reedição” ou repetição formal das cartas de Mariana nas das “três Marias”. Mais do que isso, é reconvocado o espírito de agressão ressentida das cartas da religiosa portuguesa em sua reclusão no convento de Beja como mote para a prédica libertária (também em termos formais) que essas novas cartas pretendem ser.

A metalinguagem está na tematização, direta e indireta, do que distingue ideológica e socialmente a voz da mulher num contexto de repressão. Nesse ponto, a idéia central da retomada das cartas é o debate das condições de existência desse discurso tendo por base o conflito entre as idéias de clausura e libertação. As cartas, única expressão possível nessa situação, querem dar notícias de

uma resistência. Veja-se essa passagem da terceira carta I como exemplo dos propósitos assumidos pelo livro: “Só que em Beja ou Lisboa, de cal ou de calçada – há sempre uma clausura pronta a quem levanta a grimpá contra os usos: freira não copula. Mulher parida e laureada escreve mas não pula (e muito menos se o fizer a três) com a literatura” (6).

A intertextualidade coma as cartas de Mariana pressupõe a associação simbólica do convento à própria sociedade, e para negar o aprisionamento, ocorre a ampliação plurisignificativa da reivindicação subjacente nas cartas da religiosa no que têm de mais escandaloso: a da liberdade que vem do corpo e nele mesmo se situa, a da expressão do erotismo entendido como força vital desestabilizadora do status quo, porque, uma vez experimentada, propicia a quem a experimenta uma apreciação crítica das hipocrisias e tiranias do social. Defender uma liberdade para as expressões do corpo é ofender toda uma estrutura de coesão e coerção social que se sustenta no veto ao erótico.

Quanto aos muitos sentidos assumidos pelo erótico no livro, há que se constatar que as quase 400 páginas de **Novas Cartas Portuguesas**, que tanto escândalo causaram, não têm como assunto apenas as questões do corpo. Aliás, a condenação que o livro sofreu nos últimos anos do Salazarismo, embora seja atribuída a seu teor erótico, relaciona-se mais (ainda que de modo não assumido) com a visão panorâmica deprimente da realidade portuguesa traçada em muitas passagens da narrativa, em que se faz referência à guerra colonial na África, à debilidade econômica do país (que forçava a emigração em massa), à violência do regime ditatorial (que promovia a ignorância generalizada, impedindo mudanças sociais e comportamentais).

Ao descrever o modo como se dá essa ousada visão panorâmica, Maria Alzira Seixo (7) destaca três linhas conteudísticas no livro: a erótica libertária (presente na retomada recriadora da personagem Mariana usando um discurso atualizado), a histórico-ideológica (na criação de narrativas paralelas, em que algumas “marianas” modernas experimentam as agruras de outras clausuras, numa explícita alusão à realidade contemporânea) e a dramática-verbal (na discussão do próprio ato criador, entendido como libertação possível). Acrescente-se a isso o refinado tratamento de

linguagem da enunciação, que busca efeitos estéticos de estranhamento em quem lê.

A preponderância do erótico se dá a notar na radicalização da idéia geral de liberdade e agressão à ordem vigente, tendo um amplo espectro conceitual que engloba desde a experiência física até a política. Mas o livro é também tematiza a literatura produzida por mulheres. Ao situar o erótico na esfera do feminino, considerando que formalmente o livro remete e se refere a uma vivência dramática da linguagem (por repensá-la na própria feitura do texto), as **Novas Cartas Portuguesas**, defendem a tese de que a literatura se presta a uma libertação possível, vivenciada numa experiência discursiva diferenciadora da voz (e do papel) da mulher na sociedade. Eis porque o livro escandaliza: a sociedade estranha o teor e a formulação desse desabafo, e os mais fundos conteúdos dessa mensagem (dirigida aos conservadores em geral), chegam ao seu destino causando furor. Nesse ponto, a evocação das cartas de Mariana ganha contornos de homenagem pelo caráter revolucionário que, mesmo de modo não intencional, essa obra barroca teve.

Tudo o que se disse a propósito do recurso ao erótico nas **Novas Cartas Portuguesas** poderia ser aplicado na leitura das **Cartas de um Sedutor**, de Hilda Hilst. Mas o jogo metaliterário proposto pela autora brasileira tem uma amplidão crítica, voltada à redefinição do próprio texto erótico, que causa um estranhamento maior. Isso se relaciona, num primeiro momento, ao uso aberto do pornográfico, o que, em se ratando da obra de Hilda Hilst, caracterizada por uma singular profundidade metafísica, é uma novidade. Mas, para além das primeiras impressões ou dos julgamentos valorativos óbvios e ambíguos, movidos por atração e repulsa, que se aplicam, de resto, a tudo o que envolve a escrita pornográfica, é mais oportuno atermo-nos ao conteúdo cifrado que essa intenção de escândalo quer ter e que caracteriza uma grande obra de discussão metalingüística. O jogo ficcional é especialmente refinado na elaboração do foco narrativo e na ação do autor implícito, o que resulta numa trapaça ou numa ilusão de ótica.

Tal como na criação poética, na composição de **Cartas de um Sedutor** o significante, a reflexão sobre o modo concreto de dizer e a polissemia reivindicam para si a atenção do leitor. A grosseria dos termos usados desvia as atenções da ação narrada, o que não

é ocasional ou inocente. Inusitada se entendida no todo da ficção hilstiana, essa iniciativa, no que tem de provocante, quer reproduzir, com tintas críticas, o procedimento padrão da narrativa pornográfica, que é a suspensão da perspectiva de conjunto do enredo (que é, a rigor, bastante fragmentado), fixando a atenção do leitor em partes mais salientes, nas quais se carrega o conteúdo erótico (numa exacerbação desviante), que fala por si. A literatura pornográfica age no apelo imediato (e na resposta sensorial imediata), por isso a intervenção do leitor é como que facilitada por essa convocação ou provocação intelectual até certo ponto simplista.

Mas o livro de Hilda Hilst, além de conseguir tudo o que naturalmente intenta toda pornografia, convoca e provoca intelectualmente o leitor. Saindo do choque inicial que a grandiloquência pornográfica ocasiona, deparamo-nos com um enredo de montagem sofisticada, que narra e discute um processo criativo, sustentando o pressuposto de que, por obra de uma inversão de valores, a única arte literária possível é a do escracho, da bandalheira. Com isso se critica o pensamento e as condições de existência do pensamento vigente em nosso tempo.

À primeira vista, o que se percebe em **Cartas de um Sedutor** é uma prosa descontínua, composta de várias seqüências narrativas não ligadas, narradas por diferentes vozes. Assim como nas **Novas Cartas Portuguesas**, há maior incidência de um discurso que ficionaliza a epistolografia. Há também outros textos, aparentemente aleatórios, mas o ponto de união de todas as partes é a figura de Stamatius, personagem narrador da primeira seqüência, na qual se apresenta como um escritor mendigo, perambulando por espaços imundos, aos farrapos, acompanhado de Eulália, sua amante, também mendiga. Não é sem importância a referência que se faz, no início, ao fato de Stamatius e Eulália serem brasileiros e, cada um à sua maneira, terem o destino determinado por isso. Note-se este diálogo:

Ta pensando em quê?  
na vida da gente, Eulália.  
e não ta boa, Tiu?  
se ao menos eu conseguisse escrever.  
Escreve de mim, da minha vida antes deu te encontrar, da surra que o Zeca me deu, da doença quele me passou, da mi-

nha mãe que morreu de dó do meu pai quando ele pôs o fígado inteirinho pra fora, do nenê queu perdi, do Brasil ué! (8).

Aceitando a sugestão de sua amiga (que se renova em outras passagens), o narrador se põe a escrever, dando a conhecer os seus textos nas narrativas que virão a partir daí. Mas ele opta por acentuar, às raias do grotesco (porque “escrever sobre o Brasil” pede isso), o teor erótico e demolidor de suas histórias. O foco central dessa demolição é a perversão de costumes e valores de um meio intelectual, outrora freqüentado por Stamatius, que oscila entre a opulência e a mediocridade, estando em decadência ou, no mínimo, num impasse moral. Esse meio é, no texto do mendigo escritor, personificado por Karl, o “sedutor” das cartas que dão título ao livro.

O jogo que se cria, com a sobreposição de narrativas, em face das intenções que as regem, parte da figura da própria própria Hilda Hilst, que, movida por interesses circunstanciais (o alegado ressentimento com o descaso que sua obra vinha recebendo), cria o narrador Stamatius para metaforizar a situação de miséria – em todos os sentidos - a que se relaciona a atividade do escritor no Brasil desse tempo. Sendo um agressivo alter-ego da autora, o narrador se dá a conhecer no que vai escrevendo e mostrando a Eulália, sua única leitora. Sua criação ficcional, o cínico Karl, é apresentado, com excessos justificáveis nesse contexto de ressentimento, como típico espécime de uma realidade cultural de vale-tudo, o que é assinalado pelo fato de ser, diferentemente de Stamatius, um escritor sem talento e bem sucedido.

A maior parte do livro é composta das cartas de Karl a sua irmã Cordélia e, como no caso das **Novas Cartas Portuguesas** (e, ancestralmente, como ns cartas de Mariana), o emprego dessa forma textual é útil para a extravasão de um discurso densamente erotizado. Mas se, como observamos, o livro das “três Marias” se ampara esteticamente na noção positiva de erotismo, entendido como força a combater o status quo e os valores estabelecidos, o erotismo desbragado de **Cartas de um Sedutor** é apresentado como exemplo de discurso alienado, obscurecido, anti-ético e vazio. Mesmo sujeita a erros, é necessária uma definição de premissas a balizarem nosso entendimento do que se dá no livro quanto a



isso: fica saliente que, compreendido no contexto em que apareceu (e, sobretudo, em comparação com o habitual e onipresente debate das questões sexuais em sua obra) esse modo de entender o erótico é implícita e explicitamente ridicularizado pela autora. O fato de seu alter-ego Stamatius a ele se sujeitar (por resignação) e de a criação deste, Karl, o tomar como ideal de vida é uma jogada irônica que remete, no nível da metalinguagem, a uma visada sobre a obra de Hilda Hilst e sua difícil relação com a recepção e a crítica.

De seu personagem Karl, decaído moralmente e enredado na podridão de sua classe, Stamatius, depois de usar inúmeros termos chulos para descrevê-lo, pensa: “Por que pensar nele agora? Porque o que há de cinismo e mistificação entre as gentes não é fácil de esquecer. E ele é um dos primeiros quando se pensa em vazio e bandalheira” (9). De si mesmo, o narrador diz ter optado pela indignância porque os valores do ambiente cultural que freqüentava o levaram a isso. Desse modo, pelo uso de uma linguagem que se quer sórdida, o personagem escritor lança um olhar de crítica à decadência generalizada do mundo deste tempo.

A contundência que é atingida por essa opção formal criou um fato novo na recepção da arte de Hilda Hilst, constituindo-se como nota dissonante (pelo estranhamento que causou) em face de sua trajetória anterior. A fase pornográfica da autora, exemplificada pelas **Cartas de um Sedutor**, tem uma feição auto-irônica, permeada de ressentimento pelas dificuldades de se fazer entender e aceitar por um mundo cada vez mais voltado ao superficial e ao que é de mau gosto, o que leva o criador (Hilda/Stamatius) a atitudes extremas. Em entrevistas de meados dos anos 90, quando praticou a pornografia, Hilda Hilst justificava-se afirmando que, em termos práticos e financeiros, era essa a melhor opção já que, tendo construído uma obra de grande sofisticação formal e temática, não conseguira ser atraente ao grande público. A densidade de sua criação é, segundo Nelly Novaes Coelho, oriunda de inquietações de matiz metafísico e religioso envolvendo a relação do homem com o divino, tendo como complicador a morte, e inquietações de caráter psicológico, referentes à definição do feminino no mundo e nas relações humanas. Segundo a crítica:

Ambas (as inquietações) radicam em interrogações vitais para o ser humano: sobre o resgate definitivo de sua condição terres-

tre/mortal, e sobre a urgente recuperação do espaço feminino (= geratriz, mãe, amante, esposa, estímulo à luta, refugio, permanência), hoje em plena metamorfose e desequilíbrio. (10).

Nota-se que, por essa medida, a apreensão do feminino em Hilda Hilst contrasta (embora não rivalize) com a que se descortina nas **Novas Cartas Portuguesas**. As “três Marias”, assumindo abertamente e a todo (alto) custo a condição social de mulheres, revisitam as cartas de Mariana tomando-as como ancestral de um anseio ideológico libertário no plano do social e do comportamental. Hilda Hilst se refere em sua obra a uma condição feminina mais que tudo espiritual. Nessa sua “carta” que analisamos, servindo-se de um irônico alter-ego masculino, passa uma mensagem cifrada e às avessas, bradando contra o que constitui desrespeito a essa condição. Numa imagem invertida de suas intenções, num jogo de simulações irônicas, movida por um aparente desconsolo, a autora chega a escrever, na voz de Stamatius: “Sou um escritor brasileiro, coisa de macho, negona” (11). O que há de pervertido no discurso do livro é a preponderância, exacerbada a título de crítica, desta voz que simula desfazer do feminino e da escrita do feminino, embora de fato se volte contra as precárias condições de existência dessa voz de mulher numa sociedade que parece vetar todas as formas elevadas de produção de pensamento, o que justifica uma atitude radical de provocação como a das autoras das obras aqui analisadas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A comparação das **Novas Cartas Portuguesas** com as **Cartas de um Sedutor** mostrou-se propícia a uma reflexão sobre questões que envolvem o fazer literário de mulheres escritoras portuguesas e brasileiras, e o conjunto de dificuldades e traumas que marca (e talvez distinga) a sua expressão. As diferenças entre os textos se situam no tipo de “militância” que o trio português (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa) e Hilda Hilst abraçam. As “três Marias” se identificam com o panorama ideológico de um tempo de ousadias (os decênios de 1960 e 1970), em que a participação política assumia o revisionismo radical como proposta de transformação da sociedade. Já Hilda Hilst criou seus livros pornográficos, como **Car-**

**tas de um Sedutor**, num contexto cultural de menos otimismo (os anos 90), caracterizado, nas palavras do livro, pelo predomínio do que é chamado de “vazio e bandalheira”, e em que, no caso brasileiro, são patentes o aumento das desigualdades sociais e da corrupção. Trata-se de um tempo no qual o fervor na crença em ideologias de reconstrução do mundo e da sociedade é cada vez menor.

Contudo, há que se considerar o fato de que as obras, ao retrabalharem a forma textual das cartas, procedem experimentações discursivas interessantes, que adensam as prédicas ideológicas do que o conteúdo dos livros comunica, e é nisso que se vê, segundo nós, o valor das obras analisadas.

Situadas cada uma em sua própria realidade cultural e elegendo abordagens específicas e estratégias diferentes (que têm em comum a consciência de que a grandeza dos propósitos revolucionários que abraçam deve se verificar no texto que a informa de modo revolucionário), as cartas das “três Marias” e de Hilda Hilst constituem, no limite, um convite a que se reflita sobre transformações nas relações humanas, seja no âmbito da família e da sociedade seja no âmbito da arte. Seriam as cartas suficientes para tanto? O que elas conseguem ser (e não é pouco, diante de forças de opressão, silenciamento e imposição da mediocridade) é o registro de uma indignação.

**RESUMO:** O estudo compara as obras ficcionais **Novas Cartas Portuguesas** (1971) das “três Marias” portuguesas e **Cartas de um Sedutor** (1991) da brasileira Hilda Hilst buscando entender a composição dos textos, a opção das autoras pelo discurso epistolar estilizado e o fato de as obras estudadas serem expoentes de uma escritura feminina carregada de uma dicção erotizada, caracterizada pela revolta dirigida, nos dois casos, a alvos da conjuntura cultural e política de Portugal e do Brasil. Essa revolta mantém relação de sentido com a estruturação própria do discurso das cartas e se sustenta no debate metalingüístico sobre a expressão da mulher e do artista em seus embates com a opressão, o silenciamento e a mediocridade.

**Palavras-chave:** cartas, ficção e metalinguagem.

**ABSTRACT:** *This research compares the books: Novas Cartas Portuguesas (1971) of the portuguese “três Marias” and Cartas de um Sedutor (1991) of the brasilian writer Hilda Hilst, trying to understand the text’s composition, the authors’s choice for the stylized epistolary discourse and the fact that the analised works mean exponents of a feminine scripture full of an erotic diction, featured by a directed revolt, in both cases, against the target of the portuguese and brasilian’s cultural and political’s conjuncture. This revolt keeps a meaning’s relation with the genuine construction of the letter’s discourse and supports itself in the metalanguage discussion about woman’s and artist’s expression in their conflicts with opression, silence and mediocrity.*

**Keywords:** *letters, fiction, metalanguage.*

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance*. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo, Unesp/HUCITEC, 1993.
- BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maria Teresa, COSTA, Maria velho da. *Novas Cartas Portuguesas*. 2. ed. São Paulo, Círculo do Livro, 1979.
- COELHO, Nelly Novaes. “A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose da nossa época” in HILST, Hilda. **Poesia**. São Paulo, Quiron, 1980.
- FERREIRA, Vergílio. Carta ao Futuro. Lisboa, Portugalíia, 1958.
- HILST, Hilda. *Cartas de um Sedutor*. São Paulo, Paulicéia, 1991.
- MOISÉS, Massaud. A criação Literária: Prosa. 13. ed. São Paulo, Cultrix, 1997.
- SEIXO, Maria Alzira. Novas Cartas Portuguesas – o Jogo das Damas. *Jornal de Letras*, Lisboa, p.19-20, 27-01-1999.

## NOTAS

- (1) Moisés, 1997, p. 46.
- (2) Ibid., p. 47.
- (3) Ferreira, 1958, p. 12.
- (4) Bakhtin, 1993, p. 102.
- (5) Seixo, 1999, p. 5.
- (6) Barreno e alii, p. 13
- (7) Op. Cit., 1999, p. 5
- (8) Hilst, p. 9.
- (9) Ibid., p. 99-100.
- (10) Coelho, p. 277.

# A VOZ PROFÉTICA EM FERNANDO PESSOA: O MITO DO QUINTO IMPÉRIO NA SUA FORMA CORPÓREA

Márcia Manir Miguel Feitosa<sup>1</sup>

“Vaticinar e poetar são, por outro lado, atos essencialmente sagrados.”

José Augusto Seabra

Tratar de profecia é tratar de anunciar acontecimentos futuros sob inspiração divina. Essa é, numa primeira instância, a acepção elementar do que se conhece do tema. No entanto, uma análise mais profunda descortina vieses outros que, no contexto deste trabalho, ganham relevo e significação.

À luz do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, é possível identificar as seguintes acepções, para além da já citada. Assim, profetizar é, “entre os antigos judeus, servir de intermediário entre Deus e os Homens, transmitir a palavra de Deus; prever (algo) por dedução, conjectura, intuição ou acaso.” (HOUAISS et al, 2001, p. 2306).

Por outro lado, o *Dicionário de esoterismo*, de Pierre Riffard, reforça que tal palavra

“só deveria aplicar-se propriamente aos anúncios de acontecimentos futuros, contidos nos livros sagrados das diversas tradições, e que provêm de uma inspiração de ordem puramente espiritual; em todos os outros casos, o seu emprego é absolutamente abusivo e a única palavra que convém empregar é ‘predições’.” (RIFFARD, 1983, p. 292-293).

Riffard exemplifica semelhante posicionamento com as profecias de Jesus que se encontram em *Matheus*, como a traição de Judas e a renegação de Pedro; a ruína de Jerusalém em *Lucas* e a Paixão em *Marcos*.

Em sua “Defesa do Livro intitulado Quinto Império”

---

<sup>1</sup> Profa. Dra. em Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Maranhão.

perante o Santo Ofício, Padre Vieira, qual Riffard, argumenta que:

“a dita palavra *profecia* pode significar uma profecia, isto é, somente uma proposição profética, e neste significado é implicância manifesta poder a mesma profecia conter doutrina falsa, porque, para ser verdadeira profecia, há de ser revelada por Deus, e Deus não pode revelar cousa falsa em nenhuma matéria, quanto mais em matéria doutrinal...” (VIEIRA *apud* SEABRA, 1988, p. 83)

A coexistência da verdade ou da não-verdade parece caracterizar o discurso profético, polissêmico por natureza. Diante de seus vários graus de significação, Fernando Pessoa se pronuncia como um profeta messiânico, inspirado em Bandarra e em Vieira, para quem o Quinto Império constitui a expressão universal de uma esperança utópica, depositada no mito sebástico.

No capítulo “O Sebastianismo”, do livro *Obras em prosa de Fernando Pessoa: Portugal, Sebastianismo e Quinto Império*, Pessoa enuncia, na introdução, os princípios essenciais que conformam o corpo da profecia. Assim, para o poeta, “a profecia é a visão dos acontecimentos na sua forma corpórea” (PESSOA, s/d, p. 150), isto é, existe alma na forma, como existe alma nos acontecimentos que são, em linhas gerais, homens. Pessoa exemplifica esse raciocínio silogístico evocando a figura de D. Sebastião: morto em corpo, mas vivo em alma, conformado em espírito. Nas palavras do poeta-profeta, “quando houverdes criado uma cousa cuja forma seja idêntica à do pensamento de D. Sebastião, D. Sebastião terá regressado, mas só regressado modo dizendo, mas na sua realidade e presença concreta, posto que não fisicamente pessoal. Um acontecimento é um homem, ou um espírito sob forma impessoal.” (PESSOA, s/d, p. 150)

Ampliando mais ainda essa visão do que vem a ser a profecia na sua forma corpórea, Pessoa sustenta que é possível que a profecia seja aplicada a várias formas, sem deixar de ser ela mesma, dada a consolidação de sua essência.

Sob esse ângulo especial, o conceito pessoano do que vem a ser profecia ganha um ar outro que não necessariamente divino, mas sustentado na doutrina filosófica do orfismo para quem

a transmigração constitui seu núcleo místico. Coincidentemente ou não, Orfeu, o poeta mitológico que fundou, ao que dizem, na Grécia do século VII a C., tal seita filosófico-religiosa, é a mesma figura que motivou Pessoa, Sá-Carneiro e os demais de sua geração a fundarem a revista *Orpheu*, palco das produções mais agudas que dariam ensejo à eclosão do Modernismo em Portugal.

No mesmo livro, no Prefácio ao “Quinto Império”, de Augusto Ferreira Gomes, poeta voltado a estudos sobre astrologia, cabala e profecia e considerado o amigo mais constante de Pessoa nos últimos anos da vida deste, tendo, curiosamente, publicado várias obras de cunho filosófico e mítico, dentre elas *No claro-escuro das profecias* (1914), em que interpretou as profecias de S. João no *Apocalipse*, de S. Malaquias, de Nostradamus e de Bandarra, Pessoa sustenta que a esperança e o sonho de Portugal na concretização do Quinto Império não se espelham no que a tradição reza sobre o tema a partir da interpretação de Daniel sobre o sonho de Nabucodonosor. Valendo-se, pois, de uma interpretação nada convencional do mito, Pessoa dá nova roupagem ao que ele denomina “esquema português”. Assim, sendo a base de sua concepção o plano espiritual, nada mais lógico que o primeiro Império, o responsável pela origem da cultura do Ocidente, seja a Grécia, a que aparece no primeiro poema que abre *Mensagem*, com seus olhos e “românticos cabelos” que toldam o rosto da Europa. Em seguida, Pessoa enumera os demais Impérios em seqüência (o de Roma, o da Cristandade e o da Europa), justificando que o quinto terá que corresponder a outra ordem, longe da interpretação inglesa que atribui a Inglaterra essa posição. Fazendo-se de porta-voz dos portugueses, Pessoa assevera, com tácita segurança, que o trono esperado será de Portugal.

Nada de novo nessas colocações. O que nos chama a atenção, quando da leitura atenta e sensível desse Prefácio, é o próprio discurso pessoano, caracterizado, singularmente, por argumentos e construções lingüísticas moldados segundo um padrão inerente aos discursos dos mais renomados profetas, sobretudo bíblicos. Mais ainda: foi possível identificar, no jogo sedutor de causas e conseqüências que permeiam sua tese do Quinto Império, o discurso de Jesus, qual o que se encontra presente, de modo mais explícito, no *Evangelho de Mateus*. É o que pretendemos demonstrar

ao longo de nossa análise da voz profética de Pessoa. O que nos move, portanto, é a comprovação do veio marcadamente cristão do poeta, contra o qual se indispôs nos primeiros anos de sua vida. Sobre tal constatação, Maria Helena Nery Garcez lembra que:

“Fernando Pessoa jovem, que, na máscara de ortônimo ou na de outros como António Mora, Ricardo Reis, Alberto Caeiro ou Charles Robert Annon investivara o cristianismo, batizando-o com o pejorativo nome de ‘cristismo’, com o correr dos anos, acaba também seduzido pela pessoa de Jesus Cristo.” (GARCEZ, 1998, p. 103)

Semelhante posicionamento também é assumido por João Medina, no texto “Fernando Pessoa e o Messias: sobre a visão messiânica de Pessoa e o seu ideário político”. Segundo o teórico:

“...pese embora a alegada ascendência judaica de Fernando Nogueira, não cabe dúvida que o seu D. Sebastião mítico é um ‘novo Cristo’. D. Sebastião, quando tornar – diz Pessoa –, virá como reencarnação do Cristo, como Cristo ressurrecto, porquanto todos os momentos sebásticos são sonhos em que a alma está emersa em Deus.” (MEDINA, 1988, p. 234)

A propósito dessas considerações de Medina, no capítulo destinado ao estudo do Sebastianismo, Pessoa, num apontamento encontrado em seu espólio, atribui a D. Sebastião o qualificativo de o Cristo do Quinto Império. Para atingir esse ápice, enumera de 1 a 5 os passos até a ascensão a esse patamar. Assim, o número 1 corresponde ao Rei Sebastião, o homem; o número 2, ao Rei Sebastião, a esperança; o número 3, ao Rei Sebastião, o símbolo; o número 4, ao Rei Sebastião, o Mestre e, finalmente, o número 5, ao Rei Sebastião, o Cristo.

Em torno do nome “Cristo”, é possível tecermos algumas observações. Assim, segundo o livro *Quem é quem na Bíblia Sagrada*, “o nome Cristo tem seu pano de fundo no AT. O vocábulo grego (*Cristos*), derivado do verbo que significa ‘ungir’, foi usado para traduzir o termo hebraico ‘*mashiach*’, que significa ‘o ungido’.” (PICKERING, 1999, p. 118). Considerado, pois, o “ungido”, o que foi sagrado, D. Sebastião, para Pessoa, é o rei prometido que terá a



responsabilidade de fundar o reino da salvação, qual Jesus, o único e exclusivo Cristo.

Muito se tem constatado, quando do estudo da obra pessoana, que a sua ligação com Cristo advém, sobretudo, de sua notória simpatia pelo movimento Rosacruzianismo, de cujos princípios são significativos a livre expressão do espírito e a fé cristã, associados aos símbolos da rosa e da cruz. No entanto, a sua sedução pela pessoa de Jesus Cristo remonta para além desse movimento esotérico-iniciático. É o que destaca Maria Helena Nery Garcez quando da leitura de um poema pessoano em que o nome de Jesus é citado explicitamente, numa espécie de adoração a seu reconhecimento como Deus.

Não obstante essa associação direta de D. Sebastião a Jesus Cristo, Pessoa, conforme já predizemos anteriormente, aproxima seu discurso profético do discurso do Filho de Deus, enunciado aos discípulos e ao povo em geral. De acordo com a *Bíblia de Estudo de Genebra* (1999), tudo o que Jesus ensinava aos rabinos judeus se fazia por meio de ditos breves, na maioria das vezes constituídos de parábolas, provérbios e pronunciamentos isolados. Entretanto, alguns de seus ensinamentos eram enigmáticos, exigindo dos ouvintes ou daquele que Dele se aproximava raciocínio e intuição espiritual.

Em várias passagens do Novo Testamento, é possível identificarmos esse tipo de discurso, como o que ocorre no capítulo 11 de Mateus, versículos 11 a 15:

“Em verdade vos digo: entre os nascidos de mulher, ninguém apareceu maior do que João Batista; mas o menor no reino dos céus é maior do que ele. Desde os dias de João Batista até agora, o reino dos céus é tomado por esforço, e os que se esforçam se apoderam dele. Porque todos os Profetas e a Lei profetizaram até João. E, se o quereis reconhecer, ele mesmo é Elias, que estava para vir. Quem tem ouvidos para ouvir, ouça.” (MATEUS, 1999, p. 1116)

Na explicação da parábola do joio, novamente a expressão enigmática “Quem tem ouvidos para ouvir, ouça” aparece, com vistas a exigir de seus discípulos a interpretação mais iniciática. Os versículos 40 a 43 contextualizam essa passagem:

“Pois, assim como o joio é colhido e lançado ao fogo, assim será na consumação do século. Mandará o Filho do Homem os seus anjos, que ajuntarão do seu reino todos os escândalos e os que praticam a iniquidade e os lançarão na fornalha acesa; ali haverá choro e ranger de dentes. Então, os justos resplandecerão como o sol, no reino de seu Pai. Quem tem ouvidos para ouvir, ouça.”(MATEUS, 1999, p. 1120).

Ainda é elucidativo o emprego dessa mesma expressão enigmática na parábola do semeador, mais precisamente nos versículos 3 a 9:

“...Eis que o semeador saiu a semear. E, ao semear, uma parte caiu à beira do caminho, e, vindo as aves, a comeram. Outra parte caiu em solo rochoso, onde a terra era pouca, e logo nasceu, visto não ser profunda a terra. Saindo, porém, o sol, a queimou; e, porque não tinha raiz, secou-se. Outra caiu entre os espinhos, e os espinhos cresceram e a sufocaram. Outra, enfim, caiu em boa terra e deu fruto, a cem, a sessenta e a trinta por um. Quem tem ouvidos para ouvir, ouça.” (MATEUS, 1999, p. 1119)

A aproximação do discurso de Pessoa do discurso profético de Jesus se dá, justamente, quando da elaboração do Prefácio ao “Quinto Império”, de Augusto Ferreira Gomes, ao tratar da interpretação da primeira quadra do Terceiro Corpo das Profecias de Bandarra acerca dos impérios do mundo. Ao falar de Roma, tido como o Segundo Império de acordo com a profecia do sapateiro de Trancoso, Pessoa lança o discurso enigmático, a lembrar claramente o discurso de Jesus:

“Quanto ao que quer dizer esta Roma, a cujo fim ou morte se seguirá o Império Português, ou Quinto Império, ou o que seja a Ciência ou Inteligência que definirá a este – não direi se o sei ou o não sei, se o presumo ou o não presumo. Saber seria de mais; presumir seria de menos. Quem puder compreender que compreenda.”(PESSOA, s/d, p. 167)

Já no parágrafo seguinte, dando seqüência ao raciocínio enig-

mático, o poeta português estabelece as duas ordens da profecia: a que tem em si uma grande luz e a que tem em si uma grande treva. Ambas, porém, se complementam, “porque a luz afasta as trevas, mas sem as trevas se não veria a luz. Tão certo é o que se diz em certo passo secreto – que a melhor luz que temos neste mundo não é mais que treva visível...” (PESSOA, s/d, p. 167-168). Jesus, por ocasião do Sermão do Monte, sustentou a mesma dicotomia enquanto forma de representação da eterna luta maniqueísta entre o Bem e o Mal: “São os olhos a lâmpada do corpo. Se os teus olhos forem bons, todo o teu corpo será luminoso; se, porém, os teus olhos forem maus, todo o teu corpo estará em trevas. Portanto, caso a luz que em ti há sejam trevas, que grandes trevas serão!” (MATEUS, 1999, p. 1109). Logo, luz e trevas se encontram intrinsecamente ligadas na expressão do Bem maior.

Diante de tais exemplos da significativa aproximação do discurso profético de Pessoa do veio profético de Jesus, nada mais confirma a relação inequívoca entre D. Sebastião e Jesus Cristo do que as colocações de Haqira Osakabe no livro *Fernando Pessoa: resposta à decadência* (2002). Parafraseando o autor, D. Sebastião configura-se como o rei que, tendo sido entregue ao sacrifício do areal de Alcácer-Quibir, como Cristo foi entregue ao sacrifício da Cruz, representa o signo da regeneração do mundo que sonha com o advento do Quinto Império. Osakabe assevera ainda que Pessoa não se constitui somente como o último dos profetas do tempo da plenitude, antes chega a ser confundido com o próprio Desejado, como deixa entrever o poema “Terceiro” de *Mensagem*.

Pessoa é, em síntese, o vate que, por excelência, profetiza. Eleito para exercer os dons sagrados que competem ao profeta-poeta, Pessoa usufrui a magia da palavra e a inspiração que provém do Alto. Entre luzes e trevas, instaura o novo devir para Portugal.

**RESUMO:** Enfoque sobre a dimensão profética de Fernando Pessoa, com destaque sobre o próprio discurso do poeta, construído segundo os moldes característicos da eloquência profética, a lembrar os profetas bíblicos do Antigo e do Novo Testamentos.

**Palavras-chave:** profecia; discurso; Cristo.

**ABSTRACT:** *Focus on the prophetic dimension of Fernando Pessoa, highlighting the poet's own speech, constructed in accordance with the characteristic patterns of prophetic eloquence, to remember the biblical prophets in the Old and New Testaments.*

**Keywords:** *prophecy; speech; Christ.*

## REFERÊNCIAS

- Bíblia de Estudo de Genebra.* São Paulo e Barueri, Cultura Cristã e Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
- GARCEZ, Maria Helena Nery. Quinto Império e parusia. *Sobre as naus da iniciação: estudos portugueses de literatura e história.* Carlos Alberto Ianonne, Márcia V. Zamboni Gobbi, Renata Soares Junqueira (Orgs.). São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- HOUAISS, Antônio et al. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MEDINA, João. Fernando Pessoa e o messias: sobre a visão messiânica de Pessoa e o seu ideário político. *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.
- OSAKABE, Haqira. *Fernando Pessoa: resposta à decadência.* Curitiba: Criar Edições, 2002.
- PESSOA, Fernando. *Portugal, Sebastianismo e Quinto Império.* Lisboa: Publicações Europa-América, s/d.
- PICKERING, Marshall. *Quem é quem na Bíblia Sagrada.* Trad. de Josué Ribeiro. São Paulo: Editora Vida, 1999.
- RIFFARD, Pierre. *Dicionário do Esoterismo.* Trad. de Maria João Freire. Lisboa: Editorial Teorema, 1993.
- SEABRA, José Augusto. *O heterotexto pessoano.* São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1988.

# CARNAVALIZAÇÃO DO ROMANCE POLICIAL EM “BALADA DA PRAIA DOS CÃES”, DE JOSÉ CARDOSO PIRES

Márcio Luiz da Silva Guimarães<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

O romance de ficção de Cardoso Pires se utiliza de um fato histórico datado sobre um crime que ocorreu na Praia do Mastro, que se entrecruza com a história de Elias, um chefe de polícia cheio de mistério e desilusão numa época de ditadura salazarista.

O autor brilhantemente une as duas narrativas com jogos de inserções e montagens como um quebra-cabeça. Desta forma, o assassino é perseguido pelo narrador como a caça o é pelo caçador. Mas, pelo ritmo das investigações poderemos perceber que o mais importante para Elias não é só encontrar o assassino, e sim descobrir por que ele praticou o crime. Quais seriam as ligações do assassino com a vítima? Que possibilidade, circunstancial ou duradoura, tinha(m) o(s) assassino(s) de matar a vítima?

No seu escritório, o chefe Covas tenta decifrar inúmeras perguntas diante dos recortes de jornal, fotografias, e depoimentos de suspeitos bastante comprometedores, como é o caso de Mena, a namorada do major, uma das candidatas a culpada diante das evidências que Elias constrói e desconstroi durante toda a sua investigação, tendo como confidente, algumas vezes, o lagarto Lizardo, seu animal de estimação.

São inúmeras as evidências de um romance policial nesta obra, mas Cardoso Pires vai além das características do romance policial. A narrativa ficcional que coteja o fato histórico é escrita dezessete anos depois do ocorrido. Podemos constatar, assim, a necessidade que o autor tem de reviver a ditadura salazarista após o fim da mesma.

Através de algumas alegorias poderemos perceber Portugal,

---

<sup>1</sup> Mestrando em Letras – Universidade Federal Fluminense.

como é o caso do lagarto Lizardo, aprisionado numa redoma de vidro, vivendo de insetos e mudando de cor quando necessário, diante de um mundo caduco e esclerosado.

Um dos maiores paradoxos da narrativa é justamente o momento após a fuga do presídio, no qual o Major e o arquiteto, acompanhados dos facilitadores de fuga, Mena e o cabo Barroca, irão para uma outra prisão, a Casa da Vereda.

O romance toma este rumo devido às circunstâncias em que se encontram os fugitivos. Estes, agora refugiados na casa da vereda, aguardam ordens para uma possível conspiração contra a ditadura salazarista, mas a angústia da ausência de contato e de respostas dará um novo rumo à vida deles. Perceberemos que anteriormente o Major Luis Dantas Castro era contra a ditadura e foi preso justamente por se opor ao regime ditatorial, mas agora, devido a total ausência de contato, parece que o clima de conspiração instaurou-se dentro da Casa da Vereda, lugar em que se dará a ação do crime por um motivo óbvio: a sobrevivência.

Constatando que nenhuma resposta chega com o decorrer do tempo, o Major começa a desconfiar que todos estão a conspirar contra ele. O primeiro a encabeçar a lista é o cabo Barroca. Este vive lendo e fazendo anotações em um livro, *O lobo do Mar*, romance de Jack London, sobre um destemido navegador que se encontra em situação delicada diante de uma tripulação descrente. Este livro vai também ajudar as investigações de Elias, que observará atentamente todas as anotações de Barroca no livro. Infelizmente, nosso trabalho não terá tempo de tratar mais profundamente do romance de London pois *andante, andante* seguem as investigações.

O processo de carnavalização do romance dá-se em toda sua construção. Este é todo feito de retalhos, ou melhor, pedaços de vidas humanas, já que algumas vezes o inquérito policial é chamado de corpo por Covas. Um verdadeiro *Frankenstein*, citado pelo narrador, em que o monstro recebe o próprio nome do seu criador. Como o doutor Frankenstein, Elias o tempo inteiro conversa com seus “autos” (documentos, anotações e inquéritos), e percebe um quê de incompletude que o angustia profundamente. Para nós, leitores, o chefe Covas às vezes parece o doutor Frankenstein, reflexo inconsciente que permite que ele mergulhe profundamente nas cenas descritas nos documentos, a fim de perceber as sutilezas

não reveladas. O jogo narrativo intertextual fica mais instigante exatamente quando o autor, além de colocar todos estes artifícios que transformam a narrativa numa teia de intrigas, resolve trazer as memórias do Chefe Covas durante a leitura de alguns documentos, ou em depoimentos dos seus suspeitos.

Tal qual uma lente panorâmica, o detetive Covas nos revela belíssimas cenas dignas de um filme de Hitchcock, como por exemplo, *Festim Diabólico*, em que um dos protagonistas da história, por um processo lógico, começa a desconfiar do possível assassino. Covas parece já saber quem é/são o(s) assassino(s) do major. Elias é um virtuoso, detalhista, que apura todas as pistas e tenta decifrá-las como a um enigma. Exatamente como faz Umberto Eco em seu romance *O nome da rosa*, no qual a partir das mortes num mosteiro vai tentar desvendar o motivo das mesmas.

Todas estas investigações são sempre acompanhadas de inúmeras canções assoviadas por Covas, exatamente como uma trilha de um filme de suspense. Perceberemos que o universo alegórico de Covas é freqüentemente acompanhado de figuras como o gato de barro, o anel, a pulseira e outros objetos que às vezes criam um ambiente “noir”, nome dado a um tipo de romance francês nas primeiras décadas do século XX.

## 1 – O ROMANCE POLICIAL

Um autor de romances policiais, S. S. Van Dine, particularmente dogmático, enunciou em 1928 vinte regras, as quais todo autor de romances policiais respeitável deveria considerar. Essas regras foram freqüentemente reproduzidas desde então, e foram, sobretudo, muito contestadas. Como não pretendemos prescrever um procedimento, mas descrever os gêneros do romance policial, citaremos apenas oito das mais importantes.

- 1 – O romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima (um cadáver).
- 2 – O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive; deve matar por razões pessoais.
- 3 – O amor não tem lugar no romance policial.
- 4 – O culpado deve gozar de certa importância:

- a) na vida: não ser um empregado ou uma camareira;  
no livro: ser uma das personagens principais.
- 5 – Tudo deve explicar-se de forma racional; o fantástico não é admitido.
- 6 – Não há lugar para descrições nem para análises psicológicas.
- 7 – É preciso conformar-se à seguinte homologia, quanto às informações sobre a história: “autor: leitor = culpado : detetive”.
- 8 – É preciso evitar as situações e as soluções banais.<sup>1</sup>

Claro que tudo isso não foi bem recebido pelos escritores da época, que repudiaram a forma como deveria ser escrito um romance policial de qualidade. Todo este esquema acabaria por vez tirando o suspense da trama, e por causa disso perderia toda a graça.

É exatamente num clima de tensão e conflito que nasce o interesse do leitor. Portanto, configurar o espaço da representação romanesca, de cuja consistência depende o próprio sucesso da realização artística da obra, significa moldar um espaço d’embate totalmente previsível. O espaço da trama policial deve ser criativo e despertar interesse no leitor, pois de outra maneira cairíamos no modelo estruturado mencionado anteriormente, numa mera e usual técnica reprodutora sem perspectivas inovadoras.

Do romance policial descrito anteriormente, também temos unido a ele um outro tipo de romance, chamado de romance de “enigma”, o qual se enquadrará nas regras de 1 a 4 a.

Mais tarde, numa visão geral do romance policial, poderemos encontrá-lo de uma forma mais elaborada, com outros nomes, como por exemplo “romance de suspense”, “romance *noir*”. Não convém dizer que os outros modelos acabaram. Acreditamos que eles coexistem em um mesmo romance do gênero.

Umberto Eco nos lembra bem disso em seu romance “Pós Escrito O Nome da Rosa” quando diz que:

[...] Não é por acaso que o livro se inicia como se fosse um romance policial (e continua a iludir o leitor ingênuo até o

<sup>2</sup> Todorov, Tzvetan. *As Estruturas da Narrativa*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 100-101.



fim, de tal modo que o leitor ingênuo pode até não perceber que se trata de um romance policial onde se descobre muito pouco, e o detetive acaba derrotado). Creio que as pessoas gostam de livros policiais não porque eles contêm assassinatos, tampouco por que neles se celebra o triunfo da ordem final (intelectual, social, legal e moral) sobre a desordem da culpa. É que o romance policial representa uma história de conjectura, em estado puro. Mas um diagnóstico médico, uma pesquisa científica, ou mesmo uma indagação metafísica também são casos de conjectura. No fundo, a pergunta básica da filosofia (como a da psicanálise) é a mesma do romance policial: de quem é a culpa? Para saber isso (para achar que se sabe) é preciso supor que todos os fatos têm uma lógica, a lógica que o culpado lhes impôs. Toda história de investigação e de conjectura fala de algo junto ao qual sempre vivemos (citação pseudoheideggeriana). A esta altura fica claro porque minha história básica (quem é o assassino?) ramifica-se em muitas outras histórias, todas elas histórias de outras conjecturas, todas girando em torno da conjectura enquanto tal. [...] <sup>3</sup>

Sendo assim, o novo gênero de romance policial não se constitui necessariamente a partir da negação do traço principal do antigo, mas a partir de um complexo processo de características diferentes, sem a preocupação de formar com o primeiro um conjunto harmonioso. Por fim, chegaríamos ao que Deleuze e Guattari, segundo Eco, chamaram de “rizoma”, feito de modo que cada caminho pudesse ligar-se com qualquer outro. Não tem centro nem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito. O espaço da conjectura é o espaço do “rizoma”. Desta forma o romance policial chegaria a uma rede labiríntica, em que cada caminho tomado seria sempre um caminho no mínimo duvidoso, de difícil escolha para o detetive, e no caso do leitor, uma leitura bastante instigante.

[...] A obra-prima habitual não entra em nenhum gênero senão o seu próprio; mas a obra prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero. O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas podem é ao mesmo tempo fazer “pior”: quem quer

<sup>3</sup> ECO, Umberto. *Pós-Escrito O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 45-46.

“embelezar” o romance policial faz “literatura”, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgredir as regras do gênero, mas o que a ela se adapta: [...]<sup>4</sup>

José Cardoso Pires, faz inserções, une em seu romance *Balada da Praia dos Cães* a uma narrativa de um romance, *O Lobo do Mar* de Jack London, no qual vai unir dentro dessa narrativa, uma outra narrativa que se superpõe a sua. Assim a trama romanesca, além de construir seus diálogos com a narrativa freqüente, também faz um discurso entrecruzado com a narrativa de London. Para entrecruzar mais ainda, paralela à história de assassinato, temos também a história do chefe Covas, que tem um grande fascínio por cinema. O mais curioso é que o gênero policial ficou muito famoso exatamente por causa das suas adaptações para o cinema, consagrando-se e tornando-se muito difundido nas décadas seguintes.

Ainda teríamos outros autores para citar sobre o romance policial, como é o caso de Conan Doyle, que criou o famoso detetive Sherlock Holmes, herói de suas obras. Poderíamos ainda citar Poe, com o seu *Mistério de Marie Roget* e *Os Crimes da rua Morgue*, os quais tiveram bastante destaque no gênero policial. Mas o trabalho de José Cardoso Pires nos dá a possibilidade de falar muito mais amplamente, sobre este e outros temas, dentro do romance contemporâneo *Balada da Praia dos Cães*, em que cada parte compõe um fragmento que pode ser considerado como pista para a investigação do crime.

Apresentado, muitas vezes, em forma de roteiro, seu discurso possui uma técnica cinematográfica, em que cada cena parece acontecer como num set de filmagens. Nos reportamos não só para dentro do livro como também para a atmosfera do crime, pois o ambiente cinematográfico dá uma idéia de grandeza, e Pires se vale dessa grandeza justamente para envolver o leitor com possíveis pistas e detalhes, que numa tela ganham um efeito ainda mais intenso. Como por exemplo, depois do fato principal, a morte, sugere um determinado suspense. Exatamente como acontece em filmes deste gênero.

A disposição do título já no início do livro nos revela que a condição de romance policial unido ao roteiro cinematográfico é

---

<sup>4</sup> TODOROV, op. cit., p. 95.

uma receita de sucesso em ambas as escolhas. Claro que não podia faltar a ironia e o sarcasmo de Pires para com o gênero. Perceberemos um romance policial no mínimo carnavalizado, que desconstrói o pensamento cristalizado. Em quase tudo, oposto ao de Van Dine. As razões psicológicas não são descartadas, o assassino tradicionalmente é uma das personagens principais uma vez que,

[...] tendo sido posta em parte a hipótese de crime sexual a princípio admitida, todos os indícios recolhidos, indicam estar em presença de um assassinio político. O facto de o cadáver ter sido calçado com os sapatos trocados é por si só revelador, pois constitui uma prática da execução dos traidores entre os grupos clandestinos.<sup>5</sup>

Essas evidências estão citadas num artigo de jornal em que, ironicamente, Elias aproveita para fazer uma crítica a Pide – polícia política secreta na época da ditadura salazarista. Todos esses tipos de enxerto vão contribuir para o desenvolvimento da ação narrativa. Esse dado serve como uma espécie de rememoração do passado, já que Pires escreve sobre um fato verídico dezessete anos após o acontecido, o que resume uma reinterpretação de certos acontecimentos passados, esclarecedores para a compreensão do presente. A linguagem em *Balada da Praia dos Cães* vai se aproveitar destes artificios, como material jornalístico e histórico-documental para a elaboração da narrativa.

O processo encontrado por Pires para elaborar sua narrativa leva-nos a crer que o modelo de romance policial, no mínimo, está aqui apresentado de uma maneira descanonizada pela sua forma híbrida e fragmentada. A carnavalização do gênero é visível ainda que suas estratégias tenham sido forjadas, a história é reformulada e submetida a uma visão crítica que só se faz possível devido ao seu afastamento e à sua vivência, baseada nas relações de choque que teve com a ditadura salazarista.

*Balada da Praia dos Cães* é uma espécie de texto morto-vivo, estruturado a partir das “partes mortas” de testemunhos, de notícias de jornal, de obras não ficcionais, de pedaços do inquérito, do processo judicial, e a imaginação do escritor. Interessante notar que a

<sup>5</sup> PIRES, José Cardoso. *Balada da Praia dos Cães*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. p. 17.

narrativa se constrói com o leitor, o qual une uma a uma as pistas espalhadas pelo autor, tornando-se desse modo um co-leitor, ou parafraseando Llansol, um “legente”.

O romance pode ser entendido também como uma desconstrução dos gêneros já existentes, justamente por sua postura irônica em relação ao que já estava canonizado. É bem verdade que Cardoso Pires se vale de várias técnicas em *Balada da Praia dos Cães*, mas o tratamento que dá às informações, as quais em outros romances teriam um peso muito grande, neste faz com que ele as ironize e lhes destitua a importância. Elias é o perfil de um chefe de polícia surreal, seus comentários e o modo como conduz a investigação pode ser comparado a uma regência de orquestra, já que o tempo inteiro, como um bom regente, nos passa segurança em relação ao que faz. Mas, por outro lado sua vida é um tipo de filme de Federico Fellini, no qual em algumas partes de um mundo deformado coabita o lugar da realidade. Talvez essa distorção das imagens e a integração com o mundo real seja resultado de um pensamento torturado por experiências das quais o chefe Covas não pode se livrar.

*[...] Eu creio que o medo é uma forma dramática de solidão. Uma forma-limite também, porque corresponde à ruptura do equilíbrio do indivíduo com aquilo que lhe é exterior. Mas o pior é que essa ruptura acaba por criar uma lógica de defesa, eu pelo menos apercebi-me disso, a lógica do medo vai estabelecendo certas relações alienadas de valores até que um ponto em que se sente que o medo se torna assassino. Arquitecto Fontenova, em conversa com o autor, verão de 1980.<sup>6</sup>*

Cardoso Pires sofreu influência direta da conversa com um dos assassinos, após alguns anos. Talvez esse medo dito pelo arquitecto Fontenova tenha, de uma certa forma, contribuído para a trama cardoseana. A “renarrativação” do fato histórico através do senso crítico.

---

<sup>6</sup> Ibidem, p. 254.

## 2 – A RENARRATIVAÇÃO

Termo utilizado por Kibédi Varga em *Le récit post-moderne*, que significa um regresso à narratividade com recuperação da intriga, numa tendência de conjugação da literatura erudita com gêneros de massas, como o romance policial.

Se levarmos em consideração a concepção de *Balada da Praia dos Cães*, perceberemos que Cardoso Pires teve como reestruturar esta narrativa baseando-se em fatos reais, e que de maneira brilhante encontrou uma forma de criar uma atmosfera de romance policial numa história já arquivada pelas evidências das matérias de jornais, e de todo o processo jurídico sobre o assassinato.

Este processo de desconstrução e de reconstrução é importante para o romance, que aparentemente pode parecer um romance policial. Entretanto, o que é usado é exatamente o clima de impasse entre o romance policial e o registro histórico. O importante é o entrecruzamento das narrativas, pois este possibilita situações de ambigüidade e perplexidade. Os elementos lingüísticos alterados pelo autor sofrem uma espécie de “ressemantização”, no qual temos uma preocupação em relação à nova apresentação do real histórico. Os componentes semânticos problematizados pelo autor exercem uma pragmática ideológica, que corrobora com uma visão dialética na representação dos fatos e dos eventos históricos. No plano sintático, o romance passa a ter um clima de cooperação em que autor e personagens trabalham para a (des) construção, a qual em alguns casos subverte a ordem lógica dos acontecimentos. Covas relê alguns depoimentos, e a partir dessas releituras desconstrói ou reconstrói o sentido do depoimento. Neste caso, vale lembrarmos o episódio de Penélope na *Odisseia* de Homero, em que durante o dia ela construía uma tapeçaria e à noite, enquanto todos dormiam, para ganhar tempo, desconstruía tudo. No caso de Elias, temos as evidências de um crime que são revisitadas mais de uma vez, em cada ida ele descobre que neste processo algo foi alterado, possivelmente uma nova pista ou um outro posto de vista não analisados antes. O processo de reconstrução ou de desconstrução pode permitir que se acesse o mesmo caminho várias vezes, mas nunca poderá se dizer que o sujeito não foi modificado. Deste modo detecta-se um intencional apagamento do narrador

em virtude da sua visão alterar-se constantemente com a do protagonista da intriga principal, que emerge como co-narrador da segunda. Por seu lado, muitas situações são mediatizadas pelo olhar de outras personagens, estratégia de multiplicação de enfoques que consegue fornecer uma visão panorâmica e complexa dos acontecimentos, como ocorre exatamente com o romance polifônico.

[...] E palavras não eram ditas não eram ditas explode um gooong! e sai o noticiário das três da manhã declamando por uma voz engravatada, Lisboa, Emissora nacional. Fala do dia da PSP e das forças da ordem em parada na presença em estados-maiores de cara dura em tribuna florida. Missa campal pelos agentes que tombaram no cumprimento do dever, paz ao casse-tête. Guardas a desfilar pela trela, cães-polícias medalhados. Discurso do ministro do interior a arruaça; fala da insegurança das pessoas e bens e declara guerra eterna. [...] <sup>7</sup>

A estação de rádio é um dos recursos utilizados pelo autor para, a partir das notícias, criar um universo de rememoração de Elias com pequenos flash backs. Este tipo de recurso possibilita ao personagem se afastar da primeira narrativa, do crime, e ir para a segunda narrativa, que comenta a vida de Elias.

### 3 – A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

“No século XIX a literatura e história eram consideradas como ramo da mesma árvore do saber, uma árvore que buscava ‘interpretar a experiência, com o objetivo de orientar e elevar o homem’” (Nye, 1966, 123). Apesar disso, segundo Linda Hutcheon, Ranke, veio a separação que resultou nas atuais disciplinas distintas. Ranke observou que as duas tinham semelhanças em relação a possibilidade de escrever factualmente sobre a realidade observável.

Hoje os estudos pós-modernos têm se concentrado naquilo que ambas têm em comum. Ambas possuem forças baseadas na verossimilhança e não na verdade objetiva, e também são consideradas elementos de construções lingüísticas bastante convencionalizados em suas formas de narrar, e na transparência de termos de linguagem e/ou de estrutura. Aparentemente são intertextuais, <sup>7</sup> Ibidem, p. 54.

desenvolvendo o texto do passado com uma textualidade própria e complexa.

Para Aristóteles, segundo Linda Hutcheon, o historiador só poderia falar a respeito daquilo que aconteceu, a respeito dos pormenores do passado; por outro lado, o poeta falaria sobre o que poderia acontecer, e assim poderia lidar mais com elementos universais, livre da sucessão linear da escrita da história. A trama do poeta poderia ter diferentes unidades, não impedindo que nada que realmente tenha acontecido fique de fora da narrativa poética.

A verdade é que não há fronteiras entre o romance histórico e a ficção. Podemos nos utilizar dos dois para dar ênfase à narrativa contemporânea, como o faz Cardoso Pires em *Balada da Praia dos Cães*, em que os acontecimentos do passado são reescritos e alterados, aplicação esta também dada no presente, já que a história real também sofre suas modificações. A tentativa de reescrever o passado pode ainda ser entendida como uma forma de tentar mudar o futuro.

[...] a história é uma espécie de ficção em que vivemos e esperamos sobreviver, e a ficção é uma espécie de história especulativa (...) pela qual se considera que, em suas fontes, os dados disponíveis para a composição são maiores e mais variados do que supõe o historiador.<sup>8</sup>

É o que pretende Pires ao visitar a ditadura salazarista. Tenta de uma forma crítica e ideológica ironizar o comportamento do governo em relação a tudo que foi feito durante este período. O autor, depois de todo o tempo passado, não se preocupa em simplesmente reproduzir toda a ditadura, mas sim refutá-la com um olhar amadurecido sobre o assunto, produzindo um novo conceito de história.

Segundo Eco, os romances históricos não só identificam no passado causas para o que veio depois, mas também investigam o processo pelo qual, lentamente, essas causas começaram a produzir seus efeitos. Como é o caso da narrativa de Pires em *Balada da Praia dos Cães*, em que a tentativa de descrever o assassinato após dezessete anos permite ao autor restabelecer uma nova cronologia

<sup>8</sup> HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 149.

dos fatos. A metaficção não vai se preocupar com estes paradoxos da realidade, no passado, ela vai textualizar o passado no presente.

O corpo do Major Dantas agora ganha uma nova configuração, ele é devorado pela ação da história rememorada, em que o autor utiliza a memória para dar vazão aos seus questionamentos críticos e morais. Ele insere dados e depois subverte os conceitos tradicionais de subjetividade, tornando assim a narrativa “estilhaçada”. O baú de retalhos e anotações do chefe Covas é reflexo deste pensamento fragmentado, como a narrativa do livro que às vezes nos oculta pensamentos mais do que explica.

O autor talvez não queira reviver o passado, mas a partir de uma visão afastada ele pode debruçar-se sobre essa história e mais uma vez tentar, a partir do diálogo intertextual, compreender e unir passado e presente numa tentativa de resgatar a visão distorcida que as próprias pessoas que se manifestavam contra o movimento ditatorial salazarista tinham diante do mesmo.

Esse conflito do eu elaborado por uma estética dialética só pode ser possível devido ao processo de construção de uma narrativa pós-moderna, em que o desprendimento se dá em níveis estruturais bastante elaborados como é o caso da metaficção historiográfica, em que a partir de modelos pré-estabelecidos criamos ou unimos um universo a outro. Os contextos discursivos são entrecruzados, unindo artes visuais (cinema) e história. Tanto o romance policial quanto o cinema ganharam bastante destaque nas décadas de 50 e 60. Muitos livros se tornaram filmes, como foi o caso de *O lobo do mar*. Mas Cardoso Pires fez melhor, ele uniu a história do romance policial ao roteiro de cinema de uma forma em que pudéssemos ao mesmo tempo em que líamos o livro, nos transportar para a sala de projeção. Não foi a toa que o livro foi adaptado para cinema algum tempo depois.

[...] Elias entoa música em pianíssimo. Parou na montra duma agencia de viagens para mirar o frasco de insectos. À luz fluorescente e distorcidos pelos ângulos do vidro são criaturas tenebrosas. Escaravelhos armados de carapaças, um louva-deus em verde virginal, mais que sinistro, gafanhotos de patas serrilhadas, olhos como bagas de chumbo. Tudo a espernear, uma confusão de bocas e articulações a debaterem-se num mundo fechado. PORTUGAL, Europe's Best Kept Secret,



anunciava um cartaz na vitrina, Fly TAP. Ao lado um tamanco com asas (que quer dizer KLM, a Holanda sobre Nuvens) e o slogan com-as- viagens Abreu-O-mundo-é-Seu<sup>9</sup>.

Podemos perceber um universo composto de vários recursos visuais, pelos quais esta composição lembra um filme de ficção científica. Diante deste universo fragmentado Pires aponta para rumos que possivelmente a humanidade poderá experimentar, como o jogo destorcido de imagens representadas alegoricamente em um mundo que não tem bases estruturadas. Mas, sabe que a união de elementos de um universo alegórico pode representar um dos caminhos tomados pela literatura moderna, que não está preocupada em reproduzir discursos cristalizados, e sim em aproveitar o resultado da união dos discursos tanto históricos quanto ficcionais, usufruindo daquilo que ambos têm em comum.

Entretanto, não são apenas romances que oferecem exemplos de reflexo intertextual pós-moderno. A arte como um todo oferece esta possibilidade em suas linguagens visuais, como é o caso do cinema, da pintura, da escultura, e nas artes auditivas, a música. Podemos observar todos estes componentes em *Balada da Praia dos Cães* interligados por uma rede narrativa que se utiliza destas imagens e sensações para tecer o seu fio.

O universo cardoseano pode ser comparado a um “corpo vivo” que se movimenta e produz sensações dentro da narrativa. Cada parte deste “corpo” representa uma particularidade da narrativa pós-moderna: a carnavalização, a renarrativação, a metaficção historiográfica, a polifonia, a metalinguagem permitem que o chefe Covas possa fazer a dissecação do “corpo textual” a partir das evidências espalhadas pelo texto.

#### **4 – O DISCURSO INTERTEXTUAL**

A narrativa moderna é caracterizada pela pluralidade de discursos intertextuais, a qual é a sobreposição de outros discursos dentro da narrativa. A intertextualidade é um recurso utilizado pelo narrador, que pretende dialogar com outras obras já existentes, formando assim “um mosaico de citações”, como assim o chamou

---

<sup>9</sup> PIRES, op. cit., p. 249.

Júlia Kristeva. Há uma absorção do texto já existente e um entrelaçamento de discursos formando um esquema de correlações intertextuais. Assim, o texto literário passa a ser o lugar de fusão dos sistemas de signos originados pelos seus respectivos narradores e personagens.

Mas a intertextualidade não só soma a influência dos outros textos, como também provoca transformações e alterações de vários textos, operando sempre com um texto centralizador, que detém o comando do sentido. Chamamos este texto de arquitrato, ele mistura estruturas dependentes de um código e estruturas dependentes da sua realização. Mas não é uma tarefa tão fácil assim, pois a estrutura de sentido deve ser portadora de um conteúdo respectivo ou equivalente.

São necessários dois sistemas: o primeiro, literário estético; e o segundo, literário poético. Dois sistemas que interajam possibilitando a passagem de um para o outro para produzir significados. A esses dois sistemas que interagem e produzem sentidos chamamos de sistema aberto, os quais são a soma do(s) texto(s) intertextual(ais).

Estruturalmente teríamos: arquitrato + texto => sistema aberto. Mas para que tudo isso aconteça precisamos que o texto citado admita a renúncia a sua transitividade, ele já não fala, é falado. Deixa de denotar, para conotar.

É o caso do texto histórico do assassinato transformado em romance policial por Cardoso Pires, em que o autor se utiliza de fatos datados para construir sua narrativa ficcional. O mais difícil é fazer um texto permanecer no outro, sem a mínima alteração dos mesmos, uma vez que sua coexistência é inevitável. É então que os dois textos unem-se para formar um outro texto. A partir da construção e desconstrução de discursos, unimos textos e pretextos num jogo intertextual, que muitas vezes é feito de forma explícita (citado diretamente no texto), e outras de forma implícita (subtendido pelo conhecimento intertextual do leitor). No caso poderíamos estender a conhecimento histórico. A obra intertextual só pode ser entendida dentro de uma outra obra, pois fora dela ficaria desconhecida. Só entenderemos uma obra se compararmos os seus arquétipos a determinado texto(s) literário(s). São os arquétipos que codificam as formas de uso literário, unindo nes-

te caso o discurso intertextual e a poética histórica, que consiste numa progressão dialética das formas, na qual há uma preocupação em se libertar dos textos anteriores. Chamamos este processo de espasmódico, no qual se tenta evitar a ação asfíxiante do texto, a qual o transformaria em uma simples progressão dialética. Harold Bloom diz que neste caso o poeta sofre uma angústia gerada pela influência. Esta é baseada na teoria da evolução dos *média*, que significa “falar antes do tempo”.

Perceberemos que este processo de sofrimento gera a angústia no comportamento do Chefe Covas, que algumas vezes parece já saber quem é o assassino, mas tortura as vítimas de uma forma questionável. Mena, por exemplo, se vê atormentada com os vários depoimentos e as mesmas perguntas. Covas precisa saber mais do que uma simples informação, ele tenta arrancar dela algo que vá além das investigações policiais.

Entende-se, segundo Laurent Jenny, que há uma falta de interesse do além-texto. A crítica só se fixa na análise da obra imanente (obra dentro ou através dela mesma), a qual se constrói sob o seu objeto estrutural.

Para Tynianov abre-se a hipótese de dupla relação referencial:

- 1º - o texto literário pré-existente.
- 2º - com sistemas de significação não literários como as linguagens orais

A partir destas observações podemos recordar as observações de J. Kristeva, citada anteriormente. Perceberemos que, mesmo assim, teremos ainda um texto centralizador, a “essência das fontes”, o qual vai deter o comando do sentido intertextual.

No caso de *Balada da Praia dos Cães*, este texto centralizador se alterna entre a investigação policial e a história de Elias, que algumas vezes parece viver num universo paralelo ao seu.

[...] Agora é aqui que Elias tem pousadas as mãos, neste papel. Não o lê mais vezes, não precisa, ele mostra-lhe à transparência coisas que se sobrepõem perfeitamente nas memórias da galinha e está tudo ligado como nos filmes. Ainda há pouco teve o folhetim: porteiras e vizinhanças a escutarem de boca pasmada num prédio da avenida de Roma. Agora tem o homem pelo averbado: a descrição de um carro com as quilo-

metragens, os acessórios, nada que escape, nada que falte.<sup>10</sup>

As investigações do chefe Covas podem ser sempre comparadas aos filmes de cinema, para ele tudo tem uma certa relação de semelhança. Fica claro que para a intertextualidade há múltiplas fronteiras.

Existe um movimento freqüente de troca, no qual podemos trabalhar com o texto que está sendo parodiado, citado, etc., modificando-o, remodelando-o, fazendo com que este texto intertextual criado seja como aquele texto que se permite ultrapassar o espaço intratextual, e vai além dos limites do outro texto, fazendo um entrecruzamento de vários outros, criando ainda um novo texto, que para o discurso intertextual, chamamos de arquitexto.

O que vem a ser o arquitexto? É o número de estruturas formais semânticas existentes na elaboração de um sistema literário. Assim teremos uma estrutura de sentido igual a uma estrutura portadora de conteúdo, permitindo dessa forma que haja uma transposição das linguagens estabelecidas pelo discurso narrativo para um outro. Ou seja: arquitexto + texto = sistema aberto. A transposição destas duas linguagens, segundo Roussel, fundamenta o sistema de desarticulação do significante.

A soma dos textos existentes é a fala do texto intertextual com um discurso infinitamente superior ao do discurso monológico. Percebemos que a partir daqui começa a polifonia, já que em alguns momentos teremos alguns personagens narrando alternadamente a narrativa principal. Porém, não é fácil fazer esta distinção dos discursos. Quanto mais enquadrados são os arquitextos, mais difícil é de se fazer a distinção entre linguagem estrutural e linguagem intertextual. Temos um “mosaico de citações”, algumas vezes é difícil estabelecer onde está o texto articulador, e o articulado como um “anagrama”. Este consiste num discurso que permanece no interior do outro, no qual é evidentemente visto pelas análises combinatórias de múltiplos códigos operados dentro do sistema literário vigente. Assim a obra jamais sai da sua ordem estrutural.

Embora Cardoso Pires tenha feito um romance sobre um assassinato há 17 anos atrás, há também a necessidade de falar sobre a ditadura salazarista que tanto o fez calar. A cronologia pode de-

<sup>10</sup> Ibidem, p. 165-166.

saparecer, e o trabalho intertextual, ou a narrativa, torna-se lacunar desde que a unidade se isole, facilitando a construção do material intertextual que ocupará este lugar. As digressões e os *flashbacks* são ótimos exemplos para este tipo de discurso intertextual. É o caso da cena do rádio, citada anteriormente, em que Elias aproveitada para lembrar de seu passado, alterando a moldura narrativa para uma moldura intertextual.

A transformação da moldura gera o pré-texto, no qual vão se enxertando todos os outros discursos. O texto intertextual opera como discurso desarticulador da ordem. Surgem as isotopias para oferecer novamente a unidade contra a multiplicidade das escritas. Todos os enxertos provocados por “pedaços” de textos, agora se unem para dar vida a estes “pedaços” do texto, como o caso do monstro do doutor Frankenstein. Proporciona-se então uma desintegração do texto narrativo, uma mistura aleatória dos fragmentos intertextuais, possibilitando inúmeras combinações e impedindo que o texto narrativo possa ter um discurso estruturado. Normalmente a desintegração trabalha com a inversão da ordem. Quando o narrador volta várias vezes atrás em suas anotações, percebe-se que ele faz o mesmo percurso mas encontra outro caminho, tirando e enxertando pedaços algumas vezes.

## CONCLUSÃO

Ao juntar evidências intertextuais de textos pré-existentes, como é o caso dos documentos citados no texto, das inserções de nota de pé-de-página, e dos discursos parodiados de romances policiais, Cardoso Pires constrói uma narrativa cheia de caminhos labirínticos e de documentos e relatórios, os quais funcionam como prova de uma narrativa interdiscursiva.

Valendo-se da ironia, o autor renarra o passado usando o discurso intertextual para evidenciar suas críticas e defender sua retórica. A partir de um distanciamento situa-se numa vertente oposta a dos neoconservadores, a qual subjaz uma postura artística de investigação dialética do real mediante ao uso de técnicas literárias diversificadas.

Portanto reduzir a obra de Cardoso Pires a romance policial é, no mínimo, não perceber a tamanha riqueza de artifícios usados

pelo autor em *Balada da Praia dos Cães*. Podemos enumerar aqui alguns dos recursos literários desta “tapeçaria”, que é seu romance, tais como: a fragmentação textual, pelo aproveitamento da montagem cinematográfica, com incidência na violação do tempo cronológico; a carnavalização, concretizada em textos indeterminados, híbridos; a polifonia, caracterizada pelas várias vozes dentro da narrativa que ganham autonomia no romance; a intertextualidade, que recorrendo aos fatos históricos atualiza e reatualiza o presente tecendo fios de ligações dialógicas anacrônicas e sincrônicas; e a metalinguagem acerca da investigação do crime e da construção do próprio romance/linguagem. Poderíamos citar ainda outros aspectos, mas ficaremos nestes que já são suficientes para exemplificar a riqueza desta narrativa.

Depois de juntar todas as evidências do crime, o chefe Covas nos revela que todos os que se encontravam na Casa da Vereda tiveram a sua participação no mesmo, desde o arquiteto, autor do primeiro tiro, até Mena, cúmplice do assassinato.

O mais importante não é o crime em si, mas sim os rumos da humanidade diante da banalidade em que a vida se encontra. Mesmo que ainda não seja um estudo psicológico do homem, Pires aponta para direções extremamente preocupantes exatamente quando Elias observa três jaulas de circo, contendo homens aprisionados, desfilando pelas ruas desertas de um Portugal, no mínimo, decadente, sem rumo.

**RESUMO:** O romance de ficção de Cardoso Pires se utiliza de um fato histórico datado sobre um crime que ocorreu na Praia do Mastro, que se entrecruza com a história de Elias – um chefe de polícia cheio de mistério e desilusão numa época de ditadura salazarista. O autor brilhantemente une as duas narrativas com jogos de inserções e montagens, como um quebra-cabeça. Desta forma, o assassino é perseguido pelo narrador como a caça o é pelo caçador. Mas, pelo ritmo das investigações poderemos perceber que o mais importante para Elias não se resume a encontrar o assassino, e sim descobrir por que ele praticou o crime. Quais seriam as ligações do assassino com a vítima? Que possibilidade, circunstancial ou duradoura, tinha(m) o(s) assassino(s) de matar a vítima? No seu escritório, o chefe Covas tenta decifrar inúmeras perguntas diante dos recortes de jornal, fotografias, e depoimentos de suspeitos bastante comprometedores, como é o caso de Mena, a namorada do major, uma das candidatas a culpada diante das evidências que Elias constrói e desconstrói durante toda a sua investigação, tendo este como confidente, em algumas vezes, o lagarto Lizardo, seu animal de estimação. Nesta obra são inúmeras as evidências de um romance policial carnavalizado pela dessacralização do romance policial tradicional. Cardoso Pires vai além das características do romance policial. A narrativa ficcional que coteja o fato histórico permite ao autor narrar um fato presente revisitando o passado, já que o livro é escrito dezessete anos depois do ocorrido.

**Palavras-chave:** carnavalização; Romance Policial; investigação.

**ABSTRACT:** *Based on a dated historical fact, the Cardoso Pires's fiction novel portrays the story of a crime which occurred in Mastro beach. This story overlaps with Elias's story – a mysterious and sceptical police officer living in the Salazar's dictatorship period. Typical of a puzzle, the two narratives are amazingly overlapped, coming out with insertion games and techniques which remind us of a movie edition built up by the author. By doing so, the murderer is chased by the narrator as the prey is chased by the hunter. But, throughout the investigations, it is noticed that, through Elias's perspective, the most important thing is not only to find out the murderer, but also discover the reasons for such a crime. What was the relationship between the murderer and the victim? Was there any occasional or lasting possibility that made the murderer commit the crime? In his office, Covas, the police officer, makes many attempts*

to solve innumerable questions, by investigating pieces of information from the newspaper, photos, and the suspects' speech which is considered as quite suspicious, such as Mena's case, the major's girlfriend, who becomes one of the main suspect due to the evidences raised by Elias's investigation. His pet, the lizard "Lizardo" as his best friend in confidential matters there are certainly, in this piece of work, innumerable traits of a typical detective novel which is "carnivalized" through a new conception which goes against the sacred atmosphere over the traditional detective novel. Cardoso Pires goes beyond with the common features of a detective novel. The fictitious narrative, which compares the historical fact, allows the author to narrate the present revisiting the past, once the book is written seventeen years later after the deed.

**Keywords:** *carnivalization; detective novel; investigation.*

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1998.
- ECO, Umberto. *Pós-Escrito O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- JENNY, Laurent et al. Intertextualidade. In: *Poétique*, 27. Coimbra: Almedina, 1979.
- LONDON, Jack. *O lobo do mar*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint Ltda., 1972.
- PAZ, Ravel Giordano. *Rastros da História: identidade e representação em Balada da praia dos cães, de José Cardoso Pires, e Estorvo, de Chico Buarque*. VI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, Rio de Janeiro, Ago. 1999. Disponível em: <http://www.terravista.pt/Copacabana/6677/ras-tr.html>. Acesso em: 28 jul. 2002.
- PETROV, Petar. *A ficção de José Cardoso Pires à luz da Pós-modernidade*. In: *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Tomo I. Org. e coord. de T. F. Earle. Universidade de Oxford. Oxford-Coimbra, 1998.
- PIRES, José Cardoso. *Balada da Praia dos Cães*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas da Narrativa*. São Paulo: Perspectiva, 1970.



# A MÁQUINA DE ANALOGIAS

Marcos Lopes<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

O título e o argumento principal desta comunicação inserem-se na primeira parte da minha tese<sup>2</sup> de doutoramento sobre alguns romances de José Saramago. A investigação buscou compreender a presença de uma dialética do sagrado e do profano configurando algumas narrativas do romancista português. Basicamente procurei entender, a partir de uma análise de *Memorial do Convento*, os procedimentos de base da escrita de José Saramago e a construção de um possível sistema de metáforas<sup>3</sup> – a sua lógica –, por sinal um sistema decisivo para a existência de uma hermenêutica no romance e para a criação de um sagrado não institucional. Qual é, afinal de contas, o argumento central desta comunicação que desejo submeter à apreciação crítica? *Memorial do Convento* não é um romance de extração polifônica, conforme entendeu uma parte significativa da recepção acadêmica brasileira e portuguesa<sup>4</sup>, mas, no limite, uma encenação dialógica presidida com “mão de ferro” por um narrador onisciente. Fundamentalmente, o que me interessa é avaliar os custos e os benefícios dessa ótica romanesca para a economia da narrativa.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Teoria e História Literária – UNICAMP.

<sup>2</sup> A tese intitula-se “Rosário Profano: hermenêutica e dialética em José Saramago”.

<sup>3</sup> Em *Memorial do Convento*, o processo de criação continuada das metáforas produz um efeito no mínimo curioso: de um lado, o espelhamento das metáforas (por exemplo, procissão, cravo e rosário) abre a possibilidade de uma narrativa infinita. De outro lado, a repetição de um núcleo semântico (sagrado//profano, tempo//eternidade) funciona como uma âncora capaz de parar a deriva das inúmeras associações. Esta repetição não se deve a um deus *ex machina*, mas à figura do narrador onisciente que distribui e recolhe as metáforas.

<sup>4</sup> Conferir os seguintes trabalhos: MESQUITA, 1993. CECCUCCI, 1991, p. 44. BASTAZIN, 1994. 2)BRAGA, 1997. FREIRE, 1996, p. 30-53. FERNANDES, 1990. OLIVEIRA FILHO, 1993.

## DO CÍRCULO DAS ESTÁTUAS AO CORPO SACRIFICADO

Em menos de uma semana deixou a máquina de ser máquina ou seu projecto, quanto ali se mostrava poderia servir para mil diferentes coisas, não são muitas as matérias de que os homens se servem, tudo vai é da maneira de as compor, ordenar e juntar...<sup>5</sup>

Se realizássemos uma descrição de cada capítulo do romance *Memorial do Convento*, concluiríamos que não são muitas as matérias de que o narrador se serve para compor a sua narrativa. É a maneira de compor, ordenar e juntar as matérias o que faz espichar a narração. O movimento desta última não deixa de ser homóloga aos movimentos de construção, desmonte e reconstrução da passarola. O motor que impulsiona estes três movimentos é a analogia. Ela é o princípio de organização estrutural da narrativa. Tal princípio, ao organizar a série de repetições e diferenças das ações dramáticas, das metáforas e dos comentários, poderia conduzir a escrita ao infinito. Se não conduz é porque o início e o fim do romance estão fortemente amarrados por uma ótica romanesca e, além disso, fecham um círculo dramático: no início da narração, Blimunda, Baltasar e Pe. Bartolomeu encontram-se no auto-de-fé e formam uma sugestiva trindade; no final da narração, Blimunda, após procurar Baltasar por nove anos, reencontra-o no auto-de-fé. Mas, agora, ele é réu e será queimado ao lado de outros hereges.

O tema da violência, onipresente na intriga romanesca, encerra o último capítulo do romance. Não se pode esquecer que Blimunda, no momento derradeiro, captura a vontade de Baltasar. Ela não deixa a vontade subir aos céus para se transformar no éter que segura as estrelas. A clausura da narração reafirma, com o gesto de Blimunda, a opção por um poder da imanência. Nada de uma instância que se arvora detentora da verdade e monopolizadora da violência é o recado que parece deixar-nos as últimas linhas do romance. Todavia, contra a violência e a lógica de uma instância unificadora (do poder do “Um”) do estado teológico-político, o romance responde com a lógica centrípeta: uma Voz que recolhe

---

<sup>5</sup> Ibidem, p. 137.

a polifonia dispersa na narrativa<sup>6</sup>. No fundo, não há dispersão, ou melhor, inexistente o ideal autárquico, por exemplo, de que algumas dessas vozes formem uma comunidade autônoma, ou, de que cada voz seja plenivalente<sup>7</sup>. A metáfora da nova trindade, representada pelo padre, o soldado maneta e a visionária, entra na economia do romance como um efeito da onisciência do narrador. O poder deste narrador é comparável ao poder de unificação do estado teológico-político. Em suma, a dialética do sagrado e do profano não é negativa. Ela reproduz na estrutura narrativa uma lógica centrípeta semelhante ao poder de unificação do estado teológico-político.

No antepenúltimo capítulo (p. 310-326) são narrados: o transporte das estátuas dos santos que irão preencher os nichos da igreja do Convento de Mafra, a viagem dos noviços de São José do Ribamar que irão ocupar as celas recém construídas do Convento, o encontro das estátuas e dos noviços “no lugar da estrada que

<sup>6</sup> É preciso notar que o romance saramaguiano foi caracterizado como dialógico em grande parte de sua fortuna crítica. Mesmo quando tal conceito não foi explicitado, a avaliação final dos críticos sublinhou a existência de um jogo de várias vozes narrativas definindo o estatuto do narrador. Veja-se, por exemplo, este comentário de Castelli: “La caratteristica dell’opera di Saramago è il ricorso a uno stile narrativo da lui definito ‘orale’. Consiste nell’immettere nel discorso, eliminando interpunzioni e virgolette, le battute dei personaggi e del narratore, in un *continuum* di domande, risposte, interventi e considerazioni di un io-narrante che non è sempre lo stesso. È come se lo scrittore registrasse una conversazione a più voci, in cui gli interventi degli interlocutori, immediati e talvolta sconnessi, si susseguono su ritmi diversi, in un diluvio di parole e in un intrico di storia, visionarietà, parabole e proverbi, scanditi da una semplice virgola cui segue una maiuscola.” (CASTELLI, 1999, p. 150). O estilo oral, o eu narrador que não se mantém idêntico e a imagem do fluxo discursivo como um dilúvio são aspectos que, em um primeiro lance de olhos, sugeririam a presença de uma polifonia e de um dialogismo no romance de Saramago. Mas, esta Tese procura discutir a pertinência desses conceitos a partir das análises de alguns romances e do estudo da recepção da obra. É importante sublinhar que Castelli caracteriza a técnica estilística de Saramago, em *Memorial do Convento*, com a metáfora fluvial: “Dà l’idea di un fiume in piena che travolge uomini e cose, in un fragore di voci, di urla e di echi.” (CASTELLI, 1999, p. 152).

<sup>7</sup> Veja-se o seguinte comentário de Bakhtin: “Dostoievski é o criador do *romance polifônico*. [...] Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis.” (BAKHTIN, 2002, p. 05).

vem de Cheleiros com a que vem de Alcaíça Pequena...<sup>78</sup>, a visita noturna de Baltasar e Blimunda ao círculo das estátuas e, por fim, a ida de Baltasar ao Monte Junto para fazer reparos na passarola, seguido do vôo acidental da maquina de fazer voar. Este percurso ajuda na compreensão do que estou chamando de lógica centrípeta da narração, mais precisamente a seqüência em que se narra a visita dos personagens ao círculo das estátuas. Escutemos as palavras do narrador e de Blimunda:

Saíram do *círculo* das estátuas, outra vez iluminadas, e, quando iam começar a descer para o vale, Blimunda olhou para trás. Fosforesciam como *sal*. Apurando o ouvido, percebia-se daquele lado um rumor de conversação, seria um concílio, um debate, um juízo, talvez o primeiro desde que partiram de Itália, metidos em porões, entre ratos e humidades, atados violentamente nos conveses, porventura a última fala geral que poderiam ter, assim à luz da lua, porque não tarda que sejam metidos em seus nichos, alguns nunca mais tornarão a olhar-se de olhos nos olhos, outros só de revés, e outros vão continuar a olhar o céu, parece castigo. Disse Blimunda, Devem ser infelizes os santos, assim como os fizeram, assim ficam, se isto é santidade, que será a condenação...<sup>9</sup>

O círculo das estátuas é a metáfora da imanência e o sinal de uma hermenêutica da e na obra. Por que? As estátuas dos santos, em seus nichos, são a catequese e a devoção para o olhar do cristão e representam o lugar hierárquico do corpo místico de Cristo. Em seus nichos, as estátuas são, no seu silêncio e na distância que ocupam do olhar que as contemplam, a metáfora da **transcendência**. Em contrapartida, no círculo das estátuas há a conversação, a partilha e o evento da palavra, seja na forma do juízo, do debate ou do concílio. Não há um poder externo às estátuas. Apenas o poder da linguagem. Sinal da hermenêutica da e na obra literária porque a oposição entre a imagem do círculo das estátuas e a dos santos em seus nichos não deixa de apresentar uma alegoria e uma crítica da sociedade cristã: o sofrimento das estátuas dos santos, presente na viagem da Itália para Portugal, é compensado pela quietude, a

<sup>8</sup> SARAMAGO, *Memorial do Convento*, 1998, p. 316.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 321. Os grifos são meus.

distância e o silêncio no nicho. Entretanto, aos olhos do narrador essa nova condição é semelhante ao castigo. E não apenas isso: se lermos com atenção o percurso narrativo, perceberemos que o transporte das estátuas e a viagem dos noviços, futuros membros do estamento clerical, constituem as duas faces de uma mesma moeda: o ideal da cristandade. Ideal posto em questão desde as primeiras páginas do romance e, nesse final da narrativa, na fala de Blimunda. Uma fala que não deixa de ser desdobramento da descrição e do juízo do narrador. Afinal, antes que Blimunda tome a palavra, o narrador encerra a sua descrição com a frase “parece castigo”. No penúltimo capítulo (p. 327-342), o núcleo dramático é o desaparecimento de Baltasar, após o vôo acidental da passaro-la, seguido da busca do seu paradeiro pela personagem Blimunda. Ora, neste capítulo, na cena em que Blimunda procura por Baltasar no Monte Junto, há esta passagem:

O Monte Junto está tão perto que parece bastar estender a mão para lhe chegar aos contrafortes, como uma mulher de joelhos que estende o braço e toca as ancas do seu homem. Não é possível que Blimunda tenha pensado esta subtileza, e daí, quem sabe, nós não estamos dentro das pessoas, sabemos lá o que elas pensam, andamos é a espalhar os nossos próprios pensamentos pelas cabeças alheias e depois dizemos, Blimunda pensa, Baltasar pensou, e talvez lhes tivéssemos imaginado as nossas próprias sensações...<sup>10</sup>

A afirmação do narrador explicita algo que é reiterado no romance: há uma instância narrativa que articula a ocorrência das várias vozes. É um poder do qual o narrador onisciente não abre mão, ainda que mitigue o atributo da onisciência. Haveria algum paralelo entre este poder articulador, que faz emanar de si próprio as diferentes vozes narrativas, e o poder do estado teológico-político?

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 329-330.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um ensaio dos anos 70, Pierre Clastres, ao se perguntar porque o tema da violência nas sociedades primitivas estava ausente das discussões etnológicas contemporâneas, formulou a seguinte tese: a violência, ou, a guerra nas sociedades primitivas era o que impedia o surgimento do Estado (uma instância capaz de agregar a dispersão de pequenas comunidades autárquicas). Pierre Clastres argumentava, em seu ensaio “Arqueologia da Violência”<sup>11</sup>, que a lógica dessas sociedades era centrífuga. Clastres entendia o Estado da seguinte maneira:

[...] a manifestação acabada da divisão da sociedade, enquanto órgão separado do poder político: a sociedade, a partir daí, acha-se dividida entre os que exercem o poder e os que o suportam. A sociedade já não é um Nós indiviso, uma totalidade una, mas um corpo fragmentado, um ser social heterogêneo. A divisão social, a eventualidade do Estado, são a morte da sociedade primitiva.<sup>12</sup>

No final do ensaio, encontra-se uma idéia que poderia ser relacionada, obviamente com cautela, ao tema do poder e da violência em *Memorial do Convento*:

Incapaz de conceber o mundo primitivo como um mundo não natural, Hobbes, em contrapartida, foi o primeiro a perceber que não se pode pensar a guerra sem o Estado, que devem ambos ser pensados numa relação de exclusão. Para ele o vínculo social institui-se entre os homens graças a esse ‘poder comum que os mantém a todos em respeito’: *o Estado é contra a guerra*. Que nos diz paralelamente a sociedade primitiva como espaço sociológico da guerra permanente? Repete, invertendo-o, o discurso de Hobbes, proclama que a máquina da dispersão funciona contra a máquina da unificação, diz-nos que *a guerra é contra o Estado*.<sup>13</sup>

---

Parodiando a citação poder-se-ia perguntar: o que nos diz *Me-*

<sup>11</sup> CLASTRES, 1980, p. 11-45.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 45.

*morial do Convento* como espaço romanesco da analogia permanente? Repete a estrutura do poder teológico-político, a despeito de ensaiar uma crítica contundente a tal poder, proclama que a máquina da produção de similaridades é, no frígido dos ovos, uma mimesis invertida da máquina de unificação do estado teológico-político (ao invés de termos no topo da pirâmide a nobreza, teríamos o povo, embora no romance este último é tutelado pela voz do narrador...). Por conseguinte, o espaço romanesco é uma caixa de ressonância e de ecos na qual a Voz onisciente do narrador constitui o poder de parar a deriva das analogias. Tendo-se em vista o fio condutor desta comunicação, como amarrar esta lógica centrípeta, que faz refluir para um centro as diferenças e as semelhanças produzidas ao longo da narração, com o tipo de hermenêutica que se constrói, por exemplo, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*? A minha tese é de que as primeiras páginas deste romance elaboram uma hermenêutica que debilita a instância unificadora da narrativa, ou, pelo menos tematiza o enfraquecimento de um narrador onisciente. Essa estratégia ficcional não é fortuita, afinal nesse romance a relação entre o sagrado (o cristianismo) e a violência constitui o núcleo dramático.

**RESUMO:** Pode-se afirmar que *Memorial do Convento* ensaia uma crítica contundente ao vínculo interno entre religião e política. Para caracterizar e entender o alcance desta crítica, uma parte significativa dos estudos literários analisou o romance a partir dos conceitos de dialogismo, polifonia, ficcionalização da história, paródia pós-modernista e carnavalização. Tais conceitos vingaram nas inúmeras análises do romance e deixaram uma espécie de consenso hermenêutico. Proponho ler o espaço romanesco de *Memorial do Convento* como o lugar da analogia permanente. O mecanismo da analogia é o princípio estrutural que organiza a narrativa. Ao invés de vozes equípolentes (um romance de extração polifônica), teríamos a presença de um narrador onisciente capaz de unificar a “dispersão” dos comentários e a proliferação das metáforas. Contra a lógica centralizadora do poder do estado teológico-político, o romance responde com uma lógica semelhante. Na falta de um termo mais adequado, chamarei provisoriamente

tal lógica de “centrípetas”. As diversas vozes que comparecem na narrativa seriam caixa de ressonância de uma Voz primeira. O cerne desta comunicação reside na compreensão dessa Voz e dessa lógica centrípeta.

**Palavras-chave:** Saramago, José. Analogia. Hermenêutica.

**ABSTRACT:** *It might be affirmed that Baltasar and Blimunda essays a trenchant critique to the link between religion and politics. To characterize and understand the reach of this critique, a significant part of literary studies has analysed the novel through the concepts of dialogism, polyphony, postmodernist parody and carnivalization. Such concepts took hold in several analysis of the novel and left a kind of hermeneutical consensus. I propose to read the novelist space of Baltasar and Blimunda as a place of permanent analogy. The mechanism of analogy is the structural principle that organizes the narrative. Instead of equipollent voices (a novel of polyphonic extraction), we would have the presence of a omniscient narrator who is capable of unifying the dispersion of the commentaries and the proliferation of metaphors. Against the centralizing logic of the theological-political state power, the novel answers with a similar logic. In the absence of a more adequate term, I will call this logic “centripetal”. The several voices that appear in the narrative would be a resonating chamber of a first Voice. The central point of this communication consists of the understanding of this Voice and of this centripetal logic.*

**Keywords:** Saramago, José. Analogy. Hermeneutics.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BASTAZIN, Vera Lúcia. *A Personagem em Saramago: Poética e Mito*. São Paulo, 1994. 200p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica.
- BRAGA, Miriam Rodrigues. *A Concepção de Língua de Saramago: O Confronto entre o Dito e o Escrito*. São Paulo, 1997. 157p. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica.
- CASTELLI, Ferdinando. José Saramago: tra storia, visionarietà e intemperanze. *La Civiltà Cattolica*, Roma, v. II, quaderno 3572, p. 150, 15 magg. 1999.
- CECCUCCI, Piero. *Il Memoriale del Convento nell’Itinerario Narrativo di*



- Jose Saramago: Storia, Finzione e Fantastico come Elementi Costitutivi della Realtà. In: VIAGGIO INTORNO AL CONVENTO DI MAFRA, 17-18 maggio 1990, Milano. *Atti del Seminario Italo-Portoghese*. Milano: Guerini, 1991.
- CLASTRES, Pierre. Arqueologia da violência. In: ADLER, Alfred et alii. *Guerra, religião, poder*. Trad. João Afonso dos Santos. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 11-45.
- FERNANDES, Ceres Costa. *O Narrador Plural na Obra de José Saramago*. São Luís – MA: CORSUP/EDUFMA, 1990. 127p. (Dissertação de mestrado defendida em ago. 1989, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica).
- FREIRE, Maria Cecília de Salles. *A dança das Vozes no Evangelho Poético de José Saramago*. São Paulo, 1996. 155p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica.
- MESQUITA, Maria Luísa Raimundo. *Do Estatuto Polifônico do Narrador em História do Cerco de Lisboa de José Saramago*. Lisboa, 1993. 261p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas – Época Contemporânea) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Depto. de Estudos Portugueses, Universidade Nova de Lisboa.
- OLIVEIRA FILHO, Odil. *Carnaval no Convento. Intertextualidade e Paródia em José Saramago*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993. 118p. (Dissertação de mestrado defendida em 24 jun. 1988, Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista).
- SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. 21 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

# EUGÊNIO DE ANDRADE: OS DIZERES DO CORPO NÃO DITO

Marcus Vinícius Couto Rodrigues<sup>1</sup>

Aprendi um ofício de enganos e sortilégios  
Eugénio de Andrade

Começo este texto citando alguns versos do poema *Espelho*, Publicado no livro *Mar de setembro*, de 1961. Cito os cinco primeiros versos:

Que rompam as águas:  
é de um corpo que falo.

Nunca tive outra pátria  
nem outro espelho,  
nunca tive outra casa.  
(Andrade, 1990, p. 95)

Estes versos são emblemáticos da poesia de Eugénio. Neles está encenado o revelar-se. O poeta retira o véu — “as águas” — com que finge esconder o corpo. O assunto que o persegue e ao qual persegue se revela inteiro: “é de um corpo que falo”. É interessante fixar estes versos como um momento de revelação. Pura retórica, nossa e do poeta. Não há a revelação porque jamais houve o gesto de esconder; não há a revelação porque de fato nada se revela. O corpo que surge no palco do poema é mais uma vez representado como um rio, metáfora recorrente na obra de Eugénio. O corpo, assim representado, tem sua carnalidade diluída no líquido da imagem. O corpo não é um objeto apreensível, por onde o desejo possa passear com segurança, o corpo é um rio que passa. O corpo é água, superfície que se vê, lente por onde se vê, lâmina que nos reflete. Reflexão e refração, o duplo e o variante, o eu e o outro. Uma metáfora tão singela, aparentemente *naïve*, encerra em si toda o tensionamento de forças que é a representação

<sup>1</sup> Universidade Federal Fluminense – Programa de Pós-graduação em Letras – Doutorando

do corpo na poesia de Eugénio de Andrade. Corpo como representação do desejo, corpo desejado, corpo desejan-te. Sim, o corpo também é apresentado como sujeito. A leitura do verso “é de um corpo que falo” se apresenta dúbia, enganadora. É o poeta olhando o corpo ou é o poeta nomeando-se corpo? Quando ele diz “é de um corpo que falo” não poderia estar afirmado o lugar de onde observa o mundo? O corpo é ao mesmo tempo casa, onde se está e espelho onde só se está virtualmente, imagem. Mesmo expressando explicitamente o seu objeto de desejo, o poeta ainda assim provoca dúvida, pois ele mesmo pode ser o objeto. Nunca há a certeza. Assim, quando dizemos encenar, devemos pensar mesmo no gesto de fingir o que não aconteceu: o engano, o logro

## 1. O CORPO QUE SE DIZ

O corpo é assunto recorrente na obra de Eugénio, já o dissemos, e de resto pode ser encontrado em vários outros poetas portugueses. Numa sociedade ainda bastante conservadora como o foi a portuguesa, podemos dizer que se tratou de uma transgressão dizer o corpo, o desejo, de maneira tão constante. A representação do corpo como objeto desejado ou mesmo como materialização do sujeito poético e, em consequência, como ser desejan-te traz a sexualidade para o centro do jogo poético. O sexo é tema cercado dos mais sofisticados sistemas de repressão e controle. Então, como entender a massiva presença do corpo na poesia portuguesa?

Antes, porém, é preciso investigar as motivações do surgimento dos textos sobre sexo. É preciso entender se há nesta vontade de falar um desejo de expressão inteiramente pessoal ou se ele apenas obedece a um fenómeno externo ao indivíduo. A questão é se de fato lidamos com textos que rompem o silêncio sobre o tema — corpo, sexo — ou se são impulsionados por uma ordem para a confissão.

Este debruçar sobre o corpo que acontece na poesia portuguesa não é um fato isolado. Como bem expõe Foucault em sua *História da sexualidade*, observa-se a partir do século XVII, ao lado de uma repressão ao sexo, um incremento no discurso sobre ele. Melhor dizendo, Foucault analisa como o surgimento de um fenómeno — esta repressão ao sexo, vem acompanhado de outro que

à primeira vista lhe parece antagônico — o discurso sobre o sexo. Na verdade, o que estão em jogo são forças muito mais perversas. O fenômeno pode ser melhor entendido assim: a necessidade de apodera-se do sexo e controlá-lo torna-se mais premente. Novas relações de poder se estabelecem e exigem novas redes de contenção do indivíduo. O desejo sexual já não pode ser deixado em campo aberto, natural. É este o movimento que se pode observar a partir de então. O sexo é retirado do campo, da existência selvagem, longe do discurso. É o momento de domesticá-lo.

Foucault descreve um movimento de expansão das áreas dominadas pelo discurso sobre o sexo. Assim é que

De um extremo a outro o sexo se tornou, de todo modo, algo que se deve dizer, e dizer exaustivamente, segundo dispositivos discursivos diversos, mas todos constrangedores, cada um à sua maneira. (FOUCAULT, 1988. p.34)

Em um primeiro momento tais discursos, fortemente controladores, circunscreviam-se apenas ao sexo matrimonial, heterossexual e destinado à procriação. Os depoimentos e confissões exigidos pelo poder restringiam-se a esmiuçar a intimidade do casal, seja nos atos do sexo, seja naquilo que não se atualizava, que permanecia na ordem do desejo.

Não se trata somente de dizer o que foi feito — o ato sexual — e como; mas de reconstituir nele e a seu redor, os pensamentos e as obsessões que o acompanham, as imagens, os desejos, as modulações e a qualidade do prazer que o contém. (FOUCAULT, 1988. p.34)

Todo o resto permanecia fora dos discursos. Há, então, uma explosão discursiva a partir do século XVIII e, neste ponto, abandona-se o casal como objeto preferencial dos discursos. A sexualidade das crianças, dos homossexuais, dos loucos e criminosos, os devaneios, as obsessões, as pequenas manias entram na ordem do discurso.

Segundo Foucault, no rito da confissão, ou mesmo no discurso psicanalisado — eu acrescento, o sujeito que fala é ao mesmo

tempo sujeito do enunciado. Ele é seu próprio assunto e alvo do próprio dedo acusador. Mais que transgredir e afastar as regras de controle da sexualidade, do próprio corpo, aquele que profere o discurso sobre o sexo termina por se submeter, seja porque sobre ele pode ser exercido o controle efetivo — a confissão do ilícito permite a punição; seja porque a redução do desejo a um discurso é já uma forma de limite.

Já ouvimos a expressão: poeta do corpo. Muitos são esses poetas em Portugal. Um rótulo como este tem o poder de vestir os corpos que pretendem se mostrar. Ele reduz, educa, impede que o leitor possa descobrir outros corpos no texto; impede que este leitor descubra novas formas de ver o corpo, objeto de desejo, e de ser corpo, o ser desejanste, indivíduo.

Neste estado de coisas, como podemos entender a poesia de Eugénio de Andrade? É preciso voltar ao corpo do poema.

## 2. O CORPO NÃO DITO

É proposital este fantasma grudado na sonoridade da expressão “não dito”. É óbvia a associação de “não dito” com “maldito”, o execrado, o marginal, aquele sobre quem se maldiz. Entretanto, queremos ainda outra associação, queremos o “mal dito”. Aquele que não foi dito do jeito certo, não como falha, mas como desvio da norma. Queremos o que não se diz e o que se diz diferente; aquilo que varia, aquilo que escapa. A poesia.

Se nos perguntamos antes a respeito do caráter transgressor da poesia que expõe e representa o corpo e se essa transgressão se vê domesticada pelo poder, precisamos analisar com cuidado o quanto de transgressão há em Eugénio de Andrade.

A poesia eugeniana possui muitas camadas de leitura, como qualquer boa poesia. Sua camada mais exterior não é certamente transgressora. É de um corpo que se fala, mas este falar não é de modo algum francamente transgressor. Ao contrário, aparece num discurso dócil, em que as palavras em nada põem em relevo a sensualidade de um corpo. Sua representação é feita através de uma aproximação com a natureza, galhos, flores, folhas, e mais precisamente e com insistência, através da metáfora da água. É Gastão Cruz quem nos socorre nesta constatação:

A assimilação do corpo humano, ou, talvez mais precisamente do ser humano, a um rio é uma das mais insistentes aproximações corpo-natureza que encontramos na poesia de Eugénio de Andrade. (CRUZ, 1999, p. 74)

O termo assimilação é bastante apropriado para o caso. O que se vê em Eugénio não é a agressão que o surgimento de um tema tabu possa provocar. Nada choca. Não existe a perplexidade diante do tema. O corpo surge assimilado, suavemente incorporado numa imagética coerente e naturalmente não ameaçadora: a natureza.

É de um retorno à natureza que se faz a poesia de Eugénio. É neste ambiente que surge o corpo e o desejo, corpo “como um rio”, onde o sujeito poético “se perde”. Assim está na primeira estrofe do *poema XVIII* de *As mãos e os frutos* (ANDRADE, 1990, P. 23):

Impetuoso, o teu corpo é como um rio  
onde o meu se perde.  
Se escuto, só oiço o teu rumor.  
De mim, nem o sinal mais breve.

Na segunda, temos marcada a possibilidade celestial:

Imagem dos gestos que tracei,  
irrompe puro e completo.  
Por isso, rio foi o nome que lhe dei.  
E nele o céu fica mais perto.

A natureza deste corpo de que se fala fica mais definida aqui. Ele se afasta da experiência humana e aproxima-se do divino. Este movimento é realizado por ato de vontade do poeta, “rio foi o nome que lhe dei”. É de um corpo que ele fala, mas aqui este corpo terá novo nome, será chamado de rio. O poeta se vale da prerrogativa adâmica de nomear o mundo. Como primeiro homem da criação, Adão pode nomear todas as coisas criadas. O poeta continua o trabalho divino e dá ao real a existência na linguagem. Esta existência, sabemos, é de outra natureza e nem ao menos

guarda fidelidade à primeira. Há em nós a ilusão desta fidelidade, mera crença, mero desejo. um nome pronunciado arrasta nosso olhar para aquele objeto nomeado, sabemos os lugares das coisas quando falamos.

Mas quando o poeta renomeia o mundo, tudo sai de seu lugar. O corpo agora é um rio e seu lugar já não é a cama, mas o leito que as margens formam. Sendo de água, já não tem mais forma fixa. Sua forma estará em conformidade com aquilo que a contém. E o que delinea este corpo na poesia são as palavras. Este corpo, para o poeta, poderá ser qualquer coisa.

No poema *Apenas um corpo* de *Até amanhã* (ANDRADE, 1990, p. 65) o corpo desejado não é nomeado rio. Mas ele traz esta nova encarnação dentro de si, um “rio interior”, e, fecundado pelo relâmpago e pelo sol, fecundado por outro corpo, nascerá um corpo novo:

(...)  
Um rio interior aguarda.  
Aguarda um relâmpago,  
um raio de sol,  
outro corpo.  
(...)  
Um novo corpo nasce  
(...)  
debaixo do meu corpo desvelado

Aqui temos a encenação do renascimento que está contida na renomeação do corpo. Enfim, um novo nome e já se instaura uma ruptura. Mas é de outra natureza esta ruptura. Não se tem de Eugénio a revolta juvenil, o enfrentamento direto. Como vimos, o aparecimento de discursos sobre sexo, desejo, aí incluído o discurso sobre o corpo, termina por obedecer a uma estratégia de manutenção de um sistema de poder. Fale de sexo e sujeite-se à classificação marginal. Um texto que fale de sexo, que represente o corpo é imediatamente indexado como erótico. Sua leitura obedecerá a este rótulo, ou para reduzir seu entendimento a mero estímulo sexual ou para considerá-lo exótico, uma curiosidade. Jamais este texto será visto como relevante para a compreensão da experiência humana.

A poesia de Eugénio escapa deste jugo de maneira inteligente. Ela não enfrenta. Ao contrário, parece indiferente a este jogo de forças. Mas se instala irremediavelmente no imaginário coletivo. O corpo é como um rio, corpo é rio, e nele se pode navegar o desejo com liberdade, como faz o poeta em *Arte de navegar*, do livro *Obscuro domínio* (ANDRADE, 1990, P. 131):

Vê como o verão  
 subitamente  
 se faz água no teu peito,

e a noite se faz barco,

e minha mão marinheiro.

O corpo é o espaço de liberdade, em que é possível a experiência sensual. Mas isso é posto de tal maneira que a sensualidade se dilui, se oculta na leveza da metáfora. E note-se que neste poema está presente a noite como veículo do desejo: o barco. Ela oculta e acolhe este desejo e termina por ser reveladora de sua natureza. Mas aqui antecipamos demais nosso raciocínio. Voltaremos a este ponto oportunamente.

O que é preciso notar aqui é este campo livre que o corpo se torna. Lugar onde se pode falar e viver o desejo, mas, também, por sua própria natureza líquida, impossível de se conter e dominar. O corpo opera uma metamorfose inesperada. Ele se faz um elemento inteiramente dessemelhante de si. No poema em questão o que temos é o verão que se faz água no peito do ser amado. Mas em muitos outros poemas, o próprio corpo se faz água, rio, ou ervas ou troncos, como no poema *Green god* de *As mãos e os frutos* (ANDRADE, 1990, P. 21).

Trazia consigo a graça  
 das fontes quando anoitece  
 Era o corpo como um rio  
 em sereno desafio  
 com as margens quando desce.

Andava como quem passa



sem ter tempo de parar  
Ervas nasciam dos passos,  
cresciam trocos dos braços  
quando os ergui no ar.  
(...)

O corpo humano se faz análogo a elementos inusitados, sem que seja ele, corpo humano, o parâmetro desta analogia. Aqui a poesia de Eugénio se aproxima dos surrealista, justamente por proceder esta metamorfose que escapa da medida humana. O ensaio *As metamorfoses da figura humana* de Eliane Robert Moraes é esclarecedor sobre o tema. O surrealismo recupera o pensamento analógico do homem renascentista. Entretanto, ao contrário deste, o homem não é o centro de todas as coisas. A analogia revisitada pelos surrealistas ignora este paradigma, ultrapassando-o. De fato, todo o projeto de busca das semelhanças se faz sem a regra do corpo humano, mesmo quando por ele se faz. Este é um dos elementos formadores das imagens delirantes dos artistas deste movimento. Temos aí a total liberdade em relação à “medida humana”.

Ora, é evidente que o projeto eugeniano é de busca da liberdade de falar do corpo e de não falar o corpo. Ou seja, o corpo está ali no poema, mas não é possível classificar, conter o desejo que ele representa. Isto porque ele não se apresenta na linguagem com as mesmas vestes que adão lhe deu. Ele é água. Não “uma” água qualquer. E note-se que é preciso por este “uma” em suspeita, porque a água não se individualiza nem na existência objetiva, nem na linguagem. Por si só, água já é um elemento inapreensível demais. Ainda assim, o corpo é mais que água, ele é água de rio. É água que nunca é a mesma, que sempre já é outra.

O uso insistente desta metáfora, desta nomeação nova obedece a três movimentos simultâneos, que as necessidades próprias de um ensaio nos obrigam a distingui-los e organizá-los, o que, ironicamente, significa classificar, hierarquizar.

Falamos antes da aparência *naïve* da poesia de Eugénio de Andrade. Uma poesia construída como se guardasse a ingenuidade de poder representar tudo. Ela se volta para a natureza e em alguns momentos podemos apenas ver o poeta natural em um passeio no

bosque. O corpo do amado, o corpo do amante, o rio, tudo compondo uma cena idílica. Mas não é como cenário que a natureza é trazida ao poema. Rios, galhos, flores, folhas, frutos, árvores, tudo são partes do corpo, ou o corpo inteiro. O corpo pode ser representado por qualquer coisa porque nada o pode representar fielmente ou o desejo que sobre ele recai. E novamente sobre a água, o elemento inapreensível, reside a tensão em que vive o poeta. Elemento incorpóreo, translúcido, que deixa a luz e o olhar atravessá-lo e, por isso, não se deixa ver verdadeiramente.

É na coincidência de nomeações de corpo e água que se faz a construção do que não se pode dizer. No *poema V de Branco no Branco* (ANDRADE, 1990, P. 251) temos o dizer dessa impossibilidade justamente com o uso destas duas imagens: corpo e água.

(...)

Um corpo é o lugar da furtiva  
luz despida, de carregados  
limoeiros de pássaros  
e o verão nos cabelos;

é na escura folhagem do sono  
que brilha  
a pele molhada,  
a difícil floração da língua.

(...)

O corpo é o lugar da expressão, de si e do mundo, mas esta expressão só se faz no segredo, no não visto, longe da luz, furtiva e despida. A pele se deixar molhar pela língua, no caminho da carícia e na escritura mesma, mas isso só acontece na “escura folhagem do sono”. A transposição da experiência sensual para a linguagem acontece, mas apenas no escuro.

E se fazemos esta leitura do poema, isto acontece porque o poeta não deixa dúvidas sobre o que fala; O poema termina com uma última estrofe de um verso: “o real é a palavra”. A palavra é o único “real” que a palavra pode alcançar.

Impossível o real. Impossível o corpo. E o corpo é certamente o real que interessa a Eugénio de Andrade. O corpo e todas as suas implicações: foco do desejo, materialização do desejante, lugar da

carícia e do prazer.

Como dizer o corpo, Como dizer o desejo, abarcar com as palavras toda essa experiência de tocar o outro, de querer tocar de não poder tocar? Impossível. impossível dizer o desejo de pertencimento e de possuir. Por isso a água. Impossível dizer a vontade de reter o instante em que os corpos parecem um único corpo. Por isso o rio, metáfora por excelência do escoamento do tempo.

Mas há ainda um outro entrave para dizer o corpo, que a metáfora da água parece trazer em si. Como expressar o corpo e ainda assim escapar de todos os rótulos e classificações a que está sujeito o texto? É de novo a natureza da água que se impõe. O elemento não se contém em si, ele é contido. E se pensamos que, de um lado, é possível o controle deste corpo-água, não podemos deixar de lembrar que ela evapora e penetra no solo e está nas folhas e nos frutos e no corpo humano ele mesmo e no ar. É de sua natureza este trânsito por todos os lugares.

Mas aqui nos parece que a poesia de Eugénio se faz apenas deste não dizer do corpo, uma constante fuga da expressão crua. Não é verdade. Há mesmo a onipresença de um corpo metamorfoseado, cujo emblema é o *Green God*, cujas duas primeiras estrofes já citamos. Este deus, em tudo idealização, não pode ser capturado. Ele distribui sua graça e passa:

Sorria como quem dança.  
E desfolhava ao dançar  
o corpo, que lhe tremia  
num ritmo que ele sabia  
que os deuses devem usar.

E seguia o seu caminho,  
porque era um deus que passava.  
Alheio a tudo o que via,  
enleado na melodia  
duma flauta que tocava.

A força deste poema contamina a leitura da obra de Eugénio, como um véu, um aviso de que nada do que se faça ou diga para capturar o corpo, o objeto de desejo, terá êxito, porque ele sempre estará alheio a tudo, de passagem. No Poema *Eros de passagem*, de

*Ostinato Rigore* (ANDRADDE, 1990, P. 109-10) Outra vez se encena esta impossibilidade. Aqui de maneira bem mais elaborada. O deus nem ao menos desce ao corpo do poema. Ele fica apenas no título e o poema, em cinco estrofes compostas por dísticos, trata apenas dos reflexos e impressões que se operam no mundo e no poeta diante da passagem do deus.

1.  
Apelo da manhã perdido em flor;  
ave seria se não fosse ardor
2.  
Pelo sabor da água reconheço  
a ternura e os flancos do verão.
3.  
Um corpo brilha nu para o desejo  
dançar na luz a pique das areias.
4.  
Nas águas rumorosas da memória  
contigo acabo agora de nascer.
5.  
O vento inclina as hastes à luz dura:  
a terra está próxima e madura.

Note-se que todas as impressões são indiretas, de segunda mão, o deus é apenas adivinhado nas coisas. Note-se, ainda, como esta imagem inacessível de Eros é importante para Eugénio. Esse será o título que ele escolherá para sua Antologia de Poesia Erótica Contemporânea (ANDRADE, 1997).

Entretanto, este emblema do desejo inacessível que pretende resumir a obra de Eugénio não corresponde ao que acontece ao longo da mesma. Há sim inúmeras incursões na carnalidade propriamente dita. Como podemos ver, por exemplo, nestes versos do *poema XXV/II*, de *Branco no Branco* (ANDRADE, 1990, p. 262):

Regressar ao corpo, entrar nele  
sem receio da insurreição da carne.

(...)  
ou nestes do poema XXVIII, mesmo livro (idem, idem):  
(...)  
Luz entornada pelo dorso, na cintura,  
Mas doce sobre as nádegas:  
Para levar-te à boca, quantos mares  
Arderam, quantas naves

São vários estes momentos de carnalidade inequívoca. Entretanto, essa carnalidade deve estar sempre em suspeita por tudo o que já vimos da poesia de Eugénio de Andrade. Ou seja, defini-la, limitá-la a uma única interpretação é tarefa de êxito duvidoso. Tudo pode ser outra coisa.

Uma outra forma de inacessibilidade do corpo na poesia de Eugénio de Andrade, corpo e desejo, é sem dúvida a definição da natureza deste corpo representado e do tipo de desejo que se encena.

Aqui temos outra ambigüidade a observar, a qual também se espelha nesta natureza fluida do elemento água e da imagem do corpo como um rio. Veja-se novamente o já citado *poema XXVII* de *Branco no Branco*, agora inteiro:

Regressar ao corpo, entrar nele  
sem receio da insurreição da carne.  
Nenhuma boca é fria,  
mesmo quando atravessou

o inverno. Uma boca é imortal  
sobre outra boca: diamante  
aceso, estrela aberta  
quando irrompe, invade

ombros, peitos, coxas, nádegas, falos.  
Despertos, puros no seu pulsar,  
aí os tens: esplendoroso,  
duros.

Trata-se este poema de uma representação do corpo masculino e do desejo por este corpo, explícito e franco. Mas a ambigüidade se mantém por força do ocultamento do gênero do sujeito poético.

Até este momento, sempre falamos no poeta como o ser desejante, ignorando que o ser histórico, Eugénio, não se confunde com o sujeito poético. E o fizemos por mera simplificação de nosso discurso. Aqui, entretanto, precisamos marcar esta diferença. Neste poema, como em praticamente todos os poemas de Eugénio, há o disfarce do gênero. Na maioria dos casos temos a ocultação do gênero do corpo, do ser desejado e sempre a ocultação do gênero do sujeito poético. É o que ocorre neste poema. Ele expõe o desejo pelo corpo masculino mas nada diz sobre quem deseje.

É natural a hesitação em classificar este poema como homoerótico. E precisamos por em destaque o termo “classificar”, para voltarmos a ele depois. Essa classificação é ainda mais difícil se lembrarmos que o poeta, português, escreve a partir de uma tradição ibérica, que já nos deu as Cantigas de amigo. Ele mesmo repete esta tradição no poema *canção*, um de seus primeiros poemas, escrito ainda na adolescência. (ANDRADE, 1990, p. 11)

Tinha um cravo no meu balcão;  
 Veio um rapaz e pediu-mo  
 mãe, dou-lho ou não?  
 (...)

Nas cantigas de amigo temos uma voz feminina “cantando” para um homem. O *poema XXVII* não é uma cantiga de amigo e tão pouco é um poema homoerótico explícito. Há talvez uma pista no segundo verso: “sem receio da insurreição da carne”. Esta insurreição poderia ser vista como a insurreição da natureza, do preconceito. Não sabemos ao certo. A ambigüidade permanece.

Alexandre Pinheiro Torres, em seu ensaio *O conflito entre o instinto e a sociedade em “As mãos e os frutos” de Eugénio de Andrade* faz uma longa análise do livro, mapeando os diversos índices de um amor contra a regra, seja nas alusões à sua esterilidade – as folhas que não podem ser frutos, seja no fato de o amante só vir sob a camuflagem da noite. Esta noite que se faz barco no poema *arte de navegar* aparece em vários poemas de *As mãos e os frutos*, o que leva Torres a concluir:

Temos de admitir que a presença da noite, a poetização e a sublimação da noite é, para além de um requisito romântico, tão típico da sua parafrenália, o lugar comum onde o amante eugeniano descobre a única viabilidade para o seu amor. . (TORRES, sd, p.9)

Quase ao final de seu ensaio ele diz:

Restar-nos-ia especular sobre que espécie de amor é esse que é incompatível, ou se torna incompatível, com o dia. Porque o aparecimento do Dia coincide com a partida do ente amado e com a ‘libertação’ do amante eugeniano. Não o faremos porém. Insinuaremos apenas que o livro se nos torna em certa medida incompreensível se não ‘lermos’ esse amor como socialmente ambíguo ou socialmente inaceitável. (TORRES, sd, p.16)

Torres não avança em sua especulação sobre a natureza do amor em *As mãos e os frutos*. Desvia-se rapidamente para uma outra conclusão sobre o livro: “parece-nos que o grande tema do livro é o da inquietação **metafísica** perante a **mudança** das coisas”.

Se quisesse avançar em suas conclusões sobre a natureza do amor nesta obra, ele certamente encontraria o amor homoerótico. A obra de Eugénio é toda feita de indícios que levam a isso e mesmo de momentos mais explícitos. E aqui neste ensaio nós poderíamos fazer isso: “classificar” a poesia eugeniana como homoerótica. Mas o que nos interessa é justamente este vigor poético que consegue escapar da classificação.

A poesia de Eugénio se faz na ambigüidade e na afirmação da liberdade. Liberdade de dizer, é certo. Ele diz tudo o que quer sobre o corpo e sobre o desejo. Todos os anseios estão lá expostos. Ele não se deixa reprimir pelo poder vigente e não silencia. Entretanto, para vir à luz, para expor-se, ele também não se submete aos lugares que o sistema reserva para a variação, para o diferente, para os transgressores. Sua poesia permanece inclassificável neste aspecto. Isto se reflete na forma como a recepção da mesma se dá. Poeta acolhido quase como “poeta oficial”, ou seja, capaz de ser emblema de toda uma sociedade, cada um de seus poemas pode ser lido por aqueles que variam, que diferem, que transgridem

como um segredo, uma mensagem cifrada.

Esta é talvez a melhor leitura que se pode ter deste ato de renomear o corpo, de trazê-lo ao poema como algo completamente diferente de sua representação habitual. O corpo líquido, como um rio, um deus que não se deixa aprisionar, uma voz que se faz escutar no silêncio. Este é o ofício de engano e sortilégios que aprendeu o poeta.

**RESUMO:** A insistente presença do corpo como tema na obra de Eugénio de Andrade é analisada, neste estudo, à luz das idéias de Michel Foucault, em sua *História da Sexualidade*. Buscamos aqui observar como o poeta lida com a tensão existente nos discursos sobre o desejo, nos quais figuram a transgressão ao poder e, ao mesmo tempo, uma obediência ao comando de confessar-se. A representação do corpo na obra de Eugénio de Andrade possui um enorme potencial de escape a esta polaridade. Ela busca na água, na imagem do rio, a metáfora preferencial para o corpo. A escolha deste elemento, capaz de transfigurar-se em vários estados da matéria, quase inapreensível, permite ao poeta dizer o seu desejo sem estar de fato a confessar, a obedecer um poder exterior ao poema. O corpo, a um tempo objeto do desejo e ser desejante, não pode ser capturado. Assim, sua natureza homoerótica se expressa e escapa do controle do poder. Isto é observado, como exemplo, no ensaio de Alexandre Pinheiro Torres, *O conflito entre o instinto e a sociedade em "As mãos e os Frutos"*, no qual são mapeados os diversos índices de um amor contra a regra sem jamais, entretanto, nomear o “amor socialmente ambíguo”. É deste engenhoso estratagema do poeta, seu “ofício de sortilégios e enganos”, que trata o presente estudo.

**Palavras-chaves:** Poesia portuguesa, homoerotismo, Eugénio de Andrade.



**ABSTRACT:** *This study concerns the analysis of the presence of the body as an insistent leitmotif in Eugénio de Andrade's works in confrontation of Michel Foucault's study History of Sexuality. This work focuses on the poet's treatment of the tension present in the discourses regarding desire in which power transgression and an obedience to a command to confess are simultaneous. The representation of the body in Eugénio de Andrade represents a great potential of escaping from this polarity in the sense that the author represents the water, or the image of a river, as the preferential metaphor for the body. The poet's choice of the water as an element capable of disguising itself in different states in an almost inapprehensible way is a way to express his desire without, in fact, confessing it, as if obeying to a power exterior to the poem. The body as the desiring subject and object of the desire, at the same time, cannot be captured. Thus, its homoerotic nature expresses itself and escapes from the control of a power. This can be observed, for example, in Alexandre Pinheiro Torres essay about the conflict between instinct and society, *As mãos e os Frutos*, in which the diversity of love "without rules" can be traced without ever being named "socially ambiguous love". It is this ingenious poet's strategy that the present study is all about.*

**Keywords:** *Portuguese poetry; homoeroticism, Eugénio de Andrade.*

## REFERÊNCIAS

- Andrade, Eugénio de. *Poesia e prosa, I volume*. Lisboa: O jornal/Limiar, 1990.
- CRUZ, Gastão. Função e justificativa da metáfora na poesia de Eugénio de Andrade. In *A Poesia Portuguesa Hoje*. Lisboa: Relógio d'água Editores, 1999. p 73-80.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- MORAES, Eliane Robert. As metamorfoses da figura humana. In *O corpo possível*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, sd. p 75-90
- TORRES, Alexandre Pinheiro. O conflito entre o instinto e a sociedade em "As mãos e os frutos" de Eugénio de Andrade. In *21 ensaios sobre Eugénio de Andrade*. Porto: Editora Inova, sd. p. 3-18.

## ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA: A ÉTICA E OS VALORES MORAIS NA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS

Maria Alice Sabáini de Souza<sup>1</sup>

A leitura de *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago leva o leitor a pensar sobre a responsabilidade não só de ter olhos quando todos não os têm, mas de apontar para sentimentos e valores, numa situação de degradação, corrupção e falência de sentimentos. Saramago, nesta obra, reflete sobre o comportamento e as reações humanas através dos olhos da única personagem que não cegou: a mulher do médico.

A mesma motivação que levou o autor a trabalhar os valores éticos e a sua importância na construção das personagens femininas (objeto de nossa pesquisa) levou-nos ao interesse de investigar a questão da ética, especialmente em duas de suas personagens femininas presentes na obra: a já referida mulher do médico e a mulher de óculos escuros (a prostituta)

A ética feminina será discutida a partir da ênfase na força e no dinamismo das personagens portadoras de uma esperança não identificada nas demais construídas pelo autor. Essas mulheres são capazes de ensinarem, num ato heróico, aquilo que o homem contemporâneo necessita reaprender: a solidariedade, o amor ao próximo e a ética.

A questão da ética, porém, não é um assunto que preocupa os escritores deste século. Tal abordagem data da Antigüidade Clássica, desde a sua definição que oscila de uma época para outra e sofre mudança de seus valores, de uma sociedade para outra. Mas, afinal há critério de moralidade? Sabemos que agir moralmente significa agir de acordo com a própria consciência; afora isto, agir como? Buscando o quê? Qual seria o ideal da vida ética?

As respostas, historicamente, assim se apresentam: para os gregos, o ideal ético estava ou na busca teórica e prática da idéia do Bem, da qual as realidades mundanas participariam de algu-

---

<sup>1</sup> Aluna regular do Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Teoria da Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade Estadual de Maringá/PR.

ma maneira (Platão), ou estava na felicidade, entendida como uma vida bem ordenada e virtuosa, na qual as capacidades superiores do homem tivessem a preferência, e as demais capacidades não fossem, desprezadas, na medida em que o homem, ser sintético e composto, necessitava de muitas coisas (Aristóteles).

Para outros pensadores, o ideal ético estava no viver de acordo a natureza, em harmonia cósmica. Já os estoícos insistiram na vida natural e os epicuristas afirmavam que a vida devia ser voltada para o prazer: para o sentir-se bem.

No cristianismo, os ideais éticos se identificaram com os religiosos. O homem viveria para conhecer, amar e servir a Deus, diretamente e em seus irmãos.

Com o Renascimento e o Iluminismo, aproximadamente entre os séculos XV e XVIII, a burguesia, buscando crescer e impor-se, acentuou outros aspectos de ética: o ideal seria viver de acordo com a própria liberdade pessoal, e em termos sociais o grande lema foi o dos franceses: liberdade, igualdade e fraternidade. Kant, o grande pensador da burguesia e do Iluminismo, identificou o ideal ético com o ideal da autonomia individual. O homem racional, autônomo, auto-determinado, que age segundo a razão e a liberdade, segue os critérios da moralidade.

O pensamento social e dialético buscou como ideal ético à idéia de uma vida social mais justa, com a superação das injustiças econômicas mais gritantes. A ética, portanto, se volta para as relações sociais, em primeiro lugar, esquece o céu e se preocupa com a terra, procurando, de alguma maneira, apressar a construção de um mundo mais humano, onde se acentua tradicionalmente o aspecto de uma justiça econômica, embora esta não seja a única característica deste paraíso buscado.

Finalmente, não há como negar que exatamente a maioria dos países ricos atuais se caracteriza por uma ética que em muitos casos lembra a busca grega do prazer, porém, nem sempre com moderação. O prazer, depois do século XIX, época da grande acumulação capitalista, reduziu-se à posse material de bens e à propriedade do capital.

A reflexão ético-social do século XX trouxe uma outra observação importante: na massificação atual, a maioria hoje talvez já não se comporte mais eticamente, pois não vive imoral, mas amo-

ralmente. Os meios de comunicação de massa, as ideologias, os aparatos econômicos e do Estado, já não permitem mais a existência de sujeitos livres, mas de cidadãos influenciados pelos apelos da mídia. Poderíamos dizer que o lema máximo da ética é o bem comum. E se hoje a ética ficou reduzida ao particular, ao privado, isto é um mau sinal.

Relembrando um dos méritos do pensamento de Kant, o de ter colocado a consciência moral do indivíduo no centro de toda a preocupação moral, Hegel insistiu numa outra esfera, que chamou de “esfera da eticidade ou da vida ética”, procurando superar o ponto de vista que chamou de moralista, que se realiza eticamente dentro das instituições históricas e sociais, tais como a família, a sociedade civil e o Estado. Assim, hoje em dia, os grandes problemas éticos se encontram nestes três momentos da eticidade (família, sociedade civil e Estado), e uma ética concreta não pode ignorá-los.

Ao retomarmos a obra de Saramago, objeto deste nosso ensaio, a primeira pergunta que fazemos como leitores refere-se ao motivo pelo qual a mulher do médico não fica cega.

Teriam sido seus valores éticos e morais de seu caráter a causa da isenção da cegueira? Tais questões abrangem os conceitos éticos pertinentes numa época em que se discutem esses valores, numa tentativa de resgatá-los.

Assim, mais do que ampla esta questão se faz atual, pois o assunto retratado na obra torna-se ainda mais instigante para os que vivem as opressões e as angústias de uma sociedade que não consegue, às vezes, enxergar as suas próprias mazelas, insistindo no egoísmo e na força da violência.

## **1. ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA E ÉTICA**

A preocupação principal dos escritores, no momento em que a literatura começa a ser apreciada pelo público leitor, refere-se aos aspectos estético e formal daquilo que escreviam mais do que com o comprometimento que a literatura podia retratar a sociedade e seus valores, estabelecendo um vínculo não só entre a ficção e a realidade, mas também entre o contexto social de sua produção e o leitor.

Com o passar do tempo, a sociedade foi se transformando e os escritores foram percebendo a necessidade de acompanhar as mudanças que estavam acontecendo na sociedade. A literatura passou a apresentar uma função social, firmando seu compromisso com a sociedade por meio de uma literatura engajada, segundo Candido (1985).

Esta nova função da literatura atraiu o interesse de diversos escritores que, assim como José Saramago, colaboraram para a criação de obras voltadas para o social e o crítico, incentivando o leitor a uma leitura crítica e reflexiva da sociedade. Esta nova idéia de literatura foi a responsável pela melhora da obra saramaguiana como um todo e promoveu um maior reconhecimento de seu nome no mundo literário.

A obra *Ensaio sobre a Cegueira* marca bem este comprometimento de Saramago de fazer de sua obra mais que uma história pura e simples, criando uma situação que, ao ser narrada, discute e reflete o comportamento do homem contemporâneo e seus valores sociais e políticos. Esta é a grande marca de fazer com que o leitor não apenas faça uma leitura prazerosa, mas reflexiva por que se reconhece naquilo que lê.

Este vínculo que se forma na tríade autor-obra-público, proposta por Candido (1985), é responsável pela possibilidade de a literatura estar vinculada ao seu contexto de produção para refleti-lo e questioná-lo. Na medida em que a leitura é feita firma-se o compromisso entre literatura e sociedade e, é graças a este compromisso que se torna possível a nossa reflexão.

A história inicia-se no momento em que um homem está ao volante de seu automóvel parado num semáforo e, quando o sinal torna-se amarelo, ele se reconhece total e repentinamente cego. Ocorre uma cena de perturbação que se prolonga nos momentos seguintes, imitando a realidade, pois desprovido da visão o personagem não sabe mais o que fazer para sair do carro, nem como agiria dali para frente e muito menos em quem confiar diante de tal situação. Há, a partir, desse começo surpreendente, uma série de pessoas que vão adquirindo a cegueira branca, incluindo-se o médico oftalmologista que havia consultado várias pessoas que apresentavam o mesmo mal.

Na possibilidade de ser uma epidemia o médico alerta as ins-

tituições governamentais. O governo, porém, ao ser avisado de um número cada vez maior de pessoas cegas, decide proteger o resto da população colocando os infectados num manicômio desativado. Exclui-se a mulher do médico que, fingindo-se de cega, acompanha o marido ao manicômio, criando dentro e fora do hospício, alternativas de sobrevivência até que no final, aqueles que conseguiram sobreviver às atrocidades, voltam a enxergar e a contemplar não só o caos em que a cidade ficou, mas, principalmente, as belezas que o mundo conservou.

O tema da cegueira sempre instigou pensadores e filósofos. Na virada do século (período em que a obra foi escrita), o homem foi tomado de certo pavor mediante o que viria a ser o mundo no segundo milênio, encontrando-se temeroso e sem parâmetros de valores de verdade e moralidade. Em meio a tantos questionamentos a respeito de si mesmo, de seu futuro e do mundo digitalizado, não tem mais tempo de olhar para dentro de si mesmo e analisar os sentimentos que regem suas ações perdendo, assim, seu referencial ético.

Segundo Leclercq (1967) a ética consiste em procurar ou propor uma meta de ação que permita ao homem realizar um objetivo difícil de formular em termos precisos que se chama bem, seu bem pelo qual ele busca a felicidade e a perfeição.

A cegueira branca que acomete toda a cidade sugere a necessidade de o homem deixar de ser mais um no meio de uma multidão que segue a maioria e que age segundo seus instintos para atingir seus propósitos. Ela provoca uma urgente revisão de comportamento:

Mal acabara de pronunciar a última palavra, o rosto transformou-se-lhe. Empurrou a mulher quase com violência, ele próprio recuou. Afasta-te, não te chegues a mi, posso contagiar-te, e logo a seguir, batendo com os punhos fechados, estúpido, estúpido, médico idiota, como e que não pensei, uma noite inteira juntos, devia ter ficado no escritório (SARAMAGO,1995, p.39). A mãe não vinha com ele, não tivera a mesma astúcia que a mulher do médico, declarar que estava cega sem o estar (SARAMAGO,1995, p.46).

No isolamento do convívio social essas personagens começam

a sentir necessidade de se organizar e traçar as regras que regerão a convivência num mesmo ambiente, respeitando-se as diferenças de natureza que havia entre eles, a condição de cegos em que agora se encontravam a necessidade de cada um e o desespero que acometia a todos, pois ninguém sabia mais como agir até mesmo diante de necessidades básicas como se alimentar, dormir e dialogar.

Em poucos segundos estavam os cegos restantes atropelados em cima das caixas, braços e pernas à mistura, a puxar cada um para seu lado, disputando a primazia, levo eu, quem leva sou eu. Os que se tinham deixado estar agarrados à corda estavam nervosos, agora o seu medo era outro de virem a ficar, por castigo, preguiça ou covardia excluídos da repartição de alimentos. (SARAMAGO, 1995, p.106)

Na medida em que a epidemia vai crescendo e o número de pessoas que povoam o antigo manicômio vai aumentando, a necessidade de se ter uma organização interna, além do regulamento ao qual eles já eram submetidos, vai se tornando mais evidente a ponto de eles mesmos sugerirem que houvesse um líder entre eles para as mais diversas funções, como distribuir a comida, organizar os quartos, cuidar dos doentes, além de providenciar meios de se enterrar as pessoas que iam morrendo (já que o governo só oferecia comida que tornou-se insuficiente quando a epidemia se alastrou) e ser o porta voz das vontades e anseios dos internados que estavam angustiados e sem rumo.

Neste ponto da obra percebemos a necessidade que todo o ser humano tem de viver em um sistema em que se pregue e viva valores éticos, mostrando que a ética não faz parte só de um ideal de vida, mas sim de uma realidade que necessita ser vivida. A ética é retratada na obra como a idéia de uma vida mais justa, com a superação das injustiças mais gritantes. Como cita Valls (1994) *a ética se volta sobre as relações sociais, em primeiro lugar, esquece o céu e preocupa-se com a terra, procurando, de alguma maneira a construção de um mundo mais humano.*

É por esse motivo que a situação se complica no momento em que o homem cego, portador de uma arma, é introduzido no antigo manicômio e começa a querer controlar a comida e aprovei-

tar-se das mulheres em troca de alimentação para os demais, provocando uma quebra de conceitos e a necessidade de se fazer algo para que, pelo menos aquela sociedade que se encontrava naquele lugar horrível não perdesse os ideais de Ordem, de Justiça e Bem, configurando a revolta e instigando os mais primitivos instintos do ser humano neste momento, a atitude de uma das personagens - a mulher do médico - que não vê outra solução a não ser pôr fim no sofrimento e matar o opressor.

É interessante observarmos que, segundo o que propõe Valls (1994), o fato de a mulher ter matado o homem que estava promovendo a injustiça e a exploração naquele lugar não é suficiente para que ela seja considerada uma personagem com valores anti-éticos, pois mesmo quando ela mata o outro personagem, está buscando o bem comum e colocando um fim na relação explorador – explorado que havia se instaurado.

Depressa, meninas, entrem, entrem, estamos todos aqui como uns cavalos, vão levar o papo cheio, dizia um deles. Os cegos rodearam, tentaram apalpá-las, mas recuaram logo aos tropeções quando o chefe, o que tinha a pistola, gritou. O primeiro a escolher sou eu, já sabem. (SARAMAGO, 1995, p.175) A mulher do médico não queria matar, só queria sair o mais depressa possível, sobretudo não deixar atrás de si nenhuma cega. Provavelmente este não vai sobreviver, pensou quando cravou a tesoura num peito. (SARAMAGO, 1995, p.187).

Se pensada sob este prisma, a atitude da “mulher do médico” torna-se correta mediante a eticidade, pois agiu com benevolência e pensou num bem maior que consistia em providenciar alimento para aquelas pessoas que já estavam sem comer há dias e que não tinham mais forças para continuar. Num primeiro momento, providenciar comida para os outros e para seu marido parecia uma obrigação que, depois se tornou uma necessidade da sobrevivência.

Saramago incita o leitor a deprender exemplos de ética enquanto um sentimento que busca o bem comum e não o bem individual. A “mulher do médico”, em especial, é merecedora de atenção e destaque na obra porque mesmo sendo a única que não



perde a visão ela não se deixa dominar pelo individualismo e egoísmo que marcavam as pessoas daquele local.

Decidida, ia levantar-se, mas lembrou-se de que estava tão cega como os cegos, melhor seria fazer como eles avançar de gatas até encontrar algo pela frente, prateleiras carregadas de comida seja como for, desde que se possa comer tal como está [...] para levar ao mundo terrível dos mortos que, nunca acaba de morrer porque sempre tem alguém para ressuscitá-los. (SARAMAGO, 1995, p. 222).

É interessante notar que em alguns momentos, quando ela se depara com o mundo caótico e incoerente que havia se transformado o manicômio, mesmo tendo consciência da necessidade de recuperar os valores morais, sente-se fraca e chega a pensar que melhor seria se tivesse cegado a continuar enxergando tanto sofrimento e miséria.

Esta personagem, contudo, percebe que não mais podia buscar somente o bem individual, pois se não fossem seus olhos a conduzir aqueles que, de alguma forma, dependiam dela para continuar sobrevivendo, a situação se tornaria ainda pior, já que ela tinha a missão redentora e direcionadora daquele povo.

Sente, assim, mais que a necessidade, sente o dever de ajudar aqueles que não conseguem enxergar: *E tu, como queres te que continue a olhar para estas misérias, tê-las permanentemente diante dos olhos, e não mexer um dedo para ajudar* (SARAMAGO, 1995, p.135). Ela também vive um conflito interior na medida em que se sente constrangida de fingir que estava cega: “Pela primeira vez, desde que aqui entrara a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam nem se quer suspeitar da sua presença, e isto pareceu-lhe subitamente indigno e obsceno”. (SARAMAGO, 1995, p.71).

A outra personagem feminina que se destaca na obra é a rapariga de óculos escuros. Apresentada, primeiramente, como prostituta, era uma mulher bonita que vendia seu corpo por prazer. A prostituição era sua profissão, assumida sem culpa nenhuma, não se importando em fingir amor para conseguir o que queria, apesar de não querer ser reconhecida para preservar sua auto-imagem.

Como que deixando-se levar por elas, anônima e sem nenhuma culpa notória (p.32). [...] e doze era o número que a esperava, é aqui, bateu discretamente à porta, dez minutos depois estava nua, aos quinze gemia, aos dezoito sussurrava palavras de amor que já não tinha necessidade de fingir, aos vinte começava a perder a cabeça, aos vinte e um sentiu que o corpo se lhe despedaçava de prazer, aos vinte e dois gritou. (SARAMAGO, 1995, p. 33)

Ao longo da obra, porém, essa personagem cresce por revelar sentimentos nobres, como o instinto materno, logo que chega ao manicômio, acompanha e cuida do *rapazinho estrábico*, tratando-o como se fosse seu filho. Não somente seus sentimentos vão mudando, mas também suas atitudes para com os outros personagens como a mulher do médico, o ladrão de carros e o velho da venda preta. O caso que marca bem essa mudança de comportamento da personagem pode ser analisado quando percebemos a transformação que ocorre no seu modo de tratar o ladrão de carro, desprezando-o e agredindo-o com o salto do sapato. Com a morte do ladrão por falta de cuidados e de condições, ela admite a sua culpa, configurando-se o processo de humanização e de busca de algo maior. Por isso cede o melhor lugar de sua casa para a mulher do médico e para o grupo. Chora pela morte daquele que tinha tentado assediá-la é capaz de cuidar do menino estrábico, de consolar a mulher do médico e vai se refugiar na cama do velho de venda preta.

Este último fato, juntamente com os demais, torna-se muito importante na medida em que podemos fazer, através dele, uma análise de como a ética vai se construindo na personagem que não encontrou a felicidade fora do caminho do bem, pois no mundo em que vivia ela era a que recebia para ser e fazer os outros, passavelmente felizes. Porém com essa atitude ela tem, pela primeira vez, a opção de escolha com relação a que homem deitar, mesmo cega, pois o que a guia agora não mais é a sua visão e sim o seu coração. Saramago ao criar essa personagem e ao colocá-la na condição de cega, mostra que é difícil para o ser humano fazer escolhas corretas e ser verdadeiramente livre se não ouvir a voz interior ou da consciência. Como as demais, a mulher do médico precisou ficar cega para se descobrir enquanto indivíduo.

A fortaleza de espírito dessas mulheres mostrou-nos o relevante papel que exercem no mundo, além de esposa e mãe, agente transformador de uma sociedade. É por meio dos valores éticos aqui ressaltados que a obra atinge o mais profundo interesse de seus leitores. Os olhos, ao enxergarem as dificuldades e mazelas sociais, devem conduzir mesmo os cegos, aos caminhos da esperança de um mundo mais ético e melhor.

**RESUMO:** *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago, obra publicada em 1996, marcou não só pela temática que ressalta a solidariedade e a necessidade de se recuperar os afetos puros do ser humano, bem como pela discussão apresentada sobre a ética. Saramago retrata, neste romance, uma cegueira branca que traz a luz, contrariamente à cegueira negra que conduz as pessoas às trevas. Apenas uma personagem, “mulher do médico”, conserva sua capacidade de enxergar o caos da sociedade. Constatou-se que somente a grandiosidade de caráter e os valores éticos e morais podem salvar o homem da cegueira social. Uma leitura da formação do caráter e dos valores éticos e morais das personagens femininas da referida obra será a minha proposta nesta comunicação.

**Palavras-chave:** *Ensaio sobre a Cegueira*; personagens femininas; ética.

**ABSTRACT:** *Ensaio sobre a cegueira by José Saramago, published in 1996, marked not only for the thematic that emphasizes the solidarity and the necessity to recover the human's pure feelings, but also for discussion presented about ethics. Saramago shows, in this novel, a white blindness that takes the light, against the black blindness that leads people to the darkness. Only one character the "doctor's wife" keeps her capacity to see the chaos of society. Perceiving that just the magnificent character and the ethical and moral values can save the men of the social blindness. One reading about the formation of character and of the ethical and moral values in the female characters of this novel will be my proposal in this communication*

**Keywords:** *Ensaio sobre a Cegueira*; female characters; ethics.

## REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. “Crítica e Sociologia”. In: *Literatura e Sociedade*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985, p.03 -15
- LECLERCQ, Jacques. “As grandes linhas da filosofia moral” São Paulo: Herder, 1967, p. 196- 212.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- VALLS. Álvaro L. M., “O que é ética”. São Paulo: Brasiliense, 1994. 9ª ed.

# MELHOR É ESPRIMENTÁ-LO QUE JULGÁ-LO, MAS...

**Maria Aparecida Ribeiro<sup>1</sup>**

## **EXPERIMENTAR, JULGAR, TRADUZIR**

Ao descrever, no Canto IX de *Os Lusíadas*, o sucedido entre Leonardo e a bela Éfire na Ilha dos Amores, Camões opõe experiência e imaginação: “Melhor é esprimentá-lo que julgá-lo, mas julgue-o quem não pode esprimentá-lo”. Situação semelhante deve ter sentido Caminha ao tentar descrever a D. Manuel a chegada dos portugueses ao Brasil. A começar pela barreira das palavras, que o obrigavam a procurar as mais exatas, para não “afremosentar” nem “afear”, que precisavam traduzir experiências visuais, olfativas, táteis, de paladar, cinéticas e — quem sabe? — de todos os sentidos em conjunto, passava o escrivão por outro problema: “traduzir” para o rei não só a sua experiência como a de seus companheiros, pois, por várias vezes, ele fornece o testemunho de terceiros ou narra na primeira pessoa do plural. E mais: no turbilhão de apelos que o Novo Mundo lhe lançava, era quase impossível não escapar da consciência alguma experiência que os sentidos captavam. Outras vezes o problema foi também descobrir o que “era” e o que “parecia ser” — difícil tarefa quando se pertencia a uma esquadra que, certamente, buscava terras e a uma nação de entranhado espírito missionário. Não é à toa que Caminha pensa ver nos gestos dos índios uma indicação de que havia ouro e prata — mas hesita, ora afirma sem dúvida, que aquela gente não lhes falecia outra coisa que ser toda cristã. Não é à toa também que ele faz de seu texto aquilo que Valéria Pizzorusso chamou “uma festa para o rei”<sup>2</sup>.

Contudo não é, porém, das experiências de Caminha e de seus

---

<sup>1</sup> Professora Convidada da Universidade de Coimbra

<sup>2</sup> PIZZORUSSO, Valeria Bertolucci. "Uno Spetacolo per il Re: l'infanzia di Adamo nella Carta di Pero Vaz de Caminha", in *Quaderni Portoghesi*, 4, Autunno, 1978.

limites que vamos tratar, mas dos daqueles que, não tendo vivido o 22 de abril de 1500, tiveram de julgá-lo a partir de sua famosa *Carta*. E julgando, endossaram, replicaram, corrigiram, preencheram lacunas, percorrendo sendas pouco visíveis do texto inicial e imprimindo às vezes um novo sentido, obedecendo também, com certeza, às suas experiências e limites.

Para isso, serão retomadas algumas das idéias e exemplos reunidos em *A Carta de Caminha e seus Ecos* (2003), depois revistos a partir de outras glosas, em “Velhas e Novas Descobertas do Brasil: a *Carta* de Caminha outra vez”<sup>3</sup>. A finalidade será agora reforçar ou modificar as conclusões até hoje apresentadas, analisando um novo objecto — os textos que pretendem contar a crianças e adolescentes, nos dois lados do Atlântico, a chegada de Cabral ao Brasil, uma vez que a proximidade dos 500 anos das Descobertas, determinou o surgimento, a partir de 1991, de várias obras desse tipo. Não são propriamente obras de História: embora todas tenham um caráter didático, há nitidamente uma intenção de *docere cum delectare* que imiscui no texto um certo sabor ficcional e procura, através do modo de narrar e das ilustrações, atrair o jovem leitor. Assim, adicionamos a nosso *corpus* os livros de Adriana Torres e André Pereira, *A Carta de Pero Vaz de Caminha* (1991); Benedito Prezida, *Terra à Vista — descobrimento ou invasão?* (1992); Maria Cristina Mineiro Scatamacchia, *O Encontro de Culturas* (1994); Henrique Campos Simões e Reinaldo Rocha Gonzaga, *O Achamento do Brasil — A Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel* (1999); Lucília Garcez, *Notícia do Descobrimento: História Baseada na Carta de Pedro Vaz de Caminha* (1999); Eduardo Bueno, *Brasil: Terra à Vista!* (2000); Clotilde Paul, *Pelo Mar em Busca de Sonhos* (2000); Risoleta Pinto Pedro, *O Achamento do Brasil, uma ópera em banda desenhada* (2004), além do texto de Ivanir Calado, “A Carta do Grumete Simão”, incluído em *A Europa Conquista o Brasil* (2000).

---

<sup>3</sup> Texto apresentado na Universidade Federal de Goiânia, quando da abertura da V Semana de História e do VII Encontro da ANPUH.GO, em 2004, a ser publicado em 2005.

## 2. ENTRE A CONSAGRAÇÃO E A DÚVIDA

Enquanto se viveu a experiência da expansão e da conquista, o texto de Caminha encontrou receptividade na crônica e na épica, como se pode ver nos textos de Damião de Góis e D. Jerônimo Osório<sup>4</sup>, n' *Os Lusíadas*, na *Ulisseia ou Lisboa Edificada*, de Gabriel Pereira de Castro (onde, na profecia de Legeia<sup>5</sup> talvez ecoem palavras da própria *Carta*<sup>6</sup>), *a descoberta do Brasil terá direito a um maior número de estâncias no célebre poema épico sobre as origens do Brasil, o Caramuru*.

A partir do século XIX, porém, e com a Independência brasileira, surgirão inúmeras glosas à *Carta* — e não só literárias. Apesar da curiosidade das cenas descritas por Caminha, dos verdes dos arvoredos, do multicolorido dos enfeites de penas usados pelos índios, dos vermelhos e negros que o urucum e o jenipapo pintaram em seus corpos, é o assinalar a terra e os homens com a cruz (a missa, o cantar do lenho, os crucifixos a beijar etc) a imagem que encontra a recepção mais produtiva entre os artistas de Oitocentos, sejam eles portugueses ou brasileiros. Nesse contexto, é de assinalar a exceção que representam a *Crônica do Descobrimento do Brasil*, da autoria de Francisco Adolfo Varnhagen, que instila a dúvida e o riso nas palavras do escrivão, além de explorá-lhes o veio ficcional, e o poema “O Brasil” de Olavo Bilac, que glosa o sentido erótico da *Carta*, opções variada e amplamente exploradas no século XX.

Interessado em criar uma origem para o Brasil, o Romantismo brasileiro procurou mostrar o Cristianismo (leia-se, aliás, Catolicismo) como a marca da jovem nação brasileira, que antes preferiu adotar o sinal da cruz que o escudo e as armas portuguesas, recém-banidas. O encantamento dos navegantes com os índios, esse mesclou-se ao indianismo bebido nas lições francesas do bom selvagem de Chateaubriand e de Ferdinand Denis, não chegando a reproduzir-se numa cena pictórica ou literária (embora o encontro de Martim e Iracema, não deixe de resgatar o deslumbramento dos

<sup>4</sup> Respectivamente *Crônica do felicíssimo Rei D. Manuel* e *Da Vida e Feitos de El-Rei D. Manuel*.

<sup>5</sup> Ninfa criada pelo autor do poema.

<sup>6</sup> “Irá logo o Cabral, varão famoso, / Ver do Brasil a costa prolongada, / Donde um troféu levanta glorioso / Em que deixa sua fama alevantada” (C.VII, 79)

lusitanos diante das mulheres índias). E falar de um encontro que não privilegiasse um momento de êxtase ou de espiritualidade seria fatalmente registrar o confronto e a dor, o que não interessaria num Brasil ainda tão cheio de portugueses, cuja independência foi proclamada por um português e que ainda não sabia muito bem o que fazer com os índios, como mostra a discussão entre Varnhagen e Manuel Antônio de Almeida. Desse contexto, o quadro de Vítor Meireles torna-se emblemático, como irão mostrar não só os seus discípulos, mas a própria pintura portuguesa ao citá-lo e os inúmeros comentários paródicos que vêm até hoje recebendo de escritores e artistas plásticos do Brasil.

Até o início do século XX, há praticamente unanimidade entre brasileiros e portugueses quanto à chegada de Cabral: encontro de culturas, cordialidade, cooperação entre navegantes e índios — o que equivale a tomar o texto da *Carta* como uma verdade nos dois lados do Atlântico. O Modernismo literário brasileiro, porém, preocupado com uma revisão da História e uma releitura das origens, dessacralizou as palavras do escrivão de Cabral, procurando enfatizar, muitas vezes pelo riso, o choque que representou o 22 de Abril de 1500. Confirmou, assim, a vocação da literatura brasileira para a “rasura do trágico” de que fala Eduardo Lourenço e de que considera o paradigmático o modernismo. (cf. Lourenço, 1999, p. 156). Com isso, operou-se a separação dos modos de ver de um e de outro lado do Atlântico: enquanto o Brasil “reatualizou o mito fundador do novo mundo como paraíso, alheio ao bem e ao mal da tradição judaico-cristã do descobridor, acrescentando-lhe algumas sugestões de Nietzsche e Marinetti que iam no mesmo sentido”, Portugal deu seguimento “à névoa e à ilusão simbolistas” (Lourenço, 1999, p.197).

Pelo Brasil, falam as paródias de Da Costa e Silva, Mendes Fradique e Oswald, esta lembrando, entre outras coisas, que a inocência das índias foi profanada quando encaradas como “meninas da gare”; o tupiniquim do “país perdido” de Prudente de Moraes, neto; Macunaíma com a sua “Carta às Icamíabas”; o ufanismo de Cassiano Ricardo e o espírito de Deus movendo-se sobre a face das águas citado por Murilo Mendes.

A teoria de Eduardo Lourenço pode ser estendida à pintura. Os mesmos motivos que o ensaísta vê em Graciliano Ramos para



não considerá-lo trágico, observam-se em Portinari: as personagens dos seus quadros não têm a consciência do trágico; a tragédia é a tragédia envolvente — da miséria, da exploração, não deles próprios; como Fabiano, os seus anónimos aparecem em condições infra-humanas, tão animalizados como o retirante e sua família. A esses dados poder-se-ia ainda acrescentar a euforia das cores quentes, no caso da “Primeira Missa”, e a dor azul do pequeno curumim do “Descobrimento” (1956) — uma dor lírica.

Mas a inclusão da *Carta* de Caminha na “estrutura cultural eufórica” do Brasil (Lourenço, 1999, p. 197) e a recusa do trágico ganham ainda mais exemplos a partir dos anos 60: se Glauber Rocha mostra “a terra em transe” desde a primeira missa, a forma carnavalizada de apresentar a cena e a “ternura” dos versos de Mário Faustino lidos no filme atenuam o que poderia ser disfórico; o Tropicalismo retoma o lema oswaldiano de que “a alegria é a prova dos nove” e é também sob ele que Glauco Rodrigues, artista-campeão em citações da *Carta* e da missa de Vítor Meireles, apresenta os seus quadros. Na esteira Oswald/Duchamp, vêm ainda as instalações de Leirner e a irreverência de Sebastião Nunes. Não menos eufórico, embora de um riso mais gratuito, é o texto de *Terra Papagalli* (1997), de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta. O olhar de Millôr Fernandes, Luís Fernando Veríssimo, de vários artistas da *charge* e da caricatura, e dos autores de folhetos de cordel aproxima, em diferentes diapasões, os erros do passado e os erros do presente, ora tentando situar em 1500 a origem dos atuais destinos brasileiros, ora apenas fazendo um paralelo entre as épocas, enquanto as crônicas de Carlos Drummond de Andrade, não sem humor, mostram resíduos das palavras de Caminha na memória brasileira.

O olhar dos portugueses oscila entre o disfórico e o eufórico, embora este não seja de rasura ao trágico, mas um olhar que se direciona ao lado “coroa” da moeda. Se o quadro de Malhoa existente no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro é um exemplo cabal desse disfórico, ao encenar o peso da aventura que a certeza da descoberta ainda não apagou, a gravura de Condeixa e Gameiro e os painéis do Salão Nobre da Assembleia da República, assim como o encosto do banco do jardim da Câmara de Portimão, apresentam a visão do Império triunfante, de Portugal dando

mais mundos ao mundo. Já Paula Rego e Manuel Alegre associam, cada um à sua maneira os dois aspectos. A pintora reafirma a sua posição de focar a mulher como Outro da História, a face escura da moeda. Para o poeta, a “Nova do Achamento”, a efêmera alegria da descoberta confirma a errância, a “fome de mais mundo e de mais luz”. Caso semelhante, ocorre com Rui Rasquilho, que, a partir do Brasil vivido no presente, busca o Brasil passado e à alegria das imagens das descobertas de hoje e de ontem, contrapõe o esforço, as lágrimas, a dispersão, a ruína do Império.

Somente em Sophia de Mello Breyner, a chegada ao “outro lado do mar” corresponde àquele “espantoso esplendor do mundo” (Andresen, 1995, p. 7) que a sua permanente busca da totalidade costuma frequentar, abrigar e transmitir.

Pintados de forma sombria ou com as cores da vitória, os textos literários ou pictóricos portugueses, mesmo de autores que se colocam à esquerda do instituído, revelam uma incapacidade de olhar para o índio como o Outro da História: os oprimidos não são os nativos, mas os próprios portugueses, fadados à errância, homens de um Portugal não cumprido, mulheres que “ficaram por casar”. A *Carta*, perde, assim, na visão da maioria dos artistas portugueses, o sentido inaugural (ainda que a assinalar uma fractura) que os brasileiros lhe emprestam, para ser um, dentre os muitos episódios, de uma história trágico-marítima.

As comemorações dos 500 anos mudam um pouco as tonalidades dos ecos portugueses ao texto de Caminha. Motivados pela sugestão de que os quadros encomendados deviam ressaltar o prazer que desperta a sua leitura (cf. Ribeiro, 2003), a quase totalidade dos pintores portugueses procurou, numa festa de cores, mostrar o exotismo dos hábitos e da língua da nova gente, a sensualidade das mulheres, o espanto e o encanto da descoberta, a alegria da notícia, a própria visão de férias num paraíso tropical, como linhas de leitura da *Carta*.

O sentido inaugural do texto, como não poderia deixar de ser, mantém-se entre os brasileiros; mas a euforia que caracterizou as leituras modernistas e as do tropicalismo aparece atenuada. Ainda que nas representações exista a presença de Eros, na maioria das vezes a sombra de Tánatos paira sobre o abraço entre os dois lados do Atlântico. O sentido crítico assume um ar sério e, dessa vez,

não disfarça a cicatriz da origem do Brasil.

O que acontecerá, então, com experiência de Caminha recontada às crianças e adolescentes, em narrativas na maioria das vezes filtradas pelo olhar de historiadores?

## 2.1 ANÚNCIO DE ESCRAVIDÃO

O livro de Adriana Torres e André Pereira é uma adaptação da *Carta* de Caminha, o que proporciona às crianças uma outra experiência que não a leitura do texto original. Tal opção vem explicada num prólogo que também chama a atenção para o meio de comunicação utilizado, em função da inexistência de telefone, rádio e televisão na época (os autores só esqueceram da internet):

A Carta de Pero Vaz de Caminha que você lerá não é exatamente igual à original: primeiro porque ela foi escrita em sete folhas medindo 296 por 299 milímetros cada, era muito maior, tinha bem mais informações e não era ilustrada. Segundo, porque a Língua Portuguesa em 1500 era muito diferente da que utilizamos atualmente. Por esta razão, resolvemos adaptar a linguagem da carta original para torná-la compreensível para você. Seleccionamos, também, algumas partes que consideramos mais importantes, pois refletem a visão que Caminha quis dar ao Rei de Portugal de nossa terra e de nossa gente. (Torres e Pereira, 1991, p. 3).

Claro está que nesta adaptação muito do sabor da linguagem de Caminha foi perdido. Embora algumas de suas dúvidas quanto ao que narra e que mostrava os seus limites (“a mim me pareceu”, “pareceu-me ver”, “disseram-me”) ainda se mantenham, a insistência nesse desejo de precisão desapareceu. Também as expressões curiosas relacionadas com os adereços utilizados ou com as mulheres da terra, do tipo “não tínhamos nenhuma vergonha”, “aseteado como S. Sebastião”, “como um tabuleiro de xadrez”, foram retiradas, ocasionando uma despersonalização do signatário. Suprimido foi ainda o pedido feito ao Rei pelo missivista com relação a seu genro, Jorge d’Osoiro e que, na esteira da “cunha” portuguesa, inaugurou o tão falado “jeitinho” brasileiro.

A forma de diário que Caminha deu ao texto é praticamente

posta de parte: as datas são omitidas (inclusive a de 22 de Abril) e as partes selecionadas ganham títulos como “O Primeiro encontro”, “Os homens da terra”, “As despedidas” etc.

Algumas atitudes dos índios recebem nova interpretação, como, por exemplo, o fato de não comerem o que lhes foi oferecido quando estiveram a bordo: onde Caminha diz apenas “Não quiseram comer daquilo casi nada. E alga cousa se a provavam lançavam-na logo fora”<sup>7</sup> é identificado como “nojo” nessa nova leitura da *Carta* (Serra, 2003: p. 215).

Aliás, a integração entre selvagens e portugueses que Pêro Vaz tanto assinala fica completamente esbatida no texto adaptado. Não só desaparece o episódio do salto real de Diogo Dias, que Oswald de Andrade humoristicamente intitulou “hora do chá” e, antes dele, Varnhagen designou como “recreio”, como ilustrações não o evidenciam. Aliás, Tibúrcio, o ilustrador do livrinho de Adriana Torres e André Pereira, que recorta de Aurélio de Figueiredo a cena em que Pêro Vaz aparece lendo a Pedro Álvares Cabral e a Frei Henrique a carta que irá enviar a D. Manuel, isola o trabalho dos portugueses, na cena do cantar da cruz. Relendo o quadro pintado por Pedro Peres, o desenhista ignora as palavras de Caminha que mencionam *uma conversação que beirava o estorvo* e a própria alegoria da introdução do Cristianismo no Brasil idealizada pelo pintor: aparecem uns poucos índios como que desconfiados, atrás das árvores, vendo o trabalho dos navegadores. Além disso, Tibúrcio reintroduz a idéia de posse mencionada na *Carta* e lembrada pelos portugueses Condeixa e Gameiro na sua réplica a Vítor Meireles — a divisa e das armas de D. Manuel pregadas na cruz, que o brasileiro, no momento pós-Independência, quis ver sem o sinal da expansão do Império.

Uma situação de tradução/traição acontece com estas palavras de Caminha:

Parece-me gente de tal inocência que, se homem os entendesse e eles a nós, que seriam logo cristãos porque eles não tem nem entendem em nenhũa crença, segundo parece. E, portanto, se os degradados que aqui hão-de ficar aprenderem bem a sua fala e os entenderem, não dovido, segundo a santa

<sup>7</sup> As citações Carta de Caminha extraídas da leitura realizada por Pedro Serra e constante de *A Carta de Caminha e seus Ecos*.

tenção de Vossa Alteza, fazerem-se cristãos e crerem na nossa santa fé, à qual praza a Nosso Senhor que os traga, porque, certo, esta gente é boa e de boa simplicidade e empremar-se-á ligeiramente neles qualquer crunho que lhes quiserem dar. E logo lhes Nosso Senhor deu bons corpos e bons rostros coma a bons homens. E ele, que nos per aqui trouve, creio que não foi sem causa. E, portanto, Vossa Alteza, pois tanto deseja acrescentar na santa fé católica, deve entender em sua salvação. E prazerá a Deus que, com pouco trabalho, será assi. (Serra, 2003, p. 229)

A adaptação *Carta* para as crianças não evidencia esse olhar que vê nos índios *tabula rasa* onde se possa incutir o que quer que seja em termos de fé, pois, não só esse trecho ganha o título “Ao Trabalho” e a ilustração mostra um português oferecendo a um nativo um machado, como vem acompanhada por estas palavras: “[...] eles trabalharão com aquilo que lhes ensinarmos. Graças a Deus eles têm bons corpos e bons rostos, como homens bons.” (Torres & Pereira, 1991, p. 20). Com isso, a expansão da fé, tão presente nas palavras de Caminha, é trocada pela expansão do Império, que fez dos índios escravos, e a Carta ao Rei um passaporte para a escravidão dos índios.

## 2.2 UM ENCONTRO QUE FOI PESADELO

Escrito por um membro do conselho indigenista missionário e editor do “Suplemento Cultural de Porantim”<sup>8</sup>, Benedito Prezia, o livro *Terra à Vista*, vem reforçar junto ao público infantil, as idéias já difundidas pelo cordel, nomeadamente os folhetos de D. José Brandão de Castro, Bispo de Propriá, e de Abraão Batista. Se, no subtítulo proposto, pode-se ver o anúncio de um questionamento, a “Apresentação” revela mudança de perspectiva: “o Brasil não foi descoberto pelos portugueses, como se costuma dizer. Na realidade, foi invadido, pois esta terra já tinha os seus verdadeiros donos.” (Prezia, 1992, p 2).

Uma história que antecede a chegada de Cabral, é contada às crianças, para que elas percebam que o povo indígena — agora

---

<sup>8</sup> Publicação de um movimento indigenista.

também com seus heróis nomeados como os portugueses<sup>9</sup> — estava na sua terra e vivia “em harmonia com a natureza”, ao passo que os portugueses, apesar de apresentados como “grandes navegadores” são também mostrados como povo que, ao descobrir o caminho marítimo para as Índias, procurou “dominar” o Oriente e “tornar-se dono de toda a riqueza que lá existia” (Prezia, 1992, 2).

Na esteira dessa idéia de dominação e posse, a viagem de Cabral surge como incumbência do rei de Portugal para chegar às terras que lhe caberiam pelo Tratado de Tordesilhas, antes que os espanhóis delas se apoderassem.

O primeiro encontro entre os nativos e os navegantes aproveitava a dificuldade de entendimento linguístico que Caminha assinala, mas privilegia o ponto de vista dos índios não só referindo a barreira que a diferença de códigos constituiu para os selvagens, como também apresentando como susto o aparecimento de homens de “pele clara” e “pêlos no corpo, que era quase todo coberto por roupas, apesar do calor que fazia” (Prezia, 1992, 12). Quanto aos presentes trocados, o novo narrador do episódio, apesar de dizer que representou um gesto de paz de ambos os lados, insinua: “O visitante parecia querer ser amigo” (Prezia, 1992, p. 12).

A visita dos índios à caravela — representada, no século XIX, por Oscar Pereira da Silva, e, de tal forma, no XX, por Humberto Mauro em seu filme que Graciliano Ramos reclama de um “trabalho realizado com tanto saber” dar ao público “retratos desfigurados dos exploradores que aqui vieram escravizar e assassinar o indígena” (Ramos, 1978, p. 144) — surge no livro de Prezia como um outro momento que desperta a surpresa e a curiosidade dos dois povos: a dos portugueses pela maneira de vestir e dormir dos índios; a dos nativos, pelos hábitos dos portugueses, que tinham a sua “canoa grande” como “uma casa dentro d’água”.

No episódio do colar de Cabral, o narrador prefere ficar com a sugestão de Caminha de que os portugueses imaginaram, ao ver no gesto dos índios ao apontarem para o adereço e para a terra uma indicação de que ali havia ouro; por isso traduz esse pensamento como um fruto da “idéia fixa” dos navegantes, e procura interpretar de outra maneira o gesto do silvícola: “Provavelmente, Jagaraçu queria trocar o colar por coisas da terra” (Prezia, 1992,

<sup>9</sup> Jagaraçu, por exemplo, é o cacique.

p. 16).

Sem desprezar nenhum episódio contado por Caminha, *Terra à Vista* vai procurando sempre valorizar os hábitos indígenas ou explicar as suas reações, julgando, com a experiência de missionário de seu autor, as palavras e os silêncios de Pêro Vaz. Assim, acrescenta que os índios que haviam estado a bordo foram recebidos pelos outros selvagens “com choro e exclamações”<sup>10</sup>; interpreta a devolução do degredado à nau como uma intromissão da qual os nativos não gostaram, porque “deviam ter sido pelo menos consultados antes”; frisa a hospitalidade dos habitantes do Novo Mundo, que os leva a alimentar os visitantes e a oferecer-lhes suas mulheres, e fala nas pinturas de seus corpos como coisa de deixar “qualquer artista com inveja” (Prezia, 1992, p. 22 *passim*).

No livro de Prezia, a primeira missa não mostra o total acordo entre cristãos e pagãos, ou o desejo destes de se cristianizarem, interpretado por Caminha. Tão pouco ela é vista como algo de que os índios não participaram, como a pintou Portinari; ou como um verdadeiro carnaval, como a apresentaram Oswald de Andrade, Glauco Rodrigues e Glauber Rocha. Valorizando a informação da *Carta* quando diz que antes do término da pregação, “alevantaram-se” muitos índios e “tangeram corno ou vozina e começaram a saltar e dançar um pedaço” (Serra, 2003, p. 219-220), Prezia supõe que “um grupo de tupiniquins” entendeu a Eucaristia como uma festa. (Prezia, 1992, p. 23).

A experiência missionária de Prezia — tão diferente daquela dos tempos coloniais! — que determinou esta e outras interpretações da *Carta* de Caminha, que procurou durante todo o tempo ensinar o respeito pelo Outro, aflora mais uma vez no último capítulo: o cacique Jaguarçu tem um sonho premonitório que, com o passar do tempo, se transforma em realidade. O desaparecimento das línguas indígenas, dos costumes, da religião e do próprio espaço, a introdução de doenças que dizimaram tribos inteiras e a escravatura aparecem como o grande pesadelo que dissipou a ilusão de paz do primeiro contacto. Aquilo que, há mais de um século, Alencar sinalizara positivamente e mencionara como evolução, sintetizando seu pensamento num “Tudo passa sobre a terra”, no intuito de simbolizar a fundação do Brasil, mas de um Brasil

<sup>10</sup> É o “Ereiupe”, saudação registrada por Jean de Léry e outros viajantes.

hegemonicamente branco, surge agora com toda a carga negativa de uma destruição.

Menos contundente, no entanto, que o Bispo de Propriá, Benedito Preziosi, porque se dirigindo a um público diferente e porque preocupado com a construção de um outro Brasil, leva os pequenos leitores a questionar a atitude dos portugueses para com os primeiros habitantes, mas não pára aí: incentiva-os a meditar sobre a situação atual do indígena no Brasil.

### 2.3 O ETNOCENTRISMO NO BRASIL DE ONTEM E DE HOJE

*O Encontro de Culturas* (1994) de Maria Cristina Mineiro Scatamacchia dedica-se não apenas à Descoberta do Brasil, mas à do Novo Mundo e ao início da colonização de um modo geral, assumindo, assim, o encontro anunciado no título um sentido mais permansivo que ocasional. Por isso a capa já coloca em relevo três pontos: a vida no tempo do índio (o livro faz parte da coleção “A vida no Tempo”), índios e europeus no século XVI, a conquista portuguesa do Brasil. Por isso, são usados somente alguns trechos da *Carta de Caminha*. Curiosamente, porém, não é dada nenhuma ênfase ao avistar do Monte Pascoal, à primeira missa, ao encantamento dos portugueses diante dos índios, das aves, do arvoredo ou das águas. Da viagem a autora recorta a partida de Belém, a passagem pelas Canárias e os sinais de terra. Do contacto com os índios, apenas o de Nicolau Coelho, que fala de suas armas e refere o uso da metara. Essas duas últimas menções, contudo, figuram de forma independente, ao lado de descrições feitas por outros viajantes como Hans Staden e André Thevet, de cujos livros são também extraídas algumas ilustrações. É que, no fundo, o objetivo da autora, muito se assemelha ao de Benedito Preziosi: discutir a questão do Outro e mostrar como o etnocentrismo, que determinou a destruição da população indígena, transformando o encontro de culturas num choque entre culturas, continua a existir no Brasil de hoje.



## 2.4 A CHEGADA AO PARAÍSO

Professor universitário da área das Ciências da Educação, com outros trabalhos publicados sobre o 22 de Abril de 1500, Henrique Campos Simões, elaborou com o ilustrador Reinaldo Rocha Gonzaga, às vésperas dos 500 anos, uma história em quadrinhos para narrar o Achamento do Brasil. A ela acrescenta, como uma espécie de reforço, a *Carta* de Caminha na íntegra, explicada e também ilustrada.

A capa do livro de Simões glosa o quadro da “Primeira Missa” de Vítor Meireles, com as flores silvestres enfeitando o altar, o momento da consagração do vinho, o homem d’armas com pendão da Ordem de Cristo e a célebre embaúba que serviu de “arqui-bancada” à índia, sugeridos por Araújo Porto Alegre, os selvagens como que interessados no que viam. Mas, unindo imagens, o ilustrador, mesmo representando a missa no ilhéu, com os barcos ao fundo sugeridos a Meireles por Joaquim Lopes de Barros Cabral, professor de Pintura Histórica da Academia de Belas Artes, utiliza a cruz da Segunda Missa (primeira em terra firme), com o escudo português que Caminha refere e Condeixa e Gameiro fizeram questão de incluir na sua gravura publicada como brinde na *Mala da Europa*.

No interior do livro, os quadrinhos cumprem a função de tornar leve, visível e rápido, como querem os autores, o texto de Caminha. Alternam-se o diálogo entre as personagens e os seus pensamentos com o relato do narrador — o próprio Caminha com seu texto adaptado aos jovens leitores dos dias de hoje. Às vezes, troca-se a ordem das palavras de Caminha, o qual, aliás, oportuniza esta situação, pois escrevendo uma epístola-diário acaba por repetir informações ou modificá-las de acordo com o momento.

Seguindo de perto o que diz o escrivão de Cabral, o novo texto continua a idéia de cordialidade contida na *Carta* e até a reforça, quando faz questão de substituir o verbo tomar — utilizado por Pêro Vaz (Afonso Lopes “tomou em ùa almadia dous daqueles homens da terra”) — pelo verbo levar e esclarecer que foi uma atitude pacífica (“Encontrou dois daqueles homens da terra numa espécie de jangada e levou-os sem violência à nau capitânia” - Simões e Gonzaga, 1999, p. 8). Mas cumprindo o seu objectivo edu-

cacional, os quadrinhos vão além: imaginam o que teria dito Frei Henrique em sua homilia e colocam em sua boca palavras que bem poderiam figurar hoje na de um defensor dos direitos humanos e do meio ambiente e que, sutilmente, sugere que a colonização seria a destruição do paraíso:

Dá-nos, Senhor, que nesta terra sempre esteja a paz dos homens, jamais a guerra. Que o leite das riquezas seja distribuído em igual partilha para todos. Senhor, afastai da nova terra os homens cobiçosos, os traiçoeiros, as naus de piratas que servem a outras bandeiras de povos malvados. Que não venham matar os nativos tão dados. Enfim, Senhor, fazei que a terra seja respeitada e que não se faça nenhuma desgraça ao ar, às águas, às matas e aos animais. (Simões e Gonzaga, 1999, p. 22)

Embora os portugueses apareçam como povo bondoso (veja-se a referência aos “povos malvados”), dissipa-se assim, em favor da terra brasileira, de seus habitantes e da humanidade em geral, a predestinação de cruzado do povo português que Caminha assinalara nas palavras do celebrante e nas suas próprias:

Acabada a missa, desvestiu-se o padre e pose-se em ùa cadeira alta e nós todos lançados per essa area. E pregou ùa solene e proveitosa pregação da estória do Avangelho. E, em fim dela, trautou de nossa vinda e do achamento desta terra, conformando-se com o sinal da cruz, so cuja obediência vimos, a qual veo muito a prepósito e fez muita devação. [...] E ele [Deus], que nos per aqui trouve, creio que não foi sem causa. (Serra, 2003, p. 219)

De um modo geral, o texto dos quadrinhos e suas ilustrações não acrescentam dados. Às vezes, porém, os desenhos chamam a atenção para aspectos que passam despercebidos nas palavras, como por exemplo, o fato de a marinagem ir à terra cortar lenha e lavar roupa, quando dos preparativos para o retorno a Portugal.

E, se o fato de Cabral haver deixado dois degredados vem reiterado pela cena dos selvagens consolando os degredados (veiculada anteriormente por Roque Gameiro no livro de Faustino da

Fonseca<sup>11</sup>), o de haverem fugido dois grumetes ganha mais espaço e uma interpretação, a partir dos quadrinhos: as ilustrações mostram os fugitivos decidindo ficar em terra pelo amor das índias e, para não terem de enfrentar as “incertezas do mar” (Simões e Gonzaga, 1999: 31).

## 2.5 ICOARI, O QUE VIVE ALEGRE

Um outro livro, também de 1999, como a história em quadrinhos de Henrique Simões, aproveita também o episódio da fuga dos grumetes para falar dos trabalhos, falta de higiene e má alimentação durante a travessia o oceano, para contrapô-los às delícias da nova terra: o de Lucília Garcez, *Notícia do Descobrimento: História Baseada na Carta de Pedro Vaz de Caminha*.

Convidado por Cabral para tomar parte na expedição que iria a Calicute, um rapaz, movido pelo espírito de aventura, embarca como grumete. O mar o surpreende pelo tamanho, pelos perigos, pela monotonia, apenas quebrada pelos peixes-voadores que alegravam o percurso. Mas a nova terra guarda-lhe novas e boas surpresas e ele decide escrever aos pais, contando as aventuras. Desde que foi no batel com Nicolau Coelho, avistou uma linda moça, que, depois, o acompanhou à primeira missa, assistindo-a com encantamento. Como a moça fosse belíssima, ele chamou-a Jaci, nome que, observou, os índios davam à lua. Decidido a abandonar as agruras da nova viagem marítima pelas delícias da vida selvagem, onde há canto de pássaros e colorido de penas, lindas palmeiras, pelo paraíso, enfim, o grumete troca de nome: Icoari, o que vive alegre.

## 2.5 A OUTRA DESCOBERTA

A exploração literária de figuras secundárias no Descobrimento e do amor entre marinheiros e nativas iniciada por Varnhagen, que também foi o primeiro a inocular o riso nas palavras de Caminha, surge num dos textos incluídos em a *Europa Conquista o Brasil*, onde vários autores, em tons diversos, procuram, como diz Joel

<sup>11</sup> FONSECA, Faustino. *A Descoberta do Brasil*. Ilustrações de Roque Gameiro. Lisboa: Typographia da Empresa do jornal *O Século*, 1900.

Rufino dos Santos no Prefácio, valorizar o povo, sempre esquecido em todas as comemorações históricas. Assim, ao lado da história em quadrinhos “Diário de um Condenado”, escrita por Fernão Carvalho, escrivão de Gonçalo Coelho numa expedição em busca do lendário porto de Malaca, surge “A Carta do Grumete Simão”.

Trata-se de um texto escrito com a imaginação, pois o grumete, analfabeto, não só não quis enfrentar as filas que se faziam a bordo para ter a sua mensagem escrita por um letrado, como também sua mãe, a destinatária de suas notícias, não sabia ler. Mas há um motivo ainda mais importante que leva Simão a não pedir nem mesmo a Pêro Vaz, que se tornara seu amigo, a gentileza de pôr no papel o que lhe ia na mente. Criado num bordel junto ao Restelo, constantemente lembrado de sua condição de filho de prostituta, perseguido durante a viagem pela vingança de Vasco Gonçalves, um dos clientes de sua mãe, a quem ela esfaqueara, o grumete resolveu livrar-se dos sinais que o obrigavam a essa vida de exclusão social, das “naus imundas” em que havia viajado e ficar na nova terra que lhe parecera o paraíso.

Reforçando o protagonismo das personagens que a História tornou secundárias, na esteira de um dos quadros de Portinari sobre o Descobrimento<sup>12</sup>, Simão é, afinal, quem primeiro vê o Monte Pascoal e descobre o Brasil. Principal informante de Caminha, com quem muito aprendeu a observar e que até o ajuda a fugir com Manuel Duarte, o outro grumete, não é de admirar que a sua carta imaginária tenha um ponto de vista muito semelhante ao do escrivão: ela também assinala a nudez inocente dos índios que acabava por dissipar a malícia do olhar português; a curiosidade e o espanto dos navegantes diante dos habitantes da terra; a dificuldade de comunicação pela diferença linguística; a cordialidade dos encontros entre europeus e nativos; a boa qualidade da água da nova terra, que até ganha um relevo especial, num trecho onde o narrador aproveita para confrontar os hábitos do Portugal quinhentista e do mundo anônimo que ainda não havia entrado na História (cf. Calado, 2000, p. 57).

O assunto principal do texto, porém, deixa de ser o feito de Cabral e dos outros navegantes comunicado por Caminha ao Rei de Portugal; torna-se a descoberta do grumete que, maravilhado

<sup>12</sup> Trata-se de "O Descobrimento", pintado em 1941, para Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso (Washington).

com o que via e começando a adaptar-se aos novos hábitos, passa a considerar “a minha terra” o chão que pisa e deseja iniciar uma vida nova junto aos indígenas, seus amigos. Desloca-se, assim, o foco da História e aos jovens leitores se oferece não mais uma visão de Portugal triunfante, construída a partir do relato da experiência feito por Caminha, ou a do início do massacre dos índios, que alguns puderam vislumbrar no mesmo texto; surge uma outra História, obliterada pelos mais variados interesses: a de um Brasil construído pela “arraia miúda”, a outra História.

## 2.6 CONJUGANDO INFORMAÇÕES

Eduardo Bueno, autor de alguns livros sobre as descobertas visando leitores adultos, dedica-se no seu *Brasil: Terra à Vista! – a aventura ilustrada do descobrimento* (2000) ao público jovem. Ao lado de gravuras de época e ilustrações atuais, o texto insere a chegada ao Brasil, numa ampla narrativa em 3ª pessoa, que contextualiza o feito à maneira dos tradicionais livros de História. Muitas informações, como a função e a idade dos grumetes, e a dureza da vida a bordo, ajudam a melhor compreender a *Carta* de Caminha, cujas palavras são destacadas das do narrador através de aspas, e alguns pontos da de Mestre João, também referida.

Julgando as palavras de Pêro Vaz, o texto procura muitas vezes interpretá-las, dialogando com elas. Assim acontece por exemplo no episódio da dança de Diogo Dias com os nativos, no do corte das árvores para a confecção da cruz ou no fato de Caminha observar que os índios não eram circuncidados. O narrador lembra que a visão de mansidão e cordialidade transmitida pelo escrivão nesse “baile” se dá apenas pela forma pragmática com que os portugueses encaravam a reação dos povos: bons eram aqueles que não ofereciam resistência.

Já a “conversação” que beirava o “estorvo” durante o corte da madeira é mostrada como uma “revolução instantânea”, em que os índios passam da Idade da Pedra à Idade do Ferro, e se tornam “progressivamente dependentes de anzóis, facas e machados”, “produtos de grande utilidade”, mas cujas consequências lhes seriam “catastróficas”. À observação de que os índios eram “fanados assim como nós” o narrador lembra que, para os portugueses, “foi

um alívio, pois significava que aquele povo não estava sob influência do Islã”. (Bueno, 2000: 78, 77 e 80).

Outro recurso narrativo é um certo apelo ao ficcional, que ocasiona inclusive a alternância de discursos. Uma nova dinâmica às palavras de Caminha é conferida, como se pode ver neste “O primeiro dia do Brasil”, em que se considera a reação dos portugueses e se mostra à maneira de Mendes Fradique e Prudente de Moraes, neto, mas sem o humor destes, a surpresa dos índios:

Tão logo o sol iluminou a última manhã de Pindorama, um grupo de Tupiniquins pôs-se em marcha e, à beira-mar, deparou com 12 barcos em frente à praia. Que homens eram aqueles, pálidos, peludos e cobertos de vestes? De onde vinham com suas enormes canoas com asas? Que estranhos objetos eles traziam! Ao longo de suas viagens, os portugueses haviam encontrado diferentes grupos étnicos. Por isso, aquele encontro não lhes deve ter causado grande surpresa. [...] Tão logo o sol iluminou a primeira manhã do Brasil, a frota de Cabral pôs-se em marcha. O capitão-mor enviou um escaler para reconhecer a nova terra. Nele seguiu Nicolau Coelho, veterano da primeira viagem à Índia. Ele notou que os homens que estavam na praia não eram negros nem “índios”. Embora não tenha entendido o que os nativos falavam, o capitão deu-lhes um gorro vermelho, uma touca de linho e um chapéu preto. Em troca, recebeu um cocar de plumas e um colar de contas. Assim foi o primeiro encontro. (Bueno, 2000: 73)

## 2.7 UMA GLÓRIA PORTUGUESA

Saído também em 2000, o livro de Clotilde Paul desenvolve aquilo que em “Os Lusíadas” é apenas referência, colocando-o em pé de igualdade com as restantes glórias marítimas portuguesas: o descobrimento do Brasil.

Numa espécie de poema épico-dramático, em que são narradas as viagens de Vasco da Gama e de Pedro Álvares Cabral, ocupando esta última a maior parte do texto, a *Carta* de Caminha ganha o tom heróico do poema de Camões, quando, depois da chegada ao Brasil, ele pede inspiração a Clio, para narrar o que vê.

Ao correr do texto, dialogam o cantor dos Lusíadas, a História, Clio, Pêro Vaz, os marinheiros e os índios. A visão triunfante de

Portugal construída por essas falas é reforçada por reproduções de gravuras antigas, de quadros consagrados e brasões, além de várias epígrafes, em que a autora procura demonstrar o amor a Portugal que lhe foi inculcado por seus pais<sup>13</sup>. Não é à toa que, mesmo sendo historiadora, não lhe interessam os questionamentos, como se pode ver quando, ao fazer discutir dois Historiadores, põe na boca da História as seguintes palavras:

Cessai vossas disputas. A intencionalidade da descoberta desta grandiosa terra, a que chamais de Brasil, não pode ser provada pelos documentos. É um grande mistério e só o oceano o pode desvendar. Talvez no futuro ele o faça. Até lá, fazei as pazes e celebrai com alegria os 500 anos deste augusto evento. (Paul, 2000, p. 83)

Também não é por simples acaso que o seu Brasil exclui à partida negros, índios e outros europeus, parecendo que ele é obra dos portugueses e... da Natureza!<sup>14</sup>.

## 2.8 AMOR VINCIT OMNIA

Encenada em Portugal, a ópera *O Achamento do Brasil*, com música de Jorge Salgueiro e baseada no libreto de Risoleta Pinto Pedro, tornou-se uma história em quadrinhos, com desenhos de Artur Félix da Cruz. Desta vez, não é um degredado que conta suas aventuras, como por exemplo em *Terra Papagalli*, mas um mestiço, filho de um “marinheiro fugitivo” e de uma índia. Embora reproduzindo de forma fragmentada, como na ópera, as principais idéias da Carta, os quadrinhos procuram interpretar os gestos das personagens, fazendo logo à partida um quadro em que Cabral é apresentado como “a imagem heróica e sábia do descobridor português”; Frei Henrique “a visão dos missionários da fé cristã e a vertente evangelizadora dos descobrimentos” e Pêro Vaz, “a importância histórica do registro das viagens”. Já o marinheiro desertor, “rendido aos encantos da Terra de Vera Cruz”, representa “a colonização levada a cabo pelos portugueses que então se

<sup>13</sup> Veja-se que a autora, filha de portugueses, dedica a obra aos pais de quem faz questão de dizer “Que me ensinaram a amar Portugal”.

<sup>14</sup> “Os lusos uniram o som melancólico de suas guitarras ao canto mágico do uirapuru e... nasceu a saudade brasileira.” — são as palavras escolhidas para servir de mote à parte do texto que se refere ao Brasil (Paul, 2000, p. 49).

estabeleceram” (Pedro, 2003, p. 4). Contudo, o sentido colonial é completamente banido deste “complemento” do texto de Caminha, pois, simplesmente, nos quadrinhos, o marinheiro não tem voz. Esta fica com a índia que, à semelhança de Iracema, é que se apaixona pelo branco.

Contrariando os conselhos de sua mãe, cujos sonhos premonitórios mostram os males que os portugueses hão-de trazer, e as idéias de Frei Henrique, que vêem no amor entre pagã e cristão, entre proprietário e propriedade, uma ofensa a Deus e ao Rei, nativa e navegante casam-se. Num *gran finale*, confraternizam índios, navegadores e... padres!

### 3. UMA OUTRA HISTÓRIA

Se Varnhagen foi pioneiro na crítica ao olhar ingênuo de Caminha, lançando o riso sobre a sua maneira de fazer História, a literatura brasileira do início século XX, mesmo antes dos modernistas, acaba de desmontar o que foi consagrado por quatro séculos: a “certidão de baptismo” do Brasil surge como um discurso lacunar, como uma versão, como texto que permite rasura. Os degredados, personagens pouco focalizadas pela *Carta*, que ganham espaço, no século XIX, com o Visconde de Porto Seguro, e com Henrique Lopes de Mendonça e Alberto Pimentel, seus seguidores, vão conquistando mais e mais o estatuto de heróis e acabam por ultrapassar em importância a própria descoberta, como se pode ver no romance de Rui Tapioica<sup>15</sup>. Ainda nessa esteira da História como versão, relativizam-se as “descobertas”, as “primazias”, os “pioneirismos”, os “protagonismos”, como prova o *Caramuru* de Guel Arraes e Jorge Furtado, onde o descobridor e Diogo Álvares disputam o ter chegado primeiro à terra baiana.

Glosando a *Carta* de Caminha, a crônica, inoculando o riso, e o folheto de cordel, usando da crítica direta, aproveitam os dados nela contidos para confrontar o Brasil de 500 com o da atualidade e mostrar que os males brasileiros começaram com a chegada de Cabral.

Os centenários do descobrimento do Brasil, bem como outras

<sup>15</sup> Cf. Maria Aparecida Ribeiro, “Velhas e Novas Descobertas do Brasil: a *Carta* de Caminha outra vez”, texto a ser publicado pela ANPUH-GO, em 2005.



efemérides — principalmente as comemorações da Independência — constituem momentos de grande incentivo à produção de textos, literários ou não, no Brasil e em Portugal, que glosam o de Caminha. Mas cada um dos lados do Atlântico marcará a sua leitura de forma particular: os portugueses não deixarão de mencionar a chegada ao Brasil como um momento na expansão da fé e do Império, como acontece nos azulejos de Portimão e no quadro de Paula Rego, cada um na sua ótica, vêm reforçar; os brasileiros verão o momento inaugural com um riso demolidor, seja pela chamada literatura erudita, seja através dos folhetos de cordel.

Os livros destinados às crianças e adolescentes surgidos nas comemorações dos 500 anos, todos brasileiros, à exceção de um (o que confirma o pensamento de que, para Portugal, o Descobrimento do Brasil é apenas um momento de suspensão na sua histórica trágico-marítima, e que, essa, sim, é que encontra receptividade entre escritores e outros artistas) seguem, de maneira geral, a linha de questionamento da História adotada pela literatura e pelas artes plásticas a partir do século XX. Não utilizam, porém, o humor, como forma de desmontar o consagrado: antes procuram adicionar à experiência narrada por Caminha outras vozes, como a dos degredados, grumetes e índios. Com isso, se por um lado, mostram aos pequenos leitores de hoje que a História é sempre uma versão, por outro, procuram combater o etnocentrismo e ensinar o convívio com a diferença, preparando uma outra História.

**RESUMO:** Desde os anos 500 o início do século XX, escritores, pintores e outros artistas brasileiros e portugueses confirmaram e consagraram, de um modo geral, as palavras de Caminha. A partir daí, porém, criaram-se, a partir da *Carta*, novas versões do Descobrimento do Brasil, explorando o seu filão ficcional e criando novos pontos de vista. Por ocasião dos 500 anos surgiram vários livros dedicados a crianças e adolescentes que confirmam essa idéia de História como versão e procuram ensinar o respeito ao Outro.

**Palavras-chave:** Carta de Caminha; literatura infanto-juvenil; História como versão.

## REFERÊNCIAS

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética*. Lisboa: Caminho, 3v., 1995-1996.
- BUENO, Eduardo. *Brasil: Terra à Vista! A Aventura Ilustrada do Descobrimento*. Porto Alegre: LP&M Editores, 2000.
- CALADO, Ivanir. “A Carta do Grumete Simão”, in AQUINO *et alii*. *A Europa Conquista o Brasil*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2000.
- GARCEZ, Lucília. *Notícia do Descobrimento: História Baseada na Carta de Pedro Vaz de Caminha*. Belo Horizonte: Dimensão, 1999.
- LOURENÇO, Eduardo. “Da literatura brasileira como rasura do trágico”, *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 1999.
- PAUL, Clotilde. *Pelo Mar em Busca de Sonhos*. Santos: Editora Universitária Leopoldianum-Universidade Católica de Santos, 2000.
- PEDRO, Risoleta Pinto, SALGUEIRO, Jorge, COSTA, Artur Félix da. *O Achamento do Brasil - uma ópera em banda desenhada*. Lisboa: Foco Musical, Educação e Cultura, 2004.
- PREZIA, Benedito. *Terra à Vista — descobrimento ou invasão?* São Paulo: Editora Moderna, 1992).
- RAMOS, Graciliano, “Uma tradução de Pero Vaz”, *Linhas Tortas - obra póstuma*. Rio de Janeiro: Record, 1978, p.143-144.
- RIBEIRO, Maria Aparecida. *A Carta de Caminha e Seus Ecos. Estudo e Antologia*. Braga-Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- SCATAMACCHIA, Maria Cristina Mineiro. *O Encontro de Culturas*. São Paulo: Atual Editora, 1994.
- SERRA, Pedro “Carta de Pêro Vaz de Caminha”, in RIBEIRO, Maria Aparecida. *A Carta de Caminha e Seus Ecos. Estudo e Antologia*. Braga-Coimbra: Angelus Novus, 2003, p. 201-233.
- SIMÕES, Henrique Campos & GONZAGA, Reinaldo Rocha. *O Achamento do Brasil – A Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel*. Salvador-Ilhéus: Editus-Editora da UESC-EGBA-Empresa Gráfica da Bahia: 1999
- TORRES, Adriana & PEREIRA, André. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro: Editora Ao Livro Técnico, 1991.

# A POÉTICA DA RELAÇÃO E AS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA: UM MAR REVOLTO ENTRE CABO VERDE E PORTUGAL

Maria Claudia Galera<sup>1</sup>

## 1. A POÉTICA DA RELAÇÃO

A empresa colonizadora foi tão responsável pela total extinção dos povos autóctones das ilhas do Mar Caribe, quanto pelo povoamento progressivo das ilhas que compõem o Arquipélago de Cabo Verde, terras originalmente desabitadas. Foi assim que surgiram os caribenhos onde antes estavam os caraíbas, do lado de cá do Atlântico, enquanto, do lado de lá, constituiu-se o povo cabo-verdiano. Frutos desses movimentos inversos, se as culturas que floresceram nessas duas latitudes do mesmo paralelo tivessem que estabelecer um marco concreto para imaginar seus mitos fundadores, portanto, este marco seria igualmente o da intervenção colonial. Além disso, há outras ressonâncias entre importantes aspectos de suas identidades como a condição insular, atlântica, mestiça e linguisticamente marcada pela presença de línguas européias latinas e seus respectivos crioulos.

Todos esses pontos de convergência fazem pensar que algumas noções teóricas desenvolvidas a propósito das literaturas do Caribe possam ser também pertinentes a literatura de Cabo Verde. Em outros termos, talvez seja de fato possível encontrar um espelhamento cultural entre terras que, vistas do mapa, parecem trocar olhares, dispostas como estão uma em face da outra, separadas por milhares de quilômetros de Oceano Atlântico e aproximadas por se terem engendrado em um ponto coincidente do processo histórico, especificamente o do colonialismo europeu que inaugurou o também pelos europeus concebido Mundo Moderno.

Foi na ambiência dessas terras, em concreto, no lado americano delas, que se formulou o pensamento do escritor e ensaísta Edourad Glissant. Enxergando o cenário em questão a partir de

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP

um ponto de vista situado no Caribe, aponta, em sua *Poétique de la Relation*, a noção de “Relação” como intrínseca e particular à condição crioula. A identidade cultural, nesses contextos, constitui-se, segundo explica Glissant, em uma lógica que atenta contra a noção de “raiz”, tão cara à civilização ocidental e caracterizada pela sua unicidade. Constitui-se, ao contrário disto, de acordo com uma outra lógica essencialmente plurívoca e segundo a qual, o outro se encontra explícita e necessariamente incluído, a lógica do Rizoma, na formulação aportada por Gilles Deleuze e Felix Guattari da Botânica às Ciências Humanas. Como explica Glissant, para os povos *crioulos* *La Relation n'est pas d'étrangetés, mais de connaissance partagée.*<sup>2</sup>

É a partir de tal noção que o autor procura apontar uma Poética da Relação, quando pensa na literatura possível nos contextos crioulos. Nesta poética permeada por relações de poder, hierarquias entre matrizes culturais que brotam do seio das relações coloniais, a afirmação identitária passa necessariamente por um estado em que é necessária a negação dos valores e da ideologia imposta, antes da possibilidade de qualquer afirmação. Neste jeito de pensar, a dualidade é intrínseca e se encontra no fato de que o próprio se faz do outro. É na superação da negação do outro que se encontra, portanto, o desafio dessas literaturas. Como também explica Glissant:

L'identité pour les peuples colonisé sera en premier lieu un « opposé à », c'est-à-dire au principe une limitation. Le vrai travail de la décolonisation aura été d'outrepasser cette limite.

Essa lógica, pensada no âmbito do Caribe, parece ser interessante também para avaliar o espaço privilegiado da discussão da criouldade em África que consiste o terreno poético cabo-verdiano. A especificidade aqui, em relação ao contexto caribenho, é a da progressiva articulação dos discursos identitários e literários com os de libertação nacional. No entanto, as etapas que caracterizam o processo de descolonização, como diz Glissant, se assemelham, quando observamos os contextos marcados pela criouldade.

A possibilidade de pensar a literatura cabo-verdiana a partir da poética sugerida por Glissant torna-se ainda mais estimulante,

<sup>2</sup> GLISSANT, Edouard ,1990, p.20

à medida que encontramos, no olhar dos críticos e historiadores dessa literatura, os mesmos tons que caracterizam o cenário pintado por Glissant. Na compreensão de Mário de Andrade, por exemplo, a literatura ocupa, nos contextos coloniais africanos, um importante papel na oposição ao discurso do colonizador. Se para afirmar o seu discurso, o colonizador necessitava deslegitimar a cultura dominada, para esta última, é necessário começar por desconstruir esta armadilha. É curioso que, ao considerar a literatura como o lugar por excelência do imaginário sobre si mesmas, das nações que não tardariam a conquistar suas independências, o autor indique que o processo compreende inicialmente, e também como explicava Glissant, a negação da voz colonial que se impôs e o determinou de acordo com seus parâmetros ideológicos. Afirma:

(...) a poesia africana de escrita portuguesa e crioula, sob o condicionamento da dominação colonialista, se articula intimamente ao movimento de libertação nacional. Ela ritma o longo combate: negar a negação e realizar a emergência histórica dos povos.<sup>3</sup>

Os ecos dessa idéia, de que é preciso superar o estado de negação, são inúmeros e transitam entre a Antropologia e a Sociologia da Literatura. Podemos pensar no conceito de Transculturização, sugerido por Fernando Ortiz e na sua apropriação, no campo da literatura, realizada por Angel Rama, que chama de *vulnerabilidade cultural* o estado de autonegação a ser superado e de *plasticidade cultural* a sua superação. A formulação que dessa questão fez Edouard Glissant e o interesse despertado pela leitura da poesia cabo-verdiana sugeriram a idéia de procurar, nessa poesia, vestígios materiais da negação do outro como formulação identitária. É o que procuraremos evidenciar na leitura de alguns poemas.

## 2) OS MARES REVOLTOS DA POESIA CABO-VERDIANA

A ambiência cultural na qual se articulou a primeira manifestação da intelectualidade cabo-verdiana e da qual a revista *Claridade* (1936) foi uma significativa expressão, deve ter sido um impor-

<sup>3</sup> ANDRADE, Mário de, 1977, Vol.1, p.13.

tante passo no sentido da descolonização cultural e identitária, e parece ser um momento interessante para procurar evidenciar as marcas da superação do estado de dependência cultural. A negação a ser negada, também implicada na formulação de Fanon, que diz ser a descolonização a objetivação da frase “Os últimos serão os primeiros”<sup>4</sup>, deve ter deixado aí seus vestígios e ao procurá-los, encontramos uma pista deixada no mar. Quando procuramos os poetas reunidos na Antologia de Mário de Andrade, há algo que chama particularmente a atenção na seção dedicada a Cabo Verde. Trata-se da recorrência das figurativizações poéticas em torno do mar e de todo o campo semântico a ele relacionado, seja entre os poetas evasionistas, seja entre aqueles que integram o grupo chamado anti-evasão. Para além de ser uma imagem incontornável para os habitantes de uma ilha, e particularmente para os seus poetas, o que é relevante é a resignificação que a imagem do mar sofre, particularmente se a considerarmos na perspectiva da Poética da Relação. Para tanto, é preciso perseguir os passos desse diálogo, procurar precisar as vozes que se exprimem no dialogismo compreendido nessa poesia, em particular nas representações do mar a que nos referimos. Há, por vezes, formulações poéticas confluentes, mas há, outras vezes, um diálogo que se estabelece com um texto específico e de cujas marcas o leitor tem pistas explícitas.

Talvez sejam *Os Lusíadas* a referência mais contundente, a propósito das imagens poéticas criadas em torno do mar, para uma literatura que se escreve em língua portuguesa. Em Camões, como em muitas outras vozes, na história e na cultura de Portugal, os “mares de antes nunca navegados”<sup>5</sup> representavam o caminho para a ascensão à condição heróica implicada em se alcançar “Mais do que prometia a força humana”.<sup>6</sup> O mar é emblemático para toda a longa construção da idéia do Império Português e, como tal, não podia deixar de ser incorporado pela literatura que fez sua parte ao inventar os mares poéticos.

O poeta cabo-verdiano Jorge Barbosa, integrante do grupo de *Claridade* e primeiro escritor da modernidade cabo-verdiana parece também ter sido impelido a navegar pelos mares poéticos. Encontramos, na sua poesia, de forma recorrente a evocação do mar.

<sup>4</sup> FANON. Franz. 1968, p.27

<sup>5</sup> CAMÕES, Luís de, 1954, canto I p.47.

<sup>6</sup> CAMÕES, Luís de, 1954 *Canto I*, p.47.

Claro que tal representação é estimulada, no caso da poesia cabo-verdiana, em duas dimensões; a primeira e mais imediata é a da natureza, da paisagem permanentemente flutuante que se impõem aos ilhéus; a outra dimensão, é cultural e dela fazem parte tanto os ecos históricos da colonização quanto os sociológicos implicados na tensão entre a dialética do ir/ficar que caracterizava o entorno do poeta. Em sua escrita, essas duas dimensões parecem apresentar-se articuladas. Em outros termos, não é sem evocar, de um modo ou de outro, o colonizador, que a paisagem é apreciada. O cenário da desolação, constantemente representado, e no centro dele, o mar, tem suas origens na história que acaba sendo também evocada pelo texto poético, de forma mais ou menos referencial. No entanto, já não se trata, como ocorrera com os “barões assinalados”, de um espaço heróico”:

-Destroços de que continente,  
de que cataclismos,  
de que sismos,  
de que mistérios? ...

Ilhas perdidas  
no meio do mar,  
esquecidas num canto do Mundo  
que as ondas embalam,  
maltratam,  
abraçam...

O fruto do ato heróico cantado em sublimes versos n’*Os Lusíadas* é aqui referido como “destroço” e no lugar da idéia das terras encontradas, tema em pauta em toda produção do saber dos longos séculos de colonização, fala-se, agora, em “ilhas perdidas”. É na inversão dos signos que se prestaram à construção da idéia do Império que se afirma uma identidade que somente pode despontar à custa da resignificação do próprio Império. Se a referência histórica até aqui se encontra apenas sugerida, versos mais tarde, as “caravelas” parecem evocar diretamente o colonizador português e é também nos termos desse novo sujeito que se exprime, e não mais em uníssonos com as vozes do Império, que elas são caracterizadas:

Praias  
 aonde naufragaram  
 navios,  
 aonde aportaram caravelas,  
 onde saltaram

Marinheiros queimados,  
 Corsários, escravos, aventureiros,  
 Condenados, fidalgos, negreiros,  
 Donatários de ilhas,  
 Capitães-Mores...

Nesta perspectiva, as “memórias gloriosas” e as “obras vitoriosas” são cantadas pelo poeta, embora nesta nova versão da História, seja mais adequado chamar-lhes naufrágios e o sujeito deles é apresentado em um plural também diferente daquele sugerido pelos “barões assinalados”, que saem para dar lugar, na versão de Jorge Barbosa, a outras máscaras possíveis dos mesmos barões, a de aventureiros, condenados, corsários ou Capitães-Mores.

Se, na poesia mencionada, o diálogo com a escrita de Camões pode ser inferido, uma vez que o poeta em questão também se reporta, de alguma forma, à temática subjacente a *Os Lusíadas*, ou seja, as Grandes Navegações, há um outro poema do mesmo escritor cabo-verdiano no qual as referências à poética camoniana se objetivam a partir da reapropriação de alguns termos que figuram também logo no primeiro canto de *Os Lusíadas* e que ecoam prontamente nos ouvidos dos leitores de poesia em língua portuguesa. A inclusão da voz do outro, no entanto, efetiva-se de acordo com a lógica a qual fazíamos referência anteriormente, uma vez que os versos que aqui exprimem algum paralelismo formal com versos destacados de *Os Lusíadas*, não o fazem, no entanto, sem deixar de conferir-lhes novos significados que entram em contradição com os anteriores. Transcrevemos abaixo o poema em questão para melhor analisá-lo:

O Mar

Ai o mar  
 que nos **dilata** sonhos e nos sufoca desejos!



- Ai a cinta do mar  
que detém ímpetos  
ao nosso arrebatamento  
e insinua  
horizontes para lá  
do nosso isolamento!

(Convite da viagem apetecida

Que se não faz.)

- Ai o cântico  
estranho do Atlântico,  
que se não cala em nós!

Talvez um dia  
inesperado remoinho de águas  
passe  
borbulhante  
envolvente,  
**alguma onda mais alta**  
**se levante...**

Talvez um dia...  
- Quem sabe! ...

Depois  
na senda dos tempos  
continuará  
a marcha dos séculos

... E outra lenda

virá...

É a partir das “terras viciosas de África” que fala a voz do poema. Deste ponto de vista, o mar, por meio do qual os Reis mencionados n’*Os Lusíadas*, haviam dilatado a Fé e o Império, dilata sonhos, mas sufoca desejos, é “cinta” “que detém ímpetos”, mas insinua outros horizontes, convida para uma viagem que, ao contrário daquela narrada por Camões, não se cumpre. O uso do termo “dilatado” com um sentido abstrato, já que não se refere à dilatação de um corpo, mas da Fé, no caso de Camões, do sonho,

no caso de Jorge Barbosa, se insinua como uma pista do dialogismo que ecoa no poema deste último. Confirma-se, versos abaixo, quando, após a apreensão problematizada da condição do homem cabo-verdiano, desponta, no poema, ainda vivo, o sonho, o “Talvez um dia”. Se n’*Os Lusíadas*, o outro valor que se alevanta mais alto é o povo lusitano, no caso do poema “O mar”, a dúvida vem tomar o lugar da certeza, assim como o vago sentido de “uma onda” ocupa o verso outrora habitado pelo povo lusitano. A possibilidade de sonhar- Talvez um dia, (...) alguma onda mais alta se levante.... – e não a concretização do sonho, contemplada na épica camoniana, é o que alimenta esta nova poesia. É a substituição do modo indicativo (alevanta), mais afeito à certeza dos heróis, pela incerteza contida no modo subjuntivo (levante), que dá o novo tom ao verso que parece confirmar a possibilidade de leitura do poema em diálogo com Camões. Por fim, o desdobramento do sonho imaginado no poema, situa-se em uma outra lenda que virá. Aqui, assim como nos versos em que a voz poética expressa o estranhamento em relação ao cântico do Atlântico, perguntamo-nos qual é esse cântico, qual a lenda primeira em relação a qual a nova lenda será “outra”? Se a tentação de recorrer ainda uma vez a’*Os Lusíadas* fosse levada a cabo, nos depararíamos com a ambigüidade gerada no ponto de intersecção entre as poéticas do Império e as poéticas anti-colonialistas. Nesse caso, entenderíamos então que este cântico do Atlântico, que não lhes cala aos cabo-verdianos, como também manifesta o poema, compreende, entre outras, a voz que se exprime no poema épico de Camões, assim como o Império se transforma, na fala desse novo sujeito, que é fruto do mesmo Império, em uma lenda, cujo fim e a substituição por uma outra lenda pretende e mesmo anuncia. Do épico ao religioso, do mítico ao lendário, o que ocorre é a desconstrução do discurso legitimador do poder colonial que, vale lembrar, era ainda vigente na época em que o poema foi escrito.

Assim, na literatura portuguesa, as formulações são prolíferas e variam desde a “Ocidental praia Lusitana”<sup>7</sup>, passando pela poética de Um mar não mais português<sup>8</sup>, em que navegava a poesia do século XIX, na pena, por exemplo, de Camilo Pessanha, até chegar

<sup>7</sup> CAMÕES, Luís de, 1954 *Canto I*, p.47.

<sup>8</sup> Título de ensaio de Paulo Motta Oliveira publicado na Revista Via Atlântica, DLCV, USP, n. 6, 2003

na contundente *Mensagem* de Fernando Pessoa, que, em suas últimas linhas, evocando Camões, desperta do fundo do mar, não “as memórias gloriosas”, mas o Monstrengo, mensageiro da decadência implicada no agora dormido mas “Outrora senhor do mar”<sup>9</sup>.

Note-se que tanto os integrantes da *Claridade* quanto os da *Presença* portuguesa, que teria inspirado os poetas cabo-verdianos daquela geração, são acusados, muitas vezes, de se terem afastado da perspectiva política, o que lhes vale frequentemente a classificação de alienados ou, no mínimo, cegos à questões sociais mais prementes. Independentemente do engajamento ideológico, no entanto – e talvez isso torne o fato mais relevante- há pontos de confluência entre a dicção adotada por cada um desses movimentos e que parece encontrar-se justamente no sentimento de decadência em relação ao Império. Este sentimento, vivido por portugueses de uma forma, por cabo-verdianos de outra, acaba promovendo em ambos os lados uma poesia em que os ícones do Império são enfocados a partir de um ponto de vista bastante crítico. Guardadas as devidas especificidades, é notável que a “casa marítima secreta” que na pena de Camões havia sido aberta aos portugueses pelo Deus Noturno<sup>10</sup>, venha a ser, na *Mensagem* de Pessoa, reduto de lágrimas e de saudade, e o embate outrora épico restringe-se, para ele, ao âmbito poético, único possível ao “herói moderno”. Também assim o outrora tão cantado Império vê-se aqui reduzido a um enorme nevoeiro. Assim, mesmo considerando que “tudo vale a pena/ Se a alma não é pequena”, Pessoa procede, tal qual os poetas cabo-verdianos do período em questão, a um enfoque sobre o mar que ao incluir a dor e a dúvida, parece também relativizar o Império absoluto em outras praias literárias.

De fato, ao percorrer as páginas da poesia portuguesa de vários séculos, damos com frequência, com as naus do colonialismo e é importante levarmos em consideração a diversidade compreendida nesta multiplicidade, se quisermos localizar as vozes com as quais dialogaram os poetas cabo-verdianos. A tensão não se estabelece necessariamente entre o cabo-verdiano e o português, mas antes entre um discurso que legitima o projeto colonial ou, na contramão disto, integra uma visão crítica deste mesmo projeto. O

<sup>9</sup> PESSOA, Fernando. “Antemanhã” in *Mensagem*. São Paulo, Companhia das letras, 2004, p.94.

<sup>10</sup> Camões, Luís de 1954, canto II p.75.

mar que aproxima ou o mar que afasta é uma questão de ponto de vista e na poesia cabo-verdiana que começa a circular no período que nos interessa, há um posicionamento evidentemente crítico em relação aos mares do colonialismo, que o inclui para discordar dele, assim como também o fazia, mais ou menos na mesma época, Fernando Pessoa, que evidenciava antes o sentido do naufrágio do mesmo Império e as sombras deixadas em seu lugar. Como defende Rita Chaves,

A situação portuguesa não é propriamente a representação de um quadro vitorioso, a despeito de algumas vozes que, entusiasmadas, têm cantado a sua recente incorporação à geografia dos privilégios. Talvez seja mais acertado dizer que, ao fim e ao cabo, com a exploração, a destruição e as mortes, perdem todos.<sup>11</sup>

Essa percepção do processo histórico, tal como ele é descrito pela autora, é também a que se vai esboçando progressivamente na poesia cabo-verdiana de *Claridade* em diante. É desse lugar, antes ideológico que geográfico, que se estabelecem os diálogos, ora com a poesia portuguesa, ora com suas poéticas.

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma reflexão crítica sobre o processo literário cabo-verdiano dentro dos parâmetros apontados por Edouard Glissant em sua Poética da Relação.

**Palavras-chave:** criouldade; relação; Império.

**ABSTRACT:** *This paper presents a critical reflection on the Cape Verdean literature according with Edouard Glissant's theory.*

**Keywords:** *creole; relation; Empire.*

---

<sup>11</sup> CHAVES, Rita. 1999, p.17.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário (org. *Antologia Temática de Poesia Africana*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977.
- CAMÕES, Luís de *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora, 1954.
- CHAVES, Rita. *A Formação do Romance Angolano*. São Paulo, Via Atlântica, 1999.
- FANON. Franz. *Os Condenados da Terra*. Trad, José Laurêncio de Melo, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968.
- GLISSANT, Edouard. *Poétique de La Relation*. Paris, Gallimard, 1990.
- MOTTA, Naufrágios do Império: péticas de um mar não mais português. *Via Atlântica*, DLCV, USP, n. 6, 2003.
- PESSOA, Fernando. “Antemanhã” in *Mensagem*. São Paulo, Companhia das letras, 2004, p.94.

## O INVERNO DE NOSSA DESESPERANÇA NA POESIA DE HELDER MACEDO

Maria da Glória Bordini<sup>1</sup>

O tema da viagem acompanha a literatura portuguesa desde seus primórdios, como se pode verificar nas antigas crônicas dos navegadores, e forneceu o pretexto para a criação da última grande epopéia do Ocidente, em *Os Lusíadas*, de Camões. No Romantismo luso, deu a Garrett o mote para suas *Viagens na Minha Terra*, reforçando a idéia de nacionalidade, assim como no Realismo, representado por Eça de Queirós, produziu uma novela excepcional, de um satirismo impagável, *A Relíquia*. Na pós-modernidade, José Saramago, com sua *Jangada de Pedra*, desafia a lógica do real e espelha a deriva da nação portuguesa.

Nessa linhagem se insere a obra poética de Helder Macedo, *Viagem de Inverno*,<sup>2</sup> publicada em 2000 e divulgada no Brasil através da editora Record. Poesia lírica em sua forma mais pura, a viagem de Macedo se filia àquelas que, percorrendo um espaço físico – não determinado no texto – representam antes e a cada ponto do roteiro um mergulho na interioridade, num processo de reflexão que estima as trajetórias de vida já cumpridas e antevê as que se desdobram à frente.

O plural é aqui intencional: na poesia lírica pós-moderna, caracteristicamente auto-reflexiva e personalista, já não se pode pensar num único trajeto existencial, assim como não se admite a mesmidade do sujeito sem sua outra face, a da diversidade. As subjetividades, hoje em dia, fechadas em si mesmas, defensivas ante um mundo catastrófico, em que os laços sociais se esvaziam e perdem o sentido, como já diagnosticou Christopher Lasch,<sup>3</sup> só podem ser aferidas em função de alocações -- sociais, culturais, grupais, profissionais, familiares. Mesmo que se possa nelas reconhecer uma convergência, que garante ao sujeito ser reconhecido

<sup>1</sup> Professor Titular da Faculdade de Letras da PUCRS, pesquisador do CNPq.

<sup>2</sup> MACEDO, Helder. *Viagem de inverno*. Rio de Janeiro: Record, 2000. Todas as citações serão extraídas dessa edição.

<sup>3</sup> Cf. LASCH, Christopher. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

por certos contornos, embora instáveis, suas experiências são pontuais, mínimas, muitas vezes fantasmagóricas, sempre fenômenos, palavras, imagens, longe da concretude da vida, cada vez mais afastada pela memória e pelo desejo.

Como na poesia lírica o que importa não são as exterioridades e sim a *persona* fictícia que se desvela no texto, escolher a viagem, como motivo, é sugerir um adentramento em questões existenciais que o espaço apenas motiva ou metaforiza. O leitor as aceita como de um alguém, de início sem rosto, mas também como suas, pelo vínculo comum de humanidade que o une ao sujeito lírico. A ficcionalidade instituída pela forma lírica, acentuando equivalências, o leva para além da figura empírica do poeta, mesmo que este tenha de fato empreendido uma viagem a qual o tenha impelido àquele estado poético de que fala Paul Valéry, que obriga ao ato criativo.

O livro de Macedo se desdobra em 24 poemas sem títulos, pontuando estágios de uma viagem evocada, cada um re-encenando simbólica ou literalmente os acidentes de percurso que podem se suceder quando se está “a mais de meia vida já vivida” (p.15) e se atravessa uma paisagem inóspita, solitariamente. Nas cinco epígrafes que abrem a seqüência dos poemas, alude-se à condição de estrangeiro, na *Viagem de Inverno* de Müller e Schubert, à definição das cantigas de amor e de amigo, na *Arte de Trovar*, aos contrários que convivem num único sujeito, da *Canção VII* de Camões, ao campo como lugar de reflexão, em *Noite Fechada*, de Cesário Verde, à destruição do corpo erótico pelo trabalho do mar em *Vênus*, de Camilo Pessanha.

Percebe-se, pela portada dessa viagem hibernal, que o conjunto de poemas o qual a tematiza se ocupa tanto dos estados paradoxais e da sensação de isolamento do sujeito, quanto do espaço físico propício à autoconsciência, da poesia em sua forma amorosa e do desgaste que a vida inflige aos que se amam. Essa abertura se confirma no primeiro poema, que invoca o intertexto da *Divina Comédia* de Dante, assimilando o eu lírico ao Poeta que desce aos infernos, com a diferença de que este segundo Dante está “só na selva escura” (p.15), sem a orientação segura de Virgílio, que o levaria ao Paraíso. O estado de desorientação o induz a afirmar que, ante a “vida indecifrada”, não sabe “de que lado está a morte” ou

se “é o amor que a sustenta” (p. 15), como garante Camões. Lembrando a noção heideggeriana do *Ser e o Tempo* de que a vida é para a morte, o sujeito lírico vê que, para além da metade da existência, chegou o tempo “de destruir”, “no certo entendimento/ de que as vidas são feitas/ no perdê-las”. A sutileza do ponto de partida para essa viagem pela existência está na imagem que fecha o poema:

*E porque toda a selva  
Por mais cerrada e escura  
Contém o tempo já do seu deserto  
Na fértil luz difusa que a penetra  
Para nela executar o seu amor.* (p.15)

A aguda consciência da interpenetração entre o ser e o não-ser, nesse início *in media res*, é apagada pelo próximo poema, o segundo, em que surge a paisagem nevada sob um sol que morre, “um salto de raposa sobre a estrada”, e uma lua pálida, “diurna”, na “viagem literalmente de inverno”, em que se sucedem estradas, rios, montanhas, até um hotel ao Leste, “galo campestre em luxo desplumado/e onde o chefe já perdera a estrela/ por exagero de maçã nos molhos” (p.17). A impressão de frialdade ameaçadora acentua-se com as figuras negras de corvos em círculo, crocitan-do sobre a neve, como a sugerir o corvo de Poe, o Nevermore, anúncio de uma impotência do amante, justaposta a uma imagem sugestiva de um passado de potência da nação, semelhante ao que já não existe para o sujeito viajante. Assim como a “viagem de inverno” é “gotícula de sêmen/pulsando sobre pele infecunda/ contexto desconexo” (p.17), assim ela transcorre “por estradas es-correndo rios turvos/nas ondas congeladas das montanhas/ com troncos encravados/ mastros brancos de frotas soterradas” (p.17). As fortes aliterações dos encontros consonantais e nasalizações nesses últimos versos ecoam os fonemas fechados dos versos anteriores, sublinhando a situação de perda neles aludida.

O terceiro e o quarto poemas introduzem o motivo da encru-zilhada e do olhar para trás, como momentos em que o sujeito se reconhece como capaz de ver-se “reunido/restituído ao corpo que previra/despedido” e de “olhar o rosto do nada” (p. 19). Ele adquire, pois, uma outra espécie de potência, senão a da decisão



sobre o lugar em que está e o rumo que deve seguir, pelo menos a da memória, que permite reconhecer a “transparência nua/da pele[...]” da amada “nesse mar vão de sangue reflectido” (p.19), verso enigmático, que tanto pode se referir ao reflexo do sol no gelo quanto ao sangue derramado na história das conquistas portuguesas.

No quinto e sexto poemas o motivo são os “passos fundos na estrada congelada”, um amor de outono, noutra lugar, num país “quando o gelo chegou antes do frio” (p.23), evocação que leva o eu lírico a negar o sol, a lua, o corpo e o rosto e afirmar o frio, o vento, a fonte e a vida. A enumeração instala o paradoxo, pois as imagens associadas ao inverno se opõem às que se referem à vida, mas se imiscuem umas nas outras, vencendo essa disputa as que defendem a vitalidade, mesmo sob o frio e o vento.

O sétimo poema interrompe a viagem numa prolepse para recordá-la. Fala-se de pagar sua conta em prestações com juros altos, pois a meta da jornada está esquecida, o lugar de partida também, assim como a “língua original”. A idéia é de que o regresso, na vida e no tempo, é impossível e só pode ser aspirado, “como um jardim coberto em selva escura” (p. 27), mas também o presente não oferece quase nada, salvo o esquecimento de onde se veio e os guardados da viagem.

O oitavo poema retoma a viagem e nela o motivo do corpo impotente, sob a figura do “pinheiro rubro no meu fundo leito” (p. 29), ao qual o eu pergunta em repetidos refrões, “onde estás agora”. Antes “subido monte de escalada firme/fogueira acesa contra a noite fria”, agora “a minha fonte sente a tua sombra/disseminando a noite que me sobra” (p. 29). O senso doloroso de tornar-se infértil se agiganta no poema seguinte, em que o sujeito sonha com a primavera, mas ela está “nos olhos congelados/dum corvo glacial/um corvo branco na paisagem branca/ no ramo branco onde espreitara a presa/petrificada na planície branca/do gelo mortuário.” A repetição obsessiva do adjetivo “branco”, mais o paradoxo do corvo negro, branqueado pela neve, salienta a sensação de não-vida que ameaça a futura estação: o sujeito antevê uma primavera em que a vida não floresce.

Do sonho chega-se a uma esquina e uma árvore, no poema décimo, às quais falta o sujeito. Ausente de si, resta-lhe “o simulacro

de árvore na esquina”, “basta ouvir-me o silêncio em cada passo” (p.33), motivo que recupera o ensimesmamento inicial, uma vez que, da vida vivida, tudo se resume em imagens lembradas. Daí por diante o trabalho da memória aparece nos tempos verbais do pretérito, no poema 12, que recorda o brilho do sol e de faróis no espelho do carro e no gelo, mas, sumindo-se os dois, justapõem-se à figura da amada, sol e lua, “luzindo suspensão/no gelo da noite” (p.37). O lampejo de lembrança que obscurece o acontecido na estrada para guardar a súbita epifania da amada, marcada pela ênfase na sonoridade fluente das consoantes e na curva descendente das vogais tônicas, dá o mote para o poema 13, em que a consciência de que nem a amada sobrevive ao tempo, mesmo que o amor tente a ele sobrepor-se, transforma-se na crença de que no poema a morte é superada:

Se somos mais os mortos do que os vivos  
 Se já só posso amar tantos que amei  
 Com as letras fingidas da memória

Se mesmo tu  
 O meu amor sem tempo  
 Também hás-de morrer na solidão  
 Duma morte real e sem partilha

*Aos poemas da morte sobrou vida.* (p.39)

Todavia, fora das palavras da memória, inscritas em poema, a morte não pode ser superada. O morto não vive em seus descendentes, pois “embora aquele que foi amado amor criasse// os filhos dos mortos são corpos das sombras/que neles reproduziram quem não são.” (p.41). Assim, cada vida é única e insubstituível, por mais que deixe parentes, pois eles não lhe dão continuidade. No poema 15, o sujeito lírico evoca a mãe morta que lhe chega em retratos, cartas, papéis em pacotes, os quais ele guarda, enquanto os outros disputam seus bens. Queixa-se de que ela teria morrido duas vezes, pois não a deixaram morrer quando estava pronta. Daí seus dois enterros: um no retrato com rosas nas mãos, outro cremada, legando, porém, sua primavera a acalantar o inverno do eu lírico.

O intervalo doloroso da evocação da morte materna é sucedido por uma cantiga de amigo, o poema 16, em que a amada repete, em refrão, o pedido de que o rio volte à fonte que secou no seu amor, pois parou na ponte do caçador, e este “tem nas mãos sete navalhas/com sangue de cada cor”, “tem dois sacos nas ilhargas/leva ali prazer e dor”, “olha com corvos nos olhos/os caminhos sem redor” (p.46). O motivo do corvo reaparece no poema 17, que se remete ao de número 2, pondo em dúvida a metáfora dos corvos e do galo, restando apenas seu simulacro, o cata-vento enferrujado do hotel na estrada.

Todavia, esse desnudamento da metáfora permite que o sujeito lírico possa enfrentar sua condição de velhice, refazendo o ato amoroso em meio à realidade dos corpos em decadência e da memória de momentos felizes: “em ti amor em ti no que nós somos/o incenso e a mirra do desejo// a erecção precária e persistente/nos lábios das entranhas do luar/ a noite a luz a sombra a madrugada.”(p.49). A ausência de pontuação sobrepõe as nuances da luz e da sombra aos órgãos sexuais que se encontram e ao ato a sagração e o embalsamamento do desejo, numa outra metáfora para celebrar o que resta de vida nessa viagem pelo inverno. O sujeito lírico logo no poema 19 refuta o metaforismo poético como falsificador, “papagaio real a ver quem passa”, mas vale-se dele para trazer o motivo dos espelhos do eu, transpostos, quebrados e recompostos, em busca de uma imagem não figurada: “Irei ser um velho de gabardine/em riste?/Antes isso que nada ou que os espelhos.//E até lá tê-la nua nos meus braços.” (p.51). A transfiguração poética da realidade existencial, a essa altura do livro, é posta em cheque.

No poema 20, o sujeito mistura visões e põe em suspensão os elementos do real que o cercam, não mais viajante, mas homem doméstico. Ressurge a raposa, desta vez na varanda da casa, num contraste com o gato que deve ser alimentado, vista como um chamado da selva escura do início da jornada: “e a varanda era a selva a rua o mar//a raposa vermelha um autocarro”(p.53). A ausência de pontuação de novo confunde e assimila os objetos nomeados. O sujeito lírico conclui que não há distinção entre existência e imaginação, “a selva é sem regresso e sem saída/e todo viajante é solitário” (p.53).

Essa constatação melancólica repercute no poema 21, cujo motivo é a suspensão do canto, “porque é contra a lei” e das expectativas, pois “passado algum tempo/somos o que temos”. O que resta ao eu lírico é falar “do pouco sei”, uma vez que “quando os corpos sabem/começa a ser tarde” e “agora comemos/saladas e brócolos/ quando nos deitamos/tiramos os óculos” (p.55). A auto-ironia indicia a aceitação da velhice e da aproximação da morte, mas reafirma a força do desejo, numa luta inglória com a da mortalidade.

O poema 22 desenvolve o tema da resistência, lembrando o velho do realejo, visto na partida do viajante a tocar sem som, e que persiste em tocar sua música, mesmo se esta não é audível, ou se pode ser escutada apenas pelos cães. O poema todo é uma alegoria da poesia, figurando o realejo pelo poema, pois “se o velho um dia morresse/se esquecesse ou se morresse/ no silêncio o realejo/pararia sem um som” (p.57). A ambigüidade do som que não se ouve, mas que se adivinha no ato do velho de tocar o realejo, reverbera para o som do verso, que também não é som, e sim letra, mas nela se esconde. O silêncio da letra, porém, afeta a própria dicção poética, possibilidade que significa igualmente a morte da poesia.

Dessa forma, a música oculta do poema não supera a viagem para a morte. O poema 23 deixa claro a impermanência da vida e da beleza, com a figura da castanheira que o sujeito lírico olhava há trinta anos e lhe anunciava as estações, e “dava flores como se desse versos/ sem precisar por isso escrevê-los”, e que, rachada a raiz e com o tronco oco, é cortada:

Cortaram membro a membro a minha árvore  
 Ficou só a raiz e o seu vazio  
 E sobre o campo em volta a neve quente  
 Das suas flores perplexas  
*Impossíveis.* (p.59)

Outra alegoria do sujeito poético, que alia a potência do sexo, mesmo em declínio, à da persistente criação da beleza, esse poema lamenta o efeito da velhice, na imagem da raiz e do vazio, e da morte, que deixa atrás de si os produtos do Eros, ou do impulso

vital, mas numa situação de perplexidade, já que as flores/beleza, originadas de um tronco já débil, não subsistirão à passagem do tempo, o que está prefigurado na palavra “neve”.

A viagem se encerra com outra cantiga de amigo, no poema 24, que convida as irmãs a uma dança interminável, a das velhas “de seios mirrados/com olhos vazios/e sem namorados”, uma dança noturna “quando a madrugada/já não pode vir”, “que a todos nivela”, em que se tem de bailar numa roda “com velhos e moços/com monstros e mansos/ com mancos e destros/ com loucos e castos” (p.62). É evidente o intertexto com as três Parcas, mas ainda mais com a canção das bruxas de *Macbeth*, as “irmãs do destino”, que anunciam a morte através de ilusões de vida, implícitas no movimento circular desse baile, iconizado pela cadência regular da redondilha menor.

*Viagem de Inverno*, acompanhando, do ponto de vista do envelhecer, a trajetória da vida rumo à morte, se entende a vida como “selva escura”, vê a morte como dança macabra, unindo dois temas do medievo, transpostos para estes tempos pós-modernos. A poesia pós-moderna se alimenta do passado para retê-lo, num ato de autopreservação, tendo em vista a instabilidade e relativização hodierna de todas as crenças e certezas. A pungência da obra de Helder Macedo se agudiza em relação a seus arqutextos porque não antevê nenhuma redenção. Não há demanda, aventura nem heroísmos nessa viagem intranscendente. Até o amor, consolação para a inexorabilidade da extinção do ser em instâncias anteriores da arte literária, morre com os corpos derruídos pelo tempo, já que não é mais idealizado e precisa da matéria do sexo para doar-se.

A própria poesia, realização máxima da linguagem, “dada ao homem como o mais precioso dos bens”, como dizia Heidegger, parece não resistir ao poder da morte, diante das diversas arremetidas do sujeito lírico contra a metáfora, seu instrumento mais típico. Todavia, é nela que o “inverno de nossa desesperança” encontra sua primavera. Mesmo negando-a, o poeta pós-moderno dela se vale, pois não consegue o efeito de poeticidade sem procurar as semelhanças. Ao inventá-las, mesmo quando não existem, reafirma a potência do homem sobre o trabalho do tempo, pois propicia à consciência palavras memoráveis, tanto por sua música quanto por seu sentido. Na relação vida-tempo, *Viagem de Inverno*

desce aos infernos e deles não sai. Entretanto, o novo Dante possui um guia que, melancolicamente, lhe acena com a possibilidade de ascender: se não é Beatriz, é a castanheira. Ela lhe mostra que a viagem da vida, quando poetizada, vai além do ponto terminal. Se todos devem dançar o baile das irmãs “de corpos sumidos”, o próprio baile tem seus encantos na distância que a palavra musical interpõe entre quem canta e quem baila.

A viagem lírica se diferencia da que aparece sob forma narrativa, pela proximidade que estabelece com seu leitor. Colocando-se na posição do sujeito lírico, quem lê esse relato desconexo, em que o tempo dominante é o da consciência, o do desejo e o da memória, em que o espaço percorrido só adquire significado por suscitar a auto-análise, desinteressa-se pela cronologia, pela paisagem e seus tipos, para focalizar as sensações, reflexões e emoções do eu lírico e a linguagem simbólica que as traduz. Elas o absorvem, de modo que não importa mais o que se passou ou quem viajou e sim o que acontece na interioridade do próprio leitor, defrontado com signos nem sempre literais, a exigirem decifração ou simples entrega. Incentivando a introspecção, a poesia de viagem re-encena a existência, lembra a multiplicidade de seus pontos de partida e de chegada, seus deslocamentos sempre renovados, os incidentes inesperados, a experiência do concreto, imperfeita e lacunar, seja da natureza ou do outro. Por enfatizar o tempo da consciência, não-linear, livre das constrições causais, associa o dinamismo do devir ao ser-aí, historicamente situado, sempre um outro a cada passo, e proclama a pluralidade identitária dos seres, que, para ser compreendida, deve ser constantemente buscada. Como forma de autoconhecimento, a poesia de viagem de Helder Macedo descortina os impasses dos finais da existência, sem máscaras senão as das imagens do frio, do branco, do estéril, e sem piedade do leitor que as reveste.

## A EXPERIÊNCIA DO LIMITE: A ESCRITA DE JOSÉ CARDOSO PIRES

Maria de Lourdes Netto Simões<sup>1</sup>

*sem a consciência da identidade que nos posiciona e nos define num framework de experiências e de valores, ninguém pode ser sensível à valia humana do semelhante. As suas virtudes ou seus males só podem ser reconhecidos como significantes sentimentais em contraponto com a consciência da nossa identidade, isto é, com a tradição da comunicação que praticamos com a sociedade e com a nossa memória cultural.*

J. C. Pires. *De Profundis, Valsa Lenta*. p.43

A vigorosa escrita produzida por José Cardoso Pires evidencia a riqueza da sua experiência literária. Esta comunicação ocupar-se-á de algumas falas, depoimentos e entrevistas desse escritor português, buscando identificar, na fala do sujeito, a sua experiência em relação à sua própria discursividade, às metamorfoses da sua escrita.

Para Cardoso Pires a escrita era, antes de tudo, um prazer solitário. Segundo declara a Artur Portella em 1991, escrever, diz ele,

é uma solidão comprazida. Um trabalho de mão e de memória entre quatro margens de papel. No fundo o escritor assemelha-se muito a um *voyeur* ou a um masturbador. Está na tal solidão comprazida e dirige-se a um leitor ideal, alguém que é tão ideal, tão secreto e sempre tão disponível como a personagem a quem se dirige o adolescente nas suas masturbações. O que acontece é que a solidão do escritor é acima de tudo rebeldia, isolamento obstinado para não se identificar com a escrita vigente nem com *establishment* cultural.<sup>2</sup>

Na sua produção literária, pretende, sempre, renovar-se. O seu grande livro é “aquele que está a escrever”, revela. Por isso, considera que o escritor, a cada texto, busca “despir-se de todo o passado, e começar [...]”. Pura e simplesmente isso é impossível, e

<sup>1</sup> Professora Titular/ Universidade Estadual de Santa Cruz.

<sup>2</sup> Pires, 1991, p. 49

muitas vezes quando ele julga que está a começar, está-se a repetir por outras vias”<sup>3</sup>, conforme observa no documentário realizado para a RTP, em 1998.

Como revelou em várias entrevistas que concedeu, a sua determinação de escrever se deve sobretudo aos contistas Tchekov e Poe, acima de quaisquer outros; o seu traçado substantivo e a visibilidade dos diálogos foram inspirados em Hemingway. A função de quem escreve é corromper, diz. Estilo conciso, enxuto, metucioso, procura a economia como forma de melhor se expressar; daí, admite que o seu maior problema não é escrever, mas limpar o texto: “por isso é que sempre procurei não uma máquina de escrever mas uma “máquina de apagar”<sup>4</sup>.

Dono de uma linguagem pessoal e provocativa, Cardoso Pires confessa que também confia “nos acasos e surpresas da escrita. A ficção não é uma organização matemática nem funciona como uma demonstração mais ou menos elíptica. Funciona ocultando e provocando”<sup>5</sup>. Nesse sentido, afirma que “a primeira coisa necessária para escrever é saber gramática, a segunda é esquecer-la.”<sup>6</sup>

O seu respeito ao leitor é também motor do seu trabalho com o discurso: “prefiro, em literatura, pecar por defeito a pecar por excesso. Prefiro dizer de menos do que dizer de mais, porque, se digo de mais, mato o leitor, o leitor apaga-se. Apaga-se a sua suspeita”<sup>7</sup>. Assim, em autocrítica da sua escrita que se reescreve, considera que “a ficção só cai bem quando o leitor sente uma força criativa que o ultrapassa. Enquanto o autor está dentro dele e ele está a dominar a situação, [...] o leitor não vai lá. O leitor, de repente, tem de se render...”<sup>8</sup>.

A sua recepção é constatada já com o seu primeiro romance **O Anjo Ancorado** (1958), que rapidamente atinge a sua segunda edição (ed. Ulisseia, Lisboa, capa de Sebastião Rodrigues). É um romance onde JCP se ocupa da contemporaneidade portuguesa, e procura a transfiguração dos seus mitos, em recuperação dos valores tempo e espaço. De acordo com o que ele revela, esse

<sup>3</sup> Pires, 1998. Documentário para RTP

<sup>4</sup> Ibid

<sup>5</sup> DN, 01/02/1981

<sup>6</sup> Ibid

<sup>7</sup> DNA, 21/12/1996

<sup>8</sup> Ibid



romance teve três versões, “era o dobro do que ficou.”

Como já se vê, um traço do seu processo de produção é a reescritura dos seus textos. A sua primeira publicação literária, o conto ‘Semana Inglesa’ (in **Bloco**, antologia de jovens escritores, 1946, cujo *fac-simile* está disponibilizado no *site* do Instituto Camões), foi revisto e republicado com o título ‘Salão de Vintém’. Integra o seu primeiro livro de contos: **Os Caminheiros e Outros Contos** (1949). Outro exemplo de destaque, em 1964, começa a escrever **O Delfim**, que, como todas as suas obras, passará por múltiplas versões – cinco, nesse caso – antes da sua publicação, em 1968.

O estilo de JCP, que privilegia o diálogo e o monólogo interior, evolui para o um modo de indireto livre, como em **Balada da Praia dos Cães** - um jogo de pedaços de carne viva, desde o início, com a descoberta de um cadáver farejado por um “cão de fora e jamais identificado, foi aquele que chamou a atenção dum pescador local e o levou à descoberta do cadáver”<sup>9</sup>. Aí, quem tem a voz, diz Óscar Lopes, é “toda a gente, em sucessão rápida e desprendida de parágrafo para parágrafo ou dentro do mesmo parágrafo”<sup>10</sup>.

Sobre a temática da qual se ocupa, estudiosos da sua obra pronunciam-se com a unanimidade do reconhecimento da sua produção. Dentre outros, Castilho afirma que ele “diz a força imediata e sem rodeios das palavras claras. Porque por trás da simplicidade direta com que se nos dirige está a riqueza e humanidade de um mundo complexo”<sup>11</sup>. A pesquisadora Maria Lúcia Lepecki declara-o “um arquiteto da mais rigorosa sintaxe, e um psicólogo das mais misteriosas, caleidoscópicas personagens, e um historiador de todas as histórias”<sup>12</sup>.

Assim, a sua obra, de forma direta ou buscando o recurso da ironia, ocupa-se de Portugal e dos portugueses. Transita do político ao existencial, em auto-conhecimento, onde há um fio condutor e eixo autoral alicerçado num discurso forte, crítico, irônico, da sociedade e de si mesmo. Maria Lúcia Lepecki observa que “descodificar bem o romance cardosiano é sempre conhecer mais um pouco da história nacional, tanto na sua objetividade –

<sup>9</sup> Pires, 1983, p. 9

<sup>10</sup> LOPES, 1998

<sup>11</sup> Castilho, 1998

<sup>12</sup> Lepecki, 2003

isto é, naquilo que podemos encontrar em historiadores encartados - como, sobretudo, na sua subjetividade: quer dizer, no modo como uma comunidade vive, entende e mitifica o seu percurso”<sup>13</sup>. Ainda, afirma Tabucchi: “toda a sua escrita é uma espécie de roer: roía as aparências para chegar à substância e acabava por verificar que muitas vezes as aparências são a substância”<sup>14</sup>.

Como se sabe, em **Cartilha do Marialva**, crítica a situação de inferioridade da mulher, temática retomada em **O Delfim**, através da crítica àqueles que acreditam na superioridade masculina, os marialvas. O humor alia-se a um realismo que traduz a violência e o insólito (surreal) de cenas da noite lisboeta, como em **Jogos de Azar**. **O Delfim** e **Alexandra Alpha** desmontam os mitos e emblemas do Portugal rural arcaico e do paternalismo salazarista, bem como dos conturbados anos 60. Nesses dois romances, Cardoso Pires “mostra Portugal, ou melhor, vários portugueses, em diferentes registros de escrita, do ético ao grotesco”<sup>15</sup>, afirma Rodrigues.

De toda a sua escrita, **De profundis, Valsa Lenta** (1997) vem a se constituir em sua experiência extrema. Aí, foge ao processo discursivo dos livros anteriores. O próprio Cardoso Pires declara ao **Diário de Notícias**:

Não considero que seja um livro terminal. Digamos que **De Profundis** será, quando muito, na minha opinião, um espaço branco no meio da minha escrita, da minha obra. Eu nunca pensei escrever este relato, ou esta memória, não sei como posso chamar a este texto.<sup>16</sup>

Em entrevista ao Jornal **Estado de São Paulo** (1998), fala inclusive de alguma mudança do seu próprio discurso:

Cheguei, eu creio, à melhor escrita, que passei a chamar de “escrita branca”. Uma escrita sem adjetivos, o mais substantiva possível, o mais no osso que pude conseguir. Cheguei a ela porque eu não queria errar, ser impreciso, ser impróprio. Quando comecei a escrever, logo entendi que não podia apoiar-me em argumentos científicos, em metáforas médicas.

<sup>13</sup> Lepecki, in MACHADO, org, 1996, p.387

<sup>14</sup> Tabucchi, 1999

<sup>15</sup> Rodrigues, 1998

<sup>16</sup> Pires, 1977. Entrevista ao Diário de Notícias 11 de jun.

Tinha de me valer apenas de minha experiência e me limitar a ela, se não quisesse cometer grandes erros. E isso mudou meu estilo, minha maneira de escrever.<sup>17</sup>

O discurso, na referida obra, ultrapassa a narrativa cinematográfica tão presente na sua ficção, para uma situação em que se coloca como um outro, distante mas próximo. De viés profundo e psicanalítico, pela singularidade da sua concepção, **De Profundis...** teve ampla recepção e repercussão internacional. Sobre o livro, Juan Bonilla comenta: “Cardoso Pires construyó un texto excepcional titulado **De Profundis-Valsa Lenta**, en el que relata su regreso a la vida desde la honda niebla de la nada, su reintegración a la rutina, su necesidad de aprenderlo todo de nuevo que tenía fascinados a sus sorprendidos médicos.”<sup>18</sup>

Nos meios portugueses o impacto não foi menor. Maria Alzira Seixo declara:

espantoso depoimento que é **De Profundis, Valsa Lenta**. O escritor enfrenta o fim, dobra o cabo de uma doença grave, e faz disso literatura e afeto (ao seu médico, aos seus amigos, aos seus leitores), não se deixando intimidar pela iminência do apagamento ou exorcizando-a na emoção e no labor de escrever a sua resistência, uma luta em que a literatura, mais uma vez, venceu<sup>19</sup>.

Ainda em 1997 (novembro), a Coleção 98 Mares, da Expo/98, tematizada em torno de oceanos, publica o inédito **Viagem à Ilha de Satanás**, “breve notícia do achamento da ilha do Satanás e dos verdadeiros sucessos que nela ocorreram agora postos a escrito segundo os testemunhos dos navegantes e dos registos que os certificam”<sup>20</sup>.

Quase simultaneamente, é entregue ao público o último dos livros de José Cardoso Pires, **Lisboa Livro de Bordo, Vozes, Olhares, Memorações** (1997). Iniciado em 1994 (antes da doença), é o

<sup>17</sup> Pires, 1998. Entrevista ao Estado de São Paulo.

<sup>18</sup> Bonilla, 1998

<sup>19</sup> Seixo, 1998

<sup>20</sup> Pires, 1997a, p.7.

último finalizado, pouco antes de morrer. Segundo diz em entrevista ao **Estado** (1998):

Comecei a escrevê-lo antes do acidente vascular, ainda em 1994. Com a doença, deixei-o pelo meio e meus amigos chegaram a temer que nunca seria terminado. Depois que me recuperei, eu precisava acertar as contas com o que tinha vivido e me dediquei a escrever **De Profundis**. Só escrevi a versão final de **Lisboa, Livro de Bordo** dois anos depois da “morte branca”, em 1997. Ele foi lançado na Feira do Livro de Frankfurt do ano passado, acompanhado de cinco traduções: para o francês, italiano, espanhol, inglês e albanês. É, para os que ainda duvidam, uma prova de minha recuperação total.<sup>21</sup>

**Lisboa Livro de Bordo...** traz uma reunião de impressões, histórias e passeios nos quais toma Lisboa como protagonista - a cidade onde viveu, povoou o seu imaginário e foi cenário da sua ficção. A respeito do livro, observa Bonilla,

una ciudad castigada por demasiado lirismo barato a la que Pires trataba de devolver cierta integridad, disuelta en tantos textos que exageraban la melancolía coloreada de la capital portuguesa [...]Sin prescindir de la elegante ironía propia de los lisboetas, Cardoso Pires pasea por la historia y el presente de su ciudad sin ignorar, como todos los humoristas esenciales, que la tristeza es lo último que se pierde, y que después de los 50 años de dictadura que hicieron de Portugal un país triste y de Lisboa la capital de la tristeza, es imposible que la melancolía no coloree el aire de la ciudad, aunque resignarse a ella sin salvarse mediante el humor es uno de los grandes peligros que corre Lisboa.<sup>22</sup>

Ainda sobre o mesmo livro, opina Óscar Lopes: “É um livro de amor, como não conheço outro - de amor por uma cidade, de que só se fala por dentro, sem um panorama, com subtítulos sempre inesperados e sempre oportunos”<sup>23</sup>.

A razão do título “livro de bordo” revela JPC, na mesma entre-

<sup>21</sup> Pires, 1998. Entrevista ao Estado

<sup>22</sup> Bonilla, 1998

<sup>23</sup> Lopes, 1998

vista ao ESTADO de São Paulo:

A imagem de Portugal está sempre associada ao mar, como ocorre agora com a Expo-98. Lisboa é uma cidade navegante, já que o Tejo não é um rio, é um grande mar. Daqui partiram os grandes navegantes para fazer suas descobertas. Então, procurei trabalhar todo o tempo com os temas marinhos. Eles estão espalhados por todos os cantos da cidade. Nas calçadas, por exemplo, encontramos desenhos de sereias, rosas-dos-ventos, navios, bússolas. Lisboa parece ser uma cidade ancorada em Portugal. Essa é sua face mais bonita.<sup>24</sup>

Essa última produção do escritor é, sem dúvida, um texto de caminhante que, no lugar de reconhecer a beleza de praças e ruas, prefere buscar a alma do lugar por onde passeia.

Ninguém poderá conhecer uma cidade se não a souber interrogar, interrogando-se a si mesmo. Ou seja, se não tentar por conta própria os acasos que a tornam imprevisível e lhe dão o mistério da unidade mais dela. (PIRES, 1997b, p. 11)

É uma “instrução de leitura”<sup>25</sup>, como diz Izabel Margato, em “A primeira vista é para os cegos”, artigo que leva o título recolhido do próprio **Lisboa, Livro de bordo...**

Sobre esse livro, ainda na mesma entrevista ao Estado de São Paulo (1998), o seu autor admite: “Intentei revelar a paisagem do espírito da cidade e não a paisagem de seus lugares. É Lisboa como eu a sinto, não Lisboa como eu a vejo”<sup>26</sup>.

José Cardoso Pires, em 1998, deixa ao mundo um legado de dez livros (muitos premiados, traduzidos, levados ao teatro e adaptados para o cinema) que trazem marcas de experiências que o levaram a limites extremos, até mesmo em relação à morte. Por tudo quanto revelou nas suas várias falas e nos livros que publicou, fica a certeza de uma escrita rica e vigorosa; uma obra em experiências várias em relação ao contexto português, à sua geração literária, e à sua própria produção.

---

<sup>24</sup> Pires, 1998. Entrevista ao ESTADO de São Paulo.

<sup>25</sup> Margato, 2005

<sup>26</sup> Pires, 1998. Entrevista ao ESTADO de São Paulo.

**RESUMO:** A comunicação ocupar-se-á de alguns depoimentos e entrevistas de José Cardoso Pires, buscando identificar, na fala do sujeito, a sua experiência em relação à própria discursividade, às metamorfoses da sua escrita. O texto recorre, ainda, a alguma recepção sobre o autor, acrescentando aos seus depoimentos o olhar interpretativo sobre a obra.

**Palavras-chave:** Experiência de escrita; discursividade; identidade autoral.

**ABSTRACT:** *This communication will occupy of some depositions and interviews of José Cardoso Pires, seeking to identify, in the speech of the subject, his experience regarding his own speech, to the metamorphoses of his writing. The text appeals, yet, on some reception about the author, adding to his depositions the interpretative look on his work.*

**Keywords:** *writing experience, speech, authorial identity.*

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, João Lobo. Carta a um amigo-novo – prefácio. In: PIRES, J.C. **De Profundis, Valsa Lenta**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BAPTISTA, Jacinto. **Caminhos para uma Revolução**. Lisboa: Bertrand, 1975.
- BONILLA, Juan 1998. Un fabulador existencial. In: **EL MUNDO**. Madrid, 27 de Outubro de 1998.
- CASTILHO, Paulo. Depoimento *In PÚBLICO*, de 27 de Outubro de 1998.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Consequências da Estética da Recepção: Um início Postergado. In: **Corpo e Forma: ensaios sobre crítica não-hermenêutica**. João César Rocha (org). Rio de Janeiro; EdUERJ, 1998.
- LEPECKI, Maria Lúcia. Depoimento *In PÚBLICO*, de 27 de Outubro de 1998
- \_\_\_\_\_. entrevista ao **Diário de Notícias**. Lisboa, 26 de Outubro de 2003.
- \_\_\_\_\_. José Cardoso Pires. In: MACHADO, Álvaro (org). **Dicionário de Literatura Portuguesa**. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- LOPES, Oscar . Depoimento *in PÚBLICO*, Lisboa, 27 de Outubro de 1998.
- MARGATO, Isabel . “A primeira vista é para os cegos”. In **Revista Se-**

- meiar 3**, da Cátedra Antônio Vieira de Estudos Portugueses. Disponível em <[www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/3Sem\\_04.html](http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/3Sem_04.html)>. Acesso em 12/05/2005.
- PIRES, José Cardoso. Entrevista ao **DN**, Lisboa, 01 de fevereiro de 1981.
- \_\_\_\_\_. **Cardoso Pires por Cardoso Pires**, entrevista a Artur Portela. Lisboa: Dom Quixote, 1991.
- \_\_\_\_\_. Entrevista ao **DNA**, Lisboa, 21 de dezembro de 1996.
- \_\_\_\_\_. Entrevista ao **Diário de Notícias**. Lisboa, 11 de junho de 1997
- \_\_\_\_\_. Entrevista a **Vida Mundial**, em 7 de dezembro de 1974.
- \_\_\_\_\_. Documentário. Clara Ferreira Alves (direção). Produzido e realizado por Rosa Filmes para a RTP. Lisboa, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O Hóspede de Job**. 5 ed. Lisboa: Moraes, 1975.
- \_\_\_\_\_. **E agora José?** Lisboa: Moraes Editores 1977.
- \_\_\_\_\_. **Balada da Praia dos Cães**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Alexandra Alpha**. 2ed. Lisboa Dom Quixote, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Viagem à Ilha de Satanás**. Lisboa, Expo'98, 1997a, Coleção 98 Mares.
- \_\_\_\_\_. **Lisboa, Livro de Bordo - vozes, olhares, memorações**. Lisboa: Dom Quixote/Expo 98, 1997b .
- \_\_\_\_\_. **De Profundis, Valsa Lenta**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- SEIXO, Maria Alzira. Depoimento *in*: **PÚBLICO**, de 27 de Outubro de 1998.
- SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. Para não dizer que não falei dos Cravos. In: **As Razões do Imaginário – Comunicar em Tempo de Revolução**. Salvador; Ilhéus: Fundação Casa Jorge Amado; Editus, 1998.
- TABUCCHI, Antônio. O meu amigo Zé . *in* JL - Jornal de Letras, Artes e Idéias, 4 de Novembro de 1999.
- RORIGUES, Urbano Depoimento *in* **PÚBLICO**, de 27 de Outubro de 1998.

# CAVALEIROS E SANTOS MEDIEVAIS REVISITADOS POR SARAMAGO

Maria do Amparo Tavares Maleval<sup>1</sup>

Em estudos anteriores<sup>2</sup>, partindo do pressuposto de que a pós-modernidade vem amiudamente revisitando a Idade Média, reconstruindo-a na literatura através principalmente de recursos como a intertextualidade e a ironia, vimos como José Saramago assim procede. Questionando os limites entre realidade, história e ficção, denunciando o papel das ideologias na deturpação dos fatos pela escrita, e consciente de que um livro é o somatório de tantos outros, em *História do cerco de Lisboa* (1989) explicitamente remonta às crônicas ducentistas, se bem que, implicitamente, o magistério do cronista-maior quatrocentista, Fernão Lopes, seja aí uma destacada presença.

A própria epígrafe apresentada<sup>3</sup> já indicia o diálogo com a *Crônica de D. João I* de Fernão Lopes, senão pelos acontecimentos que focalizam — aquela remontando à época de formação da “nacionalidade” portuguesa sob a liderança de Afonso Henriques, fundador da Dinastia dita Agrária, esta à da Revolução que deu origem à Dinastia de Avis, da Expansão chamada, que confirmou a nacionalidade, face aos interesses de Castela —, pela preocupação com a Verdade. É evidente que para Saramago o alcance da verdade se apresenta de forma paradoxal. Mas a sua busca, e a preocupação com estabelecê-la, apesar do ceticismo, é a lição recomendada. Já o Cronista, no Prólogo da citada Crônica, se apresentava como paladino da “simpres verdade”, da “nua verdade”, em detrimento da “afremosentada falsidade” (LOPES, 1977, p.

<sup>1</sup> Professora de Literatura Portuguesa aposentada da UFF; Professora Adjunta de Literatura Portuguesa e Galega da UERJ.

<sup>2</sup> MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. “História(s) do cerco de Lisboa: Saramago e os cronistas. In *Boletín galego de literatura*, Santiago de Compostela, n. 28, p. 153-163, 2º. Semestre de 2002. Universidade de Santiago de Compostela, 2003.

\_\_\_\_\_. “A Idade Média no romance histórico de José Saramago”. In *Boletim do Centro de estudos Portugueses Jorge de Sena*. São Paulo, ano VIII, no. 15, jan./junho de 1999, p. 159-169, 2001.

<sup>3</sup> “Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes”.



2-3). Mas os estudiosos da retórica sabemos que *toda argumentação é indício de uma dúvida*. Portanto, já a partir de Fernão Lopes temos colocada a questão da subjetividade no discurso historiográfico reconhecendo ele próprio a parcialidade de seus predecessores, “muito favoráveis no recontamento” dos feitos dos seus senhores (LOPES, 1977, p. 1). Parcialidade à qual, de resto, nem ele próprio conseguiu ficar imune.

O magistério do velho cronista pode ser observado ainda em muitos outros aspectos da obra de Saramago, por exemplo na revitalização de cantigas e provérbios populares, bem como de outros recursos próprios da literatura de transmissão oral. Não os evocaremos aqui, limitando-nos por ora a destacar que, na esteira do genial cronista, elevou consideravelmente o protagonismo das classes populares nos sucessos históricos. Já o notara Luís de Sousa Rebelo, a propósito dos construtores do Convento de Mafra, no *Memorial do Convento*, apontando o “rol dos obreiros, desdobrado naquele jeito que nos ensinou Fernão Lopes para perpetuar os feitos dos mártires que são os humildes defensores da terra lusitana”, como se fosse “uma ladainha dos pequenos vindos dos quatro cantos do reino” (REBELO, SARAMAGO, 1983, p. 16).

Como ficaria o perfil dos cavaleiros medievais, as suas decantadas virtudes, diametralmente opostas aos pecados capitais<sup>4</sup>, elencadas, por exemplo, no *Livro da Ordem de Cavalaria*, de Raimundo Lúlio, encarnadas em Galaaz, na *Demanda do Santo Graal*, ou mesmo em *Amadis de Gaula*, etc.? A partir da reflexão sobre o conceito de verdade e a fragilidade dos documentos, bastou-nos cotejar apenas duas fontes primárias da história do cerco para comprovarmos a diversidade das informações sobre os cruzados. Osberno, que teria sido testemunho ocular, participante do cerco de Lisboa acentua em sua crônica, no século XII, a discordância entre os seus pares, a ambição de muitos deles e o conhecimento da sua vinda por Afonso Henriques. Já na *Crônica de cinco reis* de Portugal, ao que tudo indica do século XV, coloca-se como providencial a vinda dos cruzados: “deus fizera mover aquela gente de sua terra para lhe fazer tanta mercê que a cidade de Lisboa fosse tomada” (CRÔNICA, s.d., p. 95; modernizamos a ortografia). Acentua-se aí também o seu desinteresse por bens materiais: “eles não vieram àquela

<sup>4</sup> Avareza, gula, inveja, ira, luxúria, preguiça, soberbia.,

terra senão por servir a Deus (...), não queriam haver riquezas nem cidades” (CRÓNICA, s.d., p. 95).

Se os documentos históricos são flutuantes, o que poderia ser dito sobre os romances?... Primeiramente, pensa o personagem Raimundo Silva, “as ficções que contam, fazem-se, todos e todas, como uma continuada dúvida, com um afirmar reticente, sobretudo a inquietação de saber que nada é verdade e ser preciso fingir que o é ...” (SARAMAGO, 1989, p. 56). E, após a sua transgressão, o NÃO que colocou à frente do fato histórico na obra que revisava, por sugestão e insistência de Maria Sara, sua chefe e futuro amor, escreve a *sua* história do cerco de Lisboa. Para tanto, diz ter-se baseado na *História do cerco* que estaria a revisar, que por sua vez teria como fonte a *Crónica do Cruzado Osberno* e outras, ressaltando-lhes a imprecisão e as alterações dos dados<sup>5</sup> a partir das fontes primárias.

Cotejando a história do cerco que vai sendo composta por Raimundo Silva com os textos de Osberno e Arnulfo, bem como com a *Crónica de Cinco Reis*, e ainda com a *Crónica de Afonso Henriques* de Duarte Galvão, vemos que algumas diferenças essenciais se revelam facilmente. Com relação aos cruzados, observamos a sua divisão quanto a ajudarem o rei na conquista de Lisboa. A controvérsia que se estabelece, aliás, é documentada na narrativa atribuída a Osberno, como vimos, mas não nas demais crônicas, acima citadas. O discurso do rei é rerepresentado por Saramago enquanto caracterizado pela arrogância, pecado maior do mundo feudal, bem como pela avareza, vício burguês por excelência. Portanto, nem D. Afonso Henriques é apresentado como um rei agraciado por Deus, pródigo e gentil para com os seus súditos, nem os cruzados se mostram desprendidos de interesses materiais. Afastados dos votos de pobreza e castidade, há os que raptam e estupram mulheres indefesas. Saramago corrói, dessa forma, a aura do cavaleiro sempre pronto a defendê-las, bem como a de mártir milagreiro atribuída ao “santo” cavaleiro Henrique, construída pela tradição historiográfica — desde inclusive a *Crónica de*

<sup>5</sup> Refere-se a “...fontes segundas e terceiras, as que copiaram, as que o fizeram mal, as que repetiram por ouvir dizer, as que alteraram de boa-fé, as que de má-fé alteraram, as que interpretaram, as que rectificaram, as que tanto lhes fazia, e também as que se proclamaram única, eterna e insubstituível verdade, suspeitas, estas, acima de todas as outras (SARAMAGO, 1989, p. 124-5).

*cinco reis* (CRÓNICA, s.d., p.96-99) —, após a sua morte no cerco.

Dentre as muitas pequenas modificações que Raimundo Silva imprime à sua história, aliás sinalizadas na própria narrativa, nenhuma é mais significativa que a inclusão de uma história de amor. Mesmo confessando incapacidade para a criação literária, o revisor compensa a falta de mulheres na sua vida fazendo-as presentes entre os cruzados. Da mesma forma, a falta de coragem para telefonar a Maria Sara encontra sua compensação no encontro que cria entre Mogueime e Ouroana (SARAMAGO, 1989, p. 225-228).

O destaque dado ao nome desta última nos evoca Oriana, a bem-amada de Amadis de Gaula. Desta difere Ouroana pela sua origem humilde, e pela relação com o cavaleiro Henrique, que, após violentá-la e raptá-la, a torna sua concubina. Aliás, o namoro que acontece entre o revisor e sua chefe também nos remete a esse par de amadores, uma vez que se desenrola mais pela iniciativa feminina que pela determinação masculina. Amadis e Oriana, na Idade Média, já demonstravam quanto pode a graça e a ousadia da mulher...

Por outro lado, o papel de herói e de perfeito amador, pertencente na novela cavaleiresco-sentimental referida ao nobre Amadis de Gaula, será agora desempenhado por um simples soldado. Nos ombros do alto Mogueime subira o fidalgo Mem Ramires para conquistar Santarém, fato que se baseia em fontes historiográficas, por exemplo na *Crónica de cinco reis*, na parte referente a D. Afonso Henriques (s.d., p. 88); esses mesmos ombros se oferecem agora para esteio à tomada de Lisboa, mas a par das reivindicações de igual soldo pago aos estrangeiros, defendendo os “justos interesses pessoais e colectivos” (SARAMAGO, 1989, p. 340).

A dedicação de Mogueime à mulher amada se inscreve nos postulados da *fin' amors*, e guarda estreito parentesco com o que fora expresso pelos trovadores nas canções de amor, na *langue d'oc* ou em galego-português. É um amor que se compraz no olhar, que respeita a vontade da mulher amada, embora uma simples “barregã”, embora desejando com ela “provar o gosto da vida”. Tanto quanto Raimundo Silva, que reflete sobre “que semelhanças há entre esse imaginado quadro e sua relação com Maria Sara, que não é barregã de ninguém”; de comum, “apenas o desejo, que tanto o sentia o Mogueime daquele tempo como o está sentindo

o Raimundo de agora, as diferenças, que as há, são culturais, sim senhor” (SARAMAGO, 1989, p. 255).

Enfim, as denúncias aos falsos valores são bastante óbvias na obra de Saramago, como por exemplo o farisaísmo dos que expulsaram os mouros, vistos estes com simpatia. Realçam-se as maldades dos cristãos ao invadirem a cidade: os rios de sangue que fizeram correr, os estupros e mortes de mulheres, velhos e crianças indefesos, as “barganhas” em torno dos despojos, o modo traiçoeiro como se aproveitaram da conclamação à oração do almuadem para sinalizarem o ataque, num total desrespeito à fé dos sitiados, etc. Alguns destes fatos, aliás, já se encontrariam nas crônicas ancestrais, mas não o último, uma vez que na *Crônica do Cruzado Osberno* documenta-se a rendição final dos muçulmanos, e não a penetração traiçoeira na cidade pelos cristãos num momento de prece coletiva. Por outro lado, a própria *lusitanidade* de Afonso Henriques e seus comandados é questionada, através do modo insistente como é chamado de *galego*. Aliás, Sabemos que, à época do cerco, o Condado Portucalense situava-se quase que totalmente no território da antiga *Gallaecia* romana, não da *Lusitania*, esta sob o domínio muçulmano. E o próprio personagem Raimundo Silva, com a sua piedade pelo cão, que alimenta; com a sua transgressão, com os seus medos, é o contraste mais acabado dos “heróis” do passado.

## A SEGUNDA VIDA DE FRANCISCO DE ASSIS

Se no romance analisado já se apresentava a corrosão do conceito de santidade, sobretudo com relação ao cruzado Henrique, como vimos, em *A segunda vida de Francisco de Assis* é questionada a eficácia do franciscanismo. Desde o título dado por Saramago a esta sua peça podemos perceber ser ela uma paródia. Também Frei Tomás de Celano escreveu uma Segunda vida de São Francisco, concluída em 1247 – missão que lhe fora ordenada por Frei Crescêncio de Iesi, ministro-geral da Ordem Franciscana à época.

Celano já havia escrito uma Primeira Vida do santo de Assis, tornando-se o seu primeiro biógrafo a pedido do ex-cardeal Hugolino, amigo do santo e então Papa Gregório IX (1227-1241), por ocasião da sua canonização (1228). Portanto, o significado do

título para esse autor, coevo de S. Francisco<sup>6</sup> e pertencente à Ordem dos Frades Menores por este criada, é o de uma segunda obra hagiográfica, acrescida de “alguns fatos admiráveis da vida e conversão de São Francisco, que não foram colocados nas biografias anteriores, porque não tinham chegado ao conhecimento do autor”. Além desses fatos e milagres, enfatiza a “vontade boa, agradável e perfeita do santo pai tanto em relação a si mesmo como aos seus, em toda a prática da disciplina celeste e no esforço de perfeição, que sempre teve para com Deus em seus afetos e para com os homens em seus exemplos”. E, acrescenta o autor, “em estilo simples e chão, para, se possível, satisfazer os mais atrasados e agradar também aos estudiosos” (Celano p. 287).

Jogando com esse título, Saramago insere na contemporaneidade não apenas uma nova escrita sobre Francisco de Assis, mas, através desta, uma sua nova existência na era da informática, embora em tempo e local indeterminados. Ao invés de, como o primeiro biógrafo franciscano, apenas acrescentar dados à tradição hagiográfica, subverte-a, como veremos.

Estruturada em dois atos, a peça tem como assunto o retorno de Francisco à Ordem, agora denominada Companhia, que encontra totalmente afastada dos ideais fundacionais. Apresenta-se-nos como uma releitura do desconforto de S. Francisco, registrado pela tradição hagiográfica, ao retornar da África<sup>7</sup> por volta de 1220, diante do rumo que os seus substitutos haviam dado à Ordem<sup>8</sup>. Renunciara então à função de ministro-geral, nomeando Pedro de Catânia (Cattani) seu substituto, que por sua vez seria substituído, ao morrer, em 1221, por Frei Elias de Cortona. Dedicando-se à prédica e à vida eremítica na Itália central, fundaria, em 1221, a Ordem Terceira, dita da Penitência, destinada aos leigos, aprovada por Honório III.

O trabalho que na Companhia se desenvolve não visa à caridade, mas ao lucro. Dessa forma, simbolicamente, a cruz é substituída pelos cabides, em que os uniformes de trabalho são pendurados. O destaque dado aos mesmos evocam-nos os hábitos de outrora, rudes vestimentas representativas do desapego aos bens

<sup>6</sup> Teria vivido de 1181 ou 1182 a 1226.

<sup>7</sup> Estivera inclusive em Marrocos, 1213, e no Egito, 1219.

<sup>8</sup> A O.F.M. fora provada oralmente pelo Papa Inocêncio III em 1209 (ou 1210) e sua Regra definitiva seria referendada pelo papa Honório III, em 1223.

materiais e da total dedicação aos pobres e sofredores. Não podemos nos esquecer que Francisco, nascido na cidade de Assis, na Itália, em 1181, filho de um rico comerciante de tecidos, Pietro di Bernardone e da dama Pica, uma senhora nobre da Provença, e batizado com o nome de João, ao se insurgir contra o avaro pai, culmina por devolver-lhe publicamente não apenas o dinheiro que destinaria à reforma da igreja de S. Damião, mas as suntuosas vestes, adequadas ao seu estado. Ficando nu publicamente, dissera então: “Agora poderei dizer livremente: Pai nosso, que estais nos céus, e não meu pai Pedro Bernardone, a quem devolvo não só o dinheiro, mas também toda a roupa. Irei nu para o Senhor” (Celano p. 296). Assim procedera, segundo Celano, com o apoio do bispo da cidade, “homem muito piedoso, que lhe disse[ra] não ser lícito gastar em coisas sagradas bens mal adquiridos” (Celano 295).

O Francisco de Saramago é mostrado de forma mais humana, não mais dotado apenas das virtudes de outrora (simplicidade, humildade, caridade, devoção, alegria, obediência), mas também com certo orgulho, imodéstia, e mesmo luxúria, o que fica insinuado numa das cenas com a personagem Clara. Com relação a este aspecto, na Vida II, Celano o apresenta “contra a familiaridade das mulheres”, mandando aos seus seguidores “evitar totalmente o mel venenoso que é a familiaridade com as mulheres, que induzem ao erro até os homens santos”. Mesmo que assim procedesse não apenas para exemplo, mas também por medo, já que se perturbaria com a proximidade delas, segundo seu biógrafo. A Clara de Saramago (recriação da fundadora da Ordem das Damas Pobres ou Clarissas, ramo feminino da OFM) é dotada de personalidade forte e decidida, não esconde o seu amor por Francisco, e aponta-lhe a sandice do seu objetivo, de destruir a companhia. Mas permaneceu-lhe fiel, companheira até o fim, da mesma forma que Pica, a mãe, que recusa o poder para segui-lo.

O protagonista saramagueano de início bate-se pela pobreza, parecendo aproximar-se do ideário franciscano original. Segundo Celano, “vendo que [a Pobreza] era estimada pelo Filho de Deus e estava sendo desprezada por toda a terra, quis desposá-la com um amor eterno” (Celano, 328). E nada o aborrecia mais que ver alguma atitude nos frades “contrária à pobreza”. Dessa forma, “desde o início da Ordem, nunca teve coisa nenhuma até à morte, a não ser

uma túnica, o cordão e as calças, que o faziam rico” (Celano, 329). E numerosos são os “exemplos contra o dinheiro” e em prol da mendicância aventados em sua biografia (Celano, 335 e ss.).

No entanto, desencantado percebe-se ingênuo com a ajuda de Pedro, porta-voz dos pobres e simbolicamente dotado do mesmo nome que o fundador da Igreja de Cristo, além de ser a recriação do substituto de S. Francisco na direção da Ordem, como vimos acima. Seu argumento decisivo junto à Francisco:— Não sei se salvaste alguma [alma]. Mas, ao louvares a pobreza, afirmaste a bondade do sofrimento dos pobres. Este é o pecado de que nenhuma absolvição te lavará” (Saramago 1998, p. 221).

Convencido de que a pobreza não é virtude, mas um mal que precisa ser erradicado, abandona, então, o nome mítico Francisco e (re)assume novamente o de João, mais adequado ao nascimento de uma nova missão: a luta pela equidade social, uma vez que como João Batista anunciaria uma nova era.. Aliás, como já observara o Frei Ildefonso Silveira (p. 22) também Tomás de Celano apresentara S. Francisco “como outro João Batista, precursor de Jesus”, embora também “como outro São Martinho, soldado-monge-bispo”, exemplo maior de caridade cristã, capaz de doar não apenas o supérfluo, mas o essencial; ou ainda, como “outro São Paulo que viu Jesus ressuscitado e converteu-se”, dedicando-se a partir de então á prédica evangelizadora

Pensando na melhoria do reino deste mundo, na salvação não já das almas, mas dos corpos, assume, finalizando a peça:

—Agora vou lutar contra a pobreza. É a pobreza que deve ser eliminada do mundo. A pobreza não é santa. (*Pausa.*) Tantos séculos para compreender isto. Pobre Francisco. (*Para os outros.*) Algum de vós quer vir comigo? Tomarei o nome de João, que é o meu nome verdadeiro. Se vou para outra vida, outro homem serei... (Saramago, 1998, p. 222-223).

Os personagens que mais radicalmente funcionam como oponentes de Francisco são Elias, que fora um dos seus primeiros companheiros (1171-1253) e ministro-geral da O.F.M, como vimos, tornando atual presidente da Companhia, e Pedro, o diretor-geral e pai de Francisco, que, como na tradição hagiográfica, o

persegue (Celano, p.295-296). Ambos defendem completamente a lógica do capital. Exemplo desse antagonismo são as palavras de Elias: “O que fundaste não tem qualquer semelhança com o que existe hoje. O mundo mudou enquanto estiveste ausente. E tu és ingênuo se esperavas encontrar aquele quase nada que fomos, aquela ínfima porção” (Saramago, )<sup>9</sup>. A propósito, esse personagem afasta-se também diametralmente do paradigma bíblico, que se empenhava junto aos reis de Israel (873-843 a. C.) para o cumprimento das leis mosaicas de proteção aos pobres. Além, é claro, de estar ligado a expectativas messiânicas na tradição judaica, ao mensageiro dos últimos dias<sup>10</sup>.

Os demais, membros do conselho da Companhia ou secretárias, são denominados como os contemporâneos de S. Francisco (Bernardo, Gil, Leão, Junípero, Rufino, Masseo, Inês, Jacoba), sendo que seguem-no ao final apenas Clara, Leão, Junípero e Pica, sua mãe. Como vimos, afasta-se para criar não uma Ordem Terceira, aberta aos leigos, mas para bater-se por uma nova ordem econômico-social, por um novo humanismo, que assegure uma vida digna a todos os homens

Valeria destacar a crítica que é desfechada também contra a leviandade das palavras – nem a palavra atribuída a Deus é imune à corrosão provocada pela alteração dos valores. Diz Francisco: “Presidente não me parece mal, e companhia parece-me bem. Uma companhia forma-se de companheiros, a própria palavra o está a dizer” (Saramago, 1998, p. 173 ). Mas admoesta-lhe a mãe: “Certas palavras perderam os seus significados. Entretanto não faltam por aí significados que mudam todos os dias de palavras ou que as usam como se pusessem disfarces” (Saramago 1987: 173). Ou assume Elias: “Com o tempo, aprendemos a não dar às palavras excessiva importância, às vezes nem as que merecem” (Saramago 1998, p. 39).

---

<sup>9</sup> Ao que rebate Francisco: “O mundo mudou porque nós não soubemos mudar doutra maneira o mundo. Agora teremos de mudar-nos a nós próprios para que o mundo possa ser mudado” (Saramago 1987: 34).

<sup>10</sup> Cf., a propósito, Metzger, Coogan, 2002, p. 69-71).



## CONCLUSÃO

A primeira das conclusões a que podemos chegar é a de que Saramago não desvirtua a tradição histotográfica por desconhecê-la, ou por conhecê-la superficialmente, como muitos autores levemente o fazem. A paródia a que procede, e que ele próprio desvela as mais das vezes, tem finalidades muito próprias do seu modo de entender a (in)justiça social. Já reconhecera, por exemplo no discurso que proferiu por ocasião do Recebimento do Prêmio Nobel, em Estocolmo, 1998, que sua imaginação “está sempre a serviço da razão”. Nesse mesmo discurso afirma o seu interesse pela religião, qu, sendo ele descrente, adepto do materialismo histórico, advém da importância da mesma, no contexto em que se formou: “como fenômeno histórico, a religião não poderia deixar de me interessar. Não sou crente, mas é igualmente verdade que tenho – todos, formados no cristianismo, temos – uma mentalidade cristã e não islâmica ou budista ou hinduísta”. Daí a sua proposta bastante óbvia na peça analisada, de uma nova ordem religiosa, preocupada não com a caridade, mas com o extermínio da pobreza.

Santos e heróis são postos em questionamento, redundando no realce ao papel dos personagens anônimos, com destaque para Mogueime. Esta substituição do centro pelas margens, aliás uma tendência também da Nova História, apresenta-se-nos como um dos aspectos mais instigantes para a comparação entre o *romance histórico* da atualidade e o do século XIX, que lhe deu origem sob a égide do Positivismo. Na impossibilidade de, no momento, desenvolvermos essas comparações, concluiríamos com a constatação de que Saramago revisita o passado de maneira “não inocente”, como preconizara Umberto Eco, mas de forma abertamente iconoclasta em relação aos valores firmados nos discursos inaugurais da lusitanidade — o que, aliás, se coaduna com alguns procedimentos formais, demolidores das convenções lingüísticas (pontuação, parágrafos etc.), que se observam no romance em foco, mas não ao ponto de tornarem a sua escrita ininteligível.

**RESUMO:** Atestando a importância concedida na atualidade à Idade Médias, particularmente pela Nova História, como também por numerosos e excelentes escritores, o Nobel José Saramago também a revisita, mas colocando em cheque seus valores fundamentais, como os religiosos e cavaleirescos. Na sua romanesca *História do cerco de Lisboa*, além de rerepresentar de forma iconoclasta os cruzados que no século XII colaboraram com a (re)conquista da cidade aos mouros, jogando por terra a elevada aura que a tradição lhes imputou, questiona o conceito de verdade histórica, fazendo-nos pensar em sua fragilidade. E, a modo do genial cronista tardomedieval, Fernão Lopes, também caracterizado por esta mesma preocupação com a verdade, eleva notavelmente o protagonismo das classes populares no processo histórico português, desde as suas bases fundacionais. Na peça *A segunda vida de Francisco de Assis*, colocando em cena o fundador do Franciscanismo, apresenta-nos um Francisco atônito diante de um mundo, nosso contemporâneo, cujo valor maior é o dinheiro, o lucro. Questiona, pois, a eficácia dessa ordem mendicante criada no século XII, dessacralizando o valor da pobreza. E o faz de forma alegórica, onde nomes emblemáticos do judaísmo e do cristianismo são parodiados. Deles nos ocuparemos, tentando demonstrar a crítica à Igreja desfechada pelo escritor, da mesma forma que, no romance anteriormente citado, o questionamento dos valores da Ordem de Cavalaria.

**Palavras Chave:** Idade Média; Contemporaneidade; Valores.

**ABSTRACT:** *Attesting the importance conferred nowadays to the Middle Ages, specially by the New History, but also by many recognized writers, the Nobel Prize José Saramago revisits it too, but questioning its fundamental values, as that from religion and knighthood. In his novel História do cerco de Lisboa, the writer presents in an iconoclastic way the crusaders which, in the 12<sup>th</sup> century, participated in the conquest of this city from the Moors; and, rejecting the high position they acquired due to the tradition, he questions the idea of a historical truth, making us think about its fragility. As the great cronist of the late Middle Ages Fernão Lopes, who also became characterized by his concerns about the truth, Saramago elevates the role of the popular classes in Portuguese historical process, since its foundational basis. In the drama A Segunda vida de Francisco de Assis, putting on scene the founder of Franciscanism, Saramago presents us a Francis perplexed in a world, our*

*contemporary, that values foremost money and profit. He questions then the efficacy of this mendicant order, founded in the 12<sup>th</sup> century, desacralizing the value of poverty; and does it in an alegorical way, where emblematical names of Judaism and Christianity are parodied. We'll treat of them, aiming to set forth the critic that the writer makes to the Church, as well as the questioning of the Knighthood values in the novel before mentioned.*

## REFERÊNCIAS

- CRÔNICA DE CINCO REIS DE PORTUGAL, seguida da parte da Crônica Geral de Espanha que insere as histórias dos reis de Portugal. Ed. dipl. e Pról. de A. de Magalhães Basto. Porto: Livr. Civilização Ed., [s.d.]
- ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. de Aurora Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Pós-Escrito a O nome da Rosa*. Trad. de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- GALVÃO, DUARTE. *Crónica del-rei D. Afonso Henriques*. Lisboa: Portugal, [s.d.].
- LOPES, Fernão. *Crónica del rei D. João I da Boa Memória*. Parte Primeira. Rep. facsim. da ed. do Arquivo Histórico Português (1915), prep. por Anselmo Braamcamp Freire. Pref. de Luís Filipe Lindley Cintra. Lisboa: IN/CM, 1977.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. “História(s) do cerco de Lisboa: Saramago e os cronistas. In *Boletín galego de literatura*, Santiago de Compostela, n. 28, p. 153-163, 2º. Semestre de 2002. Universidade de Santiago de Compostela, 2003.
- \_\_\_\_\_. “A Idade Média no romance histórico de José Saramago”. In *Boletim do Centro de estudos Portugueses Jorge de Sena*. São Paulo, ano VIII, no. 15, jan./junho de 1999, p. 159-169, 2001.
- METZGER, Bruce M., COOGAN, Michael D. (Org.). *Dicionário da Bíblia*. Vol i: As pessoas e os lugares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- OSBERNO, ARNULFO. *Conquista de Lisboa aos mouros em 1147*. Texto latino com trad. port. de José Augusto de Oliveira. Pref. de Augusto Vieira da Silva. 2. ed. Lisboa: S. Industriais da C.M.L., 1936.
- REBELO, Luís de Sousa. “Os rumos da ficção de José Saramago”. In SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Editorial Caminho, 1983. p. 7-38.
- SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. São Paulo: Difel, 1983.
- , *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- SARAMAGO, José. A segunda vida de Francisco de Assis. In *Que farei com*

*este livro?* 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVEIRA, Ildefonso, O.F.M., REIS, Orlando dos (Org.). *São Francisco de Assís*. Escritos e biografias de São Francisco de Assís. Crônicas e outros testemunhos do primeiro século franciscano. 5. ed. Petrópolis: Vozes / CIFEPAL, 1988.

## POESIA DE AGUDEZA NO SÉCULO XVII EM PORTUGAL

**Maria do Socorro Fernandes de Carvalho<sup>1</sup>**

A pesquisa empreendida sobre a poesia portuguesa do século XVII mostrou que há vários conceitos coetâneos que conformam teoricamente a realização do discurso poético. Um destes conceitos mais abrangentes encontra-se na idéia de agudeza como modelo discursivo peninsular. Agudeza é uma denominação para o conjunto da poesia e da poética ibérica culta, regulada por preceitos retóricos e realizada por homens de letras, conhecedores dos códigos de cortesia, inclusive dos pontos de vista social e político. A leitura de poemas e artes poéticas e retóricas do período evidencia o procedimento retórico-poético da agudeza como efeito que especifica a poesia lírica seiscentista de Portugal como imitação da poesia antiga e como poesia que admite metáforas agudas compostas segundo o engenho e a arte do discurso poético coevo. Neste texto, tratemos da noção de poesia lírica.

No decurso da segunda metade do século XVI e no século seguinte vê-se o acolhimento de um estatuto retórico-poético para a lírica coetânea, um lugar do discurso da poesia que, não sendo épica ou cômica, mantivesse a elevação do estilo e o desempenho expressivo que esses gêneros alcançaram na longa tradição poética latina. É nesse intervalo de emergência do estilo característico do século XVII que a lírica se configura. É necessário observar que o conceito coevo de poesia atinge um valor muito amplo, cujo prestígio na cultura das letras assemelha-se ao que a épica atingira com as obras de Virgílio, e também com as de Horácio e Ovídio, pois envolve todos os gêneros, do épico à comédia e do teatro à lírica, fosse esta em vulgar, em latim ou de origem anônima e popular.

Face à grandeza épica, a lírica cultivada apresenta certa tentativa de fazer permanecer na diversidade, brevidade e mescla de estilos que lhe é característica, a abrangência, a elevação elocutiva e o prestígio da memorável poesia greco-latina. Em Portugal, de-

<sup>1</sup> Maria do Socorro Fernandes de Carvalho

pois do sucesso estupendo d'*Os Lusíadas*, a poesia é toda afetada pela lírica. Importou muito à poesia portuguesa do século XVII o desenvolvimento que essas tipologias proveram à fixação dos gêneros da lírica, conjunto de poemas de pequena e média extensão, que apresentam modos diversos de enunciação, comungando a voz poética ora quando o poeta fala sempre, ora quando o poeta fala às vezes, e até o modo ativo de personagens que falam por si, seguindo-se a divisão aristotélica dada a esse item enunciativo e sendo considerada por esse aspecto um gênero de enunciação mista. Assim, lírica no século XVII significa, de antemão, poesia de amenidade e sonoridade, dedicada à imitação das paixões; do ponto de vista formal, trata-se de verso marcado pela sonoridade, pela alteração entre sílabas longas e breves e por conduzir em si todo o sentido do período verbal, sem deixar o significado da sentença depender da linha métrica seguinte. Consolidando-se como imitação poética mais abrangente a partir do século XVII, a lírica busca seu estatuto próprio acionando na preceptiva uma idéia de perfeição que, similar à do poema épico, é perseguida como lugar de excelência segundo os modelos de representação de cada gênero ou subgênero poético. A lírica não contou rigorosamente com uma preceptiva que lhe desse univocidade normativa, como a épica, a tragédia e a comédia, nem com o prestígio desses gêneros, até o século XVI. Embora tenha tido rica fortuna crítica, o discurso da lírica foi caracterizado pela diversidade que demonstra nas virtudes retóricas e pelos afetos que suscita comovidamente no público.

Grande parte dos tratados quinhentistas posteriores à reatualização da *Poética* aristotélica detém-se apenas fragmentária ou esporadicamente sobre os tipos de textos diversos dos três principais modelos antigos. Nas décadas de passagem entre os séculos XVI e XVII, contudo, formas modernas como o soneto e os romances italianos ocupam com mais constância o debate sobre imitação nas artes. Quando isso ocorre, é comum tratar-se de gêneros que possuem o prestígio que o modelo (ou modelos) que os funda ou revitaliza lhes outorga, caso das canções de Petrarca, autor fundamental e constante da *Arte Poética* de Filipe Nunes, por exemplo, e de outros preceptistas portugueses da primeira metade do século. No início dos anos Seiscentos, o estatuto da lírica ainda não contava com uma caracterização uniforme de seus gêneros, em rela-

ção aos poemas heróicos consagrados pela excelência de autores e pelo prestígio da preceptiva instrutora, o que só vem a ocorrer paulatinamente no decorrer do século. À vista do poema épico, arrematado e revitalizado no século XVI por Luís de Camões, e dos grandes modelos da tragédia e da comédia, os tratados seiscentistas de poética não reconheciam as diversas formas líricas como um gênero unívoco, ainda que abrangente. Aliás, a abrangência do gênero lírico conforme a temos hoje somente seria concebida posteriormente, no contexto propiciado pela poesia romântica, que alçou à lírica a chancela da eminência poética conforme a temos nos nossos dias.

Quanto à instrução retórica do fazer poético, pude concluir que o século XVII, apesar de ser comparativamente mais flexível que o anterior quanto à fixação de verossímeis e decoros, conta ainda com a contínua ação doutrinária da preceptiva, que apresenta resultados bastante funcionais ao agrupar lugares-comuns que fundamentam os discursos. A apreciação de artes e tratados do período mostra que as numerosas preceptivas incidem, de modo geral, sobre os mesmos artigos normativos dos versos heróicos, como certas virtudes retóricas, entre as quais a clareza e a brevidade são muito comuns, ou figuras e artifícios de versos, e continua a ter por base modelos poéticos de excelência e textos de comentadores conhecidos, mas a marca do período, com efeito, é a insistência sobre os elementos específicos de cada gênero<sup>2</sup>. A preceptiva expõe uma concepção poética em que a gravidade e a elevação são valores que se encontram em deslocamento: dos poemas que convencionalmente detêm a chancela de elevação a tipos mistos que encontram sua definição pela proximidade com esses gêneros, o que não ocorreu sem conflitos, como atestam as várias polêmicas do período.

Conicionados pela mesma necessidade aristotélica de universalidade, os poemas da esfera do lírico possuem decoro próprio, segundo determinadas regras de conveniência fixadas pela matéria do discurso, pela especificidade da linguagem em verso e pela elocução ornada. O conjunto dessas normas define o estilo do poema. Ao assumir o ornato do estilo elevado, a lírica impõe-se

<sup>2</sup> Compreende-se esse aspecto pelo desenvolvimento das características da preceptiva do final do século XVI, conforme Adma Muhana in: *A Epopéia em prosa seiscentista*, p. 53, et passim.

como conjunto de poemas escritos em versos de várias feições, aglutinando ou desenvolvendo a historicidade de gêneros poéticos modernos. A preceptiva passa a ser paulatinamente específica e dedicada à configuração de seus gêneros, cujos critérios qualificativos incidirão sobre conceitos específicos.

Veja-se portanto que a tradição do gênero lírico que se vem formando pela junção dos modelos da Antigüidade e das culturas ibérica e européia encontra no século XVII um ambiente promissor, tanto do ponto de vista da preceptiva, empenhada em constituir a codificação poética dos gêneros derivados ou herdeiros das convenções heróicas; quanto do ponto de vista da variedade e profusão das formas poéticas propriamente ditas, imitadas, mescladas e contrafeitas copiosamente no decorrer de todo o século. Os conceitos de estilo mediano e poesia ornada para deleite favorecem a constituição de um gênero lírico que, se ainda se apresenta num conjunto não uniforme pela proximidade e dependência dos gêneros heróico e humilde que o balizam, recebe em contrapartida o alento decisivo da normatização e do exercício ficcional da metáfora aguda. A poética de agudeza configura-se, nestes tempos de definição das múltiplas formas poéticas, como um lugar mediano da poesia suave, florida e deleitosa.

O exercício da poesia de agudeza mostra que, em meados dos anos Seiscentos, já não havia limitações rigorosas quanto às fases de composição do discurso, ou seja, quanto à natureza da matéria que a poesia glosa, à organização em versos de vários tamanhos e acentos e à elocução altamente amplificada, “florida e ornada”. No plano da matéria dos poemas, a tradição retórico-poética compartimentou os estilos tanto quanto foi possível, definindo certa escala de congruência entre invenção, disposição e elocução do poema, espelho de conveniência que se pode sintetizar na imagem da chamada “roda de Virgílio”, pela qual a matéria de poesia possui um complexo de referências a ela vinculadas. Assim, à matéria pastoril havia categorias correspondentes quanto a animais, vegetais, tipos humanos e instrumentos laborais, os quais formavam lugares-comuns, fonte da amplificação lírica, nos termos de autoridades a serem imitadas e especificidades que deveriam ser observadas em função da verossimilhança do texto. No século XVII, essas referências continuam na base da invenção da matéria



poética, mas, assim como esta, também a disposição e a elocução líricas são compósitas. Isso significa que o poeta dispõe e utiliza essas convenções poéticas, mas escolhe e ordena seus termos de maneira não uniforme, compondo unidades poéticas a partir de lugares diversos, mesclando, por exemplo, elementos pastoris com formas urbanas. E, mais importante, a poética incorpora outras noções que conformam a matéria como um aspecto da composição, de que o conceito agudo é o mais relevante. É notório, não obstante a observância das referências convencionais por parte dos autores, que tal divisão das matérias convenientes nunca foi um esquema fechado.

A lírica, conforme a vemos tão abrangente no século XVII, definiu passo a passo sua tipologia a partir dessa diversidade de gêneros, cuja origem assinalamos no modelo grego segundo a normatização aristotélica dos três modos do discurso retórico e, da mesma maneira, marcadamente na diferenciação das linguagens poética e prosaica. Entretanto a variedade encontra respaldo na preceptiva dos antigos retores como virtude do discurso, sem a qual nem toda a harmonia, nem toda a graça, nem todo o ornato, nada disso levaria ao deleite, sua causa final, por mais brilhantes que fossem as cores da elocução do poeta ou do prosador. Quando Manuel Pires de Almeida, Alonso Pinciano, Manoel da Fonseca Borralho, preceptistas da poesia culta do século XVII definem a lírica como poesia de estilo “florido”, acionam a antiga alegação do deleite que a variedade de elementos líricos confere ao discurso, em todas as instâncias de sua composição.

Nessa diversidade, contudo, assenta parte da profusão formal de espécies líricas e por conseguinte da dificuldade de reconstituir seus preceitos. É que, à diferença dos modelos da tragédia, epopéia e comédia, as formas poéticas modernas variam bastante os instrumentos rítmicos e rítmicos, o tamanho das estrofes, a utilização de componentes como motes e refrões etc. Enfim, embora exista determinado decoro entre a matéria a ser tratada e a forma que o poeta escolhe para compor seus versos, a lírica é muito menos restritiva em criar correspondências verbais entre os vários campos previstos retoricamente para a composição textual. “De las demás especies líricas lo que entiendo es que piden estilo figurado y flo-

rido y variado con diversas sentencias”<sup>3</sup>. O ponto a que importa chegar é: a variedade da matéria postula-se como elemento importante de conformidade do gênero, mas a diversidade dos gêneros líricos firma-se nos anos posteriores ao grande sucesso da epopéia portuguesa quinhentista por apresentar conceitos diversos dos poemas heróicos, apesar de glosar matérias similares. Por isso é que se propõe a agudeza como denominador comum dessa poesia, pois apesar da profusão dos gêneros e subgêneros é a aproximação de conceitos distantes por semelhança exercida pela metáfora aguda e o conjunto das noções concernentes a esse mecanismo que congregam todas essas formas e versos.

A *metáfora* é considerada modelo eminente da agudeza por favorecer o *conceito*, imagem formada no pensamento. Assim, a metáfora aguda da poesia seiscentista em Portugal realiza a ação poética de maior amplificação das noções de decoro e verossimilhança que a tradição do gênero lírico comportou como poesia de imitação. Assim, a metáfora aguda da poesia seiscentista em Portugal realiza a ação poética de maior amplificação das noções de decoro e verossimilhança que a tradição do gênero lírico comportou como poesia de imitação. Convém deter-nos um instante nesta noção poética fundamental aos seiscentistas.

Alçada a grande prestígio nos séculos XVI e XVII em função do aproveitamento das tópicas retórico-poéticas, a metáfora é a base da teoria aristotélica que muito se reafirma nesse período na península Ibérica. De tal modo que a poesia desse tempo é uma poesia notadamente metafórica. Obras de Baltasar Gracián na Espanha, e de Matteo Peregrini e Emanuele Tesauro na Itália defendem a especificidade da metáfora aguda e também a denominação de agudeza para essa produção retórico-poética. O elemento fundamental que unifica a agudeza é a existência da analogia como base das práticas de representação, ao mesmo tempo dialética, retórica e poética, revelada como uma novidade oriunda de certa relação de semelhança que o poeta encontra entre conceitos distantes. Ora, precisamente a analogia é o procedimento funcional da metáfora. Portanto, a poesia e a metáfora encontram-se desde seus princípios operacionais.

A metáfora foi considerada por preceptistas do século XVII

<sup>3</sup> Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, tomo III, epístola décima, p. 137-138.

como “mãe de todas as agudezas” – Emanuele Tesauro e Baltasar Gracián, pelo menos, nas leituras aristotélicas que efetuam, o dizem de modo expresso – por sua capacidade de fundar correspondências entre conceitos distantes. Se a Antigüidade helênica privilegiou a metáfora como principal artifício de elegância discursiva; mais tarde, as retóricas latinas distenderam, em parte, e segundo aspectos diversos, sua supremacia. Agudeza é, portanto, conceito que concentra os atributos da poesia chamada “barroca” na medida em que, partindo de analogias e semelhanças, precisa a ação poética operada pela metáfora em época determinada da cultura ibérica.

O núcleo da poética seiscentista fundamenta-se na utilização dos procedimentos poéticos que remetem a determinada analogia entre conceitos, quer pela semelhança, quer por dessemelhança, muito comumente pela metáfora. As analogias que suportam metáforas e predicamentos constituem possibilidades de construção poética de conceitos e definições por meio das numerosas semelhanças entre os gêneros e espécies. Esta noção foi retomada das concepções antigas de formulação dos ornatos nos modelos retoricamente instruídos que a poesia sempre soube utilizar. O que vai interessar diretamente à poética de agudeza é que a construção de argumentos apresenta procedimento similar ao da construção da metáfora (*μεταφορά* / *translatio*), na medida em que fundamenta a aproximação das semelhanças entre as coisas: “(...) é forçoso que as metáforas provenham de coisas apropriadas, mas não óbvias, tal como na filosofia é próprio do espírito sagaz estabelecer a semelhança mesmo com entidades muito diferentes”<sup>4</sup>. Na metáfora, a transferência de sentido que ocorre entre os termos converge para a consecução do fim persuasivo do discurso retórico ou para a qualidade do sentido do discurso poético. Com efeito, é precisamente a argumentação analógica que assegura a translação de conceitos por demais distantes.

A metáfora apresenta diretamente a semelhança entre as coisas, o que a torna mais instrutiva e verossímil, daí, mais persuasiva. Devemos ter em conta que a metáfora opera nos domínios argumentativo e elocutivo. Deste modo é que sua ação parece expandir-se do nome não-próprio transladado para todo o enunciado,

<sup>4</sup> Aristóteles, *Retórica*, Livro III, 11, 1412a12-14.

pois transforma em persuasão a argumentação logicamente armada, concretizando no plano da expressão o caráter do orador, para atingir, assim, os afetos do público, usando para isso figuras de linguagem.

A translação de uma palavra peregrina, ou de um conjunto de palavras de fora do contexto de uma dada argumentação, de modo que ela ocupe o lugar de um termo próprio a este mesmo contexto, é, em suma, o artifício da metáfora. Apresenta-se assim como a figura mais abrangente e capacitada, pois mantém o discurso lógico suficientemente verossímil às provas afetivas, colorindo com vivacidade e estranheza os enunciados e, com isso, instruindo com prazer.

Aristóteles declara, a propósito da modalidade da metáfora analógica, que de todas as possibilidades de construção da metáfora, esta é a mais complexa. Na poesia, para a constituição do verossímil das metáforas, nem interessa muito a natureza das coisas comparadas, ou seja, estas podem ser muito diferentes entre si, desde que seja mantida a proporção na analogia de seus atributos. Com efeito, a metáfora analógica aguda vai mesmo insistir na heterogeneidade entre as coisas. Do ponto de vista de interesse da poesia, todas as relações entre categorias e gêneros das coisas provêm ao domínio da invenção poética múltiplas possibilidades de representação. A metáfora possui a estrutura mais adequada para a elocução das semelhanças encontradas pelo poeta nas analogias. Por isso a metáfora encontra terreno muito favorável no século XVII, momento em que multiplicam-se os gêneros poéticos e, com eles, a extensão de verossímeis, a partir dos quais é possível ao poeta sacar correspondências sutis e proveitosas dos numerosos predicados entre os gêneros dos conceitos.

No século XVII não haverá hesitação entre os autores quanto ao lugar elevado da metáfora. A poética da agudeza irá perfazer o aproveitamento da concepção aristotélica da metáfora exatamente no ponto nevrálgico da questão: sua capacidade de fazer interagir prova e ornato no discurso, sem abdicar, mas, ao contrário, enfatizando mesmo os qualificativos que a metáfora empresta aos meios de persuasão pela arte: *logos*, *ethos* e *pathos*, dando a esse tropo superioridade retórica sobre os procedimentos que as convenções veiculam. Compreendida segundo Aristóteles como o meio mais

eficaz de promoção elocutiva de conhecimento e deleite, a metáfora é assimilada pela preceptiva cristã peninsular como conceito, elocução aguda da semelhança encontrada entre as coisas, resultante do breve raciocínio contido na transferência de um nome não-próprio para o lugar de um próprio. Componente constante em praticamente todas as artes poéticas e retóricas desde então, a metáfora aguda costuma ser iniciada pela explicação da *translatio*, procedimento descrito quase sempre pela diferenciação entre os termos próprio e peregrino, com base nas virtudes de clareza, brevidade e verossimilhança, e em função de a metáfora imbricar argumentação e ornato. Veja-se a título de exemplo representativo do conjunto das artes do final do século XVI e início do século XVII, como enuncia esses conceitos a *Philosophia Antigua Poetica* de López Pinciano. Para este autor, a metáfora “significa qualquier traslación de nombre propio en agena significación”<sup>5</sup>. Nas artes coetâneas, tendo em conta os termos tomados à metáfora, é usual seguir-se a necessidade de definição do que seja um nome próprio: “propio es el que guarda las letras, acento y significación común a todos y en uso de todos, como pan, comunmente a todos pan (...)”<sup>6</sup>. Dadas essas definições essenciais, faz-se sempre necessário a explicitação dos mecanismos de transferência entre nomes próprios e peregrinos. Daí surgirem os tropos, definidos como “la otra especie de vocablo propio, hecho peregrino por ser mudado y trocado, no en cuerpo, sino en su significación, la qual toma de varias maneras, y a las maneras dixeron tropos los antiguos escritores”<sup>7</sup>. Dentre os tropos resplandece a metáfora como a que mais “hermosea la oración”, núcleo da analogia encontrada entre semelhantes: “Es, pues, metáphora traspasso de un vocablo a significar otra cosa diferente de aquella a que fué inventada, por semejança que la una tiene con la otra”<sup>8</sup>.

A noção que se faz presente na maior parte das normatizações seiscentistas destaca que a metáfora transfere significados distantes que constroem ou alteram os sentidos de um enunciado, tratando-se então de trazer um termo peregrino, definido como “(...) el que es fuera de uso, el qual, o es desusado o peregrino del todo,

<sup>5</sup> Alonso López Pinciano. *Philosophia Antigua Poetica*, tomo II, epístola sexta, p. 132.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 133.

como el vocablo arábigo o griego al francés (...)”<sup>9</sup>, particularidade por demais importante, pois implica a noção de propriedade como algo que adere à significação da palavra. Vale dizer, quando se toma um nome próprio em uso, suas propriedades significativas emergem da constituição da coisa, mas, mudando-se na matéria as condições do gênero, essa propriedade muda intrinsecamente. Uma flor que desabrocha pode ser figuração da jovialidade viçosa de uma dama, mas pode significar também descortesia figurada no rebentar do botão, a depender das circunstâncias enunciativas.

De uma maneira ou de outra as preceptivas da poesia de agudeza retomam, aproximando-se ou distanciando-se, o capítulo 21 da *Poética* aristotélica. Veja-se como António de Atayde formula, na sua *Arte Poética* dos últimos anos do século XVI, a diferença entre palavras próprias e metafóricas: “as próprias ou são antigas ou ordinárias, [acostumadas, como as de Camões]. As transferidas são as que em outro nome grego chamam metáforas, que são palavras ordinárias [numa] significação aplicadas a diferente”<sup>10</sup>. Mas as codificações poéticas retomam igualmente as virtudes de utilidade, clareza e ornato a que Quintiliano vincula a metáfora, como se depreende dos trechos de outra preceptiva, proximamente contemporânea à *Philosophia* de Pinciano, escrita pelo português Francisco Rodrigues Lobo em 1618, o diálogo *Corte na Aldeia*, obra sintetizadora do caráter do início do século XVII pelo que revela sobre as renovações empreendidas no domínio das artes portuguesas, notadamente das letras. Para o autor português, Francisco Rodrigues Lobo:

Translação é figura quando passamos as palavras de uma coisa a outra, porém com uma semelhança conveniente, como quando dizemos: *uma fonte de sabedoria* (...) Esta figura se costuma usar para um de quatro efeitos: ou para evitar palavras desonestas, ou para abreviar razões compridas, ou por acudir à pobreza da linguagem, ou por afermosear e enfeitar a prática. (...) E as palavras que se devem escusar para falar vulgarmente não hão-de ser estrangeiras, nem esquisitas, nem inovadas, nem tão antigas que se perdesse já o uso delas.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Ibid., p. 126.

<sup>10</sup> Atayde. [*Arte Poética*], p. 33.

<sup>11</sup> Rodrigues Lobo. *Corte na Aldeia*, Diálogo IX: “Da prática e disposição das palavras”, p. 176-177.

Neste breve trecho pode-se identificar que Rodrigues Lobo enfatiza os efeitos de decoro, brevidade, correção e ornato, virtudes da linguagem servidas pelo artifício da metáfora poética.

A concepção seiscentista da metáfora conceituosa, cuja prática consiste na exploração das infinitas possibilidades de composição das categorias aristotélicas em matéria poética cristã, propiciou o desenvolvimento da técnica de translação de conceitos sustentada por uma dada relação de semelhança. Na poesia do século XVII é comum surgirem metáforas de metáforas, ornatos que amplificam de diversas formas a sentença poética. Metáforas são subdivididas sob diversas categorias e graus de semelhança, contanto que seja mantida a proporção analógica que promoveu o artifício. A ampla aceitação da elocução aguda permite assim uma considerável ampliação da distância semântica dos conceitos encontrados pelo artífice, o que possibilitou que termos peregrinos fossem “trazidos” de cada vez mais longe. Encontramo-nos agora nos domínios próprios da metáfora da poesia de agudeza. No universo seiscentista, a agudeza configura-se como amplificação das noções de decoro e verossimilhança, que em Portugal, à altura do século XVII, a tradição do gênero lírico comporta. Metáfora aguda é aquela que se revela ao leitor como o máximo grau de eficácia da analogia, condensada na linguagem poética do Seiscentos.

Assim, gênero lírico e metáfora aguda são alguns dos principais conceitos teóricos estudados nesta pesquisa, noções respaldadas por importantes artes poéticas e retóricas do século XVII, preceitos igualmente conhecidos pelos autores e público cortesão e discreto da poesia de agudeza. A íntegra da pesquisa encontra-se na tese “Poesia de Agudeza em Portugal”, defendida na Unicamp.

**RESUMO:** Este texto pressupõe uma unidade terminológica para a poesia portuguesa escrita no século XVII como “poesia de agudeza”. O gênero lírico desta poesia caracteriza-se por imitar os estilos dos gêneros alto e baixo e por ser identificado com suavidade, amenidade e ornato, cujo fim é o deleite. Variedade de matéria e diversidade de gêneros poéticos são marca dessa poesia mediana. A poesia lírica de agudeza tem na metáfora sua principal figura porque esta é a que, segundo Aristóteles, melhor apresenta as semelhanças encontradas pelo poeta na composição dos ornatos. A metáfora aguda estende o verossímil da poesia portuguesa do século XVII.

**Palavras-chave:** Agudeza, Poesia, Barroco.

**ABSTRACT:** *This text admits the concept of “wit” to the Portuguese poetry written in the 17th century. Lyric wit poems imitate sublime and low styles and are identified as tender, melodious and ornamented. Its task is to bring pleasure to the reader. Variety of subjects and diversity of genres are features of this medium styled poetry. Lyric wit poetry has in metaphor its main ornamentation figure because metaphor is, according to Aristotle, the figure that better imitates the similarities find by a poet on composition.*

**Keywords:** *Wit; Poetry; Baroque.*

## REFERÊNCIAS

- ATAYDE, António de. [*Arte Poética*]: *Borrador de uma arte poética que se intentava escrever*. (Datação provável: finais do século XVI). Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Ms. 46-VIII-37.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. e notas por Miguel Alexandre Júnior, Paulo Farnhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998. (Estudos Gerais Série Universitária – Clássicos de Filosofia).
- \_\_\_\_\_. *Poética*. Trad., pref., int. coment. de Eudoro de Souza. 5a. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998. (Estudos Gerais Série Universitária – Clássicos de Filosofia).
- LOBO, Francisco Rodrigues. *Corte na Aldeia*. 3ª. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1972. (Coleção Clássicos).
- MUHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. (Prismas).
- PINCIANO, López. *Philosophia Antigua Poetica* (1596). Ed. A.C. Picazo. 3v. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1953.



## NEGAÇÃO E AFIRMAÇÃO EM “O ALMA-GRANDE”

**Maria Fernanda Isidoro Chaves<sup>1</sup>**

É a partir de uma prática judia antiga que a história do conto “O Alma-Grande” irá desenvolver-se. Riba Dal, aldeia localizada em Trás – os - Montes, norte de Portugal, será cenário para a exposição de questões, dúvidas e paradoxos tão próprios do ser humano e tão grandiosamente analisados ao longo de grande parte da obra de Miguel Torga.

Desde antes da formação da nacionalidade portuguesa, existiam em Portugal grandes núcleos judeus que eram, de certa forma, importantes para o comércio e para o auxílio às grandes navegações. Nos fins do século XV, o rei de Portugal, D. Manuel, assumiu o trono e decidiu casar-se com Isabel, filha dos reis católicos de Espanha. No contrato de casamento havia uma cláusula que exigia a expulsão dos considerados hereges do território português. Quase paralelamente a esse período, a Contra-Reforma, realizada pela Igreja Católica, começava um histórico de perseguições a quem não aderisse ao cristianismo como religião.

Devido a essas perseguições, os judeus, de forma dissimulada, converteram-se. Em meio à sociedade realizavam práticas católicas. No entanto, em sua essência continuavam sua crença e seus rituais judaicos: “Não há quem possa desconfiar que por detrás da sagrada cartilha está plantada em sangue o Pentateuco. Mas está”. (TORGA, Miguel, 1991. p 15)

A extrema união era prática católica comum da época, e era vista com um certo temor pelos cristãos-novos. A possibilidade de um judeu moribundo receber esse sacramento poderia ser considerada um insulto pelo mesmo, afinal foi devido à perseguição cristã que esse povo foi obrigado a dispersar-se pelo mundo e camuflar suas

crenças religiosas. Aliado a isso, o receio de uma família judia em receber um padre em casa e ser descoberta era grande. Havia ainda a possibilidade do agonizante, em momentos de falta de lu-

---

<sup>1</sup> Graduação em Letras. Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro.

cidez, deixar escapar menções às suas prática e crenças judaicas. Assim, o abafador, que deveria então cessar a vida do moribundo, foi um meio encontrado para que os agonizantes não precisassem receber um sacramento que para eles não faria o menor sentido, e também um meio de preservar a segurança da própria família que não poderia ser descoberta, já que era judia: “E à hora da morte, quando a um homem tanto lhe importa a Thora como os Evangelhos, antes que o abade venha dar os últimos retoques à pureza da ovelha, e receba da língua moribunda e covarde a confissão daquele segredo - abafador.” (TORGA, Miguel, 1991. p.15)

Para a execução dessa prática eram cuidadosamente escolhidos “servos de Moisés”, (TORGA, Miguel, 1991. p.15) afinal era considerada uma missão a ser realizada, pois proporcionava um alívio tanto para o morto como para a própria família: “Saía com uma paz no rosto pelo menos igual à que tinha deixado ao morto”. (TORGA, Miguel, 1991. p16.)

A morte era vista com conformismo, e em Riba Dal, o Alma-Grande era o responsável por essa: “Em casa havia lágrimas desde a soleira da porta. Mas a entrada do Alma-Grande secou tudo.” (TORGA, Miguel, 1991. p17.)

A morte, a qual tentamos evitar a cada instante, era aqui solicitada e esforços não eram poupados para alcançá-la. Ir até à casa do Alma-Grande exigia ânimo e coragem, mas nem por isso deixavam de fazê-lo: “quem vinha chamar aquele pai da morte, já sabia que tinha que subir pela encosta acima a lutar como um barco num mar encapelado”. (TORGA, Miguel, 1991. p.16)

A presença do vento era uma constante que vinha dificultar ainda mais o penoso processo de busca da morte “o garoto vinha excitado, do movimento desusado de casa, (...) e da ventania.” (TORGA, Miguel, 1991. p.17). Segundo Gaston Bachelard “o vento se excita e desanima. Grita e queixa-se. Passa da violência à aflição. O próprio caráter dos sopros contrastantes e inúteis pode fornecer a imagem de uma melancolia ansiosa.” (BACHELARD, Gaston, 1990, p.236.)

Por mais que a morte fosse vista como algo que trouxesse conforto, por mais que trouxesse paz e alívio para os presentes, a mesma é sempre motivo de temor. No entanto, essa parecia ser a única solução frente ao problema do moribundo agonizante, e

por isso era, assim, fatal. Assim, o vento pode ser aqui considerado uma metáfora no que diz respeito a essa angústia e melancolia na inevitável busca pelo desconhecido. “Pela rua abaixo, só o vento falava.(...)Era nele que tinha expressão a intimidade de ambos”. (TORGA, Miguel, 1991. p.17)

O Alma-Grande “vivia no destelhado, rua onde mora ainda o vento galego, a assobiar sem descanso o ano inteiro”. (TORGA, Miguel, 1991. p.17) Lá vivia e lá estava, durante todo o ano, sem descanso, pronto para quando fosse chamado. A hora da morte é uma surpresa, que ao longo de todo ano acontece a uns e a outros. Por isso, estava ele lá, sem descanso, à espera de ser chamado para executar o que acreditava ser sua missão, pois estava: “encarregado de abreviar as penas desse mundo”. (TORGA, Miguel, 1991. p.15) Um homem já vivido e maduro, o Alma-Grande vê a morte de forma banal e aceita-a de forma passiva: “como um rio aceita seu movimento”. (TORGA, Miguel, 1991. p.17)

Já Abel, filho do personagem Isaac, ainda uma criança, sente-se confuso em meio a sentimentos que ainda lhes são estranhos “o pequeno, nervoso, inquieto, a braços com pressentimentos confusos, que se recusavam a sair-lhe do pensamento.” (TORGA, Miguel, 1991. p.17) Esses sentimentos tão paradoxais estão presente apenas no momento em que as pessoas vão à procura do Alma-Grande. Num segundo momento, quando esse já se encontra na aldeia pronto para executar sua missão, o vento não mais é mencionado. Essa melancolia ansiosa referida por Bachelard, manifesta-se apenas no momento da busca pela morte, quando as pessoas estão à procura do abafador para que esse concretize sua missão. No entanto, a certeza da mesma, já não causa esse sentimento. A presença do Alma-Grande substitui o sentimento melancólico pelo sentimento de algo que já é visto como inevitável, não só naquele momento, ao contrário, é fatal a todos, já que assim é a morte: “ E o vento era como um lamento daquilo que não é mais, era como a ansiedade das criaturas ainda não formadas, carregado de lembranças, prenhe de presságios, feito de almas dilaceradas e de asas inúteis”. (BACHELARD, Gaston, 1990 , p.236.)

O mergulho torguiano feito aos confins das relações humanas e seus respectivos sentimentos é aprimorado pelo uso de uma

linguagem tipicamente peculiar. Por meio de uma linguagem rude e enxuta, Torga aproxima-se do mais íntimo humano, afinal, nós homens, ainda que moldados por princípios sociais, somos por essência rudes e selvagens. As relações humanas, das quais o homem social não pode fugir, aliadas ao desconhecimento ou ao não entendimento das mesmas, levam-nos a tomar decisões que não condizem com a grandeza de sermos humanos. Somos, em nossas atitudes, muitas vezes mais irracionais que os próprios bichos. Assim, como referiu Tereza Rita Lopes, a linguagem de Torga: “afirma-se, sobretudo pela linguagem áspera, plena de arestas e em blocos bem recortados e independentes, como as fragas que o inspiram”. (LOPES, Teresa Rita, 1993, p.57)

Ao contrário de parte dos escritores que recorrem a eufemismos para atenuar relações que possam parecer-nos “desagradáveis”, Torga não faz a menor questão de mascarar o real, ao contrário, materializa-o de forma mais próxima possível à realidade. O que Torga parece ter por objetivo é pôr a nu o como somos toscamente feitos, o como conseguimos ser ao mesmo tempo tão sábios e tão irracionais. Para tanto, o escritor recorre ao disfemismo, como explica Tereza Rita Lopes: “Enquanto que o eufemismo substitui uma palavra evocativa de uma realidade chocante por outra, que a atenua ou disfarça, o disfemismo escolhe a palavra que precisamente imponha essa realidade no que ela tem de mais direto, nu e cru. O eufemismo desvia a atenção daquilo que pode melindrar a sensibilidade, o disfemismo chama a atenção para o que a deve fazer estremecer.” (LOPES, Teresa Rita, 1993, p.57)

Assim, o Alma-Grande é descrito como “alto, mal encarado, de nariz adunco”, a prática do abafador é assim exposta: “Daí a nada a tenaz das suas mãos e o peso do seu joelho passavam guia ao moribundo.” (LOPES, Teresa Rita, 1993, p.16)

A ríspida forma como os homens e suas relações são tratados, não pode ser interpretada como um desejo do autor em reduzir suas personagens às simples tomadas de decisão por instintos. Torga não pretende aqui bestificar o humano, ou diminuí-lo frente à vida, ao contrário, busca um recontato homem/natureza por meio da constatação de uma pureza e rudeza originais de ambos.

Assim, o repúdio à morte e ao mesmo tempo a sua busca como solução de problemas, o medo e alívio, a frieza e coragem dos personagens ratificam a idéia de que a vivência humana é mesmo concretizada no limite dos sentidos, no limiar que separa o certo do errado, o amor do ódio, a paz do desespero. E, ao contrário do que possa parecer, essa vivência de sentimentos tão opostos não é exclusividade do homem moderno, que vive nas grandes metrópoles. Essa é inerente também ao homem do campo e à sua vida aparentemente simples e sem maiores complicações. Por isso, o local escolhido para a manifestação desses sentimentos é uma aldeia trasmontana, localizada no interior de Portugal.

Não há indicações claras quanto à época em que se passa a história. No entanto, poderíamos pensar que acontece ainda no tempo das perseguições aos cristãos-novos já que o temor pela possibilidade da chegada de um padre em casa é latente: “A Lia, a princípio, reagiu o quanto pôde. Mas a perspectiva do padre João a entrar-lhe pela casa dentro venceu-a”. (TORGA, Miguel, 1991. p.18) Poderíamos também, entendê-la como uma permanência, no século XX, de hábitos vindos desde aquela época.

O espaço em que a história se desenrola vem ratificar ainda mais as situações extremas a que seus principais personagens estão sujeitos. Os dois principais embates entre os personagens se dão por meio de uma oposição entre verticalidade e horizontalidade. O primeiro embate se dá num espaço marcado pela verticalidade. Para chamar o Alma-Grande, Abel precisou subir, já que esse encontrava-se numa localidade alta. Já para que o Alma-Grande venha cumprir o que lhe era solicitado, era preciso descer. O fato do Abafador morar no alto remete ainda à idéia de que esse encontrava-se em uma posição privilegiada em relação aos demais. E isso de fato ocorre a partir do momento em que tem a vida alheia em suas mãos. O futuro de Isaac, por exemplo, só depende do que o abafador irá (ou não) fazer. Já o segundo confronto apresentado pelo conto releva a horizontalidade. O Alma-Grande já se encontra na cidade, num mesmo patamar que Isaac. E assim, os dois homens sem “máscaras”, numa horizontalidade que os coloca em “pé de igualdade”, na sua estatura simplesmente humana, se confrontam apenas com a força de suas mãos.

O homem torguiano, apesar de trágico, não é um ser vencido

ou abatido. É um ser absoluto, cercado pelo esplendor da ordem natural, profundamente fiel e enraizado numa condição simultaneamente negra e luminosa, sem sentido e sem razão. A vida, apesar de estar entretecida de frustração e absurdo não leva ao desespero. Ao contrário, conduz precisamente à esperança.

A morte é convocada para cessar o sofrimento. Por isso, o narrador afirma: “a casa dir-se-ia um sepulcro habitado por vivos paralisados e mudos. Só no quarto havia movimento e palpitação”. (TORGA, Miguel, 1991. p.20) A morte não é vista como o fim, ao contrário é um meio pelo qual há a afirmação da vida. Os rituais de morte na obra torguiana representam um ciclo de uma vida que se cumpriu. Em “O Alma-Grande”, especificamente, a violência é uma forma pela qual há manifestação de vitalidade. Isaac, que esteve com a vida nas mãos do abafador, prestes a morrer, anos depois mata aquele que quase pôs fim à sua vida.

A lei de Deus é vencida pela lei da vida: “Não matarás...Assim era no Evangelho. Fora dele, numa lei diferente, a moral tinha outros caminhos...” (TORGA, Miguel, 1991. p.24) E por isso, Isaac sobre pôs-se à lei divina e matou o Alma-Grande. Por uma questão moral precisava vingar-se daquele que pretendeu um dia, o maior afronto em relação à vida: o desejo da morte: “...Estavam em paz os três. O Isaac tinha a sua vingança, o Alma-Grande já não sentia medo, e a criança, compreendera, afinal.”(TORGA, Miguel, 1991. p.24).

**RESUMO:** Este trabalho pretende analisar a representação máxima do humano em “O Alma-Grande” de Miguel Torga, observando os paradoxos interiores de sentimentos vividos pelas personagens, bem como a linguagem peculiar do autor para a exposição desses sentimentos.

**Palavras-chave:** morte, judeus, disferismo.

**ABSTRACT:** *This paper intends to analyze the maximum representation of the human being in Miguel Torga's "The Great Soul", through the inner paradoxes shown by the characters' feelings, as well as the author's unique language used to express these feelings.*

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. O ar e os sonhos, 1990. São Paulo: Martins Fontes
- LOPES, Teresa Rita. Miguel Torga: Ofícios a um Deus da terra, 1993. Rio Tinto: Asa
- TORGA, Miguel. Novos Contos da Montanha, 15ª edição, 1991. Coimbra: Gráfica Coimbra.

## INTELECTUAIS NA OPOSIÇÃO O NEO- REALISMO PORTUGUÊS (1940-1950)

**Maria Fernanda Matias**

O escritor é um produto social de beleza útil  
ao serviço da multidão<sup>1</sup>

«Os escritores são engenheiros de almas», afirmava Estaline na década de 1930 e, neste pressuposto, através do seu braço direito para a área cultural, Andrej Zhdanov, o regime fazia aprovar no primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos, em 1934, um programa em que se afirmava uma estética de Estado, alargada a todas as áreas da produção intelectual: artes visuais, teatro, literatura.

O artista devia assumir um compromisso com as massas proletárias, produzindo uma arte politicamente envolvida nos ideários do socialismo, contribuindo desse modo para a construção do país. A sua obra devia transmitir uma mensagem positiva de confiança no regime. Estava consignado o realismo socialista, exigindo representações orientadas para a transformação ideológica do povo, na linha do pensamento de Marx, para quem a acção do intelectual devia sintonizar com o movimento da história.

Pela escolha desta citação inicial, e seu exame, fica clara a perspectiva que adoptarei neste *paper*: é com o olhar da História (ou de uma certa História) que abordarei o Neo-Realismo, e particularmente o português, crendo que um olhar outro, externo ao da crítica literária, também possa iluminar caminhos de análise sobre um determinado movimento literário. E ainda mais quando, como é o caso, o diálogo entre o histórico e o literário é intenso.

A Grande Guerra de 1914-1918 e a crise económica subsequente ao colapso da bolsa de Nova Iorque, em 1929, haviam sido factores determinantes no agravamento dos problemas sociais. Neste quadro, os regimes fascistas europeus, com promessas de segurança, ofereceram-se como um refúgio protector. Ao mesmo tempo esforçavam-se por desmobilizar as populações e por as ex-

---

<sup>1</sup> Mando Martins, “Literatura Humana” in *Sol Nascente* (rev.), n.º 4, Porto, 15 de Março de 1937.



cluir de qualquer participação na vida pública.

É neste clima que o movimento cultural do neo-realismo, enquanto veículo estético-ideológico de resistência ao fascismo, se manifestará em Itália, França, Espanha, Portugal, e vai ter expressão no cinema, na pintura, na música, na literatura...<sup>2</sup>

Em 1939, Portugal, ainda não refeito das consequências da Primeira Guerra Mundial, apressa-se a declarar a sua neutralidade no novo conflito o que, de um modo geral, foi benéfico para a economia do país, uma vez que, na conjugação favorável de vários factores, permitiu o crescimento da balança de pagamentos e provocou uma circulação monetária excepcional, muito embora não se tivesse traduzido em qualquer benefício para as populações, antes pelo contrário<sup>3</sup>.

A propaganda do regime apresenta a cultura numa óptica moralista e positivista, adequada à sua legitimação. É assim que os artistas neo-realistas, sobretudo os escritores, vão constituir uma plataforma de confronto às políticas do Estado, compondo todo um aparelho teórico assente no materialismo histórico. Querirá isso significar que todos os escritores do movimento eram marxistas?

Na verdade, os teorizadores do neo-realismo, como Ramos de Almeida, Mário Sacramento, Mário Dionísio e Álvaro Cunhal – com o pseudónimo de António Vale –, em artigos para a revista *Vértice*, preconizam uma literatura que tenha como princípio a visão da história (passado, presente e futuro), como uma luta de classes.

---

<sup>2</sup> Em Itália, o neo-realismo apresenta uma marca poética em escritores como Pavese, Paosolini, etc. No entanto, foi no cinema que o movimento conheceu a sua melhor expressão, em obras de Luchino Visconti (*O carteiro toca sempre duas vezes*), de Roberto Rossellini (*Roma, citá aberta; Germania, ano zero; La terra trema; Paisá*), ou de Vittorio De Sica (*Ladri di biciclette*). Os franceses designavam este tipo de literatura como *Realisme Socialiste*. Louis Aragon produziu uma obra com uma grande carga poética e com muita ironia (*Les Beaux Quartiers*). Em Espanha designou-se por Realismo Dialéctico ou Realismo Histórico.

<sup>3</sup> Os resultados altamente favoráveis na balança de pagamentos foram, em grande parte, devidos à exportação do volfrâmio (vendido aos dois os lados do conflito) e outras matérias-primas à Alemanha (ao mesmo tempo que se preparavam as condições de cedência dos Açores para que o arquipélago pudesse vir ser utilizado pelos aliados como uma espécie de porta-aviões no Atlântico); ao fluxo de capitais oriundos das remessas dos emigrantes, especialmente do Brasil; às receitas provenientes do importante aumento de tráfego de mercadorias (fretes, seguros da marinha mercante, etc.).

O que há de particular na literatura do neo-realismo português é que esta se afirma como uma criação intelectual de resistência, em dois momentos políticos distintos, diga-se não coincidentes com a habitual periodização apontada para o movimento): num primeiro momento, em que o regime atravessa um período inicial de adaptação às circunstâncias, até ao final da Guerra, em 1945; e numa fase seguinte, quando se acreditava, nomeadamente à luz dos discursos de Roosevelt, que as forças democráticas obrigariam à queda dos governos totalitários na Europa, e também porque se passa a utilizar mais a expressão «democracia orgânica» e não tanto «Estado Novo».

O neo-realismo foi um movimento ideológico que se assumiu como comprometimento político de oposição. Mas para além de movimento, foi também um método que devia permitir uma efectiva compreensão da realidade social através de uma literatura de combate criada com uma perspectiva de futuro para uma sociedade onde surgiria o homem novo: a sociedade dos «amanhãs que cantam» (usando um dos *slogans*, que na época era quase bandeira), preconizando soluções de acordo com o socialismo marxista.

Escritores, como os do grupo de Vila Franca de Xira, sentiam-se vocacionados para levar a cabo um inquérito social sobre a terra e o homem. Daí ser necessário transportar para o campo da literatura os trabalhadores rurais – operários, camponeses, pescadores, contrabandistas e outros alienados. Daí decorre igualmente a base geográfica em que se desenvolvem os seus romances e a preocupação com as profissões do proletariado, das suas condições económicas, dos conflitos sociais, da consciência de classe, da posse da terra, etc.

E é deste modo que se deve entender a sucessão de ensaios e romances que, muitas vezes em edições de autor, vão sendo publicados, e que são sobejamente conhecidos da plateia. Através da literatura, da poesia, de romances ou simplesmente de documentários humanos, os escritores neo-realistas desempenhavam um papel actuante, que transbordava também para fora do campo literário. Os livros propiciavam a oportunidade de debates e discussões abertas com a presença de nomes relevantes; tertúlias literárias (em livrarias, cafés, galerias de arte e algumas cooperativas); palestras (em clubes e associações populares e grupos desportivos); leituras

comentadas; recitais de poesia, etc.

Mas, fora do seu espaço, o movimento intervém constantemente na vida política através de petições (para a libertação de presos políticos, para a liberdade de imprensa), participando nas campanhas eleitorais (em 1949, de Norton de Matos, em 1951, de Quintão Meireles<sup>4</sup>, em 1958, de Humberto Delgado), e irão estar na primeira linha de uma organização de fronteiras fluidas como a Frente Cultural Anti-fascista, constituída em torno da Sociedade Portuguesa de Escritores, polarizada pelo jornal *Ler* e que possuía uma extensão clandestina traduzida nas Juntas de Acção Patriótica. Verifica-se, pois, uma certa porosidade na literatura (não apenas neo-realista) de resistência cultural, formadora, e que paralelamente se empenhava numa intervenção concreta, não obstante as malhas apertadas do aparelho de vigilância do regime.

Uma das questões será a de apurar até que ponto a produção neo-realista consegue afirmar-se num país fortemente controlado pela censura. Logo à partida, a vigilância sobre os jornais foi sempre mais severa do que aquela que recaiu sobre os livros. No entanto, a censura prévia aos livros foi obrigatória até 1950-1951, mas muita coisa passou, talvez porque os chamados coronéis da censura de literatura perceberiam muito pouco, sendo mais provável que as suas preocupações se restringissem às questões da linguagem moral ou da evidente contestação política. No entanto, tal não obstou a que quase todos os escritores tivessem livros apreendidos, em consequência de uma censura exercida *a posteriori* para rectificar as “desatenções” dos censores. A partir de 1950, estabelece-se uma espécie de acordo tácito entre escritores e editores, no sentido de não submeter os livros à censura prévia. O governo, também tacitamente, aceita mas passa a actuar de modo mais firme na apreensão, nas multas, nas retaliações, nas prisões.

---

<sup>4</sup> A morte de Carmona na primavera de 1951, tendo deixado vaga a Presidência da República, implicou a realização de novas eleições. Todavia, a oposição ainda não se refizera das consequências da morte de Norton de Matos, entre elas as prisões dos dirigentes do PCP. Por outro lado, a conjuntura interna e externa (desenvolvimento económico e o apoio (implícito) das democracias ocidentais ao regime) coarctaram a acção da resistência, que se apresentou na campanha de 1951 dividida entre dois candidatos – Ruy Luís Gomes, apoiado pelos comunistas, e Quintão Meireles, pelos democratas moderados. Nenhum chegaria ao fim da campanha: o primeiro desistiu por falta de garantias de democraticidade do acto eleitoral; o segundo foi considerado inelegível e afastado pelo Conselho de Estado.

O índice dos livros proibidos pela Censura continha nomes de referência universais onde, naturalmente, se incluía Jorge Amado, que aderira ao marxismo e foi, refira-se, um dos grandes responsáveis pelo despertar do movimento neo-realista em Portugal (sabe-se de alguns encontros que teve com Álvaro Cunhal quando se encontrava exilado em Paris).

A literatura brasileira desempenhou, aliás, um papel fundamental na fase inicial do movimento neo-realista português, tanto através dos seus romances (de José Lins do Rego, Graciliano Ramos...) como através de traduções em língua portuguesa editadas no Brasil (autores franceses, norte-americanos e russos) cujas publicações eram proibidas em Portugal mas que desse modo eram divulgadas nos círculos da oposição.

\*\*\*

Durante várias décadas, o Partido Comunista Português liderou as acções de oposição ao regime Salazarista. Alguns autores advogam que os escritores neo-realistas defendiam uma causa em que acreditavam a título pessoal não sendo as suas actividades um reflexo das directrizes emanadas do Partido. Mas a verdade é que quase todos foram membros ou *compagnons de route* do PCP. Do ponto de vista da história seria interessante clarificar que linhas limitadoras existiram no partido para a produção intelectual, justificando-se nelas as acusações, muitas vezes apontadas, de os neo-realistas não produzirem verdadeiras obras de arte, preocupado-se simplesmente em relatar “realisticamente” as misérias dos oprimidos.

Por outro lado, parece legítimo questionar até que ponto, num país com cerca de 55% de analfabetos à data da afirmação do realismo socialista em Portugal, a mensagem propagada chegava efectivamente aos destinatários anunciados. Sublinhemos que a actividade dos escritores neo-realistas se expandiu, numa primeira fase, em torno do três realidades: Em primeiro lugar, o universo de periódicos (jornais e revistas críticas), na maior parte dos casos divulgados mediante sistema de assinaturas, o que pressupõe uma cultura, educação, consciência?) prévia. Em segundo, o mundo da poesia, muitas vezes publicada em jornais, mas também através da

colectânea *Novo Cancioneiro*. Não deixa de ser também um campo restritivo, porquanto a linguagem poética, fortemente codificada, pode transformá-la numa aparente divagação, hermética e ininteligível para o leigo (por alguma razão os censores foram muito mais flexíveis em relação à poesia). Finalmente, a série *Novos Prosadores*, mais acessível, mas associando na maioria dos casos o estigma de documentário, de reportagem, sem preocupações estilísticas ou literárias.

A acção dos escritores neo-realistas portugueses contribuiu, sem dúvida, para a formação política de uma faixa considerável da população. Mas até que ponto a formação proclamada foi sinónimo de esclarecimento, e não equivalia, ao invés, a uma manipulação e à indução no pensamento marxista? Aliás, compreensível à época... Tal possibilidade pode justificar o facto de o movimento ter enfraquecido gradualmente, à medida que o PCP ia manifestando as suas contradições e os seus problemas internos. Hoje poucos querem ser apontado como neo-realistas.

Antes de concluir, um outro aspecto que nos pareceu curioso foi o facto de, sendo o neo-realismo o movimento literário então dominante, não se encontrarem nomes femininos na produção literária do grupo. O neo-realismo é um universo quase exclusivamente masculino. As escritoras daquele período revelam uma certa sobrevivência de um realismo crítico ou optam pela via do existencialismo (de Malraux, Sartre, Camus) ou, ainda, criam obras que denotam uma contaminação de várias tendências. Apenas nos anos sessenta, quando o neo-realismo começa a extinguir-se e surgem outros movimentos, como o Novo Romance, a Escrita do Olhar, a Poesia Experimental, etc., haverá uma maior demarcação, mas que envereda pelos caminhos do feminismo. Será que (conforme José Pacheco Pereira refere na biografia de Álvaro Cunhal publicada em 2001), o Partido Comunista Português considerava as mulheres incapazes de uma consciência política de primeira ordem, susceptíveis apenas de assumirem um “compromisso secundário”, desnecessário? A verdade é que cada escritor encontrou um caminho próprio ao longo do qual foi dando forma à sua criatividade. Muitos deles afastados da escola neo-realista atraídos por correntes, digamos, mais estéticas, com uma linguagem mais cuidada, mais poética.

Parece-nos que no debate sobre o neo-realismo, haverá que contar com a dupla argumentação que ele possibilita: literária e historiográfica. Os neo-realistas criaram uma obra que pode dar um relevante contributo para a elaboração de um estudo sociológico, que interessa do ponto de vista da história política e social, o qual deverá englobar todas as actividades desenvolvidas pelo grupo em prol da consciencialização das massas de modo a fazê-las participar na contestação e na luta por um projecto de construção de uma sociedade igualitária, já que o Neo-Realismo está completamente determinado na construção de um mundo diferente.

## REFERÊNCIAS

- A Imprensa Periódica na Génese do Movimento Neo-Realista, 1933-1945*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo-Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1996.
- ALVES, Ricardo António, *Anarquismo e Neo-Realismo – Ferreira de Castro nas Encruzilhadas do Século*, Lisboa, Âncora, 2002.
- ANDRADE, João Pedro de, *Ambições e Limites do Neo-Realismo Português*, Lisboa, Acontecimento, 2002.
- AZEVEDO, Manuel de, *O Cinema Italiano – Do após-Guerra e o Neo-Realismo*, s/l., Contraponto, 1957.
- Biblioteca Cosmos – Um Projecto Cultural do Prof. Bento de Jesus Caraça*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- BRASIL, Jaime, *Os Novos Escritores e o Movimento Chamado Neo-Realismo*, Porto, s/e, 1945. (artigo publicado em *Afinidades* (rev.), s/l, s/e, s/d, n.º 12).
- GRACA, Júlio (dir.), *Encontros Neo-Realismo – Reflexões sobre um Movimento-Perspectivas para um Museu*, Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1999.
- MARQUES, A. H. de Oliveira, *História de Portugal – Das Revoluções Liberais aos Nossos Dias*, Lisboa, Presença, 1998, vol. III, 13ª ed.
- MATTOSO, José, *História de Portugal* (dir.), Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, vol. 7.
- Museu do Neo-Realismo, Entre a Realidade e a Utopia – O Movimento Neo-Realista, Catálogo e Roteiro de Exposição*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo-Município de Vila Franca de Xira, 1993.
- Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- PAVÃO, J. Almeida, *Alves Redol e o Neo-Realismo*, s/l, 1959. (separata de *Ocidente* (rev.), vol. LVII, 1959).

- PINTO, António Costa (coord.), *Portugal Contemporâneo*, Lisboa, D. Quixote, 2005.
- PITA, António Pedro, *Neo-Realismo: Ideologia e Estética (A Propósito de O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português de Carlos Reis)*, Coimbra, Separata *Vértice* (rev.) vol. XLIII, n° 455, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português – Arqueologia de uma Problema-tica*, Porto, Campo de Letras, 2002.
- REIS, Carlos, *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, Lisboa, Seara Nova-Editorial Comunicação, 1981.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, *Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo*, Lisboa, Moraes, 1981.
- SCHULZE, Hagen, *Estado e Nação na História da Europa*, Lisboa, Presença, 1997.
- SERRÃO, Joel e A. H. de Oliveira Marques (dir.), *Nova História de Portugal – Portugal e o Estado Novo (1830-1960)*, Lisboa, Presença, 1992, vol. XII.
- SILVA, Garcez da, *Alves Redol e o Grupo Neo-Realista de Vila Franca*, Lisboa, Caminho, 1990.
- TEIXEIRA, Ramiro, *Testemunho pessoal sobre os reflexos do neo-realismo em geral e os de Alves Redol em particular na minha geração*, Porto, Grupo Desportivo dos Empregados do Banco Borges & Irmão, 1981.
- TORRES, Alexandre Pinheiro, *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa, Moraes, 1977.
- \_\_\_\_\_, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*, Lisboa, M.E.I.C.-Secretaria de Estado de Investigação Científica, 1977.

# QUANDO TODOS OS GATOS SÃO PARDOS...

Maria Helena Nery Garcez<sup>1</sup>

Quando todos os gatos são pardos é noite. Não distinguimos, então, nosso gato dos gatos da rua, o rajado do preto ou do amarelo. (Não será uma boa metáfora para o vale tudo que ocorre hoje nos vários âmbitos da vida social?). Acenda-se, porém, um simples fósforo e começamos a distingui-los. Os gatos tornam a ser o meu, os da rua, o rajado, o preto, o amarelo. Distintos e identificáveis. De igual modo, o fósforo que se acende não pode ser boa metáfora para a imprescindível reflexão ética nos dias atuais? Antes, porém, de adentrarmos nessas questões, importa estabelecer os pressupostos de que me servirei neste trabalho.

Recordemos, para tanto, que a arte, sendo uma das modalidades do lúdico, pode, com liberdade irrestrita, brincar de tudo, o que, efetivamente, ela faz. Brinca de mimese e não-mimese, de verossimilhança e inverossimilhança, de harmonia e desarmonia, de seriedade e leveza, de delicadeza e violência, de engajamento e declarada recusa de qualquer engajamento, de realismo e irrealismo, de erudição e *naïveté*, de hermetismo e clareza, de figurativismo e abstração, de polifonia e monofonia, de risonha descontrução e solenidade, e assim, de antinomia em antinomia, poderíamos ir *ad infinitum* ou quase.

Recordemos também que esse brincar não se resolve, contudo, em mero brincar. Embora a criação da obra de arte se mova no mundo do *faz de conta*, do *então eu era o herói...*, isso não significa que fique restrita a puro jogo, que não possa assumir, de modo sempre subordinado a sua específica gratuidade, uma gama de funcionalidades quase infinita. Pertencendo à esfera do lúdico, não é só lúdica. Comprova a experiência que pode educar e deseducar, estimular à paz ou à violência, levantar problemas ou dissimulá-los, documentar épocas ou delas desentender-se, propor soluções ou desesperar de encontrá-las, filosofar ou fantasiar, em suma, intervir na vida por ação, omissão ou mesmo distração, do modo especificamente seu. Como disse Dewey: “a arte é sempre mais do que

<sup>1</sup> Professora. Titular de Literatura Portuguesa da FFLCHUSP.



arte”<sup>1</sup>. E, mesmo quando polifônica, nada autoriza a pensar que não diga coisas a sério.

Neste encontro, queria refletir acerca de uma das tendências que vem ganhando cada vez maior visibilidade na arte literária portuguesa: a da arte que brinca com os limites. Se a questão dos limites ou da ausência deles vem assumindo, principalmente após Nietzsche, uma importância crescente, central e decisiva no mundo ocidental, a arte, sendo das mais complexas atividades humanas, não poderia deixar de, a seu modo, marcar presença no tratamento dessa questão, refratando - mais do que refletindo, pois ela não é mero espelho - as discussões travadas na vida social, nelas participando e influenciando.

Talvez seja óbvio, mas recordemos que o problema dos limites não é novo. Aliás, ele é originário e, não podendo, por falta de conhecimento, afirmar que se encontra nos mitos de origem de todas as culturas, posso, contudo, afirmar que se encontra, pelo menos, no grego e no hebraico-cristão, mitos fundadores da cultura ocidental. Limites e transgressões. Desta forma, Prometeu atreveu-se ao fogo e pagou por isso, Adão e Eva ao fruto do conhecimento do bem e do mal e, segundo o mito, o mundo todo continua a pagar por isso. E nós, professores de literatura portuguesa, não estamos ainda a ouvir os ecos da voz do velho do Restelo, no jogo épico camoniano, a vociferar na praia de Belém contra a desmesura que via no empreendimento das navegações? “Nenhum cometimento alto e nefando, / Por fogo, ferro, água, calma e frio, / Deixa intentado a humana geração; / Mísera sorte! estranha condição!”<sup>2</sup> Os empreendimentos que visavam o progresso, trazendo, inevitavelmente, danos consigo, o velho só os viu e ajuizou como transgressões a limites sagrados e, portanto, maus. Eis um dos prováveis motivos pelos quais Camões o figurou como velho, *de aspecto venerando*, embora.

Nesse episódio paradigmático, imaginado pelo épico do século XVI – inícios da modernidade - a questão dos limites se propôs do ponto de vista de suas relações com o progresso, ao qual a personagem era indiscriminadamente avessa. Indignada pelas más conseqüências que o acompanhavam, sua rigidez nem aventou a possibilidade de reivindicar soluções, procurar balizas ou limites para o modo de o progresso ir-se dando. Seu radicalismo exigia

a eliminação do que *só* considerou sob o prisma do adverso. E, embora esteja eu consciente de que o protesto do velho também significava saber que era o povo humilde quem pagava o mais alto preço pelo empreendimento das navegações – o da dor –, considero que também esse aspecto da questão poderia incluir-se no reparo que aqui lhe fizemos.

Na idade contemporânea, em consonância com o que se passa na vida social, a tendência dominante na ficção, no que respeita aos limites, parece ser a da sua dissolução. Dentro dessa tendência que se manifesta, por exemplo, na fusão dos gêneros, ocupemo-nos da questão dos limites entre história e ficção, um de seus aspectos, atualmente, ostensivo.

Como é possível ver nas discussões teóricas e na prática, tanto de estudiosos da história quanto de letrados, a distinção estabelecida por Aristóteles no Capítulo IX da *Arte Poética* e milenarmente aceita, parece ter caído por terra.

Diante da progressiva constatação de que as versões dos historiadores, secularmente aceitas, acerca de acontecimentos, épocas e/ou personalidades, eram incompletas, quando não injustas, regidas por matrizes ideológicas, de que a história havia sido relatada sempre do ponto de vista dos vencedores, a época contemporânea foi criticando-as e rechaçando-as como carentes de verdade, até chegarmos, em meados do século XX, à consciência clara da impossibilidade de uma história unitária. Não havendo uma história unitária, mas, no dizer de Vattimo:

(...) apenas as diversas histórias, os diversos níveis e modos de reconstrução do passado na consciência e no imaginário coletivo, é difícil ver até que ponto a dissolução da história como disseminação das “histórias” não é também um verdadeiro fim da história como tal; da historiografia como imagem, ainda que variegada, de um curso unitário de eventos, o qual também, suprimida a unidade do discurso que dele falava, perde toda e qualquer consistência reconhecível. A “dissolução” da história, nos vários sentidos que se podem atribuir a essa expressão, é, de resto, provavelmente, a característica que distingue do modo mais claro a história contemporânea da história “moderna”. A contemporaneidade (...) é a época em que, enquanto, com o aperfeiçoamento dos instru-

mentos de coleta e transmissão da informação, seria possível realizar uma “história universal”, precisamente essa história se tornou impossível.<sup>3</sup>

A aguçada consciência crítica contemporânea, portanto, ao dar-se conta de que aquele que relata os acontecimentos é quem os seleciona, organiza e interpreta, podendo até, por razões ideológicas, manipulá-los, reage também com radicalismo. Compreendida a impossibilidade de um relato que contemplasse a totalidade das situações históricas, que pudesse ser totalmente isento e justo, que a imagem por ele oferecida não dependesse das regras de gêneros literários, chegou-se *ao extremo simétrico* de considerar que a história não passaria de mero discurso e, por conseguinte, que seus relatos não se distinguiriam dos ficcionais.

No cerne da discussão, que empenhou o século XX, muitos chegaram ao ceticismo quanto à possibilidade de conhecer a verdade – na filosofia, na história, nos diversos campos do saber – assumindo atitude niilista e relativista. *Do dogmatismo de uma história unitária e verdadeira passou-se ao ceticismo quanto à possibilidade de fazer história, sem a busca de uma solução não radical nem pendular.* Dogmatismo e relativismo, afinal, são extremos simétricos.

Se é verdade que as conseqüências mais profundas dessa revolução atingiram e perturbaram primordialmente historiadores, também a arte – profundamente ligada, como está, a todos os aspectos da vida humana – não poderia deixar de ressenti-las.

Deste modo, atentemos para o poeta leitor de Nietzsche que, nos alvares do século XX, em Portugal, captou as linhas mestras do percurso que a cultura européia post-nietzscheana iria desenvolver e, em 1914, concluiu o poema VIII, de Alberto Caeiro, com o seguinte fecho: “Esta é a história do meu Menino Jesus./ Por que razão que se perceba/ Não há de ser ela mais verdadeira/ Que tudo quanto os filósofos pensam/ e tudo quanto as religiões ensinam?”<sup>4</sup>

Fernando Pessoa/Alberto Caeiro conta a “história do seu Menino Jesus” e, se bem que ainda recorra ao sonho, propõe seu “canto paralelo” – no duplo sentido que a expressão comporta - às narrações históricas do Evangelho, muitas décadas antes de José Saramago (*O evangelho segundo Jesus Cristo* é de 1991) se pôr

a brincar no jogo da composição do que alguém já chamou de quinto evangelho.

O balão-de-ensaio que foi esse poema, talvez por ter sido criado sob forma de poesia, não foi então notado em todo o alcance eversor de sua proposta. Estava, além disso, fazendo parte do conjunto intitulado *O Guardador de Rebanhos* e inserido no jogo heteronímico, que, de per si, já trazia consigo novidades suficientemente grandes, de morosa e difícil digestão. Compreende-se que não se tivesse concedido atenção maior ao que estava subjacente à feitura de um poema isolado. A história “pessoal” do Menino Jesus, atribuída a Alberto Caeiro, terminava pedindo uma razão convincente pela qual ela não poderia ser “mais verdadeira” do que a ensinada pelos livros históricos da religião. Ante a resposta: porque é a ficção de um poeta, levantar-se-ia outra pergunta: então uma obra ficcional não pode conter verdades? E essa ficção não estava reivindicando o estatuto de verdadeira, em pé de igualdade com os pensamentos dos filósofos e os ensinamentos religiosos?

O limite entre o texto histórico (até entre o filosófico) e o poético, em Fernando Pessoa/Alberto Caeiro, caíra por terra, bem antes de Nikos Kazantzakis escrever *O Cristo recrucificado* (1971), que, por sua vez, serviu de base ao filme de Scorsese, *A Última tentação de Cristo* (1988). Contudo, se pensarmos bem, em *A Relíquia* (1887), Eça de Queiroz já não encerrara seu romance, sob o signo de Schopenhauer, com a mais cabal profissão de ceticismo? “(...) houve um momento em que me faltou esse “descarado heroísmo” de afirmar, que, batendo na Terra com pé forte, ou palidamente elevando os olhos ao Céu – cria, através da universal ilusão, ciências e religiões”.<sup>5</sup>

Antes de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, porém, José Saramago havia publicado, em 1982, o romance que o tornou mais conhecido, *Memorial do Convento*. Esta obra ilustra bem o modo atualmente dominante de a ficção apropriar-se de figuras e épocas da história, em Portugal.

Se Fernando Pessoa, como fruto de leituras e reflexões filosóficas, fora capaz de, tão cedo, captar a problemática relativa à história e até mesmo compreender, *avant la lettre*, os sucessivos desenvolvimentos da questão, advindos após sua morte, Saramago, em 1982, já podia dispor de um caminho traçado. Autodidata,

teve o mérito de acompanhar as candentes questões do século XX e, sua obra o demonstra, não ficou alheio às reflexões de Walter Benjamin em suas *Teses sobre filosofia da história*, de 1940 <sup>6</sup>. Como marxista, pensar a história tinha, de fato, de interessá-lo e de ocupar posição central em suas reflexões.

Nas *Teses*, Benjamin alertava para o fato de que só para “os vencedores” o processo da história podia revelar-se como seqüência de causas e conseqüências de racionalidade patente, pois, para os vencidos isso não valia; suas lutas e fatos não entravam na memória coletiva. Os vencedores, senhores da história, cuidavam de transmitir a imagem que lhes era favorável.

Em *Memorial do Convento*, esse aspecto das *Teses* irá fundar, *não totalmente, mas em parte*, o projeto de escrita. José Saramago conta uma estória dos humildes, dos que nunca tiveram nem vez nem voz, ou dos que, de algum modo, foram marginalizados. Os “heróis” são os construtores do Convento de Mafra, suas mulheres, o Padre Bartolomeu de Gusmão que, na obra, aparece mais como o inventor da Passarola e o músico Domenico Scarlatti, aquele que preferiu a Península Ibérica a Roma, interessou-se pelo folclore e pela música dos ciganos - cultura popular - e que teria pertencido a uma sociedade secreta ligada à franco-maçonaria.

Afirmar que as idéias benjaminianas fundamentaram apenas *em parte* o projeto do romance, pois ele envereda pelo realismo fantástico, demonstrando ostensivamente seu estatuto ficcional. É o momento, porém, de salientar um aspecto importante para as reflexões deste trabalho, e, a fim de fazê-lo, utilizo-me da abertura do *Memorial*:

D.João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D.Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou. Já se murmura na corte, dentro e fora do palácio, que a rainha, provavelmente, tem a madre seca (...) Mas nem a persistência do rei, que, salvo dificuldade canônica ou impedimento fisiológico, duas vezes por semana cumpre vigorosamente o seu dever real e conjugal, nem a paciência e humildade da rainha que, a mais das preces, se sacrifica a uma imobilidade total depois de retirar-se de si e da cama o esposo, para que não se perturbem em seu gerativo acomodamento os líquidos comuns, escassos os

seus por falta de estímulo e tempo, e cristianíssima retenção moral, pródigos os do soberano, como se espera de um homem que ainda não fez vinte e dois anos, nem isto nem aquilo fizeram inchar até hoje a barriga de D. Maria Ana. Mas Deus é grande.

Quase tão grande como Deus é a basílica de S. Pedro de Roma que el-rei está a levantar.(...) <sup>7</sup>

Essa anticlerical “opção preferencial pelos pobres” e excluídos não está alheia aos moldes das narrativas maniqueístas. Não foi preciso avançar muito na leitura para ver, de um lado, que rei, rainha, nobreza e clero são os “bandidos” da história e que, de outro, os trabalhadores, submetidos aos caprichos absurdos do Rei D. João V, são os “mocinhos”.

Tal maniqueísmo, como é óbvio, não terá passado despercebido ao Autor, pois seu romance, tal como o poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*, adapta intencionalmente o esquema da sátira menipéia. Contrariando o ponto de vista multissecular, que sempre privilegiou os poderosos, Saramago lança mão do modo satírico, caricato e radical. Põe, então, completamente de lado o enfoque psicológico, pois, se este existisse, a sátira demolidora não poderia ter lugar. Para evidenciar as vicissitudes dos marginalizados, Saramago – com toda sua notável erudição e domínio das técnicas da criação literária - opta pelo rebaixamento dos vencedores ao nível animalesco, isto é, pelo procedimento simétrico e extremo relativamente à tradicional ficção apologista regiocêntrica.

Assistimos, então, a uma espécie de desforra, de “vingança ficcional”, que inverte a posição dos parceiros, mas conserva as regras do jogo.

Ao apresentar assim estas reflexões, quer isso dizer que eu seja advogada de D. João V ou de D. Maria Ana Josefa da Áustria? Absolutamente não ! Quer dizer, então, que eu não saiba que um romance lida com personagens ficcionais? Também não preciso responder que sei. Mais ainda: mesmo que eu saiba de cor e salteado “que qualquer semelhança com pessoas existentes ou fatos realmente acontecidos é mera coincidência”, sei também que essa “mera coincidência” também acaba sendo mera ficção. Tais personagens, afinal, são fictícias e não fictícias, obrigando-nos a defrontar-nos com uma ambigüidade perversa. Buscou-as o Autor

na “tabela real” de seu fictício e não fictício Portugal e, lançando mão da prerrogativa da liberdade irrestrita que a arte oferece, aviltou-as e rebaixou-as burlescamente, ao nível dos irracionais. Ao proceder assim, não se estará dando o caso de que a arte acabe oferecendo ao artista uma espécie de “habeas corpus”, mediante o qual não é possível imputá-lo por aquilo que ele cria? É como estar de posse de um estilingue mágico e poder quebrar vidraças e reputações impunemente, se o discurso proferido é bem aceito por uma maioria dominante, pela mídia inclusive.

Pessoalmente, ao ver personagens, às quais se atribuem nome, sobrenome e posição social de pessoas realmente existentes, serem submetidas a rebaixamento brutal na ficção, não me regozijo e até me arrisco a pensar que o prazer experimentado diante da *vingança ficcional*, assemelha-se ao dos que, durante a Revolução Francesa, acorriam à praça para fartar seu ódio com o espetáculo de ver tombar cabeças nobres e reais à guilhotina.

Dessas colocações decorrem as perguntas: não poderíamos, então, dizer que também existe uma *barbárie ficcional*? Por ser ficção, tudo quanto se diz ou faz numa obra de arte deve ser palatável? Se isso é assim, então, por que não consideramos palatáveis as obras de arte feitas por Leni Riefenstahl, a cineasta do nazismo de Hitler e consideramos palatáveis as obras de arte feitas por Eisenstein, o cineasta de Stalin? O que, efetivamente, pesa na avaliação desses casos: a qualidade artística ou a ideologia dominante, politicamente correta?

O que dizer, então, das obras de arte de massa, tipo *Amadeus*, por exemplo? Aceitemos, sem discutir, que *Amadeus* – embora realizado para agradar a vasto público – ascenda ao nível de uma obra de arte. Diante desse filme, me pergunto se é ético atribuir a morte de Mozart às pressões de Salieri, sem que haja provas de que isso tenha realmente acontecido? e apenas para glorificar mais o já tão admirado e amado Mozart? Embora, pessoalmente, goste muito de Mozart e do filme (é possível, dele, não gostar?), essa obra me leva a perguntar se caluniar, numa obra de arte, deixa de ser caluniar só porque a obra é de arte? E os menos cultos ou menos críticos que assistem a ela? Não sairão, de um filme assim, convencidos de que Salieri foi o causador da morte de Mozart, mesmo que não haja certeza acerca disso?<sup>8</sup>

Concluindo: é ponto pacífico que a arte oferece ao artista um âmbito de liberdade irrestrita. Tudo pode ser tomado como matéria de arte. Será, porém, ao fazer suas escolhas e produzir suas obras, que o artista se revelará também noutro campo, o ético. “Os campos não se confundem: há obras de arte que (...) podem ser julgadas imorais, e não lhes basta toda a sua arte para justificar, *em campo ético*, a sua imoralidade, nem a sua imoralidade para negar, *em campo artístico*, o seu valor de arte”.<sup>9</sup> É com essa distinção, do filósofo Luigi Pareyson, que concluo esta reflexão, não sem antes observar que, como é óbvio, também nesses dois campos, sempre há o mais e o menos.

Na noite em que, hoje, estamos vivendo, tentei acender um fósforo, que me permitisse distinguir um gato de outro e, então, identificá-los. Penso que, para mim mesma, o consegui; para os que me ouvem ou me vierem a ler, porém, não posso responder.

**RESUMO:** A produção literária das últimas décadas, tanto em Portugal quanto em outros países, coloca alguns problemas de ordem teórica para a reflexão de críticos, ensaístas, estudantes, professores de literatura e leitores em geral. É freqüente que autores de romances, peças de teatro e até mesmo poetas se inspirem em personalidades e/ou em fatos históricos, recriando-os com a plenitude de liberdade que a arte proporciona. Tal procedimento, que não é novo, tem, contudo, recebido, nos dias de hoje, um tratamento diferente do habitual. As fronteiras tradicionalmente reconhecidas entre diferentes âmbitos do saber – poesia/ficção e história, por exemplo, ou, numa formulação mais abrangente, entre arte e história – parecem ter caído em romances de José Saramago e em outros romancistas contemporâneos, ditos pós-modernos. Tal fenômeno da criação artística, praticado hoje de forma massiva em todas as modalidades da arte – e com êxito de recepção – é, neste texto, analisado e problematizado.

**Palavras-chave:** Ficção contemporânea e História: reflexão sobre os limites; Estética e Ética na ficção contemporânea; Memorial do Convento: reflexões estéticas e éticas.



**ABSTRACT:** *The literary production of the last decades, in Portugal and in other countries, raises some theoretical problems for the consideration of critics, essayists, students, teachers and readers. Frequently, fiction writers, dramatic writers and even poets, find their inspiration in historical personalities and facts, recreating them with the entire freedom that art offers them. This practice - which is not new - has been dealt, nowadays, in a different way. The traditional boundaries between the fields of knowledge - poetry/fiction and history, for instance - seems to have fallen in José Saramago's novels and in other contemporary novelists, the so-called post-modernists. This aspect of the artistic creation, abundantly used in all forms of art - and successfully received by the public - is analysed and questioned in this text.*

**Keywords:** *Contemporary Fiction and History: a discussion about the boundaries; Aesthetics and Ethics in contemporary fiction; Memorial do Convento: aesthetics and ethics reflexions.*

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. "Teses sobre filosofia da história". In: Flávio R. Khote (org.), *Walter Benjamin*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo, Ática, 1985.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto, Ed. de Emanuel Paulo Ramos, Porto Editora, 1985.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1984.
- PESSOA, Fernando. *Obras poéticas*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz, 4ª ed., Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Editora, 1972.
- QUEIROZ, Eça de. *A Relíquia*. Porto, Lello & Irmão – Editores, 1980.
- SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. 22ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 1982.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 2002.

## NOTAS

1.- Pareyson, 1984, p.45.

2.- Camões, 1985. Canto IV,104.

3.- Vattimo, 2002, p.XV.

4.- Pessoa, 1972, p.212.

5.- Queiroz, 1980, p.307.

6.- Cf. Benjamin,1985.

7.- Saramago, 1982, pp.11-12.

8.- Até quanto sei, não há um exemplo tão escandaloso na literatura ou na filmografia portuguesa. Registro apenas que o romance *Fanny Owen* (1979), de Agustina Bessa-Luís, narra-nos um caso complexo e ambíguo, em que Camilo Castelo Branco, tornado personagem, aparece como responsável pelas conseqüências trágicas de um triângulo amoroso. Manoel de Oliveira, que havia pedido diálogos para o filme a Agustina Bessa-Luís e assim proporcionou-lhe a inspiração para o romance, acabou criando um belíssimo filme a partir dele, em que Camilo Castelo Branco é caracterizado como maléfico, perverso, desleal e desprovido de quaisquer resquícios de consciência moral. Até que ponto a história, tal como foi criada, tem fundamento na realidade, desconheço.

Caberia, se houvesse tempo, lembrar o caso de Dante Alighieri que, na *Divina Comédia*, coloca seus desafetos nos suplícios dos círculos do *Inferno*. Embora tal *desforra* não empane a avaliação artística do poema, tradicionalmente a crítica literária, fundada nesses elementos, tem-nos apresentado a figura do Autor como vingativa e rancorosa.

9.- Pareyson, *op.cit.*,p.49.

## A PERSONAGEM MÍTICA EM SARAMAGO E GUIMARÃES ROSA

**Maria Helena Sansão Fontes<sup>1</sup>**

Uma aproximação entre autores constitui sempre um grande desafio, especialmente quando à primeira vista observam-se mais diferenças do que identidades entre os mesmos, ou, melhor dizendo, de imediato não se enxergam razões que tornem possível essa aproximação, quando se trata de Guimarães Rosa e de José Saramago, a não ser pelo fato de serem ambos escritores que escrevem em língua portuguesa. A escolha por um caminho comparatista, entretanto, não se fez de maneira fortuita. Há muito tempo, na linguagem de ambos, pautada na aventura da palavra e na valorização da língua, intui-se pelo menos um viés em comum: a presença do mistério, do enigma, de algo que em cumplicidade com o leitor se oculta nas personagens, nas ações da narrativa, no inusitado dos acontecimentos, cujo grande responsável é o trabalho com as palavras.

Nesse desafio, cumpre estabelecer algumas diferenças bastante conhecidas entre esses dois escritores, visíveis nas respectivas obras. A primeira delas seria a religiosidade de Guimarães Rosa, contrapondo-se ao ateísmo, não perfeitamente assumido, de Saramago. Ligada a essas diferentes posições, evidenciam-se efetivamente diferentes ideologias, como conjunto articulado de crenças, idéias, propostas, valores que irão compor narradores e personagens de cada autor. Outras diferenças se assinalam, como a questão da nacionalidade e a época de cada um, já que enquanto Saramago contribui ainda com uma grande produção literária, Guimarães Rosa teve seu último livro publicado em vida em 1967. Entretanto, o que aqui nos interessa são as identidades, e assentam-se estas especialmente na configuração mítica nas personagens de ambos os autores, sobremaneira nas personagens femininas.

Num estudo já realizado por mim sobre a obra do autor brasileiro, concluo afirmando a intensa valorização dada à mulher,

---

<sup>1</sup> Professora-Adjunta de Literatura Portuguesa Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

especialmente nas novelas de *Corpo de baile*, que possui grande número de personagens femininas, sendo que nenhuma delas escapou a uma análise minuciosa a partir de seus atributos físicos, suas ações e seu papel na narrativa, tendo em vista imagens simbólicas e expressões recorrentes. Em relação à obra de Saramago, embora não tenha sido realizado um trabalho de pesquisa nesse porte, propõe-se aqui pensar seus caminhos e desconfia-se, pela leitura dos romances, que ambos os escritores se tocam no que tange à estatura mítica conferida à mulher. Em entrevista a Juan Arias, publicada em *José Saramago: o amor possível*<sup>2</sup> Saramago assinala o porquê do tratamento especial dado à mulher em seus romances:

- Essas histórias de amor que aparecem com toda a naturalidade creio que são como são, graças ao que são as minhas mulheres, pessoas muito especiais, muito particulares, que na verdade acabam por não pertencer a este mundo, pois não creio que por este mundo esteja Lúcia, de *O ano da morte de Ricardo Reis*. São como ideias, como arquétipos que nascem para ser propostos. Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, claro que tinha que aparecer uma Maria Madalena, mas esta Maria Madalena não tem nada que ver, ou muito pouco que ver, com o que tu podes deduzir dos Evangelhos. É a figura duma mulher enamorada até ao tutano e com uma força que inclusive não é a minha, ou que o é de uma forma transposta. Portanto, as histórias de amor dos meus romances, no fundo, são histórias de mulheres, o homem está ali como um ser necessário, por vezes importante, é uma figura simpática, mas a força é da mulher.<sup>3</sup>

Ora, falar nas mulheres como “pessoas muito especiais, muito particulares, que na verdade acabam por não pertencer a este mundo”, falar nelas como seres arquetípicos é o que faz também Guimarães Rosa em sua obra. Em ambos os escritores, à mulher é atribuída uma estatura mítica, patente nas narrativas, independentemente do que eles afirmam fora delas. Na obra de Guimarães Rosa, se descobre a mulher que tem um papel fundamental no crescimento do homem. Esse crescimento de ordem metafísica se desenvolve através de etapas que passam pelos aspectos terrenos

<sup>2</sup> ARIAS, 1998

<sup>3</sup> Idem, 1998, p.55

e circunstanciais, para atingir a dimensão espiritual. Em sua concepção mítica, a mulher participa do processo de aperfeiçoamento do homem, na direção de uma plenitude de vida que só se obtém atingindo um estágio superior de Conhecimento. Ao mesmo tempo em que cumpre as etapas necessárias para o próprio aperfeiçoamento, a mulher rosiana atua como guia para o homem em sua trajetória, que inclui a plena experiência do corpo para atingir a perfeição da alma e do espírito.

Em Saramago, a “força” atribuída à mulher provém também de uma estatura mítica, ainda que os propósitos a atingir, a partir da cumplicidade que existe entre mulher e homem nos romances não se revistam dessa certeza de um Conhecimento que extrapole os limites imanentes. Por outro lado, é inegável que inquietações dessa ordem permeiem as obras, já que a referência a Deus é uma constante na obra do autor português, ainda que seja para negá-lo. Para Saramago, com base também na entrevista citada, compreende-se a presença de Deus e dos ensinamentos sagrados, a partir de sua formação que passa necessariamente pela cultura religiosa de Portugal. Por esse motivo, segundo ele, há que se questionar e se debater sobre esse poder divino, tão forte na formação do homem, da mesma maneira que não se pode omitir sobre o poder real, do ponto de vista político. Sobre isso, conclui o escritor:

Não foi a economia portuguesa ao longo dos séculos a que mentalmente fez de mim o que sou; foi essa idéia de Deus, de um deus particular que criou a terra e os céus, o ser humano, Adão e Eva, depois Jesus, a Igreja, os Anjos, os santos e depois a Inquisição.<sup>4</sup>

Observa-se que para Saramago, as inquietações surgem a partir da necessidade de questionar o comportamento humano diante desses dogmas e conceitos, como se as coisas fossem assim, sem possibilidade de mudanças ou questionamentos. Afirmando não crer em Deus, no inferno ou no céu, ele reconhece, entretanto, a existência de Deus na consciência do ser humano, e, por consequência, o poder exercido por Ele:

Há uma coisa clara a ter em conta, é que eu não posso dizer em consciência que sou ateu, ninguém pode dizê-lo, porque

---

<sup>4</sup> Idem, p. 97

o ateu autêntico seria alguém que vivesse numa sociedade onde nunca tivesse existido uma ideia de Deus, uma idéia de transcendência e, portanto, nem sequer a palavra ateu existiria nesse idioma. Sem Deus não poderia existir a palavra ateu nem a palavra ateísmo. Por isso, digo que em consciência não posso dizer isso. Mas Deus está aí, por isso falo dele, mas não como uma obsessão.<sup>5</sup>

Diferentemente de Saramago, e já bastante conhecida, é a posição de Guimarães Rosa sobre Deus e a religião. Em carta ao tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, Rosa reitera o misticismo presente em sua natureza e que se reflete em seus livros:

Sem imodéstia, porque tudo isto de modo muito reles, apenas, posso dizer a você o que você já sabe: que sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fleiras de qualquer confissão ou seita; antes, talvez, como o Riobaldo do “G.S.:V.”, pertença eu a todas. E especulativo, demais. Daí, todas as minhas, constantes, preocupações religiosas, metafísicas, embeberem os meus livros. Talvez meio-existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neo-platônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os meus livros são como sou.<sup>6</sup>

Em que pese à posição religiosa, é inegável a confluência entre esses autores no que diz respeito ao papel da mulher como força nas narrativas. Força esta advinda de uma configuração mítica, que longe de a divinizar romanticamente com dons inacessíveis, recria-a com a sua presença de mulher-fêmea, cujo desempenho erótico-sensual é essencial para a vida. Nessa medida, as relações entre os dois autores se intensificam. Grande parte das personagens de Guimarães Rosa possuem esse papel essencial que além de remeter para seu próprio crescimento pessoal, faz com que se mostre indispensável no percurso existencial do homem. Assim ocorre com várias personagens de *Corpo de baile*, como a Doralda de *Dão-lalalão*, a ex-prostituta que ascende espiritualmente a partir do amor individualizado, passando da condição simplesmente

<sup>5</sup> Idem, p. 98

<sup>6</sup> BIZZARRI, 1980, p.57

carnal do amor para a assunção do amor espiritual, através do movimento ascensional que a liberta de qualquer circunstancialidade. Esse movimento de libertação, afirmando-a como ser superior - cujo passado passa a constituir-se apenas uma etapa no processo iniciático - permite que ela tenha um papel importante no crescimento do marido Soropita, influenciando de maneira inconsciente em sua trajetória existencial até que este chegue à mesma etapa de crescimento, na superação dos ciúmes e fraquezas advindos do passado de Doralda.

Processo semelhante a este, vive Riobaldo de *Grande sertão: veredas*, cujo crescimento existencial e espiritual se faz à medida que rememora o próprio passado de jagunço e, narrando-o, revive-o através da linguagem, refazendo as idas e vindas do seu percurso e entendendo a partir daí, dos desvãos da memória, os sentidos de sua existência. Ressalta-se aqui, a importância das três mulheres no aprendizado de vida de Riobaldo: Nhorinhá, a prostituta iluminada que não lhe sai do pensamento por sua sensualidade, Otacília, amor espiritual perene e possível, e Diadorim, mulher pressentida durante toda a narração, que se oculta na valentia de um jagunço, mas que desvela sua feminilidade nos grandes olhos verdes, nas mãos quentes, na voz macia e na sabedoria intuitiva e superior. Essas e outras mulheres cuja estatura mítica se assinala são essenciais para a compreensão da visão de mundo de Guimarães Rosa.

Saramago, por sua vez, criando personagens como a Blimunda de *Memorial do convento*, ou a mulher do médico em *Ensaio sobre a cegueira*, revela talvez a mesma compreensão a respeito do papel da mulher no fortalecimento do homem. Dotadas de uma magia especial, essas mulheres não se confundem com as heroínas das narrativas tradicionais e tampouco com os seres comuns, terrenos, das narrativas contemporâneas, entretanto, representam a mulher humana, aquela que atua ao lado do homem como igual e ao mesmo tempo diferente, que não é reverenciada como ser divino, mas é mitificada como ser superior. Por isso o paralelo com a personagem feminina rosiana.

Evidentemente, a grande diferença nessa aproximação está nos recursos literários utilizados para dimensionar personagens e criar enredos. Guimarães Rosa é o mago da linguagem, o “bruxo”, como já foi apelidado. É na linguagem simbólica que melhor se

apreende a conotação positiva atribuída à mulher em sua obra. Em *Corpo de baile*, atributos como amor, erotismo, beleza, sabedoria, fertilidade, alegria são elementos eminentemente femininos, que recebem um tratamento simbólico reiterando sua função nas narrativas. A água, a terra, a vegetação, a lua, as cores, os aromas e as formas compõem a base para essa simbolização, que, de uma forma ou de outra revela-se em cada uma das personagens, nas descrições, nos diálogos, nos comportamentos, enfim, como partes delas mesmas, completando-as e definindo-as.

A defesa da sensualidade feminina como estágio fundamental no crescimento das personagens está bem representada na fala de Dona Rosalina, a jovem velhinha da novela *Lélio e Lina*: “mulher que não é fêmea nos fogos do corpo, essa é que não floresce de alma nos olhos, e é seca no coração...”<sup>7</sup>

Ressaltando essa sensualidade, imagens ligadas à água são abundantemente utilizadas nas configurações femininas, como revela esse fragmento, em que às imagens líquidas misturam-se o cheiro e o gosto, formando um exacerbado feixe de símbolos eróticos:

Doralda era um consolo. Uma água de serra – que brota, canta e cai partida: bela, boa e oferecida. A gente podia se chegar ao barranco, encostar a boca no minadouro, no barro peguento, amarelo, que cheira a gosto de moringa nova, aquele borbotão d’água grogolejava fresca, nossa, engolida.<sup>87</sup>

Outras personagens femininas de *Corpo de baile* têm valorizado esse aspecto erótico através de sinestésias e especialmente através de imagens líquidas, como a Manuela de *Lélio e Lina*, ou a Tomásia e a Conceição, prostitutas presentes na mesma novela, que possuem um papel importante no percurso amoroso de Lélio, bem como Lalinha e Maria da Glória de *Buriti*, figuras que se propõem sensualmente na trajetória de Miguel e de Iô Liodoro, respectivamente. Um exemplo dessa sensualidade está nesse trecho que reúne elementos sensoriais, dimensionando a natureza selvagem da mulher sertaneja, em *Buriti*.

<sup>7</sup> ROSA, 1978, p. 194

<sup>8</sup> ROSA, 1984, p.51



Maria da Glória ela era cadeiruda e seiuda, com olhos brilhantes e pele boa e pernas grossas – como as mulheres bonitas no sertão tinham de ser. Tão linda quanto Dona Lalinha. [...] Maria da Glória tinha encorpo, tinha gosto, tinha cheiro. Maria da Glória tinha suor e cuspe, como a boca de gente se enche d'água e o corpo dele Miguel latejava; com as estrelas estando.<sup>9</sup>

Os recursos de Guimarães Rosa, portanto, residem sobremaneira na linguagem simbólica. Mas, a valorização da personagem feminina não se assenta unicamente na questão erótica. Vários outros fatores contribuem para a estatura mítica atribuída à mulher, inscrevendo-se a partir de símbolos que remetem para a sabedoria, a beleza, a religiosidade. Ressalte-se aqui a presença de crenças e superstições engendradas pelas imagens de feitiçarias, rezas, curas através de ervas, ou o simples gesto de acender um incenso e defumar ambientes. Tarefas estas atribuídas às mulheres, assinalando rituais de magia e acentuando o mistério próprio do universo feminino.

Outro recurso amplamente utilizado nas narrativas rosianas é a oralidade, que se faz, especialmente, através dos contadores de histórias. Esse recurso que é a matéria básica presente em *Grande sertão: veredas*, a partir do próprio narrador, também está presente em *Corpo de baile*, como mais um expediente para valorizar a mulher. Na novela *Uma estória de amor*, temos a personagem Joana Xaviel que conta estórias que não se fecham, seduzindo as pessoas e deixando-lhes um enigma a desvendar. A personagem realiza um ritual pelo ato de contar estórias, através do qual ela se transforma, adquirindo um brilho inexistente em sua vida mendiga:

Joana Xaviel fogueava um entusiasmo. Uma valia, que ninguém governava, tomava conta dela, às tantas [...] Joana Xaviel virava outra. No clarão da lamparina, tinha hora em que ela estava vestida de ricos trajes, a cara demudava, desatava os traços, antecipava as belezas, ficava semblante.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Idem, p.152

<sup>10</sup> ROSA, 1977, p.130

Voltando às narrativas de José Saramago, não é apenas pela tessitura da linguagem que a valorização do feminino se engendra em sua obra, mas, particularmente, por capacidades mágicas atribuídas às personagens, o que as torna especiais e ao mesmo tempo tão humanas. Iniciando-se aqui por Blimunda, essa galeria de mulheres se sobressai pelo inusitado de seus “poderes mágicos”, embora, tenhamos, sem dúvida, alguns “poderes” que são também atributos masculinos, como em *A Jangada de Pedra*. O que se observa, entretanto, é que o tratamento dado às mulheres pelos narradores intensifica-lhes qualidades mágicas também inerentes a alguns homens, tornando-as seres superiores por suas virtudes e mistérios.

Aparentemente sobrenaturais, os fenômenos que acontecem nas narrativas de Saramago, encontram sua explicação na coerência interna das obras, que não cabe aqui discutir, para não que não se perca o objetivo principal desse trabalho. Entretanto, sente-se diante desses fenômenos o estranhamento natural, que faz hesitar e questionar o sentido que o texto propõe. Definindo o fantástico, Todorov aponta para essa hesitação do leitor e estabelece três condições para o gênero:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; [...]. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”.<sup>11</sup>

As três narrativas de Saramago, das quais destacam-se as personagens femininas valorizadas como seres míticos, possuem essas premissas mencionadas por Todorov. A hesitação não é apenas do leitor, as personagens a corroboram revelando o insólito das situações. Assim acontece com a “visão” de Blimunda, em *Memorial*

<sup>11</sup> TODOROV, 1992, p.38-39

*do convento*, em que Baltazar só se convence desse poder da mulher após testemunhar os acontecimentos. Em *Ensaio sobre a cegueira*, o primeiro personagem a ficar cego busca a ajuda de um atônito médico diante da ausência de explicações da medicina, e a sucessão de episódios envolvendo a cegueira das personagens revela de várias maneiras o estranhamento por parte da população. Em *A jangada de pedra*, as situações inusitadas acontecidas simultaneamente em várias partes da Península, implicando as personagens Joana Carda, Joaquim Sassa, Pedro Orce, José Anaíço e Maria Guavaira constituem-se em fatos mais que estranhos, verdadeiros enigmas, como a isso se refere o próprio narrador no final do primeiro capítulo.

Em todos esses romances, enigmáticos por si mesmos, a figura da mulher se sobressai. Blimunda, por ser dotada de um poder anormal, o fato de enxergar dentro das pessoas, e por isso ter uma participação efetiva na construção da Passarola, recolhendo as “vontades” humanas para esse fim. É uma pessoa iluminada, na medida em que possui um dom que mais ninguém possui e, ao mesmo tempo, não deixa de ser a personagem humana, terrena, capaz de realizações pela vontade, pela força e pela determinação:

Disse o padre, Dentro de nós existem vontade e alma, a alma retira-se com a morte, vai lá para onde as almas esperam o julgamento, ninguém sabe, mas a vontade, ou se separou do homem estando ele vivo, ou a separa dele a morte, é ela o éter, é portanto a vontade dos homens que segura as estrelas, é a vontade dos homens que Deus respira, E eu que faço, perguntou Blimunda, mas adivinhando a resposta, Verás a vontade dentro das pessoas, Nunca a vi, tal como nunca vi a alma, Não vês a alma porque a alma não se pode ver, não vias a vontade porque não a procuravas.<sup>12</sup>

A autora do livro *A paixão segundo José Saramago*, destacando também a importância das personagens femininas de Saramago, assinala o papel das mulheres em *O ano da morte de Ricardo Reis* como essencial para o crescimento do protagonista. É especialmente em Lúcia que esse viés saramaguiano é ressaltado no romance:

Com efeito, são as duas mulheres, nomeadamente Lúcia, que

---

<sup>12</sup> SARAMAGO, 1997, p.122

fazem com que Ricardo Reis, poeta nascido do texto, e cujo espaço é o da literatura, [...] cresça, afastando-se das máscaras pessoais. Lídia é questionadora, quer compreender e analisar, e com isso empurra Ricardo Reis a “*saltar para dentro da vida*”.<sup>13</sup>

Afirma ainda a autora que Lídia, como todas as mulheres da obra de Saramago, teria a seu favor a voz do narrador.<sup>14</sup>

No *Ensaio sobre a cegueira*, cabe à mulher do médico esse papel iluminado. Não é à toa que é a única personagem que não é acometida pela cegueira. Sua posição na narrativa é muito especial por conduzir seu homem e por extensão todos os homens, como a única luz possível, feminina e poderosa, sem que ninguém se dê conta de que ela enxerga. Embora nenhuma das personagens seja nomeada nesse romance, “a mulher do médico” carrega em sua referência, não uma alusão aos seus aspectos pessoais, ou aos seus atos, como as demais personagens (o médico; o primeiro cego; a rapariga de óculos escuros, por exemplo), mas é referida sempre como “a mulher do médico”, como que estabelecendo seu papel coadjuvante de sombra da autoridade no campo do conhecimento científico. Ironicamente, entretanto, é a ela que cabe a função de guardiã e de guia, como já foi assinalado, a única dotada do que constitui para os outros a falta: a visão.

Na verdade, muitas leituras podem ser feitas a partir não só dessa figura feminina instigante, como também de toda a narrativa que, pelo inusitado da cegueira branca que a todos domina, sugere múltiplos sentidos, confrontando-se essencialmente com a cegueira negra, natural e física. A cegueira branca aponta antes para o que se pode ver e que não se enxerga, constituindo-se numa parábola na qual é a uma mulher apenas, não nomeada, mas individualizada por seu dom, que cabe enxergar o que os outros não vêem, imersos num mar de leite.

Finalmente é em *A Jangada de pedra* que se pode centrar mais uma vez o olhar para outras figuras femininas de Saramago, Maria Guaivara e Joana Carda. Na medida em que os cinco personagens citados foram reunidos pelo mesmo fado, ou seja, todos foram alvos e portadores de fenômenos insólitos, nesse ponto eles se

<sup>13</sup> MADRUGA, 1998, p.3637

<sup>14</sup> Idem, p.37

igualam como actantes, o que os difere é a atuação de cada um. Aqui se sobressai a figura feminina, como responsável pelos gestos essenciais que interferem na relação entre o grupo, além de representar, como as personagens rosianas, a dimensão erótica valorizada no romance . Observe-se que ao final da narrativa, quando todas as mulheres férteis da Península ficam coletivamente grávidas, inclusive Joana Carda e Maria Guavaira, o narrador assim se pronuncia: “há muitas razões para pensarmos terem sido Joana Carda e Maria Guavaira precursoras, pelos modos da subtilidade natural, não de peito feito e caso pensado. As mulheres decididamente triunfavam.”<sup>15</sup>

Nos romances de Saramago (creio que cabe essa generalização), as mulheres ocupam o lugar em que o autor dispõe os valores do ser humano: o poder criador de sua vontade como ser terreno e social. Daí a superioridade feminina que repousa paradoxalmente na sua igualdade ao homem . Superioridade que advém do sentimento amoroso que une homem e mulher, mas que realça a importância desta no crescimento do homem. É o próprio autor que reafirma isso: “E este sentimento é de tal forma forte, que me leva, de uma maneira involuntária, a que nos meus livros as personagens sólidas, fortes, afirmativas sejam sempre as mulheres. Não é que os homens lhes sejam inferiores, mas os homens pertencem a outra espécie.”<sup>16</sup>

Tudo leva a crer, portanto, que se aprofundássemos este estudo, estendendo-o às demais personagens de Guimarães Rosa e João Saramago, consolidaríamos os vínculos que os unem no olhar que ambos lançam à mulher e na maneira virtuosa com que a engendram.

**RESUMO:** Leitura de personagens femininas nas obras de Guimarães Rosa e José Saramago, sob o viés mítico, tendo em vista o valor simbólico ou o teor mágico a elas atribuídos, revelando a aproximação entre os dois autores pela virtuosidade com que as engendram.

**Palavras-chave:** personagem mítica; magia; feminino

---

<sup>15</sup> SARAMAGO, 1988, p.305

<sup>16</sup> BAPTISTA-BASTOS, 1996, p.36

**ABSTRACT:** *Reading of female characters from Guimarães Rosa`s and José Saramago`s works under a mythical slant, bearing in mind the symbolic value or magic drift, both attributed, turning out the nearness between the two authors in a virtuosity created by them.*

**Keywords:** *mythical character, magic, feminine.*

## REFERÊNCIAS

- ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2000
- BAPTISTA-BASTOS. *José Saramago: aproximação a um retrato*. Lisboa: Dom Quixote, 1996
- FONTES, Maria Helena Sansão. *A mulher na obra de Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado defendida na UFRJ, 1990
- MADRUGA, Maria da Conceição. *A paixão segundo José Saramago*. Porto: Campo das Letras, 1998
- ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguelim*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977
- \_\_\_\_\_. *No Urubuquaquá, no Piném*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978
- \_\_\_\_\_. *Noites do sertão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- \_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978
- SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995
- \_\_\_\_\_. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

# A QUESTÃO DA LEITURA: IMPASSES NO ENSINO DE LITERATURA PORTUGUESA NO BRASIL

Maria José Costa<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Este XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa oferece-nos uma importante oportunidade de discutir com colegas impasses comuns ao ensino de Literatura e Linguagem, enfocando especialmente o ensino de literatura estrangeira, mas igualmente relacionados ao ensino de língua materna e estrangeira.

Quanto ao sentido convencional para a palavra *impasse*, tema escolhido para este trabalho, o dicionário Aurélio nos fornece uma interessante definição: “situação difícil de que parece impossível boa saída”, além de “embaraço, estorvo, empecilho”. Apesar do adjetivo *difícil* não dar conta da complexidade dos impasses por nós enfrentados no ensino de nossas disciplinas, a palavra *impossível* traduz bem nossa angústia frente ao desejo de vencer os empecilhos que são colocados e se acumulam no duro e nem sempre doce caminho da docência no Brasil.

Elegendo como alvo da reflexão os problemas relativos à leitura, pretendemos discutir a natureza das dificuldades enfrentadas e pensarmos juntos em estratégias criativas para superá-las.

## 1. CONDIÇÕES DE ACESSO À PRODUÇÃO LITERÁRIA NO BRASIL

Antes da leitura do texto literário, tratemos de uma leitura ainda mais fundamental: a da realidade do leitor brasileiro. Primeiro, sua inserção no mundo, em que predomina a filosofia do lucro: o rico acumulando fortuna, o pobre tentando a sua, ambos sem

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras da Universidade Federal Fluminense – UFF, área de Estudos da Linguagem, subárea de Estudos Lingüísticos. E-mail: ariamjc@yahoo.com.br.

prazo ou gozo de ler com os filhos, para os filhos, para si. Tempos modernos ceifam o tempo; televisão come os jantares e a hora de deitar, momentos que nossos pais outrora usavam para nos contar histórias e nos transmitir a história de suas leituras.

Essa situação difícil revela outra face dos problemas de leitura no Brasil e diz respeito à realidade sócio-econômica da maioria dos alunos, pais e professores brasileiros: a das condições de acesso aos livros. O baixo poder aquisitivo das famílias mal dá para cobrir despesas ordinárias com água, luz, moradia e alimentação, não sobrando recursos para custear a saúde, muito menos a educação e o lazer. Na busca do básico para sobreviver, sobrevive-se sem o básico: o tempo para ler, o que não impede o casual encontro do leitor com o livro e a descoberta do prazer literário, mas certamente dificulta o exercício dessa atividade.

Estamos falando, porém, de ler por prazer, de ter prazer de ler, porque o simples fato de precisar estudar obriga a leitura, uma outra situação a se considerar. Instituições de ensino, empresas e governo exigem a presença de crianças, jovens e adultos no ambiente escolar e forçam o contato deles com o mundo do livro. Essa pragmática então cria a necessidade de ler e faz-se o tempo para leituras, mas como ter acesso a livros? A um determinado livro, demandado ou simplesmente desejado, se a dificuldade para sua aquisição se apresenta?

Recorre-se ao empréstimo de amigos, vizinhos ou colegas, que generosamente nos emprestam. Caso isso não ocorra, resta a biblioteca e eis aí outro problema brasileiro. Ir a qual biblioteca? Tem biblioteca? Tem o livro? Em que estante está o livro? No estado do Espírito Santo, por exemplo, nem todas as escolas têm bibliotecas. Nem todas as bibliotecas estão funcionando. As que funcionam, atendem exclusivamente a seu público interno e estas, muitas vezes, não têm profissional qualificado ou com o perfil apropriado para o desempenho de sua importante tarefa de auxiliar os leitores. As pouquíssimas bibliotecas públicas, dos bairros privilegiados que as possuem, não emprestam seu acervo para o conforto da leitura em casa. É preciso ler lá, algumas horas, e pagar a condução para ir e voltar, todos os dias ou nos dias em que se pode ir, até o leitor terminar de ler um, um livro. Por causa das dificuldades, do caráter obrigatório, muitos alunos praticam a cópia do resumo do



livro ou do trabalho do colega e cedo introduzem o plágio.

Dentro desta visão pragmática, ler no Brasil é enfrentar, ainda que sem consciência, os entraves produzidos pelo sistema. Mais que interagir com os sentidos lidos e com os sujeitos e culturas que os produziram, ler se torna principalmente uma prática efetuada para algo e para alguém, com a obrigação de entrega de relatório da leitura. Por essa estranha via, ler desemboca em escrever, todavia um escrever limitado, que ainda não basta para desenvolver o domínio de gêneros textuais, como se constata nos cursinhos preparatórios de vestibular, quando os alunos revelam dúvidas básicas como, por exemplo, a diferença entre poesia e prosa, dissertação e narração.

É preciso realizar o que Mello<sup>1</sup> sugere, que a abordagem do texto literário seja liberadora do sujeito e o ensino das Letras “se inscreva numa perspectiva mais ampla de interrogação das possibilidades de uma comunicação – através da linguagem e da arte em geral – que seja ao mesmo tempo liberadora e criadora de normas para a vida”. Mas para essa inscrição é preciso produzir, no prazer da leitura, a identificação do leitor com o artista, ampliado com o reconhecimento de si mesmo como artista também. Assim, quando falamos em condições de acesso à produção literária no Brasil, não estamos tratando somente do acesso à leitura, mas também do próprio exercício da escrita literária, que é uma prática de poder.

Por essa razão, achamos por bem sugerir, como estratégia *consistente* de enfrentamento, que escrevam e relatem juntos, o aluno, o pai e o professor, algo mais além do lido – é preciso narrar o percurso dessa batalha pelo tempo da leitura, pelo acesso ao livro e à possibilidade de ler para algo mais. Escrever para mais alguém, para si, para outros, para fora da escola, começando, quem sabe, por reivindicar melhores condições de acesso à produção literária, para que fique mais clara a necessidade de serem implementadas políticas públicas para a melhoria da qualidade da educação brasileira e facilitado o ensino de disciplinas como a literatura.

O levantamento e divulgação de dados sobre a realidade das comunidades quanto ao número de bibliotecas escolares e públicas; dados sobre o acervo, frequência e qualidade de sua utilização; informações sobre o treinamento em recursos humanos na área de biblioteconomia; tipo de apoio público ou privado recebido por

centros comunitários e projetos voltados ao desenvolvimento de atividades de leitura e escrita, poderia se revelar uma importante estratégia para sensibilizar e mobilizar a população, levando-a a criar seus próprios projetos ou apoiar os já existentes. Cada cidade, cada bairro, deveria ter sua página de dados na Internet, construída pela própria comunidade.

Seria uma forma de fazer o que sugerem Goulart, Abílio e Mattos<sup>2</sup>, ao dizerem que a escola deve ir além dos aspectos práticos da vida, com o desenvolvimento e adoção de práticas pedagógicas que implementem atividades de leitura e de escrita socialmente relevantes, mas que levem também os alunos a enxergar a realidade através da arte, dando-lhes condições de acesso ao acervo da nossa cultura e da nossa história, com o objetivo de, através dos textos literários, por exemplo, adentrar novos universos, alargar e conhecê-los com o contato de outras culturas, de acervos estrangeiros, para que eles possam dar outros significados à sua vida e levá-los a compreender a realidade de outras maneiras. As autoras esclarecem:

Em sociedades como a brasileira, a linguagem escrita se institui como um cinturão de poder. Algumas pessoas ficam dentro desse cinturão e muitas ficam de fora. Os usos e funções sociais da escrita estão distribuídos como os bens econômicos, de modo desigual, fazendo com que mesmo pessoas com muitos anos de escolarização não tenham acesso ao conhecimento e ao uso de determinados gêneros textuais. Podemos dizer que são pessoas alfabetizadas, mas não letradas, isto é, com acesso interdito a determinados modos de funcionamento da linguagem. Pessoas que fazem uso da linguagem escrita, em geral, em situações simples, ligadas ao cotidiano, a tarefas de ordem prática, como ler e escrever o próprio nome, um pequeno bilhete ou uma lista, isto é, fazem um uso reduzido da linguagem escrita.

Uma proposta de inclusão e envolvimento dos alunos em atividades artísticas deve se iniciar em todos os níveis no Brasil, não podendo ser exceção nos cursos universitários. Não somente escolas, mas também muitas faculdades não estimulam o exercício da escrita e o uso de gêneros textuais, nem mesmo no curso de

Letras, como se poderia esperar. Acreditamos, porém, que esta é e realmente deva ser uma atribuição da área de Letras, pois nenhum outro departamento da Universidade teria condições de fornecer qualificação docente para estimular alunos ao exercício da escrita literária, tendo em vista ser específico de sua atuação o enfoque sobre o desempenho dessa competência.

Embora a iniciativa de desenvolver atividades literárias em um país não seja uma exclusividade do meio universitário, cabendo ao Ministério da Cultura subsidiar e estimular produção cultural, não se pode negar que essa tarefa de desenvolver competências para a compreensão da literatura, prazer em estudá-la e desejo de usar variados gêneros textuais é, primordialmente, alicerçada na e pela escola. Esta, em última instância, é que educa os pais que, conscientes da importância da produção literária, incentivam os filhos a ler e a escrever. Pais e professores são ou deveriam ser os primeiros leitores das crianças.

Uma vez garantido o acesso aos livros, resta-nos o desafio de produzirmos uma concepção de arte que dissemine os gêneros e inclua a produção popular, para viabilizar a nossa própria produção como professores, a de nossos alunos e de seus pais. É preciso educarmos para que a prática da leitura e da escrita possa se iniciar em casa, dando continuidade a esse hábito na escola, criando novos e variados espaços de produção, para fazermos o caminho inverso, ou seja, da leitura na escola um prazer, cuja continuidade possa se dar em nossos lares e em outros ambientes.

## **2. CONDIÇÕES DE LEITURA: DA COMPREENSÃO AO PRAZER ESTÉTICO**

Considerados os impasses enfrentados pelo professor para orientar e estimular as manifestações artísticas, criativas e originais dos alunos e da comunidade em geral, incluindo a sua própria produção, a partir de uma dimensão social e política da realidade brasileira de acesso ao livro e à produção da escrita literária, passemos agora a discutir a questão propriamente dita da leitura. Uma vez de posse do livro, quais são os impasses da leitura? De modo mais específico, que concepção de texto possuem nossos alunos e, em especial, que tipo de olhar é endereçado ao texto literário?

O primeiro impasse relaciona-se ao conhecimento prévio do leitor. Deparamo-nos com classes numerosas e heterogêneas, nas quais um número expressivo de alunos apresenta problemas básicos de aprendizagem, pouco conhecimento de história e raramente de filosofia e psicologia. Nosso trabalho em sala de aula tem sido de mostrar para os alunos que ler não é um simples ato de decodificação, em que significantes escritos são associados a significados lingüísticos, como se fosse um processo fundamentado apenas no conhecimento que o falante tem das regras gramaticais, do vocabulário e ortografia de sua língua.

Como a linguagem funciona a partir de uma organização interna (co-textual) e uma discursiva externa (contextual), o estudo dessa organização exige que se pense nos indivíduos construindo seus discursos em lugares e épocas específicas, em uma situação particular, ou seja, considerando elementos não estritamente relacionados à língua, mas principalmente pensando “a noção de sujeito, a natureza dos protagonistas do discurso, a situação deles no tempo e no espaço, o propósito da intenção comunicativa”.<sup>3</sup>

Nesse sentido, a abordagem multidisciplinar das teorias do texto e dos modelos teóricos de tradução, utilizados pelos professores de língua materna e estrangeira, unem-se aos esforços das teorias literárias para o desenvolvimento da capacidade de leitura dos alunos e para facilitar a compreensão de textos literários. São construtos que ajudam os alunos a perceber que os padrões culturais de uma civilização estão evidenciados na língua por ela utilizada, razão pela qual a interpretação do sentido de um enunciado não se dá sem referência ao contexto situacional e cultural em que esse enunciado ocorre, além de que não se apreender a dimensão social de uma língua sem considerar seus aspectos semânticos, pragmáticos e discursivos ou as ligações entre os textos atuais e os produzidos em épocas anteriores.

No caso da literatura portuguesa, se a língua em comum nos facilita o acesso à riqueza do acervo de sua produção literária, por outro lado dificulta o estranhamento do leitor e atrasa ou dificulta sua percepção de que se trata de uma literatura estrangeira, produzindo uma ilusão de familiaridade. Perde-se a função do tradutor, que passa a ser uma responsabilidade do professor de literatura portuguesa – a de construir um olhar para a diferença. Mas o tra-

balho não é fácil, porque verificamos, em nossa prática docente, haver problemas para apropriação pedagógica desses subsídios teóricos, tendo em vista que ingressam em cursos universitários muitos alunos que ainda concebem o texto somente como uma unidade lingüística, não conscientes de seu caráter pragmático e muito menos da possibilidade de plurissignificação promovida pelo diálogo entre as culturas.

Um exemplo desse fato ocorreu quando lecionava língua portuguesa em 2002 para estudantes do curso de Turismo. Solicitei aos alunos que trouxessem anúncios publicitários para estudo dos fatores pragmáticos da textualidade, utilizando como apoio teórico texto de Costa Val<sup>4</sup>. O objetivo era desenvolver a capacidade de discutir os conceitos de intencionalidade, aceitabilidade, situacionalidade, informatividade e intertextualidade. Alguns alunos trouxeram recortes como este:



O aluno recortou do texto original da propaganda imagens e palavras consideradas por ele como as mais relevantes, desprezando o restante das informações que possibilitariam identificar quem havia produzido o texto e negligenciando, assim, o caráter interacional e dialógico da linguagem. A interpretação não seria a mesma se o texto tivesse sido produzido pelo Ministério dos Transportes ou por um fabricante de automóveis ou de pneus. Sem dados que permitissem a identificação do autor, assim como do contexto da produção textual, não se podia refletir sobre a intenção da propaganda de forma precisa, o que também inviabilizava saber quem seriam os leitores virtuais desse texto ou a avaliação de sua aceitabilidade e ainda da qualidade e pertinência das informações trazidas, muito menos de sua relação com outros textos.

Se essa tarefa, que dizia respeito à compreensão de textos publicitários, se mostrou difícil para esses leitores, é crucial considerar que dificuldades não pode trazer a leitura de textos literários, cuja complexidade é ainda maior e que exigem dos leitores pensar não somente o encontro de subjetividades, mas principalmente diálogo entre sociedades, cujas culturas são muito variadas e tantas vezes encontram-se inseridas em épocas distintas. As atividades pedagógicas de leitura deverão ser capazes de revelar-lhes o funcionamento do discurso, as condições de produção dos sentidos, remetendo o discurso ao contexto de enunciação, ao contexto sócio-histórico, para possibilitar o desvelamento do(s) sujeito(s), com a identificação das formações discursivas a que esse sujeito (ou sujeitos) foi exposto. Uma leitura assim é proveitosa e permite o enriquecimento intelectual, por ser capaz de “determinar a história de leituras do autor do texto e a filosofia que dá sustentação a sua crônica”, como sugere Menezes<sup>5</sup>.

Com esse objetivo, passei a pesquisar o conceito de sociedade que os alunos traziam para a sala de aula, por achá-lo fundamental para essa orientação de leitura. Utilizando a técnica *tempestade cerebral* (*brain storm*), incentivava os alunos a expressarem-se livremente, escrevendo no quadro as definições por eles fornecidas, sendo confirmada minha hipótese de que o óbvio para mim não era patente para meus alunos. Raramente as turmas apresentavam um conceito mais elaborado de sociedade, definindo-a simplesmente como um grupo de pessoas, conjunto de leis e normas que

regulam a convivência de uma comunidade, chegando mesmo alguns a dizer que sociedade é um grupo de pessoas com objetivos comuns que convivem amigavelmente.

Assim, como estratégia didática, passei a iniciar o trabalho com novas turmas sempre por esse conceito, para termos uma referência comum de sociedade. Como procedimento pedagógico, apresento a história da humanidade em uma linha de tempo, enfocando a tensão presente entre os grupos sociais, a disputa de classes, o conflito de interesses e diferenças envolvendo instituições e governos, países e raças, gênero, dentre outros. A exposição inicia-se pela organização das atividades humanas (econômicas, religiosas, culturais, etc.), com destaque para as questões de alteridade, tais como as religiões não-cristãs, os povos indígenas e asiáticos, dentre outros fatores de identidade das nações e coletividades. Depois de expor no quadro a estrutura das sociedades tipicamente ocidentais, é lembrada a data e o local, para atualização de conhecimentos geográficos dos alunos, mostrando os continentes e situando os países mais conhecidos de cada um desses continentes, destacando as diferenças de desenvolvimento entre os países no mundo.

Em seguida, são atualizados conhecimentos de história, relacionando a era tecnológica atual com a Revolução Industrial e as grandes invenções, passando-se rapidamente pelo capitalismo atual, o mercantilismo da época dos descobrimentos, o feudalismo, as repúblicas modernas e as monarquias do passado, os imperadores, voltando no tempo até a época de Cristo e antes de Cristo, concluindo na pré-história, com os homens pintando as paredes e inventando a escrita.

A minha conclusão, após verificar a reação dos alunos com essas aulas inaugurais, é que o conhecimento encontra-se fragmentado e o aluno esquece que sabe, sendo necessário ajudá-lo a construir uma visão sistêmica para facilitar a apreensão dos conteúdos e sua elaboração crítica, para passarem do estágio da compreensão para o do prazer estético. Superado o impasse do conhecimento prévio e da heterogeneidade, resta vencer o da polissemia do texto literário, relacionada à questão da subjetividade e da liberdade da interpretação.

Embora a língua possa ser considerada uma estrutura invariante na sua superfície, subjacente a ela opera uma organização

textual, cuja análise demanda a compreensão do uso individual e social da língua, pois fatores de natureza cognitiva, social, cultural e ideológica formam e determinam as representações sociais, mas também sofrem a influência de representações individuais, originadas da experiência do indivíduo com o mundo exterior. A leitura deve ser entendida então como uma forma interacional de produção de conhecimentos novos em que se articulam, ao mesmo tempo, representações de natureza social e individual, através do processamento cognitivo das informações fornecidas pelo texto. Tais representações podem ser consideradas, segundo Silveira<sup>6</sup>, como estruturas memoriais persistentes, que interagem para construir os mais variados e diferentes contextos cognitivos de cada leitor e dizem respeito aos seus sistemas de conhecimento lingüístico, enciclopédico e sociointeracional.

Embora haja um consenso entre os indivíduos em suas práticas sociais, o funcionamento, atualização e utilização desses conhecimentos variam e diferem de grupo para grupo e de indivíduo para indivíduo, ainda que estes sejam pertencentes a um mesmo grupo, o que faz ser possível um único texto receber de vários leitores as mais diversas interpretações ou levar um único leitor a produzir variadas interpretações. Se essa possibilidade torna instigante e ao mesmo tempo complexo compreender como os sentidos foram, são ou serão construídos, também nos faz refletir sobre a liberdade de interpretação de textos em geral e, especificamente, do texto literário.

Essa é, segundo Mello<sup>7</sup>, a primeira questão que se deve colocar no ensino de literatura, ou seja, discutir o grau de liberdade concedida aos jovens leitores estudantes, pois nem toda interpretação deve ser igualmente aceitável, uma vez que o texto propõe uma leitura, que deve ser vista como leitura dirigida, ainda que estimulada pelo “engajamento, imaginação e identificação do leitor”. Sem esse cuidado, ressalta a referida autora, o leitor corre o risco de cair num subjetivismo que nada tem a ver com o que o texto diz, propõe ou sugere. Mas essa abordagem não significa, no entanto, a negação da polissemia característica da linguagem literária, uma vez que o princípio da interação do texto com o leitor “implica a aceitação de uma pluralidade de leituras, interpretações e julgamentos de valor”.



Não se trata de descobrir o que o autor quis dizer e aceitar essa leitura como absoluta, nem tampouco aceitar toda e qualquer interpretação do leitor, mas de ser capaz de reconhecer e estabelecer a alteridade do texto, aceitando o fato de que a intenção da obra literária não é formulada expressamente, cabendo ao leitor descobrir qual seja. O texto não dizer tudo e não explicitar claramente sua intenção é justamente o que impõe a interação do leitor com o texto, afirma Zilbermann<sup>8</sup>. Segundo essa autora, Ingarden ressalta que a participação ativa do leitor reside no preenchimento desses pontos de indeterminação, por ele chamados de *porta de entrada* no texto. Sob esse ponto de vista, texto e leitor podem ser considerados como dois seres vivos que se integram ou entram em conflito porque, no diálogo entre eles, a obra condiciona efeitos que se relacionam com a modalidade da recepção trazida pelo público.

Esse preenchimento é ainda mais notável no caso da literatura, em que os personagens, situações, objetos e espaços criados são apresentados ao leitor de forma inacabada, exigindo, para serem compreendidos e introjetados, que o leitor os complete com sua imaginação. Além disso, a estrutura dos textos literários permite aos leitores de épocas distintas inserirem-se nos acontecimentos ficcionais representados e compartilharem o universo de alteridade neles presente. A literatura leva a pensar o texto como diálogo de subjetividades que marcam alteridade também de época e de cultura, com a qual um sujeito dialoga e perante a qual se posiciona, fazendo os sentidos viajarem no tempo e no espaço. Ler é entrar na estrutura do texto com os códigos próprios e o resultado dessa entrada explica-se pela própria natureza da linguagem, limitação da língua e riqueza de fatores intervenientes e determinantes da comunicação humana, de cuja existência ou atuação pode-se ou não estar consciente.

No entrecruzamento de realidades do autor e leitor e em que se articulam representações sociais e individuais, o leitor não somente pode apreender e incorporar vivências e sensações até então desconhecidas, por faltarem em sua vida pessoal, quanto utilizar suas próprias vivências e sensações para dar sentido ou mesmo negar aquelas apresentadas pelo texto. A condição para que o leitor se ocupe efetivamente com os pensamentos de outro e substitua a própria subjetividade por outra, abandonando temporariamente

sua própria disposição e preocupando-se com algo que até então não experimentara é a sua momentânea transferência para a realidade criada pelo texto e sua identificação com o mundo ali criado.

Não significa dizer que as orientações do real desapareçam, mas estas formam um pano de fundo contra o qual os pensamentos dominantes do texto assumem certo sentido, trazendo para o primeiro plano algo diferente do leitor, que o faz vivenciar a alteridade como se fosse ele mesmo. É a estrutura do texto que determina as reações do leitor, porém essa construção é realizada de forma ativa, pois o sujeito traz para essa estrutura, como já destacado, seus próprios códigos. Mas a entrada dos códigos do leitor na estrutura do texto pode trazer problemas à leitura, porque pode levar a uma distorção dos sentidos pretendidos e ali propostos.

A singularidade da leitura se revela quando são afetados os efeitos de sentidos do texto em alguns casos e momentos, justamente porque o texto coloca em jogo um diálogo de subjetividades. É então necessário educar para a leitura, tendo em vista que nem todos os leitores admitem as regras desse processo e não compreendem (talvez por ser muito mais tempo inconsciente esse funcionamento) que, sendo o sujeito o eixo dos sentidos, a subjetividade deve ser considerada para possibilitar a aceitação de si mesmo como o eu que perde e ganha sua identidade nessa interação com o texto e assim se estabelecer (ou admitir-se) a alteridade. Instituições como a escola, exemplifica Zilbermann<sup>9</sup>, ainda não descobriram como trabalhar com esse jogo entre identidade-alteridade. Referindo-se à trajetória da leitura no ensino da língua portuguesa, ela acrescenta: “A literatura tem muito a ensinar sobre esse jogo da subjetividade”.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ensino de literatura portuguesa enfrenta tanto os impasses comuns ao ensino da literatura em geral quanto os específicos da literatura estrangeira: a dificuldade de enxergar o óbvio e o inerente à leitura, que é a diferença, a alteridade, que constrói a identidade, nossa e a do autor. Persegue-se um ensino que, ao revelar a relação da língua com a civilização que através dela se expressa, desvele a cultura e a dimensão universal e paradoxalmente singular do homem. A leitura precisa deixar ver a sociedade, sua história no

tempo, a função da literatura, para não se perder a visão sistêmica tão necessária ao pensamento crítico que desejamos contribuir para desenvolver em nossos alunos.

Mas como construir com os alunos a capacidade de identificar as múltiplas formações discursivas do sujeito, a heterogeneidade constitutiva da linguagem, determinar a história de leituras do autor do texto se lhes falta a própria leitura de histórias e da História? Há de haver um engajamento da comunidade na luta por qualidade na educação, com melhores condições de acesso à produção literária e também uma desmitificação da arte, especialmente da escrita literária, para incluir a manifestação popular e viabilizar eventos para a participação das comunidades, com apoio e mesmo iniciativa das escolas. Não se pode negar às camadas populares o acesso à literatura ou menosprezar o interesse que por ela essas possam demonstrar, como se o prazer estético fosse também um privilégio do capital. A literatura popular é uma evidência não só da capacidade das classes populares de produzir, mas também da necessidade ou desejo de participar de atividades literárias e denuncia quanto distorcida é a visão elitista da arte.

Conclui-se, portanto, que alguns impasses para o ensino de literatura são de natureza metodológica e dependem da formação docente adequada, podendo ser resolvidos ou terem seus efeitos minimizados com a ampliação do diálogo entre os profissionais da área e troca de experiências e saberes. Entretanto, outros impasses são de natureza filosófica e política, exigindo mudanças mais estruturais, de pensamento, valores e ações dos agentes sociais, incluindo a escola e o poder público, indesculpáveis em sua responsabilidade pela abrangência da transformação.

**RESUMO:** Este trabalho discute a importância do ensino de literatura na contemporaneidade, refletindo sobre os impasses enfrentados pelo professor para orientar e estimular as manifestações artísticas, criativas e originais dos alunos, principalmente devido às dificuldades de leitura, conhecimento prévio e heterogeneidade das turmas. Apesar da grande contribuição à prática docente, propiciada pelas teorias do texto, deparamo-nos com problemas para apropriação pedagógica desses subsídios teóricos, uma vez que in-

gressam em cursos universitários muitos alunos que ainda concebem o texto somente como uma unidade lingüística, não conscientes de seu caráter pragmático e muito menos da possibilidade de plurissignificação promovida pelo diálogo entre as culturas. Assim, o mundo cada vez mais fragilizado e fragmentado pelas constantes mudanças invade as salas de aula com sua realidade e impõe-nos o desafio de construir as competências necessárias para transpor os limites da mera compreensão textual, aperfeiçoando procedimentos de interpretação, através da qual se alcança o prazer estético da leitura. As dificuldades enfrentadas na docência demonstram a necessidade de o objeto literário se tornar um instrumento de reflexão, para desenvolver o espírito crítico dos alunos quanto à realidade do sistema, sua vida em sociedade e a singularidade de seus movimentos de leitura e uso da linguagem, relacionando o discurso ao contexto de enunciação e ao contexto sócio-histórico de sua produção. Serão relatadas experiências para demonstrar a natureza desses impasses e discutidas estratégias adotadas para solucioná-los, a fim de viabilizar o desenvolvimento da consciência lingüística e das fronteiras culturais na realidade da leitura.

**Palavras-chave:** Ensino, Literatura, Leitura.

**ABSTRACT:** *This study discusses the importance of contemporary teaching of literature, reflecting on the predicaments faced by teachers to guide and stimulate their students' artistic, creative and original expression, mainly resulting from reading difficulties, previous knowledge and classroom heterogeneity. Despite the fact of the contribution of text theories to the teaching practice, we come across problems related to the pedagogical use of this theoretical support, considering that many students start their undergraduate courses still having in mind the concept of text as a linguistic unit, unaware of its pragmatic nature, let alone of the possibility of plurisignification promoted by the dialogue between cultures. In this way, a more and more fragile and fragmented world is shaped by constant change, invades classrooms with its reality and imposes the challenge of building the necessary competences to surpass the limits of mere textual comprehension through the development of interpretation procedures, aiming at the esthetic pleasure of reading. The teaching difficulties show how important it is to consider the literary object as an instrument of reflection, in order to develop the students' critical sense as to the reality of the system, their lives in society, reading moves and the use of language, relating*

*discourse to the context of enunciation and to the nature of the predicaments and socio-historical context of their production. Some cases will be described to show the nature of these predicaments as well as the discussion of the adopted strategies to solve them, with the objective of enabling the development of a linguistic awareness and of the cultural borders of reading reality.*

**Keywords:** *Teaching, Literature, Reading.*

## REFERÊNCIAS

- COSTA VAL, Maria da Graça. *Redação e Textualidade*. 2ª. ed., SP: Martins Fontes, 1999.
- FERREIRA, Aurélio B. H. *Novo dicionário de língua portuguesa*. 1ª. edição (14ª. impressão). São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1975.
- GOULART, Cecília Maria Aldigueri; ABÍLIO, Eleonora Cretton; MATTOS, Margareth Silva de. *Letramento e leitura da literatura*. Disponível em <http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2003/III/>, Acesso em 28/08/2004.
- MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. Pensando no ensino de literatura francesa. In: *Gragoatá*. N. 2 (1. sem. 1997). Niterói: EDUFF, p. 209-217, 1997.
- MENEZES, Marli Francina Terra de. Uma contribuição ao ensino de leitura no 2º grau. In: *Intercâmbio*, vol. VII, p. 49-56, 1998.
- SILVEIRA, Regina Célia Pagliuchi da. Leitura: produção interacional de conhecimentos. In: *Língua portuguesa. História, perspectivas, ensino*. Org. BASTOS, N. B. São Paulo: EDUC, p. 135-152, 1998.
- ZILBERMAN, Regina. Leitura literária e outras leituras. In: *Gragoatá*. N. 2 (1. sem. 1997). Niterói: EDUFF, p. 143-157, 1997.

## NOTAS

1. Mello, 1997, p. 211-212.
2. Goulart, Abílio e Mattos, 2004.
3. Silveira, 1998, p. 140.
4. Costa Val, 1999.
5. Menezes, 1998, p. 50.
6. Silveira, 1998.
7. Mello, 1997, p. 212-213.
8. Zilbermann, 1997.
9. Zilbermann, 1997, p. 155

# O INOMINÁVEL

**Maria Lúcia Dal Farra**

Se eu quiser começar a pensar este novo livro de Helder Macedo<sup>1</sup>, a partir do reconhecimento nele de um atributo que parece ser próprio a todas as suas ficções em prosa - eu diria, até displicentemente, que esta sua derradeira obra também se prima por temperar, em si, variegadas naturezas narrativas. Claro que isso é muito pouco a ponderar sobre tais romances, mas também pode ser mais do que parece, já que me permite introduzir, com algum disfarce, de modo lateral e de viés, a abordagem que dele pretendo fazer. Assim, apenas para persistir nesta tonalidade, eu diria que, no caso deste que considero o seu mais admirável romance, lançado há poucos meses, neste ano de 2005, não custa examinar qual é o punhado de gêneros literários, distintos ou assemelhados, que ele aciona a seu favor.

Pra já, a leitura de **Sem Nome** é embalada, desde o princípio, por um mistério que promete render muito e manter você em suspense o tempo todo. Colocado esse preciso enigma à nossa decifração, logo de chofre, você se apercebe de que vai ser necessário fazer convergir todas as suas energias e, sobretudo, o seu faro antiquíssimo de leitor treinado nas entrelinhas e no acabamento das “capelas imperfeitas”, para dar conta do recado<sup>2</sup>. Será também imprescindível que bote para funcionar, para o mesmo fim, o seu instinto detetivesco à maneira inglesa de Sherlock Holmes ou, então, à maneira não menos inglesa de Edgar Allan Poë. Isso porque o primeiro apelo que transparece neste romance é o da narrativa

<sup>1</sup> **Sem Nome**, de Helder Macedo, foi publicado em Lisboa, pela Editorial Presença, em março de 2005, e contém 186 páginas.

<sup>2</sup> Para esclarecer o que um autor como Helder Macedo solicita do seu leitor, faço aqui menção direta ao título do capítulo 5, “Capelas imperfeitas”, onde se expõe a tese do jornalista Carlos Ventura. No momento, ele explica à Júlia que “Nunca ceda à tentação de dizer tudo de uma só vez. Só podemos construir capelas imperfeitas. Para os leitores poderem acabá-las” (p.60). Também no capítulo 8, intitulado “Relatório MB/JV”, quando a Júlia produz a sua versão acerca do desaparecimento de Marta, ela se lembra do conselho do Carlos, de que “em jornalismo de opinião as coisas mais importantes são as que devem ficar por ser ditas para permitir aos leitores entendê-las como se eles próprios as tivessem pensado” (p.114).

em *thriller*.

E a confirmação desse seu *status* singular surge logo a seguir, pois que você vai desconfiando de que esse primeiro mistério se endereça a um segundo, e que se trata, na verdade, não de um, mas de dois, de um par de quebra-cabeças, um atrás do outro, ou melhor, um **dentro** do outro, pois que ambos mantêm uma relação fechada de causa e efeito.

O primeiro deles decorre do ressurgimento encantatório, diante dos olhos nossos e de José Viana, da sua desaparecida amada que, todavia, ostenta agora a aparência que possuía quando foi vista pela última vez... há 30 anos atrás! Prodígio de operação plástica, de cirurgia estética, hoje tão em voga? Se assim é, por onde andara ela metida até então, já que céus e terras foram vasculhados sem que se conhecesse o mínimo traço do seu paradeiro?! Porém, se contra todas as evidências, essa jovem não pode ser a mulher que hoje teria seus 56 anos, a próxima hipótese é a de que talvez seja ela a filha que Viana não supunha a amada poder ter tido... Mas como seria isso plausível, se, de certeza, nas sessões de tortura, a Pide a tornara estéril, condenando-a irremissivelmente a uma impossível descendência?!

Esta toda suspensa abertura romanesca, cujo deslinde bizarro nos é brindado quase de imediato, oculta, entretanto, outro segredo... Ou seja: a charada inicial está prenhe de uma outra, com a qual teremos de conviver em pura inquietação, durante o transcorrer das pouco menos de duzentas páginas desta tão empolgante obra. Mas por enquanto, logo de início (ainda bem!), ficamos sabendo que uma não é a outra: que a jovem de 26 anos não é a suposta senhora; que a Júlia não é a Marta, o que não lhes impede, em todo o caso, a estarrecedora semelhança.

Assim colhemos, logo aqui, aquilo que o romance diz não possuir: temos, desde agora, nomes de sobra – pelo menos dois significantes para um suposto único e indiscernível significado...

Mas tudo não passa de um mero mal-entendido, claro está, que resulta, **por ora**, de um conjunto de incompetências e de inoperâncias ocorridas na zona de franca imigração do aeroporto de Londres, aliado a posteriores coincidências a se desenvolverem, a partir de então, por Portugal afora. De modo que a partida para esta história fica dada logo aqui.

De fato: um quatro e um sete foram confundidos nos documentos da moça, graças ao indefectível bitolamento dos policiais de fronteira (não importa de que nacionalidade, aliás), além da ajuda do sotaque e da tradição inglesa na leitura de um nome português... Esses preâmbulos já de si equivocados, uma vez paulatinamente adicionados a uma série de conexões envolvendo pessoas e lugares comuns ao longo da narrativa, como esclareci, adensarão sobremaneira a visada ambiguidade do enigma (e do romance), tratando de aproximar e de afastar, de afastar e de aproximar, essa jovem de agora (a Júlia) e a amada de José Viana (a Marta).

Em compensação, a necessidade de conhecimento da chave do segundo enigma neste embutido – ou seja: o de onde andará a amada de Viana, e do que foi feito dela - vai ganhar, a partir daqui e além de nós, um novo investigador apaixonado: a própria moça confundida com a suposta Marta antiga. Esta a linha narrativa a ser permanentemente tensionada durante todo o romance, visto que tanto nós quanto Júlia insistiremos muito em buscar desentranhar a solução desse mistério obsessivo que já dura 30 anos, renovado agora mercê da existência dessa garota que, aliás, possui menos idade que o próprio enigma.

E é assim que nos encontramos instalados no interior de um romance de *thriller* que cria, dentro de si e em virtude das suas necessidades internas, um detetive que **nos espelha**, e que é o nosso outro: o nosso duplo. Ou seja: a Júlia, que não é a Marta, é, todavia, nós os leitores, tão empenhados quanto ela na resolução do mistério que envolve... a Marta. Da mesma forma que Júlia, também nós nos assumimos narradores-reconstituidores, ou melhor, narradores-“renovadores” do passado da Marta, bem como testemunhas da construção do futuro da jovem narradora<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Trata-se, aqui, de outra menção direta a um título de capítulo. No caso, o capítulo 9, intitulado “Renovadores”. A acepção “renovador” possui meandros semânticos opostos ao da acepção “restaurador”. Assim, segundo o parecer de José Viana à Júlia, a “História ensina-nos que todas as restaurações são fantasmáticas. Visam sempre a impor o passado no presente.” (p.122) Não se trata, pois, de desvalorizar a importância histórica do Partido Comunista Português, de que Viana fora militante, e nem de esquecer o heroísmo dos camaradas torturados, a luta pela liberdade “em nome de um sistema político que a reprimia ainda mais brutalmente nos países onde tinha sido implementado.” (p.123). A posição dos renovadores é a de que



Assim, a alertada “duplicação” das personagens<sup>4</sup> não vem do lado de onde a esperávamos, do lado previsto explicitamente pelo romance, ou seja, da identificação entre Júlia e Marta jovem, mas de onde não a suspeitávamos: de nós mesmos, do fato de nos tornarmos os certificadores testemunhais das atividades narrativas de Júlia, que buscam deitar luz sobre o mistério em torno de Marta.

E esse processo tem início quando Júlia se põe à demanda de Marta, como se em busca de si mesma fosse. Por este viés, o excitante romance de suspense que estávamos lendo, se mescla (sem deixar de persistir em sê-lo) das prerrogativas do romance de formação - do “bildungsroman”. E isso porque a fantasmagoria a respeito de Marta e de tudo quanto hipoteticamente a rodeou (passível de ser desentranhada por meio de pesquisas jornalísticas, de consultas às fontes, de plausibilidades imaginárias e da própria experiência histórica, política e pessoal por que vai passando a Júlia enquanto escreve esta história) - começa a lhe dizer sobremaneira respeito enquanto **narradora responsável** pela reconstituição do destino da outra.

De modo que um deslocamento passa a ocorrer a partir de então. Como sujeito do discurso que procura focar Marta, Júlia vai-se tornando o próprio objeto de um discurso que, sem perceber, vai dando conta de si mesma, graças à estreita privacidade com aquela imagem alheia. O que significa que, em termos de proveitos narrativos, as linhas mestras da temática inicial se suspendem, e passa a vigorar, sem que a gente disso se assuspeite, um outro enredo, subjacente, num esforço determinado de uma nova disseminação semântica - muito à maneira do procedimento ficcional que

---

hoje, a “luta tem de ser outra. Ainda **sem nome**. Com formas de acção ainda por encontrar para propósitos ainda por determinar. Por tudo estar a acontecer noutra escala, embora a fingir que como dantes. Com designações recicladas do passado.” (p.124 – o grifo é da minha lavra).

<sup>4</sup> Outra referência direta a um título de capítulo, o 11, “Duplicações”. Aqui, quando Júlia consulta Carlos Ventura acerca daquilo que está escrevendo, ele, que apenas observa na história dela a íntima relação entre Júlia e Marta, a traduz rapidamente como sendo mais uma história de duplos, de clonagens, de que a literatura anda repleta. O Teixeira-Gomes já escreveu sobre isso, assim como também Saramago, Poe, Dostoievsky, Nabokov, Sá-Carneiro, Pessoa, Henry James, Borges, Charles Nodier, os dopplegängers alemães, isso sem considerar o mito de Eco e Narciso, o de Deméter e Perséfone. De modos que Ventura haverá de desaconselhá-la a trilhar por aí.

encontramos no Machado de Assis de “Missa do Galo”.<sup>5</sup>

Da mesma forma que a animada conversa noturna entre Nogueira e Conceição esconde uma sedução que procura não vir à tona da narrativa (mas que é a fundamental), abafada pelo estimulante diálogo em voz baixa, que inclui de tudo um pouco - gravuras, festas da roça, a Corte, sonhos, missa, pesadelos, romances, devoções, miudezas da vida doméstica, etc -, assim também o interesse pela vida de Marta, e pelas obsediantes tentativas de decodificação do que pode ter-lhe ocorrido, continua a dominar a nossa leitura e as preocupações de Júlia.

Só que, a bem da verdade, aquilo que vai-se gerando sub-repticiamente através dessa ocupação narrativa muito visível e tagarela que é a da Júlia, é **um outro significado** apenas esboçado, uma espécie de ossatura semântica ainda sem nome: o processo latente de encontro da sua própria singularidade. Porque a Júlia-narradora não supõe que, acionando a fantasia e os devaneios investigativos sobre a outra, ela mesma esteja trilhando o seu próprio e específico processo de individuação.

Ocorre que, independentemente da sua vontade, a atenção para com Marta vai se corrigindo na medida em que se transfere para si mesma, Júlia, para a descoberta das suas limitações, dos seus defeitos e das suas qualidades, em virtude dos conhecimentos que vai adquirindo, por extensão, a respeito do que vai averiguando verídica ou verossimilmente acerca de Marta.

E a coisa chega a tal ponto que, para Júlia (e para nós), esse segundo enigma – a questão de se descobrir, afinal, o que aconteceu com Marta – que pedia, de início, uma resposta tão urgente, parece ingressar em definitivo **no abstrato vão** dos para sempre insolúveis desaparecimentos de mulheres e de homens durante a ditadura salazarista. E isso por que, definitivamente, a investigação esbarra no impasse da carência factual, obrigando-se a se adentrar nos domínios da ficção especulativa. Portanto, a partir daqui, referir Marta é, já, nomear a todos os sumidos que um dia lutaram para o advento do 25 de Abril em Portugal. E é assim que este segundo enigma, assim suspenso para sempre, é transcendido por esse outro que, sem sabê-lo ser, a Júlia constituía para si mesma.

Ora, no mundo estupefocado em que vivemos, em que assisti-

<sup>5</sup> Cf. “Missa do galo”, de Machado de Assis. **Obra Completa**, vol. II. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar Ltda, 1962, 2ª. ed., pp. 6-5-611.

mos à falência das ideologias e da ética, à perda da credibilidade das instituições, aos disfarces da política e à prevalência do poder econômico sobre todo e qualquer outro valor moral – parece ser mais legítimo construirmos, antes, a nós mesmos, ainda que por interposta pessoa. E é nisto que, ignorante, tem-se empenhando Júlia, durante grande parte do romance - e nós por meio dela.

Só que esse procedimento é também, por definição, o próprio processo literário... Este narrador impessoal de **Sem nome** está na Júlia que, por sua vez, é, na Marta, a si própria. E se ele ainda não tem nome é apenas porque sua designação permanece errante, vagando de pessoa em pessoa. Não esquecer que as personagens são sempre aquele que as imagina: a sua humildade, a sua hierarquia de valores, a sua integridade, a sua caridade, o seu apelo arriscado, a sua perversidade...

Assim, se me explico bem, e retomando os vários filamentos que vim esticando até aqui para refazer a fiação deste livro de Helder Macedo, é que ele, se exercendo por meio de uma onisciência seletiva (a da impessoal terceira pessoa que, todavia, se infiltra na mente de um ou de outro personagem), e se prevalecendo da narrativa de suspense como máscara para o romance de formação – acaba obtendo a amplitude de uma obra de narrativas de primeiro e de segundo graus graças a uma voz autoral que engendra um convívio ficcional (baseado em trânsitos metalingüísticos) entre a terceira e a primeira pessoas, e que tira proveito tanto da distância crítica da fala impessoal quanto das prerrogativas individuais do discurso.

Daí que a temática da ausência do nome, que intitula o romance, comece a ter relevo, porque, com ou sem nome, tais narradores só adquirirão verdadeira cidadania literária quando tiverem completado o ciclo das suas decisões que, aliás, muito embora sendo narrativas não são meramente literárias... Assim, pode-se dizer deste romance que ele realiza o ritual da iminência de nomeação daqueles que o escrevem e daquilo que se escreve por meio deles. Senão vejamos.

Júlia surge diante de nós, desde o princípio, como alguém que, muito embora não sendo aquela com quem foi confundida, também não é aquela que parece ser. Ou seja: Júlia não existe propria-

mente como entidade. Júlia se impõe apenas como alguém que ainda não é, que pode talvez estar em vias de o ser - mas só se encontrar oportunidade para tal. Sem nenhuma dificuldade, pois que ela se perfaz como um continente vazio, Júlia pode acolher, com largueza, a semelhança com Marta.

Observe-se que, para si, não lhe faz diferença alguma ser ou não ser ela mesma. Conversando com um dos três homens da sua vida atual, o Duarte Fróis, com quem, desde menina, pratica dúbios jogos sexuais mirabolantes, ela declara perguntando: “Já devias saber que nunca me importei de não ser eu. Qual é a diferença?” (p.82). Ao mesmo tempo, e como evidência imediata decorrente dessa vacância, a questão de como o seu corpo é usado, ou a percepção de como ele é penetrado, parece também quase não lhe dizer respeito. Há, nela, um “incontaminado distanciamento que a tudo consentia” (p.61), como nos traduz a voz impessoal do narrador. Assim, se os homens gostam de usá-la e se a ela não lhe custa nada que seja usada, qual o problema? Como nos assegura outra vez a voz impessoal da narrativa, Júlia está instalada “entre valores morais em transição” (p.61). Júlia é, afinal, “uma alma expectante num corpo adiado” (p.62).

Ora, esse corpo postergado permite invasões de diversas ordens: a do Carlos Ventura, saneada, metódica, organizada e distraída - pois que efetuada por um intelectual obnubilado pela única paixão da sua vida, o jornalismo que exerce e que, aliás, algumas vezes envergonha os da sua profissão. Pela penetração de Duarte Fróis, toda embaralhada em fantasias sexuais perversas que nunca chegam a ultrapassar a oralidade. E pela invasão abestalhada do cigano do Martim Moniz, cafetão absolutamente canhestro e ignorante, que se oferece para lançar Júlia na vida, num dos momentos mais cômicos do romance<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Não resisto a dividir com você o burlesco da situação. O tal sujeito não há de se esquecer de aconselhá-la a depilar-se toda, sobretudo no púbis; e recomenda vivamente que não permita que lhe façam “aquele estúpido bigodinho à Hitler que algumas tinham a mania de deixar.” Também, assim que entram no sórdido quarto ornamentado por uma “colcha com os restos mortais de um galo de barcelos bordado no centro atirada sobre uma cama de metal que grasnava à menor provocação” (p.93), ele logo se enfia “num preservativo destramente desenrolado, ‘com sua licença’, porque hoje em dia a sida não dá só a ‘homensuais’ e ‘taxiddependentes’”. O bestiário está aqui incompleto, mas basta ir à página 94 do romance para que você possa usufruí-lo melhor...

De maneira que Júlia está “farta de saber o que os homens gostavam de fazer nela, bastava combinar com o que gostavam que ela lhes fizesse” (p.94). Então se, no princípio, ela se põe a escrever sobre Marta, é só para adubar dentro de si mais um solo acolhedor que contenha a outra, e que possa, quem sabe, se prestar como via para uma outra invasão: a do futuro José Viana.

E tanto é assim que, quando se põe a discutir com Carlos Ventura o assunto sobre o qual se ocupa nesse momento, suas convicções próprias são ainda tão incipientes e pífias, que ela mal sabe o que argumentar diante do diagnóstico que ele, muito sabidamente, com rapidez lhe passa. Segundo o experiente Ventura, Júlia está escrevendo sobre duplicações - o que ele com viveza desaconselha, já que a literatura está repleta de casos semelhantes. E só, então, acode à Júlia que ela simplesmente ignora o assunto sobre o qual está trabalhando. Sabe apenas que talvez não seja sobre uma história de duplos; que talvez também não seja sobre a impossibilidade de restaurações; que talvez também não seja sobre saber-se se uma pessoa está viva ou morta. É provável que ela esteja a escrever, como por fim aventa, “sobre eu nunca ter gostado de ser eu” (p.157).

Já se vê que o modelo feminino cultural que Júlia metaforiza, assim se conduzindo, é o da “possessa”. Por tudo que se viu, ela se mostra como um espaço letárgico, inativo, que, circunstancialmente, é povoado ora por um ou por outro, ao sabor dos acasos. Dessa maneira, ela parece se oferecer a nós como puro receptáculo a ser preenchido ou a ser disputado por diferentes potências que, de uma ou de outra forma, são tão obscuras quanto **ainda impronunciáveis**. Assim, se alguma coisa a habita, é apenas o inominável, com toda a sua carga de desconhecido e tenebroso, conteúdo que, neste caso, precisa ser exorcizado a fim de que Júlia adquira, finalmente, o seu próprio nome.

Ora, apenas quando a sua dedicação narrativa sobre Marta vai solicitando dela que traga para a cena respostas às suas próprias experiências históricas, morais e políticas, nas quais ela passa a se enxergar, não mais como Marta, mas como aquela que não sabia que era - é que Júlia começa a se comportar, a cada vez mais, como uma pessoa autônoma, gradativamente liberta das energias alheias que a habitavam. Aliás, a própria voz narrativa há de brindar tal

maturidade, afirmando que, por fim, Júlia toma decisões assim ou assado apenas porque, doravante, “ela própria queria. Menina crescida. Já era altura. A saber o que quer.”(p.184).

Assim, aquele enredo subjacente (encoberto pelo outro acerca do destino de Marta) vence, com seu silêncio e mudez, a loquacidade da narrativa mais aparente, oferecendo à Júlia uma identidade real. Através daquele, a citada “alma expectante” foi tendo ensejo de ir aprimorando a sua educação sentimental, ética e política como indivíduo, e de ganhar corpo próprio e digno destino. De modo que vai interessar menos à nossa curiosidade insistir em saber de Marta que, assim como os **desaparecidos** durante a ditadura, foi o acesso para que Júlia **se aparecesse** como um indivíduo de uma geração que ainda não tem cara: a geração pós-25 de Abril.

Porque não é gratuito, da parte desta obra, que o relatório elaborado por Júlia acerca de Marta, endereçado para Viana em Londres – e note-se que se trata do capítulo medial do romance - se misture com os fatos políticos e históricos que ela própria está vivendo nesse Verão de 2004, e aos quais, ainda que tateando, ela parece estar apta a interpretar com muito discernimento e clareza. É assim que ela inclui, no relatório sobre Marta, tais cogitações: “o Presidente da República estaria a ser inconsistente no uso dos seus poderes constitucionais” (p.109); tal episódio dá a impressão de constituir uma “espécie de golpe de estado constitucional, levando ao poder quem não tem legitimidade eleitoral nem provada competência” (p.110); a Maria de Lourdes Pintasilgo representou “uma espécie de consciência do país que poderia ter havido” (p.111). Por fim, a política, que também passa pelo seu crivo, lhe surge revelada como “um impedimento das relações entre as pessoas porque os políticos rapidamente deixam de ser pessoas”... (pp.111-112).

No próximo estágio desse moroso aprendizado, Júlia se dará conta (graças à sua experiência em tornar plausível o seu próprio imaginário como passado de Marta) do papel insidioso das reinterpretações que o poder pode conferir à História (esta, com agá maiúsculo). E então, como legítima dona das suas convicções, Júlia se conscientiza do risco que é a transformação do desejo político em memória, do nefasto papel da usurpação da memória alheia.

De maneira que - ao final do romance, substituindo Carlos Ventura no Jornal e decidindo no seu foro íntimo repetir a crônica

pela qual ele foi despedido - Júlia alcança a culminância do seu processo de auto-conhecimento. A tomada de tal decisão compreende assumir, como missão política própria, o desmascaramento das recentes apropriações ideológicas pelas quais tem passado a História Portuguesa, vítima de uma “crescente neutralização do papel dos militares no 25 de Abril” (p.177).

Creio podermos constatar, por tudo quanto venho argumentando, que uma das marcantes inquietações de **Sem Nome** é justo a de conhecer a cara dessa geração que emerge desse momento de tamanhas transformações na vida portuguesa: a queda da ditadura salazarista e o advento do 25 de Abril.

Daí que você estivesse lendo o tempo todo uma narrativa sobre a desaparecida Marta, e compreendendo, numa aparecida Júlia, aquilo que se vai cunhando como perfil dessa geração que se debate em busca de um nome. Você lê a personagem, mas está presenciando na narradora um gradativo processo de conhecimento iminente dela mesma que, sendo também um ritual de exorcismo, é, ao mesmo tempo, um ritual de batismo.

Se me explico bem, todo esse lento processo de auto-conscientização de que trata este belo romance, pode ser metaforizado no exemplo de um signo, ainda incompleto, feito um arcabouço de significado, cujos juízos constitutivos se encontram em pleno conflito. Articulando-se, pois, de maneira insólita, tais juízos questionam a legitimidade do código aceito, submetendo-o a exame, de maneira a provocar um instigante motim no seu interior, o que obriga tal signo, assim manco e ainda torto, a desbastar trilhas nunca galgadas pela história da cultura. Tais fragmentos e estilhaços de sentido são, portanto, ainda arriscados e perigosos, pois que se encontram, ainda, em estado de pura iminência. E é neste sentido, creio eu, que podemos dizer desse signo e deste romance que sejam inomináveis: contêm em si forças que se debatem à procura de uma decisão que ainda não é possível.

Talvez por isso mesmo, só signos desse teor possam capacidade para nos aportar ao limiar da utopia. Só eles angariam energia suficiente e difusa para fundar, para nós, uma nova cidadania (literária, política?), um país onde possamos reencontrar a nossa imagem em formação, um país onde tudo “não seja senão ordem e beleza”. É para esse país do fecundo inominável que este romance

de Helder Macedo, segundo o leio, nos convida a viajar, mas não sem antes vasculhar a sua existência, dentro de nós:

Mon enfant, ma soeur,  
Songe à la douceur  
D'aller là-bas vivre ensemble!  
Aimer à loisir,  
Aimer et mourir  
Au pays qui te ressemble!  
(...)  
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Este poema de Baudelaire é citado, em alguns passos do romance, com o título de “L’invitation au voyage. Le pays qui te ressemble.” Era um dos poemas que José Viana havia traduzido para Marta, quando, durante a ditadura, procuravam para si um país que se parecesse com eles. Cito-o a partir da edição bilingüe da Nova Fronteira – **Charles Baudelaire. As flores do mal**, na tradução de Ivan Junqueira (Rio de Janeiro, pp. 234-237)



## DO PASSO AO SALTO, UMA LEITURA DO AMOR E DO ÓDIO EM *O CAVALO DE SOL*, DE TEOLINDA GERSÃO

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira<sup>1</sup>

Beleza e eficácia conduzem a narrativa deste premiado romance de Teolinda Gersão, produzido entre 1988 e 1989, cujo enredo remonta aos velozes anos 20 pontuado de alusões a gramofones, *fox-trot* e cinematógrafos. Trata das relações intersubjetivas dentro de uma família tradicional de Portugal, proprietária da Casa da Cabeça de Cavalo<sup>2</sup> que, por sinal, é o título de um romance de 1995. Na seqüência dos anteriores, *O cavalo de sol* (1989) ganha destaque na potência alegórica e no jogo imagético ao representar ações cotidianas cuja natureza alcança ontologicamente qualquer época. Como já falou Isabel Allegro Magalhães, as narrativas de Teolinda lembram contos de fada pela sua aparente simplicidade. A tal qualidade se acrescenta neste romance um forte visualismo a pedir uma adaptação cinematográfica em virtude da plasticidade na composição das cenas, na ordenação dos momentos diegéticos, na explicitação das relações entre homem, mulher e animais. A narração é rica em cenas concretas acompanhadas pelo olho-câmera de um narrador que fala pela imagem, sem necessidade de fazer falar a personagem, revelando sentimentos e emoções que se cruzam com pensamentos e ações, descortinando questões fundamentais da subjetividade feminina e masculina no seu embate com a realidade circundante.

A partir da sugestão do título, onde dois semas fortes – cavalo e sol – fornecem a pista em direção à positividade da protagonista, chamada motivadamente de Vitória, o enredo linear, mas não tradicional, avança num ritmo crescente em quatro capítulos que correspondem aos quatro estágios da arte da equitação: passo, trote, galope e salto.

Por sua vez, estes estágios recobrem infância, adolescência, juventude e maturidade da personagem que então abandona a casa

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Fluminense

<sup>2</sup> Gersão, 1989, p. 107.

realizando um percurso libertário representado metaforicamente pela união centáurica com o animal.. Graças à aliança com o cavalo, ela desenvolve a auto-confiança necessária para resistir ao soterramento de sua personalidade. No gozo de um prazer consentido socialmente – a equitação - Vitória se consente outros prazeres, recebendo energia para realizar um destino próprio e alegórico na medida em que ao seu perfil se colam todas as mulheres vitoriosas em seus desejos.

Em contraponto a esta positividade, estão as imagens de violência cristalizada na figura masculina, cujo esporte favorito é a caça pela possibilidade de exercer o domínio completo sobre a vida e a morte de outro ser. Sentindo-se pleno de poder, Jerônimo encarna a arrogância do macho filho-de-família, cuja loucura – vale dizer, intenções dominadoras – são, a princípio, cuidadosamente encobertas pelas convenções polidas, policiadas, domadas, existentes no cenário familiar.

Usando uma focalização múltipla<sup>3</sup>, a história chega diretamente ao leitor através da mente das personagens, sobretudo Vitória e Jerônimo, primos mutuamente prometidos como noivos. O tempo presente – curto como o galope e o salto - tem como referência a proximidade do casamento, em torno do qual giram as ações e pensamentos do passado, trazidos à narração pela memória de cada um. Este tempo-eixo coincide com o final do Verão e com o 2º capítulo, quando então os acontecimentos se precipitam em direção ao futuro, explicitando-se a violência e a libertação, o ódio e o amor.

Interessa-me, sobretudo, destacar o amor e o ódio, não como reversos da moeda manuseada pelo sujeito na sua relação com o objeto kleiniano, mas enquanto desdobramentos comportamentais aprendidos no convívio doméstico. Segundo ensina Nietzsche para o bem ou para o mal, também os sentimentos são construídos. Neste trabalho busco observar os sentimentos que são forjados, calculadamente ou ao acaso, na ambiência familiar pela duplicação simbólica das práticas do mundo público. Se neste

<sup>3</sup> Segundo Leite, 1987, a onisciência múltipla confere maior objetivação ao material da história, pela ausência de um narrador propriamente dito e pela dominância da cena. O exemplo da autora é *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, em que cada capítulo traz diretamente, através da mente de uma personagem, as impressões que fatos e pessoas deixam nela.

último a violência prolifera abertamente, no mundo privado ela viceja sob formas dissimuladas e imperceptíveis, atingindo crianças, mulheres e animais.

Efetivamente, a subjetividade de rapazes e moças é o resultado de uma série de intervenções, boas ou más, dos agentes educativos. Como órfã de mãe e, depois, de pai, Vitória é abrigada na casa dos tios, o que lhe dá uma condição de intrusa, mas, ao mesmo tempo, a livra da soberba influência parental, não raro repressora, sobretudo na sociedade do início do século XX. Jerônimo é o primogênito da casa, encarnando o máximo de uma estirpe que aprende a viver do trabalho alheio e do prazer da caça como passatempo e perversão. Para desequilibrar o regime da dupla moral implantado na educação de jovens, há a presença do cavalo entre os primos. Assim, para dar conta das reflexões em torno do tema, a comunicação se divide em três partes, a saber: 1. O que é um cavalo. 2. O que é um homem. 3. O que é uma mulher. Desenvolvida ao longo do enredo, esta triangulação será reduzida ao binômio natureza-cultura ou ao embate eu-mundo, como veremos.

## 1. O QUE É UM CAVALO

Vitória se pergunta: “o que passa, de repente, na cabeça de um cavalo?”<sup>4</sup> Segundo Eliade, o cavalo tanto é ligado às forças da morte como animal ctônico-funerário, quanto às energias cósmicas e cegas do caos primigênio, identificadas, neste caso, com os desejos exaltados e instintos. Daí ter sido motivo recorrente na arte romântica (Delacroix, Géricault) que nele projetava as forças criadoras do universo. Para Jung ele simboliza “a mãe em nós” ou a intuição do inconsciente.

Pela união centáurica a este cavalo-mãe, Vitória se protege do predador que a quer abater. Muito frágil, “a cintura estreita, como se fosse quebrar-se pelo meio”<sup>5</sup>, ela é contemplada por Jerônimo como a presa sobre o dorso do animal, aquela que lhe seria destinada como sua mulher dali a um mês, precisamente. Mas ela “não olhava, entregava-se, inteira, às sensações”<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Gersão, 1989, p. 83.

<sup>5</sup> Gersão, 1989, p. 11.

<sup>6</sup> Gersão, 1989, p. 13.

O cavalo representa no texto a mãe-natureza da qual a personagem recebe o influxo direto quando os dois corpos se ajustam no passo, no trote, no galope e, principalmente, na hora do salto, promovendo um estado de harmonia e bem estar. No “corpo perfeito”<sup>7</sup> de Castanho, “solto, cheio de música, ébrio de música, avançando na luz como se dançasse”<sup>8</sup>, Vitória podia depositar toda sua confiança. Quando o seu corpo ao dele se juntava, “tão coincidentes, ambos”<sup>9</sup>, a menina deixava-se conduzir e de olhos fechados saltava o ribeiro porque “o cavalo era um guia”, cujos olhos “viam claro”<sup>10</sup>. Sua confiança no animal levava-a a correr o risco que há no salto no momento crítico em que não é possível recuar, sob pena de cavalo e cavaleiro caírem feridos de morte.

Diferentemente do cão, havia uma parte do cavalo que “não se deixava domesticar”<sup>11</sup>, como se tivesse uma vida secreta, tal como a que existia em Vitória, inacessível ao noivo e aos familiares. Por outro lado ele mantém vivos os laços com a natureza. Vendo-se um cavalo a andar pelo campo, entendia-se “a sua profunda, herbívora, ligação à terra, o seu ritmo tranqüilo de viver, sem a voracidade, a sofreguidão, a competitividade e a crueldade dos carnívoros”<sup>12</sup>, que contrasta com os cães e - por que não dizer? - com o homem moderno. Esta independência caracteriza igualmente Vitória, apesar dos freios que lhe impunham como mulher. O cavalo também simboliza o tempo vivido, aproveitado - “o cavalo do tempo, correndo sobre um campo”<sup>13</sup>, numa relação com Vitória, que não contava os dias, pois “cada dia é uma vida”<sup>14</sup>.

Graças a sua natureza indômita, o cavalo não tem verdadeiramente um dono e não está disponível do mesmo modo que o cão, cuja imagem sentada no disco de gramofone - o antigo selo da RCA - é sempre a voz do seu dono, também metáfora da mulher submissa.

---

#### O cão era a sombra do homem, não tinha outra função do

<sup>7</sup> Gersão, 1989, p. 119.

<sup>8</sup> Gersão, 1989, p. 16.

<sup>9</sup> Gersão, 1989, p. 143.

<sup>10</sup> Gersão, 1989, p. 119.

<sup>11</sup> Gersão, 1989, p. 83.

<sup>12</sup> Gersão, 1989, p. 84.

<sup>13</sup> Gersão, 1989, p. 190.

<sup>14</sup> Gersão, 1989, p. 190.

que servi-lo fielmente até a morte, lamberia sempre a mão que o castigava, o seu mundo era o seu dono, e a voz do seu dono era para ele a única audível.<sup>15</sup>

Por isso Jerônimo prefere o cão. “Ao contrário do que acontecia entre o homem e o cavalo, a relação [entre o homem e o cão] era perfeita”<sup>16</sup> para ele, ou seja, jamais haveria o estorvo da reciprocidade ficando “de um lado a fraqueza, e do outro a força”<sup>17</sup>. Esta posição assimétrica de poder sobre o cão dava a Jerônimo a sua própria dimensão na relação com Vitória.

É ainda digna de nota a recorrente paixão da autora pela pintura impressionista e simbolista ao jogar imagens soltas como “Cavalo e Rapariga Dançando”<sup>18</sup> e “Mulher e Cavalo Passeando”<sup>19</sup>, em que a continuidade da ação verbal alude à confiança, à fraternidade e à harmonia dos atos compartilhados. Todas essas imagens servem para marcar o sublime de uma união esdrúxula entre uma mulher e um animal que contrasta ponto por ponto com as bodas que se aproximavam.

## 2. O QUE É UM HOMEM

O homem pertence ao gênero que se naturalizou historicamente como o Outro da mulher. Dotado de masculinidade, encarna a essência da verdade do Ser humano, princípio “tomado como medida de todas as coisas”<sup>20</sup>, segundo Bourdieu. Já se observou à exaustão que o gênero masculino se mostra como algo não marcado, de certa forma neutro, enquanto o gênero feminino é sua variação subsidiária, como a costela de Adão. Ao adotar uma posição historicista quanto ao assunto, diz Bourdieu que

(...) os princípios antagônicos da identidade masculina e da identidade feminina se inscrevem, assim, sob forma de maneiras permanentes de se servir do corpo, ou de manter a

<sup>15</sup> Gersão, 1989, p. 82.

<sup>16</sup> Gersão, 1989, p. 82.

<sup>17</sup> Gersão, 1989, p. 82.

<sup>18</sup> Gersão, 1989, p. 14.

<sup>19</sup> Gersão, 1989, p. 15.

<sup>20</sup> Bourdieu, 2003, p. 23.

postura, que são como que a realização, ou melhor, a naturalização de uma ética.<sup>21</sup>

Jerônimo nunca gostara de cavalos desde que na infância caíra do lombo de um, sentindo-se como “um boneco, em reviravoltas sucessivas”, (...) “atirado por uma força descontrolada e bruta, como se o cavalo tivesse enlouquecido”<sup>22</sup>. Em compensação, desenvolveu a paixão da caça, ajudado pelo cão. Para ele a caça “era um jogo de poder”<sup>23</sup> em que a força da inteligência vencida o mundo selvagem. Seu maior desafio seria um dia domesticar um falcão, esta poderosa ave de rapina que sacrificava seu instinto caçando para o homem e que, ao fazê-lo, “perdia a sua razão de ser”<sup>24</sup>. Segundo a visão de Jerônimo, a fórmula da vida seria “esse jogo incansável do predador e da presa, a sua relação violenta”<sup>25</sup> e sedutora marcada, em última análise, pelo ódio e não pelo amor. “A rapina era a forma natural de caça, pensou. Ou do amor”<sup>26</sup>. Em nome desse amor / ódio assíduo e apaixonado, ele treinava os cães como parte da caça, competindo com eles, medindo forças, até submetê-los a sua vontade. Assim ele fez com Dingo, e com tal zelo para que “nenhum erro se instalasse e criasse distância entre a sua vontade e o cão”<sup>27</sup>, que o animal enlouquece e é sacrificado. Com essa mesma determinação, ele prepara a casa futura do casal, controlando e corrigindo tudo nos mínimos detalhes. Enquanto Vitória galopava, sorvendo com delícia o ar, unida ao cavalo, Jerônimo ficava a imaginar, com prepotência, que ela estava a entrar na casa por ele preparada. A casa é metáfora da armadilha que o caçador arma para a caça cobiçada. “Casa futura” a indiciar o tempo da dominação efetiva sobre Vitória, quando bastaria a Jerônimo “empurrar o pêndulo”<sup>28</sup> do relógio, iniciando o tempo da dominação doméstica. Nesse projeto de vida, Vitória é a possível caça e, como tal, deverá ser seduzida e odiada para a afirmação do seu futuro dono.

<sup>21</sup> Bourdieu, 2003, p. 38.

<sup>22</sup> Gersão, 1989, p. 81.

<sup>23</sup> Gersão, 1989, p. 86.

<sup>24</sup> Gersão, 1989, p. 87.

<sup>25</sup> Gersão, 1989, p. 87-88.

<sup>26</sup> Gersão, 1989, p. 153.

<sup>27</sup> Gersão, 1989, p. 91.

<sup>28</sup> Gersão, 1989, p. 62.

O impulso sádico de Jerônimo se manifesta desde a infância quando, por brincadeira, prende a prima dentro de uma arca no sótão da casa. Enquanto ela estava tomada pelo sadio “desejo de explorar o corpo dele”<sup>29</sup>, Jerônimo se deleitava ao vê-la caída no chão, despencada da clarabóia, como “a boneca que ele sempre desejara ter”<sup>30</sup>.

Sabemos que grande parte dos comportamentos masculinos se cristalizam por força de uma postura ideológica ligada a papéis sociais. É o caso dos equivocados códigos da honra masculina que não só põem em risco a integridade da mulher como podem levar à auto-destruição física ou psicológica do homem. Segundo Bourdieu, “os homens também estão prisioneiros e, sem se aperceberem, vítimas, da representação dominante”<sup>31</sup>. O trabalho de construção simbólica não é só performativo, mas também envolve uma definição diferencial dos usos do corpo “para produzir este artefato social que é um homem viril ou uma mulher feminina”<sup>32</sup>. Cabe à família em grande parte inscrever emoções e sentimentos nestes corpos.

Dentro dessa lógica e para manter o orgulho do macho aprendido desde a infância, Jerônimo repele Vitória no baile unicamente para lhe mostrar que ele é “inteligente e brilhante”<sup>33</sup> o bastante “para [não] se deixar envolver por jogos irrisórios de mulheres”<sup>34</sup>, o que nos lembra o comportamento infantilmente cultivado de Mr. Ramsay flagrado pela esposa no romance *Passeio no farol* de Virgínia Wolf. Ao não encontrar em Vitória o padrão feminino, aprendido como oposto e complementar ao seu, Jerônimo volta-se para Melícia, paradigma da mulher submissa. Mas a humilhação de não ser homenageado por Vitória não faz parte do seu código masculino e sua vingança atinge a inocente cadela Fulva, que é morta pelo dono. Este ódio se destila no romance muitas vezes na postura de Jerônimo como o observador (invejoso?) da alegria de Vitória, alguém que “ficava exterior às coisas”<sup>35</sup>, ocupando o posto de um guarda-sentinela a controlar de um panóptico o com-

<sup>29</sup> Gersão, 1989, p. 38.

<sup>30</sup> Gersão, 1989, p. 39.

<sup>31</sup> Bourdieu, 2003, p. 63.

<sup>32</sup> Bourdieu, 2003, p. 33.

<sup>33</sup> Gersão, 1989, p. 168.

<sup>34</sup> Gersão, 1989, p. 68.

<sup>35</sup> Gersão, 1989, p. 75.

portamento de outros para melhor saborear a pressuposição de seu poder, “lá de cima, olhando-a apenas de longe (...)”<sup>36</sup>.

Embora o seu tema seja a violência simbólica, Bourdieu não minimiza o papel da violência física, lembrando que há seres espancados, violentados e explorados com o aval da dominação masculina. Efetivamente, ao final do romance, Jerônimo perde a cabeça e, movido pelo ódio, espanca Vitória quase até a morte. Imaginando-se na suposta condição humilhante de caça, direciona a violência contra si mesmo e se suicida:

Incauto, no meio do outeiro, ele era a presa. Desprevenida e cercada. Porque era ela, e não ele, a caçadora (...) porque ela lançava luz nos seus olhos e o forçava a enfrentar o que ele não aceitaria nunca – por isso ele teria de morrer (...) Porque ela avançava contra ele (...) no instante em que o sol nascia..<sup>37</sup>

Jerônimo não consegue “parar o sol”<sup>38</sup>, segurar “os cavalos do sol”<sup>39</sup> que o arrastavam para um impasse fatal em sua consciência. O dia nasce com o triunfo de Vitória, a mulher “diurna, irmã do sol”<sup>40</sup>, filha do cavalo de sol. Vítima dos equivocados sentimentos produzidos em si pela condição de macho, Jerônimo se filia ao regime noturno sob a forma de uma constante melancolia, “aquela diabólica tristeza”<sup>41</sup>, pensava Vitória, que empanava a sua aguda inteligência. “Lá fora as coisas resplandeciam de luz, e ele não as via”<sup>42</sup>, evitando aceitar a generosidade da noiva com a qual “(...) ele poderia entrar na vida (...)”<sup>43</sup>.

---

<sup>36</sup> Gersão, 1989, p. 76.

<sup>37</sup> Bourdieu, 2003, p. 212.

<sup>38</sup> Gersão, 1989, p. 211.

<sup>39</sup> Gersão, 1989, p. 211.

<sup>40</sup> Gersão, 1989, p. 211.

<sup>41</sup> Gersão, 1989, p. 160.

<sup>42</sup> Gersão, 1989, p. 94.

<sup>43</sup> Gersão, 1989, p. 95.



### 3. O QUE É UMA MULHER

Perguntou Freud: o que quer uma mulher, na suposição de que há um desejo especial, diferenciado, a marcar o feminino. Simone de Beauvoir corrige o criador da Psicanálise ao declarar que “não se nasce mulher, torna-se”, pondo em destaque o caráter construído e histórico da feminilidade “cujo dispositivo central é o mercado matrimonial”, segundo Bourdieu<sup>44</sup>. Vitória, como qualquer moça de sua classe, é moeda de troca dentro de um sistema simbólico em que o corpo é literalmente “um objeto que pode ser avaliado e intercambiado”<sup>45</sup>. Casar-se com seu primo significa funcionar como uma peça na reprodução do capital simbólico e social. Dissimulada como comunicação e amor conjugal, esta economia simbólica oculta a dimensão política da transação matrimonial em que se reproduz a dominação masculina. Na contracorrente dessa lógica, Vitória resolve ouvir os apelos dos sentidos e entrega-se a Amaro, rompendo o pacto de fidelidade ao noivo, situação que vai desencadear a violência contra si, já que virilidade desonrada e violência estão estreitamente ligadas na cultura patriarcal.

Entre as exigências do “eterno feminino” e suas próprias experiências, Vitória oscila entre tornar-se mulher ou tornar-se pessoa, descobrindo casualmente o prazer de realizar seus desejos através da equitação, aprendida na infância. Montar era “talvez a melhor maneira de gozar o campo, de ver toda a sua extensão e esplendor, assim de um ponto mais alto e sem cansaço”<sup>46</sup>. Desde cedo, pela experiência junto ao cavalo, ela percebe que o espírito era contíguo ao corpo, numa integração com o cavalo que “lia com o corpo o pensamento do outro corpo e obedecia-lhe”<sup>47</sup>; mas também ela aprendera a “conhecer o cavalo e a pressentir, ou prever”<sup>48</sup>, o que se iria passar. Na sua aprendizagem, havia às vezes o receio de ir longe demais, tal como a Lóri clariceana no seu percurso existencial, também hesitante diante da liberdade “como se retivesse

<sup>44</sup> Bourdieu, 2003, p. 54.

<sup>45</sup> Bourdieu, 2003, p. 56.

<sup>46</sup> Gersão, 1989, p. 15.

<sup>47</sup> Gersão, 1989, p. 33.

<sup>48</sup> Gersão, 1989, p. 34.

as rédeas de um cavalo que poderia galopar e levá-la Deus sabe onde”<sup>49</sup>. Contudo, ela não desiste dos treinos e, ao fazê-lo, se prepara para a vida, revelando ao leitor que não tinha sido em vão o trabalho do velho instrutor, acometido de culpas ao final da narrativa.

Sabe-se hoje em dia que, para além do prazer proporcionado pelo esporte, a equinoterapia tem excelentes efeitos sobre o corpo e a alma dos humanos. Já em 1569 Mercuriális, um estudioso da época, afirmava que a interligação entre o homem e o cavalo promovia o bem-estar físico e mental. Pesquisas nesse sentido vieram demonstrar os benefícios da equitação, de modo que atualmente a equitação para além de um desporto muito saudável é utilizada como método terapêutico, visando a reabilitação e uma melhor integração social de algumas crianças ou adultos. Andar a cavalo proporciona vibrações osteoarticulares que enviam mensagens para a medula e conseqüentemente para o cérebro. Além dos benefícios psicomotores, está o desenvolvimento da concentração, do raciocínio e da independência, com destaque para a redução da agressividade. Em acréscimo, Bordieu assinala a eficácia do esporte quando praticado pela mulher:

(...) a prática intensiva de um determinado esporte determina nas mulheres uma profunda transformação da experiência subjetiva e objetiva do corpo: deixando de existir apenas para o outro ou, o que dá no mesmo, para o espelho (...), isto é, deixando de ser apenas uma coisa feita para ser olhada, ou que é preciso olhar visando a prepará-la para ser vista, ela se converte de corpo-para-o-outro em corpo-para-si-mesma, de corpo passivo e agido em corpo ativo e agente (...).<sup>50</sup>

Para Vitória, experimentar a natureza era uma outra forma de resistir ao poder dos outros sobre si: “A terra estava do seu lado. E a árvore, também a árvore”.<sup>51</sup> Longe de casa, depois de muito galope, ela deitava-se no chão, “enterrava os dedos na terra e fechava os olhos, agarrando-se à folhas de erva: conhecia isso, a vertigem

<sup>49</sup> Lispector, 1973, p. 40 e 140.

<sup>50</sup> Bourdieu, 2003, p. 83-84.

<sup>51</sup> Gersão, 1989, p. 23

do nada (...)”<sup>52</sup>

Também no espaço interno da casa, Vitória ensaiava experiências “de agüentar o medo sozinha”<sup>53</sup>. O pior era lhe dizerem: “Mas é doida (...) é uma criança doida”<sup>54</sup>, como sentenciava a tia para lhe desqualificar e domesticar. Para resistir à violência desse discurso opressivo, Vitória exprime-se simbolicamente quando atira ao poço os sapatos que lhe apertavam o pé, metonímia da opressão familiar: “Eles jamais saberiam (...)”<sup>55</sup>. A alegria da desforra se mistura ainda a alguma culpa quando imagina que seus pés estão mergulhados para sempre. Sabia que a tia a considerava “má e perversa”<sup>56</sup>, talvez por mergulhar “despudoradamente nas coisas”, “mas ela não os ouvia, há muito que deixara de ouvi-los, e estava acostumada a que a chamassem louca”<sup>57</sup>.

Vitória percebe com facilidade o ódio ao redor de si já que transitava no prazer de viver, ao contrário dos seus familiares presos a estereotípias sociais. Por estar afastada do registro da culpa, ela vê claramente o ódio disfarçado sob a forma de hipocrisia quando os tios recebem a visita de seu pai e sua nova esposa. Também odientas se mostravam as criadas da casa, “desfiguradas de ódio e de prazer”<sup>58</sup>, que não hesitavam em torturar sadicamente a menina, tal como faziam para matar o peru do Natal. Saborosas da aversão da patroa à sobrinha, elas castigam Vitória com pimenta na boca, prendem-na no quarto para obter detalhes do seu envolvimento com o jardineiro, “inchadas como rãs debaixo da pele, insufladas de ódio”<sup>59</sup>. Mas Vitória “não iria falar nunca”<sup>60</sup> ainda que a matassem. Consideram-na estranha, mentirosa com parte com o demônio: “Quase não fala, e quando abre a boca só diz mentiras. (...) Deus me perdoe, mas anda com ela o esquisito”<sup>61</sup> (...) “Ela é mas é fingida, disse a Comba. Finge que é doida para

<sup>52</sup> Gersão, 1989, p. 18.

<sup>53</sup> Gersão, 1989, p. 19.

<sup>54</sup> Gersão, 1989, p. 23.

<sup>55</sup> Gersão, 1989, p. 26.

<sup>56</sup> Gersão, 1989, p. 145.

<sup>57</sup> Gersão, 1989, p. 118.

<sup>58</sup> Gersão, 1989, p. 126.

<sup>59</sup> Gersão, 1989, p. 125.

<sup>60</sup> Gersão, 1989, p. 124.

<sup>61</sup> Gersão, 1989, p. 61.

mentir mais à vontade. Mas é tudo falsidade e fingimento”<sup>62</sup>. Efectivamente, Vitória resiste ao fascismo da linguagem do senso comum negando-se a reproduzi-la e, em vez de falar, age pelo silêncio ou pela dissimulação quando, por exemplo, colhe flores para jogá-las ao rio por puro prazer. Sabendo que ninguém entenderia tal gesto, finge que vai levá-las para os altares da igreja. Assim ela enfrenta o discurso opressivo que, na visão de Judith Butler, “exige que, para falar, o sujeito falante participe dos próprios termos dessa opressão”<sup>63</sup>.

Vitória reage ao bordado – destino feminino e símbolo da espera interminável da mulher (veja-se Penélope) – desejando raiosamente “espalhar ao vento todas as agulhas”.<sup>64</sup> Por não se encaixar na tipologia do feminino, é vista pela tia como “uma Maria machona” que “só quer é levar vida de rapaz”<sup>65</sup>. Realmente, em vez de arrastar a agulha pelo deserto do pano da casa onde nada estava vivo, Vitória prefere ver o nascimento do potro, pouco se importando com os cheiros fortes do estábulo, que tanto repugnavam Jerônimo.<sup>66</sup>

Vitória galopava para a frente, “como se tivesse um objectivo”<sup>67</sup>, o que irritava profundamente Jerônimo que a via fugindo do seu controle e do papel feminino da mulher como aquele ser que deve adotar o destino de um homem e não ter metas próprias. Muitas vezes ela quase desistia, desejando desaparecer, não estar em lugar nenhum, “como desaparecia no espelho, quando se olhava muito tempo”<sup>68</sup>, embora percebesse que “havia uma outra, sepultada no espelho. Que morreria lá dentro, se ninguém soltasse”<sup>69</sup>. Paradoxalmente ela é ajudada por dois homens – o jardineiro e o instrutor de equitação – que a advertem: “Eles [os parentes] vão matar-te ou tu vais matar-te, se ficares aqui”<sup>70</sup>.

<sup>62</sup> Gersão, 1989, p. 103.

<sup>63</sup> Gersão, 1989, p. 168.

<sup>64</sup> Gersão, 1989, p. 63.

<sup>65</sup> Gersão, 1989, p.63.

<sup>66</sup> Gersão, 1989, p. 64-65.

<sup>67</sup> Gersão, 1989, p.145.

<sup>68</sup> Gersão, 1989, p.130.

<sup>69</sup> Gersão, 1989, p.131.

<sup>70</sup> Gersão, 1989, p.131.

## CONCLUSÃO

Como em outras narrativas, (*Os teclados, Os anjos, O silêncio*) há uma luta entre a protagonista e o meio familiar e social a lhe impor normas de sentimentos e condutas que conspiram para a sua derrocada e submissão, a exemplo do que ocorre com as personagens secundárias, masculinas ou femininas, em contraste com a heroína. Na malha textual de Teolinda vemos com nitidez uma denúncia contra a hegemonia de padrões discursivos que ratificam a diferenciação arbitrária entre sexos e gêneros, endossam simulacros de amor e dissimulam ódios destrutivos na família.

Mais uma vez, a vitória provém do acaso mas também da força desejanste de Vitória. Graças à prática da liberdade na equitação e à sua estreita relação com o corpo do animal e com a natureza, Vitória se protege contra as mesquinhas do meio familiar, alcançando-se a um outro patamar onde a imaginação é uma ferramenta, de devaneio, sim, mas igualmente de propulsão para uma outra vida, numa “cidade iluminada” que ela via no fundo do ribeiro.<sup>71</sup> Antes de a notícia da morte de Jerônimo se saber na Casa, ela partia “sozinha para o desconhecido e enfrentava o mundo como se ele não fosse selvagem”.<sup>72</sup> Partia, finalmente, “como se saltasse uma barreira”<sup>73</sup>, lembrando-nos a Lídia de *O silêncio*.

A triangulação homem – mulher - animal é, em última análise, uma falsa questão já que, em última análise, o importante no romance é a problematização da diferença cultural masculino / feminino a comprometer a harmonia entre o ser humano e a natureza.

---

<sup>71</sup> Gersão, 1989, p.54.

<sup>72</sup> Gersão, 1989, p.213.

<sup>73</sup> Gersão, 1989, p.214.

**RESUMO:** A partir da sugestão do título onde dois semas fortes – cavalo e sol – fornecem a pista em direção à positividade da protagonista, este premiado romance de Teolinda Gersão, produzido entre 1988 e 1989, tem o enredo linear, mas não tradicional, que avança num ritmo crescente em quatro estágios da arte da equitação: passo, trote, galope e salto. A personagem feminina atualiza centauricamente uma união com o animal e dele recebe a força e o gosto pela liberdade. No contraponto, há a imagética da violência cristalizada na figura de seu noivo, cujo esporte favorito é a caça pela possibilidade de exercer o domínio completo sobre a vida e a morte de outro ser. Como Deus, Jerônimo encarna a arrogância do macho filho-de-família, cuja loucura – vale dizer, intenções dominadoras – são cuidadosamente encobertas pela boa educação no cenário familiar. Prefere cães a cavalos e do mesmo modo espera das mulheres um comportamento domesticado e servil. Meu objetivo é focalizar o par amor e ódio, não como reversos da moeda manuseada por um mesmo sujeito na sua relação com o objeto kleiniano, mas como desdobramentos comportamentais que são aprendidos no convívio familiar, levando à dor ou à libertação. Mais uma vez estamos diante da temática dos sentimentos que são forjados, calculadamente ou ao acaso, pelo ambiente familiar numa duplicação simbólica das práticas do mundo público. Se neste a violência é explícita e hipocritamente condenada, naquele viceja sob formas imperceptíveis, atingindo mulheres, crianças e animais.

**Palavras-chave:** mulher; família; romance português contemporâneo.

**ABSTRACT:** *From the title suggestion of two heavy sememes – horse and sun – which give a clue towards the protagonist positivity, this awarded novel by Teolinda Gersão, written between 1988 and 1989, has a linear plot, not traditional though, that develops itself in a crescent rhythm within four steps of the art of horse riding : stepping pace, trotting, galloping and jumping. The female character performs a centaurical union with the animal and receives from it the strength and the taste for freedom. As a counterpoint, there is the imagetic of crystallized violence in the figure of the fiancé, whose favorite sport is hunting due to the possibility of carrying out total domain over life and death of other beings. As God, Jerônimo embodies the arrogance of a family man, whose madness – it is worth saying, dominating intentions – are care-*

*fully disguised by his politeness in the familiar setting. He prefers dogs to horses and expects from women a domesticated and servile behavior in the same way. I intend to focus the pair hate and love, not as reverse of the coin handled by the same subject in his/her relationship with the Kleinian object, but as behavior unfoldings that are learnt within the family cohabitation, leading to pain or to liberation. Once again we face the thematic of feelings that are wrought, deliberately or by chance, by the family environment in a symbolic duplication of the public world practices. If in this last one violence is explicit and hypocritically condemned, in the first it thrives in imperceptible ways, affecting women, children and animals.*

**Keywords:** *Woman; Family; Contemporary Portuguese Novel.*

## REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 3.ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero; feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.
- GERSÃO, Teolinda. *O cavalo de sol*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. 3. ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro. *O tempo das mulheres; a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea; ficção portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

## LISBOA EM CARDOSO PIRES E SARAMAGO: IMAGENS DE RETORNO

Maria Luiza Scher Pereira<sup>1</sup>

O subtítulo dessa comunicação – imagens de retorno - foi pego emprestado no próprio programa do congresso, no texto do subtema *Dos tempos*, a partir do qual se formou essa mesa-redonda.

O retorno, além de dar o mote para essa reflexão, também me fez pensar na volta permanente que nós, professores de literatura portuguesa, fazemos a determinadas questões cada vez que nos debruçamos sobre esse *corpus* para preparar nossos cursos e aulas, e avançar com nossas pesquisas.

Leitores especializados que somos, contudo não podemos, e nem queremos, resistir ao gosto particular, à preferência pessoal, às escolhas subjetivas. O fato é que, por motivos não completamente revelados e não exclusivamente intelectuais, alguns textos e alguns autores seguem sendo nossos mais recorrentes objetos de desafio intelectual, de sedução estética, e, principalmente talvez, de prazerosa recepção. Por isso, sempre a eles retornamos.

É o caso de Cardoso Pires para mim. Sempre voltei ao texto de Cardoso Pires, principalmente aos romances, mas também aos contos, aos textos críticos, e mais recentemente ao intrigante *De profundis, valsa lenta*. Até agora, não tinha, no entanto, me dedicado a esse *Lisboa, livro de bordo* a não ser como a leitora interessada que sempre fui de sua obra.

A pesquisa acadêmica que venho desenvolvendo – *“Intelectuais em trânsito: arquivos do exílio”*, em que focalizo mais especificamente os olhares cruzados que intelectuais e escritores portugueses e brasileiros lançam sobre Portugal e Brasil, sobre a Europa e a América Latina no contexto d modernismo e da contemporaneidade - acabaria mais cedo ou mais tarde motivando a extensão da leitura de fruição desse livro para o exercício de reflexão crítica, já que *Lisboa livro de bordo* (1997) é resultado de uma forma de trânsito, o do intelectual que retorna à casa (no caso, sua própria cidade), que ele percorre, apesar de conhecê-la muito, com um olhar necessa-

---

<sup>1</sup> UFJE.



riamente deslocado.

A prática comparatista que orienta a pesquisa me fez inclinar para o cotejamento do texto com outro, seu contemporâneo, igualmente construído sob a metáfora da viagem: o *Viagem a Portugal* (1981), de José Saramago. Como a viagem construída por Saramago é mais extensa, pratiquei recortes e incisões até o viajante chegar a Lisboa, pois me interessava como os dois olhares sobre o mesmo objeto se representam em discursos e perspectivas literárias que são bastante específicas, embora nasçam no mesmo espaço e em condições semelhantes de enunciação.

Nos dois livros, temos a mesma perspectiva em deslocamento, própria do intelectual em trânsito e própria do trânsito do intelectual pelo campo do discurso da literatura nesse momento específico do fim do século XX. Para Cardoso Pires, Lisboa é a cidade de navegar, ou “cidade-ave”. Nesse movimento de navegação, o escritor se distancia da cidade conhecida, familiar, e retorna a ela, para tentar apreendê-la com o olhar deslocado, num processo de conhecimento do novo, só possível com a percepção subjetivada de Lisboa:

“... é uma cidade em geometria esquiva, colinas, requebros, ondulações, reflexos dum rio a tons incertos, conforme os dias e conforme as marés, um corpo para soletrar sem pressas”. (1998:38,39)

Também José Saramago já a partir do título *Viagem a Portugal* adota a posição de quem, tendo se afastado, está de volta à casa. Por que o autor, sendo português, e estando nele, viajaria a seu país, se não fosse para o rever com um olhar diferente, um olhar necessariamente alterado pela tomada de distância?

Ambos, cada um a seu modo, parecem responder àquele “imperativo moral” de se colocar fora de casa, de que fala Adorno no seu livro *Mínima Moralía*. A experiência do exílio, apesar de dilacerante, guardaria uma paradoxal positividade, pois é condição para se obter um olhar deslocado, resultante da alteração de ótica que o afastamento possibilita.

Cardoso Pires e Saramago nesses livros de viagem parecem também registrar as experiências de afastamentos e de retornos

inevitáveis e necessários ao intelectual, naquele processo de relação complexa com a tradição, que o escritor e crítico argentino Ricardo Piglia chama de “*ex-tradição*”.

O sentido geral do termo “extradição” é o da deportação do estrangeiro, i.é, ele, estando fora, é forçado a voltar para seu país. Jogando com a separação do prefixo, Piglia (1991) reinventa o termo e amplia seu sentido para propor a idéia de que um escritor sempre trabalha com a *ex-tradição*: num sentido, trabalha com os rastros de uma tradição perdida, quase olvidada; em outro, com a obrigação de cruzar a fronteira de volta, levado ou trazido a ela, sempre pela força: “obligado siempre a recordar una tradición perdida, forzado a cruzar la frontera”.

O intelectual ou o escritor por formação asila-se na alta-cultura, na “cidade letrada”, mas como não pode jamais esquecer completamente a sua tradição, volta sempre à casa. De volta a ela, não pode mais alienar-se da sua formação letrada, e é com ela que transita no seu próprio espaço para re-conhecê-lo, sendo para sempre então um ser deslocado, um estrangeiro nos dois lugares. Por isso, segundo a idéia de Piglia, “la figura de la extradición es la patria del escritor” e lhe dá “la conciencia de estar siempre en un lugar desplazado e inactual” (1991: 61).

Minha hipótese de leitura desses livros de viagem de Cardoso Pires e de José Saramago é a de que ambos escrevem sobre o retorno que expõe a cisão causada pelo duplo pertencimento: ao acervo da formação culta, autores, referências, textos; e à memória particular, feita de resíduos e traços, reencontrada na experiência pessoal da volta à casa.

Tomemos inicialmente o livro de Cardoso Pires. Seu *Lisboa, livro de bordo*, é um passeio de “viajante errante na paixão” pela cidade, mas mediado pelo passeio pela cidade das letras, lisboetas ou não, tornadas por escolha do escritor suas contemporâneas.

A cidade é vista pelo seu olhar criativo, mas também pelo olhar criativo de seus pares: escritores como O’Neill, Lobo Antunes, Pessoa, Almada Negreiros, mas também Bocage, Camões, Damião de Góis; e pintores e artistas plásticos: Abel Manta, Júlio Pomar, também Vieira da Silva, entre muitos outros.

O passeio e o livro terminam com o escritor sentado num café do Terreiro do Paço e, como tem “a cidade pelas costas”, a

“última vista” da Finis Terrae inclui tanto o bailado das gaivotas do Tejo como os textos de que vai se recordando, e com os quase dialoga: Tirso de Molina, Fielding, Beckford, Sade, Tabbuchi. Nas suas palavras:

Um dia pode acontecer que sentados como agora sobre o rio, a tentemos ler pela voz dos outros e então nos sentiremos mais errantes, mas incertos. (...) Vozes, tudo vozes. Olhares. Memorações.”Quando por fim fechamos a página onde líamos a cidade, descobrimos que a vidraça do café está toldada por uma dança de gaivotas em turbilhão... (e) reconhecemo-nos ainda mais ancorados à cidade que nos viu partir. (1998:117)

A navegação de Cardoso Pires então se orienta por dois movimentos: um que percorre os textos literários e os trabalhos artísticas dos autores de sua eleição; o outro caminho é o da experiência do movimento da cidade, e seus aspectos menos turísticos, como os bares só freqüentados pelos moradores locais, os recantos da Vila Berta, detalhes que podem passar despercebidos, como os desenhos nas calçadas de pedra; ou personagens do cotidiano como os anônimos “velhos de jardim”.

No entanto, se predomina o movimento do literário, próprio do intelectual, há sempre um tom de irreverência irônica, própria de Cardoso Pires, que impede a solenidade e dimensiona de modo não reverente o tratamento desses textos literários e dessas obras artísticas.

Além disso, a literatura e a alta cultura, que fazem parte do acervo particular do intelectual, e, portanto, não podem ser negadas, convivem com as letras dos fados vadios, com alegorias da tradição cultural, como os corvos de São Vicente, com anedotas políticas e histórias populares, e com a fruição de outra Lisboa, a que não faz parte do “*slide* oficial”:

Enfim, esquecendo o *slide* oficial, as setas do turismo, alfamas, miradouros, fados-fadários, pode-se ir dar – outro supor – ao Alto da Graça. Que é um sítio à balda, havemos de concordar; um desabono para a vista, à parte aquela varanda de jardim que dá para uma das Lisboas até ao Tejo de que falam

os roteiros. (id:86)

A Lisboa do escritor é diferente da do turista, porque ele nesse momento vivencia o retorno do intelectual ao mundo, à cidade, e sem a segurança da ficção. E isso não se dá sem dor:

...um mundo privado como o teu, ninguém aprende a vivê-lo. Eu, melhor ou pior, vou tentando. Para chegar a esse entendimento, já recapitulei infâncias de bairro, já revisei lugares; já te disse e contradisse, Lisboa, e sempre em amor sofrido. (id: 13)

Talvez para exorcisar o “amor sofrido” tenta entregar-se ao texto da cidade, em cumplicidade com o seu lado vivo: o popular, as estórias, e a leitura irreverente dos textos e da própria cidade. Um momento desses, é quando trata como se fosse “um sítio à balda” um dos mais conhecidos e prestigiados locais de Lisboa, o Rossio.

A área é um marco central da cidade, com o Teatro Nacional D. Maria e com todo um arquivo de referências literárias e culturais que abriga: “uma praça de tertúlias das letras e da política”, diz o escritor.

Apesar de sua importância, ou talvez por isso, Cardoso Pires retoma o que ele, em tom de piada, chama de enigma do Rossio. A estória é conhecida.

Segundo a versão debochada, a estátua de D. Pedro IV no alto do pedestal no centro do Rossio é, na verdade, de Maximiliano da Áustria, feita por um escultor francês para celebrar a coroação do arquiduque do império austro-húngaro como imperador do México. Na viagem que a levaria da Europa para o seu destino, o navio fez uma escala técnica em Portugal antes de cruzar o Atlântico. Nesse entretanto chega a notícia da revolução no México e do fuzilamento de Maximiliano pelos revoltosos. O comandante, precavido, desiste de seguir viagem e abandona a carga por ali mesmo, no porto de Lisboa. O governo português, pragmático, teria aproveitado a estátua como se fosse de D. Pedro, e a teria posto tão alto que o povo nem poderia dar pela troca.

O escritor, divertido com a estória, ri dos eruditos que torcem

o nariz para ela, e se alinha com o “lisboeta corrente” que, segundo ele, não tem tempo a perder com isso e “até é capaz de achar graça”. O escritor concorda e também acha que a estória continua a “animar a cidade”, e que o Rossio não perde nada com o embuste e “ainda ganha um caso para entreter” (id:15,16).

Esse é o tom do livro de bordo: o escritor, a despeito do amor sofrido, percorre a cidade em rota de navegação inteligente, às vezes apaixonada, às vezes bem humorada, e sempre reflexiva. Seu texto de viagem, longe de ser um manual para turistas, evita os roteiros previsíveis e os destinos seguros, tanto os da cidade quanto os da escrita.

Também o viajante do livro de Saramago vai, num momento da viagem, chegar a Lisboa. A entrada na cidade não é um momento pacífico também para ele, que se expressa da seguinte forma:

“Enfim, para frente é que é Lisboa. Mas antes de cometer o feito, que no fundo da alma o está intimidando, o viajante irá a uma população ribeirinha chamada Carcavelos...” (1990:188).

Quando se refere à visita a Lisboa como um feito a cometer e quando admite estar intimidado, percebe-se o estranhamento que a cidade representa para o visitante, que diante da experiência do retorno parece desorientado, sem bússola, sem roteiro prévio:

“O viajante (...) é um viajante perdido. Aonde irá? Que lugares irá visitar? Que outros deixará de lado, por sua deliberação ou impossibilidade de ver tudo e falar de tudo? Tão legítimo seria atravessar o jardim e ir ver os barcos no rio como entrar no Mosteiro dos Jerónimos. (...) O viajante enche de bom ar o peito, como quem levanta as velas para apanhar o vento do largo, e ruma para os Jerónimos”. (id:190,190)

A passagem sugere que para vencer a timidez inicial o viajante adia o contato com a cidade viva dos barcos no rio, mostrando-se ainda pouco a vontade com a experiência de se entregar ao mundo. Assim, opta por começar a visita por um local mais tranquilizador para o intelectual que é, familiarizado com os arquivos da alta cul-

tura.

Como por essa necessidade de refúgio, na seqüência do périplo pela cidade, o viajante de Saramago visita vários outros museus, como o de Antropologia, o de Arte Popular, e mais detidamente o solene e consagrado Museu de Arte Antiga, e o Museu Calouste Gulbenkian.

Se no livro de Cardoso Pires há uma predominância de referências literárias, no de Saramago as artes plásticas são especialmente prestigiadas, sobretudo nos museus e os monumentos. O narrador chega a notar isso e se justifica:

“O viajante gosta de museus, por nada deste mundo votaria sua extinção em nome de critérios porventura modernos...”  
(id:190)

Esse gosto pelos museus sugere o perfil do intelectual e sua formação culta. E é assim, carregando esse arquivo pessoal do homem letrado, que o viajante de Saramago chega à Baixa pombalina e ao Rossio.

A cena da visita ao Rossio funciona como uma imagem de retorno que ajuda a compreender a relação desses escritores com a contingência da rua, e da cidade própria.

As estratégias variam: Cardoso Pires passeia com divertido interesse pelas anedotas que se incorporaram ao folclore popular do Rossio. Em Saramago, o tom é outro, quase grave. Para chegar ao Rossio, o viajante sobe “uma dessas ruas comerciais”, observando o processo de desfiguração que, segundo ele, sofreu a Lisboa moderna e continua a sofrer a contemporânea. Lisboa é, para Saramago, uma cidade autofágica, que não gosta de ruínas, e o resultado é que, segundo ele, “quebrou-se uma ligação cultural entre a cidade e o povo dela” (1990:192).

Diferentemente de Cardoso Pires, o viajante de Saramago, circunspecto, não se interessa pelo Rossio. A única referência à praça central de Lisboa é o registro de quem esteve só de passagem:

Defende-se o Rossio melhor (da quebra referida acima). Lugar confluyente e defluyente, não se abre francamente à circulação, mas precisamente é isso que retém os passantes. O

viajante compra um cravo nas florestas do lago e, virando as costas ao teatro a que se recusa o nome de Almeida Garrett, sobe e desce a Rua da Madalena para ir à Sé. No caminho assustou-se com a ciclópica estátua eqüestre de D. João I que está na Praça da Figueira, exemplo acabado de um equívoco plástico que só raramente soubemos resolver: há quase sempre cavalo a mais e homem a menos. (id:192)

A passagem é curiosa e provoca várias questões. Apesar de dizer que a praça retém os passantes, ele mesmo não se detém nela. E, se vira as costas ao teatro, fica necessariamente de frente para a estátua de D. Pedro IV (ou de Maximiliano do México), mas não a vê e ruma para a Sé. É curioso esse seqüestro do Rossio e dos seus casos pitorescos no relato do viajante, porque ele é um observador bastante atento de praças e monumentos.

Tanto é assim que o seu itinerário pela Baixa Pombalina é o da ligação entre as três praças. No Terreiro do Paço, faz considerações várias sobre o espaço amplo, a arquitetura e o uso dos prédios históricos; ainda admira a praça “belíssima”, e observa detidamente a estátua de D. José que a domina. Na Figueira vê e comenta como crítico de arte a grande estátua de D. João I, que para ele é um equívoco plástico. Entre o Terreiro do Paço e a Praça da Figueira, o viajante não pára no Rossio e silencia sobre o monumento do seu enigma.

Tanto em Saramago como em Cardoso Pires, temos modos diferentes de enfrentar a nova experiência também literária para esses escritores que por essa vez não fazem ficção sobre a cidade, e sim relato de experiência.

A experiência da cidade é o retorno forçado à tradição perdida, só resgatável por traços e vestígios, como pensa Piglia. E esse signo da perda é explicitado pelo viajante de Saramago. Na chegada, se sente perdido; a seguir, considera as perdas da cidade: “que foi que se perdeu? Que foi que se ganhou?”; mais a frente, chega a capitular: “Foi a Alfama, mas não sabe o que Alfama é”.

Percorrendo praças, monumentos e museus, o viajante de Saramago expressa os dilemas do intelectual, diante dos acervos de cultura de que dispõe. Também Cardoso Pires sente a “geometria esquiva” e as “ondulações” da cidade. Nele a defesa contra a cisão vem pela cumplicidade com mais “genuíno” dela, como se viu

no caso do Rossio, mas também com as vozes dos outros sobre ela, embora saiba que todas as vozes são igualmente “incertas e errantes”.

O navegante de Cardoso Pires termina a viagem por Lisboa sentado no café diante do Tejo, de costas para a cidade “que o viu partir”; o viajante de Saramago termina sua viagem ao país sentado na areia da praia, considerando que a viagem não acabou:

Quando o viajante sentou na areia a praia e disse “Não há mais que ver”, sabia que não era assim. O fim duma viagem é apenas o começo doutra. É preciso voltar aos passos que foram dados para os repetir, e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomeçar a viagem. Sempre. O viajante volta já. (id: 257)

A última palavra do livro de Cardoso Pires é *partir*; a última frase do livro de Saramago é *O viajante volta já*. Partir, voltar; esses são os movimentos da deriva em que se encontra o intelectual, em trânsito permanente, e permanentemente localizado na margem de dois mundos, que são para eles de alguma forma familiares e estranhos.

Os dois livros são testemunhos disso. Ao mesmo tempo investigam os limites e as possibilidades da narrativa e da própria Literatura, o que vem bem a propósito nessa mudança de milênio, e de crise de paradigmas teóricos. Os escritores deixam o porto seguro da ficção para a aventura dos relatos de experiência subjetivada do retorno, com a impossibilidade do presente e com a herança do passado irrecuperável. Cardoso Pires fala a partir desse lugar errante e incerto de “vozes, olhares, memorações”. Saramago formula a idéia de que os viajantes podem prolongar-se em “memória, em lembrança, em narrativa”, mas percebe que é “impossível falar de tudo”. Ambos, voltando à idéia de Adorno, ainda buscam um abrigo, mas não sem nostalgia, pois só há lugar disponível na escrita precária e frágil da memória que, por se saber irredimível, é preciso reinventar.



## REFERÊNCIAS

- Adorno, Th. W. *Minima Moralia*. Trad. Artur Morão. Lisboa, Edições 70. 2001.
- Piglia, Ricardo. Memoria y tradición. *Anais do 2º Congresso da Abralip*. Vol. 1. Belo Horizonte: UFMG, 1991.
- Pires, José Cardoso. *Lisboa Livro de bordo. Vozes, olhares, memorações*. 4. ed. Lisboa, Dom Quixote, 1998.
- Saramago, José. *Viagem a Portugal*. São Paulo, Cia. das Letras, 1990.

# SENTIDOS DA EXISTÊNCIA: DIÁLOGO ENTRE TORGA E CAEIRO<sup>1</sup>

**Maria Márcia Matos Pinto<sup>2</sup>**

“...aparecera em mim o meu mestre.”<sup>1</sup> É assim, criando um aura de misticismo, que Fernando Pessoa relata a Adolfo Casais Monteiro a gênese do heterônimo Alberto Caeiro, o “poeta bucólico de espécie complicada”, que se tornou mestre não só de si mesmo, mas também de outras de suas criações. Como mestre, ele tinha ensinamentos a passar aos seus discípulos, mas, dentro de uma atmosfera cercada de novidades, que atingiam as mais diversas áreas da prática humana – a ciência, a filosofia, as artes plásticas, a literatura –, como era a do começo do século XX, cabe perguntar o que esses ensinamentos acrescentavam àquela caldeira de idéias em efervescência.

De fato, serão propostas marcantes as de Caeiro por se apresentarem como um bálsamo para os males existenciais que afligiam o ser humano – a solidão e a angústia, por exemplo –, que persistiam, apesar de toda a sofisticação e complexidade do pensamento, que levava a um entusiástico desenvolvimento tecnológico. A novidade de suas propostas está justamente no opor-se a toda essa complexidade e sofisticação pela extrema simplicidade da visão de mundo que apresenta. As pessoas encontrariam a felicidade ao renovar o contato com a Natureza através de uma fórmula bastante simples: suprimir o pensamento e reaprender a usar os órgãos dos sentidos de modo a captar, através destes, particularmente da visão, a essência das coisas, descobrindo assim o verdadeiro sentido da existência.

Os escritos em prosa atribuídos a Álvaro de Campos e Ricardo Reis procuram explicar o porquê de tais idéias serem tão atraentes, apontando como a aproximação que Caeiro faz do mundo, cujo cerne é a simplicidade, o objetivismo e o paganismo, livra o ser humano de sentimentos de culpa acumulados ao longo dos séculos, levando-o a um viver sem dores. Para Reis:

<sup>1</sup> Este trabalho foi realizado com apoio do CNPq.

<sup>2</sup> Doutoranda na Universidade de São Paulo.

Quando mais não pudéssemos ir buscar à obra de Caeiro, poderíamos sempre ir lá buscar a Natureza. Cheia de pensamento, ela livra-nos de toda a dor de pensar. Cheia de emoção, ela liberta-nos do peso inútil de sentir. Cheia de vida, ela põe-nos à parte do peso irremediável da vida que é forçoso que vivamos.<sup>2</sup>

Bem diz Reis: “cheia de pensamento”, “cheia de emoção”. Embora a mundividência de Caeiro esteja ligada ao natural, ao simples e ao primitivo, a simplicidade de suas idéias é uma mera aparência. Elas guardam, de fato, um saber que é fruto de uma reflexão de profunda complexidade. Segundo Maria Helena Garcez:

...Caeiro cria sua própria filosofia, antecipando-se às correntes que surgiriam algumas décadas depois: a fenomenologia e o existencialismo. Pessoa-Caeiro foi capaz de ser verdadeiramente o porta-voz de seu tempo, do mundo intelectual de sua época, de auscultar-lhe as inquietações e de dar corpo às tendências que estavam latentes no pensamento do homem europeu do início do século XX, ainda acossado pelas filosofias idealistas e tentando reagir a elas, buscando novas sínteses.<sup>3</sup>

A “filosofia” de Caeiro é uma tentativa de levar o homem a re-conhecer, isto é, a conhecer de novo o mundo como alguém que ainda não fosse capaz do uso da razão, fazendo, assim, uma aproximação do outro por meio das sensações e do instinto, como o fazem os animais. Os poemas filosóficos do heterônimo pessoano pretendem, desse modo, oferecer a fórmula básica da felicidade – “*Sei a verdade e sou feliz*” (poema IX de “O Guardador de Rebanhos”) –, verdade esta que se encontra no saber sentir, já que as coisas são o que são, nada mais: “*Graças a Deus que as pedras são só pedras, / E que os rios não são senão rios, / E que as flores são apenas flores*” (poema XXVIII).

Contudo, foi Fernando Pessoa ele mesmo, quem proporcionou uma das melhores representações da “filosofia” do seu heterônimo no poema “Gato que brincas na rua”:

Gato que brincas na rua  
Como se fosse na cama,

Invejo a sorte que é tua  
Porque nem sorte se chama.

Bom servo das leis fatais  
Que regem pedras e gentes,  
Que tens instintos gerais  
E sentes só o que sentes.

És feliz porque és assim,  
Todo o nada que és é teu.  
Eu vejo-me e estou sem mim,  
Conheço-me e não sou eu.

1-1931<sup>4</sup>

Nesse poema, Pessoa faz-nos ver a impossibilidade da aplicação prática das teorias de Caeiro. A racionalidade nos afasta de uma visão de mundo regida única e exclusivamente pelas sensações, e, subvertendo a situação privilegiada do homem perante os animais, justamente pela sua capacidade de raciocínio, o poeta demonstra que privilegiados de fato são os animais, pois não partilham da angústia humana do pensar. Assim sendo, resta-nos invejar a sorte destes cuja condição sempre pareceu-nos de completa inferioridade.

Mesmo sendo uma mera idealização, as propostas do “guardador de rebanhos” são de grande relevância para refletir sobre a relação eu-outro. Essas idéias ecoam na obra de outro autor do século XX, Miguel Torga, que no seu *Bichos* (1940) dialoga com elas, aprofundando-as no âmbito de uma reflexão sobre a problemática existencial.

Nas quatorze micro-narrativas que integram o volume, os protagonistas são animais ou seres humanos que se pode dizer encontram-se no nível dos animais pela inocência ou pela forma instintiva como agem. Aqui cabe uma associação com o poema do gato supracitado. Este, na sua irracionalidade, seria, seguindo as teorias de Caeiro, um ser privilegiado, pois não viveria os tormentos gerados pelo refletir sobre sua condição. Assim, o eu-poético, na sua racionalidade, é quem pode dar a conhecer os privilégios de que goza tal criatura, inferindo a sensação de conforto e o sentimento de felicidade que o cercam. Nos contos de Torga, por sua vez, os

animais são seres pensantes, reflexivos, e o narrador permite nosso acesso às suas consciências através do monólogo interior. Desse modo, conhecemos as alegrias e tristezas que marcam suas existências. E aqui há mais um elemento que se opõe ao poema pessoano, pois vemos que o sofrimento também os aflige. Nos seus fluxos de consciência, eles nos levam a perceber que, independentemente de não serem dotados de raciocínio, também são atormentados pelas dores existenciais, sejam elas advindas da decadência trazida pelo passar dos anos ou do contato com o homem.

Entretanto, uma relação mais direta pode ser estabelecida entre *Bichos* e os poemas de Caeiro. A obra de Torga contém um prefácio dirigido ao leitor centrado na crença de que estamos todos os seres unidos por uma origem cósmica comum. Com isso ele procura revitalizar os valores voltados para a solidariedade, visando a fortalecer a fraternidade universal que deve servir de guia para os atos humanos. Nas suas palavras:

Se eu hoje me esquecesse das tuas [do leitor] angústias, e tu das minhas, seríamos ambos traidores a uma solidariedade de berço, umbilical e cósmica; se amanhã não estivéssemos unidos nos factos fundamentais que a posteridade há-de considerar, estes anos decorridos ficariam sem qualquer significação, porque onde está ou tenha estado um homem é preciso que esteja ou tenha estado toda a humanidade. Ligados assim para a vida e para a morte, bom foi que o acaso te fizesse gostar destes *Bichos*. [...] Ora eu sou teu irmão, nasci quando tu nasceste, e prefiro chegar ao juízo final contigo ao lado na paz de uma fraternidade de raiz, a ter de entrar lá solitário como um lobo tresmalhado. Ninguém é feliz sozinho, nem mesmo na eternidade.<sup>5</sup>

Há, em seguida, certas considerações sobre interesses que o livro possa despertar, mas o último parágrafo traz uma saudação ao leitor muito próxima da que aparece no primeiro poema de “O guardador de rebanhos”. Vejamos, em primeiro lugar, o que diz o heterônimo pessoano nos seus versos:

*Saúdo todos os que me lerem,  
Tirando-lhes o chapéu largo*

Quando me vêem à minha porta  
 Mal a diligência levanta no cimo do outeiro.  
 Saúdo-os e desejo-lhe sol,  
 E chuva, quando a chuva é precisa,  
 E que as suas casas tenham  
 Ao pé duma janela aberta  
 Uma cadeira predileta  
 Onde se sentem, lendo os meus versos.  
 E ao lerem os meus versos pensem  
 Que sou qualquer cousa natural –  
 Por exemplo, a árvore antiga  
 À sombra da qual quando crianças  
 Se sentavam com um baque, cansados de brincar,  
 E limpavam o suor da testa quente  
*Com a manga do bibe riscado.*<sup>6</sup>

Para saudar os seus leitores, Caeiro oferece-lhes os elementos essenciais do seu mundo natural – sol e chuva – sem os quais a natureza não existiria em sua plenitude. Ao mesmo tempo, ele deseja que os leitores imaginem-no como ser perfeitamente integrado ao seu meio, “qualquer cousa natural”, e dá como exemplo a “árvore antiga”, em que o adjetivo “antiga” nos remete a um espaço primordial, o mundo da inocência, o paraíso perdido, ao qual só as crianças podem ter acesso, pois sua existência se constrói numa relação lúdica na qual estão suprimidas racionalizações complexas.

Quanto a Torga, ele fecha seu prefácio da seguinte forma:

És, pois, dono como eu deste livro, e, ao cumprimentar-te à entrada dele, nem pretendo sugerir-te que o leias com a luz da imaginação acesa, nem atrair o teu olhar para a penumbra da sua simbologia. Isso não é comigo, porque nenhuma árvore explica os seus frutos, embora goste que lhos comam. Saúdo-te apenas nesta alegria natural, contente por ter construído uma barcaça onde a nossa condição se encontrou, e onde poderemos um dia, se quiseres, atravessar juntos o Letes, que é, como sabes, um dos cinco rios do inferno, cujas águas bebem as sombras, fazendo-as esquecer o passado.<sup>7</sup>

O prefácio bem como o poema têm o sentido de preparar uma boa receptividade das obras. Desse modo, esse discurso que saúda

o leitor e enfatiza a fraternidade universal é recurso para predispor-lo a irmanar-se com eles autores, de modo que a apreciação feita seja orientada antes de tudo pela sensibilidade que une todos os seres e não por critérios analíticos. Torga, ainda, toma praticamente a mesma imagem que o heterônimo pessoano utilizou no seu poema, referindo-se à árvore e à não necessidade desta de explicar os próprios frutos. Com isso, o caminho a seguir para a verdadeira apreciação dos seus contos seria o que se pauta pela sensibilidade e não pela racionalidade.

Nesse parágrafo, o contista, assim como Caeiro, também fala em alegria e contentamento. No poeta, estes sentimentos advêm de uma verdadeira percepção da natureza. Não há porque racionalizá-la; senti-la através dos órgãos dos sentidos é o suficiente para captá-la integralmente. Para o autor de *Bichos*, a alegria advém da interação plena com o outro, que poderá ser uma pessoa ou não, já que fala em condição, mas não a define como a condição humana. De fato, quando diz “onde a nossa condição se encontrou”, depreende-se que a obra objetiva o auto-conhecimento que proporcionaria conjuntamente o conhecimento do outro e a verificação de que os seres do universo estão naturalmente integrados. Isso tornaria menos sofrida a travessia do Letes, referência ao mundo antigo dos gregos, ao qual Caeiro foi associado pelo seu paganismo e seu objetivismo. No prefácio, esse rio do inferno é uma metáfora de vida e morte, pois tanto é dolorosa nossa existência terrena, marcada pela certeza de seu fim, como a morte em si. Por isso, o autor apela à fraternidade universal como forma de amenizar a dureza do trajeto existencial.

Em cada um dos contos de *Bichos*, as relações que se configuram entre animais e seres humanos apontam direções para que se possa desvendar mistérios da vida, dando-lhe um sentido que se constrói fundamentalmente pelo conhecimento próprio e do outro. Como não é possível tratar de cada um deles dadas as limitações deste trabalho, atenho-me a duas dessas narrativas, nas quais as aproximações com as propostas de Caeiro são mais evidentes. A primeira é o conto “Bambo”.

Bambo é o sapo em que se confundem o animal e o humano: “Bambo, o sapo! Criou-se ao deu-dará, como tudo o que é bom. Sem pressas, confiado no tempo e na fortuna, foi estendendo a

língua pelos anos adiante até se fazer o homem que depois era, largo, grosso, atarracado.”<sup>8</sup> Ele tinha ainda uma outra peculiaridade: conhecia o mistério da vida, e por isso tornou-se o mestre, mas de um só discípulo, o Tio Arruda, único a entender os seus ensinamentos. Cabe observar que a escolha do sapo como aquele que detém o conhecimento dos mistérios do universo vem bem a calhar, já que esse animal é tido em algumas culturas como ser representativo da sabedoria. Tio Arruda, por sua vez, diante do escárnio de seus pares, que não atinavam o significado daquela relação, resolveu dedicar-se inteiramente às lições do mestre:

E Tio Arruda, desiludido daquela incompreensão, voltou às suas regas e à comunhão íntima com a natureza. Precisava de chegar ao fim. Necessitava de aprender o resto da lição de Bambo, guarda zeloso dum mundo fremente de germinações. Entender em que medida ele se considerava responsável pelo pequeno grão que caía desamparado na terra, e até que ponto o rodeava de protecção. Inesperadamente, quando o sol, pela manhã, ao começar o seu giro, coscuvilhava os recantos do planeta, um canteiro, que no dia atrás era chão enigmático, aparecia coberto duma verdura virgem, casta, feita de esperança, água e cor. E só mesmo Bambo conhecia a grandeza do mistério, e o cercava de amor. [...]

Seduzida e contagiada, a alma do trabalhador abria-se pouco a pouco às íntimas razões dessa comunhão profunda.<sup>9</sup>

Caeiro, mestre dos heterônimos e de Fernando Pessoa, também era o dono de um saber que igualmente se ligava à “comunhão íntima com a natureza”. Porém, enquanto este duvidava da existência de mistérios ligados à vida humana: “*O mistério das cousas? Sei lá o que é mistério! O único mistério é haver quem pense no mistério*” (poema V), Torga mostra que há um mistério, sim, a ser desvendado. Este estaria ligado fundamentalmente à capacidade de partilhar o amor fraterno com todos os seres do universo, inclusive os mais insignificantes, como passa a fazer o Tio Arruda que, a partir das lições de Bambo, nunca mais mataria um verme que fosse, a não ser pela sobrevivência de espécies necessárias à continuidade da vida.

Assim, a figura de Caeiro é o arquétipo desse Bambo. Ambos



vivem em perfeita comunhão com o mundo natural, mas o primeiro simplifica a existência a um ponto extremo, mostrando que a felicidade está ao alcance daquele que, suprimindo o pensamento, sabe ver e sentir o que a natureza lhe oferece. O segundo também ensina a ver e a sentir, mas sabe que compreender intimamente o outro é essencial para que a existência tenha um sentido de amor e felicidade. Portanto, o pensamento é que faz a síntese do contato eu-outro, interpretando os fatos, levando à compreensão mútua e ao reconhecimento da comunhão fraternal entre os seres.

“Jesus” é outro conto que também reaviva as idéias de Caetano. Trata-se de uma narrativa extremamente curta, mas de sentido bastante denso. Uma criança, durante o jantar, conta a seus pais o que talvez não passasse de uma traquinagem – subir numa árvore para ver um ninho de pintassilgo. Contudo, o caso acaba tomando um aspecto miraculoso, pelo fato de o pequeno ter conseguido chegar a um lugar tão alto e tomar o ovo que ali estava nas mãos sem sofrer uma queda, o que deixa os pais pasmos.

Além da atitude contemplativa deles, maravilhados pelo feito do filho, sobressai, no texto, a forma como este faz a sua aproximação do ovo:

Mas a criança, apesar de mostrar, sem querer, que de todo se alheara do abismo sobre que pairava, não caiu. Acontecera outra coisa. Depois de pegar no ovo, de contente, dera-lhe um beijo. E, ao simples calor da sua boca, a casca estalara ao meio e nascera lá de dentro um pintassilgo depenadinho. E o menino contava esta maravilha com a sua inocência costumada, como quando repetia a história de José do Egípto, que ouvira ler a um vizinho.

Por fim, pôs amorosamente o passarinho entre a penugem da cama, e desceu. E agora, um nada comprometido, mas cheio da sua felicidade, sabia um ninho.<sup>10</sup>

Isso remete aos seguintes versos de Caetano: “*E o que vejo a cada momento/ É aquilo que nunca antes eu tinha visto,/ E eu sei dar por isso muito bem.../ Sei ter o pasmo essencial/ Que tem uma criança se, ao nascer,/ Reparasse que nascera deveras.../ Sinto-me nascido a cada momento/ Para a eterna novidade do Mundo...*” (poema II) Esse menino Jesus, na sua capacidade miraculosa de dar vida a uma criatura, ilustra perfeita-

mente o significado dessas palavras: ele sabe ter o “pasma essencial”, sabe perceber “a eterna novidade do Mundo”. A essa criança bastou ver o pássaro, sentir o seu nascimento; não lhe ocorre qualquer sentimento egoísta de posse, pois o que importava era aquele exato momento em que a vida se fez. A felicidade estava, desse modo, em deixar o outro viver da forma como desejasse a Natureza, e reter aquela “novidade”, aquele momento único, que o mundo lhe oferecia.

Esse pequeno ato concretiza, portanto, os ensinamentos do “poeta bucólico” pessoano. Só a criança é capaz de atos realmente guiados pela “eterna inocência” e pelo “não pensar”, fazendo as grandes descobertas existenciais por meio das sensações. Aos adultos, que são representados pelas figuras arquetípicas dos pais, na impossibilidade de supressão do pensamento, cabe interpretar a história do filho e depreender dela o verdadeiro sentido da vida:

A ceia acabou num silêncio carregado. Só depois, à volta do lume quente do ceppo de oliveira em brasido, é que os pais disseram um ao outro algumas palavras enigmáticas, que o pequeno não entendeu. Mas para quê entender palavras assim? Queria era guardar dentro de si a imagem daquele passarinho depenado e pequenino.<sup>11</sup>

Para finalizar, o que subjaz nas construções literárias dos dois autores é a proposta de um novo olhar para o mundo a fim de se chegar a uma compreensão melhor de nós mesmos e do outro. Caeiro e Torga oferecem-nos, nas suas obras, a chave que desvende o segredo desse auto-conhecimento e do conhecimento do outro, o primeiro apresentando a fórmula do reaprender a usar os sentidos, o segundo pressupondo o uso dos sentidos, mas também da capacidade de interpretação. As suas realizações estéticas remetem ao que há de mais simples, mas estão plenas de uma sabedoria imprescindível para a redescoberta de valores fundamentais da existência, como a fraternidade e a solidariedade. Tomando uma explicação tirada à filosofia, em *Esistenza e persona*, o italiano Luigi Pareyson afirma que:

la conoscenza degli altri deve soprattutto proporsi di *com-*

*prendere* gli altri; [...]. Lo stesso sforzo dell'interpretazione che vuol comprendere può realizzarsi soltanto se accompagnato dal sentimento d'una solidarietà che impone il giudizio reciproco e una volontà più o meno consapevole d'imparare e insegnare.<sup>12</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho objetiva mostrar que Miguel Torga, no seu livro de contos *Bichos* (1940), dialoga com as propostas apresentadas em “O Guardador de Rebanhos”, de Alberto Caeiro. Centrando a análise no prefácio e nos contos “Bambo” e “Jesus”, a discussão que aqui se desenvolve aponta como o contista português, partindo da visão de mundo do heterônimo pessoano, enfatiza a busca de uma relação eu-outro fundada na fraternidade universal e na solidariedade.

**Palavras-chave:** Alberto Caeiro; Miguel Torga; eu-outro.

**ABSTRACT:** *The present work has the objective of pointing out that Miguel Torga, in his book of short stories Bichos (1940), carries out a dialogue with the proposals presented in “O Guardador de Rebanhos”, by Alberto Caeiro. By centering the analysis in the preface and in the short stories “Bambo” and “Jesus”, the discussion which is developed here wants to show how the Portuguese story teller, starting from the world view created by Fernando Pessoa’s character, emphasizes the search of a relation I-other based on universal brotherhood and on solidarity.*

**Keywords:** *Alberto Caeiro; Miguel Torga; I-other.*

## REFERÊNCIAS

- GARCEZ, Maria Helena N. *Alberto Caeiro “Descobridor da Natureza”?*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1985.
- PAREYSON, Luigi. *Esistenza e persona*. Genova: Il Melangolo, 1985.
- PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Organização, Introdução e Notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1990.
- . *Obra poética*. Organização, Introdução e Notas de Maria Aliete Galhoz. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992.
- TORGA, Miguel. *Bichos*. 20ª. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Pessoa, 1990, p. 96.
- <sup>2</sup> Idem, p. 113.
- <sup>3</sup> Garcez, 1985, p. 36-37.
- <sup>4</sup> Pessoa, 1992, p. 156.
- <sup>5</sup> Torga, 2002, p. 9-10.
- <sup>6</sup> Pessoa, 1992, p. 204.
- <sup>7</sup> Torga, 2002, p. 10-11.
- <sup>8</sup> Idem, p. 55-56.
- <sup>9</sup> Idem, p. 60-61.
- <sup>10</sup> Idem, p. 74-75.
- <sup>11</sup> Idem, p. 75.
- <sup>12</sup> Pareyson, 1985, p. 212.

## COM O “CORAÇÃO EM ÁFRICA”: RENÉ DEPESTRE E FRANCISCO JOSÉ TENREIRO

Maria Nazareth Soares Fonseca<sup>1</sup>

São recorrentes na obra do escritor haitiano, René Depestre, as imagens que reforçam a identidade de povos que se formaram, nas Antilhas e no Caribe, a partir da mão-de-obra africana escravizada. O escritor, herdeiro da tradição dos poetas negros norte-americanos da década de 20, do século passado, e da Negritude, com que terá sempre uma relação conflitante, percorrerá caminhos literários que podem ser comparados com os trilhados por um outro grande poeta, nascido em Santo Tomé e Príncipe, Francisco José Tenreiro, de cuja obra este trabalho recortará apenas o poema “Coração em África”.

O longo poema de René Depestre, *Un arc-en-ciel pour l'Occident Chrétien* (1967) é tece-se com imagens que retomam os grandes trânsitos que fizeram com que a África aportasse no Ocidente não apenas como mão-de-obra escravizada, mas como força perturbadora da instituição escravagista e agenciadora de sentimentos nascidos em ambientações coletivas, na África, mas que talham a “fisionomia singular assumida pela *plantation* do sul dos Estados Unidos” (IANNI, 1988, p. 19) e no Caribe, e, entre nós, nos engenhos de açúcar do nordeste do Brasil, mas também em outros agenciamentos da ordem escravagista, característicos de uma forma de organização e de mando.

Do mesmo modo, o poema “Coração em África”, de Francisco José Tenreiro, de São Tomé e Príncipe, conclama os grandes trânsitos do Atlântico Negro que espalharam os africanos por espaços do Novo Mundo e propiciaram a germinação de linguagens outras e de formas de apropriação e utilização da escrita literária nas quais se presentificam as matrizes africanas africanas se afirmam.

No poema de Depestre o “grande trânsito”, metaforizado em arco-íris, é ressignificado por andanças e deambulações feitas com “o coração em África”, expressão que sugere, no poema de Tenrei-

---

<sup>1</sup> PUC-Minas.

ro, os diferentes modos como a África e os africanos se integraram em diferentes culturas da Europa e das Américas. No poema de Depestre, a simbologia do arco-íris reforça significados que estão em árvore e os dois símbolos – arco-íris e árvore – indicam os trânsitos dos africanos por espaços colonizados com a mão-de-obra africana escravizada e, metaforicamente, assinalam processos de mutações culturais que expõem “as formas culturais estereofônicas, bilíngües ou bifocais” (Gilroy, 2001) que se iam fortalecendo fora da África. O arco-íris, ainda que o escritor haitiano não o quisesse, convoca sentidos produzidos pelo Atlântico negro, conceito com que Paul Gilroy procura interpretar os grandes deslocamentos que se produziram nos caminhos construídos sobre o Atlântico. Por sua vez, a árvore, remete à ligação do homem africano com o sagrado e será a partir dessa ligação que o arco-íris se funda, no poema de Depestre, como a grande estrada que possibilitará intercâmbios, misturas, relações.

As direções a serem seguidas por este trabalho retomam, por outro lado, alguns pontos de vista expostos por Jean-Marc Moura (1992) sobre as imagens construídas pelas culturas sobre o *diferente*, processo que tem no livro de Victor Segalen, *Essay sur l'exotisme* (1908), uma base fundamental, e que passou a ser analisado como constituinte do que vários teóricos denominam de *imagologia*. O estudo da imagologia possibilita-nos afirmar que as imagens sobre o outro, sobre o diferente, ainda que circulem no espaço da literatura, fazem parte de estratégias que expõem, como num teatro, representações imaginárias de um tecido social “*onde se entrelaçam os contrários*”, e propiciam a irrupção do inesperado, daquilo que se esconde nas profundezas da realidade (Enriques, 1974: 36-37).

René Depestre, nascido no Haiti, tem participação importante em movimentos que expandiram a presença dos afrodescendentes no meio intelectual europeu e americano, particularmente a partir da década de 30. Pertencendo a uma fase pós-negritudinista, ficará mais conhecido no meio intelectual francês e norte-americano, por seu famoso ensaio *Bonjour et adieu à la négritude*, publicado na França em 1980. René Depestre é, no entanto, referência obrigatória quando se pretende avaliar a reflexão teórica produzida sobre a literatura das Antilhas Francesas e sobre as diferentes versões do movimento da Negritude. Como poeta e também como ficcionista

explora uma sensibilidade que se mostra em seus textos através em alusões a cores, cheiros e de detalhes de sua cultura de origem, Haiti, e dos lugares em que viveu, antes de se instalar no sul da França<sup>2</sup>. Assumindo, em várias partes do mundo as questões peculiares das camadas sem privilégios, ressalta, em vários momentos, a permanente submissão vivida pelo homem negro nas sociedades modernas. A prodigiosa imaginação poética e uma forma peculiar de percepção do mundo, configuram, na obra de René Depestre, a revivência de práticas religiosas presentes em seu cotidiano em Jacmel, no Haiti, tomadas como força expressiva da cultura haitiana, e, por extensão, das culturas que conservam fortes traços da religiosidade herdada dos africanos. A preocupação por recuperar traços marcantes da cultura do Haiti e por fazer deles símbolo de uma resistência que permite ao escritor “falar créole”, ainda quando escreve em língua francesa ou espanhola faz-se evidente no poema *Un arc-en-ciel pour l'Occident chrétien*, publicado em 1967. Este longo poema, que se constitui como uma espécie de manifesto da negritude depestriana, revela-se uma lúcida conscientização da situação do homem negro no mundo e encaminha, ainda que a intenção seja, no momento, firmar uma política de acentuar a presença africana como diferença, uma percepção de mundo em que se destacam-se trânsitos, relações e mesclagens,

No poema, exibem-se, figurativamente, as possibilidades de a cultura negra rejeitar a civilização branca, e afrontar os valores com que essa cultura descaracterizou os povos subjugados pela colonização. Apresentando-se como um negro poderoso, “*un nègre-tempête, un nègre racine d'arc-en-ciel*” (p. 11), a voz poética expõe o poder negro, num espaço marcado por brutal preconceito e por abrigar grupos de extermínio de negros, como a Klu- Klux- Klan. O estado do Alabama, tornado, no poema, metonímia do mundo capitalista, é, sintomaticamente, o lugar onde se fixa uma ponta do arco-íris “créole” que transporta para os Estados Unidos a sua bagagem de tradição animista. O arco-íris, como refração e reflexão dos raios solares, metaforiza a multiplicidade e acentua as nuances de traços que se querem irreversíveis e quebra as barreiras que impedem o livre trânsito das heranças africanas transportadas

<sup>2</sup> O escritor, tendo deixado sua terra natal em, em 1946, viveu em vários países: França, Praga, Cuba, Brasil, fixando residência na França em 1979.

<sup>3</sup> - “um negro-tempestade”, “um negro-raiz-de arco-íris” (tradução da autora).

para o Novo Mundo. Através de recursos literários expressivos, o poema permite que a região africana do Daomé (de onde se origina grande parte dos habitantes do Haiti) alcance os Estados Unidos e subverta um mundo norteado pelos valores da cultura norte-americana. Por outro lado, ao se transformar, poeticamente, em “serpente celeste”, o arco-íris assume as características de Damballah-Wédo, uma das divindades do *vodu*, cujo poder pode subverter a ordem americana e desarticular hierarquias e possibilitar o livre curso das tradições africanas. Cruzam-se, num mesmo signo, elementos da mitologia ocidental - o arco-íris é o caminho que possibilita a comunicação entre o alto e o baixo, entre o mundo terreno e o celeste - e os do panteão africano, em que o Damballah-Whédo, metamorfoseado em serpente, é força aquática, símbolo que representa a força da natureza:

Me voici Damballah-Wédo  
 Nègre aquatique nègre rivière  
*Je suis le coeur battant de l'eau*<sup>4</sup> (p. 33)

O poema pode, então, ser lido como a auto-revelação de um eu que se quer comprometido com um ponto de vista marcadamente político e contestador. Assim, assumindo as feições das entidades do *vodu*, o eu que se manifesta no poema apresenta-se, primeiramente como Atibon-Legba, o deus que abre as portas, o que desmancha as barreiras e permite o intercâmbio entre os homens e os deuses. Nas cerimônias do *vodu* haitiano, Atibon-Legba é o primeiro deus a ser invocado, porque é ele quem possibilita a comunicação entre os devotos do culto e os deuses que de participam. No poema, ao mesmo tempo que o deus invocado “abre as barreiras” e permite a entrada das entidades africanas, no espaço do Alabama, é ressaltada a estranheza do lugar e a ausência dos objetos que o configuram como “reponsoir”, o altar de celebração do culto *vodu*. A inexistência dos objetos sagrados faz do Alabama e da casa do Juiz um lugar impróprio para os cultos, descaracterizado enquanto espaço, distante, portanto dos rituais de preservação das tradições africanas. Essa *falta* é ressaltada nos versos que

<sup>4</sup> - “Eis-me Damballah-Wédo/ negro aquático, negro rio/ Eu sou o coração pulsante da água” (Trad. Autora).



se seguem::

O vous juge d'Alabama  
Je ne vois dans vos mains  
Ni cruche d'eau ni bugie noire  
Je ne vois pas mon vêvé tracé  
*sur le plancher de la maison.*<sup>5</sup> (p. 25)

Por outro lado, o eu que se anuncia é também Ogou Ferraille, Damballah-Wèdo, Agoué-Farayo, Ogou-Badagris, Guédé Niobo, Azaka-Médé. Apresenta-se, ainda, como Cousin Zaka, com seu “foulard rouge” e “sa machette-couline<sup>6</sup>” como Agassou, o grande fazedor de chuva, ou Capitão Zumbi, Baron Samedi, Xangô, o deus dos trovões e dos relâmpagos, Ti-Jean Sandor, Agaou, Baron La-croix e Loko (“Loko-miroir, Loko-clef, Loko-carrefour<sup>7</sup>”) - p. 73). Os deuses do panteão *vodu* incorporam-se à fala que se enuncia no poema e expõem um saber que descaracteriza a estabilidade da sociedade branca do Alabama. Ao mesmo tempo, ao incorporar as imagens de negro criadas pela sociedade do Alabama, essa voz poética assume-se como expressão da força genital do negro de que fala Frantz Fanon, quando analisa os estereótipos que o imobilizam numa sexualidade exacerbada, que condena o indivíduo marcado pelos estigmas da escravidão a se excluírem da mesma sociedade onde vivem os “homens de bem” (Fanon, 1980). Ao exibir esta potencialidade sexual, o *eu poético* enfrenta a sociedade branca com a força “depravada” que ela atribui ao negro quando o quer aprisioná-lo em espaços diferentes do seu. Os versos do poema retomam a força da sexualidade e faz dela uma arma eficaz para vencer a gama de estereótipos negativos que, ao longo do tempo, foram sempre alocados no corpo do negro:

Tremblez dans vos fruits e dans vos branches  
Famille blanche de l'Alabama<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> - Juiz do Alabama/não vejo em suas mãos/nem moringa de água, nem vela negra/ Não vejo o traço do meu vevê/ no piso de sua casa. (Tradução da autora).

<sup>6</sup> - com seu lenço vermelho e seu machete cortante. (Trad. da autora).

<sup>7</sup> - Loko-espelho, Loko-chave e Loko-encruzilhada. (Trad. da autora).

<sup>8</sup> - Tremei em seus frutos e galhos/família branca do Alabama.

Todavia, é, sobretudo, como símbolo de uma transgressão construída no âmbito da linguagem que René Depestre invoca os deuses do panteão *vodu e* com eles constitui um léxico operatório que permite o acesso à multiplicidade de significados pretendidos. A exploração de aspectos sonoros da linguagem caracteriza nuances do fazer poético que se vale de jogos verbais e da musicalidade característica dos falares “créole”. Nesse sentido, vejam-se as apresentações de Guédé-Nibo: “*Je suis Guédé-Nibo/Sobadi Sobo Kalisso*” e de Azaka-Médé: “*Je suis Azaka-Médé/Ministre Azaka-Médé/Azaka-Tonnerre/Général Zaka-Si/Azaka-Yombo-Vodoun*” em que são explorados os aspectos fônicos da linguagem e introduzidos, no sistema da língua francesa, recursos característicos das adaptações desse sistema às heranças africanas que permanecem na oralidade das Antilhas.

Na apresentação de Guédé-Nibo, por exemplo, a repetição sistemática do verso/refrão “*Sobadi Sobo Kalisso*”, que pontua a fala da “entidade”, introduz os elementos típicos do “*parler en langage*”<sup>9</sup>, das cerimônias do *vodu e* dos cultos africanos, ao mesmo tempo em que insiste na permanência de traços “créole” no interior da língua francesa.

O mesmo recurso fônico pode ser apreendido no canto de Azaka-Médé com que o orixá se apresenta ora como Azaka, ora como Zaka, assumindo em sua fala as variações com que é invocado pelos fiéis, na maioria das vezes, pertencentes às camadas iletradas da população do Haiti. Nas variações do canto destacam-se as construções sonoras e o ritmo característico dos falares “créole”. Elabora-se, por esses recursos, uma linguagem distanciada do registro culto que se propõe como um recurso intermediário entre o relato épico e uma expressão povoada de metáforas e símbolos, que permite explicitar os traços característicos da cultura haitiana e acentuar as diferenças entre essa cultura e a do estado do Alabama. Ao interrogar sobre as especiarias “sagradas” inexistentes na América (“*Juge où sont nos épices*”), Papa-Legba rejeita a culinária dos brancos, seus usos e costumes e, ao mesmo tempo, condena a descaracterização das culturas africanas perpetrada pelo “Ocidente cristão”:

---

<sup>9</sup> - Falar em língua de ritual (N. da autora).

Au diable vos plats insipidez  
Au diable le vin blanc  
Au diable la pomme et la poire  
*Au diable tous vos mensonges*<sup>10</sup> (p.26)

As falas assumidas pelo *eu*, no poema, investem-se do poder dos deuses do *vodu* e é com esse poder que agridem a sociedade branca, devolvendo-lhe os mitos com que ela sustentou o ideário sobre a escravidão do negro e as diversas formas de agressão ao homem subjugado. O arco-íris, ao permitir a descida dos deuses negros em espaço que os repudia, ilumina neste local, as figuras heróicas da contra-ordem: Dessalines, Antonio Maceo, Charlemagne, Peralte, Patrice Lumumba e Malcom X - e as consagra como guardiãs da cultura africana, nos Estados Unidos e nas Antilhas Francesas. Por esse recurso, o arco-íris traça percursos da integração do negro numa sociedade que o hostiliza e explicita a esperança num mundo amenizado de contradições e preconceitos. Irradiando-se como uma “*petite lampe haitienne*”, o arco-íris emblematiza a confraternização desejada entre os homens oriundos de diferentes culturas.

O desejo de que os deuses do *vodu* desçam sobre o ocidente cristão para humanizá-lo está, no mesmo poema, inscrito na simbologia da árvore, a grande árvore sagrada, o *poteau-mitan*, visto, também, como o ponto de interseção entre o humano e o divino, entre a realidade objetiva e a subjetiva. Assim, a árvore, a grande árvore divina, é também o canal de comunicação entre os deuses e as entidades que procuram alcançar os homens para interferir suas ações devastadoras.

Como o arco-íris, a árvore é representada, no poema, com dupla significação. Ao mesmo tempo em que indicia a comunicação entre pontos distintos (o alto e o baixo, os deuses e os homens), afirma-se como integrante do ritual *vodu* e consagra, como o arco-íris, a íntima relação da cultura haitiana com a africana. Ao mesmo tempo, ao ser instalada no Alabama, essa árvore, *poteau-mitan*, a grande *arbre-reponsoir* do deus Atibon-Legba, legitima os traços negros desse espaço e resiste àqueles que se querem excluídos “da contaminação dos negros”. Na verdade, a árvore é também

<sup>10</sup> - Ao diabo com suas comidas insípidas/ao diabo com o vinho branco/ao diabo com a maçã e a pera/com ao diabo todas as suas mentiras. (Tradução da autora)

símbolo do embate que se verifica entre os *loás do vodun* e os *deuses atômicos de Omaha* (“*dieux atomiques d’Omaha*”), portadores de armas que, se detonada, poderão exterminar o mundo, como o fizeram em Hiroshima e Nagashaki e em outros espaços em que a guerra é semeada constantemente.

Deambulações, paisagens diversificadas, trânsitos e mesclagens exibem-se, de forma bastante peculiar, no poema “Coração em África”, de Francisco José Tenreiro, publicado na famosa antologia *Poesia negra de expressão portuguesa* (1953), organizada por Mário Pinto de Andrade e Francisco José Tenreiro. O poema é significativo pelo que expressa com relação à dispersão de sentidos fomentada pela diáspora negra. Nele, o sujeito-poético assume a visão do poeta andarilho e a África, *locus* da identidade desejada, é um ponto de referência, um cenário em que “palmeiras vermelhas verdes amarelas” são pintadas à distância com os “tons fortes da paleta cubista” (p. 66) e a “saudade sentida de coração em África” contamina o olhar que perambula por “morarias de facas e guernicas de toureiros” (p. 67).

O poema atualiza paisagens africanas misturando-as com lugares que o poeta, ele mesmo produto de relações interétnicas, conclama para acentuar os fortes investimentos em trânsitos, andanças e misturas que fazem o fato corriqueiro “do Benfica que venceu o Sporting” dialogar com a violência da segregação do negro, aludida na referência ao “cadáver queimado de Mac Gee”. O jornal que estampa a vitória do time de futebol português, Benfica, também traz a notícia, em apenas “três linhas”, da imolação do negro pela justiça norte-americana. No poema de Tenreiro, a morte de Mac Gee, uma notícia escondida entre as grandes manchetes do jornal, é pontuada por metonímias que acentuando a violência contra o negro, celebra o sacrificado com um cortejo de flores vermelhas, azuis, verdes e amarelas, e grita a inocência do “cidadão da América e da democracia/do cidadão Negro e da negritude/ do cidadão Negro da América e do Mundo Negro”, “fulminado pelo coração endurecido feito cadeira elétrica” (p. 67). A exploração de metonímias, de deslocamentos e de símbolos que se ligam à dureza da exclusão vivida pelo negro constrói uma outra notícia que amplia a significação do “falso cartão de pêsames” noticiado pelo jornal.

O processo de construção do poema explora estratégias muito caras aos surrealistas, quando se apropriam de manchetes de jornais e fazem o corriqueiro invadir o discurso literário mais castiço. Explorando processos de aproximação e deslocamento o poema recorta eventos e compõe colagens, cujos sentidos buscam fraturar a força atroz do capital comercial e a generalização do trabalho compulsório que desfalcou o continente africano de grande parte de seus filhos e se alastrou por várias partes do mundo. As manchetes dos jornais, as notícias ouvidas no rádio, a observação da movimentação no campo das artes compõem o poema-painel que também se apropria de observações captadas em diferentes paisagens observadas pelo poeta e que o ajudam a perscrutar, com olhos ávidos, os periódicos que estampam as “misérias do mundo”. No poema estão também referidas as grandes causas defendidas pelos movimentos em prol da emancipação do negro, nos Estados Unidos, na Europa e também em várias partes da África, e outras que atualizam as lutas dos “pueblos os xavantes os esquimós os aïnos”, “todos escravos entre si” (p. 68). As idéias evocadas em ebulição fomentam uma dicção poética que congrega elementos das paisagens africanas e outros que os africanos foram ajudando a construir nos “caminhos trilhados na Europa” e nas Américas. Ressoam, no poema de Tenreiro, os ritmos africanos e outros nascidos na diáspora, celebrados pela “rouquidão das inarmonias de Armstrong” e pelo “be bop be”. Tais ritmos tensionam a harmonia sossegada do mundo branco e distendem as formas puras que os “pés trambolhos disformes/e deformados como os quadros de Portinari” (p. 68) agridem, com o coração em África.

O poema “Coração em África” pode ser visto como um vasto panorama, ou mesmo como uma espécie de “deambulação surrealista”, porque, compondo-se de colagens, enxertos, apropriações, referências, citações, alusões, legítima dados acentuados pela revolução negritudinista e por outros movimentos que, antes e depois do movimento nascido em Paris, na *década* de 30 do século XX, lutaram pelo reconhecimento de uma “pretidão do mundo que ultrapassa a própria da pele/dos homens brancos amarelos negros”, assumida “de coração em África.

Os vários tons da poesia negra são aclamados pelo poeta, quando se refere aos precursores da poesia negritudinista e ao mo-

vimento que, no campo da literatura, abrigou a luta dos negros pelo reconhecimento de sua diferença :

De coração em África com o grito seiva bruta dos poemas  
de Guillén  
De coração em África com a impetuosidade viril de I too am  
América  
De coração em África com as árvores renascidas em todas  
as estações nos  
belos poemas de Diop  
De coração em África nos rios antigos que o Negro conheceu  
e no mistério  
do Chaca-Senghor  
De coração em África contigo amigo Joaquim quando em  
versos incendiários  
Cantaste a África distante do Congo da minha saudade do  
Congo de coração  
em África.

Como se pode perceber, nos versos citados, a revolução poética alia-se às lutas pela busca da identidade negro-africana e expressa uma característica forte do poema “Coração em África”: conclamar experiências e eventos que se aliam à busca de novas formas de expressão nas quais o poeta africano ou afro-descendente pudesse se reconhecer. Por isso, o poema quer se mostrar como um vasto painel, pois sua intenção é rastrear os movimentos e tendências artístico-literárias que, na Europa e em outras partes do Ocidente, expandiram os ritmos negros, castrando o exotismo que uma arte descritiva explorou à exaustão. O africano escravizado e o excluído de várias cores e raças são assim celebrados no poema que, construindo-se com apelos negritudinistas, não se fixa apenas no homem negro, pois conclama outras raças/etnias exploradas, simbolizadas por homens que sofreram a violência do trabalho compulsório produtor de lucro para uns e de miséria para a maioria.

Pode-se dizer, portanto, que o poema de Tenreiro, almejando celebrar os movimentos artísticos que se quiseram fortalecer com “o coração em África” delinea uma visão em que limites e fronteiras mostram-se esgarçados, pois reforçam significantes de culturas compósitas, detalhadas em mosaico, ainda que o objetivo

mais forte, no momento de sua criação, fosse a defesa da causa do homem negro e das heranças africanas espalhadas pelo mundo em processos de contaminação apropriados da “indignação que fez os homens escravos dos homens/ mulheres escravas de homens crianças escravas de homens negros escravos/dos homens” (p. 68).

Os poemas de René Depestre e de Tenreiro são, como se procurou demonstrar neste trabalho, indicadores de grandes transgressões, mas também de grandes pactos e de interações que ressemantizam os traçados de ordens – artístico-literárias e político-econômicas - consolidadas por pontos fixos. São por isso experiências literárias que se fazem na contracorrente dos modelos europeus. Essa tradição que valoriza os contatos, as interações será retomada por Eduardo Glissant no livro *Poétique de la relation* (1990) ao distender os centramentos e referendar as redes rizomáticas, as ligações que se fazem à semelhança da vegetação marinha que segue o balanço das ondas. A metáfora das raízes em movimento desestabiliza a noção de pontos identitários fixos, simbolizados pelas raízes pivotantes.

O poema de Depestre ainda que tenha a intenção de valorizar a religiosidade negro-africana, em sua feição haitiana, e de, com ela, perturbar os espaços definidos por uma ordem racializada, estabelece contatos, relações, e constrói pontes pelas quais os circuitos podem se exercer em mão dupla. O poema de Tenreiro é deliberadamente transgressor pois se arranja com múltiplas presenças que o poeta congrega para compor um texto que dialoga com diversos espaços onde a luta contra a opressão aproximava, na época de produção do texto, o fazer literário do ato político.

Assim, antes mesmo que a reflexão sobre as inter-relações culturais ganhasse dimensão mais ampla, o poema de René Depestre e, particularmente, o de Tenreiro incentivam as misturas e deambulações, ainda que quisessem reafirmar elementos de um imaginário caro à Negritude de Aimé Césaire e Senghor. Os dois poemas ao reforçarem as ligações, embora com intenções bem distintas, aludem aos contatos e às negociações inevitáveis. O poema *Un arc-en-ciel pour l'Occident chrétien*, ao propor uma ligação que permite que os deuses africanos desçam no Alabama, organiza um movimento de misturas e choques que a visão do escritor

não queria destacar no momento da construção do poema, porque propunha defender princípios também caros à Negritude. Tais princípios, não podem, entretanto, desconsiderar que os negros, na diáspora, trazem em si várias presenças culturais e não somente a africana. As imagens de arco-íris e de árvore, como símbolos de trânsito já acenavam para essas presenças que acolhem inconscientemente as “raízes múltiplas”, presentes na reflexão de Glissant e também na de Paul Gilroy, quando percebe o Atlântico Negro como um conceito que desfoca a idéia de pertencimento a um único chão para acentuar os deslocamentos, as ligações, os contatos intra e interculturais. Glissant (1990, p:31) apropria-se da imagem do rizoma para observar que a identidade não se relaciona apenas com raiz, mas também com a relação. Por outro lado, Gilroy (2001, p. 38) observa o navio negreiro não pode ser pensado como uma fixação, pois é um “sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento”.

Vê-se, portanto, que os dois poemas trabalhados neste texto nos fornecem elementos importantes para a discussão dos sentidos construídos por literaturas e, particularmente, por textos que, motivados pelas reivindicações do homem negro em culturas formadas pela mão-de-obra escrava ou naquelas que tiveram de conviver, em África, com o colonialismo até a década de 70, não podem deixar de acolher as mesclagens já indicadas no ato de se apropriar da escrita com a intenção marcante de deixar vir à luz as “memórias subterrâneas” e de acentuar as transações possíveis entre essas memórias e as ações que as querem sufocar.

**RESUMO:** O livro *Un arc-en-ciel pour l'Occident Chrétien* é rico em imagens que retomam os grandes trânsitos que fizeram com que a África aportasse no Ocidente não apenas como mão-de-obra, mas como força perturbadora intensificada por sentimentos nascidos em ambientações coletivas. Um contraponto de leitura do poema de Depestre será feito com o poema “Coração em África”, de Francisco José Tenreiro, de São Tomé e Príncipe, no qual pontos do “grande trânsito” - metaforizado, no livro de Depestre, por um arco-íris – mapeiam andanças e deambulações feitas com “o coração em África”. O objetivo do texto está em demonstrar que,



mesmo durante uma fase em que a defesa da identidade negro-africana reforçava imagens de “um retorno simbólico à origem”, a literatura exibia cenários de intensas misturas culturais.

**Palavras-chave:** literatura comparada; imaginário cultural; misturas culturais; produção de sentidos.

## REFERÊNCIAS

- DEPESTRE, René. *Un arc-en-ciel pour l'Occident chrétien*. Paris: Présence Africaine. 1967.
- ENRIQUES, Eugène. *Imaginário social, recalçamento e repressão nas organizações*. *Revista Tempo Brasileiro*. n. 36-37, p. 53-94, 1974.
- GLISSANT, Edouard. *La poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 2990.
- FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: Maspero. 1961.
- FONSECA, Maria Nazareth. - Misticismo e erotismo em dicções literárias pós-coloniais. In: *Revista de Letras/Universidade Estadual Paulista/UNESP*. N. 39, 2000. P. 167 –182.
- MOURA, Jean-Marc. L'imagologie littéraire: essai de mise au point historique et critique. *Revue de Littérature Comparée*. n. 3, p. 271-287, juil.-sept., 1992.
- TENREIRO, Francisco José. “Coração em África”. In: ANDRADE, Mário Pinto; TENREIRO, Francisco José. *Poesia negra de expressão portuguesa*. Linda-a-Velha: África – literatura, arte e cultura. 1982. P. 66 – 69.

# O CONCEITO DE INTERFERÊNCIA NAS RELAÇÕES LITERÁRIAS ENTRE O BRASIL E O IMPÉRIO PORTUGUÊS EM ÁFRICA

Maria Teresa Salgado<sup>1</sup>

Quando preparava os pontos para o concurso que fiz, em julho de 2004, candidatando-me à vaga de Professor de Literaturas africanas na Universidade de São Paulo, um deles especialmente me despertou algumas dúvidas. O ponto chamava-se “Relações Literárias entre o Brasil e o Império Português na África. Minha primeira indagação foi sobre a amplitude da palavra relações. Pensei, então, que um dado a ser levado em conta era o fato de que o discurso literário pode sugerir também aspectos mais amplos, uma vez que o sistema lingüístico manifesta-se como elaboração tanto de códigos literários (estilísticos, técnicos, etc) quanto paraliterários (temáticos, ideológicos, antropológicos. Deste modo, o caráter vago do termo relações poderia dar conta de muitos aspectos. Tal idéia reforçava-se mais ainda, considerando-se que as relações entre o Império Português na África e o Brasil foram de várias ordens – cultural, ideológica e política, repercutindo-se naturalmente nas literaturas africanas então em formação. Concluí que a palavra “relações” pretendia dar conta das múltiplas esferas culturais<sup>2</sup> e procurei verificar como a questão era vista por estudiosos da área. A partir dessa pesquisa, compreendi melhor a opção pela vagueza e amplitude do termo relações, como se poderá verificar pelo breve resumo das posições de alguns estudiosos na área de africanas que faço a seguir.

Embora saiba que outros importantes nomes se debruçaram sobre o assunto, mencionarei aqui apenas cinco pesquisadores pelos seguintes motivos: porque seus trabalhos, na época, me serviram como fonte para a elaboração para ponto da prova, porque seus trabalhos são referências representativas na área e também

<sup>1</sup> USP.

<sup>2</sup> A eleição de temas de caráter vago, para pontos de concurso, é, sem dúvida, positiva, uma vez que deixa ao candidato a liberdade para desenvolver o assunto como melhor lhe convier. Por outro lado, a vagueza do tema pode significar, também, que ainda há muito o que se discutir ainda sobre determinados conceitos.

porque o espaço dessa comunicação não permite um desenvolvimento mais minucioso. São eles o escritor e estudioso Mário Antonio<sup>3</sup>, o Professor Manuel Ferreira<sup>4</sup>, o Professor Russell Hamilton, a Professora Maria Nazareth Fonseca<sup>5</sup> e a Professora Maria Aparecida Santilli<sup>6</sup>.

Para discutir a questão, em 1968, Mário Antonio<sup>7</sup> preferiu a expressão “influências literárias”, que empregou já no título de seu artigo, sem necessidade de distingui-la de afinidades ou ressonâncias literárias, embora considerasse que o fenômeno não se circunscrevia à literatura. No ensaio desse estudioso, a palavra influência desfruta um significado amplo e antes corresponde a uma atitude de consciência das afinidades existentes, em vários aspectos, entre o Brasil e os países africanos de língua portuguesa. Mário Antonio cita uma série de fatores convergentes, que vão desde as rotas de comunicação que aproximavam os dois continentes até a semelhança de paisagens e de mitos, enfatizando as circunstâncias ecológicas como fundamentais para a ocorrência da influência literária. Em seu ensaio, o crítico destaca o caso dos escritores angolanos da geração de Mensagem e a própria influência que declara ter sofrido de escritores como Bandeira ou Jorge Amado.

Maria Aparecida Santilli, em “Ecos do Modernismo Brasileiro entre africanos”, artigo publicado em 1985, evita, desde o título de seu trabalho, adotar um conceito teórico mais comprometedor para abordar o tema. Santilli discute a repercussão da Literatura Brasileira, no espaço caboverdiano, destacando o papel do Modernismo no grupo de Claridade e especialmente a força da poesia de Bandeira em escritores desse grupo, como Osvaldo Alcântara e Jorge Barbosa. A expressão “intertextualidade programada” aparece uma única vez em seu artigo, quando se refere a Ovídio

<sup>3</sup> OLIVEIRA, M. Antonio, “Influências da literatura brasileira sobre as literaturas portuguesas do Atlântico tropical” In: *Reler África*. Coimbra: Centro de Estudos africanos, 1990.

<sup>4</sup> FERREIRA, Manuel. “A emergência da intertextualidade afro-brasileira” In: *O discurso no percurso africano I*. Lisboa: Plátano, 1989.

<sup>5</sup> FONSECA, Maria Nazareth. “Presença da Literatura Brasileira na África de Língua Portuguesa” In: *Contatos e Ressonâncias*, org. Angela V. Leão, Editora PUC Minas, 2003.

<sup>6</sup> SANTILLI, M. Aparecida. “Ecos do Modernismo Brasileiro entre Africanos” In: *Africanidade*, São Paulo: Ática, 1985.

<sup>7</sup> M. Antonio, 1990.

Martins, um poeta posterior ao grupo claridoso, que escreve o poema “gritarei, berrarei, não vou para Pasárgada”. A pesquisadora menciona ainda a importância do Modernismo para a poesia angolana, reforçando a necessidade de uma pesquisa mais aprofundada sobre o assunto, quando afirma:

“o denunciado intercâmbio modernista da Literatura Brasileira com as africanas de Língua portuguesa está à espera dos que queiram juntar informações, levar o exame até a maior intimidade dos textos literários, documentos legítimos para atestar mais esta fecundação cultural entre os povos-parentes de lá e de cá.” (Santilli, 1985, p.28)

Na trilha de Santilli, Maria Nazareth Fonseca também prefere um termo mais amplo, como “presença”, do que conceitos como “influência” ou “intertextualidade”. Publicado em 2003, seu amplo e minucioso ensaio, “Presença da Literatura Brasileira na África de Língua Portuguesa”, aborda não só a Literatura Angolana e Caboverdiana, mas também a Moçambicana no pré e pós-independência. Fonseca discute o papel dos textos literários brasileiros nas literaturas africanas e procura confrontar obras brasileiras e africanas, observando não só os pontos que as aproximam entre si, mas, sobretudo, os que distinguem e especificam a produção literária de autores africanos. Como afirma a pesquisadora: “mais que procurar identificar as semelhanças que comprovem a presença de Guimarães Rosa em textos de autores africanos contemporâneos, importa demonstrar essa presença exatamente pelas diferenças que a caracterizam”.<sup>8</sup> É o que faz Fonseca, em seu artigo, tanto para abordar produções textuais do período colonial quanto do pós-colonial.

Em ensaio intitulado “Influência e percepção do Brasil nas Literaturas Africanas de língua portuguesa”, publicado também em 2003, Russell Hamilton<sup>9</sup> enfatiza as importantes afinidades e conexões históricas entre o Brasil e a África, sublinhando a imagem prestigiosa que se fazia do Brasil entre os intelectuais e escritores da África lusófona:

<sup>8</sup> FONSECA, Maria Nazareth, 2003, p. 91.

<sup>9</sup> HAMILTON, Russell G, 2003.

“Tratava-se de uma sociedade crioula que surgiu no Atlântico Sul e que no século XIX emergiu do colonialismo para, no século XX, tornar-se ma potência mundial ou, pelo menos, uma potência entre as nações do chamado terceiro mundo”(Hamilton, 2003, p. 142)

Citando o trabalho de Leonel Cosme, outro importante pesquisador da área, Hamilton chama a nossa atenção não apenas para os já conhecidos laços entre os escritores angolanos de Mensagem e os do nosso Modernismo, mas também para uma influência que se fez intensa até na crônica jornalística, com Davi Nasser, e na política, a partir do contato de brasileiros como Abdias do Nascimento, que transmitiu aos jovens intelectuais angolanos os estatutos do Partido Comunista Brasileiro, inspirador de um modelo para o “primeiro movimento nacionalista multirracial apoiado nas massas populares - o MPLA” (Hamilton, 2003, p. 144). Hamilton rastreia e analisa as influências da Literatura Brasileira em escritores como o angolano Mário Antonio e os caboverdianos Osvaldo Alcântara e Jorge Barbosa e conclui seu ensaio, observando que a influência do Brasil nos cinco PALOP deve ser considerada tanto antes quanto depois da independência, sobretudo em função da constante presença de escritores africanos entre nós, seja vivendo, estudando ou trabalhando no país.

Por último, mas não por fim, o artigo “A emergência da intertextualidade afro-brasileira” parece ser um dos mais extensos estudos sobre o assunto. Nesse ensaio, Ferreira<sup>10</sup> faz um longo inventário da presença da Literatura Brasileira em Angola, Moçambique e especialmente em Cabo-Verde, espaço onde, como declara o estudioso, “o fenômeno atingiu maior expressão e profundidade”. Entretanto, a maior marca do artigo não é só a observação detalhada das relações que se estabeleceram entre Cabo Verde e Brasil em diversas esferas culturais, mas, em primeiro lugar, a opção pelo conceito de intertextualidade para discutir a questão. Daí, em seu comentário final, o pesquisador procurar justificar a escolha do termo, trazendo o pensamento de Bakhtine, o teórico cujos trabalhos deram origem ao conceito de intertextualidade tal como foi desenvolvido por Julia Kristeva:

---

<sup>10</sup> FERREIRA, Manuel, 1989.

“Com efeito, a intertextualidade é onipresente. Esta é outra verificação genial de Bakhtine, que veio depois a ser explorada por outros, com ênfase particular por Júlia Kristeva. Não há enunciado que não seja o produto da intercepção textual. É o caso que a via sinuosa e mui fecunda da influência, da interferência, da ruptura com a norma, ou seja, da intertextualidade, vai-se estendendo, aprofundando, lançando suas raízes que se reproduzem *ad infinitum* e vão dar novos frutos.” (Ferreira, 1989, p. 185.)

Embora não retome diretamente a teoria da intertextualidade kristeviana, Ferreira recorre a teoria bakhtiniana do dialogismo para fundamentar o sucesso das fecundas relações culturais que se estabeleceram entre a África de Língua portuguesa e o Brasil.

A multiplicidade de enfoques para abordar o tema proposto não impede que estabeleçamos um consenso entre esses vários pontos de vista. E foi o que procurei fazer para desenvolver o ponto da prova, já que todos as abordagens e conceitos utilizados pelos pesquisadores evidenciavam antes aspectos complementares do que excludentes. As suas distintas opções pelos termos influência, ressonância, presença ou intertextualidade mostram-se igualmente válidas, considerando-se que revelam e exploram diferentes ângulos da questão. Entretanto, quase todos os artigos terminam por sugerir, como vimos pelos resumos, que há ainda um vasto campo a ser explorado em torno do assunto.

Há poucos meses, pude reforçar esse argumento e retomar as idéias sobre o tema em uma das discussões de um grupo de estudos de Literatura Comparada da USP, organizado pelos professores Vima Lia, Hélder Garmes e Tania Macedo e do qual também faz parte um significativo número de alunos dos cursos de Letras. A discussão do grupo enfocava o primeiro capítulo do livro *Literatura comparada*, publicado em 1997 pela pesquisadora Sandra Nitrini<sup>11</sup>, professora também desta universidade - e interessou-me, especialmente, a teoria do polissistema de Even Zohar<sup>12</sup> muito bem exposta pela referida professora.

Não cabe aqui desenvolver uma exposição dessa teoria, até porque meu conhecimento sobre ela é ainda superficial. Contu-

<sup>11</sup> NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*, 2ª. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

<sup>12</sup> ZOHAR, I. E. “Polysystems theory”. *Poetics Today*, vol. 11, n. 1, pp. 9-94, 1990.

do, desejo levantar alguns aspectos que demonstram a relevância da sua exploração para discutir as relações literárias entre África, Brasil e Portugal.

O primeiro aspecto liga-se ao fato de que a teoria do polisistema procura formular leis adequadas para a compreensão do fenômeno literário num determinado tempo e espaço, sobretudo como hipóteses temporárias e nunca como verdades eternas, marcando-se, assim, o seu caráter de permanente indagação em torno do fenômeno.

Tal como a intertextualidade, a teoria do polisistema considera um contexto mais amplo do que o exclusivamente literário. No entanto, suas contribuições levam em conta ângulos não considerados pela proposta de Julia Kristeva.

Uma das grandes contribuições da teoria de Zohar é marcar a relação de interdependência entre os diversos fatores que “estão envolvidos com o conjunto de atividades para o qual o rótulo literário pode ser usado” (Nitrini, 1997, p.109). Nesse sistema, não é portanto dada mais importância aos textos. Tampouco se privilegiam as obras canônicas em detrimento das não canônicas. Longe de perceber as periferias como categorias extra-sistêmicas, a teoria de Zohar reverte essa relação entre canônico e não canônico, evidenciando que “os textos, mais do que desempenharem um papel no processo de canonização, são o resultado desse processo”. (108). Os textos são, portanto, apenas manifestações parciais da literatura, integrando um sistema cultural que precisa ser visto em seus múltiplos aspectos, sem que se estabeleça entre eles uma escala hierárquica de importância.

Uma vez que as relações estabelecidas entre o Brasil e o Império Português se deram de modo intenso em várias áreas, como podemos constatar pelos citados artigos de pesquisadores da área, (não só a vida literária em seus múltiplos papéis e funções, mas também as outras artes, a religião, a política, a economia e demais campos da cultura) já se pode suspeitar a fecundidade que tal teoria oferece para o enfoque das literaturas africanas de língua portuguesa na perspectiva comparatista .

Mas é quando entramos em contato com o conceito de interferência, que Zohar nos oferece uma práxis comparatista bastante prolífica para discutirmos as literaturas produzidas a partir do

colonialismo. Grosso modo, a definição de “interferência” parece à primeira vista nada acrescentar às propostas estabelecidas por termos como “influência”, conceito profunda e sensivelmente explorado pelo poeta Valéry, ou “intertextualidade”, termo que já é considerado praticamente um consenso, amplamente adotado nos estudos literários: “A interferência consiste numa relação entre literaturas por meio da qual uma certa literatura A (fonte literária) pode transformar-se em fonte de empréstimos direto ou indireto para uma outra literatura B (literatura alvo)” (Nitrini, 2000, p. 110). Esse conceito, entretanto, evidencia a questão da dependência, explicitando relações de poder e assim permitindo-nos refinar e entender ainda mais detalhadamente, os vários trânsitos entre uma literatura fonte e uma literatura alvo.

As diferentes naturezas da interferência dependem, entre outros fatores, do grau de dependência estabelecido entre a literatura fonte e a literatura alvo. Está claro que “todas as literaturas passam por situações de interferência mais ou menos longa em algum momento de sua história” (Nitrini, 2000, p.111).

No caso das literaturas africanas - caso dos sistemas dependentes - já sabemos, como mostra Zohar, que um sistema externo era indispensável para a sua formação. Mas a observação de sistemas literários ao longo da história da literatura permite a Zohar estabelecer formulações que podem ser transpostas para situações particulares sem anular as especificidades de cada caso. Comparem-se, por exemplo, os diferentes casos de literaturas minoritárias produzidas por grupos geograficamente conectados ou politicamente subjugados por um mais poderoso. Tome-se a situação da literatura americana em relação à inglesa, da flamenga em relação à alemã, e o caso que nos interessa, especificamente, das literaturas africanas de língua portuguesa em relação ao Brasil e a Portugal.

Vale marcar, sempre, que, ao procurar sistematizar várias leis de interferência, Zohar tem, em primeiro lugar, o intuito de demonstrar a possibilidade de formulá-las e investigá-las. (Nitrini, 2000, p. 112)

Outro dado a ser considerado é o diálogo que podemos estabelecer entre as teorias de Zohar e as pesquisas de importantes teóricos da cultura, extremamente valiosas para os estudos das literaturas pós-coloniais. Ao declarar que a interferência nem sempre



é óbvia, pois os canais de transferência podem estar na periferia, que não é visível do ponto de vista da cultura oficial (Nitrini, 2000, p. 112), Zohar nos faz lembrar as idéias de Bhabha<sup>13</sup> quando este declara, em *O local da cultura*, que cada vez mais as culturas “nacionais” estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas e que a moeda corrente do comparativismo crítico não é mais a soberania da cultura nacional concebida como propõe Benedict Anderson (Bhabha, 1998, p. 25). Do mesmo modo, ao indagar se as ideologias nacionais não procuram escamotear a interferência que de fato ocorre, Zohar (Nitrini, 2000, 114) termina por nos remeter também ao pensamento de Said, quando este afirma que poucos estudos críticos, em grande escala, enfocaram a relação entre o imperialismo ocidental e a sua cultura, e o fechamento dessa relação profundamente simbiótica é um resultado da própria relação (Said, 1993, p. 39). Tanto Said quanto Zohar sugerem, por exemplo, que é preciso examinar qual é o vínculo entre a busca de objetivos imperiais e a cultura nacional como um todo.

Esta comunicação não defende a adoção das teorias do polisistema de Zohar e de seu conceito de interferência em detrimento de nenhum dos conceitos ou terminologias normalmente empregados no campo dos estudos das literaturas africanas de língua portuguesa em suas relações com as Literaturas Brasileira e Portuguesa. Pretendeu-se apenas pôr em discussão um conceito que se mostra bastante pertinente e que merece ser explorado, não apenas para abordar a produção literária em geral, mas para discutir as relações literárias nascidas a partir do colonialismo.

---

<sup>13</sup> BHABHA, Homi K. *O local da cultura*, Belo Horizonte, Ed. Da UFMG, 1998.

## REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Ed. Da UFMG, 1998.
- FERREIRA, Manuel. “A emergência da intertextualidade afro-brasileira” In: *O discurso no percurso africano I*. Lisboa: Plátano, 1989.
- FONSECA, Maria Nazareth. “Presença da Literatura Brasileira na África de Língua Portuguesa” In: *Contatos e Ressonâncias*, org. Angela V. Leão, Editora PUC Minas, 2003.
- HAMILTON, Russell G. “A influência e percepção do Brasil nas literaturas africanas de língua portuguesa” In: *Contatos e ressonâncias*, org. Ângela Vaz leão, Ed. PUC Minas, 2003.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. 2ª. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- OLIVEIRA, M. Antonio Fernandes. “Influências da literatura brasileira sobre as literaturas portuguesas do Atlântico tropical” In: *Reler África*. Coimbra: Centro de Estudos africanos, 1990.
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANTILLI, M. Aparecida. “Ecos do Modernismo Brasileiro entre Africanos” In: *Africanidade*, São Paulo: Ática, 1985.
- ZOHAR, Evens, I.E. “Polysystems Theory”. *Poetics today*, vol. 11, n. 1, pp. 9-94, 1990.

## IMAGENS DE RETORNO EM TEMPO DE PAIXÕES

Maria Theresa Abelha Alves<sup>1</sup>

O romance de Julieta Monginho, *A Paixão segundo os infiéis*, trança os saberes das teorias do afeto que informaram a música barroca e que têm alimentado a psicanálise. Já a partir do título, dois signos se impõem. O primeiro – *paixão* – percorre a narrativa por meio da atualização de suas diferentes atribuições semânticas. Proveniente do étimo grego *paskein*, *pathos*, que deu origem ao verbo latino *patior*, *passus sum*, a paixão se conforma com o suportar o sofrimento, o desgosto, a mágoa. Conjugua-se com o vício que domina ou com o martírio. É, portanto, um sentimento em que o sujeito é paciente e não agente de uma ação. Se, por outro lado, o étimo é o latim *passio*, *passionis*, o sentido já se pode ativar, compreendendo o afeto na sua mais profunda ardência, que ora deixa livres as vias do desejo e do amor, ora as que explicitam o quê de sensibilidade e o muito de entusiasmo que um artista põe em sua obra<sup>1</sup>. Nas malhas da paixão, num ou noutro sentido, estão presas as personagens. Tanto as que compõem o triângulo amoroso e trágico da noite de ano novo, personagens que têm voz na narrativa – Teresa, Pedro e Jon –, quanto as que são por estes rememoradas: a avó, a Rapariga da Internet, Xana, Ouriço, Pintas e Tio Gustavo.

O outro signo, *infiéis*, quer venha do latim *infidus*, *a*, *um*, qualidade do que é pouco seguro, ou atribuída àquele em quem não se pode confiar, quer provenha do latim *infidelis*, *e*, significando o atributo conferido ao que é inconstante e pouco firme em seus afetos ou opiniões, apresenta-se como epíteto pertinente aos três principais personagens: a psicanalista, o analisando e o músico, ora como não correspondência à confiança que um ao outro devotou, ora como inconstância nos afetos, nos ideais, nos engajamentos, enfim, falta de fidedelidade, falta de fé. Afetos, patologias, crenças se inscrevem nos dois signos que, conjugados no título do romance, remetem às paixões musicais de Bach, nomeadamente *A paixão segundo São Mateus*. Importa lembrar que *paixão* é também um certo tipo de música sacra e que *passionário*, em linguagem eclesiástica,

---

<sup>1</sup> Professora Titular de Literatura Portuguesa das Faculdades Jorge Amado.

é o martirologio. Afetos, patologias e música são os três fios com que o romance, em torno das pulsões eróticas e tanáticas<sup>2</sup>, elabora e recupera o passado, num tempo presente que, mais que outro, se associa às fantasias de renovo e passagem: o da noite de reveillon.

Eros contamina as pulsões de vida de que o sexo faz parte, impulsiona o contato, insinuando que ser é estar na dependência de outro, numa mobilidade constante a lembrar a imperfeição ontológica que caracteriza o ser desejante, e que possibilita a emergência da paixão, no sentido ativo<sup>3</sup>. Não é por acaso que a mitologia deu asas a Eros. Esta pulsão aproxima a psicanalista do músico, e este dela, pulsão que os retém num abraço adiado capaz de ultrapassar tempos e fronteiras. Esta pulsão impele a protagonista a procurar, de forma incansável, o músico, pelas salas e anúncios de concerto, e pela Internet, desde o primeiro encontro, quando o vira reger com sucesso uma sinfonia própria, até o dia em que depara com o nome dele numa programação da Gulbenkian, através do anúncio da primeira audição de uma nova sinfonia – “*Ode to the sun*”, obra que foi um fracasso, pois o músico abandonara o palco antes de começar a regê-la. Esta pulsão alimenta Pedro, o analisando, em sua agressividade contra a analista, que só se compreende como imperativo de seu desejo, tentativa de modificá-la para torná-la compatível com sua necessidade de atenção e prazer, o que se comprova pelo contraponto de seu pensamento com relação às conclusões técnicas registradas em sua ficha clínica pela psicanalista. Agressividade que o faz aliar-se a Eduardo para separar Teresa de Jon, porque ele também se sentia traído. Esta pulsão é a que Jon transfere para sua música, na tentativa de fazê-la traduzir o encantamento do primeiro encontro com Teresa, que foi para ele o primeiro verdadeiro e fulgurante encontro com a música, embora desde a infância tivesse sido acostumado à magia e aos segredos dos sons. Esta pulsão faz a avó retomar sempre o fio da mesma história, num movimento de rocking-in-chair, com que escapa à cadeira de balanço em que insiste em viver, fugindo para um momento perfeito e fugaz que a manteve desde então na cena do passado, no calor de um corpo apenas anunciado, num sorriso escondido e partilhado, numa fruta dividida, num instante de comunhão. Esta pulsão impele Tio Gustavo a dar a uma jovem aluna o violino que o acompanhara a vida toda e com que alegrava os

frios natais da infância de Jon, para que o instrumento, que já era parte de seu próprio corpo, pudesse se unir ao corpo da jovem, no abraço desejado que, por ética ou timidez, ele não se consentia. Esta pulsão leva Xana a rasgar a carta que Piterpã escrevera para comprometer Teresa, porque, apesar de todo o sofrimento que o antigo namorado lhe causara, ainda acreditava no amor. Esta pulsão retém a Rapariga da Internet à tela do computador, em busca do médico que outrora lhe tocara, com dedos profissionais, os lábios desfigurados pelas queimaduras, então sua única experiência de afeto.

Tânatos, por sua vez, contamina as pulsões de morte que levam o ser ao repouso, retirando-lhe o dinamismo do desejo por pretender a abolição das tensões, o que só é possível mediante o retorno ao inorgânico. Já que Eros é a excitação que jamais encontra o prazer definitivo, implicando sempre em mobilidade e tensão, Thânatos procura a abolição do desejo, por meio de fantasias nirvânicas de encontro absoluto com a paz<sup>4</sup>. Tal é a pulsão que leva Pedro e Teresa, tão diferentes em tudo, serem iguais nos procedimentos de fuga. Ele as drogas com que se torna capaz de voar, fazendo jus à alcunha de Piterpã, ela os cigarros, as pastilhas de morango, os comprimidos vários, com que engana a frustração que sente por não poder, na prática, aliviar a dor da alma, nem a sua, nem a de seus pacientes, embora, teoricamente, dominasse o assunto, mestre que era em Psicologia do Comportamento Desviante. Esta é a pulsão que acomete Jon, quando o pânico de um possível fracasso, justamente com a obra feita com sensibilidade e entusiasmo para celebrar o amor, o faz abandonar a sala de concertos e mergulhar no vazio, na inércia, na apatia, pois o isolamento é o método de proteção mais imediato contra o sofrimento<sup>5</sup>. Ao trocar os sons pelo silêncio, o músico deixa transparecer o desejo de morte que se materializa ou no revólver que traz na mala de viagem e que, posteriormente, será o instrumento com que Piterpã irá surpreendê-lo, abatendo Teresa, ou nos versos do Hamlet – “*To die, to sleep – no more*”<sup>6</sup> – que recita, ele que era visto como um outro príncipe de Elsinore. Esta é a pulsão que faz Teresa deixar sua vida de psicanalista bem sucedida, seu luxuoso consultório, seu noivo de gravata às riscas e MBW, para acompanhar Jon em seu drama de impotência criativa à planície deserta, de onde o som fora abolido

e onde ela própria se sentia impotente, a ponto de adoecer, sem que soubessem diagnosticar a causa do mal. Esta é a pulsão que faz a mãe de Pedro manter o silêncio em torno da paternidade de seu filho, submetendo-se, sem revolta e até agradecida, a uma precária condição de vida em casa de Teresa. Esta é a pulsão que impede a individuação de Pedro, mantendo-o eternamente na fase edípica, criança para sempre, como o herói da “Terra do Nunca” que lhe dá o apelido, e que ele revive nas botas, na maneira de sentar-se, nas gargalhadas e na condução das “aventuras”, que acabam sempre por surpreender, quer as em companhia de Xana, Ouriço e Pintas, quer a grande “aventura” da noite de ano novo. Esta é a pulsão que faz Teresa encontrar a paz na obra de Bach sobre o martírio de Jesus e Jon encontrar a mesma sensação de perfeição nas *Variações Goldberg*, compostas, como é sabido, para ajudar o conde Keyserling a adormecer. A pulsão de morte se inscreve no romance, desde a epígrafe que antecede a Primeira Parte, retirada de *Os passos em volta*, de Herberto Helder, onde a fantasia, o desejo e o nada se decodificam na interação mar-morte, anunciando a tragédia da praia deserta:

Penso que o mar dá uma qualidade especial à fantasia, ao desejo e à confiança. É uma misteriosa propriedade do espírito, e por ela se aprende a nada esperar, nada desesperar. Talvez seja isso a inocência. Talvez só no mar nos seja concedido morrer verdadeiramente, morrer como nenhum homem pode<sup>7</sup>.

Se as paixões, em todos os seus sentidos, fazem parte da natureza humana, se a pensar com os estóicos, elas destituem os homens de sua condição de razoável, pois fazem variar-lhes os juízos<sup>8</sup>, se, enfim, são elas o *alagon*, fruto do afrouxamento do *logos* que constitui o sujeito, e, por conseguinte, afeto mórbido<sup>9</sup> que se pode querer controlar ou não, houve sempre tentativas para dominá-las ou delas tirar proveito. Aristóteles encerrou um tratado das paixões em sua *Retórica*, pois o orador deveria saber jogar com os impulsos emotivos de seus ouvintes para tocar-lhes os afetos e provocar-lhes simpatia. Cada discurso de cada uma das vozes dessa paixão procura jogar com a emoção dos ouvintes, numa explo-

são de ternura, raiva, medo, numa mistura de alegria e tristeza. Por meio do jogo retórico de emoções desencontradas, todas as vozes monologantes dizem apenas que “sempre se sentiram sozinhas, toda a vida, ciclos de dias e dias difíceis, apertados entre noites sem fim”<sup>10</sup>. Teresa quer comover Jon. Este e Pedro querem comovê-la. São vozes que pedem socorro e, para tanto, se reportam a cenas luminosas que ficaram soterradas no passado, porque a conservação do pretérito é a regra da vida psíquica<sup>11</sup>.

A retórica aristotélica influenciou a estética musical barroca na elaboração da chamada “teoria dos afetos”, segundo a qual a música exprimiria paixões e emoções como ira, amor, ciúme, inveja, paz, em suma, as pulsões eróticas e tanáticas que constituem os homens. A música seria capaz de representar, no âmbito do compositor, e de despertar, no âmbito do ouvinte, as diversas manifestações da paixão, por meio de seus recursos próprios: variações acústicas da força, do movimento, das proporções, do crescer, diminuir, acelerar, retardar, do entrelaçamento ou da simples progressão das frases melódicas. Acreditava-se que a música permitia e suscitava interações conotativas amplas, ligadas ao afetivo-emocional.

Sem descurar do êxito do lirismo individual e da glorificação do solista, como estava em voga em seu tempo, Bach adotara também o contraponto, a fuga, os coros, resumindo toda a história da música de sua época, numa síntese impressionante da polifonia, do estilo concertante e do canto lírico-dramático, levando-a ao mais alto patamar de perfeição<sup>12</sup>. Em *A paixão segundo São Mateus*, Bach levou às últimas conseqüências a “teoria dos afetos”, através de uma fusão de emoções de apelo dramático, por intermédio da repartição deliberada dos solistas, dos coros e do *contínuo* em dois grupos tendentes a acentuar o *agon*, ou por meio das maneiras variadas de desenvolver a narrativa bíblica, entremeando-a com os corais luteranos e a poesia de Picander, conferindo-lhe um teor contemplativo, pontuando as diferentes cenas da paixão de Cristo por uma sonoridade particular, por uma densidade expressiva que vai do simples acompanhamento do *contínuo* à orquestra de cordas, do recitativo à ária de feição madrigalesca, do solo ao coro, colorindo o drama com tonalidades maiores (sol maior, mi maior) e menores (mi menor, dó menor) em diálogo e contraponto<sup>13</sup>,

atualizando a crença de que determinadas figuras musicais sempre evocariam emoções determinadas: a escala maior e o andamento rápido para exprimir exaltação e alegria, fraseados lentos e em escala menor para a tristeza, a angústia, e luto, dissonâncias para sugerir medo. As diferentes partes do drama encenado no romance têm por epígrafe trechos de *A paixão segundo São Mateus*. Os trechos escolhidos tanto pelo libreto como pela música acentuam as emoções que se narram nos capítulos que introduzem. Teresa e Jon foram emocionalmente atingidos pela obra de Bach, e a ela se reportam, em momentos decisivos. Quando juntos pela primeira vez, um deles dissera “que seria incapaz de conceber a vida sem *A paixão segundo São Mateus*. O outro concordou”<sup>14</sup>. A conversa no restaurante a partir de então foi sobre esta música, ela os aproximou, antecedendo uma noite de amor. Por isso, antes do segundo encontro, Teresa, que sentia, na perfeita harmonia dos sons de Bach, a prefiguração do deleite que haveria de experimentar ao reencontrar-se com seu amado, põe-se a ouvir a magistral composição. Jon, por sua vez, tenta, em vão, realizar a mesma proeza que Bach realizara: colocar a paixão na pauta musical. Para tanto, permanecera atrelado ao piano, querendo compor uma ode ao sol que acalorara sua vida de nórdico, sol que a voz de Teresa lhe trouxera um dia, fazendo-o declarar: “*music is your voice*”<sup>15</sup>. Quando ainda persiste em manter Jon a seu lado, sabendo que ele escolhera como última noite a que estão vivendo, Teresa lhe diz que ainda não podiam se separar, pois nunca tinham ouvido juntos o coro final de *A paixão segundo São Mateus*. Na manhã de ano novo, o músico liga o walkman e é precisamente este coro que ouvem juntos: “*Ruhe sanfte, sanfte ruh!*”, descansados, finalmente em paz.

Enquanto impulso erótico, o passional ocupa o território da ética. Tio Gustavo, movido pelo impulso erótico, abandonara seu instrumento musical com a aluna a quem, por ética, não se poderia unir. Como impulso mórbido, ocupa o terreno do patológico, deslocando-se do ético para o clínico<sup>16</sup>, é o que ocorre com Jon e Peterpã.

A Psicanálise, indagando sobre a administração dos afetos, procurando o que resta de infantil no adulto, visando distinguir o salutar do doentio é um agente dominador das paixões<sup>17</sup>. Freud iniciou a investigação da vida afetiva, e de maneira sistemática ela-



borou uma teoria terapêutica do sentido inconsciente das paixões-pulsões, indagando-se sobre as relações turbulentas do sujeito com seu desejo, com o gozo, com a violência e com a morte, ao reconhecer nas pulsões e nos afetos as dimensões constitutivas da subjetividade. Os seres humanos são corpos em relação com outros corpos, vivendo essas relações sob a forma de afetos. O romance teoriza sobre a consciência das afecções corporais, colocando em cena uma psicanalista e seu paciente. Quando este tem acesso à sua própria ficha clínica, percebe que Teresa nele encontrara um caso típico de castração extrema, quer pela ausência paterna, quer pela pouca consistência da figura materna que só via no filho a evidência de sua própria castração. Baseando-se nas premissas do complexo de Édipo, a psicanalista conclui o diagnóstico – “Inorganização estrutural, com falhas na construção do sentimento de “self” coerente e da representação narcísica, o que dificulta seriamente o seu processo de autonomização”<sup>18</sup> – e propõe os objetivos a atingir com o tratamento, isto é, os métodos para o domínio dos afetos doentios.

Reconhecendo que as doenças da alma só podem ser curadas pela verbalização do que ficou recalcado, todo o romance se encena como um psicodrama, em que cada componente busca, revolvendo a memória, o lugar, o tempo, a pessoa a que ficaram definitivamente presos. Nesse psicodrama, cada qual é paciente e terapeuta, voz que se submete à escuta de um terceiro, podendo cada um com sua dor exemplificar o que Freud denominou de melancolia, e descreveu sob o nome de luto patológico. Percebe-se que não só Piterpã é um neurótico narcísico, Jon e Teresa também o são. Se a sutil diferença entre a sanidade e a doença é apenas diurna, os sonhos exibem as neuroses<sup>19</sup>. Assim o pesadelo recorrente de Teresa com a mulher que esfrega o chão da escada é sintoma de seu inconsciente desejo de se colocar no lugar de mãe de Piterpã, pois a esta competia tal tarefa. Piterpã, que ao longo de toda a sua vida sonhara com uma figura masculina sem rosto, ao conhecer Jon, o homem que Teresa ama, declara que bem gostaria que fosse o rosto dele a completar a figura de seus sonhos, a figura do pai. O desejo de ambos, fantasia do estreito laço de parentesco mãe-filho, não estava ainda recalcado quando ambos eram crianças, pois nas brincadeiras Teresa era a mãe impositiva e Pedro

seu obediente bebê. Essa fantasia, primitivo desejo sexual, é o que aproxima Teresa de Piterpã e é também o que os separa. Teresa e Jon também se aproximam por suas neuroses: ambos cresceram alimentados pela promessa de sucesso, ambos falharam, ambos não aceitam a falha, ambos se culpam. A noite que os três passam juntos, em claro, à espera do amanhecer, se realiza como dinâmica de forças, lógica de poder, redefinição da violência, emergência dos desejos, confronto de afetos, dando a cada qual e as suas respectivas ações um novo sentido, possibilitando-lhes a reinvenção da história comum.

Se o psicodrama que se encena no romance traz à luz as teorias freudianas, é mediante o processo de construção de Bach que o faz. Os capítulos ora são em primeira pessoa, pela voz de cada um dos três protagonistas, ora em terceira pessoa, quando um narrador ou comenta a ação, ou abre espaço para que as três vozes se concentrem e interajam. Os em primeira pessoa alternam-se entre si, e com os em terceira. Os monologantes também se tornam narradores da vida e dos traumas de terceiros, utilizando o contar como prazer, usando a arte como irrupção do inconsciente no consciente<sup>20</sup>. As micro-histórias que tecem são espelhos da macro-história, de modo a criar grupos que se assemelham e que entre si se opõem. Por exemplo, a história inacabada da avó é a história que a neta pretende levar ao fim, um caso de amor amplifica o outro. A música acendeu a paixão em Tio Gustavo, como mais tarde em seu sobrinho. O tio sublima sua paixão, silenciando sua música, de forma não traumática. Já o sobrinho, depois de pretender eternizar seu sentimento através do som, acaba por também optar pelo silêncio, porém de maneira traumática. A história de um constitui variação para a história do outro. De igual modo, as biografias que Piterpã faz de seus amigos jovens são variações e amplificações de sua própria história. O que se diz num capítulo pode ser repetido, amplificado ou negado num outro. O que uma voz expõe pode ser a resposta a perguntas feitas por outra. O romance empreende, por meio de suas simetrias e relações, seus contrários complementares e opostos, uma arte da fuga, onde as vozes se sucedem, em monólogos, como árias solo, interpenetram-se em multólogos, como partes corais, separam-se por meio de uma voz narrativa, em recitativo, criando frases que se precipitam umas sobre as ou-

tras, em movimentos de avanço e recuo, sendo algumas retomadas não só por quem as proferiu, mas por outros. Tal é o processo construtor de *A paixão segundo São Mateus* que, com mestria, o romance reproduz. Há contrapontos entre o monólogo de um personagem e outro e entre personagens e narrador. É através desse procedimento, que reproduz a técnica bachiana, que o romance, dando preferência ao tempo psicológico acelerado ou retardado, se estrutura como um exercício de busca do tempo perdido. Essa busca se faz pela repetição de motivos recorrentes, repetição que é a própria volta do recalçado, vereda por onde o passado se mostra presente e cujas metáforas são o movimento da cadeira-de-balanço da avó e o movimento da maré. Movimentos de ida-e-volta no tempo, trânsitos entre o passional e o patológico, entre memória e olvido, entre plenitude e carência, que, ao fim e ao cabo, são sempre os movimentos de todas as paixões, na arte e na vida.

**RESUMO:** *A paixão segundo os infiéis*, de Julieta Monginho, explora os significados do significante *paixão*, convocando a música de Bach de que rouba a arte, a técnica do contraponto, a celebração perceptiva, a dramaticidade e o lirismo do enredo, concebido mediante simetrias e relações complementares e opostas. As vozes em agonia de uma jovem psicanalista, de um paciente narcísico, de um músico frustrado se concertam, empreendendo o trânsito entre o passional e o patológico, entre memória e olvido, entre plenitude e carência. Os protagonistas vivenciam a paixão como amor ardente e martírio, num interminável jogo de verdades contrariadas que colocam um e outro sempre na dependência de um terceiro, numa alternância constante. Simultaneamente, as condutas se direcionam da ética para a terapêutica, sublinhando, porém, que os corpos são sempre cheios de surpresas.

**Palavras-Chave:** Paixão, música, terapia.

**ABSTRACT:** *A paixão segundo os infiéis* by Julieta Monginho, explores the meanings of the signifying passion, calling upon Bach's music which takes from the art, the technique of counterpoint, the perceptive celebration, dramaticity, and lyrism of the plot, conceived through symetries and complementary as well as opposed relationships. Voices in agony of a young psychoanalyst, of

*a narcissic patient, of a frustrated musician are in concert, allowing the flow between the passionate and the pathological, between memory and forgetfulness, between plenitude and emptiness. The protagonists experience passion as deep love and suffering in an endless game of contradicted truths which always place one and the other in a situation of dependency of a third party, in a constant alternation. Simultaneously, the passerns of behaviour move from ethics to therapeutics, stressing, nevertheless, that the bodies are always full of surprises.*

**Keywords:** *Passion, music, therapy.*

## REFERÊNCIAS

- BROWN, Norman O. *Vida contra morte: o sentido psicanalítico da História*. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.
- CANDÉ, Roland de. Bach, el gran testigo. In: *Historia universal de la música*. Tomo 1. Madrid: Aguilar, 1981, 530-547.
- FREUD, Sigmund. *El malestar em la cultura*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- KEHL, Maria Rita. A psicanálise e o domínio das paixões. In: CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.469-496.
- LÉBRUN, Gerard. O conceito de paixão. In: CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.17-33.
- MONGINHO, Julieta. *A paixão segundo os infiéis*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.
- NEUMANN, Werner. Johann Sebastian Bach: La passion selon Saint Matthieu (do alemão traduzido para francês por Jacques Lasserre). In: *Bach Matthäus-Passion* (booklet notes da gravação de Matthäus-Passion BWV 244, sob a regência de Frans Brüggen, com a Orchestra of the 18<sup>th</sup> Century – 3 CDs 473 263-2). Utrecht: Philips, 1996, p.16-23.

## NOTAS

1. Lébrun, 1989, p.17-19.
2. Freud, 1992, p.60-61.
3. Kehl, 1989, p.474.
4. Kehl, 1989, p.474.
5. Freud, 1992, p.21.
6. Monginho, 1998, p.86.

7. Monginho,1998, p.9.
8. Lébrun, 1989, p.25.
9. Lébrun, 1989, p.30.
10. Monginho,1998, p.115.
11. Freud,1992, p.15.
12. Candé,1981, p.530-532.
13. Neumann, 1998, p.23.
14. Monginho,1998, p.151.
15. Monginho,1998, p.152.
16. Freud,1992, p.84.
17. Lébrun, 1989, p.30-31.
18. Monginho,1998, p.67.
19. Brown, 1974, p.20.
20. Brouwn, 1974, p.83

# A PERDA E A ORFANDE EM “A TERCEIRA MARGEM DO RIO”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA, E “MENSAGEM”, DE FERNADO PESSOA.

Maria Virgínia Oliveira Maciel<sup>1</sup>

As Viagens

Antes seja afastado do que já alcancei que o seja daquilo para que vou. A posse é um declínio.

Antes um pássaro a voar que dois na mão. Dois pássaros na mão são o que já não falta. Um pássaro a voar: é ir com os olhos a voar com ele; ir sobre os montes, sobre os rios, sobre os mares; dar a volta ao mundo e continuar; é ter um motivo de viver — é não ter chegado ainda.

Branquinho da Fonseca

Por entender que ambas – literatura e filosofia- caminham juntas pensou-se neste diálogo no qual correntes filosóficas estabelecem parâmetros para unir outros dois autores consagrados da literatura universal: Fernando Pessoa e João Guimarães Rosa.

A interpretação de textos é um campo tão vasto e amplo como a própria literatura. O leitor pode ser levado a múltiplos caminhos em um único texto. De forma geral, o leitor soma suas experiências pessoais às pistas deixadas pelo autor para, enfim, chegar a um ‘entendimento’ da obra.

Os símbolos são, portanto, ferramentas amplamente utilizadas pelos autores para ‘guiar’ os leitores. A escolha dos símbolos em uma obra é muito importante assim como identificá-los. Eles se tornam elementos condensados e podem revelar as ideologias ocultas dos autores: a escolha simbólica nunca é inocente.

A importância dos símbolos deve ser ainda mais forte em um autor que introduz sua obra com uma “*nota preliminar*” na qual procura aclarar um pouco mais para a complexidade do processo de interpretação simbólica. É exatamente o que se passa com **Mensagem** de Fernando Pessoa. Entende-se que a presença desta orientação crítica deve jogar nova luz sobre o conteúdo da obra.

Para colocar em diálogo dois textos, aparentemente distantes,

<sup>1</sup> PG - Faculdades Integradas Teresa Dávila ([www.fatec.br](http://www.fatec.br))

como **Mensagem** e *Terceira margem do rio*, a visão simbólica foi de grande importância. Para tal, o ponto de partida para esta visão de análise foi encarar o eu-lírico da poesia de Fernando Pessoa como um ‘ser de conflito’ e, conseqüentemente, um personagem. Enquanto no conto de Guimarães Rosa (que, de certa forma, também possui um eu-lírico, se encararmos a produção de Rosa como prosa-poética) toma-se como contraponto o narrado, que também experimenta a perda e uma morte ‘simbólica’. Desta forma, encaram-se as ‘personagens’ das duas obras como símbolos e representações de uma terceira coisa: o conflito pessoal do homem moderno.

O tormento vivido pela ‘figura’ de Fernando Pessoa - que irá transparecer na voz do eu - lírico de **Mensagem** - e revelado pela crítica Leyla Perrone-Moisés<sup>2</sup>, parece ser idêntico ao vivido pela personagem do conto de *Terceira margem do rio*:

“O niilismo europeu é vivido por Pessoa à moda portuguesa, dentro da teoria do ‘decadentismo’ (que vem de Alexandre Herculano, Antero de Quental, Oliveira Martins entre outros) em que a tendência pessimista geral da filosofia européia se encarna e se acentua como vivência de uma história nacional. A teoria da decadência informa diretamente ou indireta, imediata ou mediata, todos os esforços do poeta e do ‘sociólogo’ no sentido de se situar relativamente aos problemas de seu País (...). Dentre os seres sociais dilacerados o poeta se sente particularmente desqualificado. Dentre os escritores, o poeta lírico é o mais desalijado pelo público moderno (como apontou Benjamin). Dentre os europeus, o português se sente particularmente retrógrado e rejeitado. Ora, Pessoa é um poeta lírico português, o que multiplica sua “desqualificação” e o torna exemplar, nesta hora absurda. “O homem e a hora são um só”, diz ele em **Mensagem**” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 59-60)

Segundo Perrone-Moisés a virada do século XX revelava, aos espíritos mais lúcidos e mais sensíveis, os sintomas de decrepitude do pensamento ocidental, e uma degradação das relações sociais, que escapam ao positivismo cientificista dominante. Este

<sup>2</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Aquém do eu, além do outro**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1982.

mal-estar, sentido por alguns filósofos e poetas, a contracorrente da euforia progressista que se apoderara das grandes capitais, foi confirmado pela estupidez criminosa de nosso século, a “*era clássica das guerras*”, como previra Nietzsche.

Como todo momento difícil, a passagem do século podia ser encarada pelos seus de duas maneiras quase opostas: o modo derrotista, “*nihilista*”, daquele que se sente rejeitado pelo mundo que o cerca, e o rejeita também, lembrando que esta corrente bebeu nas teorias do filósofo Arthur Schopenhauer. Ou o modo “*enérgico*” que permite ao indivíduo reintroduzir-se na corrente da ação e tentar mudar seu rumo, como pensou Nietzsche. O artista, que é fundamentalmente um contemplativo - e só indiretamente atuante - inclina-se mais naturalmente, em tais circunstâncias, para uma posição pessimista que pode levá-lo ao niilismo. Sua “vontade de potência”, canalizada para o fazer artístico, acaba por parecer a ele próprio uma energia vã, desperdiçada, na medida em que o resultado dessa energia – a obra – chega a ser encarada como um objeto inútil.

Pessoa experimentou duplamente a frustração de seu tempo por habitar um país em destruturação que ainda com sonhos antigos de glória. Em sua poesia ele representa o “enfeitado” da “velha raça européia”, de que fala Nietzsche em *A vontade de Potência*:

“A ruína da interpretação *moral* do mundo, que não tem mais nenhuma sanção, depois que tentou refugiar-se num além: termina em niilismo. ‘Tudo não tem sentido’ (a inexistência de uma única interpretação do mundo, a que foi dedicada uma força descomunal – leva a desconfiar se *todas* as interpretações do mundo não são falsas). Traço budista, aspiração pelo nada. (...) Vemos que não alcançamos a esfera em que pusemos nossos valores – com isso a outra esfera, em que vivemos, *de nenhum modo ainda* ganhou um valor: ao contrário, estamos *cansados*, porque perdemos o estímulo principal. ‘Foi em vão até agora!’ – O que aconteceu, no fundo? O sentimento da *ausência de valor* foi alvejado, quando se compreendeu que nem com o conceito ‘fim’, nem com o conceito ‘unidade’, nem com o conceito ‘verdade’ se pode interpretar o caráter geral da existência. Com isso, nada é alvejado e alcançado: falta a unidade abrangente na pluralidade do acontecer: o caráter da existência não é ‘verdadeiro’, é falso. Não se tem



mais absolutamente mais nenhum fundamento para se persuadir de um *verdadeiro* mundo... Em suma: as categorias ‘fim’, ‘unidade’, ‘ser’, com as quais tínhamos imposto ao mundo um valor, foram outra vez *retiradas* por nós – e agora o mundo parece sem valor”. (NIETZSCHE, 1974, p. 125)

A reação de Fernando Pessoa ao mundo em ruínas que ele vivencia é dual. Ele se coloca, em alguns momentos, em uma posição negativa e nãilista, que funciona como uma crítica. Como Poe e Baudelaire, e pelas mesmas razões, Pessoa via a arte moderna como “*arte do sonho*”. Porém, não um sonho alienado – como se pode pensar – mas um sonho gerador de altos projetos e sugere uma poesia encarnada de possibilidades e de projetos, que possa dar *valor* às ações humanas, que nos salve da cegueira e da brutalidade:

“Quem quisesse resumir numa palavra a característica principal da arte moderna, encontrá-la-ia, perfeitamente na palavra *sonho*. A arte moderna é sonho. Modernamente, deu-se a diferenciação entre o pensamento e a ação, entre a idéia do esforço e o ideal, e o próprio esforço e a realização. Na idade Média e na Renascença, um sonhador, como o Infante D. Henrique, punha o seu sonho em prática. Bastava que com intensidade o sonhasse. O mundo humano era pequeno e simples. Era-o todo o mundo até a era moderna (...). Hoje o mundo exterior é desta complexidade tripla e horrorosa. Logo no limiar do sonho surge o inevitável pensamento da impossibilidade. Os grandes homens antigos eram homens de sonho. Os homens diminuem.” (PESSOA, 1986, p. 156-157).

Este mundo do caos, no qual o homem moderno é obrigado a conviver, traz também em si o sentimento da orfandade. O mundo no qual a figura paterna – Deus – perdeu seu posto para a ciência. Tal sentimento de perda das referências é traduzido pelos historiadores como característico do homem barroco. Durante este período histórico a humanidade iniciou este processo de desintegração do todo – incentivado pelo conhecimento científico. O homem moderno, como o barroco, sente a desorientação e desordenação do mundo e tenta, desesperadamente, encontrar sua margem de

repouso.

Parece ser este o princípio organizador, tanto da poesia Pessoaana, como do texto de Guimarães Rosa: o homem na tentativa de encontrar quem o guie, na busca insana por algo que justifique o caos, ou que, pelo menos que o norteie.

Em *A terceira margem do rio* vemos um personagem espreitado e atormentado pela perda do outro. Ele é a figuração deste homem que vivencia e visualiza a perda da referência e, portanto, mantém a própria vida suspensa. O protagonista deixa de lado seus projetos, pois sente necessidade de prolongar-se na vida do pai, de se espelhar neste:

“Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos. Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida. Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei – na vagação, no rio no êrmo – sem dar razão de seu feito.” (ROSA, 1964, p. 35-36)

Porém, as equiparações entre os textos de Fernando Pessoa e João Guimarães Rosa não se dão apenas pela experiência da perda da identidade – motivada pela perda do outro. Tem-se aqui, como principal intenção, criar uma relação dialógica entre os dois autores.

“Louco, sim, louco porque quis grandeza  
Qual a Sorte a não dá.  
Não coube em mim minha certeza;  
Por isso onde o areal está  
Ficou meu ser que houve, não o que há.

Minha loucura, outros que me a tomem  
Com o que nele ia.  
Sem a loucura que é o homem  
Mais que a besta sadia,  
Cadáver adiado que procria?”.(PESSOA, 1986, p. 75-76)

Este texto da poesia de Fernando Pessoa parece ter dado voz ao personagem “nosso pai” de Guimarães Rosa: “*Nossa mãe, vergonhosa, se portou com muita cordura; por isso, todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira.*”. Os dois ‘pais’ parecem ‘enlouquecer’ pelo mesmo motivo: o esmagar do ritmo cotidiano. A loucura é vista sob um viés totalmente diferente nos dois textos. O narrador de Guimarães Rosa parece saber da sanidade do pai, ele tem consciência de que este não está louco e não partiu por isso. O mesmo se dá em Fernando Pessoa, a polaridade negativa da loucura é invertida, a loucura é exaltada como algo saudável. Sendo assim, pode-se encarar como justificativa da partida do pai de Guimarães Rosa um trecho da poesia de Fernando Pessoa:

“Triste de quem vive em casa,  
Contente com o seu lar,  
Sem que um sonho, no erguer de asa  
Faça até mais rubra a brasa  
De a lareira abandonar!

Triste de quem é feliz!  
Vive porque a via dura.  
Nada na alma lhe diz  
Mais que a lição da raiz  
Ter por vida a sepultura.

Eras sobre eras se somem  
No tempo que em eras vem.  
Ser descontente é ser homem.” (PESSOA, 1986, p. 84)

Há também, como ponto em comum, a figuração e descrição dos lugares nos quais as duas ‘histórias’ se passam: o rio e o mar. O rio de Rosa tem o mesmo caráter infinito do mar de Pessoa: “*e o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo*” (ROSA, 1964, p.34); “*E ao imenso e possível oceano (...) O mar sem fim é português(...)* O porto sempre por achar”. (PESSOA, 1986, p. 79)

Os reis portugueses, principalmente D. Sebastião, assumem, na poesia de Fernando Pessoa, caráter norteador, semelhantes à figura paterna: “*Pae, foste cavaleiro. /Hoje a vigília é nossa./Dá-nos o exemplo inteiro/E a tua inteira força(...)*” (PESSOA, 1986, p.73). Este

‘pai’ admirável, exemplo digno de ser seguido, é semelhante ao que figura no texto de Guimarães Rosa: “*Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação.*” (ROSA, 1964, p. 32).

A partida das duas figuras paternas possuem o mesmo tom de lirismo, e parecem revelar a mesma verdade: os dois ‘pais’ conhecem, intuitivamente, o preço que os deverão pagar por suas escolhas.

“Sem alegrias nem cuidado, nosso pai encaçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras (...). Nosso pai suspendeu a resposta. Espiou manso para mim, me acenando (...) Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar nunca mais.” (ROSA, 1964, p. 33)

“Levando a bordo El-Rei D. Sebastião,  
Erguendo, como um nome, alto o pendão  
Do Império,  
Foi-se a última nau, ao sol aziago  
Erma, e entre choros de ânsia e presságio  
Mistério.

Não voltou mais. A ilha indescoberta  
Aportou? Voltará da sorte incerta  
Que teve?  
Deus guarda o corpo e a forma do futuro,  
Mas sua luz projecta-o, sonho escuro  
E breve.” (PESSOA, 1986, p. 82)

Ambos os textos revelam um drama humano antigo: a incerteza da morte no ‘mar’. Os dos ‘filhos’ vivem perturbados, pois não tem como obter certeza de morte da figura paterna. Assim como o pai do conto de Rosa, D. Sebastião fica a vagar no inconsciente do português, pois a morte no mar não deixa provas factuais e, ter um corpo sobre o qual chorar, muitas vezes, minimiza a dor da perda e auxilia no processo de retomada da vida. A figura do filho que espera eternamente a volta paterna, e o retorno quase fantas-

magórico deste ‘pai’ – já distorcida pela imaginação – aparecem de forma muito semelhante nos dois textos:

“Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n’água, pro-  
ava para cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente:  
porque antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar  
de gesto (...). Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me  
tirei de lá, num procedimento desatinado. Portanto que ele  
me pareceu vir: da parte do além.” (ROSA, 1964, p. 37)

“Mais minha alma atlântica se exalta  
E entorna,  
Em mim, num mar que não em tempo ou ‘ espaço,  
Vejo entre a cerração teu vulto baço  
Que torna.” (PESSOA, 1986, p.78 )

No entanto é bom ressaltar que, embora existam muitos pontos de aproximação entre as duas obras, as visões que as figuras autorais assumem no texto são distintas. A figura autoral do texto de Guimarães Rosa parece ter consciência de que o destino do homem é o eterno vagar; o ‘trabalho’ deste pai é esvaziado, sem sentido; é um mundo sem redenção: “*E eu estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão. (...) Sou homem depois destes falimentos? Sou o que não foi, o que vai ficar calado.*” (ROSA, 1964, p. 37). Enquanto que, a figura autoral da poesia de Fernando Pessoa, parece acreditar que existe sim uma salvação para este mundo e que, a espera vale a pena: “*Valeu a pena? / Tudo vale a pena/ Se a alma não é pequena/ (...) Deus ao mar o perigo e o abismo deu, / mas nele é que espelhou o céu.*” (PESSOA, 1986, p. 82). O eu - lírico da poesia de Fernando Pessoa segue crendo contra toda esperança Ele tem consciência de que sonha, mas continua a fiar-se nesta ilusão sua vida. “*Ab, quando quiserás voltando,/ Fazer minha esperança amor? / da névoa e da saudade quando? / Quando, meu Sonho e meu Senbor*” “*É a Hora!*” (PESSOA, 1986, p. 89).

**RESUMO:** A experiência da perda atinge violentamente a humanidade e é por meio da morte do outro que o homem se encara e se reconhece mortal. O ‘trauma’ provocado por esta consciência da finitude, é recorrente nas manifestações artísticas. A escolha do conto: *A terceira margem do rio*, presente no livro **Primeiras Estórias**, do mineiro João Guimarães Rosa, foi feita pelo questionamento temático da perda e da orfandade. A mesma perturbação pela qual passa a personagem de *A terceira margem do rio* é discutida em alguns fragmentos do livro **Mensagem**, de Fernando Pessoa. Tendo em vista tal semelhança, pretendo estabelecer uma relação dialógica entre estes dois autores. Tal relação explicitará de que maneira o drama individual da personagem de Guimarães Rosa espelha o drama de uma época da humanidade partindo da equiparação que esta temática estabelece com outros diversos textos da literatura universal. Sem dúvida, como estes textos comprovam, a literatura é um impulso do homem que traz implícita a finalidade de ludibriar a morte. Por ser tão decisiva no caminho da humanidade, muitos pensadores e filósofos se ocuparam de discuti-la. Michel de Montaigne retoma o pensamento de Cícero ao dizer: *filosofar é aprender a morrer*. A intenção aqui é discutir como o homem encara a perda e a morte do outro (espelho de si) e como esta experiência pode redirecionar drasticamente os caminhos de sua vida.

**Palavras-chave:** Literatura, relação dialógica, barroco.

**ABSTRACT:** *The experience of loss affects humankind violently and a man faces and sees himself as a mortal being through somebody else's death. The "trauma" caused by this knowledge about the finiteness is a not new matter concerning artistic manifestations. The choice for the short story: A terceira margem do rio (The third bank of the river) which belongs to Primeiras Estórias (First Stories), written by João Guimarães Rosa, was made because of the thematic wondering on loss and parentlessness. The same disturbance which the character pass through in A terceira margem do rio is dealt in some pieces from the book Mensagem (Message), by Fernando Pessoa. Considering such similarity, I intend to establish a dialogical relation between the two authors mentioned. Such relation will make evident how the individual affliction of that Guimarães Rosa character reflects an humanity age affliction from the equalization that this theme creates with some other texts of the universal*

*literature. With no doubts. Just like these texts proof, literature is a man's impulse that brings implicit the purpose to deceive death. For such a relevance in mankind course, many thinkers and philosophers engage themselves in discuss it. Michel de Montaigne retakes the Cicero's thought when he asserts: To philosophize is to learn to die. The intention here is to discuss how a man faces the loss and death of another person (mirror of himself) and how this experience could drastically redirect the ways of his life.*

**Keywords:** *Literature, dialogical relation, baroque.*

## REFERÊNCIAS

- COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: COUTINHO, Eduardo Faria. **Guimarães Rosa**. (Coleção Fortuna crítica; v. 6). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. P. 202 – 234.
- CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- MACHADO, Irene. *Dialogismo e oralidade*. In: **O romance e a voz**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Os pensadores**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril, 1974, p. 387, 388, 389.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Aquém do eu, além do outro**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1982.
- PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

# ENCENAÇÕES E TRANSGRESSÕES EM EÇA DE QUEIRÓS: UMA LEITURA DE *O PRIMO BASÍLIO* E *OS MAIAS*

Mariana Montenegro Rego<sup>1</sup>

Em primeiro lugar é preciso destacar que esta comunicação é uma breve apresentação, um pequeno resumo das pesquisas que realizei durante o Mestrado em Letras pela PUC-Rio e que resultaram em minha dissertação, defendida recentemente, em março deste ano.

Para falar da literatura queirosiana (obra de tal amplitude), escolhemos trabalhar com apenas dois romances: *O Primo Basílio* e *Os Maias*, sendo que tal escolha, inicialmente baseada em uma paixão pessoal pelos referidos textos, acabou por contribuir com o trabalho, visto que temos um romance de 1878 (o segundo romance do autor) e outro publicado em 1888, que Eça passara oito anos escrevendo e no qual colocou, segundo afirmou a Ramalho Ortigão, *tudo o que tinha no saco*, ou seja, no qual reuniu muitas de suas idéias.

Assim, temos um romance (o primeiro) em que “Eça construía tipos sociais, desenhados a traço forte, para dar suporte ao desenvolvimento das *teses* com que pretendia acutillar o mundo português”<sup>2</sup>, e outro romance (o segundo), em que “parecem mais reais (porque menos lineares) os “quadros” que o romance vai encenando na longa galeria de suas páginas”<sup>3</sup>. Portanto, a leitura dos dois livros mostra o amadurecimento do autor, mas, ao mesmo tempo, também mostra que, ao longo de sua vida, a *base* de suas *teses* iniciais se mantém presente em sua obra.

Munida desses dois romances e após ter levantado, inicialmente, muitas questões que pareciam se multiplicar a cada nova leitura dos próprios textos-base e a cada leitura de outros diversos textos do autor e sobre o autor, cheguei, enfim, à dissertação a que dei o nome de *Encenações e Transgressões em Eça de Queirós, uma leitura*

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> MARGATO, 2000. p. 6.

<sup>3</sup> Idem. Ibidem. p. 5.



de *O Primo Basílio e Os Maias*, que traz as conclusões (ou seriam questionamentos?) que tentarei compartilhar, com os leitores desta comunicação.

A palavra *encenações*, presente em meu título, está ligada, primeiramente, ao desejo de Eça (registrado em cartas a um editor de seus livros) de escrever as *Cenas Portuguesas* ou *Cenas da Vida Portuguesa*.

uma coleção de pequenos romances, não excedendo de 180 a 200 páginas, que fosse a pintura da vida contemporânea em Portugal: Lisboa, Porto, províncias, políticos, negociantes, fidalgos, jogadores, advogados, médicos, todas as classes, todos os costumes, entrariam nesta galeria<sup>4</sup>.

A expressão está também relacionada à noção do *homem como ator*, encontrada em *O Declínio do Homem Público: As tiranias da Intimidade*, de Richard Sennett. Isto porque, segundo o sociólogo, no espaço público, na vida pública, os homens cumprem papéis e, assim, existe uma preocupação com o que cada um de nós *mostra* de si para o outro, maior do que a preocupação com aquilo que efetivamente *somos*.

Existem comportamentos considerados adequados e, conseqüentemente, outros considerados inadequados. A sociedade considera ser capaz de julgar (e conhecer) cada pessoa pela casa que habita, pelos lugares que freqüenta, pelos bens que possui, pelas roupas que usa, enfim, pelas *aparências*.

Consideramos, ainda, o fato de Eduardo Lourenço, no ensaio "Somos um povo de pobres com mentalidade de ricos" do livro *Labirinto da Saudade*, ter julgado que a preocupação com as *aparências* é ainda maior no caso do povo português. Diz Lourenço que os portugueses são uma

sociedade em perpétua defasagem entre o que é e o que quer parecer, defasagem até certo ponto comum a todas as sociedades existentes, mas não como a nossa, sacrificando, até os limites da inconsciência, o que é, ao que quer parecer<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> QUEIRÓS, 1946. p. XI.

<sup>5</sup> LOURENÇO, 1992. p. 129.

Talvez Lourenço tenha sido injusto com a sociedade portuguesa, excessivamente duro, radical em suas observações, mas o fato é que também Eça parece ter tido essa visão do Portugal de seu tempo: a percepção de que, na verdade, muitas coisas não eram como pareciam ser.

Por se saber julgado, o homem tenderia a determinar seu *comportamento* de acordo com o que era considerado *correto*. No entanto, sabemos que o ser humano nem sempre age de acordo com todas as regras pré-estabelecidas. As *transgressões* (destacadas também em nosso título) seriam justamente esse desvio, o não agir de acordo com o que a sociedade considerava adequado.

É importante dizer que a *transgressão* é objeto de estudo da psicanálise, mas que, neste meu trabalho, optei por não tratar do assunto utilizando noções da psicanálise. Apenas quis observar exemplos de como certas posturas, certos comportamentos eram socialmente mal vistos no séc. XIX apresentado por Eça.

Assim, a personagem Luísa, de *O Primo Basílio*, representa a mulher casada que deveria ser fiel ao marido, mas vive um relacionamento adúltero com o primo; Juliana, do mesmo romance, é uma criada e deveria ser servil, aceitar sua condição, mas deseja ascender socialmente, sendo capaz de, para isso, chantagear a patroa; Pedro de *Os Maias* é um membro da alta burguesia portuguesa que se casa com uma mulher mal vista pela sociedade, contra a vontade do próprio pai, que achava que ela não servia nem para amante do filho; Carlos Eduardo, também de *Os Maias*, tem uma relação incestuosa com a irmã e, apesar de o incesto ser visto por muitos estudiosos de Eça como o desfecho de um enredo trágico e, por isso, inclusive, elemento dissonante em relação ao conjunto de sua obra (de cunho marcadamente realista e de feroz crítica social), não podemos deixar de observar que o incesto é, antes de tudo, uma interdição ditada pela sociedade a um certo tipo de relacionamento.

O interessante é que, ao mesmo tempo em que existe um comportamento considerado adequado e o comportamento oposto é visto, conseqüentemente, como *transgressão*, o que percebemos, pela leitura dos textos queirosianos, é que a própria transgressão também seria fruto do viver em sociedade.

Por exemplo, ao mesmo tempo em que temos uma figura re-

presentativa da mulher infiel, que é Leopoldina, amiga de Luísa, a qual ganha o apelido de *Pão-e-Queijo* e tem seus relacionamentos comentados por todos, a ponto de Jorge proibir a esposa de vê-la, temos, por outro lado, toda a construção de um imaginário que motiva Luísa a trair: todo um discurso feito por Basílio, que faz com que Luísa pense que o amor do primo por ela é verdadeiro, sendo que os romances que Luísa lia fazem com que ela acredite que esse tipo de amor pode fazer com que tenha enfim “uma existência superiormente interessante”<sup>6</sup>. Como resume bem o personagem Ega para Carlos, em *Os Maias*, “Que escrúpulo pode ter uma mulher em beijocar um terceiro entre os lençóis conjugais, se o mundo chama a isso sentimentalmente um romance, e os poetas o cantam em estrofes de ouro?”<sup>7</sup>

Concluimos, assim, que, apesar de julgar o adultério algo *errado*, a própria sociedade o incentivaria, de certa forma. Isto nos faz retornar a nossa tese da existência de *encenações* na vida da sociedade retratada no romance: sendo tal sociedade declaradamente monogâmica, mas existindo, inegavelmente, as relações adúlteras, o que passa a ser importante é que tais transgressões fiquem restritas ao espaço privado, sejam mantidas em segredo, que sejam guardadas as aparências.

Uma fala de Leopoldina, em um de seus encontros com Luísa, parece vir ao encontro de nossa observação. Leopoldina comenta a existência de

senhoras que, em vista dos pequenos ordenados, completam o marido com um sujeito suplementar! – Exagerava muito; mas odiava-as tanto! Porque todas tinham, mais ou menos, sabido conservar exterioridade decente que ela perdera, e manobravam com habilidade, onde ela, a tola, tivera só a sinceridade! E enquanto elas conservavam as suas relações, convites para soirées, a estima da corte – ela perdera tudo, era apenas a Quebrais!...<sup>8</sup>

A reação de Jorge, ao se saber traído por Luísa, também é um indício da importância das aparências: ele, que declarara, ao longo

<sup>6</sup> QUEIRÓS, 1971. p. 127.

<sup>7</sup> QUEIRÓS, 2000. p. 372.

<sup>8</sup> QUEIRÓS, 1971. p. 249.

do romance, que julgava que uma mulher adúltera seria merecedora da morte, acaba perdendo Luísa e se declara disposto a continuar vivendo ao lado dela.

O adultério é o exemplo escolhido para essa breve apresentação de minha dissertação, mas poderemos observar que as transgressões cometidas por outros personagens também vão encontrar motivações dadas pela educação e pela vida em sociedade. Por exemplo, a importância que a sociedade dava ao dinheiro é uma das motivações para Juliana fazer sua chantagem; a educação, dada a Pedro pela mãe (descrita como uma beata) com o auxílio de um padre, faz dele um “débil romântico de fraca constituição física”<sup>9</sup>, deixando-o vulnerável para viver um amor que seria a sua perdição; Carlos se aproxima de Maria Eduarda sem saber que ela é sua irmã e um dos motivos que parecem atrair um para o outro é o fato de serem seres diferentes (ou superiores, nas palavras de Eça) dos demais que circulam por Lisboa, o que se explicaria pela educação de ambos: ela foi educada no estrangeiro e ele teve um preceptor inglês; ao mesmo tempo, quando Carlos comete incesto voluntário, fica claro que o rapaz, apesar de sua educação diferenciada, foi influenciado pela vida em sociedade e, como o pai, não sabe lidar com sentimentos, não pode controlá-los.

Observando as histórias de Luísa, Juliana, Pedro e Carlos, ficamos nos perguntando se os desfechos dados a estes personagens poderiam ser entendidos como castigos. Afinal, após as suas *transgressões*, Luísa, Juliana e Pedro morrem e Carlos se diz castigado pela perda do avô. Tendemos a acreditar que não, já que Basílio, por exemplo, comete *erros* e permanece impune. Talvez os aparentes castigos sejam, na verdade, a única solução possível para os dilemas de cada um desses personagens.

Luísa não é como a amiga Leopoldina (ou ainda outras personagens de Eça, como a Condessa de Gouvarinho ou Raquel Cohen, ambas de *Os Maias*), que faz da infidelidade um hábito, mas, por outro lado, também não é mais a esposa fiel descrita no início do romance. Ela poderia, arrependida, voltar a viver somente para o lar e o marido. Contudo no *mundo* em que vivia, não havia esta possibilidade: como já vimos, as mulheres eram consideradas, simplesmente, honestas ou desonestas, dependendo de seu

<sup>9</sup> MARGATO, 2000. p. 7.

comportamento; não havia lugar para o que chamamos de “meio termo”. Portanto, não havia um lugar social para Luísa que não fosse falso. Assim, sua morte talvez possa ser encarada como uma metáfora dessa falta de lugar, levada às últimas conseqüências.

Juliana, por sua vez, sempre fora invejosa e insatisfeita, mas inicialmente era servil, porque precisava ganhar o *pão de cada dia*. Uma vez tendo experimentado o *outro lado*, tendo assumido as rédeas da situação, ela não conseguiria voltar para o comportamento inicial. Contudo, também não é bem sucedida na tentativa de passar definitivamente para o *lugar* que deseja (não consegue ascensão social). Não nos parece ser por acaso que a criada morra exatamente no momento em que fica claro que seu plano (sua última esperança) falhara.

Quanto a Pedro, o rapaz sente por Maria Monforte um *amor a Romén*, um amor daqueles que faz uma pessoa acreditar que não pode viver sem a outra, que ela é uma parte de si (amor romântico que tem o mito do ser uno como base). No entanto, já não a tinha consigo e nem esperanças de voltar a tê-la, sendo que quem vive um amor romântico como o dele quando encontra forças para vencer os obstáculos é justamente pela esperança de poder viver sua história de amor (por exemplo, ele teve forças para agir contra a vontade do pai, para ficar com Maria). O suicídio, portanto, é um fim triste, mas não surpreendente, considerando-se a maneira como já vinha sendo configurado o personagem.

Por fim, temos Carlos, que parece-nos o personagem mais complexo dos quatro apresentados. O seu (sempre entre aspas) castigo, na verdade, não é sentido *na própria pele*, como o dos três primeiros personagens analisados. Ele se julga castigado (e, assim, também redimido) e sua vida segue normalmente: ele faz uma longa viagem e quando volta a Portugal, fala ao amigo Ega sobre sua teoria da vida:

[...] teoria definitiva que ele deduzira da experiência e que, agora, o governava [...] Nada desejar e nada recluir... Não se abandonar a uma esperança – nem a um desapatamento. Tudo aceitar, o que vem e o que foge [...] Ega, em suma, concordava. Do que ele principalmente se convencera [...] era da inutilidade de todo esforço. Não valia a pena dar um passo para alcançar coisa alguma da Terra – porque tudo se resolve [...] em desilusão e poeira.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> QUEIRÓS, 2000. p. 693.

A teoria é, ao mesmo tempo, contrariada pela corrida desesperada dos dois amigos pela rampa de Santos e pelo Aterro, a fim de alcançar o “americano”. Eça coloca Carlos entre a consciência dos fracassos e a esperança (que afinal parece sempre viva, ainda que seja negada).

Parece-nos que o próprio Eça, no momento em que terminou de escrever *Os Maias*, passava por experiência semelhante a de seu personagem. O autor demonstrara que acreditava ter uma missão e parte dessa missão parece ter sido bem executada: fazer uma *pintura* crítica da sociedade portuguesa do séc. XIX. Ao menos é essa a conclusão a que chegam a maior parte dos críticos e estudiosos de sua obra, apesar de, recentemente, haver quem defenda a tese de que Eça não foi fiel à realidade.

A pesquisadora portuguesa Maria Filomena Mônica, por exemplo, diz que “Pelos jornais da época e outras fontes vê-se que o sistema político português durante a monarquia constitucional era muito diferente daquilo que a ficção de Eça nos dava [...]”<sup>11</sup>. Para ela, Eça distorceu a realidade, tentando fazer uso da literatura para fins políticos.

Outra parte da missão que Eça se impôs foi fazer com que a sociedade se *enxergasse* nos textos (visse neles o retrato de suas próprias mazelas). Esta não parece ter sido cumprida e, por esse motivo, o autor passou a integrar o grupo que se denominava os “Vencidos da Vida”, demonstrando estar consciente do fracasso de seus projetos da juventude e do quanto acabaram ficando distantes os seus ideais originais.

O fato de a sociedade portuguesa não ter sido despertada para seus problemas pela literatura queirosiana pode ser explicado pelas teorias de Lucien Goldman, citadas por Suely do Espírito Santo, em sua dissertação de Mestrado:

Segundo ele, todo grupo social é formado por uma consciência real, comum ao grupo e baseada em valores aceitos pelo grupo; e por uma “consciência possível” que seria a capacidade deste grupo de assimilar mudanças suscetíveis de se produzirem na sua consciência, sem a ocorrência de modificações na natureza essencial do grupo. A “consciência possível” estabelecerá um limite para a capacidade que um grupo teria de apreender o real sentido de informações novas.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> PINHEIRO, 2001. p. 88.

<sup>12</sup> ESPÍRITO SANTO, 1999. p. 23.

Ou seja, a sociedade portuguesa do séc. XIX não estava preparada para receber as informações passadas por Eça, para entender que era a sua própria realidade que estava sendo ali retratada, que não se tratava de uma obra puramente ficcional.

Se deixarmos de lado nosso objeto principal que é a literatura e voltarmos nossos olhos para o mundo atual, em pleno séc. XXI veremos que a realidade da sociedade não mudou tanto assim: existe, ainda, uma preocupação por parte da sociedade com as *aparências* e há preconceitos baseados na cobrança por um padrão de comportamento considerado adequado. Estaríamos nós preparados para enxergar nosso preconceito, nossa hipocrisia, os valores em que nos apoíamos?

Acreditamos que é por isso que a obra de Eça de Queirós continua sendo interessante na atualidade, mais de um século depois de ter sido produzida. A cada página aberta, a cada palavra lida, nos apaixonamos e pensamos em coisas sobre as quais não havíamos pensado antes.

Por isso, acreditamos também que, apesar do grande número de trabalhos já realizados sobre a obra queirosiana, ela não se esgota e, para nós particularmente, a realização da dissertação de Mestrado, aqui brevemente revista, é apenas o começo de uma caminhada. A pesquisa realizada deixou-nos muito menos conclusões que novas questões.

Continuaremos a visitar a Lisboa de Eça de Queirós: a andar pelo Passeio Público com D.Felicidade, que esperava uma oportunidade de encontrar o Conselheiro Acácio; a assistir *Fausto* junto com Luísa que, em meio à ópera, pensa apenas na conversa que Sebastião está tendo com Juliana, naquele mesmo momento, e da qual parecia depender seu futuro; a ouvir Alencar recitando sua poesia e as discussões acaloradas sobre a necessidade de mudanças na arte, entre o velho poeta e o jovem João da Ega; a correr junto com Carlos e Ega atrás do *americano*, como se houvesse ainda uma esperança. “Ainda o apanhamos!”<sup>13</sup>.

**RESUMO:** Eça de Queirós pretendia moralizar a sociedade, construindo uma literatura que deveria funcionar como um espe-

---

<sup>13</sup> QUEIRÓS, 2000. p. 694.

lho, no qual estaria refletido o quadro social português da segunda metade do século XIX. Assim, o autor criou cenas que acabam por mostrar que a própria sociedade tinha como base um jogo de *encenações*, com certas regras pré-estabelecidas. Luísa e Juliana, de *O Primo Basílio*, Pedro da Maia, Maria Monforte, Carlos Eduardo e Maria Eduarda de *Os Maias* são personagens que cometem *transgressões*, ou seja, não agem exatamente de acordo com o que era considerado moralmente *correto*. Nessa dissertação, objetivamos investigar as motivações que levam às *transgressões* e, ainda, as possíveis conseqüências desse *desvio* ao modelo social.

**Palavras-chave:** Século XIX; *encenações* sociais; *transgressões* morais.

**ABSTRACT:** *Eça de Queirós aimed to improve the morals of Portuguese society through a sort of literature that was to function as a “mirror” reflecting the Portuguese way of life in the latter half of the 19th century. Thus the author portrayed Portugal as a society based on role-playing, following certain preestablished rules. Luísa and Juliana, in O Primo Basílio, Pedro da Maia, Maria Monforte, Carlos Eduardo and Maria Eduarda, in Os Maias, are characters who engage in transgression, deviating from what was considered moral. In this thesis we investigate the reasons that led to transgression of social rules, as well as the possible consequences of such deviant behavior.*

**Keywords:** 19th Century; social role-playing; moral transgression.

## REFERÊNCIAS

- LOURENÇO, Eduardo. “Somos um povo de pobres com mentalidade de ricos”. IN: *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1992. p 129 – 137.
- MARGATO, Izabel. “Prefácio: Os Episódios Românticos de *Os Maias*”. IN: *Os Maias*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. p. 5 – 15.
- PINHEIRO, Miguel. “Entrevista com Maria Filomena Mônica”. IN: *BRAVO!* n. 40. São Paulo: Editora D’ Ávila Ltda., 2001. p. 86 – 91.
- QUEIRÓS, Eça de. “Carta a Teófilo Braga”. IN: *O Primo Basílio*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1971. Coleção Os Imortais da Literatura Universal. p. 319 – 321.
- \_\_\_\_\_. *Os Maias*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. 695 p.
- \_\_\_\_\_. *O Primo Basílio*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1971. Coleção Os Imortais da Literatura Universal. 321 p.



- QUEIRÓS, José Maria d'Eça de. "Os últimos inéditos d'Eça de Queirós".  
IN: QUEIRÓS, Eça de. *A Capital*. 7 ed. Porto: Livraria Lello e Irmão  
Editores, 1946. p. V – XLI.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São  
Paulo: Companhia das Letras, 1988. 417p.

# FLORBELA ESPANCA: UMA VOZ FEMININA NA LÍRICA PORTUGUESA

Mariângela Borba Santos<sup>1</sup>

...Até agora eu não me conhecia.  
Julgava que eu era Eu e eu não era  
Aquele que em meus versos descrevera  
Tão clara como a fonte e como o dia.

Florbela Espanca

“Há um princípio bom que criou a ordem, a luz e o homem, e um princípio mau que criou o caos, as trevas e a mulher”.

Começo com uma citação de Pitágoras<sup>2</sup>, filósofo da Grécia antiga, posto não ser demais lembrarmos o quanto a cultura ocidental se erigiu através de uma história androcêntrica da Bíblia, para entendermos os fundamentos de marginalização da mulher.

Faço aqui um parêntese para me apropriar de uma lenda, lida por mim num artigo de Gerana Damulakis intitulado: *De criatura a criadora, mulher, personagem (sonho) de si mesmo*<sup>3</sup>, que encerra em si uma gama de significações e por isso mesmo foi tão bem explorada pela literatura.

Conta a lenda que no começo do começo não era Eva, mas, sim, Lilit. Criada por Deus em condições de igualdade, ou seja, ao mesmo tempo em que Adão, não de uma costela do homem, mas ela também diretamente da terra. Lilit e Adão viviam juntos até Lilit cometer o primeiro pecado, não mordendo a maçã, mas “proferindo o nome de Deus”. Expulsa do paraíso, graças aos seus excessos, afoiteza, galhardia e suas inquietações, Lilit passou a simbolizar o mal, o diabólico, o exagero, a ousadia.

Adão ficou só, mas não sustentou a solidão por muito tempo e rogou a Deus uma outra mulher. Porém, dessa vez havia um preço a pagar: uma parte do seu corpo. É sintomático desde logo o que resolveu a questão: de Adão não foi retirado nada dos olhos ou ouvidos, pois a mulher não deveria ver ou ouvir melhor que ele;

<sup>1</sup> Professora Assistente/Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia/UESB.

<sup>2</sup> Apud, Beauvoir, 1961, p. 6

<sup>3</sup> Damulakis, 1996, p. 2-6-7.

nada a tirar da cabeça, do contrário, ele iria correr o risco de ter uma mulher que pensasse; também, nada havia para tirar de suas pernas para que ela não corresse mais do que ele. Deus sugeriu então o osso curvo que chamamos de costela. É um osso que não faz falta, além de ter a vantagem da curvatura que figura tão bem o “sempre-curvado-a-ele”.

É interessante notar que da história de Lilit poucos se lembram. É que Lilit não carrega culpas. Fica então mais fácil domesticar Eva. Isso porque, Eva<sup>4</sup> foi construída no silêncio, na cegueira, sem inteligência e presa do seu destino. Enquanto primeira mulher, primeira esposa e procriadora de boas obras, que são os filhos, Eva se torna a mãe dos vivos, filhos de futuras nações, guardiã dos bons costumes e obediente às normas. Enquanto Lilit, “ao pronunciar a palavra”, pratica a contravenção por não se submeter ao silêncio e, como castigo, foi lançada às sombras do inconsciente, aos impulsos obscuros, atormentados por uma perversão do desejo. Mas o que difere Lilit de Eva, embora sejam parte do todo, é que Lilit não carrega culpas e tendo pernas para fugir, foge do seu destino, embora pague o preço de ser pária.

Em síntese, essa lenda conta o papel da mulher e a parte que lhe coube “nesse latifúndio”. Não é sem propósito que William Faulkner<sup>5</sup>, ao apropriar-se dessa lenda fala, em tom de ironia, do seu ideal feminino, ou melhor, da mulher que sonha pra si: “uma virgem sem pernas para me deixar, sem braços para me abraçar, sem cabeça para falar comigo”. Em termos de nossa herança pausada em Eva, não é tão desproposital a construção desse imaginário masculino na idealização do feminino, ou seja: transformadas numa “grande genitália articulada”, a serviço do senhor.

Convertida em anexo do homem e a ele subjugada, a mulher é vista, então, como intermediária entre o homem e o demônio, por isso frágil e débil, aquela que não resistiu em comer a maçã, por isso sedutora e tentadora, que leva Adão a cometer o pecado, comendo também a maçã. “Portadora de sexo e de pecado”, como diz Santo Agostinho; “ser a que faltam razão e dircenimento”, no dizer de São Tomás de Aquino, posto “elas”, nós, mulheres, “so-

<sup>4</sup> A propósito de uma leitura mais pormenorizada das exegeses bíblicas como estruturadora da cultura ocidental, remeto para DUBY, G. *Eva e os padres: damas do século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

<sup>5</sup> Apud, Telles, 1994, p.48.

frerem de uma deficiência congênita da razão, semelhante à dos loucos, à das crianças e à dos escravos”<sup>6</sup>, são razões “que a própria razão desconhece”, para alimentar o preconceito que identifica na natureza feminina um “corpo estranho”, entendido então “como demoníaco”.

Evocar esses dois mitos<sup>7</sup> faz-se necessário quando buscamos falar da mulher escritora e da luta para reverter essa lenda, amalgamada em nós na figura de Eva, “a mãe de todos” e alcançar, ainda que na contramão, o destemor e a ousadia de Lilit, passando de criaturas a criadoras, a proferir palavras.

Considerações outras à parte, os silêncios cercavam e cercam o patrimônio cultural das mulheres. Somente a partir do século XIX é que as mulheres começaram a escrever e a publicar em grande número, assumindo posições diferenciadas em relação às posições impostas pelos padrões e representações da sociedade burguesa em ascensão. Antes do século XIX, o que encontramos é uma ou outra voz feminina a se debater com a linguagem proibida. Isso porque, seguindo a trilha de condenação, o discurso que se formulava sobre a “natureza feminina” colocou-a além e aquém da cultura, proibindo-lhe atividades que não lhe são culturalmente atribuídas. E a escrita é uma delas.

Nesse aspecto, o “dom da criação” era tido como algo essencialmente masculino. Tal qual o Deus Pai, que criou o mundo e o nomeou, o artista, ou no caso específico, o “autor”, é o progenitor e criador de um texto, um patriarca estético. Nessas formulações ela, a mulher, “é musa ou criatura, nunca criadora”, como bem pontua Telles<sup>8</sup>.

No entanto, o mesmo discurso que enaltece e sublima a mulher como força do bem, musa inspiradora, potencializa-lhe as forças do mal. E é quando a mulher sai da esfera privada e usurpa atividades que não lhe são culturalmente atribuídas, que ela se torna então um monstro, bruxa malvada, devoradora, decaída, ou tudo isso ao mesmo tempo, como tão bem ilustram os contos de fadas.

<sup>6</sup> Apud, Dal Farra, 1985, p. 113.

<sup>7</sup> Para vislumbrar alguns ângulos em torno da visão histórico-religiosa/psicanalítica desses dois mitos e entender o por quê da necessidade de um discurso repressor por parte da emergente teologia das religiões patriarcais impondo a subordinação à mulher, no relato da criação de “Eva do lado de Adão”, consultar o *Dicionário de teologia feminista*, coordenado por Elisabeth Gössmann (et al.), 1997, p. 534-540.

<sup>8</sup> Telles, s/d, p. 51.

Contudo, a despeito da interdição de certas áreas da linguagem e da educação superior até o século XX, as mulheres usurparam dessa atividade da escrita.

Nesse momento podemos então dizer de “uma fala a mais”, um suplemento, como sugere Virgínia Woolf<sup>9</sup>, à história, não só no sentido de deslocar as mulheres do simples papel de coadjuvantes, complemento dos grandes feitos autorais, mas sim, e tanto mais, “recolher a vida fragmentada e espalhada em algum lugar e dela fazer um livro”.

Um livro de sonetos em que o personagem principal é um eu lírico que se diz mulher. Sim, pode ser, “mesmo correndo o risco de uma tendência a priori de toma-la com menos seriedade do que seus correlativos masculinos”, como sugere Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*.

Assim fez Florbela d’Alma da Conceição Espanca, nascida a 8 de dezembro de 1894, em Vila Viçosa, região alentejana, em Portugal. Filha ilegítima de pai incógnito, segundo reza sua certidão de batismo, estudante de Direito da Faculdade de Lisboa em 1917, divorciada e casada três vezes, poetiza que assina o seu nome num tempo em que Irene Lisboa (1892-1958) – sua contemporânea – não abdica dos pseudônimos masculinos, Florbela abriu para si, a contrapelo, um espaço literário independente, cujo emblema era a sua própria condição feminina. Impossível, pois, falar de literatura de autoria feminina sem pensarmos na cultura em que ela se inscreve.

É através dessa perspectiva, num cenário isolado de um elenco de escritoras em Portugal do século passado, que se faz ouvir a voz feminina na obra poética de Florbela Espanca, desvestida em múltiplos trajes, para longe do estereótipo do “eterno feminino”, alcançando, ainda que na contramão, o destemor e a ousadia de Lilith, passando de criatura a criadora entrando na “Academia” a proferir palavras.

De personalidade indomada, atormentada, não gozava nem mesmo do apreço “bem comportado” das intelectuais de sua época. A propósito, segundo Maria Lúcia Dal Farra<sup>10</sup> assim se refere à Florbela uma contemporânea sua, Amélia Avilar, ao lhe dedicar uma conferência:

<sup>9</sup> Woolf, 1985, p. 60.

<sup>10</sup> Dal Farra, 1985, p. 111.

um feixe de nervos movido pela excentricidade dum temperamento roçando a loucura, desvario que me foi revelado pelo desequilíbrio de suas atitudes, muito particularmente pelo lume do seu cigarro irreverente, quando preso dos seus lábios sensuais, na linguagem de fogo que lhe abrasa a alma. Cigarro queimado, outro aceso, numa canseira febril de quem porfia em se reduzir a cinzas.

O que Amélia Vilar não se dá conta, até mesmo não consegue apreender, é o teor dessa personalidade atormentada. Sem perceber, o que ela descreve não é o desgaste físico dessa inquietação, mas o retrato moral de uma mulher que durante toda a vida, oras oscilante, oras resoluto, se embate contra os preceitos de uma sociedade onde o feminino está quase a um passo do vergonhoso.

No que concerne à sua obra poética, Florbela publicou em vida o *Livro de Mágoas* e o *Livro de Sórora Saudade*. Após sua morte foram publicados mais dois livros de sonetos: *Charneca em Flor e Reliquiae*, reunidos na edição brasileira, pela editora Difel/1983, sob o título: *Sonetos*

Tardiamente sua obra nos foi dada a conhecer. Diz Dal Farra<sup>11</sup> que as edições portuguesas datada de 1982, tentam, no preâmbulo a essas edições, “recuperar Florbela para o mundo dos bons costumes, cientes de que o desvario é uma pecha que não se coaduna com a imagem de uma poetiza que começa a adentrar no templo dos escritores clássicos” e tentam domesticar a sua obra, disciplinando-a para dentro das normas requeridas ao comportamento feminino “como mais uma das abundantes e inexpressivas flores do galante ramallete das poesias de salão”<sup>12</sup>.

Das críticas recebidas em vida pelos comentaristas de plantão, o que incomoda em Florbela é sua personalidade literária, é a sua ousadia intimista, sua declaração de cio, ou seja, a sua própria identidade de mulher. O que “esses guardiões dos bons costumes” tentam é substituir o erotismo dos seus sonetos pelo puro misticismo, apagando os traços femininos incômodos de uma Lilit a experienciar a solidão patética em que se encontra a alma múltipla. “Não sou boa, mas também não sou má”, diz Florbela.

Para além dessa crítica que se acomodava ao estereótipo mal-

<sup>11</sup> Idem, *ibid*, p. 112.

<sup>12</sup> Idem, 1996, p. IX.

dito do ser mulher, infringindo à Florbela “que purificasse, com ‘carvão ardente’, os ‘lábios literariamente manchados’, e que pedisse perdão a Deus por ter feito ‘mau emprego’ das aptidões com que o Criador a galardeara”<sup>13</sup>, é que a crescente repercussão de sua obra se dá e sua voz tem se feito escutar para além das poucas linhas a ela reservada nos livros de história da literatura portuguesa, remetendo-nos a um ponto crucial das relações entre os sexos, o que pressupõe uma reflexão sobre a “diferença” nas práticas cotidianas, na elaboração do discurso, no processo de socialização e na construção da identidade social de gênero, possibilitando uma maneira de discutir-se a escrita das mulheres para longe das associações estereotipadas do feminino com a inferioridade e impropriedade da invenção.

Personagem, sonho de si mesma, Florbela invade um território interdito e da escrita faz sua perversão. Perversão essa que se revela numa profunda afinidade com a fantasia, com o imaginário, submetendo-se ao princípio do prazer, reino do indefinido, do grandioso, do infinito, naquilo em que se configura o amor e se identifica com o princípio feminino.

Mas é sob o estigma da realidade, da *ratio virilis*<sup>14</sup>, que para ela é a vida no que ela tem de constrangimento e dissabor, de vigília e queda do sonho, que se constrói a expressão da dor, sua companheira. Oscilando entre a dor e o prazer, os sonetos de Florbela mostram a defasagem entre vida e literatura, vida e poesia. E é sob a condição mesma de mulher que Florbela passa a moldar a sua expressão poética e nos faz ouvir essa voz feminina na lírica portuguesa, impondo a si mesma a clausura simbólica na ordenação formal do soneto.

Como bem pontuou Dal Farra<sup>15</sup>, “o teor do feminino na poética florbeliana se constitui literariamente por uma ‘estética da dor’, cujos ingredientes mais ativos são o misticismo e o erotismo”, adotados pela poetisa na travessia poético-amorosa que rege o princípio de sua criação literária.

Sob a voz de Florbela o enclausuramento historicamente determinado à mulher não se faz silente. Em o *Livro de Mágoas*, a dor da inadequação debilitadora e a sensação de deslocada, deserdada

<sup>13</sup> Idem, *ibid*, p. XI

<sup>14</sup> Duby, 2001, p. 48-53.

<sup>15</sup> Dal Farra, 1985, p. 115-6.

e excluída, é pronunciada na tentativa vã de exorcizar esta dor “de um destino amargo, triste e forte” de saber-se no mundo perdida,

Eu sou a que no mundo anda perdida  
 Eu sou a que na vida não tem norte,  
 Sou a irmã do sonho, e desta sorte  
 Sou a crucificada...a dolorida...<sup>16</sup>

A dor em Florbela, não só instiga a atividade literária como também a realiza. Num tom confessional e intimista tece a trajetória feminina, sua e a de tantas mais. No embate entre razão, emoção e fantasia, a imagem poética da dor, traçada no limiar da loucura, está em descompasso de uma identidade buscada,

Ó pavoroso mal de ser sozinha  
 Ó pavoroso e atroz mal de trazer  
 Tantas almas a rir dentro da minha.<sup>17</sup>

Sabe-se várias a presentificar-se no desejo de preencher a falta. Eis o espaço desmedido, aberto e selvagem, de quem se descobre sujeito e objeto de sua própria história a inscrever-se na busca do encontro, do prazer. Sabe-se múltipla. Passeia entre a mulher sedutora, a caçadora, a virgem mãe estéril, a castelã da tristeza, a despir “o manto negro que era dela” e a assumir-se princesa encantada “do conto: ‘Era uma vez’”.

Nas intersecções dessa busca reveladora de si, a poética Florbeliana, como bem pontua Lúcia Noronha<sup>18</sup>, singulariza-se num lirismo de auto-sondagem, que, para além de um lirismo confessional a procura de qualquer representação definitiva do “eu”, asenhoreado ao estatuto tradicional da mulher escritora do início do século XX, revela-se nas múltiplas possibilidades de representá-lo e vivenciá-los no texto.

Florbela reconduziu tudo para si mesma. Viveu de forma apai-  
<sup>16</sup> Espanca, 1996, p. 133, In *Livro de Mágicas*. Todas as citações dos poemas foram extraídos da edição das obras em verso de Florbela Espanca, organizado por Maria Lúcia Dal Farra. Ver ESPANCA, F. *Poemas de Florbela Espanca*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. A partir de agora todas as referências aos sonetos de Florbela virão com a indicação da obra a que pertence e o número da página.

<sup>17</sup> *Relíquias*, p. 299.

<sup>18</sup> Noronha, 2001, p. 44.



xonada, exclamativa, na dolorosa experiência da revolta e do fracasso “De não ser Esta...a Outra e mais Aquela.../ De ter vivido e não ter sido Eu”.<sup>19</sup>

Sentir/pensar/amar. Realidade e arte amalgam-se na Florbela artista, na Florbela mulher. Como bem diz Agustina Bessa Luís<sup>20</sup>, “toda a vida de Bela decorre entre o perigo do afecto, da ligação com as pessoas e as coisas; e tenta furtar-se a elas pela fixação num objecto, que é sua forma poética. Grandes sofrimentos a rodeiam por isso”.

E é, sob o sentimento da confissão e do enclausuramento, da culpa e da transgressão, de Eva à Lilit, que a escrita cumpre o seu papel e faz-se corpo a mimetizar os paradigmas da escritura que o retrata em fragmentos.

Para Agustina Bessa Luís<sup>21</sup>, Bela escreveu como Eva, a sedutora, e viveu como Lilit, a feiticeira<sup>22</sup>, mulher primeira, que reside na alma feminina fecundando seu mistério, enigma a ser decifrado, e que o pai da psicanálise, Freud, chamou de “continente negro”, posto sua indefinição modelar, sua fugidia identificação.

Para Dal Farra<sup>23</sup>, o evento deflagrador do procedimento estético em Florbela Espanca é sua própria condição feminina e a marginalidade a ela imposta. O que a autora denomina de “força produtiva” se traduz em angústia de prazer, consciência do medo, do vazio que representaria a plena realização do desejo a nos falar de uma ânsia plural de absoluto, de infinito, para além do princípio masculino da realidade, na recorrência do princípio feminino do prazer, reduto da imaginação e da fantasia inerente à sensibilidade feminina.

---

<sup>19</sup> *Charneca em Flor*, p. 248.

<sup>20</sup> Bessa Luís, 1984, p. 8.

<sup>21</sup> Idem, *ibid.*

<sup>22</sup> Florbela é a antítese da imagem idealizada da mulher, assim como a feiticeira, em sua simbologia, assume para si uma degradação voluntária da vida. A relação da feiticeira com Lilit não se faz sem propósito, posto ambas atraírem sobre si a maldição por estarem em total rivalidade com o mundo eclesástico que se traduz no “bom comportamento e respeito as normas”. Para C. G. Jung a feiticeira é uma projecção da alma masculina, do aspecto feminino primitivo que subsiste no inconsciente do homem, e se revestem de uma força temível. Para as mulheres, a feiticeira é a versão fêmea do “bode expiatório, sobre o qual transfere os elementos obscuros de suas pulsões. Ela encarna os desejos, os temores”. A propósito ver Chevalier, 1989, p. 419-420.

<sup>23</sup> Dal Farra, 1999, p. XXX.

É no “corpo da sua escrita”<sup>24</sup>, mediada pelas estruturas lingüísticas e sociais, que a angústia do existir entrelaçava-se a “Tortura do pensar! Triste lamento! / Quem nos dera calar a voz! / Quem nos dera cá dentro, muito a sós, / Estrangular a hidra num momento!”<sup>25</sup>.

Na impossibilidade de silenciar essa hidra Florbela confessa a dor do seu descompasso com o mundo sob o pejo de uma culpa historicamente a ela imposta. “Uma dor básica, fundamental, de raiz, de rompimento, de desligamento da “mãe primordial”. Uma “dor cósmica”, como nos diz Dal Farra<sup>26</sup>.

Contraopondo-se a essa realidade, Florbela Espanca se apropria das prerrogativas masculinas e lança os dados para que o jogo da sedução se instaure na explosão do erotismo de uma “charneca rude a abrir em flor/(...) olhos a arder em êxtases de amor/boca a saber a sol, a fruto, a mel”<sup>27</sup>...e a querer, mais do que ser amada, “...amar, amar perdidamente!/Amar só por amar: Aqui...além...”<sup>28</sup>.

“D. Quixote fêmea”, como ela mesma diz em carta ao Dr. Guido Battelli, “a combater moinhos de vento, quimérica e fantástica, sempre enganada e sempre a pedir novas mentiras a vida, num dom de mim própria que não acaba, que não desfalece, que não cansa...”. Extremos de ternura e de amarguras do sofrimento, dos estados hiperexcitáveis e hiperexcessivos de uma consciência da solidão, da dor, e do amor, Florbela suicida-se no dia 7 de dezembro de 1930, aos 36 anos de idade, e seu corpo sepultado no dia do seu aniversário, 8 de dezembro. Fusão de nascimento e morte, movimento cíclico do renascimento, do perpetuar-se, do transfigurar-se, ela lança os dados ao infinito, unindo morte e vida, abrigando-as dentro de uma compreensão cíclica do tempo.

Em seu diário íntimo Florbela questiona a morte definitiva, ou a morte transfiguradora?

Que importa? A vida é que é a infernal inimiga para Florbela, seja o que for, diz a poetiza, “será melhor que o mundo/ Tudo será melhor do que esta vida!”.

Criatura e criadora convergem para um mesmo ponto: a mor-

<sup>24</sup> Showalter, 1993, p. 33-36.

<sup>25</sup> *Livro de Magoas*, p. 146.

<sup>26</sup> Dal Farra, 2002, p. 37.

<sup>27</sup> *Charneca em flor*, p. 209.

<sup>28</sup> Idem, *ibid*; p. 232.

te. Deixai-a entrar, diz Florbela, “Deixai entrar a Morte, a Iluminada,/A que vem pra mim, pra me levar./Abri todas as portas par em par/ Como asas a bater em revoada”.<sup>29</sup>

Sob a tentação de demissão absoluta de tudo, como nos diz Agustina Bessa Luís, Bela recusa a realidade e pede à morte que lhe quebre o encanto da vida “...Dona Morte dos dedos de veludo,/ Fecha-me os olhos que já viram tudo!/ Prende-me as asas que voaram tanto!...”<sup>30</sup>.

Para além da repressão da força de vida da/na mulher<sup>31</sup> de que trata o relato de Eva, causadora da morte de todos os viventes a “pagar a vida com o salário do pecado”, Lilit consegue ser fértil por si própria, e como prova da sua capacidade criadora profere a palavra, portadora e produtora de vida como de morte.

E se para alguns sua poesia não se enquadra nas tendências que a nossa época consagra como as capazes de gerar a melhor poesia, posto seus versos transbordarem no lirismo confessional e revelador, de cunho expressionista e preconceituosamente rotulado de romântico, necessário se faz, para além desta leitura reducionista uma leitura erótica que, como nos diz Lúcia Castello Branco<sup>32</sup>, “se atenha mais à superfície do discurso que às suas profundezas, que busque mais a escuta desse grão da voz que propriamente sua compreensão e sua conseqüente explicação”; que se atenha ao tom poético que reside no feminino em sua acepção erótica que, “como todo gesto de Eros, inclui não só a vida como também a morte”, emanação que impulsiona o sujeito a viver.

É verdade, as grandes asas impedem o albatroz de caminhar em terra. Mas sua voz ecoa aos quatro ventos e vai alto, como nos diz a poetiza, “...Mais alto, sim! Mais alto!Onde couber/ O mal da vida dentro dos meus braços,/ Dos meus divinos braços de Mulher!”<sup>33</sup>.

Assim é Florbela, um pássaro fêmea com dificuldades de caminhar na terra. Entretanto, na escritura de Bela, “os fatos existenciais deixam-se perceber transmutados criativamente, em prol

---

<sup>29</sup> *Reliquiae*, p. 300.

<sup>30</sup> *Idem*, *ibid*; p. 301.

<sup>31</sup> O feminino enquanto portador e produtor de vida como de morte ver Gössmann, *op. cit.*, p. 534, 540.

<sup>32</sup> Branco, 1991, p.66.

<sup>33</sup> *Charneca em Flor*, p. 241.

de uma função que lhes açambarca o sopro vital. Só assim Florbela pôde viver deixando-se morrer para renascer no ato criador”, como bem nos diz Noronha<sup>34</sup>.

Renascer numa escrita que sugere, não diz. Que está para além das bordas, para além da escrita, transbordando em presença que se faz corpo, enigma de um “eu” a decifrar-se sob as múltiplas possibilidades de representa-lo na caleidoscópica escrita de si, a surgir, oras virgem mulher na primavera da vida, oras mulher amante e materna da maturidade, oras a anciã do outono e da morte.

Para além da crítica, para além da história da literatura, para além das associações estereotipadas do feminino, “existe o além-palavra, além-corpo. E o que há além corpo? O sopro. O que há além da palavra? O silêncio. O que há além da vida? A morte”.<sup>35</sup>

Corpo, sopro, palavra, silêncio, vida, morte. Eis os alimentos discursivos em Florbela a nos aguçar os ouvidos na escuta da voluptosa voz feminina a sussurrar “...ninguém ouve...ninguém vê...ninguém”.

**RESUMO:** São muitos os fatores que contribuíram para o desconhecimento das especificidades da escrita das mulheres e sua face oculta na história da literatura. Contudo, nota-se o crescente interesse, por parte de pesquisadores(as), a partir da década de 70 do século XX, para com a produção literária das mulheres e a especificidade, ou não, da ‘voz’ aí implícita. A natureza da arte, diz Ortega e Gasset, depende do que acontece no contexto histórico, econômico, social, de classe, ou de dominação, em que está “situado o artista ou o escritor”. Impossível, pois, falar de literatura de autoria feminina sem pensarmos na cultura em que ela se inscreve. É através desta perspectiva que buscamos compreender, através de algumas reflexões socioculturais ainda vigentes entre “o ser homem” e “o ser mulher”, a ‘voz feminina’ que se faz ouvir na obra poética de Florbela Espanca, desvestida em múltiplos trajes, para longe do estereótipo do “eterno feminino”, alcançando, ainda que na contramão, o destemor e a ousadia de Lilith, passando de criatura a criadora a proferir palavras.

**Palavras-chave:** Escrita feminina; Cultura; Representação.

<sup>34</sup> Noronha, 2001, p. 38.

<sup>35</sup> Branco, idem, p. 70.

**ABSTRACT:** *Many are the factors that contributed to the unknown specification of the writing of women, and its hidden face in literature. Nevertheless, in the 70's, it has been noticed an increasing interest, by some researchers, regarding women literary production and the specification, or not, of women implicit "voice". The nature of art, according to Ortega and Gasset, depends on what happens to the historical, economic, class, or dominant context, "in which is the artist or the writer". Therefore, it is impossible to talk about literature made by women, without talking about the culture in which such literature is written. Thus, through this perspective, this paper presents, upon some socio and cultural reflections on "to be a man" and "to be a woman", "the feminine voice" which is possible to bear in the poetic work of Florbela Espanca. Undressed in multiple faces, her work is not a stereotype of the "eternal feminine". In fact, Lilit's courage and daring steps has changed her condition from a creature to a creator uttering words.*

**Keywords:** *Culture; Feminine writing; Representation.*

## REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: fatos e mitos, v. 1*. São Paulo: Edipe, 1961.
- BESSA LUÍS, A. *Florbela Espanca*. Lisboa: Guimarães Editores, 1984.
- CASTELLO BRANCO, L. *O que é a escrita feminina*. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- DAL FARRA, M. L. Florbela: os sortilégios de um arquétipo. *EPA: Estudos Portugueses e Africanos*, nº 2, 1983, p. 53-66.
- \_\_\_\_\_. A condição feminina em Florbela Espanca. *EPA: Estudos Portugueses e Africanos*, nº 5, 1985, p. 112-22.
- \_\_\_\_\_. *Afinado desconcerto: contos, cartas, diário*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- \_\_\_\_\_. Florbela: um caso feminino e poético. In: ESPANCA, F. *Poemas de Florbela Espanca*. Estudo Introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. IX-XLIV.
- DAMULAKIS, G. De criatura a criadora, mulher personagem (sonho) de si mesma. *A tarde Cultural*. Salvador, 15 de junho de 1996, p. 2-6-7.
- DUBY, G. *Eva e os padres: damas do século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ESPANCA, F. *Poemas de Florbela Espanca*. Estudo Introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- GÖSSMANN, Elisabeth. Coord. [et al]. *Dicionário de teologia feminista*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 534-540.

- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 419-420.
- NORONHA, L. M. R. *Entre retratos de Florbela Espanca: uma leitura biográfica*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.
- OSAKABE, H. Florbela e os estereótipos da feminilidade ou à margem de um artigo que se fez à margem de um conto que se fez à margem de um soneto. *EPA: Estudos Portugueses e Africanos*, nº 2, 1983, p. 67-77.
- SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. de. *Tendências e impasses; o feminismo como crítica da cultura*. Ed. Rocco, Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994, p. 206-242.
- TELLES, N. Autor+ª. In JOBIM, J. L. (org.) *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, s/d, p. 45-61.
- WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

## ORIENTALISMO, CRÍTICA SOCIAL E HUMOR NA FICÇÃO DE FERNANDO PESSOA

**Mariluz Cristina Nascimento<sup>1</sup>**

A vida só pode ser compreendida, olhando-se para trás, mas só pode ser vivida olhando-se para frente.  
(Soren Kierkegaard)

A literatura e a cultura são demasiadas vezes consideradas inocentes do ponto de vista político e histórico. Sempre me pareceu ser ao contrário, e este estudo do oriente convenceu-me que a sociedade e a cultura literária só podem ser estudadas em conjunto.  
(Edward Said)

A autonomização da arte no início do século XVIII trouxe algumas mudanças significativas para diversas áreas (inclusive para as Línguas e Literaturas). É uma das mais importantes refere-se ao novo enfoque abarcado pela Arte – o social. A partir disso, e, juntamente com outros fatores históricos, sócio-políticos e econômicos, as Artes num processo de evolução contínua assumiram os contornos que hoje conhecemos. Dentro da Literatura esta mudança teve início no Romantismo com a tomada de consciência da fragmentação humana, e o caráter social concomitantemente com outros fatores irá alcançar o seu apogeu no Realismo. A seguir, haverá um momento de transição – o Simbolismo que culminará no Modernismo que precede a nossa realidade literária atual. Com efeito, a Literatura Portuguesa, a exemplo de outras seguiu este mesmo percurso com meandros próprios da sua cultura. Sem dúvida, um destes “meandros” da Literatura Portuguesa chama-se Fernando Pessoa e sua obra. Por isso, um dos pontos que serão discutidos no presente trabalho é precisamente de que maneira o gênio de Pessoa se coadunou a este processo e a esta nova concepção que ora se instalava na Literatura. Escolhemos para este

<sup>1</sup> Graduanda da Universidade de Coimbra.

trabalho abordar a ficção pessoana na efígie de um conto do ortônimo – «Crónica Decorativa» –, que além de expressar claramente uma preocupação com a realidade social coeva do autor, também nos mostra uma *veia cômica* pouco investigada na obra pessoana e que possui peculiaridades que são marcantes, por isso este texto destaca-se dos demais.

Antes, porém, faz-se necessário apresentarmos um pequeno *inventário* da ficção pessoana para, entre outras coisas, podermos situar o texto alvo de nossa análise no conjunto da obra. Fernando Pessoa nos deixou um vasto legado em prosa, nomeadamente em textos de reflexão sobre diversos temas (literatura, política, sociologia, economia, esoterismo, etc.) e em textos dramáticos e de ficção narrativa. Quanto ao romance foi repudiado com todas as letras pelo Poeta: “O Romance, visando precisamente exprimir a nossa época, torna-se assim o conto de

Fadas de quem não tem imaginação<sup>2</sup>”; portanto, nunca foi cultivado por ele. Desta vasta produção que compõe o universo de Pessoa prosador os textos mais conhecidos dos leitores em geral são os mais polémicos ou relacionados à heteronímia como «O ultimatum» ou a carta da gênese dos heterônimos e outros, além da sua poesia, que, aliás, é muito mais célebre perante os leitores dos mais diversos níveis. Contudo, a exploração do Poeta em prosa foi tão intensa e importante quanto à da poesia, e, profícua não só para a compreensão da posteridade do seu projeto e da sua obra, como também para conhecermos suas incursões por outros gêneros literários. Assim sendo, a ficção pessoana, embora se componha em boa parte de textos incompletos ou por finalizar, ou ainda apenas de fragmentos, constitui uma parte inestimável da *arca* do tesouro pessoano e que merece um estudo mais detalhado de algumas destas *jóias* da língua portuguesa.

Indubitavelmente, o *Livro do Desassossego* é um dos maiores diamantes desta *coleção*. Escrito pelo semi-heterônimo Bernardo Soares “ajudante de guarda livros na cidade de Lisboa”, como analisa, com propriedade, Massaud Moisés trata-se de:

Diário íntimo, à Amiel, escrito dia a dia (fingidamente ou não, pouco importa, pois que o resultado permanece inalterado)

<sup>2</sup> Pessoa, Fernando citado por António Quadros, 1986, p. 13.



como um livro-caixa, vazado numa prosa de nítidos acentos poéticos, registra a auto-análise freudiana de um sensacionista, de um decadente, convulso de mágoa e solidão, mesclando sempre o pensamento sofrido, não obstante lúcido, à emoção sutil onde perpassa um gemido...<sup>3</sup>

Por se tratar de uma publicação póstuma e o autor não ter deixado explicitamente os fragmentos numa determinada ordem, isto gera controvérsias e diversas edições com os fragmentos dispostos nas mais diversas seqüências que, de maneira alguma, diminuem a sua grandeza e importância que permanecem inalteradas, pois a cada nova seqüência cria-se uma nova obra uma característica irremediavelmente de cunho modernista.

Outros gêneros ficcionais foram cultivados por Pessoa e seus heterônimos como os contos policiais e de suspense e terror. Este último sob a influência declarada pelo prosador (tanto nos textos do livro *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* como do *Páginas de Estética e Crítica e Teoria Literárias*) de Edgar Allan Poe “que soube trabalhar o mistério, o absurdo, a alucinação, o obscuro, o raciocínio, todos os elementos que atraíam Fernando Pessoa pela sua estranheza e pelas suas potencialidades<sup>4</sup>”, e da leitura desde a infância de novelas de mistério e horror. Sem dúvida, foram estes elementos que fizeram parte da completa lapidação desta gema – o conto «A Very Original Dinner», escrito na juventude pelo heterônimo Alexander Search, e, conforme nos explica Maria Leonor Machado de Sousa: “representa a formação nos domínios da cultura de expressão inglesa obtida na África do Sul<sup>5</sup>”. Também se trata de sua primeira e única produção acabada neste gênero literário. Ainda nesta linha temos “Czarkresko” um conto em português inacabado, mas com expressivos pendores para o suspense e o sobrenatural. Além disso, teve interesse especial pela loucura, conforme esclarece, mais uma vez, Maria Leonor Machado de Sousa: “que procurou abordar do ponto de vista científico, psiquiátrico como em ‘Marcos Alves’, ‘Na Casa de Saúde de Caxias’ e ‘A Casa de Saúde de Cascais’<sup>6</sup>”. Quanto aos contos policiais (a que

---

<sup>3</sup> Moisés, 1988, p. 73.

<sup>4</sup> Sousa, 1978, p. 11

<sup>5</sup> Idem, ibidem.

<sup>6</sup> Idem, p. 16.

Pessoa deu o nome de novelas *policiarias*), ainda sob a influência de Edgar Poe e possivelmente de outros autores ingleses como Oscar Wilde, Conan Doyle (com as histórias de Sherlock Holmes e Dr. Watson) temos diversos fragmentos como a “Janela Estreita”, “O roubo da quinta das Vinhas” ou “A Carta Mágica”, e, conforme nos elucidam Antonio Quadros são textos “onde ‘raciocinadores’ inteligentes e usando o método dedutivo, ao modo de Holmes, desvendam complicados enigmas<sup>7</sup>”.

Fernando Pessoa havia planejado ainda “uma série de contos de raciocínio, sob a epígrafe geral de Contos de Pêro Botelho”, e, ainda novamente citando Antonio Quadros: “a que pertenciam os títulos ‘A morte do Dr. Cerdeira’, ‘A Experiência do Dr. Lacroix’, ‘O Prior de Buarcos’, ‘Quaresma’, ‘Decifrador’, ‘O Eremita da Serra Negra’, ‘No Hotel Cecil em Dia de Chuva’, ‘Uma Tarde Cristã’, ‘O Profeta da Rua da Glória’ ou ‘O Vencedor do Tempo’<sup>8</sup>”. Este último é o único desta série que o poeta deixou um texto (embora, inacabado), e, trata-se de um conto filosófico. Assim como “O Banqueiro Anarquista” é outro conto acabado e publicado em 1922 na revista *Contemporânea* que, como nos esclarece José Blanco “não é apenas o brilhante exercício de raciocínio através do qual procura provar que tudo, até o absurdo, pode ser demonstrado pela mera força do raciocínio lógico<sup>9</sup>”, e, até mesmo os textos dramáticos como “O Marinheiro (texto completo) e outros inacabados como “Diálogo no Jardim do Palácio”, “A Morte do Príncipe”, “Salomé”, “Sakyamuni”, podem ser definidos, em linhas gerais, conforme nos clarifica Massaud Moisés: “A rigor, alguns dos textos devem ser considerados mais propriamente ensaios de indagação filosófica, na linha dos diálogos platônicos, uma vez que a troca de razões entre os interlocutores envolve menos acontecimentos que conceitos<sup>10</sup>”. Também não podemos deixar de citar os fragmentos do Fausto pessoano que merecem destaque, por serem “a descida ao inferno de Fernando Pessoa em busca de algo novo” como nos esclarece Maria Leonor Machado de Sousa. Segundo os especialistas este é um texto que não apresenta possibilidade de finalização, devido à intrincada complexidade em que está inserido.

<sup>7</sup> Quadros, 1986, p. 15.

<sup>8</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>9</sup> Blanco, 2000, p. 411.

<sup>10</sup> Moisés. 1988, p. 117.

De fato, a vertente da ficção de Pessoa prosador para o qual o foco do presente trabalho aponta, incide sobre os textos em que o humor é uma tônica evidente e, juntamente com o estilo pessoano e outros *ingredientes* tornam-se vetores da crítica social e literária entre outras. De acordo com António Quadros as prováveis influências desta faceta, pouco explorada por Pessoa (ficcionalista), devem-se também a autores como Oscar Wilde, Shaw ou Chesterton<sup>11</sup>. E os textos que nos revelam este matiz (que tem nos passado um tanto despercebido) são contos como «Um Grande Português» ou a «Origem do Conto do Vigário» e «Crónica Decorativa» (este último objeto de nossa análise neste trabalho). Ambos publicados em revista e jornais ainda em vida pelo autor, e com as datas de 1926 e 1914, respectivamente. Por isso, estes diferem da maioria dos textos de ficção pessoana que não estão datados, fato este que torna difícil estabelecer uma cronologia e, por conseguinte, traçar uma linha evolutiva concreta de seu desenvolvimento literário, estético e intelectual dentro deste gênero literário também explorado pelo Prosador<sup>12</sup>.

Antes, porém de adentrarmos a análise propriamente dita, gostaríamos de enfatizar alguns aspectos deste gênero da ficção que são pertinentes para este trabalho, mais precisamente a respeito da delimitação concisa que nos dá Júlio Cortázar ao dimensionar o romance e o conto fazendo uma comparação entre o cinema e a fotografia, e a respeito do conto esclarece:

(...) o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que seja *significativo*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto<sup>13</sup>.

Diante do exposto acima, está patente o caráter sintético e ao mesmo tempo condensado deste tipo de narrativa e, a despeito da relação estabelecida pelo leitor com estes diferentes gêneros,

<sup>11</sup> Quadros. 1986, p. 14.

<sup>12</sup> Sousa. 1978, p. 21.

<sup>13</sup> Cortázar. 1974, p. 151.

Julio Cortázar expõe que “nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*<sup>14</sup>”. Com isso, percebemos que a carga semântica (ou como nos diz Cortázar, *significativa*) no romance deve ser mais lenta e diluída pelo texto enquanto que, no conto devido à curta extensão, tem de ser mais concentrada para envolver e prender a atenção do leitor desde o início e mantê-la até o fim da leitura como ocorre em «Crônica Decorativa». O enredo deste conto gira em torno do encontro entre o narrador e o professor Boro da Universidade de Tóquio, e é em torno deste episódio que será lembrado e analisado pelo narrador que a história se desenvolve, pois ele provoca reações diversas no mesmo e o faz expor idéias e concepções que levam o leitor a refletir sobre diversas temáticas. A respeito da *aparente* banalidade do tema Júlio Cortázar nos clarifica:

O elemento significativo do conto pareceria residir principalmente no seu *tema*, no fato de se escolher um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo (...) Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta<sup>15</sup>.

Portanto, este simples diálogo entre o narrador e um professor convidado da Universidade de Lisboa esconde muito mais do que aparenta e, sem dúvida, este dado instiga a curiosidade e o interesse pelo conto por parte do leitor. De fato, esta  *fingida* simplicidade estende-se à relação de tempo e espaço do conto que, como nos esclarece Massaud Moisés a propósito dos contos pessoais: “O espaço é o do ‘eu’, que pensa e sente; o tempo é o da enunciação, tempo do ‘eu’<sup>16</sup>”. Este eixo temporal é criado em torno dos eventos que envolvem a personagem – professor Boro marcando a sua aparição no passado e os reflexos da sua aparição e existência no presente e futuro do narrador. Vejamos como estes componentes

<sup>14</sup> Idem, p. 152.

<sup>15</sup> Idem, p. 153.

<sup>16</sup> Moisés. 1988, p. 127.

estão distribuídos neste conto. As marcas temporais claramente assinaladas pelo narrador são dadas, respectivamente na primeira frase do primeiro parágrafo que expressa uma situação passada, e que também apresenta a única personagem do conto além do narrador: “A circunstância humana de eu ter amigos fez com que **ontem** me acontecesse vir a conhecer o Dr. Boro, professor da Universidade de Tóquio<sup>17</sup>” (grifo nosso). Encontramos uma nova marca temporal que assinala a duração do diálogo entre narrador e a personagem no seguinte excerto: “Ainda assim, por delicadeza, dei-me por ciente, **durante duas horas**, da sua presença próxima<sup>18</sup>” (grifos nosso). Mais adiante, esta mesma medida de tempo se repete, porém reflete o estado de alma (sofredora) em que se encontra o narrador após esta *conversa* que, em princípio era tida como *inofensiva* e sem importância e que toma um rumo diferente (como veremos mais adiante): “e existiram ali diante de mim, **duas dolorosas horas...** <sup>19</sup>”. No penúltimo parágrafo do conto temos, não só duas referências em relação ao tempo (presente da enunciação e futuro), mas também a única indicação sobre o ambiente e a cidade onde ocorreram os fatos e a narrativa: “O resto da minha vida, **doravante**, será escrupulosamente dedicado a esquecer o professor Boro e que ele – impronunciável absurdo! – **se sentou na cadeira** que está **agora**, na realidade de madeira, defronte de mim (...) e possível visitante de Lisboa.<sup>20</sup>” (grifos nossos). Além do mais, tal quadro temporal caracteriza o narrador autodiegético, conforme nos esclarecem a este respeito Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes:

Muitas vezes, porém, não é isso que ocorre; o narrador autodiegético aparece então como entidade colocada num tempo ulterior (v. narração, tempo da) em relação à história que relata entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos. Sobrevém então uma distância temporal mais ou menos alargada entre o passado da história e o presente da narração; dessa distância temporal decorrem outras: ética, afectiva, moral, ideológica, etc., pois o sujeito que no presente recorda não é já o mesmo que viveu os factos relatados.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Pessoa. 1986, p. 65.

<sup>18</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>19</sup> Idem, p. 67.

<sup>20</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>21</sup> Reis e Lopes. 2002, p. 260.

Em vista disso, a partir do estabelecimento dessas fronteiras de distância temporal buscaremos as demais *irradiações* que aparecem no conto para constatar se a afirmação acima poderá ser levada a termo por completo. Outra característica do narrador autodiegético é o fato do relato ser feito em primeira pessoa e, assim ele impõe-se como o centro dessas irradiações que nos leva para além dos limites do conto (como analisaremos mais adiante). O principal ângulo de visão da narrativa está estabelecido, embora isto não impeça de haver algum momento em que haja uma mudança no foco narrativo do discurso e o narrador ganhe uma feição homodiegética para enfatizar a diegese do conto. Em vista disso, continuaremos a desconstrução do texto para podermos vislumbrar outros detalhes que fazem parte da tessitura da narrativa. Com este intuito, citamos um comentário de Júlia Cuervo Hewitt feito a propósito da linguagem poética de Pessoa que nos dá o seguinte esclarecimento a respeito da obra do Poeta: (...) é uma escrita comprometida sempre com a diferença, pela disjunção do outro, pelo ilógico (loucura) dentro do lógico (razão), pela arbitrariedade do signo, por imagens que se constroem e desconstroem, num movimento ou jogo de presença e ausência<sup>22</sup>. Embora esta afirmação refira-se à poesia, todavia, é perfeitamente aplicável à estrutura deste conto. Podemos acrescentar ainda, a partir destes componentes, que a dicotomia fundamental deste conto se constrói por oposição entre elementos objetivos – realidade exterior x subjetiva – visão de mundo do narrador em relação aos fatos apresentados. Com este intuito, Pessoa lança mão de diversas figuras de estilo na construção dessa *dupla realidade*. A intenção antitética concentrada (e reforçada) aparece já no primeiro parágrafo do conto em que o narrador descreve como conheceu o Dr. Boro estabelecendo a partir deste momento a dualidade já referida: “Surpreendeu-me a realidade quase evidente da sua presença. Nunca supus que um professor da Universidade de Tóquio fosse uma criatura, ou sequer coisa, real. A primeira marca causada pelo Dr. Boro é apresentada pela oposição semântica existente x inexistente. No segundo parágrafo, ao descrever a personagem, utiliza-se de uma figura de palavra – a sinonímia que, conforme Nilce Sant’anna Martins nos explica sobre a sua utilização: “Os

---

<sup>22</sup> Hewitt. 1990, p. 134.

sinônimos em intervalos correspondem à busca de variação, ao mesmo tempo que contribuem para a coesão do discurso, para o seu colorido e vigor<sup>23</sup>” como neste excerto: “O Dr. Boro – sinto que me custa doutorá-lo – pareceu-me escandalosamente **humano** e parecido com **gente**.<sup>24</sup>” (grifos nossos). Certamente há uma ênfase no impacto causado pelo personagem no narrador e a dificuldade por parte do mesmo em reconhecer este fato (“sinto que me custa doutorá-lo”). Além do mais, o uso de um termo mais coloquial que o outro produz um efeito de humor e de informalidade que também estará presente em outras partes da narrativa. Ainda neste parágrafo entra em ação o uso de outra figura pertencente à estilística da frase – o anacoluto: “Vibrou um golpe, **que me esforço por desviar de decisivo**, nas minhas idéias sobre o que é o Japão.<sup>25</sup>” (grifos nossos). Esta quebra na construção, além de dar um tom jocoso à frase, consoante nos elucidava Nilce Sant’anna Martins trata-se de “uma construção espontânea, viva que põe em relevo o tema anunciado, isto é, o sujeito psicológico<sup>26</sup>”. Por isso, após a revelação do estado do narrador do ponto de vista anímico em relação à personagem, fundamenta uma justificativa na percepção que o narrador tem sobre o Japão e que será detalhada no próximo parágrafo.

No terceiro parágrafo, surge a manifestação plena de uma concepção que no início vinha sendo exposta timidamente e neste momento o narrador irá assumir por completo o seu ponto de vista dentro da narrativa e causou um estranhamento desde o início da narrativa atingindo o auge neste momento. Este *estranhamento* é totalmente elucidado pelo narrador ao afirmar que o seu conhecimento e idéias sobre o Japão é proveniente “de um estudo demorado de vários bules e chávenas<sup>27</sup>”. Por conseguinte, concebe a imagem de um país de “apenas duas dimensões”, isto é, fora do plano da sua realidade exterior. Esta inesperada revelação será o contraponto, o argumento que se opõe à realidade incontestável trazida pelo Dr. Boro e que materializa a dualidade – *realidade interior x realidade exterior*. Com isso, estão estabelecidos os pilares

<sup>23</sup> Martins. 2003, p. 108.

<sup>24</sup> Pessoa. 1986, p. 65.

<sup>25</sup> Idem, ibidem.

<sup>26</sup> Martins. 2003, p. 161.

<sup>27</sup> Idem, ibidem.

sobre os quais o narrador irá desenvolver o conflito que perpassa o conto. Além do mais, é a partir deste ponto que se revelará uma das características do tratamento literário dado por Pessoa à sua obra que segundo nos define Silvano Peloso: “conserva o caráter irracional e antilógico de uma esfera onde se concedem contradições e se confundem significados (...)”<sup>28</sup>. Este contra-senso persiste durante toda a narrativa o que evidencia o inconformismo e a discussão que o narrador estabelece consigo mesmo por causa da presença do professor Boro; aquele é obrigado a rever a sua posição a respeito do Japão e ele relutará em fazê-lo até o fim da narrativa. Este embate desdobrar-se-á em diferentes recursos dialógicos e estilísticos. Ainda neste parágrafo o narrador declara “uma afeição doentia por aquele país **econômico de realidade**”<sup>29</sup> (grifos nossos). Pessoa utiliza-se de um eufemismo para atenuar e diminuir o Japão, e assim justificar o distanciamento deste da realidade concreta do narrador. Segundo Antonio Cândido nos esclarece em seu livro *O Estudo Analítico do Poema*, o eufemismo é uma das variações da ironia – figura de pensamento que é extensamente utilizada, e, esta é uma das configurações que o Prosador utilizará neste conto. Outro recurso estilístico utilizado neste trecho é a diácope ou epizeuxe como forma de intensificação das características que provam não só a existência, mas também constata a *capacidade de cognição* do professor Boro: (...) “e além de **falar e falar inglês**”(…); assim como, critica o seu intelecto estendendo o seu comentário a toda classe acadêmica: “A circunstância de que as suas palavras não comportam nem novidade nem relevo apenas o aproxima dos professores **européus**, pavorosamente **européus**, que conheço”<sup>30</sup>.

Uma vez que algumas destas características (mencionadas no parágrafo anterior) são encontradas num texto da autoria de Fernando Pessoa, não podemos nos furtar em aludir tratar-se de influências biográficas bem conhecidas do escritor como sua educação inglesa em África do Sul, assim como, a não conclusão do curso de letras em Lisboa. Estes são aspectos biográficos que despontam não só neste conto, mas também em outras obras de Pessoa, quer em prosa, quer em poesia. Por isso, podemos inferir que a

<sup>28</sup> Peloso. 198, p. 344-355.

<sup>29</sup> Pessoa. 1986. p. 65.

<sup>30</sup> Idem, p. 66.



escolha da porcelana para representar a visão que o narrador tem do oriente resulta em parte do seu *lado inglês*, pois a arte japonesa teve grande influência no Reino Unido, especialmente em fins do século XIX por ocasião da mostra de peças japonesas em laca, bronze e porcelana na Exposição Internacional de 1862. A partir daí, reacendeu-se o interesse pela arte oriental e, sobretudo pela porcelana japonesa entre colecionadores e artistas de diversas áreas tais como a arquitetura, a decoração e a escultura tanto na Grã-Bretanha como no restante da Europa. De modo que, as peças de porcelana tornaram-se um objeto exótico e de luxo, compondo-se perfeitamente com a visão estereotipada do oriente que Pessoa nos mostra neste conto. A respeito das origens desta visão do oriente presente no conto Edward Said nos clarifica: “O Oriente era quase uma invenção europeia, e tinha sido desde a Antiguidade um lugar romanesco de seres exóticos, de memórias evocadoras, de paisagens e experiências extraordinárias. Agora estava a desaparecer; em certo sentido tinha existido, mas seu tempo acabara<sup>31</sup>”.

O narrador continua demonstrando o seu inconformismo com a *dissipação* desta imagem irreal causada pela presença do professor Boro diante de sua inegável realidade, mais uma vez, o Prossador utiliza-se do oxímoro para expressar a dualidade do seu posicionamento e o seu profundo desagrado pela constatação desta mudança como podemos verificar pelo seguinte trecho: (...) “feito perante quem sempre teve o Japão por uma nação de quadro, parada e apenas real sobre transparência de louça, é **requintadamente ordinário** e desiludidor<sup>32</sup>”.

Com o objetivo de tornar mais clara a nossa análise, vamos fazer uma rápida contextualização do momento histórico-cultural e literário do princípio do século XX sob a ótica de Vítor Aguiar e Silva do qual selecionamos o seguinte excerto:

Tanto o Modernismo como a Vanguarda são respostas da arte à vertiginosa crise de valores religiosos, morais, sociais e políticos que abala a Europa desde finais do século XIX e que culminou na absurda tragédia da primeira guerra mundial. São respostas de natureza diversa, com motivações e objectivos diferentes, são projectos artísticos com lógicas dife-

<sup>31</sup> Said. 2004, p. 01.

<sup>32</sup> Pessoa. 1986. p. 65.

renciadas e por vezes antagónicas, mas que partilham alguns valores e desígnios comuns: a recusa, de raiz romântica, da racionalidade iluminista e do utilitarismo burguês; a busca da inovação, do insólito e do surpreendente, quer nos processos estilístico-formais, quer nas estruturas temáticas, como revolta e compensação relativamente à alienação generalizada (...) o desprezo pelo sentimentalismo e pelo confessionalismo românticos e neo-românticos; a rejeição dos modelos realistas de representação do mundo e da vida: a condenação impiedosa e sarcástica do academismo: a recusa do regionalismo e ruralismo e do provincianismo: a exaltação do cosmopolitismo sem prejuízo, em muitos casos, da defesa de ideais nacionalistas<sup>33</sup>.

Assim temos os elementos que serviram de base para a elaboração dos distintos movimentos artísticos característicos deste período na Europa. Recapitulamos que em Portugal, o marco do Modernismo data de 1915 com o lançamento da revista *Orpheu* depois virão outras como *Centauro e Exílio* (1916), *Contemporânea* (1922-1926), etc. A propósito dos muitos movimentos modernistas e de vanguarda que floresceram neste período (como o Expressionismo, o Cubismo, o Construtivismo, etc.), destacamos dentro da cultura e literatura portuguesas um dos *ismos* que exerceu grande influência sobre o Prosador – o Futurismo – inspirado no Manifesto de Marinetti de 1909 que Pessoa tomou conhecimento (deste e de outros movimentos de vanguarda) devido à troca de correspondências com Mário de Sá Carneiro a partir de 1912 quando este se encontrava em Paris. O Futurismo marca presença nesse conto e, por isso, vamos trazer à tona algumas considerações mais específicas sobre este movimento que serão pertinentes para a nossa análise, conforme Carlos Reis nos clarifica:

Ideologicamente o Futurismo adopta posições anti-burguesas, subversivas e provocatórias. (...) valoriza o sentimento da revolta, a velocidade, a técnica, a intensidade e a rapidez das comunicações; simultaneamente e orientando-se para atitudes políticas de índole autoritária, o Futurismo celebra o vigor destrutivo da guerra<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Silva. 1996. p. 707.

<sup>34</sup> Reis. 2001, p. 471.

Todos estes fatores, acima arrolados, permitem-nos compreender a presença (influência) deste movimento neste conto que data de 1914, momento em que o Futurismo e demais movimentos de vanguarda estão ou começam a estar em plena efervescência, juntamente com outros elementos coevos que serão apresentados mais adiante vislumbraremos o uso deste movimento ajustado às particularidades do projeto literário de Fernando Pessoa e a intertextualidade que se estabelece em textos posteriores. A menção (propriamente dita) ao Futurismo surge no quinto parágrafo no momento em que o narrador relembra e enumera os assuntos discutidos com o professor Boro, e o desconhecimento deste sobre este movimento é o ponto que desencadeia uma nova crítica (de índole modernista) dirigida aos acadêmicos europeus: “A ignorância que o professor Boro tinha de futurismo foi a única benzina para a nódoa da sua realidade moderna<sup>35</sup>”. O autor utiliza-se de um símile para acentuar a desvalorização e a *imprecisão* da figura do professor Boro na visão que o narrador quer nos mostrar, assim como da seguinte pergunta: “Mas há algum professor de alguma Universidade da Europa que siga de perto os movimentos da arte contemporânea?<sup>36</sup>”. Mais uma vez, estamos diante de uma construção de *escárnio explícito*, contudo, esta interrogação suscita a presença de um outro componente discursivo que se tornará notório no próximo parágrafo do conto – o monólogo.

Com o intuito de qualificar com mais precisão este tipo de diálogo evidente no sexto parágrafo, recorremos a Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes que nos direcionam: “O monólogo é apenas uma variante do diálogo: é um diálogo «interiorizado», onde o **ego** cindido se desdobra num **eu** que fala e num **eu (tu)** que escuta<sup>37</sup>”. Assim o narrador autodiegético mergulha por completo nas suas argumentações: “Dados os factos que venho explicando compreende-se que eu fosse avaro de o interrogar sobre o Japão. Para quê?<sup>38</sup>”. A resposta a esta pergunta é dada com o uso de uma personificação que dá um tom risível ao seu argumento: “Ele era capaz **de atirar para dentro da minha ignorância** uma quantidade de cousas falsas” (grifos nossos). Desta forma, percebemos que

<sup>35</sup> Pessoa, 1986, p. 66

<sup>36</sup> Idem, ibidem.

<sup>37</sup> Reis e Lopes. 2002, p. 103.

<sup>38</sup> Pessoa. 1986, p. 66.

o narrador continua a desenvolver o seu argumento utilizando-se da enumeração, da antífrase e terminando com uma comparação que acentua a entonação burlesca da narrativa e retoma o ponto de vista do narrador sobre o Japão:

(...) que no Japão há problemas económicos, dificuldades de vida, para várias pessoas, cidades com lojas reais, campos com colheitas como as nossas, exércitos realmente parecidos com os da Europa e com execráveis aperfeiçoamentos científicos para guerras em verdade contemporâneas? (...) os homens têm relações sexuais com as mulheres, que nascem crianças, que a gente de lá, em vez de estar sempre vestida como as figuras da louça japonesa, despe-se e veste-se como se fosse europeia.<sup>39</sup>

Neste trecho, temos a reiteração do conceito de feminino que Pessoa dá ao Japão ao escolher a porcelana para representá-lo em oposição ao masculino que é representado pela figura do europeu, dos exércitos e novas tecnologias. Nesse caso a ênfase incide sobre a oposição das figuras da porcelana e a realidade que implica sexo e nascimento. Além disso, para completar este quadro, há doses de crescente indignação dispersas nesta construção: “Quem sabe ele se atreveria a insinuar conversa fora (...) Daqui ele não hesitaria talvez em afirmar – com que cinismo nem eu meço (...) como se um estudioso como eu da porcelana nipônica pudesse admitir”(…), indignação esta que expõe um crescente ressentimento em relação aos fatos contrapondo-se ao seu posicionamento inabalável diante da possibilidade de reconhecer a existência de outro conceito diferente do seu sobre o oriente. O autor finaliza o monólogo com uma conclusão categórica e irreduzível: “Por isso não tratamos do Japão”. Na seqüência, a reafirmação do ponto de vista do narrador é novamente desencadeada quando este retoma o relato da conversa com o professor Boro e, diante da afirmativa deste último de ter feito uma má viagem à Europa, aquele, além de mostrar-se mais ofendido reafirma sua convicção colocando-se a distância e com *ar de superioridade* ao afirmar: “como um estudioso como eu da porcelana nipônica pudesse admitir que há más viagens para os japoneses” (...) e esta *seriedade* vem acompanhada de

<sup>39</sup> Idem, *ibidem*.

ironia e da reafirmação literal da inexistência do oriente fora do irreal: “delicioso povo! – nem sequer se dá ao trabalho de existir. As chávenas partem-se não comportam tormentas.” Neste trecho temos novamente a presença do elemento feminino associado a uma das características da porcelana – a fragilidade – que mostra claramente a oposição entre o feminino e o masculino que será detalhada mais adiante. Num misto de sarcasmo e chacota Pessoa faz uma paródia com um dito popular: “A frase «uma tempestade num copo de água» ou «numa chávena», como dizem outros, é puramente europeia<sup>40</sup>”. Ainda é necessário fazermos mais uma consideração a respeito deste parágrafo, pois embora se trate (como já dissemos) de um monólogo há indícios deixados pelo escritor da projeção de uma imagem do leitor dentro do conto. Com isso, a possibilidade deste e dos outros monólogos presentes na narrativa estabelecerem paralelamente um diálogo entre narrador e leitor. Neste parágrafo, destacamos a primeira frase: “Dados os factos que venho explicando”(…) e no primeiro parágrafo: “Preciso explicar que as minhas ideias do Japão<sup>41</sup>” (…). Logo, estes elementos facultam uma maior proximidade e até certa *participação* do narratário no conto como um *ouvinte* do narrador criando um envolvimento maior com o leitor enredando-o mais e mais na teia da narrativa.

Assim como em alguns de seus poemas, também neste conto, há o prenúncio do clímax da narrativa e, o Prosador o faz com uma única e isolada frase: “Uma frase houve (casual, quero crer, no professor Boro) que me magoou mais do que outra<sup>42</sup>”. Neste ponto e no parágrafo seguinte nota-se a presença de certa concentração de elementos do discurso modalizante que se caracteriza por ser subjetivo, e ainda como nos detalham Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes:

Neste, detecta-se indiretamente a presença do sujeito da enunciação através dos **modalizadores**, expressões lingüísticas que assinalam a atitude do locutor em relação ao conteúdo proposional do seu enunciado. Advérbios e locuções verbais *como talvez, sem dúvida, certamente*, expressões do tipo *é*

<sup>40</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>41</sup> Idem. p. 65.

<sup>42</sup> Idem. p. 66.

*possível que, é provável que, é provável que, é incontestável que, e ainda verbos de opinião como parecer, julgar, supor, crer, etc., (...)* Este tipo de discurso presta-se obviamente à expressão de um conhecimento limitado, e, conjugado com a **focalização interna** (v.), confere uma certa **verosimilhança** à representação de vivência subjectiva de uma personagem<sup>43</sup>.

A presença deste tipo de discurso pressupõe que estamos diante de um ponto importante da narrativa, inclusive pelo fato do próprio Pessoa os ter destacado entre parênteses como na frase já descrita no sétimo parágrafo, assim como no parágrafo seguinte: (...) “sobre **(creio)** movimentos operários (...) e um fuzilamento **(suponho)**” (...) <sup>44</sup>. Conforme nos elucida Nilce Sant’anna Martins citando Cressot: “O ponto final, a vírgula, o ponto-e-vírgula, o travessão, os parênteses, os pontos de interrogação e de exclamação, as reticências sugerem diferentes inflexões, mas têm em comum a indicação de uma pausa, precedida de queda, suspensão ou elevação da voz (cf. Cressot, *Le style ...*, p. 50)<sup>45</sup>”. Vejamos como estes componentes se articulam nesta narrativa. Antes, porém, é preciso esclarecer que no oitavo e décimo parágrafos encontramos algumas gralhas. Supomos tratar-se de erros de digitação, e como tomamos por base apenas a edição coordenada por António Quadros visto ser esta uma das poucas que publica este conto, depreendemos que na segunda linha onde encontramos a palavra «férico», lê-se feérico, pois é a palavra que melhor se adapta do ponto de vista semântico e estrutural ao conto. Tomando esta palavra como ponto de partida, constatamos no oitavo parágrafo novamente a presença da antífrase e do paradoxo já na primeira frase: “Falávamos – eu, é claro, com o desprendimento com que se tratam estes **assuntos feéricos** – da influência dos mecanismos sobre a psicologia do operário, quando se sabe – claro está - que o operário não tem psicologia.” (grifos nossos)<sup>46</sup>. Seguramente, além de *magoadado*, o narrador está visivelmente contrariado e este sentimento irá aumentar cada vez mais e para tentar dissimular sua irritação o narrador se utilizará de um eufemismo para atenuar sua

<sup>43</sup> Reis. 2002, p. 350.

<sup>44</sup> Pessoa. 1986. p. 66.

<sup>45</sup> Martins. 2003, p. 62.

<sup>46</sup> Pessoa, 196. p. 66.

frustração: “E o professor referiu-se aos progressos industriais do Japão e acrescentou umas palavras, que me esforcei **com meta-de de êxito** para não ouvir, sobre (creio) movimentos operários no Japão e um fuzilamento (suponho) de não sei que chefe socialista<sup>47</sup>”. Conforme a advertência do próprio narrador no início do parágrafo em que afirma tratar-se de um assunto do *reino das fadas* ou do *faz-de-conta* ele emprega o discurso modalizante num esforço de *torná-lo real* (o fato de haver progressos no Japão) e os parênteses são empregados numa tentativa de controlar a cólera que irrompe com mais força a cada nova frase. O narrador admite o conhecimento prévio sobre o assunto de maneira casual e com uma boa dose de sarcasmo: “Eu há tempos – numa coluna sem dúvida humorística de um diário – vira em um telegrama de Tóquio constando qualquer coisa nesse tom;<sup>48</sup>” e em seguida, justifica a sua indiferença reafirmando, mais uma vez, o *modelo de realidade* criado pelo narrador: “mas, além de não crer que de Tóquio se mandasse telegramas – visto Tóquio não ter mais de duas dimensões –, ninguém que como eu tenha estudado a psicologia japonesa através das châvenas e dos pires admite progressos de qualquer espécie no Japão (...)”. Além disso, para aumentar o tom de troça neste trecho o autor utiliza-se da enumeração e da comparação para colocar o Japão no mesmo nível da realidade européia que tanto desdenha: “indústrias japonesas, movimentos socialistas e chefes socialistas, ainda por cima fuzilados, como quaisquer europeus que vivem<sup>49</sup>”.

Cabe aqui fazermos uma pequena digressão a fim de nos situarmos melhor diante do tema do socialismo e do Japão no início do século XX, temas estes fundamentais neste conto. Gostaríamos de recapitular que Marx e Engels lançaram o Manifesto Comunista em 1848 e no início do século XX estas idéias começam a tomar vulto no cenário da Europa industrializada, indústria esta responsabilizada pelas dificuldades e sofrimentos trazidos a classe trabalhadora. A doutrina marxista é apontada como a solução para os problemas deste grupo, assim como para a construção de uma nova sociedade. Estas idéias também foram desenvolvidas e defendidas por outros socialistas utópicos como Robert Owen,

<sup>47</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>48</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>49</sup> Idem, *ibidem*

Charles Fourier, conde Saint-Simon que ajudaram a gestar a doutrina que ganharia o mundo e entraria definitivamente para a história tanto do ocidente como do oriente. Estamos praticamente às vésperas da implantação do socialismo na União Soviética (em 1917) e, após a Segunda Guerra Mundial, irá se propagar sendo adotada por outros países e ter as conseqüências que já conhecemos. Quanto ao Japão é no século XIX que inicia sua política expansionista precedida com a abertura dos portos japoneses ao comércio com o ocidente. Em conseqüência disto, no princípio do século XX já domina a Manchúria, a Coréia e a Ilha Sakalina. Após a Primeira Guerra Mundial consegue vantagens no tratado de Versalhes por ter permanecido ao lado dos aliados. Portanto, o Japão é uma nação que começa a ter neste período um papel de destaque no cenário político-econômico mundial. Estes fatos históricos também estão *impressos nas entrelinhas* deste conto e desempenham um papel importante como já verificamos e ainda verificaremos à medida que avançarmos em nossa análise.

Após o desabafo e descrição dos dissabores causados pelo impacto das declarações do professor Boro, o narrador ainda extremamente indignado postula um discurso apoiado em um oxímoro em que se torna o *dono da sua verdade*: “Quem conhece bem o Japão – o verdadeiro Japão, de porcelana e erros de desenho – compreende bem a incompatibilidade entre o progresso, indústria e socialismo e a absoluta não existência daquele país<sup>50</sup>”. Este discurso de índole futurista no que apresenta de provocativo, revolucionário, anti-burguês (como já foi dito numa outra parte deste trabalho) desta vez é reforçado por um outro oxímoro já consagrado na língua, e enfatizado pelo uso de pontos de exclamação para dar um tom exaltado ao discurso: “Socialistas japoneses! Uma contradição flagrante, uma frase sem sentido, como «círculo quadrado»! Se nem o inexistente estivesse livre do socialismo!<sup>51</sup>”. O autor deixa claro o matiz irônico ao apresentar um discurso claramente anti-socialista como forma de se opor a esta corrente política de sua época, e, este efeito revela não só a exacerbação por parte dele em relação a esta outra mudança, mas também uma tentativa de dar *voz* ao pensamento da *oposição* em relação ao tópico. Em vista disso, é com uma descrição de bucólica irrealidade (que neste ponto

<sup>50</sup> Idem, p. 67.

<sup>51</sup> Idem, *ibidem*.



representa uma evasão da realidade ocidental) em oposição a uma crítica de cariz econômico e estético-literário à sociedade vigente que o autor conclui este parágrafo e o seu raciocínio. A utilização dos adjetivos “morbidez” e “barbárie” para classificar os aspectos sócio-econômicos e literários coroam a visão pessimista do narrador em relação ao mundo que o cerca:

Aquelas figuras deliciosas, **eternamente sentadas** ao pé de casas do tamanho delas, à beira de lagos **absurdos**, de uma azul **impossível**, aquém de **montanhas totalmente irreais** – essas maravilhosas figuras, com uma perfeita e patriótica individualidade japonesa, não pertencem decerto ao horrroso mundo onde se progride, e onde sobre o artista desabam a **morbidez** do produtivo e a **barbárie** do humanitário<sup>52</sup>”.

Podemos perceber um movimento antagônico neste parágrafo — o de negação da realidade e o de reafirmação da pré-concepção, que é sintomático na estrutura textual do conto — não só o movimento de centralismo do poder europeu, mas do ponto de vista subjetivo do narrador que figura-se como um “artista” e, assim tem de encarar os horrores do mundo em que vive. Quando visto deste ângulo, o Japão passa a ser fonte de inspiração poética, um *uds topos* que funciona justamente como o não-lugar, ou dito de outra maneira, o lugar para o qual ele foge para não se deparar com a realidade européia, como o movimento socialista que ganhava força na época e seria deflagrado dali a três anos na União Soviética. É por isso que aceitar a realidade imposta pela figura do Dr. Boro passa cada vez mais a ser ultrajante porque quebra a última expectativa que o narrador tem de um paraíso perfeito. Com isso, no auge da indignação ele partirá para uma *ofensiva* direta à figura do professor Boro e não mais somente a realidade que representa (com a já *costumeira* intransigência e exasperação) como podemos constatar no nono parágrafo: “E vem querer tirar-me estas convicções o professor Boro, da Universidade de Tóquio! Não mas tira<sup>53</sup>”. Repete-se a mesma estrutura do monólogo no sexto parágrafo com figuras de estilo como a personificação e o oxímoro que sem dúvida produz um efeito cômico que não passa despercebido:

<sup>52</sup> Idem, ibidem

<sup>53</sup> Idem, ibidem.

“Não é para ser enganado pela primeira realidade que se me **atira aos olhos** que eu tenho gasto minutos distensos na contemplação **científica e estéril** de bules e chávemas japonesas. Contudo, esta assumida reiteração pela negação chega ao auge quando o narrador passa a negar a origem (identidade) do professor Boro: “O mais provável, a respeito deste Boro é que nascesse em Lisboa e se chame José”. Do Japão, ele? Nunca<sup>54</sup>”. Logo, o ponto alto do conto é também a negação absoluta da realidade que se apresenta por intermédio da personagem num “jogo que é paradoxal: o sentimento do absurdo reivindica esse universo fundado sobre a fantasia e descobre na negação a única realidade expressiva autêntica” como nos explica Silvano Peloso<sup>55</sup>”.

Claro está que o narrador não consegue aceitar que um oriental possa ter o mesmo tipo de vida de um europeu e, pelo expediente já mencionado, reafirma a visão de superioridade do ocidente sobre o oriente que o narrador insiste em manter a qualquer custo. Isto se estenderá ao décimo parágrafo em que o narrador se entregará a negar todos os ângulos da realidade (tanto da personagem quanto do episódio – a conversa vivida), assim como a reiteração de sua posição mais *inatingível* do que em qualquer outro momento da narrativa. A estrutura que impera neste parágrafo é o monólogo que começa por negar as características físicas do professor Boro: “Se ao menos achei japonesa a sua cara? Absolutamente nada<sup>56</sup>”. De fato, ele não consegue negar a realidade dos fatos por completo e momentos em que os *aveita* e neste trecho expressa seu ressentimento personificando o tempo na figura da hora: “Basta dizer que era real e existiu ali diante de mim, duas dolorosas horas, em plena ocupação inestética de todas as dimensões aproveitáveis (felizmente só três) do espaço autêntico<sup>57</sup>”. Após reconhecer que um japonês tem três dimensões e não duas, embora, o achincalhando (“em plena ocupação inestética”) numa clara oposição paradoxal, ele volta admitir e, em seguida, a negar a origem do professor Boro em mais uma clara tentativa de subverter a realidade em outros níveis: “A sua cara parecia-se, é certo, com certas fotografias de «japoneses» que as ilustrações trouxeram há anos, e de vez em quan-

<sup>54</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>55</sup> Peloso. 1988, p. 346.

<sup>56</sup> Pessoa. 1986, p. 67.

<sup>57</sup> Idem, *ibidem*.

do reincidindo trazem; mas toda a gente que sabe o que é o Japão por nunca lá ter ido, sabe de cor que aquilo não são japoneses<sup>58</sup>". Assim, o narrador nega a impossibilidade da existência do Japão no sentido primordial para o *Sensacionismo* – a visão, certamente este é um detalhe significativo numa obra de Fernando Pessoa e despontará novamente no último parágrafo do conto (como veremos mais adiante) numa figura sinestésica. A *geografia do Japão*, isto é, o espaço físico deste país será negado com o mesmo estilo zombeteiro que permeia todo o conto:

Como de resto, fotografar o Japão e os japoneses? A primeira coisa real que há no Japão é o facto de ele estar sempre longe de nós, estejamos nós onde estivermos. Não se pode lá ir, nem eles podem vir até nós. Concedo, se me forçarem a isso, que existam um Tóquio e um Iocoama. Mas isso não é no Japão, é apenas no Extremo Oriente<sup>59</sup>.

O eixo do passado na narrativa está completo, isto é, o relato da situação ocorrida está concluído e o narrador irá se situar no presente da narrativa no décimo primeiro parágrafo fazendo projeções futuras mostrando-se indignado e risível: "O resto da minha vida, doravante será escrupulosamente dedicado a esquecer o professor Boro (...) Considero doentio esse facto, alucinatório talvez, e entrego-me com assiduidade a não lembrar dele mais". E, mais uma vez, irá negar sua existência e atestar o caráter científico e superior de sua posição com sarcasmo e total negação: "O que ele não era decerto era japonês, real, e possível visitante de Lisboa. Isso nunca. Desse modo não havia ciência, se o primeiro ocasional nos viesse negar o que os nossos estudos assíduos nos fizeram ver<sup>60</sup>". No décimo segundo parágrafo, continuará ridicularizando a possibilidade de um Japão "à imagem e semelhança da Europa". Esta é descrita pelo narrador como "triste e excessivamente real". Quanto aos possíveis europeus que defendem este nivelamento do oriente com o ocidente o narrador profere diversos impropérios: "Os inferiores e cábulas de nós (...) Sonhadores! Alucinados!". Com isso, a irritação por parte do narrador é mostrada em seu

<sup>58</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>59</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>60</sup> Idem, p. 66-67.

grau máximo numa total descrença e discordância em relação aos seus contemporâneos. Também podemos inferir que neste conto o narrador inequivocamente cultivava uma determinada visão do oriente a que Edward Said definiu como *orientalismo* e sobre a qual pondera tratar-se de “uma certa *vontade* ou *intenção* de compreender, nalguns casos de controlar e manipular, ou até incorporar, aquele que é manifestamente diferente (ou alternativo e novo)<sup>61</sup>”. Neste conto, a intenção de manter o domínio sobre o oriente é bastante clara e baseia-se, segundo Said, numa longa tradição de origem européia apoiada na cultura imperialista de países como França e Reino Unido e reside em:

um modo de relacionar-se com o Oriente que se baseia no lugar especial que o Oriente ocupa na experiência da Europa ocidental. O oriente não é apenas um lugar adjacente à Europa; é também a região onde se encontram as maiores, mais ricas e mais antigas colônias europeias, é a fonte das civilizações e línguas europeias, o adversário cultural e uma das imagens mais profundas e recorrentes do Outro (...) O orientalismo exprime e representa cultural e ideologicamente, essa parte, como um modo de discurso apoiado em instituições, vocabulário, erudição, imagens, doutrinas e até burocracias e estilos coloniais<sup>62</sup>.

Este narrador e o conto em si representam o europeu que se defronta com uma nova realidade que não consegue aceitar. O último parágrafo é iniciado com uma sinestesia que reforça (como já havíamos discutido em outra parte deste trabalho) a presença sensacionista realçando a posição do narrador: “Basta-me olhar para aquela bandeja, **pegar cariciosamente com o olhar** naquele serviço de chá...”<sup>63</sup> (grifos nossos). Com isso, ele demonstra sua posição simplista e o apego ao passado característicos do provincianismo português tão bem retratado neste conto. Por outro lado, do ponto de vista da forma apreendemos o discurso circular empregado pelo Prosador neste conto como nos esclarece Silvano Peloso:

---

<sup>61</sup> Said, 2004, p. 14.

<sup>62</sup> Idem, p. 01.

<sup>63</sup> Pessoa, 1986. p. 68.

A escritura assume um característico andamento a dois membros, com a anulação ou desvalorização do sentido do primeiro por parte do segundo; o uso intensivo do esquema produz um giro de palavras que se contradizem continuamente e assim o texto à medida que se produz se anula, sem deixar que resíduos de sentido acumulados em uma unidade complexa<sup>64</sup>.

Seguramente, esta é mais uma das características encontradas neste conto que pertencem ao universo literário da obra pessoana, algumas delas já estão plenamente desenvolvidas, outras irão ter um aperfeiçoamento posteriormente. Atingimos o zênite que torna *Crônica Decorativa* um conto ímpar na ficção pessoana na medida em que ele se apresenta como uma vitrine onde podemos vislumbrar os mais importantes conceitos e ferramentas discursivas (como o sensacionismo, a circularidade da narrativa pela afirmação e negação, a crítica social, o paradoxo, etc.) que Fernando Pessoa utilizaria em textos posteriores em prosa e poesia, tanto do ortônimo quanto dos heterônimos. Logo, é possível compreendermos melhor como derivou e que caminhos a obra pessoana tomou após este conto permitindo-nos *mapear* o DNA pessoano.

Esta análise não estaria completa se não fizéssemos algumas considerações sobre o título deste conto. Após o narrador afirmar e reafirmar a figura de um Japão frágil e delicado como uma porcelana – ou como uma mulher, a quem o homem (Portugal – Europa) trata com desvelo e carinho – encerra em si todo o sentido *a priori* esvaziado do título: *Crônica Decorativa*, ou seja, o sentido antitético, paradoxal da realidade e da estética, do corriqueiro e do raro, da feiúra e da beleza, que são, por um lado, a Europa, representada pela figura de Portugal e da cidade de Lisboa, conhecida pelo narrador que ali vive, e, por outro, o Japão, a utopia da perfeição por ele pré-concebida que começa a desmoronar frente à realidade dos novos tempos e o provincianismo português deseja manter esta imagem mesmo que isto signifique chegar ao limiar do absurdo e da alienação da realidade circundante. Acima de tudo, reside nessa relação antagônica: a crítica social do que passa e do que permanece sempre atual, ou por outras palavras, da relação que ele estabelece entre História ao falar de *crônica*, e de Literatura, ao se referir à arte quando usa o termo *decorativa*. Nesse sentido é

<sup>64</sup> Peloso. 1988, p. 347.

que a arte cumpre sua função social de interação com a sociedade.

Outro aspecto nos chama a atenção é que o Prosador mostra neste texto um grande domínio da estrutura do conto, pois em apenas treze parágrafos conseguiu construir uma narrativa densa e repleta de temas contemporâneos do autor como o conceito de arte e especialmente a visão que o ocidental (o europeu) construiu a respeito do oriental (o japonês) e a dificuldade daquele em aceitar as mudanças que estavam ocorrendo no cenário mundial. Também refletem o temor do europeu de perder sua própria identidade ou de ter de buscar uma nova uma vez que não havia mais o *outro* para estabelecer a diferença. Com um tema simples criou um artifício discursivo capaz de refletir com extrema clareza e lucidez este impasse que atormenta o europeu dos tempos modernos, personificado principalmente na oposição feminino x masculino. Por isso, este conto se mostra tão atual, pois, esta ainda é uma questão sem uma solução definitiva, e que transcende a fronteira entre o Modernismo e o Pós-Modernismo situando-se perfeitamente bem em qualquer um dos dois lados.

Enfim, as epígrafes apresentadas sem dúvida são as mais puras expressões de nossa análise, pois seria impossível chegar a uma conclusão sobre este conto sem uma análise histórico-social da época vivida por Fernando Pessoa. Ele não só olha para o passado como descreve como chegamos ao presente e se lança no futuro que hoje somos nós e a nossa atualidade como um autêntico profeta do social e do político tanto de Portugal quanto da Europa.

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é discutir o orientalismo e o humor como forma de crítica social na obra de Fernando Pessoa, nomeadamente no conto “Crónica Decorativa”, publicado em 1914 e ainda pouco estudado pela crítica e academia. A tentativa de descrever o personagem do professor Boro e a argumentação do narrador traz à tona a discussão em torno de assuntos como às diferenças culturais, os problemas trazidos pela modernidade, o socialismo e as diferenças entre homens e mulheres dentro do contexto histórico coevo da produção e publicação deste conto.

**Palavras-chave:** Fernando Pessoa, orientalismo, crítica social.

**ABSTRACT:** *This paper aims at discussing orientalism and humour as a way of showing social criticism in the works of Fernando Pessoa, namely in the short story “Crónica Decorativa”, published in 1914 and not yet so much studied. One attempts to the description of the character Professor Boro and do the narrator’s argumentation, in the order to discuss cultural differences, therefore including matters as modernism, socialism, and gender differences within the historical context in which the short story was produced.*

**Keywords:** *Fernando Pessoa, orientalism, social criticism.*

## REFERÊNCIAS

- BLANCO, José. Fernando Pessoa ou os Caminhos do Futuro. In: *Actas – IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos – secção brasileira vol. I*. Porto: Fundação Eng. António Almeida, 1988.
- CANDIDO, Antonio. *O Estudo Analítico do Poema*. 3ª ed. São Paulo: Humanitas Publicações /FFLCH/USP, 1996.
- CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- FARR, Dennis. *English Art, 1870-1940*. Oxford: Oxford University Press paperback, 1984.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da obra literária*. 4ª ed. Coimbra: Arménio Amado, 1967.
- HEWITT, Júlia Cuervo. Doutrina Estética de Fernando Pessoa e o Imaginário Filosófico de Nosso Tempo. In: *Actas Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*. Lisboa, 1990.
- MARTINS, Nilce Sant’anna. *Introdução à Estilística: A Expressividade na Língua Portuguesa*. 3ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz: 2000. (Biblioteca universitária de língua e lingüística v. 8).
- MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o Espelho e a Esfinge*. São Paulo: Cultrix: Editora da São Paulo, 1988.
- PELOSO, Silvano. A “Figuração Irónica” e a Lógica da Negação em Fernando Pessoa. In: *Actas IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos – secção brasileira vol. I*. Porto: Fundação Eng. António Almeida, 1988.
- PESSOA, Fernando. *Obras em Prosa de Fernando Pessoa – Ficção e Teatro*. Introduções, Organização e notas de António Quadros. Lisboa: Europa-América, 1986.
- REIS, Carlos. *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários*. 2ª ed. Coimbra: Almedina, 2001.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina Macário. *Dicionário de Narratologia*. 7ª

- ed. Coimbra: Almedina, 2002.
- SAID, Edward. *Orientalismo*. Tradução de Pedro Serra e tradução prefácio de 2003 de Fernanda Mira Barros. Lisboa: Cotovia, 2004.
- SILVA, Vítor Aguiar e. Modernismo e Vanguarda em Fernando Pessoa. *Diacrítica – Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Porto nr. 11*. Braga: Oficina Gráfica de Barbosa & Xavier Ltda, 1996.
- SOUSA, Maria Leonor Machado. *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*. Lisboa: Novaera, 1978.



## SOBRE ALGUMAS MÁSCARAS E MASCARAMENTOS A POESIA PÓS-PESSOANA DE AL BERTO

Mário César Lugarinho<sup>1</sup>

Onde está a vida do homem que escreve, a vida da laranja, a vida do poema - a Vida, sem mais nada - estará aqui?

Fora das muralhas da cidade?

No interior do meu corpo? ou muito longe de mim - onde sei que possuo uma outra razão...e me suicido na tentativa de me transformar em poema e poder, enfim, circular livremente.

Al Berto, “Prefácio para um livro de poemas”

No que tange aos procedimentos de criação poética possibilitados pela estratégia da heteronímia, pouco se avaliou uma possível herança pessoana, quiçá órfica, no interior da Literatura Portuguesa do séc. XX, em especial da poesia. A discussão em torno da constituição daquilo que se convencionou denominar de *eu lírico*, convertido ao longo do último século pela crítica, em *sujeito poético* partia, usualmente, de se perceber de maneira imediata a separação profunda entre a identidade civil e jurídica do Autor daquele que acessa as formas de expressão poética e que, necessariamente, precisa enunciar de alguma forma um *eu* – o que, sem dúvida, era estratégia antiquada e que deitava raízes desde o alvorecer da poesia galego-portuguesa com seus trovadores medievais.

Por esse viés, os procedimentos pessoanos não inauguravam novidade alguma, ao contrário, aprofundavam as estratégias da tradição poética, algumas vezes soterrada pela prática da poesia romântica que investiu numa imaginária coincidência entre a identidade civil do poeta e o sujeito da enunciação poética.

Mas aqui, não estamos a nos debruçar por sobre os antecedentes pessoanos, que podem ser enumerados desde a já citada poesia trovadoresca até a ficção da geração de 1870, que construíra aquele heterônimo coletivo chamado Fadique Mendes. Importa-nos, nes-

<sup>1</sup> Doutor em Letras, pela Puc-Rio (1997), Professor Adjunto de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa do Instituto de Letras da UFF. Bolsista do CNPq (2001-2008).

te momento, refletir acerca de uma possível herança deixada pelo poeta de Orpheu no que tange aos procedimentos da heteronímia na medida em que a história de sua recepção e divulgação em Portugal se deu de maneira não-linear e, sem dúvidas, conflitante com aquilo que a História da Literatura Portuguesa do século XX registrou ou deixou de registrar.

É notório que, à exceção dos poemas publicados em Orpheu, Pessoa pouca poesia publicou ao longo de sua carreira. Já próximo ao desaparecimento, apenas a revista *presença*, dirigida por José Régio, assinalava-lhe a notoriedade e importância devidas. Foi apenas a partir do início da década de 1940 que se deu a publicação sistemática de suas obras e a atenção de uma crítica universitária pouco afeita à análise de sua contemporaneidade, notadamente com a obra inaugural de Jacinto Prado Coelho, em Portugal, e com a tese de livre-docência de Cleonice Berardinelli, na década de 1950, aqui no Brasil. Malgrado a intensa circulação de sua obra, pouco se conhece de uma efetiva leitura da obra pessoana que pudesse dar reconhecimento a sua herança poética – à exceção do movimento poético do surrealismo, centrado em Mario de Cesariny, que fora buscar Raul Leal, um dos antigos colaboradores de Orpheu. Em tempos de poesia neo-realista, os procedimentos pessoanos não estariam na ordem do dia. Tal situação perdurará até os anos sessenta, quando a poesia experimental vem recuperar Orpheu, especialmente através das estratégias visuais de Sá-Carneiro, constantes em sua “Manucure”.

No entanto, o alvorecer dos anos 1970, marcados pelo fim do Estado Novo e pelo ambiente político propiciado pela Revolução dos Cravos, trouxe à cena poética portuguesa uma nova geração. Nuno Júdice, *Viagem por 100 anos da Literatura Portuguesa*, de 1998, é categórico em afirmar que naquele momento “está-se num período pós-modernista, ou seja, uma época que assimilou a lição das vanguardas e que as catalogou na prateleira da História” (1). Júdice não deixa de sublinhar que é nesta altura que Pessoa já é lida como um clássico. E é deste ponto que desejamos partir para rever algumas estratégias discursivas da poesia de Al Berto.

Neste mesmo artigo, Júdice chama a atenção que os anos de 1960 haviam sido paradigmáticos para a produção poética das décadas seguintes porquanto aquela produção polarizara-se entre

uma forma de poesia comprometida com o lirismo tradicional e outra que propunha modos discursivos marcados por fontes diversas sem uma perspectiva modelar. Este segundo pólo poderia possuir traços comuns na medida em que a sua expressão era advinda do investimento maciço no material oferecido pela linguagem, no entanto a forma de execução destes procedimentos não seria uniforme.

Recorremos então a Fernando Guimarães que, em artigo anterior ao de Júdice, observara um traço comum na produção poética de alguns do grupo que iniciara a sua publicação naqueles anos. Guimarães elenca neste grupo, dentre vários nomes, Luis Miguel Nava, Al Berto, António Franco Alexandre, Joaquim Manuel Magalhães, Helder Moura Pereira. Sobre eles afirma existir uma inflexão cada vez mais flagrante na realidade quotidiana, centrada num **corpo** que comparece frequentemente como objeto e meio do poema, através do qual a tensão emocional se sobrepõe à tensão do discurso, parafraseando Joaquim Manuel Magalhães *apud* Fernando Guimarães.

Para tanto, um longo caminho fora percorrido. Sem dúvida, aliviar as tensões discursivas que as décadas anteriores impuseram não seria uma tarefa fácil. O sujeito, elemento, muitas vezes abandonado desde Pessoa, na sua forma de poesia heteronímica, notadamente em Álvaro de Campos, precisava ser problematizado à exaustão a fim de que o **corpo** pudesse ser liberto de estratégias que o encobriam e que o impediam de assumir um protagonismo discursivo. Podemos dizer que seria preciso reinvestir no sujeito poético a fim de desautomatizá-lo daquele processo crescente dos anos anteriores em que a linguagem era o pólo atrativo no discurso poético. Em outras palavras, reinvestir naquele EU que fora abolido em favor de uma constata alienação na linguagem que fora, certamente, o grande fetiche da produção poética dos anos que antecederam o 25 de Abril – exemplo paradigmático desta produção é o livro *O escritor* (1973), de Ana Hatherly. A linguagem como matéria poética fundamenta sobrepujara-se à tradição lírica portuguesa, que, de certa maneira, encontrava desde a lírica trovadoresca o seu centro na formulação das subjetividades poéticas.

Festejada largamente pelos movimentos poéticos daquela década, notadamente a Poesia Experimental e, em outro viés, a

chamada Poesia 61 – a linguagem, tomada de forma autônoma, geraria uma contínua alienação do sujeito, isto é, eliminava-se a voz, centro gerador da linguagem, para dar relevo às formas que a linguagem adquiria no interior do poema. De certa maneira, coadunava-se tal proposta ao discurso autoritário que permeara, paradoxalmente, tanto a cena política portuguesa, desde a instalação da Ditadura de 1926, quanto a algumas possibilidades da arte de vanguarda. Na tradição crítica estruturalista, baseada no diagrama da comunicação de Jakobson, equivaleria a dizer que se eliminava o emissor e, conseqüentemente, o receptor, para se dar toda a ênfase ao canal. Com isso, passava-se a constituir uma dimensão tensa no interior da História da poesia do século XX: o sujeito poético era alienado do próprio discurso que gerava. Tal tensão é cerne, na verdade, da produção poética vanguardista desde a sua expressão moderna polarizada entre Baudelaire e Mallarmé, mas ganha novas cores ao serem observadas tentativas de resistência ao processo contínuo de autonomia da linguagem. A geração apontada por Guimarães, neste sentido, viria a provocar, na série poética portuguesa, a reinstalação do sujeito no centro da produção poética. Que questões aproximariam o investimento no corpo da reinstalação do sujeito no centro da produção poética? Certamente, não podemos olvidar as reflexões que se massificaram à roda daquela década para percebermos a sua importância. Se por um lado a Psicanálise, na contribuição lacaniana, instalava o corpo no campo do imaginário para dar-lhe a sua real dimensão, por outro Deleuze e Guattari requisitavam o corpo numa composição discursiva – era o corpo sem órgãos que emergia como desejo e pelo que se deseja.

Do elenco de poetas listado por Guimarães, talvez tenha sido Al Berto o que mais tenha investido nas maneiras de representação de uma subjetividade que viria a oferecer matéria discursiva para a representação de um corpo tensionado, como diria Magalhães *apud* Guimarães, pela emoção.

O corpo em Al Berto é máscara.

A poesia de Al Berto nasce de um conflito flagrante com o cânone da poesia moderna: a tentativa de coincidência entre Alberto Raposo Pidwell Tavares, o indivíduo constituído socialmente, e Al Berto, o poeta, sujeito de um discurso. Tal coincidência, para horror dos adeptos da estética de vanguarda, resulta numa poética

que investe excessivamente na mais evidente tradição lírica. Para Octavio Paz (2), a poesia moderna estabelece uma disjunção entre sujeito e indivíduo e uma conjunção entre sujeito poético e objeto cantado. O lirismo do poema repousaria nesse intervalo, na medida em que não há uma definição de quem ou do quê o ocupa. Ora, se tomarmos a poética pessoana como modelo, a poesia moderna deixou claro que não investe no indivíduo, mas no discurso que o sujeito enuncia.

Em ensaio clássico, Adorno já afirmara que: “O paradoxo específico da formação lírica, a subjetividade que vira objetividade, está ligada àquela proeminência de forma lingüística na lírica, de onde provém o primado da linguagem na criação literária (*Dichtung*) em geral, até a forma da prosa” (3). Adorno reconhece que há no poema lírico uma relação de simetria entre a linguagem que objetiva e o sujeito da enunciação travestido de EU lírico, enquanto que, na narrativa o que se encontra é a proeminência deste EU, efetivado em uma constante ironia que está presente nos diversos personagens que, movimentando-se por um enredo, não podem ser considerados a expressão subjetiva daquele EU. Dessa forma, o poeta é capaz de se deixar envolver pelo seu objeto e dele distanciar-se num só movimento. Se pratica o jogo da linguagem, pode estar em similitude ao mesmo tempo em que se encontra, através da ironia, em distanciamento e crítica constantes. Entretanto, quanto mais se distancia do objeto mais a ele se funde, instituindo a metalinguagem e, portanto, metapoesia. E, ao mesmo tempo, o poema moderno recusa esta postura, promovendo seu discurso numa posição de descentramento que afasta de si o objeto de atenções – o que implica percebê-lo numa travessia do subjetivismo em busca do aniquilamento total do EU – só quando se perde o sujeito é que é atingido o rompimento das tradições literárias.

Em contramão, a poesia de Al Berto.

De um Romantismo tardio, sugerido por Fernando Guimarães (4), Al Berto transita para um modernismo radical: por um lado deixa claro que há entre si e sua escrita uma relação de intimidade quase confessional, por outro reconhece a necessidade do apagamento de sua existência para a sobrevivência e livre trânsito de sua poesia. somos levados a perceber que esta poética deixa claro que não emerge em busca de um rótulo estético, mas se constitui a fim

de experimentar as possibilidades do ato de *dizer EU*.

Em outro ensaio do já citado livro, Nuno Júdice propõe, sob o signo do suicídio, uma listagem de autores portugueses como “Camilo Castelo Branco, Antero de Quental, Soares dos Reis, Mouzinho de Albuquerque, Trindade Coelho...” e, ainda, “Mário de Sá–Carneiro e Florbela Espanca” (5). Júdice conclui essa enumeração com um esforço de reflexão totalizadora, investindo no caráter melancólico da cultura portuguesa:

O suicídio é, com efeito, uma das máscaras que o destino português tem utilizado na sua afirmação universal – e de que foi exemplo emblemático esse suicídio colectivo de rei e aristocracia em Alcácer–Quibir, que parece feito quase só com o fim de produzir a lenda de do rei Sebastião, o desejado no inconsciente popular de vários séculos e circunstâncias de nossa História (6).

Sem dúvida, encontramos aqui o obsessivo tema português da encenação da questão lançada por Michel Foucault da “morte do autor” – cujo ápice foi a obra de Fernando Pessoa, perdurando em maior ou menor grau até a mais contemporânea produção literária. Obsessivo porque permanece constante e insistente, não havendo autor de relevo que dele não tivesse tratado. De qualquer maneira, desde que Foucault desafiou os críticos literários com sua conferência “O que é um Autor?”, o dito desaparecimento ficou colado à discussão da subjetividade na literatura. Qual sujeito nos fala no texto literário, o quê dele ouvimos, o quê nele lemos? Tais perguntas passaram a estar na ordem do dia da literatura portuguesa pelo menos desde ORPHEU.

A formação da identidade e, conseqüentemente, da subjetividade na obra de Al Berto são questões fundamentais, porque não dizer, estruturantes de sua poética na medida em que podemos perseguir em sua extensa obra o desenvolvimento do drama da constituição de um sujeito poético que claudica entre a sua exclusiva existência na escrita e o transbordamento da experiência do indivíduo. Não seria demais, se Fernando Pinto do Amaral já não o tivesse feito, e não fosse hoje já lugar comum, sublinhar que a poética de Al Berto é de “excesso de lirismo” e, por conseguinte,

traz à tona o sujeito claudicante entre o poético e experimentado.

Não é difícil perceber que usamos aqui *poético* como sinônimo para ficcional a fim de o opôrmos a *experimentado* como sinônimo claro de vivido. Se dúvidas ainda houver quanto a essa proposição, polêmica para uma crítica acostuada a abandonar ao léu a experiência do poeta, recorro o exemplo, para mim muito gasto e usado, de “atrium”, espécie de arte poética que Al Berto antepôs a sua coletânea *O medo*, quando enuncia e reconhece a cisão entre os corpos de Al Berto e Alberto, levando-nos a crer que sua poesia nasce ali, entre esses corpos.

E através dessa provocação, mais do que proposição, lanço mão imediatamente do conceito que a Psicanálise oferece para melancolia, a recorrência e a rememoração permanentes a um objeto perdido. Não seria demais concluir que a melancolia que percorre a obra de Al Berto é exatamente a rememoração e a tentativa de recuperação da conjunção entre ambas experiências, a poética e a vivida. Não é à toa que a crítica recupere em Al Berto a poesia de Rimbaud, pensando exatamente naquilo que vai se convencionar chamar de “estética da existência”.

Contudo, o poema da epígrafe dessa reflexão revela a consciência que o poeta atinge a respeito da impossibilidade daquela conjunção entre o poético e o experimentado. “Prefácio a um livro de poemas”, lido no Salão Nobre dos Paços do Concelho, em 25 de maio de 1996, não se encontra na edição isolada de *Horto do incêndio*, apenas na coletânea póstuma, *O medo*, de 1998 e no CD *Al Berto na Casa Fernando Pessoa*, de 1997. Esse longo poema se constitui como uma nova arte poética, uma revisão de “atrium”. Aqui, a experimentação daquela cesura não é mais vivida com a angústia anterior, mas como um reconhecimento necessário para a sobrevivência da poesia – é preciso a morte do poeta para que a poesia viva e circule livremente –; mas essa morte não se dá de maneira voluntária ou voluntariosa, ela é fruto da incapacidade de lidarmos, nós leitores, com a presença próxima e incômoda do poeta, a vigiar “os seus próprios sonhos e pesadelos. Os seus próprios gestos - e um rosto suspenso na solidão”. Daí, no verso final, a conclusão, de causalidade entre o suicídio do poeta e a circulação livre de sua poesia.

A morte do poeta, mais do que o tema platônico de sua expul-

são da cidade presente no mesmo poema, traduz-se como forma de superação da melancolia. Não podemos deixar de apontar que *Luminoso afogado*, de 1995, se abria com a seguinte pergunta: “E se a morte te esquecesse?”.

Assim, podemos ler *Horto do incêndio* como um livro testamento, em que o autor se dispõe a construir o diário de sua experiência cotidiana de morte anunciada. O primeiro poema, “Recado”, já avisa, após a construção de uma gloriosa imagem redentora e consoladora, “o mar por onde fugirá/ o etéreo visitante desta noite”, que não sejam esquecidos “os sessenta comprimidos letais/ ao pequeno almoço”. Ironia, sem sarcasmo, confirmada, mais adiante, no patético poema “SIDA”, em que, ao invés de um previsível lamento que decorreria em torno do tema da AIDS, encontramos os seguintes versos:

aqueles que tem nome e nos telefonam  
um dia emagrecem – partem  
deixam-nos dobrados ao abandono  
no interior de uma inútil dor muda  
voraz.

(...)

nem a vida, nem o que dela resta nos consola  
a ausência fulgura na aurora das manhãs  
e com o rosto ainda sujo do sono ouvimos  
o rumor do corpo a encher-se de mágoa

assim guardamos as nuvens breves os gestos  
os invernos o repouso a sonolência  
o vento  
arrastando para longas imagens difusas  
daqueles que amamos e não voltam  
a telefonar

A morte é a experiência do cotidiano, mas relegada ao necessário plano do esquecimento, para que os mortos se reduzam ao simples desaparecimento, como o daqueles que não voltam a telefonar.

Em “Notas para um diário”, mais adiante, afirma, ainda, “deus



tem que ser substituído rapidamente por poemas, sílabas sibilantes, lâmpadas acesas, corpos palpáveis, vivos e limpos. (...) sinto-me capaz de acabar como esse vácuo, e de comigo mesmo”. Não tivesse o poeta escrito, há muito tempo: “sou aquele que se transforma em milhares de máscaras e não é ninguém”, seríamos tentados a concluir que o acabar consigo mesmo, aquele suicídio proposto no “Prefácio...”, seria da ordem da realidade e não, também, principalmente, do poético. Os últimos versos de “Notas para um diário” trazem a superação, quiçá sublimação, da morte ao abolir, por denegação, a fronteira entre poesia e vida:

o regresso a escrita terminou. a vida toda fodida – e alma  
esburacada por uma saudade tamanho deste mar.  
a dor de todas as ruas vazias.

Recuperando “atrium”, quando dizia: “na cal viva da memória dorme o corpo. Vem lambe-lhe as pálpebras um cão ferido. Acorda-o para a inútil deambulação da escrita”, observamos o fechamento do ciclo da escrita em que *Horto do incêndio* se torna. O fim do processo de escrita é o fim da vida, “a vida toda fodida”, e as ruas vazias, “a saudade do tamanho do mar”, garante aquela conjugação do poético com o experimentado – para sobreviver foi preciso morrer na poesia/vida. Vêm, ainda, à superfície do poema a reflexão a respeito dessa melancolia, quase geneticamente, portuguesa, através da recorrência à cara imagem, à poética de Al Berto, do mar – lugar de fuga e distância, com pequenas modulações ao paradigma português do mar como utopia. Seguem-se a “Notas a um diário”, ainda, nos oito poemas seguintes, dentre os quais quatro significativamente intitulados “Lisboa”, a exploração e reflexão a respeito da melancolia genética de um país falhado, repleto de utopias falidas.

Mas é na segunda parte de *Horto do incêndio*, intitulada significativamente “Morte de Rimbaud”, que a fronteira entre a poesia e a vida será de uma vez por todas rasurada. Lançando mão de um discurso em primeira pessoa, que se rotula como a voz do poeta da modernidade, Al Berto dita as últimas linhas de seu testamento, deixando claro que elide a distância entre si e Rimbaud: “deixo o corpo escorregar na poeira luminosa/ acendo um cigarro, ponho-

me a falar com o meu fantasma”. Daí em diante, o que temos é o poema como a charneira de ambas as vidas porque: “um espelho que não me reconheço, mas o pior é que nunca acreditei no que me diziam, e parti o espelho. //o azar nunca mais me largou”.

Aqui, retomo o fio a que me propus ao início desta pequena jornada. Retorno ao primeiro livro de Al Berto, *À procura de um vento num jardim de agosto*, 1975, de certa maneira, onde o processo disjuntivo de sua subjetividade tivera a sua gênese. O sujeito poético multiplicara-se de forma radical à maneira de Campos/Pessoa, num contínuo processo de criação de máscaras poéticas, sugerido na obra de Pound. Al Berto multiplica-se em inúmeras vozes para perder a sua consistência, no entanto, não perde a sua relação íntima com o ato de escrita, o fio de ariadne que lhe dá a segurança num corpo centrado em sua experiência de escrita:

na verdade, estou sentado à minha mesa de trabalho, os lápis afiados, as borrachas gastas, a máquina de escrever parada há dois meses. invento o mundo e o meu próprio inferno. reconstruo-os à minha vontade. a minha velha cabeça psicodélica pede mais *sex, drugs and rock and roll*. volto já.  
os textos possíveis são despertar do corpo, suas pulsações bruscas, fragmentadas, outros corpos vibram, nomes que acendem desejos. (...)nada existe fora de mim, nem se entrecocam corpos etéreos, nem flutuam minerais sobre o deserto da alma (...). há muito que deixei de sentir, de ver, de estar, por isso mesmo escrevo.

Entre o poético e o experimentado, Al Berto instalou-se como ponte – o próprio espelho, metáfora recorrente em sua obra – o que encontramos é a construção da sobrevivência para além da morte (do autor); o paradoxo, para viver foi preciso morrer.

**RESUMO:** A relação entre o processo de subjetivação e a criação poética foi experimentada *ad nauseam* pelo poeta Al Berto, questionou o sujeito fragmentado criando o “texto-corpo”.

**Palavras-chave:** poesia, corpo, subjetividade.

**ABSTRACT:** *The relationship between subjectivity and poetry creation was experimented ad nauseam for Al Berto. He questioned the fragmented subject, creating the “body-text”.*

**Keywords:** *poetry, body, subjectivity.*

## REFERÊNCIAS

- AL BERTO. O medo. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- Paz, Octavio. Os filhos do barro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ADORNO, Theodor. “Lírica e sociedade”. In: Benjamin, Adorno, Horkheimer, Marcuse [Os pensadores]. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- GUIMARÃES, Fernando. *A poesia portuguesa contemporânea e o fim da modernidade*. Lisboa: Caminho, 1989.
- JÚDICE, Nuno. Viagem por um século de literatura portuguesa. Lisboa: Relógio d’água, 1997.

## NOTAS

- (1) Júdice, 1997, p. 92.
- (2) Paz, 1984.
- (3) Adorno, 1983. p. 198.
- (4) Guimarães, 1989.
- (5) Júdice, 1997, p. 10.
- (6) Júdice, 1997, p. 10.

# “VENTURA SEMPRE NO MAL”: O CANCIONEIRITO DA EDIÇÃO DE FERRARA COMO TESTEMUNHO DE UMA ESCOLA BERNARDINIANA NO SÉCULO XVI

Maurício Matos<sup>1</sup>

Ventura sempre no mal,  
e no bem tão pouco dura,  
*que não se chame ventura.*  
Anônimo, séc. XV - XVI

**Ferrara, 1554.** Editada por Abraão Usque em caracteres góticos, como os pintados à tinta no já então antigo *Cancioneiro da Ajuda*, é impressa pela primeira vez a *Menina e moça*, novela de Bernardim Ribeiro, apresentada pelo seguinte frontispício: “História de *Menina e moça*, por Bernaldim Ribeiro, agora de novo estampada e com suma diligência emendada. E assi algũas *Églogas* suas, com o mais que na página seguinte se verá”. Vira-se a página e se encontra o conteúdo do “presente volume”. Abraão Usque, ou por seguir a ordenação de um hipotético manuscrito que porventura possuísse como fonte, ou por vontade própria, editorial portanto, vontade esta plenamente justificável, inicia o volume, como indicado na portada, pela novela da *Menina e moça*.

Para aquém do que já se sabe, não custa repetir que a *Menina e moça* é uma novela escrita em prosa-poética, que apresenta a singularidade de ter o que no século XX poderia ser chamado de final em aberto, ou em suspense, conceito este improvável para o século XVI. Desta forma, *Menina e moça*, literalmente, não tem fim. Todavia, ainda que aparentemente “inacabada”, a novela não deixou de ser impressa por três vezes, internacionalmente, durante a década de 1550. As sucessivas edições – Ferrara (1554), Évora (1557) e Colônia (1559) – evidenciam um raro prestígio para a época, depois de ter se popularizado através de cópias manuscritas, durante a primeira metade do século XVI, em Lisboa sobretudo. Notável

<sup>1</sup> UFRJ. Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses / PUC-Rio

para seu tempo, testemunham sua importância histórico-literária estas três edições feitas na mesma década, marca esta que nem Camões atingiria durante a segunda metade do mesmo século.

Logo após a *Menina e moça*, seguem-se as cinco éclogas de Bernardim e sua sextina, e a esta, duas cantigas que “dizem ser do mesmo autor”, são elas: “Não sou casado, Senhora” e “Para mim nasceu cuidado”. Estampa-se, então, a extensa *Crisfal*, de Cristóvão Falcão, e em seguida a carta em versos do mesmo autor “sobre que fez (segundo parece) a [écloga] passada”, ou seja, *Crisfal*. Depois destas, uma seqüência de 50 poemas, escritos provavelmente entre o século XV e a primeira metade do XVI, encerra o volume. Carolina Michaëlis, que estudou profundamente a edição, em sua notável “Introdução” à transcrição diplomática que fez dela Anselmo Braacamp Freire, intitulou esta seqüência de poemas como *Cancioneirito*.

[...] o *Cancioneirito* é realmente constituído por composições líricas de medida velha: cantigas (4+8, ou múltiplos de 8); vilancetes (2+7, ou 3+7, ou múltiplos de 7); uma glosa (em oitavilhas, isto é, na forma mais primitiva); e esparças (simples e duplas). Nada mais. Nenhuma só composição em [...] decassílabos à italiana.<sup>2</sup>

Tecnicamente e cronologicamente [...] ele é sucessor ou continuador do *Cancioneiro geral*, parecido pelas tendências populares com o *Cancioneiro musical* da corte dos reis católicos: o mais antigo de quantos conheço, de 1524 a 1545 (?). Único [o *Cancioneirito*] em ser exclusivamente português. [...] Quem ajuntou estes versos não se havia afeiçoado à arte nova, italiana.<sup>3</sup>

Há mistura dos dois gêneros em todos os cancioneiros manuscritos de que sabemos (do Padre Pedro Ribeiro, Évora, Barata, Fernandes Tomás, [Luís] Franco). E logo na impressão do *Cancioneiro geral*, de 1527, 1537, etc. havia sonetos.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> MICHAËLIS, Carolina. “Prefácio” In: RIBEIRO, Bernardim e FALCÃO, Cristóvão. *Obras – nova edição conforma a edição de Ferrara preparada e revista por Anselmo Braacamp Freire*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1923, p. 183.

<sup>3</sup> Idem, *ibidem*, p. 184.

4 *Idem, ibidem*, 183, nota 2.

Desta forma, pode-se dizer que, mesmo restrito quantitativamente a um reduzido número de composições, sobretudo se comparado a outros cancioneiros, contemporâneos seus, o *Cancioneirito* é, qualitativamente, um importante testemunho impresso da existência de uma certa escola literária quinhentista em Portugal, remanescente direta da poesia portuguesa produzida e desenvolvida durante o século anterior.

Nisto Bernardim Ribeiro e o *Cancioneirito de Ferrara* encontram afinidade indiscutível: se por um lado é certo que Bernardim não foi o único a ter sua produção lírica exclusivamente composta em *medida velha*, por outro não se conhece sequer um autor de sua estatura poética que, no século XVI, não se tenha arriscado à *medida nova*, exceto, talvez, por *Cristóvão Falcão*. É preciso atentar para o fato de que, durante a primeira metade do XVI, ao fim da qual sairia impresso o *Cancioneirito*, a *medida nova* era realmente *nova*, já a *velha*...

Começemos por definir *medida velha*, designação que surgiu no século XVI – não sem certo tom pejorativo – para, em oposição à *medida nova*, aplicar-se aos metros e gêneros tradicionais utilizados pelos poetas do *Cancioneiro geral*.<sup>5</sup>

Logo, não será inútil, para o estudo da literatura portuguesa do século XVI, considerar que, se por um lado coube a Sá de Miranda a inauguração da medida nova em Portugal – constituindo uma escola historicamente direta, com poetas do quilate de um Antônio Ferreira, e uma indireta, que seria a de Luís de Camões e, por extensão, talvez a de Diogo Bernardes –, por outro lado, coube a Bernardim Ribeiro, a Cristóvão Falcão, ou a ambos, a manutenção de um estilo poético ou, melhor, a atualização do que durante séculos fora marca indelével da literatura trovadoresca em Portugal, regulando-o todavia coerentemente de acordo com a inclinação poética de sua maturidade literária, tempo este em que – para além de qualquer elucubração biografista –, provavelmente, Camões era ainda o “mancebo, farto e enamorado, querido e estimado, e cheio de muitos favores e mercês de amigos e de damas” de que dá no-

<sup>5</sup> BERARDINELLI, Cleonice. “A dimensão tradicional na poesia lírica camoniana” In: *Estudos camonianos*. 2ª ed revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Cátedra Pe. António Vieira, Instituto Camões, 2000, p. 167.

tícia Pedro de Mariz, seu mais antigo biógrafo.

Em carta escrita em “Lisboa, a um seu amigo” que, pelo contexto da mesma, deduz-se que esteja no campo, diz Camões: “Entre algũas novas que mandastes, vi que me gabáveis a vida rústica, como são: águas claras, árvores altas, sombrias, fontes que correm, aves que cantam e outras saudades de Bernardim Ribeiro [...]”<sup>6</sup>. Prossequindo a leitura da carta, percebe-se contudo que se trata de uma ironia, sobretudo, quando faz quase um inventário das prostitutas da corte, à sua disposição portanto, o que conta com muita vantagem, mas também com alguma ironia, segundo o tom descontraído da carta. Importa, contudo, saber que Camões, mesmo ironicamente, tem Bernardim como uma espécie de metonímia da “vida rústica”, das “águas claras, árvores altas, sombrias, fontes que correm, aves que cantam”, ou seja, do ambiente bucólico, remanescente de séculos de poesia portuguesa. É ainda importante ressaltar que na carta não fica absolutamente claro se Camões está sendo irônico com seu amigo e correspondente, se com Bernardim, se com ambos.

\*\*\*

Ao longo do século XIX, quando o estudo da literatura quinhentista portuguesa tornou-se uma verdadeira obsessão, gerando falsificações de toda a ordem, alguns se lembraram do *Cancioneirito de Ferrara* e atribuíram-no integralmente a Cristóvão Falcão. Editorialmente, a suposição não deixa de fazer sentido. A edição de Ferrara distribui-se da seguinte forma:

1. a *Menina e moça*
2. cinco élogas de Bernardim Ribeiro (a autoria da última não é assegurada)
3. a sextina de Bernardim Ribeiro
4. duas cantigas de Bernardim (segundo a suposição do editor)
5. a écloga *Crisfal*, de Cristóvão Falcão
6. a “Carta do mesmo [Cristóvão Falcão], estando preso, que mandou a ãa Senhora com quem era casado a furto, contra a vontade de seus parentes dela, os quais a que-

<sup>6</sup> CAMÕES, Luís de. *Obras completas*. (Org. Hernani Cidade). volume III. Lisboa: Sá da Costa, 1945, p. 249.

riam casar com outrem, sobre que fez (segundo parece) a passada”

### 7. o *Cancioneirito*

Trata-se, portanto, de uma edição dividida em sete partes: as quatro primeiras atribuídas a Bernardim Ribeiro, as duas seguintes a Cristóvão Falcão, e o *Cancioneirito*, anônimo, ou praticamente anônimo e, até então, ao que parece, inédito. Atribuindo-lhe a autoria integralmente a Cristóvão Falcão, resolver-se-iam dois problemas aos ávidos pesquisadores oitocentistas: 1º o da autoria do *Cancioneirito*, que seria portanto de responsabilidade única e exclusiva de Cristóvão Falcão; 2º o da divisão editorial da obra impressa entre apenas dois poetas, tal qual haviam sido organizadas, pouco tempo antes, em 1543, as *Rimas* de Boscan e Garcilaso.

Havia, contudo, no interior do *Cancioneirito*, como epígrafe da cantiga “Olhos que vêem o que vêem” as iniciais A L e, nas duas seguintes, as inscrições “Outra do dito” e “Outra do mesmo”, o que caracteriza um outro autor, com pelo menos três composições sob sua responsabilidade.

\*\*\*

O único exemplar existente da edição de Ferrara da *Menina e moça* era, no século XIX, conhecido como exemplar Hanrott-Grenville. Segundo consta, Thomas Granville adquiriu o exemplar de P A Hanrott, doando-o em testamento à Biblioteca de Londres em 1842. Em 1897, Carolina Michaëlis toma conhecimento deste exemplar e, a seu pedido, Anselmo Braacamp Freire fotografa suas páginas. A partir destas fotografias será feita uma edição criteriosamente diplomática por este e uma “Introdução” crítica, de 319 páginas, por aquela.

Carolina Michaëlis, de certo, percebeu logo que as iniciais A L indicavam um terceiro autor presente na edição, para além dos dois devidamente identificados. Autor de três composições interligadas apenas por suas iniciais encimando a primeira, e pelas rubricas “Outra do dito” e “Outra do mesmo” indicando as seguintes, A L fez com que a incansável pesquisadora procurasse no *Cancioneiro geral* um nome que atendesse a estas iniciais. Encontrou Álvaro (ou Afonso) de Loronha (ou Noronha), porém não se aventurou a lhe



atribuir composições no *Cancioneirito*. De toda a forma, as iniciais e as epígrafes não deixam dúvida de que alguém, talvez Abraão Usque, no século XVI, sabia que o *Cancioneirito de Ferrara* não era integralmente da responsabilidade de Cristóvão Falcão. Por outro lado, devido à quantidade de composições anônimas, nada impede que o autor de *Crisfal* tenha sido um dos contemplados pelo editor.

Ainda outra questão se apresenta: foi a mesma Carolina Michaëlis quem identificou no *Cancioneirito* a presença de mais oito composições já atribuídas a Bernardim Ribeiro e duas a Sá de Miranda desde o *Cancioneiro geral*, ou em folha volante. Sobram, portanto, 37 poemas sem atribuição de autoria.

Considerando as [trovas] anônimas como de Cristóvão Falcão teríamos portanto um *Cancioneirito de Trovas* dos primeiros três bucolistas portugueses [respectivamente, Bernardim Ribeiro, Cristóvão Falcão e Sá de Miranda], e algum [AL] ou alguns seus adeptos imediatos.<sup>7</sup>

Todavia, “nos numerosos manuscritos do introdutor do estilo novo [Sá de Miranda] não aparece nenhuma das cinqüenta trovas [do *Cancioneirito*]”<sup>8</sup>, o que inclui a célebre cantiga que principia por “Comigo me desavim”.

\*\*\*

Quanto à temática, do século XII ao início do XVI, parece que a *coita d'amor* complexificou-se determinantemente, alçando vôo sobre os terrenos mais íntimos da essência humana, a ponto de sequer revelar sua causa (como adiante se verá). Cerca de 50% do conteúdo do *Cancioneirito de Ferrara* têm por mote direto ou indireto a questão do *desavir-se consigo*, conseqüência ou não da antiga *coita d'amor*; outros 20% debruçam-se mais diretamente sobre a *visão*, mas a *visão* como causa de uma conseqüente desavença íntima. Os outros 30% abordam temas diversos, marcados estes mais pela *coita d'amor* que pelo *desavir-se consigo* (em contingência da mesma). Pode-se mesmo dizer que são cantigas, tematicamente, ao estilo trovadorescos, entre as quais há três *de mal-maridada* e uma *de ami-*

<sup>7</sup> MICHAËLIS, Carolina. op. cit., p. 167.

<sup>8</sup> MICHAËLIS, Carolina. op. cit., p. 185, nota 1.

go, destinada a determinado cavaleiro em cujos braços o eu-lírico feminino lamenta não poder estar, em virtude (ou por desventura) de seu já consumado casamento dela. Ainda, na cantiga “Não posso dormir as noites” (*Cancioneirito*, nº 8) ecoam os solitários lamentos noturnos cantados pelo trovador Joan Lopes d’Ulhoa em, por exemplo, “Eu nunca dórmyo nada” (*Cancioneiro da Vaticana*, 301 e *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, 700). Todavia, segundo Pina Martins, em seu amplamente erudito “Estudo introdutório” ao fac-símile da edição de Ferrara, recentemente publicado:

Não se sabe como Bernardim Ribeiro possa ter tido acesso ao conhecimento da poesia medieval dos cancioneiros, então dispersos ou, no que concerne aos da Vaticana e Colocci-Brancuti, em fase de elaboração ou de reprodução manuscrita, se é que os originais perdidos não desapareceram no saque de Roma em 1527. Tudo o que a esse respeito se escreva não poderá deixar de ser conjectural.<sup>9</sup>

O fato é que não importa muito se Bernardim Ribeiro, Cristóvão Falcão, Sá de Miranda, A L – ou quem quer que tenha sido – tenham tomado ou não conhecimento do conteúdo dos cancioneiros medievais. O que importa realmente é que estes homens, na sua maioria bastante misteriosos – talvez ao sabor do tempo – viveram e desenvolveram o ambiente literário imediatamente posterior ao da produção destes mesmos cancioneiros. Um ambiente que, num sentido, começa no século XV, com as composições presentes no *Cancioneiro geral*, estendendo seus ecos para além de Camões; noutro sentido, é a única poesia lírica portuguesa historicamente situada entre a galego-portuguesa e a renascentista.

Cleonice Berardinelli, em seus *Estudos camonianos*, analisa três poemas: “Antre mim mesmo e mim”, de Bernardim Ribeiro, “Comigo me desavim”, de Sá de Miranda, e “De que me serve fugir”, de Camões. Os dois primeiros estão incluídos no *Cancioneiro geral*, com sua devida atribuição, e também no *Cancioneirito*, mas anonimamente e, no primeiro caso, com variantes que podem comprometer definitivamente sua interpretação. “De que me serve fugir”

<sup>9</sup> MARTINS, Pina. “Estudo introdutório.” In: RIBEIRO, Bernardim. *História de Menina e Moça*. reprodução fac-similada da edição de Ferrara. Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 88.

aparece pela primeira vez atribuído a Camões na edição *princeps* de suas *Rhythmas*, de 1595.

Como Camões (e antes dele), dois grandes poetas da medida velha tinham feito versos que pretendiam captar a insolúvel dicotomia da alma humana nas malhas de uma linguagem em que os pronomes pessoais e possessivos da primeira pessoa, cindidos entre “mim mesmo e mim”, continham “mim” e “imigo de mim”, “cuidado e cuidado”. Nestes poemas, [...] o que os destaca da maioria das obras da época é a reflexão sobre o problema existencial do homem em si, sem causa externa revelada, nem mesmo o amor, causa máxima de desconcerto na lírica de então.<sup>10</sup>

E cita “Antre mim mesmo e mim”, naturalmente, segundo a lição do *Cancioneiro geral*.

Antre mim mesmo e mim  
não sei que s’levantou,  
que tão meu irnlgo sou.

[...]

De mim me sou feito alheio;  
antr’o cuidado e cuidado  
está um mal derramado,  
que por mal grande me veio.  
Nova dor, novo receio  
foi este que me tomou:  
assi me tem, assi estou.

Conclui Cleonice Berardinelli, como é natural, que o eu-lírico do poema de Bernardim não esboce reação ante o mal que lhe viera: o *desavir-se consigo*. Tivesse tido o infortúnio de consultar o *Cancioneirito*, e não teria chegado a esta conclusão, pois divergem as duas lições em vários passos, inclusive no último e mais belo verso do poema, “assi me tem, assi estou”, o único a indicar a gravidade da situação, revelada através da passividade do sujeito.

E não apenas neste caso a lição do *Cancioneirito* é sensivelmente

<sup>10</sup> BERARDINELLI, Cleonice. op. cit. p. 192.

inferior à do *Cancioneiro geral* ou, pelo menos, diversa. Todavia, o texto é bem cuidado, embora não apresente quase nenhuma pontuação; em termos de versificação, há pouquíssimos lapsos, como por exemplo na Cantiga 13 (“Ventura sempre no mal”), em que não se sabe se, nas segunda e terceira voltas, falta um verso ou se, na primeira, há um em excesso, sem que todavia se perca nem a rima, nem o sentido. E mesmo o último verso de “Antre mim mesmo e mim” não deixa de ter sentido e garantir a rima: é a glosa do mote “que tão meu imigo sou”.

Com estes critérios editoriais que, para a primeira metade do século XVI, eram plenamente aceitáveis, sobretudo tendo em vista ser um livro em português publicado na Itália, a importância do *Cancioneirito* repousa, sobretudo, no tratamento dado a composições, até hoje, não identificadas no *Cancioneiro geral*. Com efeito, fora as dez composições cujas variantes Carolina Michaëlis descobriu já então atribuídas a Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda, as quarenta restantes eram provavelmente inéditas.

O anonimato da autoria das cantigas do *Cancioneirito de Ferrara* não pode, portanto, justificar a ignorância delas. De fato, é menos provável serem de Sá de Miranda, pois que este viveria o suficiente para organizar suas obras. Mas poderiam ser de Cristóvão Falcão, autor que, para atingir a excelência de *Crisfal*, deve ter tido que passar por muitas etapas preliminares. Finalmente, não há dúvida de que, pelo mesmo motivo, e sobretudo levando-se em conta a autoria da *Menina e moça*, o *Cancioneirito* poderia ter sido obra de Bernardim; afinal, o sentido da *visão* (tema de 20% das composições) e o *desavir-se consigo* (50%) conjugam-se na *Menina e moça*, tanto no encontro de Bimarder com Aónia, quanto no de Avalor como Arima; respectivamente:

O cavaleiro [Bimarder], passando os olhos pela Senhora Aónia, “Eu não tenho para onde ir daqui”, lhe disse. E, parece que lembrando-lhe que havia de deixar o coração, caíram-lhe umas raras lágrimas por os peitos.<sup>11</sup>

Mas estando ele [Avalor] assim todo encostado a um canto, viu vir Arima. E, desacordando-se da força ou não podendo

<sup>11</sup> RIBEIRO, Bernardim. *Menina e moça*. Fixação do texto por Helder Macedo. Lisboa: Dom Quixote, 1990, p. 86.

suportar a carga de seus olhos (grande, como dizem que ele disse depois), caiu. E como ele fosse mais alto de corpo do que havia então cavaleiro seu igual, deu tamanha queda que toda a sala abalou.<sup>12</sup>

Para além da contribuição que o *Cancioneirito* prestará a quem se dedicar à poesia portuguesa da primeira metade do século XVI, e mesmo à do quatrocentos, é difícilimo acreditar que a lírica de Cristóvão Falcão restrinja-se a uma écloga e uma carta, e a de Bernardim a cinco éclogas e algumas cantigas. Há, de certo, no *Cancioneirito de Ferrara* uma fonte preciosa para investigar a existência do que Helder Macedo, já na década de 1990, viria a chamar de “escola bernardiniana”:

Com efeito, se há uma “escola camoniana” na poesia portuguesa quinhentista, também há uma “escola bernardiniana”. No caso de Camões, a tarefa consiste em separar para a sua “escola” e como parte dela continuar a publicar o que, sem outra autoria provada, legitimamente se duvide que lhe possa ser atribuído; no caso inverso de Bernardim Ribeiro, a tarefa consistiria em recuperar para a sua “escola” e como parte dela passar a publicar o que legitimamente se não duvide que lhe poderia ser atribuído. A esta categoria pertencem sem dúvida vários poemas na edição de Ferrara [...]. (HM, p. 627)<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Idem, *ibidem*, p. 142.

<sup>13</sup> MACEDO, Helder. “Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro e a escola bernardiniana” In: *Estudos portugueses – homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa: Difel, 1991, p. 627.

# CLARICE LISPECTOR E MARIA GABRIELA LLANSOL: POR UMA POÉTICA ATRÁS DO PENSAMENTO

Mayara Ribeiro Guimarães<sup>1</sup>

Para João Barrento, em agradecimento

“Não há literatura”  
(Llansol, *Um falcão no punho*)

Iniciar por uma das provocações possivelmente mais enfáticas e diretas feita por Maria Gabriela Llansol, em *Um falcão no punho* (1985), talvez seja uma boa maneira de convocar o diálogo com seus textos. Imediatamente, segue-se a pergunta: Que há então? A crítica contemporânea aponta que Llansol “não escreve ficções, ensaios ou poemas”<sup>2</sup>. Escreve textos que não se constituem como livros por não formarem um todo completo. Se não há o todo completo há, no entanto, um fazer poético preocupado com o processo de formação da escrita, que busca não a definição de uma forma, mas a potência de uma força – a do contínuo fazer poético – em movimento inacabado porque vivo. Não é surpresa, portanto, encontrar no depoimento da autora a declaração de que o que escreve “é uma só narrativa, que vou partindo, aos pedaços”<sup>3</sup>. Não há o todo completo porque há o encontro com o diverso. “A língua é uma impostura” repete o refrão que marca o tom de *Um beijo dado mais tarde* (1990) e de uma *literatura* que percorrerá sempre o caminho do confronto com a tradição, com o fechado, o formado, de maneira a atingir a linguagem em sua construção rígida, até que se chegue a uma língua sem impostura, a uma língua portanto em seu processo de permanente formação e reformulação. Nesse ponto, convidamos para o diálogo uma outra beguina, cuja escrita tampouco se encaixa em classificações de qualquer ordem: Clarice

<sup>1</sup> Doutoranda de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> Mexia, *Diário de Notícias*, 2005.

<sup>3</sup> Llansol, apud Branco, 2000, p. 21.

Lispector. Se, para Llansol, seus textos não permitem uma classificação que os determine como ficções porque sua matéria textual por excelência não deseja ficcionalizar um real exterior à voz do autor - “uma coisa é ou não é”<sup>4</sup> - para Clarice o que importa, da mesma forma, é o *é* da coisa, a parte “intangível do real”. “Que mal tem eu me afastar da lógica?”<sup>5</sup>, pergunta a narradora de *Água viva*, para em seguida responder que quando se lida com a “matéria-prima” a lógica cessa de ter importância. O que importa é “o que fica atrás do pensamento”, “o inconcluso”, o ser “orgânica”, a “potência da potencialidade” – momento de desvendamento do ser das coisas. “Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és”<sup>6</sup>. Seria o mesmo que dizer que “o pensamento caminha para dentro de si, e esconde-se no ponto mais obscuro da palavra”<sup>7</sup>? Este o estado “muito novo e verdadeiro” que não permite classificação. Tensionar a palavra até os limites da linguagem, de modo que saia de si mesma é tentar tocar o intocável, real impronunciável, e para isso há que se construir uma forma aberta e em continuidade, de maneira que se possa abrir caminho ao “novo, ao vivo, ao fulgor”<sup>8</sup>. Assim, a afirmação da narradora de *Água viva* serve tanto para uma, quanto para outra autora: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo, gênero não me pega mais”<sup>9</sup>.

Nesse sistema orgânico, o instante de leitura que não se faz sozinho é privilégio tanto de Llansol, quanto de Clarice. No primeiro parágrafo de *Água viva*, o leitor é interpelado pela narradora: “O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração”<sup>10</sup>. O texto é construído ao mesmo tempo pelo narrador e pelo leitor, mas não sem a presença quase que tutelar do corpo, repetindo assim o lugar do ler-escrever ritualizado em *Um beijo dado mais tarde* com a imagem do quadro de “Ana ensinando a ler a Myriam” como desígnio do livro. A busca central, que é também processo de aprendizagem, é a realização de uma leitura-escrita partilhada pelos participantes da cena literária e li-

<sup>4</sup> Llansol, apud Branco, 2000, p. 21.

<sup>5</sup> Lispector, 1978, p. 13.

<sup>6</sup> Lispector, 1978, p. 29.

<sup>7</sup> Llansol, 1985, p. 103.

<sup>8</sup> Llansol, apud Branco, 2000, p. 40.

<sup>9</sup> Lispector, 1978, p. 13.

<sup>10</sup> Lispector, 1978, p. 9.

vres de qualquer posse. A textualidade, que se perfaz no momento da leitura e da escrita, revela a força viva de uma escrita em processo de formação, que se constitui a partir da convocação do corpo como agente de construção de um novo sujeito. Abandona-se o sujeito autocentrado e totalizante, despessoaliza-se o indivíduo até a nadificação completa de si para que, logo em seguida, a partir da desorganização e do confronto o novo homem, já liberto da “humanização” e já resguardado em sua essência, possa ressurgir em processo de reaprendizagem do ser, agora integrado a si mesmo, à alteridade e à *physis*. Dizer tal travessia é dizer também a viagem pelos limites de uma língua ainda com amarras, ainda presa a convenções e contornos definidos. A travessia consiste principalmente na subversão e desorganização do sistema lingüístico e reconstrução de uma nova linguagem, na qual o mesmo abandono e desorganização sofridos pelo sujeito, revelam-se como o trajeto de uma língua que se quer nova. Se a escrita denuncia, no caso de Clarice, a fratura do sujeito, e no de Llansol o apagamento do eu, ela também deixará à vista a rasura de si mesma. A queda sempre passa pela impressão no corpo, que da ruptura emerge fraturado, bem como a escrita que traz as marcas do corpo e se refaz rasura. Exemplos não faltam no *corpus* clariciano.

No conto “Preciosidade”, o momento de despertar da personagem que, toda manhã, “vastamente abria os olhos”, curiosamente acontecerá dentro do “devaneio agudo” em que vive, despertando para o real somente a partir “de um crime”, na manhã “ainda mais fria e escura”, zona indefinida e infernal da catábase clariciano. O crime, já prefigurado no início do conto, é retratado no momento epifânico da iniciação da personagem no mundo corpóreo do real. No conforto e segurança da sala de aula, a menina era “tratada como um rapaz” e “era inteligente”, porém ao sair pela manhã em direção à escola, havia o risco de ser notada como mulher pelos operários que viajavam no ônibus, pelos “homens que não eram mais rapazes”, havia o risco de se tornar ela mesma uma mulher, o que lhe metia medo. À menina inteligente correspondem os “riscos simétricos” que se saíssem “fora do círculo imaginário em que deveria caber, tudo desabaria”. A personagem era assim guiada pela “avidez do ideal”. Na manhã do crime, acorda ainda dentro do “mesmo mistério intacto” apenas



para caminhar agora rumo à descoberta do corpo e enxergar o real, arriscando-se a ser um “ela-mesma”. *Ver*, portanto, torna-se a *via crucis* que permite a entrada no reino do invisível, no reino do ser “individual”, do ser ela-mesma “que a tradição não amparava”. O contato com o outro desconhecido e aterrorizante, que parece se apresentar apenas através do olhar, desenrola-se no contato físico do corpo, como que a revelar que aquele que vê o mistério também o toca e é tocado por ele. Após “o crime” e a paralisação inicial que a ele se segue, o primeiro movimento da personagem é de recuo até um muro, onde corcunda e “como se tivesse um braço quebrado” encosta-se, deixando inscrita na parede a marca do corpo agora sem forma e rasurado. As orações que se seguem marcam a dupla revelação do mistério: “Ainda estava escuro. Depois amanheceu”, como se amanhecessem o dia e a personagem. Como se a linguagem amanhecesse. A primeira imagem que vê em seguida é a de sua letra “redonda e graúda” inscrita no caderno e “que até essa manhã fora sua”, pois após o contato com o mistério do desconhecido, volta-se fraturado e deformado. A letra escrita no caderno (diga-se no livro) é a mesma que o corpo inscrito na parede e revela a marca de uma escrita do corpo impressa no corpo da letra clariciana.

Tanto para Clarice quanto para Llansol, existir no mundo é existir com o outro, com a Natureza, junto às pedras, às plantas, aos animais, aos homens, junto à palavra. Existir com o outro na palavra é participar do ato criativo junto a esse outro. O texto de ambas as autoras abre-se sempre para a construção do corp’á’s-crever junto ao corp’á’ler. Como aponta Silveira, “escrever e ler são uma troca de papéis”<sup>11</sup>, movimento através do qual surge a Poesia.

Tal ser no mundo apresenta ainda dois outros significados. Nota-se que tanto a obra de Lispector quanto a de Llansol estão sempre voltadas para a relação com a alteridade: o eu sujeito do mundo só existe enquanto tu objeto, desdobramento dos múltiplos *eus* existentes em cada ser e das relações possíveis entre os sujeitos. “Há também relações, tensão e sentido que é onde esse meu tu existe. É disso que o mundo é feito, feito de vários mundos e de encontros de figuras”<sup>12</sup> e, poderíamos acrescentar, prin-

<sup>11</sup> Silveira, 2004, p. 22.

<sup>12</sup> Llansol, 1994, p. 23.

cipalmente de encontros de figuras de um corp´a´screver da e na própria Poesia.

E assim como Llansol, Lispector preenche seus textos de personagens e cenas fulgor que perpassam de obra a obra, que são um e o mesmo, mudando apenas de nome, moldando apenas um único e contínuo Livro, que se desenrola em outros, e que forma não apenas um livro, mas também um “destino”. “Com um livro escreve-se outro livro”, porque um livro é como um vegetal, é vivo e, repetindo a metáfora já tão explorada do texto como tecido, é a narradora do conto “Os desastres de Sofia”, de Lispector, que nos lembra a história contada pelo professor, “ponto de desenlace” da história narrada pelo conto, e “começo de outras”. A narrativa reveste-se na forma de fábula para repetir, em tom sustentado, o tema de todas as narrativas claricianas: a busca pelo eu, em viagem aos confins de si mesmo, desvelada pela escrita, que por sua vez também perfaz sua viagem em torno de si mesma, de uma tradição, de um nascimento. E diz a narradora: “Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias”<sup>13</sup>.

Se a narrativa claricianiana é uma e a mesma história contada de diferentes maneiras, poderíamos dizer que, de seu lado, a narrativa llansoliana também percorre o mesmo caminho. Se o Livro é um canto de narrativas, enlace de muitos fragmentos em um só “contínuo” e “enfeitado” grande canto de “ave de fogo”, esses fragmentos ficcionais também se misturam aos fragmentos de vida formando um todo. A narradora de *Um beijo dado mais tarde* revela: “Anna Magdalena, se ela contasse como eu, cantaria sempre; tem um **canto de narrativa** que é uma acumulação de pequenas histórias e todas elas correm umas sobre as outras, a rir e a voar”<sup>14</sup>. Entretanto, a mesma narradora ensina que o principal não é o enredo em si que acompanha a história porque este já é conhecido pelo “leitor bem treinado”. O que “**interessa** à escrita” é o “momento de desvendamento” que numa história há ou não há, porque “Esse momento, tornado longa seqüência sustentadora da vibração explícita, é o nome da escrita”; esta é a “face escondida das técnicas narrativas já tradicionais” que interessa desven-

<sup>13</sup> Lispector, 1975, p. 98.

<sup>14</sup> Llansol, 1990, p. 45.

dar. Para chegar a essa verdade (*aletheia*) desvelada, a narradora de *Causa amante* confessa a sua *ars poetica*: é necessário ligar-se a uma idéia “e examiná-la cuidadosamente” porque “quando um pensamento é verdadeiro podem deduzir-se, sem interrupção, outros pensamentos verdadeiros” que se encontram inesperadamente no diverso e formam uma ficção.

Uma poética atrás do pensamento é também uma poética que se liga a uma idéia, sem se desligar do sensível, da experiência vivida pelo corpo. “As coisas são veículo de conhecimento, à medida que se dispõem experimentam o nosso pensamento e submetem à prova a nossa maneira de agir”<sup>15</sup> porque não se trata de falar “nem do abandono da vida, nem do abandono da razão”<sup>16</sup>, mas da união de contrários antagônicos que se fundem em um só desígnio: um corp’á’screver. E, como imagem que se impõe enquanto desígnio do livro, é na descrição da estátua da mulher ensinando a outra a ler que se apresenta o princípio de complementaridade do texto llansoliano: “**Ana ensinando a ler a Myriam** é uma idéia. A bela idéia de uma imagem perene”.

Assim sendo, acreditamos que a obra clariciana, bem como a llansoliana, podem ser lida pela ótica de uma poética da imagem, na qual o olhar se torna o guia principal dentro da noite escura infernal rumo à descoberta do corpo e da linguagem no corpo do texto para chegar à coroação do ser verdadeiro reintegrado ao real e a si mesmo.

A narrativa respira, segue o ritmo sistólico e diastólico da “veia que pulsa”, oculta, atrás do pensamento. “O mundo não tem a ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer”<sup>17</sup>. Sendo assim, estamos diante de uma escrita do corpo, que exige do leitor o mesmo grau de comprometimento. A música, bem como a literatura e a pintura, precisa da instância corporal para tornar-se acontecimento, já que para gravar o incorpóreo necessita-se compreender e experimentar o corpóreo. Diz a narradora de *Água viva*: “É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então

<sup>15</sup> Llansol, 1987, p. 89.

<sup>16</sup> LLANSOL, 1990, p. 45.

<sup>17</sup> Lispector, 1978, p. 24.

com teu corpo inteiro”<sup>18</sup>. Falar da contração e da distensão é falar também de silêncio e palavra, pausa e movimento - morte e nascimento - ritmo incessante da vida contínua. Logo, o tema clariciano por excelência é o da vida em movimento contínuo, que implica metamorfose e multiplicidade, desenvolvendo, para tal, uma escrita que solidifica os laços do diálogo semiótico com a pintura e a música.. “Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua seqüência e concomitância”<sup>19</sup>. A narradora declara nesse parágrafo a sua arte poética.

O mesmo se dá com a narrativa llansoliana. Se o momento fixado pelo texto clariciano é o da morte e do nascimento concomitantemente (e as cenas de nascimento são numerosas), para Llansol a metamorfose do ser encontra sinônimo na mutação. A mutação é a primeira das três coisas que metem medo e é também o vazio provocado. Transformar-se é morrer para renascer, é tocar os limites desconhecidos do homem, é retirar a máscara da “humanização” para encontrar o novo homem, a forma de criança-semente em brotação. Transformar-se é também sentir na matéria movente o processo de metamorfose. A terceira coisa que mete medo é um corp’á’screver, isto é, a experiência da escrita com o corpo, a experiência do pensamento que passa pela vivência do corpo e que libera a energia geradora de uma potência de agir. Em *Um beijo dado mais tarde*, o que Témia fazia durante o dia era inventar a lógica do ato de escrever como ato de amar. E aqui a chave de leitura que a narradora descobre e oferece ao leitor é o sexo de ler. “Do sexo para a melodia da palavra há um caminho”<sup>20</sup>, caminho este que devolve vida e força à letra. O mesmo deseja o texto clariciano: “E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo”<sup>21</sup>. O texto torna-se o lugar da relação com o vivo, com o ser em sua extensão e comunhão máxima. Tal comunhão exige entrega total tanto de quem escreve como de quem lê, a ponto de o ato de escrita/leitura tornar-se ato de amar. Como aponta João Barrento:

<sup>18</sup> Lispector, 1978, p. 10.

<sup>19</sup> Lispector, 1978, p. 13.

<sup>20</sup> Llansol, 1990, p. 57.

<sup>21</sup> Lispector, 1978, p. 11.

O que nesse Texto-(do)-Vivo, põe em ação os afetos, de forma diversa da das convenções da narrativa, é essa força da *libido* que informa, tanto a imaginação criadora como o corpo de quem escreve (e dá ao texto o seu 'sexo') e de quem lê (com o 'sexo' de ler que esse texto lhe pede). É isto que explica a exigência, para o texto llansoliano, não de simples leitores, mas de *legentes*, leitores que 'lêem em amor'<sup>22</sup>.

No primeiro parágrafo de *Água viva*, que tematizará o movimento autoformativo da escrita, nota-se a preocupação com uma letra viva, que busca a não dissociação das linguagens expressivas, inclusive aquela entre os seus participantes: o que escreve e o que lê. Para além de sons, signos ou imagens, Clarice instaura uma nova expressão literária que envolve inclusive o silêncio, ponto de encontro onde todas as expressões se *fundem* para exprimir o inexprimível, o impronunciável, o desconhecido: o núcleo vivo da vida. É na própria epígrafe de *Água viva* que está contido o sentido da escrita clariciana. Diz a frase de Michel Seuphor:

“Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência”<sup>23</sup>

Uma pintura livre da dependência da figura é o abstrato? Uma pintura, bem como a música, que não ilustre, conte história ou lance mito, mas na qual sonho é o mesmo que pensamento, e traço o mesmo que existência, é uma pintura cujo significado maior é o da experiência em si. Trata-se da captura do movimento contido na experiência. As tentativas da narradora de *Água viva* de capturar o instante-já, o segundo e todos os seus segmentos, consistem em experimentar o instante que cabe em qualquer tempo, o Agora de que fala Bergson, que não está contido em nenhuma medida temporal ou espacial definidas, é apenas vivido, isto é, tem a dimensão da experiência. O mesmo acontece em *Um beijo dado mais tarde*

---

<sup>22</sup> Barrento, 2001, p.141.

<sup>23</sup> Trecho de Michel Seuphor utilizado por Clarice como epígrafe de *Água viva*.

quando a dimensão temporal da narrativa, bem como suas vozes, se confundem em sobreposição de nascimentos, falas e línguas. Há, pelo menos, dois planos de escrita, uma alternância entre a sua anúncio, plano no qual a narradora é narradora, e a anúncio do enunciado, no qual a narradora é personagem. Da mesma forma, há dois planos nos quais o leitor é apenas leitor, a ler passivamente a forma formada da enunciação e outro no qual o leitor se torna *legente*, a fazer/criar junto à narradora o próprio texto.

Mas como dar a ver o mistério que é intocável, o verbo que não se pronuncia? Partindo da técnica pictórica usada por Clarice em seus textos, Sousa<sup>24</sup> concentra sua análise na relação imagem/texto que se faz presente *in absentia*, ou seja, a imagem que é apenas evocada no texto. Como podem ser “evocadas” sem serem “nomeadas”? A “possível linguagem” não é a da palavra, mas a da mudez. Nomear é também designar, isto é, tornar real o indizível por meio da linguagem. No entanto, diz a narradora de *A Paixão Segundo G.H.*: “A linguagem é um esforço humano” e o indizível “só poderá ser dado através do fracasso da linguagem”<sup>25</sup>. A resposta à pergunta anterior só pode ser: a imagem é evocada pelas referências pictóricas que envolvem o quadro, a tela, o pintor, a paisagem, etc., ou por meio de um impressionismo literário, iniciado pela autora brasileira através do novo sistema de signos que inventa para dar origem à sua linguagem pessoal. “Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade e então outra realidade sonhadora e sonâmbula, me cria”<sup>26</sup>.

Portanto, é preciso reinventar uma nova forma de escrever e de dar significado à realidade. Clarice Lispector vai buscar nas outras artes uma maneira de explicar o funcionamento da sua escrita. Assim, o gesto é, segundo Carlos Mendes de Sousa onde “melhor se traduz a figuração”<sup>27</sup>, pois o gesto é visual e sugestivo. O gesto clariciano (e arriscamos dizer, também o llansoliano) alterna-se ora em gesto de escrita, ora de pintura, exatamente como sugestão para a narração do indizível. Como fabricar cores com as palavras?

<sup>24</sup> Sousa, 2000, p. 290.

<sup>25</sup> Lispector, 1979, p. 171.

<sup>26</sup> Lispector, 1978, p. 22.

<sup>27</sup> Sousa, 2000, p. 294.

Como reinventar a tinta? Como envolver o corpo na escrita? A resposta é: tornando as palavras úmidas e secas como a tinta por meio do som e da imagem que evocam. “Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo da fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente viva”<sup>28</sup>.

Se a narradora de *Água viva* eleva a palavra ao sentido corpóreo (“enviar uma seta no ponto nevrálgico e tenro”), se dá corpo à palavra, quer dizer que esta é coisa viva, com acentuado caráter físico. E se a palavra forma o corpo do texto ou o texto do corpo, então esse texto é “água viva”, é ser vivo<sup>29</sup>. Torna-se importante a seta que atinge o alvo, o caminho percorrido pela flecha que dará rumo à seqüência de imagens, chave de leitura do universo clariciano. A narradora oferece o percurso sinestésico que convoca, na leitura, o ato de olhar: “O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha”<sup>30</sup>. A escrita é para a pintura como o esboço (desenho - estrutura) que antecede a tinta: “Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar”<sup>31</sup>. O desenho apresenta-se como uma forma de escrita e vice-versa. O ato da escrita antecede o da pintura e, como pintar conflui depois para a fotografia, pois se entende o texto como arquitetura do imaginário, ao dizer “vejo palavras” e não ‘leio palavras’ está a narradora a equivaler o texto a uma grande tela na qual se pode observar o todo com suas partes. Assim, o texto exige o uso da visão como quando se observa uma pintura. Portanto, o que se vê é um quadro, tanto quanto o que se lê é um poema.

O mesmo acontece com o texto de Llansol: em *Um beijo dado mais tarde* a narradora diz que no seu trabalho de escrita fixa inten-

<sup>28</sup> Lispector, 1978, p. 12.

<sup>29</sup> Vale lembrar que Clarice se sabe pertencente a uma tradição literária ocidental, fato que nos permite ouvir os ecos dessa tradição em sua escrita. Lembremos portanto da magia e do poder sugestionador que a lírica de Mallarmé exerce sobre o leitor de maneira a despertar a multiplicidade de leituras e sentidos que a poética permite e exercita. O leitor torna-se um continuador do ato produtivo, revelando que a tarefa oculta da poesia é escapar à conclusão finita. Com isso, Mallarmé inventa uma linguagem que impele o leitor a uma comparticipação enquanto potência interpretativa infinita rumo à intuição do enigma poético. Assim, pode-se falar do livro inconcluso, construído junto ao leitor, e que se quer infinitamente inacabado.

<sup>30</sup> Lispector, 1978, p. 17.

<sup>31</sup> Lispector, 1978, p. 18.

samente “um ponto-paisagem antes de começar a escrever” para em seguida voltar o olhar para si mesmo, de modo que se ouçam “as ondulações vibratórias desses dois pontos”<sup>32</sup>, de modo que se constitua uma aprendizagem por meio do saber intuitivo que leva a “ver oralmente”<sup>33</sup>. Os olhos recebem então “num ponto-voraz” as imagens, também chamadas de figuras, que revelarão o silêncio do indizível.

E o que pinta a narradora com o corpo de suas palavras? “Pinto grutas” que “são o inferno”, “mergulho na terra”, lugar onde os animais, movidos por sua “natureza maléfica”, se refugiam. “Ratos com asas em forma de cruz dos morcegos”, “aranhas”, “ratazanas”, escorpiões, “caranguejos” e “baratas velhas” formam a legião que habita a gruta, relembrando os seres imundos excluídos do evangelho de *A paixão segundo G.H.* por revelarem a identidade do Homem reconciliado em si mesmo e com a natureza. Todos esses seres que antes eram proibidos, passam em *Água viva* a equivaler ao próprio sujeito, que já se encontra integrado em sua identidade e na natureza, espaço conquistado em *A paixão segundo G.H.*. Diz a narradora: “E tudo isso sou eu”<sup>34</sup>. A gruta pintada de bichos rastejantes e habitantes da noite e de lugares escuros é, na verdade, porta para o mundo onírico. Tal mundo, presente nas escritas clariciana e llansoliana, revela o “atrás do atrás do pensamento”, aquilo que compõe o ser, mas que não é visível ou racionalizado. Inconsciente? Intuição? Poesia?

## REFERÊNCIAS

- BARRENTO, João. O livro torna o sexo invisível. *Metamorfose*, Editorial Caminho e Cátedra Jorge de Sena/UFRJ, v. 4, p. 135-144, set, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A origem de ler. Sobre Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Roma Editora, 2005.
- BRANCO, Lucia Castello. *Os absolutamente sós – Llansol – a letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. 1. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- MEXIA, Pedro. Um texto como um tecido. *Diário de Notícias*. Lisboa, 18

<sup>32</sup> Llansol, 1985, p. 112.

<sup>33</sup> Barrento, 2005, p. 143.

<sup>34</sup> Lispector, 1978, p. 15.



- ago, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- \_\_\_\_\_. Os desastres de Sofia. *Felicidade Clandestina*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- \_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- \_\_\_\_\_. Preciosidade. *Laços de Família*. 24. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho – Diário 1*. 1. ed. Lisboa: Rolim, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Um beijo dado mais tarde*. 2. ed. Lisboa: Rolim, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Lisboaleipzig 2 – O ensaio de música*. Lisboa: Rolim, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Finita – Diário 2*. 1. ed. Lisboa: Rolim, 1987.
- SILVEIRA, J. Fernandes da. *O beijo partido: leitura de Um beijo dado mais tarde: introdução à obra de Llansol*. 1. ed. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2004.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*. 1. ed. Braga, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000.

## DA SEARA DE VENTO: ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO, A ESCRITA DE UM NOVO OLHAR

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter<sup>1</sup>

Está no jornal, eu li, Não é do senhor doutor que eu duvido, o que o meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem, Eu não posso ir na Espanha ver o que se passa, tenho de acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo, O senhor doutor é uma pessoa instruída, eu sou quase uma analfabeta, mas uma coisa eu aprendi, *é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira*<sup>2</sup>.

(Diálogo entre personagens do *Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago.)

O neo-realismo de Manuel da Fonseca constitui-se numa proposta de reflexão sobre o presente, sem pretensões de uma reconstrução histórica do passado. No entanto, sabemos que, ao refletir sobre o presente, o texto também se coloca dentro de uma perspectiva histórica, na medida em que esse presente se tornará, logo a seguir, história, ou ainda porque a sua própria existência como presente está compromissada com os ecos do passado, de que falava Benjamin<sup>3</sup>, e, por outro lado, com o próprio dever. Assim, podemos ler no texto de *Seara de Vento* uma relação entre o discurso ficcional e o discurso histórico, relação essa que se manifesta em três níveis diferentes. Primeiramente, numa exposição ficcional da referencialidade e da experiência de um tempo histórico vivido por Portugal na época da escrita do romance. Em segundo lugar, no modo como o texto ficcional se apresenta como uma *outra* possibilidade de fazer história, dando voz à versão dos fracos, dos oprimidos, que as “mutações dos fortes” procuraram calar. E finalmente, através de uma denúncia da perversão do discurso dominante que até então servira à História (o discurso jornalístico),

<sup>1</sup> Pós-Graduação – UFRJ - [mdsmatter@bol.com.br](mailto:mdsmatter@bol.com.br)

<sup>2</sup> SARAMAGO, 1988, p. 388. (grifo nosso)

<sup>3</sup> BENJAMIN, 1987.

através da proposição de um novo olhar sobre um *fait divers*, um caso real ocorrido próximo a Beja, em que a ficção se inspirará.

Quanto ao primeiro aspecto, percebemos que a ficção é reveladora da História na medida em que expõe a atmosfera vivida em Portugal durante o tempo de escrita do romance. Isso se revela primeiramente quando lemos as estratégias de narração aí eleitas. Vemos que a escolha por um narrador que não ousa comentar os fatos narrados corresponde, de certo modo - para além de um projeto de objetividade referente à escola neo-realista -, à impossibilidade discursiva advinda do tempo de censura política e ideológica que só se viria a desfazer em tempos futuros, depois do fim da ditadura salazarista.

Além disso, outra forma de expressar verdades sobre o duro tempo português é o recurso à metaforização dessas mesmas verdades ao descrever o ambiente ou as pessoas que nele vivem. Em *Seara de Vento*, percebe-se que a presença constante do *vento*, de verbos e substantivos relacionados com o *gemer*, e da descrição sempre sombria e penumbrática para referenciar o espaço dos oprimidos, em oposição à luz e à claridade relacionadas à vila, lugar dos poderosos, são reveladores da condição de opressão e repressão vividas em Portugal durante o tempo retratado pelo romance. Falando por metáforas, a crítica se esconde debaixo de uma aparente estratégia de descrição meteorológica. Mas a repressão comparece outras vezes de modo mais ostensivo como, por exemplo, através da presença da guarda no enterro da personagem Júlia, como a mostrar que a força estava sempre atenta a todos os passos dados pelos camponeses no sentido de promover uma possível revolução.

Como segundo aspecto mencionado, podemos ler também a relação entre o discurso ficcional e uma possibilidade *outra* de discurso histórico, na medida em que o texto de *Seara de Vento* se revela como um novo discurso que faz a história dos sem história, garantindo espaço a quem se vê sempre lesado e sem terra.

O historiador Jacques Le Goff afirma, a respeito da História como ciência, que ela privilegia “o papel dos indivíduos, em especial dos grandes homens”<sup>4</sup>. Aqui, nesta *Seara de Vento*, o texto enaltece não os grandes homens do poder, mas o pobre seareiro que se fez grande por ousar questionar, lutar e se defender. Na poesia

<sup>4</sup> LE GOFF, 1997, p. 169.

e na ficção de Manuel da Fonseca, há personagens que conquistam finalmente a voz, numa espécie de reparação em nome de todos aqueles cuja voz a História interditara.

Assim, o texto segue a proposta neo-realista de criação de uma literatura a serviço dos homens, que denunciasses a opressão e a tirania, e, que ao mesmo tempo propusesse as bases para uma transformação efetiva. Os leitores aprendem com Palma a se defender, mesmo que ainda de forma precária, pois vêem que sua luta serve de exemplo às gerações de humilhados, na medida em que o protagonista se recusa a aceitar a morte com passividade e resignação. Mesmo tendo a voz cortada por balas que lhe rasgam o ombro, a cara e as costas, sobrevive a sua fúria a anunciar a possibilidade de mudança: “- Viu? – exclama ele, encostado ao umbral. – Viu essa gente, lá fora? Todos hão-de saber que nós...” (SV, 171)<sup>5</sup>

Manuel da Fonseca sabe que, como afirmou Leandro Konder, “os oprimidos de hoje só terão ânimo para combater se reassimilarem as aspirações e os anseios dos oprimidos de ontem”<sup>6</sup>, por isso, seu personagem busca força na memória dos mortos, que o encorajam, mesmo quando marcam uma diferença por temerem demais, como é o caso de Júlia. É também por ela que Palma não se rende, como a mostrar que um melhor destino será possível quando não houver o medo:

Do fundo nevoento da memória, sombras de vultos indecisos surgem, ganham forma, expressões, gestos. Os avós, o pai, a mãe, a mulher. O casebre enche-se de mortos. Mortos que passam uns pelos outros, graves e silenciosos, sem se verem, mas que o defrontam, unânimes, de faces severas, como a encorajá-lo. Júlia, essa, separa-se de todos, chorando apavorada, torcendo as mãos.

- Cala-te – sussurra o Palma. Cala-te, cala-te.

Abana a cabeça com desespero, atira o braço para diante.

- O medo, o medo... Ah, se nós todos, um dia!... (SV, 156)

A ficção apresenta aqui um *novo* “herói”, digno de ser historicizado. Na verdade, Palma é uma espécie de anti-herói que, no

<sup>5</sup> A abreviação SV corresponde ao romance em estudo *Seara de Vento*. A partir de então incluiremos a fonte no corpo do texto sob essa abreviação.

<sup>6</sup> KONDER, 1988. apud Margato 1992, p. 43.

entanto, cresce e se torna não um herói exemplar, mas um herói trágico pela fatalidade do destino a que não escapa, e quase-épico porque portador de qualidades que o engrandecem.

Retomamos aqui o conceito de personagem trágico apontado por Aristóteles, ou seja, aquele que vive a situação de crise de um homem que se não se distingue pela virtude e pela justiça, quando cai no infortúnio, “tal acontece não porque ele seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres.”<sup>7</sup> Palma, a bem dizer, não é exatamente de família ilustre, não é exatamente um virtuoso, mas também tem a grandeza dos que poderiam um dia vir a gozar da reputação de terem sido os esteios esquecidos de uma revolução futura, um daqueles que Saramago distinguiria entre os “*levantados do chão*”. Se erra e se entrega a atividades ilícitas, é porque é movido por um certo *dáimon* regido por aqueles “que têm tudo, a fortuna e o mando”(SV, 60).

Palma não é exatamente ainda um revolucionário. O que ele quer é pouco, e, mais que isso, é ainda no limite do individual: a dignidade do trabalho e a possibilidade de sustentar sua família. Ele é altruísta e solidário, capaz de dividir o pouco que tem, e também, como um cavaleiro medieval *outro*, revela coragem e virtude, não se permitindo avançar contra a indefesa Lina, filha do proprietário de terras Elias Sobral, seu inimigo, mesmo que para isso tivesse de abdicar por um tempo da sua justa vingança.

É ainda a honra, qualidade desse herói desorientadamente épico, que não consente que ele fuja e o obriga a enfrentar o cerco até a morte.

Assim, ao apresentar, como protagonista, um homem do povo em processo da aprendizagem da verdadeira revolução, a ficção revela uma estreita relação com um novo olhar sobre aqueles a quem a História vetara a voz.

O terceiro aspecto dessa relação entre ficção e história está no projeto do romance em contar uma versão diferente da consagrada nos jornais a respeito de um caso verdadeiro, escrevendo uma nova versão da “tragédia do Monte da Pereira”, sem pretender ser documento do acontecido, mas propondo uma leitura *outra* do

<sup>7</sup> ARISTÓTELES, 1973, p. 454.

mesmo caso. Para os leitores de hoje, afastados no tempo desse *fait divers*, a alusão vem explicada por Manuel da Fonseca no Posfácio que se segue às edições posteriores a 1984. No tempo da publicação do livro, seria certamente mais fácil aos leitores associar a notícia do jornal ao romance. Mas mesmo para aqueles que não sabiam do caso, de qualquer forma, fica a história de uma nova ética.

O autor comenta, no Posfácio, como tomou conhecimento do caso acontecido<sup>8</sup> com António Dias Matos, injustamente acusado de roubo por um lavrador local. O ladrão fora alguém da própria família do lavrador, mas Matos fora incriminado e preso, juntamente com a mulher. Esta morre na cadeia, mas a causa ignora-se. Alguns diziam que ela se suicidara, outros que a tinham assassinado. Ao sair da prisão, Matos mete-se no contrabando e vinga a morte da mulher ao ir até a casa do lavrador e ferir três pessoas, voltando então ao Monte onde morava. A polícia, vinda de Beja, o cerca, mas apesar da troca de tiros, Matos não se rende. É atingido por oito balas, e levado ao hospital, mas não consente que lhe extraíam as balas. No seu funeral comparece uma multidão de camponeses, contrariando os desígnios das autoridades.

O que é interessante aqui não é apenas retomar a história na qual o autor se inspira para a escrita do livro, mas observar os comentários que os jornais locais fazem do acontecimento, o que vem a revelar como o discurso jornalístico aparece como um instrumento repetidor da ideologia dominante, ao tentar mostrar o absurdo da atitude daquele camponês ao mesmo tempo que condenava a reação do povo ao comparecer em massa ao seu enterro. O próprio Manuel da Fonseca apresenta os recortes de trechos retirados dos jornais e os comenta, mostrando como eles se revelam um discurso repressivo, e ideologicamente motivado.

---

<sup>8</sup> Diz ali: “Encontrava-me em Beja, onde, como de longe em longe acontecia, me demorei por semanas. A Segunda Guerra Mundial tinha começado há pouco. No café, conversando com um amigo sobre “a tragédia do Monte da Pereira”, designação que davam ao caso, disse-me este que a versão mais verdadeira, ou mais próxima da verdade, era a de um indivíduo seu conhecido, que ele gostaria de me apresentar. Assim foi. Ouvi-o umas tantas vezes, à hora do café-bagaço, depois do jantar, num dos cafés mais concorridos de Beja”(FONSECA, 1984, Posfácio a SV, p. 186)

Os jornais adjetivam pejorativamente o camponês. *O Século*, chama-lhe de “fera humana” e o trata por “antigo contrabandista”, fato que não é possível comprovar visto que o próprio jornal data a queixa do lavrador de há oito meses atrás, a que se seguiu a prisão de Matos, e a posterior procura por trabalho. A designação de “antigo contrabandista”, deveras, não podia ser concedida senão àqueles que por longos anos exerceram tal tarefa, o que não era evidentemente o seu caso.

O discurso jornalístico que serviria de base para a construção da futura História sobre o caso do Monte da Pereira revelou-se incapaz da verdade por estar compromissado com a ótica do poder, e por isso há que se construir uma nova história, reavaliada segundo o ponto de vista do vencido, que poderá deflagrar outros motivos viáveis que levaram o personagem a tal revolta. Terá sido certamente este um dos objetivos que tinha o autor ao escrever *Seara de Vento*, ousando retomar em nova via claramente um caso que era do conhecimento dos homens de seu tempo.

Manuel da Fonseca cria um texto que se permite retomar uma história real acontecida, tornando-a ficção que não revela menos, como romance, um compromisso com a verdade ao denunciar obliquamente a ideologia de uma imprensa vendida ao poder, ao lado da luta de homens simples, que anseiam por “trabalho e pão”, e um pouco de justiça. Como ele próprio lembrará:

A literatura fala “de uma espécie de real. Eu penso que ela procura descobrir a vida. Inventar de novo aquilo que no escritor é uma força de deslumbramento e de gênio, de felicidade. A invenção da vida é uma das formas mais realistas da arte (...) A literatura, a arte, são sobretudo uma construção: é um momento em que lidamos com uma construção tão sabida de tudo que custa a acreditar.”<sup>9</sup>

O neo-realismo de Manuel da Fonseca não propõe uma fotografia da realidade, mas a busca por representar o real na medida em que formado a partir daquilo que mais significou para o escritor. Assim, é possível ver realismo também na fantasia, na ficção construída, porque verossímil. Mesmo que essa fosse uma história totalmente inventada, sem nenhuma base histórica de inspiração,

<sup>9</sup> Idem, *op. cit.* p. 12.

ela poderia contar o real, porque se mostra verossímil com a vida daqueles de quem ela objetiva falar. Fonseca afirmou: “só se criam personagens quando eles estão vivos, quando eles estremecem, crescem dentro de nós. (...) Às vezes pergunto-me se aquele personagem era ficção ou era real”<sup>10</sup>. Isso vem a demonstrar que a verdade na arte é construção e recriação do real, e nesse sentido paradoxalmente verdadeira.

Através desta leitura do texto de Seara de Vento vemos que se contrapõem os vários discursos que compõem as verdades que ficam resgatadas pela história da sociedade. Através dos comentários no Posfácio, são expostas as falas que compõem o discurso da História oficial e, por outro lado, no romance, as falas baseadas no olhar daqueles que vivem o presente histórico e são capazes de poder enxergar os fatos de maneira diferente daquela que vem permeada pela ideologia oficial.

O texto revela, enfim, que só existem verdades no plural, e não uma única Verdade, e mostra isso não só através dos comentários a respeito daquilo que os jornais publicaram sobre um acontecimento real - porém recriado pela narrativa-, mas também através dos fatos narrados pelo romance. Há ali muitas verdades - pelo menos duas, a dos opressores e a dos oprimidos. Na cena da morte da personagem Júlia, por exemplo, o Sargento Gil medita sobre como poderá contar a história, (ou, nas palavras do romance, “medita na melhor maneira de expor os fatos” SV, 126). Faz isso mesmo que em contraposição com o olhar severo de um guarda até certo ponto diferente, diluidor do maniqueísmo das relações entre Estado e camponeses, o Cabo Janeiro, que o olha “como numa silenciosa acusação”(SV, 125).

“As verdades são muitas”, diria a personagem Lídia de José Saramago, e *Seara de Vento* configura-se como *mais uma verdade*, a impor ainda uma *nova*: o olhar sobre os vencidos, a voz que não mais é possível calar.

---

<sup>10</sup> FONSECA. In: VIEGAS, 1988, p. 14.



**RESUMO:** Já são conhecidos os tênues limites entre o discurso ficcional e o histórico na literatura contemporânea. No entanto, se em alguns romances é clara a proposta de uma ficção diretamente ligada à história, com pretensão inclusive de reescrevê-la, na *Seara de Vento*, Manuel da Fonseca preferia um neo-realismo ligado a uma cena do presente. Segundo ele, a literatura deveria apenas refletir o presente, o que, por si só, comprometeria, ao menos na aparência, uma pretensão de construção histórica. Entretanto, a fotografia do presente está compromissada com todo um percurso ideológico, é parte dele quase implicitamente numa relação de causa e efeito, cabendo à ficção a função social de garantir uma outra possibilidade de contar, dando voz aos vencidos, lendo a realidade sob a forma de uma denúncia que acredita ser possível uma forma diferente daquela que o discurso do poder costumava ler. Em *Seara de Vento*, através do desejo de contar a história de um homem humilde, um simples seareiro, a ficção estabelece um limite tênue com a história, apresentando-se como um discurso *outro*, e mostrando-se como uma literatura a serviço dos homens, como propunha o projeto neo-realista. Ao mesmo tempo, a narrativa expõe ficcionalmente a referencialidade e a experiência de um tempo histórico vivido por Portugal na época da escrita do romance. Assim, esta comunicação pretende analisar como esse romance demonstra uma nova forma de *estar entre* a Ficção e a História, estabelecendo a urgência de uma nova visão da realidade.

**Palavras-chave:** Neo-realismo, Ficção X História, Ideologia.

**ABSTRACT:** *The tenuous limits between the fictional and the historical discourse in the contemporary literature are already known. Nevertheless, if in some novels the proposal of a fiction directly linked with history is clear, in fact, with the intention of rewriting, in "Seara de Vento", Manuel da Fonseca would prefer a neo-realism connected to a present scene. According to him, literature should only reflect the present, what, on its own, would compromise, at least in appearance, an intention of historical construction. Nonetheless, the picture of the present is committed to a whole ideological journey, it is part of it, almost implicitly, in a cause and effect relation, being up to fiction the social function of guaranteeing another possibility of telling, giving voice to the defeated, reading reality in the form of a denunciation which believes to be possible a form that is different from the one the speech of the power used to*

read. In “*Seara de Vento*”, through the desire of telling the story of a humble man, a simple peasant, fiction established a tenuous limit with history, presenting itself as ‘another’ discourse, and showing itself as a literature at a man’s service, as the neo-realistic proposed to. At the same time, the narrative exposes fictionally the reference point and the experience of a historical time lived by Portugal, when the novel was written. Therefore, this communication proposes to analyze how his novel demonstrates a new way of being between Fiction and History, establishing the urgency of a new view of reality.

**Keywords:** Neo-realism, Fiction X History, Ideology.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Poética. In: *Os Pensadores* – v. IV. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e Técnica, arte e política*. Obras Escolhidas V. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FONSECA, Manuel da. *Seara de Vento*. Lisboa: Caminho, 1984.
- LE GOFF, Jacques. História. In: *Memória – História*. V.1 Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997.
- MARGATO, Izabel. *Ler* (com) José Saramago. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 1992. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa.
6. SARAMAGO, José. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
7. VIEGAS, Francisco José. *Manuel da Fonseca – Qualquer espécie de amor não chega*. In: *Ler*. Nº 4, Outono, 1988.

## CARNE COM VAREJA DEBAIXO DE FLORES: AS PERSONAGENS FEMININAS DE AMOR DE PERDIÇÃO E DA MULHER FATAL

Moizeis Sobreira de Sousa<sup>1</sup>

A ficção camiliana é lida fundamentalmente em função de dois operadores hermenêuticos consagrados pela crítica. O primeiro versa sobre a relação de Camilo com o romantismo. Esse autor ficou guardado no imaginário literário luso-brasileiro como o expoente máximo do ultra-romantismo português. Grande parte da fortuna crítica dedicada a ele foi constituída com base na aproximação ou afastamento da sua obra em relação aos pressupostos da estética romântica. O segundo operador está ligado à relação estabelecida entre a vida e a obra de Camilo. Frequentemente, uma é compreendida através da outra.

É assaz determinista ler uma obra tão extensa e variada, como foi a de Camilo Castelo Branco, em função da estética romântica e da biografia do autor. Se esses fossem os aspectos fundamentais da obra camiliana, certamente o seu interesse teria desaparecido quando a estética romântica deixou de ser preponderante. No entanto, ela continua encontrando recepção mais de um século após a morte de seu autor. Provavelmente por possuir elementos que ultrapassam os movimentos literários, e estendem-se para além da vida particular de Camilo. É importante destacar que não pretendo negar a relevância do contexto sócio-cultural e da tradição artístico-literário na compreensão da obra. Prepondo a devida importância do mundo referencial em que a criação ficcional camiliana se inspirou, todavia considero incompleta uma leitura que prioriza apenas uma reflexão sobre as implicações estético-doutrinárias subjacentes ao período no qual o autor exerceu sua atividade literária.

De acordo com o modelo crítico tradicional, a ficção camiliana é dividida em duas categorias principais: a novela passional e a

---

<sup>1</sup> Aluno de graduação e iniciação científica da Universidade de São Paulo; integrante do grupo de estudos sobre Camilo Castelo Branco, orientado pelo Prof. Dr. Paulo Motta Oliveira; bolsista do CNPq.

novela satírica de costumes. Entre os livros que compõem a primeira, destaca-se o antológico *Amor de Perdição* (1862). Na segunda, pode-se tomar como exemplo *Coração, Cabeça e Estômago* (1862).

Na opinião do crítico Paulo Franchetti, não seria errado afirmar que

a novela camiliana é, no vocabulário crítico atual, um termo que recobre, na interpretação de Oscar Lopes e Antônio José Saraiva, a produção do autor dividida em duas linhas, cristalizadas nessas obras-primas, que funcionam como pólos de tensão entre os quais oscila o restante da obra romanesca de Camilo <sup>2</sup>.

Esses pólos seriam o idealismo e o materialismo; a obra de camiliana se desenvolveria numa oscilação pendular, por meio da tensão entre duas tendências alternativas, que o novelista raro conseguiu resolver numa síntese, ficando assim ao nível da oposição idealismo-materialismo.

Defendo a hipótese de que haja semelhanças suficientes, entre as categorias satírica e passional, para se propor uma interpretação que as dissolva ou, pelo menos, as repense. O grande número de livros que compõe a produção camiliana não nos permite propor uma releitura de todas as obras. Sendo assim, conduzirei minha análise, aproximando dois romances que representam as tendências propostas pela crítica. Para tanto, selecionei *Amor de Perdição*, como exemplo de novela passional e *A Mulher Fatal* <sup>3</sup>, como exemplo de novela satírica. Dentre os elementos que considero comuns a essas duas obras, destaco a construção da imagem feminina. Acredito que haja mais compatibilidade do que diferenças entre as mulheres desses livros.

Em linhas gerais, a suposta heroína romântica dos romances camilianos é descrita como sendo “provida das virtudes mais positivas (...), tais como a caridade, a bondade, a piedade, a solicitude, a proteção; talhada (...) para a mortificação, para a penitência, para

<sup>2</sup> Franchetti, 2003, p. 10.

<sup>3</sup> Em princípio, consideraremos *A Mulher Fatal* como uma novela satírica. Entretanto, parte dos críticos, entre eles Antônio José Saraiva e Oscar Lopes, a consideram uma novela passional.

a imolação, para a oblação total de si mesma”<sup>4</sup>.

A ideologia patriarcal do século XIX elegeu a mulher como símbolo de fragilidade e pureza. Marcada também pelo estigma da aliança com o demônio, ela corria o risco, a cada instante, de se lançar no abismo do pecado. Os homens, a seu turno, sentem a feminina identificada com a figura da virgem Maria. Assim, a mulher deveria fazer-se mensageira do ideal de santidade, proporcionado ao homem o amor espiritualizado.

A estética romântica adota essa proposta e acrescenta a ela mais um elemento: a paixão, que tinha o papel de impulsionar o amor – entendido aqui necessidade de “apaciar a sexualidade feminina e submetê-la à ordem masculina”<sup>5</sup>. O código religioso da época propõe a construção de uma imagem como um sentimento mágico entre dois indivíduos; passível de se dar somente nas fronteiras da imaginação. Nesse sentido, caberia à mulher conduzir o homem ao espaço onde o amor se manifestaria. Todavia, ingressar no paraíso custava caro ao homem, pois sua sexualidade será negada pela virgem etérea. A impossibilidade do prazer espiritual e a temível imagem castradora que estava por trás da mulher sentimental levam o projeto romântico ao fracasso. Os romancistas da segunda metade do século XIX, influenciados por essa representação, concebem a mulher simultaneamente como uma criatura celestial e demoníaca.

Embora muitos desses romancistas não acreditassem mais no amor romântico, ele se difundirá exaustivamente no seio da pequena burguesia e na base da pirâmide social. Há uma verdadeira proliferação de um discurso angelical. No entanto, a espiritualização do amor conviverá com relações sociais ponderadas, sobretudo, pelo interesse econômico. Aqui temos o público que consumia a produção literária de Camilo e momento no qual escreveu o que a crítica classifica como novela passional.

É muito provável que Camilo, na condição de escritor que vivia da pena, retomou o discurso romântico em algumas de suas obras para agradar o seu público. Mas, como não acreditava nesse discurso, também o retomou com a intenção de desconstruí-lo. Ele fez isso por meio da ironia e da sátira.

---

<sup>4</sup> Ramos, 1950, p. 500.

<sup>5</sup> Perrot, 1999, p. 519.

Tanto em *Amor de Perdição*, quanto na *Mulher Fatal*, Camilo destrói a imagem feminina romanticamente concebida. Neste, o autor é declaradamente satírico, ao passo que naquele, esconde debaixo das flores a carne com vareja. “O amor (...) está de tal forma relacionado com o mundo econômico, que não é difícil perceber que é principalmente este, e não aquele, o coração que faz pulsar o sangue dos homens”<sup>6</sup>.

Em 1879, quando publica a quinta edição de *Amor de Perdição*, Camilo escreve um prefácio em que se posiciona ironicamente contra a rotulagem romântica desse livro. Ele afirma o seguinte: “visto à luz do criticismo moderno, é um romance romântico, declamatório, com bastantes aleijões líricos, e umas idéias celeradas que chegam a tocar no desaforo do sentimentalismo”<sup>7</sup>.

No entanto, uma grande parcela da crítica atual ainda define esse livro como um exemplo antológico de romance passional.

No prefácio à vigésima quarta edição de *Amor de Perdição*, Samira Campedelli afirma que esse livro é a novela mais poderosamente romântica, dentro da linha passional. Ela justifica sua argumentação, em parte, com base no comportamento das personagens Tereza, e Mariana. Esta seria a mais romântica, uma vez que procurava facilitar a comunicação entre Simão e Tereza sem tentar violar qualquer correspondência. Sempre se prontificou para ajudá-los. Todavia, se atentarmos para o seguinte trecho é possível perceber que Mariana esperava em segredo o momento em que poderia conquistar o coração de Simão.

“Desde este dia, um secreto júbilo endoidecia coração de Mariana. Era de mulher o coração de Mariana. Amava como a fantasia se compraz de idear o amor duns anjos que batem as asas de baile em baile. Amava e tinha ciúmes de Tereza, não ciúmes que se refrigerem na expansão ou no despeito, mas infernos surdos, que rompiam em lavareda aos lábios”<sup>8</sup>.

Essa descrição não corresponde à mulher que amava desinteressadamente. Quando recebeu a notícia de que Simão ia se separar definitivamente de Tereza, ela sente-se jubilosa, pois entrevê a

<sup>6</sup> Oliveira Motta, 2003, p. 853.

<sup>7</sup> Castelo Branco, 1966, p. 05.

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 166.

possibilidade de ficar ao lado dele durante dez anos – enquanto ficasse no degredo. Assim se explica a sua benemerência. Da mesma forma que é capaz de gestos nobres, também sabe dissimular, mentir e enganar.

Quanto à Tereza, ela é, na opinião de Vechi, “um modelo de mulher romântica. Ela encarnaria a figura feminina que se espiritualizou por meio do sofrimento amoroso e, assim tornar-se sublime aos olhos de Simão”<sup>9</sup>.

Entretanto, Tereza é caracterizada como viril, astuciosa e hipócrita, traços incompatíveis com o caráter de uma criatura Angélica. Possivelmente, a aparente configuração romântica de Tereza era resultado de uma cortesia do autor para com o seu público. Na realidade, ela tem uma postura ativa. Embora, não possa concretizar o seu amor por Simão, Tereza exerce o papel de agente da sua própria vida, ao contrário da heroína romântica, que era “talhada para a mortificação, para a penitência, para a imolação, para a oblação total de si mesma”<sup>108</sup>.

Carlos Pereira, protagonista da *Mulher Fatal* acredita na existência de mulheres dotadas de amor puro ou passíveis de serem purificadas por esse sentimento. Tal crença o lança numa aventura quixotesca em busca de um modelo feminino divinizado. Essa empreitada é satiricamente criticada pelo narrador-personagem, que tenta, ao longo da narração, persuadi-lo de que esse tipo de mulher só existe nos romances.

O resultado da busca é uma sucessão de cinco golpes, morais ou financeiros que culminam com a morte do aventureiro. A mulher que idealizou era apenas uma imagem feminina construída pelo desejo patriarcal oitocentista de que ele era representante. Essa imagem não correspondia às mulheres que encontrava. Elas tinham um caráter movediço. Os desejos mais imediatos e práticos afloravam com facilidade nos corações dessas mulheres.

A primeira mulher alvo do amor de Carlos foi Laura, moça portuense de família distinta. Ostentava aparente recato e castidade. Ele apaixonou-se desenfreadamente pela fidalga que o rejeita, alegando não querer proximidade com os homens e as coisas mundanas. Entretanto, o caráter irrepreensível de abdicção amorosa da donzela é apenas uma farsa, já que se envolve ilicitamente

<sup>9</sup> Vechi, 1998, p. 70.

<sup>10</sup> Ramos, 1950, p. 500.

com outro homem.

Laura corara até aos lóbulos das orelhas. As faces diziam que lá dentro lavrava lume de amor. Não lavrava nada. O corar é uma cláusula dos temperamentos. Tem a mesma origem que a vertoeja, e a herpes e a impigem. O mais puro sangue de fidalga raça apenas lhe retinge de leve as áureas formas. Era mulher às direitas, da raça, ao menos aparentemente, de umas de umas portuguesas espadaúdas, que armavam os filhos para a guerra <sup>11</sup>.

Esse fragmento configura-se como uma sátira aos valores atribuídos à virgem etérea. A heroína romântica que Carlos vislumbrava em Laura não corresponde à descrição que o narrador nos fornece. Ao contrário da mulher espiritualizada, que singulariza pelo recato e singeleza, essa personagem tem uma postura viril.

No final do livro, o narrador faz um elogio à personagem Cassilda, que era uma espécie de cortesã. Após envolver-se com uma série de homens, ela tem um relacionamento com Carlos que, nesse momento, está casado. Essa relação operou mudanças significativas no caráter de Cassilda. Ela passa a dedicar-se fielmente a esse amor; quando Carlos adoece e fica sem recursos financeiros, ela se desfaz dos bens que tinha para custear o tratamento. Esses gestos nobres fazem o protagonista acreditar que havia encontrado a mulher idealizada. No entanto, após a sua morte, Cassilda retoma os hábitos de cortesã, como se pode perceber no seguinte comentário que o narrador faz: “Bravo, Cassilda! Esse livro acabaria mais ao gosto moderno, se tu morresses de saudade ou de fome. (...) Bravo Cassilda! Tens um duque a teus pés” <sup>12</sup>. O sentimento de Carlos não foi suficiente para libertar Cassilda das marcas de sua vida pregressa. Depois que este morre, ela se relaciona com um duque. Como bem salientou o autor “a restauração da pureza virginal seria um primoroso desmentido à natureza” <sup>13</sup>.

No ensaio *Claro Escuro Camiliano* Oscar Lopes afirma que o conflito básico que se desenha à medida do avanço da burguesia na sociedade portuguesa é, na ficção camiliana, o debate das he-

<sup>11</sup> Castelo Branco, 1987, p. 1080-1081.

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 1200.

<sup>13</sup> *Ibid*.



roínas amantes numa rede de relações que as transforma em mercadoria. Todavia, se analisarmos atentamente o comportamento de Mariana (*Amor de Perdição*) e de Filomena (quarta mulher com que Carlos se envolve), concluiremos que essas mulheres não são transformadas em mercadoria, mas tentam negociar o amor com os seus amantes. Ambas usam o dinheiro para “socorrê-los” nos momentos de dificuldade. É importante ressaltar que essas atitudes não são exceções na obra de Camilo, como propõe a tradição crítica. Ao contrário, encontramos, com bastante freqüência, episódios em que mulheres aparecem como agente ativo dos seus sentimentos, e envolvidas em trocas comerciais nas quais elas são mercadores. O produto comercializado é, evidentemente, o amor.

Se compararmos as mulheres de *Amor de Perdição* e d’ *A Mulher Fatal*, é possível identificar muitas semelhanças. Tanto num romance quanto no outro, elas assumem uma postura de insubordinação. Nos momentos oportunos comportam-se frágil e delicadamente, mas quando percebem que os seus objetivos estão ameaçados, agem energicamente. Se compararmos ainda as semelhanças que há entre o final d’ *A Mulher Fatal* e o prefácio da quinta edição de *Amor de Perdição*, notamos que o autor defende o mesmo ponto de vista em relação à mulher e o amor. Sendo assim, acredito que não se sustenta a classificação desses livros em duas categorias diferentes ou o título de representante máximo do ultra-romantismo português que Camilo recebeu.

**RESUMO:** De acordo com o modelo crítico tradicional, a ficção camiliana é dividida em duas categorias principais: a novela passionnal e a novela satírica. Entre os livros que compõem a primeira, destaca-se o antológico “Amor de Perdição” (1862). Na segunda, pode-se tomar como exemplo “Coração, Cabeça e Estômago” (1862). Segundo Paulo Franchetti (2003), a novela camiliana é, no vocabulário crítico atual, um termo que recobre, na interpretação de Oscar Lopes e António José Saraiva, a produção do autor dividida em duas linhas, cristalizadas nessas obras-primas, que funcionam como pólos de tensão entre os quais oscila o restante da obra romanesca de Camilo. Defendo a hipótese de que haja semelhanças suficientes, entre as categorias satírica e passionnal, para se propor uma interpretação que as dissolva ou, pelo menos, as repense. O

*grande número de livros que compõe a produção camiliana não nos permite propor uma releitura de todas as obras. Sendo assim, conduzirei minha análise, aproximando dois romances que representam as tendências propostas pela crítica. Para tanto, selecionei “Amor de Perdição”, como exemplo de novela passionista e “A Mulher Fatal”, como exemplo de novela satírica. Dentre os elementos que considero comuns a essas duas obras, destaco a construção da imagem feminina. Acredito que haja mais compatibilidade do que diferenças entre as mulheres desses livros.*

**Palavras-chave:** Camilo Castelo Branco, Romantismo, Mulher.

**ABSTRACT:** *According to the traditional criticism, camilian fiction is divided into two mainly categories: the passionate novel and the satirical novel of habits. Among the books that compose the first, it is emphasized the famous “Amor de Perdição” (1862). In the second, it is taken as an example “Coração, Cabeça e Estômago” (1862). According to Paulo Franchetti (2003), camilian novel is, using the current vocabulary of criticism, an expression that restricts, by Óscar Lopes and António José Saraiva interpretation, the production of the author divided into two lines, crystallized into these masterpieces, that function as tension poles in between which oscillates the rest of camilian novels. I defend the hypothesis that there are some similarities between the passionate and satirical categories, in order to propose an interpretation that dissolves them or, at least, rethink about them. As there is a large number of books that compose his production, it would not be possible a re-reading of all these works. So, I will follow my analysis by approximating two novels that represent the tendencies proposed by the critic. For that, I selected “Amor de Perdição”, as an example of passionate novel and “A Mulher Fatal”, as an example of satirical novel. Among the elements that I consider to be common between these novels, I put into prominence the construction of the image of woman. It is presupposed that the women of these novels show a character that differs from the romantic image of woman, gave to the most of them.*

**Keywords:** Camilo Castelo Branco, Romanticism, Woman.

## REFERÊNCIAS

- CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Perdição*. São Paulo: Saraiva, 1966.
- \_\_\_\_\_. “A Mulher Fatal”. In: *Obras Completas*. Porto: Lello & Irmão, 1982-1994.
- FRANCHETTI, Paulo. “Apresentação”. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, Cabeça e Estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 9-50.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. Da literatura Portuguesa como interpretação de Portugal. In: *Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa*. Curitiba: ABRAPLIP, 2003, p. 849-854.
- PERROT, Michelle. *História da Vida privada, vol 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- RAMOS, Feliciano. *História da Literatura Portuguesa*. Braga: Cruz, 1950.
- VECHI, Carlos Alberto. *Roteiro de Leitura: Amor de Perdição*. São Paulo: Saraiva, 1998.

## O SÍMBOLO DA NOITE NA POESIA ORTÔNIMA DE FERNANDO PESSOA

Mônica Império Simiscuka<sup>1</sup>

A constante presença de símbolos nas composições que integram a obra poética de Fernando Pessoa evidencia o interesse e a predileção do poeta por essa forma de expressão. Segundo ele, o símbolo representa o modo de pensar dos imaginativos. A imaginação, portanto, é responsável pela criação e manifestação de cada símbolo. O resultado é a obtenção de significados que transcendem os limites da palavra e ampliam a experiência pela via poética.

Segundo Fernando Pessoa, o intérprete que almeja o entendimento dos símbolos, precisa primeiramente sentir *simpatia* por eles, ou seja, não tratá-los com ironia, de maneira cautelosa ou deslocada. Em seguida, está a capacidade intuitiva. Pela *intuição*, é possível sentir o que está além dos símbolos. Hegel, na sua *Arte Simbólica*, corrobora com esse pensamento pessoano, quando diz que “... o símbolo é algo exterior que se dirige à nossa intuição, de acordo com seu sentido e sua expressão.”<sup>2</sup> A *inteligência* é a terceira qualidade citada por Pessoa. Ela é responsável pela análise, decomposição e reconstrução do símbolo em outras esferas. Aqui se destaca a capacidade analógica de toda simbologia e, conseqüentemente, seu caráter possilêmico, pois uma vez decomposto e reconstruído em outros níveis, o símbolo pode assumir vários significados. Por meio da *compreensão*, mencionada em quarto lugar, integram-se símbolos diferentes, o que favorece o entendimento de cada um deles e permite a análise dos mesmos sob várias perspectivas. A última condição dada por Pessoa, é como ele mesmo diz “...menos definível.”<sup>3</sup> pois envolve a presença mística da “graça”, do “Superior Incógnito” ou “Santo Anjo da Guarda”. O símbolo, portanto, deve atrair nossa atenção, evocar múltiplas associações, conscientes ou não, com outras esferas, outros símbolos, o que tornará possível a expansão da reflexão, do pensamento e resultará numa apreensão mais ampla de seu sentido.

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo/Pós-graduação.

<sup>2</sup> Hegel, 1980.

<sup>3</sup> Pessoa, 1998, p. 69.

Mais do que um recurso meramente literário, estético ou de linguagem, a utilização do símbolo é intencional, consciente e voluntária na obra pessoana. Dentre os inúmeros símbolos que ilustram sua poesia está a Noite – campo fértil da articulação simbólica – e os temas dele derivados: a Insônia, o Sono, o Sonho, além do Vago, do Sombrio e do Nebuloso.

Desde o Romantismo, os ambientes noturnos figuram na literatura como representativos do mistério e da fuga da realidade. Sobretudo na geração chamada de byroniana, a Noite era escolhida como refúgio do eu-lírico, insatisfeito com o mundo ao qual pertencia e ao qual não poderia nem queria se adaptar.

Palco do Vago, do Sombrio e do Nebuloso, a Noite estimula o Sono e, conseqüentemente o Sonho ou, na ausência destes, é o cenário observado pelos que sofrem de Insônia.

O símbolo da Noite, em Fernando Pessoa, protegerá o eu-lírico da verdade, só conquistada de maneira súbita, por meio da imaginação e da intuição. Tudo o que não puder ser expresso por palavras será feito por meio dos símbolos. Esse inefável presente na poesia ortônima pessoana, é claramente herança da poética simbolista.

O vago, o ilógico, o misterioso, os ambientes esfumaçados, as paisagens nebulosas, o estilo etéreo e os abstratos eram utilizados como recursos pelo Simbolismo para revelar a realidade por meio de sugestões. Havia uma dupla atitude: ou mostrava-se o objeto pouco a pouco para revelar um estado de alma ou aludia-se a um objeto que, por uma série de decifrações, revelariam tal estado. O lema era sugerir e não nomear.

Fernando Pessoa, na sua fase Saudosista, mesmo utilizando-se freqüentemente desses temas, insistia em negar a influência recebida, dizendo que os simbolistas retratavam o vago, mas pecavam por cair no obscuro, na morbidez. Para ele, essas características reforçavam a continuidade do que foi feito no passado e era justamente esse passado que ele objetivava transformar com sua poesia.

A intenção de Pessoa era aperfeiçoar o que havia existido em termos de poesia antes dele. O subjetivismo simbolista, vorazmente criticado por Pessoa, ganharia duas características fundamentais na criação de seus poemas - a sutileza e a complexidade. Ambas, devidamente utilizadas, quebrariam o caráter subjetivo da

poesia simbolista, inserindo nela elementos objetivos. A sutileza representava a tradução de uma sensação simples numa expressão detalhada, e portanto, objetiva; a complexidade, por sua vez, configurava-se numa expressão desestruturadora que, adicionada à mesma sensação simples, causaria uma espécie de “complicação”, de complexidade, que mais tarde seria elucidada por um elemento explicativo, também objetivo, que lhe mudaria o sentido. Segundo Pessoa, os poetas simbolistas jamais atingiram esse ideal de complexidade acima descrito.

Nas suas produções posteriores, entretanto, o poeta cede às influências recebidas e reconhece os grandes autores simbolistas, ressaltando o valor dessa poética que muitos elementos forneceu para a sua poesia, sobretudo a presença Vago, o Sombrio e o Nebuloso.

Os simbolistas, considerados nefelibatas, também influenciaram Pessoa no que tange à recorrência do Sonho em sua obra. Para eles, os sonhos e suas implicações: o devaneio, as alucinações e visões eram a expressão do subconsciente. Era possível pelo sonho a manifestação do mais profundo do “eu”. Fernando Pessoa diz que no sonho, tudo é realizável: “Tudo é nada, e tudo / Um sonho finge ser.”<sup>4</sup>

Na fase do Paulismo, Pessoa chega a reestruturar o caráter do Sonho na literatura moderna. Segundo Lind, grande estudioso pessoano, ele acreditava que a nova arte tendia ao sonho porque seria preferível o refúgio no mundo interior, estático, quieto e claro a continuar no mundo exterior, desvairado, dinâmico em demasia, por isso vazio, no qual havia o desprezo da ciência pela aventura e pelo mistério:

A nova literatura é arte de sonho, segundo Pessoa, porque o pensamento e a ação, na época moderna, se separaram irremediavelmente. O poeta destes sonhos deve deixar-se conduzir pelas impressões visuais, mais do que pelo ouvido ou pelo tato. E o quadro, a paisagem, é de sonho porque é estática, negadora do continuamente dinâmico, que é o mundo exterior.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Idem, *ibidem*, p. 143.

<sup>5</sup> Lind, s/d.

O Sonho, portanto, abria ao sujeito poético a possibilidade de evasão da vida real e do mundo, nos momentos de desalento e crise:

Durmo. Se sonho, ao despertar não sei  
Que coisas eu sonhei.  
Durmo. Se durmo sem sonhar, desperto  
Para um espaço aberto  
Que não conheço, pois que despertei  
Para o que inda não sei.  
Melhor é nem sonhar nem não sonhar  
E nunca despertar. <sup>6</sup>

[...]  
E assim, neste ignorar-me a ver-te, minto  
A ilusão da sensação, e sonho,  
Não te vendo, nem vendo, nem sabendo  
Que te vejo, ou sequer que sou, risonho  
Do interior crepúsculo tristonho  
Em que sinto que sonho o que me sinto sendo. <sup>7</sup>

Ao mesmo tempo em que se configurava em válvula de escape para as frustrações da vida, pelo Sonho tinha-se a certeza de se estar vivo: “Quem sonha de dia e sonha de noite, sabendo / Todo sonho vão, / Mas sonha sempre, só para sentir-se vivendo / E a ter coração.” <sup>8</sup>

O Sonho, ainda, abria novas possibilidades para a vida, novas sensações:

Dorme enquanto eu velo...  
Deixa-me sonhar...  
Nada em mim é risonho.  
Quero-te para sonho,  
Não para te amar.

A tua carne calma  
É fria em meu querer.  
Os meus desejos são cansaços.

<sup>6</sup> Pessoa, *ibidem*, p. 173.

<sup>7</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 106-107.

<sup>8</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 142.

Nem quero ter nos braços  
Meu sonho do teu ser.

Dorme, dorme, dorme,  
Vaga em teu sorrir...  
Sonho-te tão atento  
Que o sonho é encantamento  
E eu sonho sem sentir.<sup>9</sup>

A ausência do Sonho ou o “sonhar acordado” é também bastante freqüente, na poesia pessoana. A Insônia é altamente simbólica. A descrição das cenas noturnas, dos objetos com os quais o insone convive e analisa reforça o que Lind disse sobre as impressões visuais: mais sensível, pois influenciado pelo sono, sem no entanto conseguir adormecer, o eu-lírico observa a realidade que o circunda de uma maneira diferenciada, com sensações peculiares:

Deixem-me o sono! Sei que é já manhã.  
Mas se tão tarde o sono veio,  
Quero, desperto, inda sentir a vã  
Sensação do seu vago enleio.

Quero, desperto, não me recusar  
A estar dormindo ainda,  
E, entre a noção irreal de aqui estar,  
Ver essa noção finda.

Quero que me não neguem quem não sou  
Nem que, debruçado eu  
Da varanda por sobre onde não estou,  
Nem sequer veja o céu.<sup>10</sup>

Quando se está com Sono, a visão fica conturbada por vultos, sombras, coisas vagas, que se confundem com os objetos verdadeiros. Nesses momentos, deixa-se de ver concretamente, para enxergar com a imaginação e intuição:

Súbita mão de algum fantasma oculto

<sup>9</sup> Idem, *ibidem*, p. 141.

<sup>10</sup> Idem, *ibidem*, p. 578.



Entre as dobras da noite e do meu sono  
Sacode-me e eu acordo, e no abandono  
Da noite não enxergo gesto ou vulto.

Mas um terror antigo, que insepulto  
Trago no coração, como de um trono  
Desce e se afirma meu senhor e dono  
Sem ordem, sem meneio e sem insulto.

E eu sinto a minha vida de repente  
Preso por uma corda de Inconsciente  
A qualquer mão noturna que me guia..

Sinto que sou ninguém salvo uma sombra  
De um vulto que não vejo e que me assombra,  
E em nada existo como a treva fria.<sup>11</sup>

O poeta tem consciência que o Sono é ilusão. Os Sonhos seriam apenas um paliativo para a dor:

O sono - Oh, ilusão! - o sono? Quem  
Logrará esse vácuo ao qual aspira  
A alma que de aspirar em vão delira  
E já nem força para querer tem?

Que sono apeteçemos? O d'algum  
Adormecido na feliz mentira  
Da sonolência vaga que nos tira  
Todo o sentir no qual a dor nos vem?

Ilusão tudo! Querer um sono eterno,  
Um descanso, uma paz, não é senão  
O último anseio desesperado e vão.

Perdido, resta o derradeiro inferno  
Do tédio intermínimo, esse de já não  
Nem aspirar a ter aspiração.<sup>12</sup>

Mesmo que passageira, a fuga pelo Sono é válida. Então, que

---

<sup>11</sup> Idem, ibidem, p. 129.

<sup>12</sup> Idem, ibidem, p. 105.

venha “Morfeu” e carregue o “eu-lirico” para o mundo onírico:

[...]  
 Longe da dor e longe do prazer,  
 Conheçamos no sono os benfazejos  
 Poderes únicos; sem urzes, brejos,  
 A sua estrada sabe apetercer.

C’roado de papoilas e trazendo  
 Artes porque com sono tira sonhos,  
 Venha Morfeu, que as almas envolvendo,

Faça a felicidade ao mundo vir  
 Num nada onde sentimo-nos risonhos  
 Só de sentirmos nada já sentir.<sup>13</sup>

O símbolo da Noite e os demais símbolos dele derivados, como se pôde notar por esta análise concisa, é recorrente na poesia ortônima pessoana. Dada a manifesta valorização do símbolo por Fernando Pessoa e a importância de se entender de maneira ampla seus significados, é essencial que a presença desse símbolo na sua poesia não seja desprezada nem passe desapercibida aos olhos dos seus estudiosos e admiradores.

É notória também a herança simbolista de Fernando Pessoa. Ela, porém, não diminui ou restringe a originalidade do poeta português, muito pelo contrário, destaca a necessidade de um trabalho mais aprofundado e completo, levantando autores da tradição literária anterior ao poeta e suas influências na obra pessoana. Segundo Eliot<sup>14</sup>, a tradição não consiste em dar continuidade ao que foi feito pela geração anterior, mas sim ter consciência do sentido histórico, fazendo com que seja perpetuado numa obra literária justamente o que transcende o tempo. O escritor deverá saber o seu lugar e estar ciente de sua contemporaneidade, só assim conseguirá se situar entre os mortos, a fim de com eles se comparar e se contrastar. O objetivo não é superar os que vieram antes, nem mesmo a eles se considerar inferior ou superior, mas sim avaliar a harmonia, coesão e lateralidade de sua obra com o passado. Tanto

<sup>13</sup> Idem, *ibidem*, p. 105.

<sup>14</sup> Eliot, 1989.

maior será o valor de sua obra quanto mais elaborado for o ajuste dessa harmonia entre o novo e o antigo. Fernando Pessoa, em sua genialidade, promoveu tanto rupturas quanto fortaleceu a convivência das antigas tendências com as novas, principalmente no que diz respeito ao tratamento dado aos símbolos.

**RESUMO:** A constante presença de símbolos nas composições que integram a obra poética de Fernando Pessoa evidencia o interesse e a predileção do poeta por essa forma de expressão. Segundo ele, o símbolo representa o modo de pensar dos imaginativos. A imaginação, portanto, é responsável pela criação e manifestação de cada símbolo, resultando em significados que transcendem os limites da palavra. O intérprete que almeja o entendimento dessa simbologia, precisa ter qualidades - simpatia, intuição, inteligência, compreensão e graça - para conquistá-lo. Mais do que um recurso meramente literário, estético ou de linguagem, a utilização do símbolo é intencional, consciente e voluntária na obra pessoana. Dentre os inúmeros símbolos que ilustram sua poesia, terão destaque e serão objeto de análise desse projeto de pesquisa, apenas os mais recorrentes. Esta comunicação, vinculada ao referido projeto, tratará do símbolo da Noite – campo fértil da articulação simbólica – e dos temas dele derivados: a Insônia, o Sono, o Sonho, além do Vago, o Sombrio e o Nebuloso. Levaremos em conta a escolha e o tratamento dado a esse símbolo na poesia ortônima pessoana, ressaltando as possíveis influências recebidas de outras obras e autores, assim como a modernidade, as rupturas e as inovações promovidas pelo poeta português em relação à tradição literária anterior a ele.

**Palavras-chave:** símbolo, Pessoa, noite.

**ABSTRACT:** *The constant presence of symbols in the compositions that integrate Fernando Pessoa's poetic work evidences the interest and the poet's predilection for that expression form. According to him, the symbol represents the way of thinking of the imaginative ones. The imagination, therefore, it is responsible for the creation and manifestation of each symbol, resulting in meanings that transcend the limits of the word. The interpreter that longs for the understanding of that symbolic process, needs to have qualities - sympathy,*

*intuition, intelligence, understanding and grace - to conquer it. More than a resource merely literary, aesthetic or of language, the use of the symbol is intentional, conscious and volunteer in the Pessoa's work. Among the countless symbols that illustrate his poetry, they will have prominence and they will be object of analysis of that research project, just the most appealing. This communication, linked to the referred project, will treat of the symbol of the Night - fertile field of the symbolic articulation - and of its themes flowed: the Insomnia, the Sleep, the Dream, besides the Vague, the Shady and the Hazy. We will take into account the choice and the treatment given to that symbol in the Pessoa's poetry "by himself", emphasizing the possible received influences of other works and authors, as well as the modernity, the ruptures and the innovations promoted by the Portuguese poet in relation to the literary tradition previous to him.*

**Keywords:** *symbol, Pessoa, night.*

## REFERÊNCIAS

- ELIOT, T. S. *Ensaios escolhidos*. São Paulo: Art Editora, 1989.
- HEGEL, Friedrich. *Estética*. Lisboa: Guimaraes, 1980.
- LIND, G. Rudolf. *Teoria Poética de Fernando Pessoa*. Porto: Inova, s.d.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1998.
- \_\_\_\_\_. A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada. *A Águia*, 2. série, Porto, v.1, n.4, p.101-107, abr. 1912.

## SURREALISMO E ABJECCIONISMO: DUAS FORÇAS CONTROVERSAS

Monica Simas<sup>1</sup>

“O surrealismo não é bem uma escola literária. É melhor defini-lo como uma tentativa subversiva de re-encantamento do mundo.” Assim começava a resenha crítica de Gustavo Bernardo, publicada no *Jornal do Brasil*, em 2003, ao livro *A estrela da manhã – Surrealismo e Marxismo*, de Michael Löwy. A definição procurou reforçar a necessidade de abalo numa confiança irrestrita no curso da História ao mesmo tempo que apontava para o perigo de qualquer concepção heróica da existência. É que Gustavo Bernardo entende que um combate qualquer com “vontade inabalável” – a expressão é de Löwy – implica situar a ação e o discurso “a um pequeno passo de concepções totalitárias e excludentes de políticas e estéticas”. A questão é complexa e envolve um debate bastante intenso sobre as possíveis linhas de força dos movimentos de vanguarda na constituição de uma função ética da arte.

Para pôr mais “lenha na fogueira”, lembro que Antoine Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade*, associa o surrealismo ao que ele chama de “terrorismo teórico”, uma “ideologia *a priori*, um programa que mascara as questões estéticas, em vez de permitir levantá-las”<sup>2</sup>. Para ele, as teorias desenvolvidas pelos surrealistas teriam ficado muito aquém da sua práxis. Entende como um grande equívoco, o inconsciente fetichizado em simulacros, entre os quais estariam o discurso automático e a pintura mimética do fantástico, determinando a experimentação surrealista dentro de uma linha de continuidade com as preocupações de representação em vez de negá-la.. Discorda radicalmente da crença numa progressiva liberação do homem, tornando o surrealismo a continuidade de um qualquer porvir ideal.

O paradoxo que ele vai desenhando parte primeiro do confronto entre a idéia de Adorno para quem a busca do novo “soamente ratifica o princípio burguês na arte”<sup>3</sup> e a exaltação que Peter

<sup>1</sup> Professora Doutora da Área de Literatura Portuguesa da USP - SP

<sup>2</sup> COMPAGNON, Antoine (1996), p.74.

<sup>3</sup> citado em COMPAGNON, 1996, p. 61

Bürger faz a favor das vanguardas históricas. A compulsão de rejeição como fundamento do novo não teria nada de muito político em seu princípio, na perspectiva de Adorno. Por outro lado, Bürger insiste na insuficiência do novo, como critério de toda tradição moderna. Compagnon tangencia os dois pontos de vista, tentando medir a pintura surrealista em relação às suas próprias doutrinas sem esquecer, no entanto, de afirmar a parcialidade do seu próprio olhar, finalizando o texto com a frase de Duchamp – “Aqueles que olham é que fazem os quadros”<sup>4</sup>.

Difícil essa medição da arte! Mas fácil, muito óbvia me parece essa linha divisora entre teoria e práxis de que Compagnon necessita para julgar qualitativamente as vanguardas sob uma expressão aparentemente neutra como “paradoxos da modernidade” – uma técnica de argumentação para concluir que o verdadeiro é falso e vice-versa, ou seja, tentando marcar um fim de discussão por impossibilidade de se sair desse círculo. Será que o questionamento sobre ética e arte tem que passar necessariamente pelo crivo da sua inserção ou não nas sociedades capitalistas por um lado e por outro pela consciência sobre o tempo que resultaria na busca de originalidade equiparando-a a uma construção teleológica?

O estranho é que o terreno dessas discussões apareça tão marcado pela incidência em resultados que tendem a ocultar justamente desvios, desenraizamentos que remeteriam a inquietações mais do que a julgamentos polarizados.

Mudando de foco, de um olhar antipático para um mais simpático ao surrealismo sem ser exaltado como o de Löwy, em *A parte do fogo*<sup>5</sup>, Maurice Blanchot começa as suas “Reflexões sobre o surrealismo”, recuperando todas essas antigas inquirições para notar que há outras maneiras de se abordar o movimento. De uma distância meio perto meio longe, não hesita em afirmar que a história da escrita automática seria a de um contínuo infortúnio. Para ele, “a escrita automática é uma máquina de guerra contra a reflexão e a linguagem”<sup>6</sup>, na medida em que é destinada a humilhar a intencionalidade, mas na ação de “tabula rasa” acaba por buscar justamente o seu Cogito, o pensamento em movimento. No entanto, observa Blanchot que a emancipação da palavra, se

<sup>4</sup> Idem, p.79.

<sup>5</sup> BLANCHOT, Maurice, 1997.

<sup>6</sup> Idem, p. 89.

não vem do fato de ela se tornar livre, vem de ela e a liberdade se tornarem uma coisa só. Além disso, os surrealistas acreditavam em uma força latente das palavras que nos escaparia e, por isso mesmo, podiam brincar com os transparentes imprimindo-lhes inclusive cor e retórica. Assim, no ano de 1949, em Portugal, durante as sessões protagonizadas pelo Grupo Dissidente, no JUBA, os esclarecimentos sobre o surrealismo e seu público ficam por conta de uma oscilação entre a insuficiência da palavra na performance explicativa e a vibração que decorre no gesto de experimentação.

A Grande Espiral do Devir gira eternamente.

Para muita gente, o “eu incognoscível” é, na sua essência, uma aventura que excede as possibilidades humanas.

Mas perguntará o ouvinte: - o Hotel Demoníaco de Lord Byron? O Budismo na China? O inclinar-se o clima perante as suas vítimas?

Quebrar o Círculo Encantado colocando lençóis estilizados sobre o próprio corpo, será o único meio de evitar o abortamento colossal e a fatal ignorância. Porque o saber não é dom que um possa entregar e outro receber passivamente, antes uma conquista que cada um deve fazer e refazer por conta própria.<sup>7</sup>

Um cadáver-esquisito manifesto. Onde poderíamos alocar aquela linha divisória de Compagnon entre teoria e práxis? Qual terror inspira-nos a apologia que é devida a esse movimento? Que é devida e que devém? Mostro outro texto/trecho de Mário Cesariny para avançar um pouco mais.

Tudo depende de tudo é a fórmula por excelência real. Mas há sempre uma saída e os andares tornam-se longos e compridos, as saias curtas, os rostos inaceitáveis. Vendo bem as coisas – e mais do que nunca há a necessidade de ver bem as coisas – se eu destruísse o que fica e o mundo, não em si, mas como soma aguda de outras e outras coisas, como reza a filosofia do catolicismo, não seria impossível estabelecer aí nova relação de familiaridade. Para esta, alimento, pouco às escondidas, mas às escondidas, a última palestra sobre o pénis

---

<sup>7</sup> António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira, Mário Cesariny, Pedro Oom, in: CESARINY, Mário, 1997 p. 107.

– as prostitutas têm muitos outros termos – e quem quiser chamar isso de vingança ou já não se lembra ou não sabe que nasceu. Em cada escada há tantos lanços divididos por pedras de tabuleiro aspirador de energia alheia que se torna fácil.<sup>8</sup>

Será urgente perguntar quão automático é o texto de Cesariny? Quão casual é o texto coletivo anterior? Penso que os textos manifestos apontam para uma não inocência dessa equivalência, para uma saída que perpassa a multiplicação dos degraus da escada rumo a qualquer subida, inclusive ao “signo ascendente” proclamado por Breton. O dever e o devir surrealistas incidem sobre perspectivas do olhar, mas pressupõem um “fazer” e “refazer” invisível no qual palavras podem apenas mobilizar a consciência em torno da forças criadoras e do inconsciente. O poema de Cesariny “ama como a estrada começa” sintetiza esse imperativo – uma frase que nos arremessa ao espaço/tempo latente dos começos. Esse espaço/tempo “original” é teleológico? Essa síntese pressupõe uma estática? Uma transcendência? Não estariam os textos/manifestos situando essa latência no mesmo terreno imanente da provisória e descontínua necessidade do discurso da qual nos fala Blanchot, em *A conversa infinita, a palavra plural*?<sup>9</sup>

Nessa confusão do discurso a afirmação de uma unidade em devir parece ser muito mais forte do que as “recusas” que o surrealismo teria assumido em relação às artes precedentes. Em estudo pioneiríssimo sobre a obra de António Maria Lisboa, Carlos Felipe Moisés<sup>10</sup> depara-se com a “classificação” ilusória de poemas e manifestos na obra do autor, mostrando que mesmos procedimentos expressivos aparecem de forma indiferente em poemas e manifestos<sup>11</sup> Fernando Martinhoviria acrescentar que esses procedimentos comuns, como a linguagem metafórica, não são senão “a face visível da impossibilidade, numa prática literária como a de António Maria Lisboa, de restringir o pensamento, o “inteligível”, aos manifestos e o “sensível” aos poemas<sup>12</sup>. É a impossibilidade de restrição que move o artista em seu “Laboratório Mágico”, de

<sup>8</sup> CESARINY, Mário, 1997, p. 105.

<sup>9</sup> BLANCHOT, Maurice, 2001.

<sup>10</sup> FELIPE MOISÉS, Carlos, 1968.

<sup>11</sup> Idem, cf., p.15.

<sup>12</sup> MARTINHO, Fernando, 1996, p.62.



“As cinco letras em vidro”, pronunciada no JUBA juntamente com “Erro Próprio”. Este último apresenta um desacordo radical com a própria rotulação “surrealista”, tanto no sentido de verificação dos seus princípios através de procedimentos formais quanto em relação a exaustão dos sentidos do termo.

[...] Não se deve confundir a Poesia com as formas diversas de expressão que toma. [...] Em cada momento o Universo se estabelece e modifica. Em cada minuto a Hora se conjuga e recomeça.[...] Escrever com erros é ensinar a ler e criticar.<sup>13</sup>

Em carta a Mário Cesariny, António Maria Lisboa desenvolve o problema nas seguintes palavras:

Como dizia no meu Manifesto Erro Próprio por outras palavras: Não se tratava em mim (em nós) de negar o Surrealismo e os seus princípios, mas ilibava-me eu de tomar lugar na querela do eu sou, tu não és. Serei ou não surrealista de hoje para o futuro com a minha METACIÊNCIA e o NOSSO ABJECCIONISMO – eu não me pronunciarei sobre tal.<sup>14</sup>

A consciência em António Maria Lisboa e Pedro Oom de que o surrealismo estaria ele também sujeito à “familiaridade”, à redução de técnicas e procedimentos ou a uma qualquer “vontade inabalável” leva-os em direção ao abjeccionismo. O abjeccionismo, no contexto português, vai bem além do simples uso de expressões desprezíveis, vis, baixas ou ligadas ao mundo imundo. É Pedro Oom quem define o abjeccionismo nos seus termos metateóricos.

Enquanto Breton “diz que há um ponto do espírito onde as antinomias deixam de ser contraditoriamente percebidas”, Pedro Oom afirma a sua crença na “existência de um outro ponto do espírito onde, simultaneamente à resolução das antinomias [característica, como se viu, da posição surrealista] se toma consciência das forças em germe que irão criar novos antagonismos”<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> LISBOA, 1995, p.41.

<sup>14</sup> citado em CESARINY, 1997, p.63.

<sup>15</sup> MARTINHO, 1995, p.64.

No sentido que Oom e António Maria Lisboa caminham com o abjeccionismo, ele se torna uma força de desconstrução frente à intenção construtivista surrealista. É como se, no “Laboratório Mágico” de António Maria Lisboa àquela transformação em busca da Poesia, Liberdade e Amor se sobrepusesse um resíduo, um resto dessa transformação, que é uma substância outra e que se distingue daquela transformada. Por isso, alguns críticos falam, ao se referirem ao abjeccionismo, de um resgate “dada” no surrealismo.

Talvez seja no “Proto poema da Serra d’Arga”, de António Pedro, líder do Grupo Surrealista de Lisboa, que a idéia de um abjeccionismo ligado ao resto da operação de transformação, impulsionando-a adiante seja mais explícita.

[...]

O resto não tem importância

O resto é que tem importância em São Lourenço da Montaria

[...]

O resto é o verde que sangra nos beijos grossos de apetece-rem ortigas

O resto são os machos ass fêmeas e a paisagem é claro

Como não podia deixar de ser

As raízes das árvores à procura de merda na terra ressequida

Os bichos à procura dos bichos para fazerem mais bichos

Ou para comerem outros bichos

Os tira-olhos as moscas as ovelhas de não pintar

E o milho nos intervalos

Todas estas informações são muito mais poema do que parecem

Porque a poesia não está naquilo que se diz

Mas naquilo que fica depois de se dizer

Ora a poesia da Serra d’Arga não tem nada com palavras

Nem com os montes nem com o lirismo fácil

De toda a poesia que por lá há

A poesia da Serra d’Arga está no desejo de poesia

Que fica depois da gente lá ter ido

[...] <sup>16</sup>

<sup>16</sup> PEDRO, António, 1987, p.47.

No poema, António Pedro recusa o radical vínculo causal entre o assunto e o desenrolar do poema, entre a organização do espaço e o poema e ainda entre as palavras, matéria do próprio poema e sua significação. O sujeito encontra-se diante da desordem o que pressupõe um encontro com os restos de metamorfoses em que fica para depois o desejo de Poesia.

Se o abjeccionismo, em sua práxis teórica, parece remeter o sujeito no sentido contrário às forças positivadoras do surrealismo, a negação que dessa postura decorre e que parece não dar trégua às obrigações da reflexão num campo irreversível, permite à consciência lidar com o irromper do vazio no discurso, o mesmo vazio que, no surrealismo, pode preencher-se a partir dos limites da própria linguagem. Surrealismo – Abjeccionismo: duas posturas controversas, que mais do que afirmar ou negar tradições, incitaram-me a procurar saber o que é perguntar, começo de todas as errâncias.

**RESUMO:** Este trabalho pretende caracterizar o surrealismo e o abjeccionismo a partir de uma investigação sobre as suas manifestações na cultura portuguesa de meados do século XX. Apesar de cada um inferir um procedimento específico para a composição de obras textuais e/ou visuais, diferenciando-se, portanto, nos aspectos meta-teóricos que envolvem a criação artística, ambos constituem linhas de força subversivas, trazendo à literatura um questionamento ético sobre a sua função. O estudo busca percorrer as suas diferenças, demonstrando como esse questionamento ético se afirma e se constrói.

**Palavras-chave:** Surrealismo, Abjeccionismo, Vanguardas, Constituição Ética do Sujeito, Literatura Portuguesa do século XX, Poesia Contemporânea.

**ABSTRACT:** *This work intends to characterize the surrealism and the abjeccionism from an inquiry on its manifestations in the Portuguese culture of the middle of XX century. Although each one infers a specific procedure for the composition of literal and/ or visual works, differentiating itself, therefore, in the goal-theoretical aspects that involves the artistic creation, both constitute subversive lines of creating, bringing to literature an ethical questioning on*

*its function. The study searches to cover its differences, demonstrating how this ethical questioning is asserted and constructed.*

**Keywords:** *Surrealism, Abjeccionism, Vanguards, Ethical Constitution of the Citizen, Portuguese Literature of XX century, Contemporary Poetry.*

## REFERÊNCIAS

- BARROSO, Gustavo. Surrealismo: a cauda do cometa ainda brilha. *O Globo. Prosa e Verso*, p. 3, sábado, 31 de maio de 2003.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A conversa infinita. A palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.
- CESARINY, Mário. *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- LISBOA, António Maria. *Poesia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1995.
- MARTINHO, Fernando J. B. *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*. Lisboa: Edições Colibri, 1996.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *António Maria Lisboa: o mundo imaginado*. Dissertação de Mestrado, USP, 1968.
- PEDRO, António. *Antologia*. Lisboa: 1987.

## GREGÓRIO DE MATOS GUERRA: UM NOME, UMA OBRA E UM ESTIGMA

Nadiá Paulo Ferreira<sup>1</sup>

A obra de Gregório ficou no ostracismo por quase trezentos anos. James Amado chega inclusive a dizer que esse ineditismo é insuportável, já que sua obra inaugura “em dia de sol, a poesia brasileira.”<sup>2</sup>

Gregório recebeu o apelido de “Boca do Inferno” e foi considerado por Araripe Júnior “pessimista objetivo, alma maligna, caráter rancoroso, relaxado por temperamento e por costumes”<sup>3</sup>, enfim, “um notabilíssimo canalha”.<sup>4</sup>

Nos poemas líricos de Gregório, o amor acochado pelo desejo sexual se transfigura em mal, tornando-se a fonte de sofrimentos:

Em mim não são as lágrimas bastantes  
Contra incêndios, que ardentes me maltratam,  
Nem estes contra aqueles são possantes.

Contrários contra mim em paz se tratam,  
E estão em ódio meu tão conspirantes,  
Que só por me matarem não se matam.<sup>5</sup>

Em Gregório, as pulsões sexuais são o inferno do ser humano, a causa da prostituição das mulheres e da degradação do homem. Em suas obras, o retorno do recalçado comparece sob a forma do inconfessado, do ignóbil e do obsceno. O sujeito sendo devorado pelas próprias pulsões repudiadas pelo eu, porque foram julgadas e condenadas pelo superego, confirma a célebre frase de Plauto, citada por Freud em *O Mal-estar na civilização*: “O homem é o lobo

---

<sup>1</sup> Professora Titular de Literatura Portuguesa do Instituto de Letras/IL da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ.

<sup>2</sup> Guerra 1999, p. 17.

<sup>3</sup> Guerra, 1999, p. 16

<sup>4</sup> Guerra, 1999, p. 16.

<sup>5</sup> Guerra, 1976, p. 212.

do homem”.<sup>6</sup>

Gregório de Matos e Guerra é afetado por uma Bahia corrompida pelas “formas de domínio e controle da Metrópole”<sup>7</sup> e dilacerada entre o dizer e o fazer. De um lado, as práticas política, econômica e administrativa dos governantes, regidas pelo imperativo do enriquecimento a qualquer custo e apoiadas pelos sacerdotes e juristas. De outro lado, um discurso oficial que se sustenta nos preceitos cristãos com os quais o poeta se identifica e uma literatura acadêmica recheada por palavras vazias, que giram em torno de temas laudatórios, apregoando valores de uma moral contra-reformista ao gosto do estilo barroco. O poeta se revolta contra um mundo desconcertado, onde a verdade do discurso oficial é a mentira sabida e calada por todos: “Ninguém vê, ninguém fala, nem impugna”.<sup>8</sup> Brancos, pretos, mestiços e mulatos: fidalgos ou plebeus, ricos ou pobres, governantes ou governados não importam, todos se degeneram. A Lei do enriquecimento ou da sobrevivência é a subversão das leis: “Neste mundo é mais rico o que mais rapa” / “Quem dinheiro tiver, pode ser Papa”.<sup>9</sup>

A Bahia como metonímia do desconcerto do mundo é o lugar da mentira, dos vícios, da ambição, da usura, da injustiça e da corrupção:

Tristes sucessos, casos lastimosos,  
Desgraças nunca vistas, nem faladas,  
São, ó Bahia! Vésperas choradas  
De outros que estão por vir mais estranhos.<sup>10</sup>

Justamente por isto, é preciso denunciar os desmandos dos representantes do Rei, da Igreja e da Lei, que devastam o poder público:

Valha-nos Deus, o que custa

O que El-Rei nos dá de graça,

<sup>6</sup> Freud, 1930, v. XXI.

<sup>7</sup> Wisnik 1976: 14-15.

<sup>8</sup> Guerra, 1976, p. 44.

<sup>9</sup> Guerra, 1976, p. 42.

<sup>10</sup> Guerra, 1976, p. 44.

Que anda a justiça na praça  
Bastarda, vendida, injusta.<sup>11</sup>

Sazonada caramunha<sup>12</sup>  
Enfim, que na Santa Sé  
O que mais se pratica é  
Simonia, inveja, unha.<sup>13</sup>

Quem haverá que tal pense,  
Que uma Câmara tão nobre,  
Por ver-se mísera e pobre,  
Não pode, não quer, não vence.<sup>14</sup>

Nesse cenário, o público invade o privado, interferindo nos costumes e nos valores morais: a sensualidade se expande sem freio moral, convocando ao gozo, que é sempre da ordem do excesso. Nos poemas eróticos, o amor humano se reduz ao desejo sexual, ou seja, a “uma borracheira, / que se acaba co’o dormir, / e co’o dormir começa”<sup>15</sup>. O amor divino é profanado pelas freiras, que, interessadas no deus fálico, o protetor dos jardins e da fecundidade, “mandaram perguntar ao poeta por ociosidade a definição do Priapo”.<sup>16</sup> O recato e os “bons costumes”, que deveriam ser virtudes das mulheres, são profanados quase sempre pelas mestiças, como bem o demonstra o soneto dedicado à mulata Vicência que é “cuidadosa” e “amorosa”<sup>17</sup> com seus três amantes. As palavras chulas para se referir à sensualidade das mulheres, retratando como promíscuas as que se colocam como objeto causa do desejo do homem (objeto *a*), fazem com que o erotismo descambe para o pornográfico.

Lavar para me sujar  
isso é sujar-me em verdade,  
lavar para a sujidade  
fora melhor não lavar;

<sup>11</sup> Guerra, 1976, p.38.

<sup>12</sup> *sazonada caramunha*: experimentada lamentação.

<sup>13</sup> Guerra, 1976, p. 38.

<sup>14</sup> Guerra, 1976, p. 39.

<sup>15</sup> Guerra, 1976, p. 39.

<sup>16</sup> Guerra, 1976, p. 277.

<sup>17</sup> Guerra, 1976, p. 268.

de que serve pois andar  
lavando antes que mo deis?  
Lavai-vos, quando o sujeis,  
e porque vos fique o ensaio,  
depois de foder lavai-o,  
mas antes o laveis.<sup>18</sup>

A passagem do erotismo ao pornográfico — da fina ironia ao grotesco — aponta para uma gama de afetos ambivalentes, que ora exaltam, ora recriminam o desejo e o gozo. Como a alma poderia resistir à pressão constante das forças pulsionais gravadas no corpo em uma cidade tão “infame” como “Sodoma e Gomorra”?<sup>19</sup> Do sintoma social ao sintoma do poeta, amor e ódio clamam por vingança. É preciso denunciar a “nobre e opulenta cidade”, que tem como doutrina “exaltar os que aqui vêm, e abater os que aqui nascem”<sup>20</sup> E quem tem a moral afetada, no sentido de derrubada, debilitada, enfraquecida, ao ponto de não resistir aos prazeres da carne senão o próprio Gregório? Vítima dos próprios impulsos sexuais, desloca o sentimento de culpa, tema de seus poemas religiosos, para o compromisso de proclamar ao mundo as chagas sociais, tornando-se então vítima da própria obsessão: “antes falar, e morrer, / Que padecer, e calar”.<sup>21</sup>

O sintoma lhe deu a alcunha de Boca do Inferno e o levou a abandonar “casa, cargos e encargos, e sair pelo Reconcâvo ‘povoado de pessoas generosas’ como cantador itinerante, convivendo com todas as camadas da população, metendo-se no meio das festas populares, banqueteadando-se sempre que convidado”<sup>22</sup> É lógico que esse sintoma fez com que fosse deportado para Angola, que nos é descrita como o “inferno em vida”: terra “de pretos”, “de gente oprimida”, do “furto”, da “malignidade”, da “mentira”, da “falsidade”, de “multidão de mosquitos”, “maldita”, “triste”, “horrorosa” e “escura”<sup>23</sup>. Do exílio só pôde voltar ao Brasil desde que não fosse para a Bahia. Desterrado de sua terra natal, instala-se em Pernambuco, cujo ambiente não parece diferir do da Bahia:

<sup>18</sup> Guerra, 1976, p. 286.

<sup>19</sup> Guerra, 1976, p. 55.

<sup>20</sup> Guerra, 1976, p.49.

<sup>21</sup> Guerra, 1999p. 1180.

<sup>22</sup> Guerra, 1976, p. 13.

<sup>23</sup> Ver códice de James Amado poemas dedicados a Angola.



As Damas cortesãs, e por rasgadas  
Olhas podridas, são, e pestilências,  
Elas com purgações, nunca purgadas.

Mas a culpa têm vossas reverências,  
Pois as trazem rompidas, e escaladas  
Com cordões, com bentinhos, e indulgências.<sup>24</sup>

Segundo James Amado, Gregório chega a Pernambuco “tão maltrapilho que o governador local, ‘lastimado do estado a que chegara um homem tão mimoso de natureza’, deu-lhe uma bolsa de moedas e recomendou ‘cuidasse muito em cortar os bicos à pena’”.

Gregório de Matos e Guerra, em sua poesia religiosa, se apresenta como uma “ovelha desgarrada”, que trilhou “os caminhos do engano”, não fazendo outra coisa senão delinquir, ofender e mentir em atos e palavras, porque foi vencido pelo vício da vaidade e da luxúria. Arrependido, o poeta implora perdão, clamando pelo amor divino, cuja infinitude levou Cristo a derramar seu sangue na cruz, cumprindo o desejo do Pai em Nome-do-Amor, que é a salvação dos homens.

Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada,  
Cobrai; e não queirais, pastor divino,  
Perder na vossa ovelha a vossa glória. Guerra,<sup>25</sup>

Arrependido estou de coração,  
De coração vos busco, dai-me os braços,  
Abraços, que me redem vossa luz.

Luz, que claro me mostra a salvação,  
A salvação pretendo em tais abraços,  
Misericórdia, amor, Jesus, Jesus!<sup>26</sup>

Se o amor tem como marca estrutural a ambivalência, ele não só inclui o ódio, mas também se alimenta da fantasia que desata os limites entre sujeito e objeto. Sem dúvida, Gregório vocifera con-

<sup>24</sup> Guerra, 1999, p. 1191.

<sup>25</sup> Guerra, 1976, p. 297.

<sup>26</sup> Guerra, 1976, p. 299.

tra a Bahia, porque lhe devota amor extremo. É preciso denunciar as causas que degradam a cidade amada e seu amante. Gregório, além de ser perseguido pelos governantes e seus asseclas (Outro) atacados em suas sátiras —“Que me quer o Brasil, que me persegue”/ Que me querem pasguates, que me invejam?”<sup>27</sup> —, cede à libertinagem (atribuição de julgamento). Assim, a força interior das exigências das pulsões sexuais não só lhe causa estranhamento, mas também é atribuída ao exterior (Outro: Bahia, Brasil, Portugal). Se a carne é fraca, é preciso um freio que fortaleça a consciência moral (superego). Mas isto não é possível em uma cidade, cuja representação é sintetizada pelos verbos furtar e fuder.<sup>28</sup> Em Nome-do-Amor, a queda das fronteiras entre sujeito e objeto levam, simultaneamente, ao não reconhecimento do seu desejo pressionado pelas pulsões, ao sentimento de culpa e ao ódio de si mesmo e do mundo (Outro).

Nos poemas eróticos e satíricos de Gregório, essas características se expressam através de uma linguagem obscena, fazendo com que o erotismo descambe para a pornografia e a crítica social se torne sinônimo de ofensa. Ou seja: a agressividade não é lapidada pelo humor e pela ironia.

**RESUMO:** Em Gregório, o turbilhão de afetos se volta contra os desconcertos do mundo e do sexo. Em seus poemas satíricos, ele revela o que acontece na Bahia como metonímia do mundo: a mentira, a ambição, a usura, a injustiça, a corrupção e a luxúria. Mas em seus poemas eróticos ele confessa também que não resistiu aos apelos da carne. Assim, em seus poemas religiosos, arrependido e acossado pelo sentimento de culpa, pede perdão, exortando a complacência do amor divino.

**Palavras-chave:** sentimento de culpa, desejo e luxúria.

**ABSTRACT:** *In Gregorio's texts affection spinning moves against world disorder and sex. In his satirical poems, he denounces what goes on in Bahia, a metonymy of his world: lie, ambition, injustice, usury, corruption and lust. However, in his erotic poems he also confesses he could not refrain from lust,*

<sup>27</sup> Guerra, 1976, p. 43.

<sup>28</sup> Guerra, 1976, p.95.

*so, in his religious production, regretful and consumed by guilt, he asks God for clemency, exorting to divinal complaisance.*

**Keywords:** *guilt, desire and lust.*

## REFERÊNCIAS

- FERREIRA, Nadiá Paulo. *A teoria do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. Col. Psicanálise Passo a Passo.
- FREUD, Sigmund. Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, /s.d./.
- GUERRA, Gregório de Matos. *Crônica do viver baiano seiscentista. Obra poética completa. Códice James Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1999. 2 v.
- . *Poemas Escolhidos: Gregório de Matos*. Org. José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1976.

## UMA ESCRITURA NO BARRO CODIFICANDO SENTIDOS DE UM TEMPO

**Nildecy de Miranda Bastos<sup>1</sup>**

No presente trabalho, pretendemos apontar alguns sentidos construídos a partir da leitura do romance *Rosa*, livro do escritor português Mário Cláudio. O romance é perpassado por um jogo de sentidos entre a ficção e a realidade, desmistificando a falsa idéia de que existem escrituras menores e dando visibilidade à produção da ceramista Rosa, artista popular da aldeia portuguesa de São Martinho de Galegos, próxima à cidade do Porto.

A trajetória narrativa é marcada pelo cruzamento de vários olhares, recolhidos pelo autor. Nos interstícios dos enredos, entre-vemos nuances da história portuguesa, desde a Guerra de Reconquista até à queda do regime Salazarista, ou ao declínio de antigas casas senhoriais, que ruem, silenciosamente, nos novos ventos dos acontecimentos pós-modernos, esfumando glórias do passado e descolorindo a epopéia de homens de outras gerações. Rosa, referência turística em Portugal, movimenta-se pelo labirinto tecido por Mário Cláudio, escritor que procura captar, na voz de outros artistas, o recado das coisas ocultas.

Mário Cláudio é pseudônimo artístico de Rui Manuel Pinto Barbot Costa, nascido na cidade do Porto em 1941. Artista de sensibilidade incomum, ele desestabiliza valores tradicionais e dogmas religiosas, dando nova luz a velhas estruturas, convidando o fruidor de sua obra a olhar novamente para a história. Testando o leitor constantemente num jogo de esconde-esconde, surge, repentinamente, quando parecemos diluídos nas suas histórias, ou oculta-se, atrás das vozes de outros narradores, quando o procuramos nas entrelinhas dos movimentos mostrados. Sua frase é, conforme definiu a professora Maria Teresa Abelha, “preciosa sim, requintada muito, excessivamente cuidada, nem sempre fácil, mas sempre sedutora, sempre instigante, sempre aliciante. Escrita cujas arestas é uma festa ultrapassar” (1993: 127).

Desconfiado de que todo homem é argila dentro dos limites

---

<sup>1</sup> Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela UEFS.

do tempo e de que uma experiência inaprisionável justifica os movimentos da existência, Mário Cláudio nos oferece o exemplo em Rosa, que recolhe o sopro dessa grandeza, concentrando-o nas mãos e transformando-o em arte, moldando o barro por onde a vida se desprende do silêncio do caos e se precipita na decodificação de seus recados.

Desde muito nova Rosa se aplicou ao aprendizado sensível da existência, atenta a tudo o que lhe sugeria o mistério:

Ajoelhava, à beira da cintura materna, a olhar a imagem do santo, que lhe sorria, pequenino e de negro, mas imperioso e solene, amparado a seu báculo de pegureiro das almas (...). Reparava nas flores vermelhas, ali ao pé do serrilhado das pétalas que tinham, e apetecia-lhe sair de lá de dentro (p. 13).

Apetecia-lhe sair de dentro de qualquer limite que lhe tolhesse a abertura do olhar na apreensão sensorial do mundo, cuja energia ela transformou através de uma arte milenar, a cerâmica. Rosa faz parte de uma trilogia, ou melhor, uma tetralogia, em que as mãos realizam a tradução da força do homem na força da arte. São oito mãos a se juntar na tessitura da dança do universo: as mãos do pintor Amadeo, a colorir com dramaticidade o espaço em branco de suas telas; da violoncelista Guilhermina, que liberta belas composições aprisionadas no silêncio; da ceramista Rosa, e finalmente do próprio autor. Mário Cláudio se representa nas biografias que tece, mediante um jogo com o leitor, quando, por exemplo, faz Álvaro escrever-lhe uma carta no final do livro *Amadeo*. Mas nesse jogo, o Mário Cláudio que é o destinatário é um ser de papel, como o são os demais biógrafos representados no romance. Como autor, num desafio ao tempo e à morte, Mário Cláudio pereniza a si mesmo e aos outros artistas. É a mão que faz a arte pela escrita.

Os três personagens – Amadeo, Guilhermina e Rosa, cujas liberdades rompem limites das conveniências sociais, surpreendem-nos com uma sensualidade intencionalmente traduzida pelo biógrafo. Rosa, ainda menina,

tinha um punhado de argila numa das mãos, que escavava, com a outra, sequiosíssima de água, a afazer-se à saliência e ao

vão, por onde a vida achava seu princípio... Dele construía um lagarto, dos que cirandam por entre as pedras soltas que os musgos comem (...) Penetrava neles o ar, sibilavam e gemiam, cantarolavam e enrouqueciam, a meio da manhã... E corriam as horas, soavam as Ave- Marias, amassava o barro poroso, sempre, que no avental lhe deixava riscos e manchas, ao secar convertidas em pó (...) Metia as peças no seio, e eis que, da frescura que tinham, se lhe arrepiava a pele (p. 12).

O trecho pode ser lido à luz da teoria filosófica dos quatro elementos, contendo, ao mesmo tempo, retalhos do livro do *Gênesis*, numa alusão ao processo de criação: os bonecos são feitos de barro amolecido na água para moldagem; em seguida são expostos ao vento e secados pelo fogo. Ao moldar, a artista repete o processo criativo no qual se reconhece:

Na serenidade de seu ofício esquecido vivia Rosa, portanto, a desempenhá-lo em si mesma, sem mais, apta a ser-se em tudo quanto a perfizesse. E nunca a oleira se divorciava do quanto que de si mesma se libertava, completa no trabalho em que, ela mesma, se via moldada (p. 25).

A terra, que se converte em pó, está aludida na *Bíblia* como substância em que se materializa o gênio do homem. A água, o vento e o fogo são também elementos recorrentes nas páginas iniciais do livro do *Gênesis*: “No princípio, Deus criou o céu e a terra. A terra estava sem forma e vazia; as trevas cobriam o vazio e um vento impetuoso soprava sobre as águas. Deus disse: ‘Que exista a luz!’ E a luz começou a existir” (Gn: 1,1-3).

A criação, que na simbologia bíblica, assim como na realização literária, se faz pela palavra, nos remete a dicotomias. A dualidade céu X terra é perpassada pelo jogo simbólico que sugere o locus do divino X o locus do humano, onde o homem conjectura sobre o significado primordial das coisas. Juam Mateus e Fernando Camacho, interpretando figuras e símbolos bíblicos, escreveram: “O céu designa em primeiro lugar o firmamento, a abóbada celeste que domina a terra e ao mesmo tempo abrange tudo. Para os gregos, o céu era a morada dos deuses e se localizava no Olimpo, monte das tempestades” (1992: 49).

A água, para esses escritores, é um dos símbolos arquetípicos: “No deserto, Deus providenciou milagrosamente a água. A água é, assim, fator de vida. Por esse motivo a seca é um dos grandes castigos” (1992: 54). O simbolismo em torno da água é abundante na *Bíblia*. No ritual do batismo, a água é fonte de purificação do homem; a imagem do dilúvio sugere a purificação de toda a humanidade.

O ar pode ser relacionado ao sopro, ou ao espírito que vivifica as coisas inertes. Mateus e Camacho escreveram:

Estamos tão acostumados ao significado da palavra espírito como oposto à matéria, e conotando algo fora desse mundo, que nos surpreende saber que, tanto em grego como em hebraico, o termo “espírito” (de “expirar”, “soprar”) significa primariamente “vento” ou “alento/sopro” (1992: 118).

Tais significações encontram trânsito nas páginas de *Rosa*, em que o escritor Mário Cláudio lança fios preciosos de sua sensibilidade:

Há uma potência que reside na terra, de natureza definida pelos membros que a compõem. Viver com ela é estar aí, na inteireza do ser que a preenche, de sentido para o seu oculto recado. Interpelava-a Rosa, na meninice descalça, sombria matriz dos limos, nas vastas brechas por onde o dia em revérbos espreitava (1992: 14).

A percepção do narrador se confunde, em muitos momentos, com os sentidos de sua personagem: “a medo se acercava a rapariga de sua presença adivinhada, no fundo de um pinhal, onde certa mina se abria, as gotículas se desprendiam da rocha viva, um sopro se aspirava, vindo do âmago do gelo” (p. 14).

Empédocles de Agrigento (495-435 a.C.) admitia os quatro elementos – a terra, a água, o ar e o fogo – como substâncias primordiais ou raízes de todas as coisas, fato que nos mostra quão antigo é o ato de conjeturar sobre a procedência da matéria que veio à luz, o que significa, em outras palavras, especular sobre a origem e o destino de todos os homens. No bojo de tais especulações engendram-se teorias, correntes filosóficas, religiões e obras de arte.

No caso de Rosa, o instrumento de decodificação é a cerâmica, antiga forma de arte encontrada em remotas comunidades primitivas, desde tempos que antecedem à era cristã. A técnica é, quase sempre, muito simples: barro amolecido na água, moldado e secado pelo ar, cozido pelo fogo, inicialmente para fazer libações, retirar a água da fonte, cozinhar ou lavar os pés. Associado à decoração, raras vezes deixou de conter a marca do homem, que aspira à beleza enquanto caminha pelas veredas do tempo.

O olhar impiedoso do tempo soberanamente se insinua, transformado a história, que, no entanto, imprime suas marcas na obra de arte. Rosa, como já foi dito, é o terceiro livro de uma trilogia iniciada com Amadeo, pintor português filho da alta aristocracia do vinho, nascido ainda nos tempos do império. Guilhermina, que nasceu no Porto a 27 de julho de 1885, viveu até julho de 1950 é filha da burguesia portuense. Rosa Ramalha viveu até 1961. São três figuras referenciáveis, três artistas que nasceram no final do século XIX. Pelo viés da biografia desses personagens, conta-se a história de Portugal, desde o Império até à Guerra Colonial. Trocando de pontos de vista, os narradores se localizam em diversos lugares – na Quinta dos Goivos, onde o olhar é o da aristocracia; nas apresentações da violoncelista, por onde é traçado um retrato da burguesia portuense; ou no ambiente popular onde viveu a ceramista Rosa Ramalho. Através desses três artistas e de muitos outros narradores imbricados no labirinto narrativo, são contados acontecimentos da história portuguesa, permeados pela história do mundo, refletida nas particularidades de cada personagem.

Testemunha-se a decadência da antiga aristocracia rural, e, posteriormente, a emergência da burguesia nos tempos de Salazar - cujo sistema modernizador não garante a industrialização do país, que continua a viver de uma economia agrária em que a terra é propriedade de poucos. Não é sem motivo que a cerâmica de Rosa foi apropriada pelo salazarismo como símbolo da produtividade nacional, porque, para manter os privilégios da terra, Salazar enaltecia a portugalidade existente na “pobreza honesta e produtiva”, da qual Rosa era um exemplo perfeito. Pelos três romances, referencia-se também a presença do campesinato após a Revolução dos Cravos, quando se identifica, na personagem Gabriel a figura do camponês que já não precisa emigrar para sobreviver digna-



mente.

No campo dos biógrafos, encontramos o desencanto, quer dos herdeiros da antiga aristocracia, quer da burguesia do período salazarista. Álvaro, proprietário de terras, despreparado para assumir o seu lugar entre as novidades pós-74, refugia-se no campo, onde também já não se reconhece.

Rosa viveu desde o final da monarquia até ao início da guerra colonial. Como era analfabeta, seu conhecimento do mundo vem através do ver e do ouvir. Assim é que lhe chega a época medieval, a fase de Reconquista, pelas histórias das princesas mouriscas que ela recolhe nas lendas do imaginário popular e transfere para os seus bonecos. A revolução popular de 1383-1385 é contada a partir de uma cerâmica sobre a padeira de Aljubarrota. Da Guerra colonial, ela tomou conhecimento quando o seu neto foi convocado para a luta.

Já na reta final de sua vida, Rosa recolhia entre os turistas retalhos dos novos tempos da nação portuguesa, com as fotos dos hotéis que respondiam à propaganda salazarista de que Portugal era “um jardim plantado à beira-mar” e que servia para atrair as divisas do turismo. Através do folheto de cordel de um ceguinho, ela ouve o lamento popular da perda de Salazar, ao mesmo tempo em que o autor acompanha a decadência da casa senhorial de Santa Eufrásia de Goivos, metonímia da antiga nação portuguesa, saudosa dos tempos do Gigante Adamastor. É na casa de Santa Eufrásia que se hospedam os ingleses Robert e Maud, interessados também na ceramista, que a ela chegam através de Priscila, esposa de Álvaro, com quem os ingleses se correspondem. Álvaro conheceu a ceramista através de Priscila, que, a conselho médico, busca, na moldagem do barro, a cura para sua neurastenia.

Há, ainda, na Quinta, um personagem enigmático, que, ao atrair a curiosidade dos ingleses, atrai a atenção do leitor. Trata-se de Gabriel, filho da antiga cozinheira da Quinta. Gabriel, símbolo bíblico de anunciação, é arauto de um novo tempo, elemento da geração pós-salazarista que não emigra. Simboliza a ascensão do campesinato, em meio à decadência da aristocracia rural.

Quanto aos ingleses, remetem-nos à atual situação de Portugal, na periferia das grandes economias do centro europeu. Foram-se as colônias, foi-se a ditadura. A Inglaterra reassume a dominação,

desta vez através da exploração turística, buscando o clima ameno para os seus aposentados na ocupação de antigas casas senhoriais decadentes, agora transformadas em pousadas. Mas o que está no fim, no labirinto de narrações mariocalaudiano, às vezes já havia sido anunciado. Na página inicial, o narrador escrevera: “Adormece a Casa de Santa Eufrásia de Goivos, logo após o almoço, no grande vazio da morte que a tocou”.

Adormece, portanto, um período da história. Rosa, a personagem da vida real, ceramista da aldeia de São Martinho, também já foi silenciosamente devolvida ao barro. Sua arte continua sendo praticada pela neta Júlia, que Rosa elegeu entre as mulheres de sua descendência para perpetuar a tradição.

**RESUMO:** Este trabalho pretende apontar alguns sentidos construídos a partir da leitura do romance Rosa, livro do escritor português Mário Cláudio. O romance é perpassado por um jogo de sentidos entre a ficção e a realidade, desmistificando a falsa idéia de que existem escrituras menores e dando visibilidade à produção da ceramista Rosa, artista popular da aldeia portuguesa de São Martinho de Galegos, próxima à cidade do Porto. Rosa faz parte de uma trilogia biográfica, ou melhor, uma tetralogia, em que oito mãos realizam a tradução da força do homem na força da arte. Trata-se das mãos do pintor Amadeo, a colorir com dramaticidade o espaço em branco de suas telas; da violoncelista Guilhermina, que liberta belas composições virtualmente insinuadas no silêncio; da ceramista Rosa e, finalmente, do escritor Mário Cláudio, que faz uso da palavra escrita para transformar marcas da realidade em traços da ficção. Buscando no corpo literário da obra marioclaudiana os sentidos de seu diálogo com a temporalidade, reconheceremos a grandeza com que Rosa se sobrepôs aos obstáculos. Recolhendo recados ocultos na apreensão sensorial do mundo, ela os codifica através de uma arte milenar, a cerâmica. Decodificar tais recados supõe visualizar retalhos da história portuguesa, desde a Guerra de Reconquista, até à queda do regime Salazarista, ou ao declínio de antigas casas senhoriais, que ruem, silenciosamente, nos novos tempos pós-modernos.

**ABSTRACT:** *This study intends to point out some senses built upon the reading of the novel Rosa, by the Portuguese writer Mário Cláudio. The novel desmystifies the false idea of the existence of smaller writings, giving visibility to the production of the potter Rosa, artisan of the Portuguese village of São Martinho de Galegos, near to the city of Porto. The book is part of a biographical trilogy, or even a tetralogy, as eight hands accomplish the translation of the force of man into the force of art. Those are the hands of the painter Amadeo, who colors the white space of his canvas, the hands of Guilbermina, Cello player who sets free compositions made in silence; the potter Rosa, and also the hands of the writer Mário Cláudio, who makes use of the written word to turn reality marks into traces of fiction. In searching the literary corpus of the marioicaludian work for the senses of his dialogue with the temporality, it is possible to acknowledge the greatness with which Rosa overcomes her obstacles. As she collects hidden messages in the sensorial apprehension of the world, she codifies them through the millenary art of pottery. In decoding those messages, various parts of the Portuguese history are seen, since the War of Reconquest to the collapse of the Salazarian regime, and the decline of the ancient landowners houses, that fall apart silently in the new post-modern times.*

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Maria Theresa Abelha. *Quem escreve se descreve: uma apresentação de Mário Cláudio*. In Boletim do SEPESP. Rio de Janeiro: Serviço de Publicações / FL - UFRJ novembro de 1993, p. 127.
- CLÁUDIO, Mário. *Amadeo*. 2 ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.
- CLÁUDIO, Mário. *Guilbermina*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.
- CLÁUDIO, Mário. *Rosa*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988.
- MATEOS, Juam / CAMACHO, Fernando. *Evangelho: Figuras e Símbolos*. São Paulo: Edições Paulinas, 1992.
- Bíblia Sagrada*. São Paulo: Paulus, Edição Pastoral, 1990. Gênesis, cap I, vs 1-3.

# GARRETT E A NARRATIVA ROMÂNTICA PORTUGUESA

Ofélia Paiva Monteiro<sup>1</sup>

Solicitaram-me os organizadores deste XX Encontro da ABRAPLIP que falasse de narrativa na minha intervenção, colocando-me assim, generosamente, perante um horizonte de possibilidades inúmeras. Combinei dois critérios para procurar os fios da meada a entrelaçar: eleger um espaço de reflexão do meu razoável conhecimento – a produção literária do século XIX português, e nela, em particular, do Romantismo – e ir ao encontro do cerne do Congresso, “o limite dos sentidos”. Relendo com esse objectivo o texto da sua apresentação programática, encontrei no passo seguinte o vector que globalmente me orientou: “Se a apreensão do que chamamos mundo se faz pelos cinco sentidos, é certo também que aquilo que nomeamos como realidade constitui-se como construção simbólica plural que cabe ao homem fazer significar”; “a partir desse ponto de vista” – salienta o texto depois – “a prática literária, em especial, constitui-se como espaço de permanente transformação por ser capaz de (...) firmar-se” – e cita Barthes – “como (...) *logro magnífico*, que movimenta os signos e faz *gírar os saberes*”.

Na sequência do que fica dito, proponho-me então apresentar a narrativa – entenda-se, a narrativa ficcional – como uma das formas da comunicação literária mais capazes de elaborar interpretações da existência pelas quais se transformam em construções simbólicas os elementos referenciais colocados no universo fabular, documentando essa asserção com exemplos colhidos na narrativa romântica portuguesa, garrettiana e pós-garrettiana. É por esta inseminação de sentido que o universo ficcional traduz uma “leitura” do mundo e do homem, uma “leitura” que nós, críticos, tentamos por nossa vez “ler”, fazendo “gírar saberes” – da história sociocultural à história literária, da narratologia à estilística – que nos ajudem a encontrar “significados” plausíveis. Sublinho

---

<sup>1</sup> Professora Catedrática, aposentada, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

o adjectivo, *plausíveis*, porque ele inculca que, na decodificação dos sinais que o texto literário emite, existe sempre uma margem de fiabilidade e outra de incerteza, como Umberto Eco vem defendendo ultimamente, com tanta sensatez a meu ver, ao falar de *interpretação e sobreinterpretação*<sup>2</sup>.

\*

Parafraseando o início do Evangelho de S. João - “Ao princípio era o Verbo” -, bem se pode dizer, pelo que à literatura portuguesa moderna diz respeito, que “ao princípio era Garrett”. “Inaugural”, “fundador”, são adjectivos que comumente rotulam o seu papel no nosso património cultural do Romantismo em diante, adjectivos que mostram bem a sua pertinência quando nos fixamos no campo que nos interessa, a narrativa. Foi aliás Garrett quem teve a percepção pioneira, durante a experiência dura mas enriquecedora do seu primeiro exílio, de 1823 a 1826, de que as autênticas “criações da literatura moderna” eram o *drama* e o *romance*, como afirmou em 1827, já em Lisboa, em artigo de um semanário que então criou e praticamente redigiu sozinho, *O Cronista*<sup>3</sup>; a explicar-se, dizia, reportando-se a dois romancistas quase ignorados hoje, o francês Pigault-Lebrun e o alemão Augusto Fafontaine<sup>4</sup>, que a índole nova dessas formas provinha da mimese que praticavam, ao darem imagens do mundo “tal qual é”, e não construídas segundo “o belo ideal”, arquetípico e decoroso, praticado nos géneros clássicos: o romance, afirmava, era para a epopeia o que era o drama em relação à tragédia. Garrett – um Garrett desengano das utópicas abstracções do seu Vintismo – acentuava, em suma, que o drama e o romance modernos procuravam captar a

<sup>2</sup> Cf. Umberto Eco, *Os Limites da Interpretação* (1990), trad. de José Colaço Barreiros, Lisboa, Difel, 1992; Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, *Interpretação e Sobreinterpretação* (1992, dir. de Stefan Collini), trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Editorial Presença, 1993.

<sup>3</sup> Iniciado em Março de 1827, o semanário terminou de moto-próprio três meses depois, tais as intrusões da censura num ambiente que anunciava o triunfo miguelista de 1828. Grande parte dos artigos de natureza política do jornal acham-se reunidos no volume 8 de *Obras Completas – Almeida Garrett*, portador do título *Obra Política. Doutrinação da Sociedade Liberal (1827)*, com organização, fixação de textos, prefácio e notas de Maria Helena da Costa Dias, Luís Augusto da Costa Dias e João Carlos Faria (Lisboa, Editorial Estampa, 1992).

<sup>4</sup> O artigo intitula-se “Literatura alemã e francesa – Romances Alemães e Franceses – Paralelo entre Augusto Lafontaine e Pigault-le-Brun” (*O Cronista*, tomo I, 1827, pp. 28-32).

concreteza física e moral do mundo, pedindo, para se moldarem às suas anfractuosidades e contrastes (que ele mesmo, Garrett, ia descobrindo), uma linguagem despreconceituosa e maleável. Que a expressão “mundo *tal qual é*”, a sublinhar essa proximidade entre mundo ficcional e mundo real nos géneros novos, nos não induza, porém, ao erro de supormos que Garrett obliterasse que a literatura continuava, neles, a ser não *cópia* do real, mas *representação, imagem* do real, formada na subjectividade do ficcionista que constrói o universo que olha e nos dá a ver; o que acontecia no romance e no drama modernos era estabelecerem, porém, com o leitor um contrato ficcional que tentava, por processos vários, levá-lo a esquecer-se do carácter ficcional da ficção, provocando a “suspensão da incredulidade” (como disse Coleridge) com uma eficácia que um romance pastoral ou cavaleiresco, submetidos a convenções muito artificiais, não atingiam (penso não trair o pensamento do jovem Escritor explicitando-o nestes termos dos nossos dias).

A ficção “histórica”, que tanto abundava na Europa nesse terceiro decénio de Oitocentos, terá, creio, estimulado em Garrett a reflexão sobre esta ordem de questões (que integrava uma outra que também pioneiramente o movia então, a da *nacionalidade* desejável na produção literária): eis de facto uma modalidade ficcional, a histórica, que comportava, enquanto ficção, o trabalho imaginativo, mas que, pretendendo representar com verosimilhança tempos passados, exigia uma aproximação convincente do efectivamente acontecido. No mesmo semanário, *O Cronista*, Garrett publica um pequeno texto sobre teatro histórico, acentuando, à luz do exemplo francês de Lemercier, os benefícios que viriam para a nossa cultura de buscar-se inspiração na história pátria<sup>5</sup>. É, porém, num artigo mais longo consagrado a um *best seller* da altura, Walter Scott<sup>6</sup>, que faz considerações mais interessantes sobre a matéria, a acompanhar uma perspicaz análise de processos narrativos do célebre escocês. Após colocar em relevo a arte com que Scott entrelaça os “interesses privados” dos seus “heróis de invenção” com a recriação fidedigna do ambiente colectivo e do actuar de personagens verídicas de relevo, escreve, marcando a fronteira entre história e ficção:

<sup>5</sup> “Literatura Estrangeira – Comédias Históricas” (*O Cronista*, tomo I, pp.224-225).

<sup>6</sup> “Literatura Inglesa. *Sir Walter Scott*” (*O Cronista*, tomo II, pp. 87-89).

“Já o leitor conhece Isabel (de Inglaterra) e os Stuarts pelo modo de pensar de suas cortes, antes de eles aparecerem em cena; e então a breve audiência que nos dão basta de alguma sorte para completar a revelação de sua vida interior, ou de sua política oficial. Há em tudo uma preparação hábil, uma espécie de artifício engenhoso, mas que pertence mais ao autor dramático do que ao historiador. Assim, aquele como o romancista atende tanto à verdade quanto ao efeito que deseja produzir: para ambos de dois [*sic*] existe uma espécie de *verdade relativa*. O historiador procura a *verdade absoluta*, o romancista e o dramático podem escolher na história o que lhes convém e desprezar o que lhes fora importuno em suas composições: daí têm eles a vantagem de um interesse mais vivo e sustentado.”

Outro tanto é dizer que a ficção histórica, não estando obrigada à *verdade absoluta*, permite ao ficcionista *interpretar* a existência passada, inflectindo-a, com as escolhas que faz, para significados que têm a ver consigo e com o seu tempo. Este tipo de ficção pode, em suma, falar à contemporaneidade através de motivos do tempo antigo: e por isso sublinha Garrett que W. Scott atinge, com a “verdade relativa” dos seus romances de acções colocadas no passado britânico, uma dimensão “quase universal”. Oportuno é lembrar ainda que o nosso jovem Escritor admira a liberdade da linguagem do ficcionista escocês: “Toda a literatura inglesa aí está; Shakespeare sobretudo e seus contemporâneos, cujo estilo estudou o romancista como poeta e como antiquário, para lhes imitar a tempo os desalinhos engraçados mas atrevidos, o apaixonado da frase, a força cômica”. De juízos destes ressalta claramente que Garrett estava em pleno processo de libertação das constritoras “regras” clássicas, como já tinha, aliás, mostrado, quase programaticamente, nos poemas lírico-narrativos publicados em Paris em 1825 e 1826, respectivamente *Camões* e *D. Branca*, as obras – ajuizava Herculano em 1834<sup>7</sup> – que mostravam aos nossos autores, pela liberdade e nacionalidade da sua concepção, o trilho que deviam

<sup>7</sup> A. Herculano, “Qual é o estado da nossa Literatura? Qual é o trilho que ela hoje tem a seguir?”, artigo publicado nos n.os 1-2 do jornal *Repositório Literário* (1834), do Porto (posteriormente integrado em *Opúsculos*; cf. *Opúsculos*, vol. V, organização, introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Lisboa, Editorial Presença, 1986, pp. 18-19).

seguir.

O interesse garrettiano pelo romance e pelo drama modernos, com esta atenção cedo dada à ficção “histórica”, traduz-se por obras-mestras publicadas na maturidade, entre o fim da década de 30 e o início da de 50 – *O Alfageme de Santarém*, *Frei Luís de Sousa*, *O Arco de Sant’Ana* – e por múltiplas tentativas abortadas que surgem no itinerário do Escritor desde o primeiro exílio (e se guardam no seu espólio<sup>8</sup>): no domínio da narrativa, cito o brevíssimo autógrafo de um romance, *A excelente Senhora*<sup>9</sup>, de 1825, outro, também muito curto, *Torre do Lavre* (ms. 79), de data eventualmente próxima, um terceiro, já de 1839, *As três Cidras do Amor* (ms. 74); no domínio do drama, *Inês de Castro – A Vingança* (ms.28), *Padeira de Aljubarrota* (ms. 36), *Maria Teles* (ms. 40), *O Tanoeiro de Lisboa* (ms. 38).

Não deixou, porém, Garrett de pressentir – e também desde o primeiro contacto com o estrangeiro – que a contemporaneidade poderia ser para os géneros novos outro filão riquíssimo, mais directamente capaz do que o histórico de “ler” e ajudar a “ler” a sociedade, e por esse facto, bem como pela linguagem mais chã que demandava, propenso a suscitar lato interesse no público leitor, que se alargava com a ascensão da burguesia. Diz-se comumente que a novela da “Menina dos Rouxinóis”, inserta nas *Viagens*, colocada no tempo da guerra civil de 32-34, representa, na nossa literatura, o primeiro caso da narrativa de assunto contemporâneo que terá pleno desenvolvimento (e o mesmo acontecerá no drama) a partir da década de 50; mas a verdade é que, entre os fragmentos manuscritos do citado espólio, estão as muito interessantes *Memórias de João Coradinho* (ms.75), de 1825, picaresca mas trágica história moderna de um mulato que se vinga, sacrificando uma inocente, da maldade social que o vota à solidão e ao desprezo, e um pequeno texto, eventualmente de 1827, *Duas Irmãs*, rotulado de *História deste século* (ms. 73); de época já posterior à das *Viagens*, lá se encontram também *A Cruz e o Perjúrio* (ms. 76), de 1849, *A Cruz*, provavelmente da mesma data (ms. 77), e o autógrafo de *Helena* (ms.70), o romance que Garrett não concluiu porque a morte

<sup>8</sup> A máxima parte do riquíssimo espólio de Garrett conserva-se em Coimbra, na Biblioteca Geral da Universidade (B.G.U.C.); consulte-se o *Inventário do Espólio Literário de Garrett*, por Henrique de Campos Ferreira Lima, Coimbra, 1948.

<sup>9</sup> Ms. 72 do espólio garrettiano da B.G.U.C. A numeração dos manuscritos seguidamente indicados corresponde à que possuem nesse mesmo espólio.



o levou, projecto ambicioso de análise psicológica e social, cuja acção abrangeria duas gerações e decorreria em espaços vários que integravam o Brasil<sup>10</sup>. Lembro ainda que num Brasil colonial relativamente recente se situa a acção de outro fragmento do espólio – *Komurahý* (ms. 71) –, tentativa de romance indianista datável do primeiro exílio e que documenta que Garrett entreviu mais essa senda nas virtualidades da ficção moderna<sup>11</sup>.

\*

Acentuado o papel inaugural do Escritor na constituição das grandes linhas da narrativa portuguesa oitocentista, irei demorar-me um pouco nas duas obras-mestras narrativas que publicou na maturidade – *O Arco de Sant’Ana* e as *Viagens* –, que me permitirão retomar, complexificar e prolongar pelo século XIX adiante algumas questões já levantadas.

Voltemos àquela imitação do mundo “tal qual é” que definia para o jovem Escritor de 1827 o “quid” do drama e do romance modernos. Nas duas décadas que medeiam até ao aparecimento dos citados grandes títulos – *O Arco* entre 1845 e 1850, as *Viagens* em 1845-46 – e ainda nas duas décadas que se seguem, a literatura portuguesa enche-se de produção histórica no teatro (Mendes Leal, Silva Abranches), no romance (Herculano, Oliveira Marreca, Rebelo da Silva) e até no poema lírico-narrativo (Castilho, José Maria da Costa e Silva), chegando a voga a uma saturação tal que o próprio Herculano observava, em 1842, ser de lamentar que “os nossos mancebos” preferissem o passado para “traduzirem ao mundo os frutos do seu engenho”, em vez de estudarem “a vida presente que também é sociedade e história”<sup>12</sup> e mais acessível lhes seria. A razão do lamento estava nas desfigurações que o passado sofria em mãos inexperientes e pouco estudiosas, que julgavam bastarem para a reconstituição de um dado tempo “as alusões aos acontecimentos políticos ou pessoas notáveis de então”; fossem

<sup>10</sup> A este muito interessante fragmento romanesco dediquei o estudo “*Helena*: os dados e as incógnitas de um enigma romanesco” (in *Leituras, Revista da Biblioteca Nacional*, n.º 4, consagrado a Almeida Garrett, Lisboa, 1999, pp. 147-174).

<sup>11</sup> No vol. II de *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação* (Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971), estudei (sobretudo nos capítulos XI e XII) boa parte dos textos aqui citados e o renovado interesse de Garrett pelo romance desde o exílio.

<sup>12</sup> *D. Maria Teles. Drama em cinco actos. Parecer* [apresentado ao Conservatório Dramático], in A. Herculano, *Opúsculos*, vol. V, ed. citada, p. 94.

essas alusões retiradas – comentava Herculano –, e a ficção pertenceria à época e ao país que nos aprouvesse, porque lhe faltavam “o crer, os costumes, as relações sociais dessas eras”<sup>13</sup>. Aí residia, sem dúvida, um escolho da ficção histórica, escolho que se avolumava por pertencer o ficcionista a uma época diversa da que representava na sua obra, o que podia levá-lo a distorcer o tempo antigo em função de si e da sua actualidade, para a qual desejaria “falar” através da imagem do mundo fabricada, melhor ou pior, com motivos de outrora.

Como atrás vimos, Garrett assinalou bem cedo esta questão; nunca ela, porém, o preocupou deveras, já que se sentia, como artista, obrigado a sacrificar “às musas de Homero” e não “às de Heródoto”, como diz nesse texto fundamental da nossa reflexão teórica romântica que é a *Memória* ao Conservatório sobre *Frei Luís de Sousa*<sup>14</sup>. O que sobretudo, e sempre enquanto artista, lhe importava – lê-se também aí – era cumprir a “missão” da literatura num século que tinha por “estudo” fundamental o estudo do homem, missão definida nestes termos célebres:

“Este é um século democrático: tudo o que se fizer há-de ser pelo povo e com o povo...ou não se faz. (...) Os leitores e espectadores de hoje querem pasto mais forte (...); é povo, quer verdade. Dai-lhe a verdade do passado no romance e no drama histórico – no drama e na novela da actualidade ofereci-lhe o espelho em que se mire a si e ao seu tempo, a sociedade que lhe está por cima, abaixo, ao seu nível – e o povo há-de aplaudir, porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar.”<sup>15</sup>

A *verdade* de que Garrett fala é, porém, a tal “verdade relativa” da ficção, que fornece ao leitor – seja ficção histórica ou contemporânea – interpretações do mundo sujeitas ao perfil do “interpretante”. O *Arco de Sant’Ana* documenta exemplarmente as questões que levanto. Na “Advertência” que acompanha a edição de 1850

<sup>13</sup> Id., *ibid.*

<sup>14</sup> “Ao Conservatório Real”, in *Frei Luís de Sousa*, apresentação crítica, fixação do texto e sugestões para análise literária de Maria João Brilhante, Lisboa, Col. “Textos Literários”, Ed. Comunicação, 1982, p. 69.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 71, 74.

da totalidade do romance<sup>16</sup>, diz o Escritor sem reboços que se o seu “argumento” provém do XIV século, tinha sido escrito “sob as impressões do décimo nono”; e por isso pedia, no prefácio da segunda edição do “romancito” – o termo é de Garrett –, que de modo algum o aferissem “doutoralmente” pelas “severas regras do romance histórico professo e confesso”<sup>17</sup>. Sobre quais fossem as “impressões” do século XIX mescladas à trama medieval fala-nos a dedicatória “Ao leitor benévolo”, da primeira edição: efabular o castigo dado pelo rei D. Pedro, a pedido do povo, ao comportamento femeeiro e prepotente do bispo do Porto tinha por alvo atingir a “oligarquia eclesiástica” que, no contexto do cabralismo agiota, acerbamente condenado por Garrett, voltava a levantar a cabeça para acicatar perseguições contra os liberais, esses mesmos que, algum tempo atrás, tinham lutado a favor da Igreja, combatendo extremismos democráticos que tinham feito perigar reis e papas; hoje – dizia o Escritor com desassombro – “é útil e proveitoso lembrar como os povos e os reis se uniram para debelar a aristocracia sacerdotal e feudal”<sup>18</sup>. Para além deste significado político moderno abertamente desvelado, quantos outros, mais “pessoalmente” garrettianos – e por isso consciente ou inconscientemente silenciados – não comportava, porém, a trama romanesca medieval! Lembro só que Vasco, sendo uma personagem menos complexa do que o Carlos das *Viagens*, tem, como este inicialmente... e como Garrett ele próprio, um idealismo juvenil que colide com a autoridade familiar e um pouco da volubilidade e da divisão interior que estão, exacerbadas, no primo de Joaninha... e no criador de ambos; ou que no vicioso Bispo do Porto, como no Frei Dinis das *Viagens*, encontramos a dialéctica culpa-remorso-expição que para Garrett era uma *via crucis* salvífica, como as *Folhas Caídas* tão impressivamente nos mostram.

Não vou demorar-me nas *Viagens*, ampla e polifacetadamente estudadas, para recordar quantos sentidos se albergam na estruturação labiríntica, mas afinal profundamente “organizada”, deste

---

<sup>16</sup> Abre o volume II. De *O Arco de Sant’Ana*, consulte-se a edição crítica da responsabilidade de Maria Helena Santana (col. ‘Edição Crítica das Obras de Almeida Garrett’, Lisboa, IN-CM, 2004).

<sup>17</sup> Ed. cit., p. 53.

<sup>18</sup> Ed. cit., p. 59.

“inclassificável” livro<sup>19</sup>, dando a quanto o constrói um rendimento simbólico posto ao serviço da montagem do que julgo ser o seu significado totalizante – o conflito insanável entre pureza natural e endemia social –, dito na disputa entre Ílhavos e Campinos, na evocação do Vale e das ruínas de Santarém, na longa metadiegesse que a história da Casa do Vale constitui nos seus vários lances. É, aliás, o narrador, configurado de modo a ser confundido com o autor, quem claramente nos diz que a sua obra “é um símbolo”, “um mito”, e que na sua viagem “Tejo-arriba está simbolizada a marcha do nosso progresso social” (cap. II) – esse progresso *forçoso* do tempo, que ele identificava, tendo visto os liberais tornarem-se barões, com a história tragicômica do “castelo do Chucherumelo” (“Aqui está o cão que mordeu no gato, que matou o rato, que roeu a corda, etc., etc.: vai sempre assim seguindo”<sup>20</sup>). Não creio “sobreinterpretar” afirmando, por exemplo, que Joaninha é uma representação mitificada da natureza autêntica, com olhos necessariamente *verdes* pela lógica simbólica que urde a pequena novela e a integra na totalidade do livro. Basta lembrarmos o poema em prosa que Carlos, o Adão caído na “flutuação inquieta e doentia” do homem social<sup>21</sup>, dedica a esses olhos e à sua cor – a do “viço do prado” e da “transparência” do mar, a que repousa e jamais cansa, porque nela está “a origem e o primeiro tipo de toda a beleza”<sup>22</sup>.

Julgo ficar assim documentado com *O Arco de Sant’Ana* e as *Viagens*, embora sumariamente, o “logro magnífico” que a narrativa instaura, “movimentando signos” em cuja amplidão significativa cabem a ideologia e os conflitos existenciais do criador: são “interpretações da existência” que ela, a narrativa, nos oferece, organizando teleologicamente, com uma coerência que não exige necessariamente coesão (bem no-lo mostram as *Viagens*), os cenários, as situações e o seu evoluir, o actuar e a confrontação das personagens. É que em tempos românticos, cultores da individualidade, a narrativa não escondia, como no realismo-naturalismo acontecerá decénios mais tarde, ser criatura estética moldada por um criador, também as mesmas obras garrettianas exuberantemente mostram,

<sup>19</sup> É Garrett quem assim o rotula no cap. XXXII das *Viagens*.

<sup>20</sup> Cap. XIII, pp. 94-95 da edição das *Viagens* da responsabilidade de Augusto da Costa Dias (Lisboa, Portugália Editora, 1963).

<sup>21</sup> Cap. XXIV, ed. cit., p. 177.

<sup>22</sup> Cap. XXIII, ed. cit., pp. 171-173.

ao apresentarem esse dinâmico narrador que ambigualmente diz “eu” para tecer comentários à acção e às personagens, entrar em digressões que incrustam o seu tempo e as suas preocupações na diegese, ou acentuar que é doador e gestor do narrado, tudo isto fazendo em diálogo frequente com o leitor, que deseja orientar na avaliação do mundo e na leitura da obra. Também Herculano e ficcionistas da geração romântica dos anos 50 e 60, já nascida no interior da sociedade liberal, como Júlio Dinis ou Camilo, praticam esse “egocentrismo narrativo” (utilizo uma expressão de Gérard Genette<sup>23</sup>), tantas vezes gerador de metalepses – ou seja, de interpenetrações dos níveis diegético e extradiegético<sup>24</sup> – com rendimento confessional, humorístico ou satírico. Garrett fá-las com uma inigualável desenvoltura: n’*O Arco de Sant’Ana*, por exemplo, o narrador convoca as práticas e linguagem políticas do liberalismo a propósito da assembleia medieval dos deputados do povo<sup>25</sup>; e lê-se quando se retoma uma linha da acção que ficara abandonada – o rapto de Aninhas por ordem do Bispo – para serem contados outros eventos entretanto ocorridos:

“E Aninhas? E a pobre Aninhas que está no aljube? Que é feito dela, senhor historiador? Deixa-se assim por tanto tempo nas asquerosas enxovias de uma prisão a uma bela rapariga tão interessante (...) ? E passam-se capítulos e capítulos – o qual mais pequeno, é verdade, mas são muitos – sem nos dizer o descuidado cronista o que é feito dela?

Contesto, amigo leitor: - a culpa não é minha. (...)

Traduzo umas vezes, copio outras, segundo a vetustade da linguagem o pede, no precioso Manuscrito que tive a fortuna de achar. E se alguma reflexão ou ponderação minha lhe ajunto em forma de glosa, nunca me meti a alterar a ordem da história, e sigo fielmente o douto Grilo a quem devemos estas incomparáveis memórias (...).

Tenha, pois, paciência a bela Aninhas; por ela e com ela a te-

<sup>23</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 250.

<sup>24</sup> G.Genette ( *ibid.*, pp. 243-244) designou por “metalepse” a passagem de um nível narrativo para outro, como sucede quando se verifica uma intrusão do narrador ou do narratário extradiegético no universo diegético, ou de personagens diegéticas no universo metadiegetico. Veja-se o seu estudo mais recente, *Métalepse* (Paris, Éd. du Seuil, 2004), que alarga o âmbito da noção, fazendo caber nela, por exemplo, a digressão ou o comentário.

<sup>25</sup> *O Arco de Sant’Ana*, caps. XXXI-XXXII.

nha o leitor benévolo, que antes de correremos os ferrolhos e de abirmos os cadeados do aljube episcopal, temos de subir outra vez as escadas do paço; de atravessar suas longas salas, e de tornar a entrar naquele misterioso e recatado gabinete (...).<sup>26</sup>

Metalepses de vária ordem ocorrem, como vemos, no texto: o leitor interpela o narrador; este retorque-lhe; e ambos e nós próprios (integrados que também estamos no “leitor benévolo”), acompanhamos a personagem Aninhas, subimos as tais escadas do paço e atravessamos as suas longas salas, etc., numa fusão dos planos diegético e extradiegético que assinala o envolvimento do autor com os seus leitores e destes com a narrativa que estão a ler. Duas outras modalidades de metalepse presentes no texto merecem algum relevo, por também abundarem na ficção romântica e colocarem questões narrativas de interesse. Uma está na intrusão que o narrador faz para assentar o que conta num documento *dado como real*, o manuscrito que diz ter achado no convento portuense dos Grilos, anunciado desde o frontispício do romance, que traz o subtítulo de *Crónica Portuense* e o faz seguir da indicação *Manuscrito achado no convento dos Grilos do Porto por um soldado do Corpo Académico*; esse soldado é o nº 72 que depois assina o paratexto constituído pela carta que escreve “Ao Il.mo Sr. Coronel J. P. S. Luna, Comandante do Corpo Académico durante o Cerco do Porto”, para lhe oferecer, já retirado da tropa, desiludido com o devir liberal e a viver numa aldeia do Minho, o romance que aquele militar o deixara escrever em tempos de outro ardor: ora o Coronel Luna fora, no Porto cercado, o comandante verídico do Corpo Académico a que pertencera o soldado verídico Almeida Garrett, que depois não viveu, porém, numa aldeia do Minho. Destas mistificações a cruzarem realidade e ficção, resultam a colagem do narrador do romance ao autor Garrett e a aplicação humorística de uma estratégia *autenticadora* a uma ficção que pouco tem e pouco *quer parecer ter* de histórico, como vincam os outros paratextos que a acompanham.

O recurso constante, na narrativa romântica, a processos destes, geradores de “efeito de real” (para retomarmos a expressão de Barthes), provirá talvez da vontade de conciliar a aproximação do mundo “tal qual é” com o culto do excepcional e do intenso, tão

<sup>26</sup> *O Arco de Sant’Ana*, cap. XXVI, ed. cit., pp. 247-248 (atualizei a grafia).

notório na imaginação e sensibilidade exaltadas da época. Camilo é exímio nesta forma de *captatio lectoris*, investindo percentagens de ficcionalidade, ora mais ora menos elevadas, na estratégia de simulação do autêntico. *Amor de Perdição*, subtítulado *Memórias duma Família*, dá-se por baseado – e é-o de facto – na história de um tio paterno do próprio Camilo; mas totalmente ficcional é Silvestre da Silva, o “herói” de *Coração, Cabeça e Estômago*, cuja primeira edição é do mesmo ano de 1862, caso muito engenhoso de *acreditação* narrativa aplicada a situações e personagens de uma exasperação caricatural levada até ao burlesco e ao grotesco. Lembro que um “Preâmbulo”, colocado na voz de um “eu” colado ao autor, explica que o livro não é mais do que o arranjo por ele feito e por ele editado de três volumes de “papéis” autobiográficos romanceados, o primeiro intitulado *Coração*, o segundo *Cabeça* e o último *Estômago*, que lhe deixara um amigo falecido, Silvestre da Silva, sarcástico folhetinista do Porto<sup>27</sup>; sendo estas informações de molde a criarem “efeito de real”, mais este se acentua com o serem dadas em diálogo com uma figura *verídica*, Faustino Xavier de Novais, o poeta e jornalista portuense, amigo de Camilo, falecido em 1869 no Brasil, e cuja irmã casou com Machado de Assis; também resultam num avolumar da *credibilidade* as notas que o “eu” responsável do arranjo e da edição do romance autobiográfico de Silvestre lhe apõe, como acontece quando completa o relato que este faz em *Coração* da sua ligação a Leontina, dando notícia da história subsequente da moça<sup>28</sup>, ou quando decide só apresentar um escasso exemplo das muitas poesias que o dito Silvestre integrava no seu texto original para ilustrar os “gritos de alma” em que desafogara o cepticismo causado pelos sete amores atoleimados que tivera por “virgens” que só o pareciam<sup>29</sup>.

A outra modalidade de metalepse a que gostaria de dar em algum relevo, presente também no fragmento há pouco citado d’O

<sup>27</sup> Em Camilo é muito frequente a estratégia de simular a construção dos seus romances sobre acontecimentos autênticos. Lembro *O Sangue* (1868), também iniciado por uma “Introdução” em que um “eu” – narrador/autor – reproduz o diálogo com um velho amigo imaginário (António Joaquim), que lhe relata o caso, dado como real, que dá origem ao romance. O mesmo António Joaquim reaparece, com a mesma função, em *Vinte Horas de Liteira*.

<sup>28</sup> In “Coração”, “Sete Mulheres”, I, Nota (*Coração, Cabeça e Estômago*, 5ª ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1967, pp. 57-59).

<sup>29</sup> In “Coração”, “A Mulher que o mundo respeita”, I, ed. cit., pp. 87-88.

*Arco de Sant'Ana*, é a que insere no romance comentários sobre a sua própria feitura, gerando efeitos de *auto-reflexividade*. No passo referido, como recordam, o leitor questionava o narrador sobre a injustiça da suspensão do destino de Aninhas durante “capítulos e capítulos”, pequenos, mas muitos, o que redundava em chamar o romance a atenção para o facto de se estar a ler um romance, construído segundo uma “dispositivo” que é posta em causa. Muitas situações análogas ocorrem nas *Viagens*; lembro as que insinuam ir sendo o livro feito à medida que a viagem decorre e o viajante-narrador devaneia (“isto pensava, isto escrevo; isto tinha na alma, isto vai no papel”<sup>30</sup>), ou a que ocorre quando ele nos diz, após múltiplas digressões ocasionadas por Santarém, estar chegado o momento da conclusão da história de Joaninha, ouvida a um companheiro de viagem:

“Entraremos portanto em novo capítulo, leitor amigo; e agora não tenhas medo das minhas divagações fatais, nem das interrupções a que sou sujeito. Irá direita e corrente a história da nossa Joaninha até que a terminemos...em bem ou em mal? Dantes um romance, um drama em que não morria ninguém era havido por sensabor; hoje há um certo horror ao trágico, ao funesto que perfeitamente quadra ao século das comodidades em que vivemos.

Pois, amigo e benévolo leitor, eu nem em princípios nem em fins tenho escola a que esteja sujeito, e hei-de contar o caso como ele foi.”<sup>31</sup>

Como vemos, o livro autocomenta o seu avançar digressivo, que nem de paragens liberta o relato da história da casa do Vale; e se esta é dada como assente em factos reais – “hei-de contar o caso como ele foi”, diz o narrador fingindo não conhecer como tudo acaba e estar a escrever o seu livro no momento em que se nos dirige –, deixa intersticialmente pairando a sugestão de que possa tratar-se de um romance cujo termo lhe cabe decidir.

Um efeito da *auto-reflexividade*, como, aliás, das outras modalidades de intrusão do narrador, é a quebra da ilusão narrativa pela qual o leitor imerge na ficção, seduzido pela cadeia dos eventos

<sup>30</sup> Cap. XXIX, ed. cit., p. 211.

<sup>31</sup> Cap. XXXI, ed. cit., pp. 226-227.



e pela índole das personagens e dos seus conflitos. É o que torna essa prática a mais saliente das que cabem na chamada *ironia romântica*<sup>32</sup>: *ironia*, porque vive de um paradoxo – o desfazer da ilusão montada, a marcar como utópica a autenticidade do dizer ficcional –, *romântica* porque entra no âmbito daquela exibição do narrador/autor, já apontada como sinal de um tempo que, no seu culto da individualidade, “sacralizou” o escritor e a sua capacidade de *inventio*, *elocutio* e *dispositio* (na terminologia da velha retórica). Mesmo num Júlio Dinis, de leitura simples, mas tomado com injusta demasia por escritor de ligeirezas cor de rosa, a auto-reflexividade surge constantemente. Cito, de *Uma família Inglesa* (1868), para mim o mais interessante talvez dos seus romances, o anúncio que faz o narrador/autor, após apresentar os membros da família Whitestone, de que iremos travar “mais íntimo conhecimento” com eles na “singelíssima história” que vai seguir-se, acentuando “para não alimentar ilusórias esperanças”, que a acção decorrerá de facto “desimpedida de complicadas peripécias”<sup>33</sup>; e mais para diante, quando define Cecília, a filha do guarda-livros Manuel Quintino, utilizando a expressão “uma pobre rapariga”, comenta:

“Nesta expressão nada há que faça supor a beleza da pessoa a quem se aplica, bem sei; nem em rigor se refere a qualidade alguma moral.

É certo (...). Sucede porém que, quando de qualquer mulher, que não conheço, ouço dizer que é – uma pobre rapariga –, não sei porque a imagino bela, bela de beleza nacional e com um coração... como o coração de Cecília. (...)

Acusar-me-ão de dar à filha de Manuel Quintino uma feição demasiadamente burguesa, com a frase burguesa, pela qual a caracterizo. Folgarei de que seja merecida a crítica, porque... - vá aqui mais uma confissão, em que revelarei a minha coragem, - eu simpatizo mais com os tipos burgueses do que com os tipos aristocráticos, - e em mulheres sobretudo.”<sup>34</sup>

Como vemos, o narrador/autor mostra-se como a instância que decide escrever uma história singela e dar a Cecília a feição

<sup>32</sup> Cf. Maria de Lourdes Ferraz, *A Ironia Romântica. Estudo de um processo comunicativo*, Lisboa, IN-CM, 1987.

<sup>33</sup> *Uma Família Inglesa*, cap. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, p. 24.

<sup>34</sup> *Ibid.*, cap. 11, pp. 138-139.

burguesa com que simpatiza, lembrando assim ao leitor que por detrás dos eventos que o conquistam está um demiurgo a desenhar a acção e os caracteres.

O apego de Júlio Dinis à simplicidade e lentidão na efabulação romanesca<sup>35</sup> não era a posição mais comum na narrativa das décadas de 50 e 60, como Camilo e outros autores menos conhecidos – António Pedro Lopes de Mendonça ou Álvaro do Carvalho – podem documentar. Proliferava então o “plusquam romântico”, que já Garrett tanto verberava nas *Viagens*, em passos de humor acerado que todos conhecem: com a sua lucidez, ele bem via que sendo a sociedade materialista, a literatura era “toda excessivamente e absurdamente e despropositadamente espiritualista”<sup>36</sup>. É a agudização deste paradoxo que subjaz talvez a singulares exercícios de auto-reflexividade, cheios de auto-ironia e de efeitos paródicos, que então surgem e que documentarei com dois exemplos bem distintos. Pertence o primeiro a Lopes de Mendonça e às suas *Memórias de um Doido* (1ª ed. em volume, 1849, 2ª ed., aumentada, 1859)<sup>37</sup>, relato dos desvarios passionais do jovem Maurício, a cujo idealismo, de cabeça e coração, o “real” dá má resposta nos três casos de amor infeliz relatados: queda no tédio pela vulgaridade da amada no primeiro, decepção com a perversidade ambiciosa da mulher mundana no segundo, inatingibilidade do anjo enfim descoberto no terceiro, que lhe traz uma morte patética. Ora que nos faz ver, no topo do romance, o “Capítulo Último”, precisamente assim chamado? Um grupo de amigos reúne-se com o Autor para fazer a análise do “mesquinho romance *As Memórias de um Doido*”; vão dizendo, um, que o herói era absurdo para os tempos que corriam, outro, que ele era “apenas um herói em perspectiva”, criado por um autor que compreendera as “exigências do século”, pouco favoráveis aos “abortos da natureza humana” cultores de um incomodante heroísmo, outro ainda, trocista, que o herói era “o inevitável poeta que maldiz de tudo”, comentando, quase à Fernando

<sup>35</sup> Das suas concepções sobre a arte romanesca fala J. Dinis no pequeno e muito interessante ensaio “Ideias que me ocorrem”, datado de 1869 (integrado na publicação póstuma de *Inéditos e Esparsos* (1910), Lisboa, Círculo de Leitores, 1980, pp. 5-10).

<sup>36</sup> Cap. III, ed.cit., p. 25.

<sup>37</sup> Leia-se, de *Memórias de um Doido*, a edição da responsabilidade de José Augusto França (Lisboa, IN-C.M., 1982), que oferece o texto da primeira e da segunda edições em volume do romance.

Pessoa: “Quem discute assim o que sente não se sabe se sente para discutir ou se discute para sentir”<sup>38</sup>. A resposta do Autor, explicando-se, é desconcertante por tanto acentuar ser o romance uma história inventada, um “logro”: tendo-lhe pedido um amigo céptico (para quem não valia a pena transportar-se muita bagagem neste vale de lágrimas) que lhe pusesse à disposição uma personagem cujo destino pudesse decidir, entregara-lhe Maurício, que esse amigo condenara à morte e que ele, Autor, em conformidade, matara; mas não aceitam estes outros amigos seus o sofrimento em que deixou as restantes personagens, sem delinear-lhes o fim? Pois bem, diz o Autor, fumando o seu quinto charuto com a “soberania” de um criador de histórias de papel: pode arranjar-lhes soluções pragmáticas ou de vulgaridade chocha, ajustadas ao tempo; e comenta, ouvindo um dos companheiros entoar a ária do *Barbeiro de Sevilha* “Ecco ridente il cielo/Già spunta la bella aurora”, que esse trecho queria dizer que “quando um autor finaliza um romance com uma tão condescendente facilidade e são horas de ir para o teatro, paga-se o consumo e caminha-se gravemente para a estética e a plástica de uma representação”. Saindo todos, é então a vez de um outro “eu” extradiegético dizer que “estenografara” essa sessão em que nada se concluíra, como em quase todas as sessões do mundo<sup>39</sup>. Em suma, a vida não vale a pena e a ficção é aleatória, parece dizer-nos o romance, criando no leitor um distanciamento do que lhe foi narrado, pós-moderno *avant-la-lettre*.

O outro exemplo de auto-reflexividade irônica para que queria chamar a atenção pertence a Álvaro do Carvalho, autor de uns singulares *Contos*, postumamente publicados por um amigo (J. Simões Dias), em 1868<sup>40</sup>. Carvalho, falecido muito jovem, é contemporâneo dos estudantes que suscitam, em 1865, a “Questão Coimbrã” e, como o Eça dos folhetins da *Gazeta de Portugal*<sup>41</sup>, tão conquistado pela exacerbação sentimental romântica quanto pela estranheza nervosa de Hoffmann e Poe, mesmo se curioso também das posturas do filosofismo racionalista e terapêutico que se iam impondo. A ironia romântica que Carvalho pratica resulta, a

<sup>38</sup> Ed. cit., pp. 325-329.

<sup>39</sup> Ed. cit., pp. 331-333.

<sup>40</sup> Consulte-se a recente edição da responsabilidade de Gianluca Miraglia (Lisboa, Assírio & Alvim, 2004).

<sup>41</sup> Postumamente reunidos em *Prosas Bárbaras*.

meu ver, destas zonas de fronteira em que se coloca, como é bem patente no excêntrico conto em que vou demorar-me um pouco, *Os Canibais*, de 1866 (que inspirou a Manuel de Oliveira um filme relativamente recente). Nele, um “eu” narrador, muito interventivo, diz ao leitor, na mistificadora “Introdução” que inicia o texto, gostar de “contos de fadas”, contra as pretensões racionalistas da época, “ofuscadas” pela luz do que julgam a verdade; e acrescenta humoristicamente que, sacrificando-se todavia “às exigências” dessa “geração pretensiosa”, assenta o seu conto, para não ser “constrangido a inventar”, numa “crónica” vinda casualmente à sua mão, onde se movimentam, porém, esquisitas personagens em “mistérios, amores e ciúmes”, desses que “se armazenam” nos “romances de armar ao efeito”<sup>42</sup>. Ao longo da narrativa, situações de excentricidade grotesca, colocáveis, diz o narrador/autor, onde o leitor quiser desde que seja local onde se aprecie Dumas e Kock<sup>43</sup>, vão ser quebradas por intrusões do narrador que destroem todo o patético e toda a empatia.

Muito sucintamente, recordo que a acção de *Os Canibais* tem como núcleo o amor incandescente entre a jovem Margarida e o estranho Visconde de Aveleda, de byroniana beleza, melancólica

<sup>42</sup> Ed. cit., pp. 217-218.

<sup>43</sup> Ibid., pp. 222-223. A. Dumas e P. de Kock eram autores de romances com rocambolescas intrigas, por vezes repassadas de horror, que Carvalhal parece parodiar. Eis o início das humorísticas reflexões do narrador de *Os Canibais* sobre a localização da acção do conto (pp.222-223):

“Uma história qualquer, que se extraiu duma crónica, deve ter necessariamente em vista, ou a propagação de acontecimentos memoráveis perdidos na variedade de muitos factos, ou a manifestação característica dos costumes dum povo numa época marcada. Colocar o facto no local, que lhe é próprio, é sem dúvida a primeira obrigação, que em ambos os casos compete ao narrador. Não o desconheço. Porém de melhor grado me sujeitara eu ao rabujar da crítica, do que a fixar a acção do meu conto neste ou naquele país, visto ignorar a qual pertença, por uma omissão desgraçada no importante manuscrito que tenho ao lado.

Amo a fidelidade. E nessas simples palavras deixo a explicação da minha abstinência no emprego de cores locais.

Contudo tornava-se preciso que a cena se passasse em alguma parte.

Reflecti, com a madureza, que o caso pedia, e por fim, vencido da necessidade, quase me resolvi a levar os meus heróis para o Japão, onde qualquer sombra do extraordinário seria menos notada por sobrenatural (...).

Enfim quebro o fio às divagações para me devotar à história, que o merece. Escolha o leitor a capricho o local da acção, que daí lavo eu minhas mãos, contanto que se não ausente do país em que sejam lidos Dumas e Kock, e onde abundem seminários, escândalos e sotainas.”

e fria, que o tornava semelhante a uma estátua. Casam-se, apesar de o Visconde falar do “impossível” que existia entre ambos, pois Margarida afirmava desejar segui-lo nem que fosse ao cemitério (p. 250). É no quarto nupcial que o mistério se desfaz, quando à súplica amorosa da noiva o Visconde retorque pela revelação do “aborto” estupendo que era – um corpo mecânico, recuperado pela ciência, mas onde latejava o coração e o espírito sonhava, a ponto de ser poeta (p.252). Ao espanto horrorizado de Margarida, que foge e se mata numa queda, responde o desespero do Visconde que, atirando-se a um sofá, se desfaz, rolando os seus destroços para o fogão de sala onde as chamas os consomem. Veja-se este passo de grotesco expressionismo (pp. 251-252):

“Ressoaram estalos como de molas. (...) Horror! Sobre a poltrona caiu um corpo mutilado, disforme, monstruoso. Pernas, braços, os próprios dentes do Visconde, brancos como formosos fios de pérolas, tombaram sobre os felpudos tapetes da Turquia...”

Segue-se a este episódio de um macabro tragicômico uma sequência que lhe destrói toda a ênfase, ao fazer-nos o Autor ouvir as considerações de um leitor crítico:

“Pois essas divertidas e caprichosas cenas, tão exóticas como pueris, que, enrodilhadas e com feia catadura, têm devorado páginas em frases de todos os tamanhos, ... terão alguma coisa de comum com a suave e desafectada narração dum prometido conto não só verdadeiro, mas até elegante!? Um conto! Chama-se a isto um conto! Dos que se dizem nos serões de inverno com pasmo das imaginações rudes ou infantis, poderá ser. Mas conto para gente fina e séria, para gente que sabe de cor Edgar Poe e Hoffmann! Oh, oh!”<sup>44</sup>

Este leitor rebela-se contra a “astúcia depravada” do autor que suscita alguma benevolência pelo Visconde de Aveleda e que acende um “fogão monstruoso” onde o “assa”, acrescentando comicamente “Palpita-me que o vai comer” (p. 254). O autor, achando as críticas injustas, promete ironicamente, “em desforra”, esmerar-se

---

<sup>44</sup> Ed. cit., p. 253.

“a fim de ser mais natural e correcto no seguimento do conto” (p. 255); mas o que acontece, de acordo com o humor que rege a narrativa, é requintar a sua excentricidade horrífica, de modo a que o título, *Os Canibais*, fique justificado: o pai e os dois irmãos de Margarida, acossados pela fome, dada a demora da boda, e sentindo vir do quarto vazio dos noivos um apetitoso cheiro a carne assada, entram na câmara e acabam comendo o churrasco com que deparam no fogão – ou seja, os restos do Visconde –, estranhando todavia o sabor da carne, “viscosa e adocicada” (p. 258). Uma série de circunstâncias leva-os depois à suspeita de terem ingerido o Visconde. Horrorizados, falam em suicidar-se; mas quando um dos irmãos, magistrado, lembra que o nobre Aveleda era milionário e que, tendo Margarida morrido, eram eles os seus únicos herdeiros, resplandece-lhes o rosto; e o pai e o outro filho – diz conclusivamente o texto, canibalizando agora metaforicamente as personagens – “encanzinam-se no magistrado, como molossos esfaimados num couro rijo de pernil de Lamego” (p.266).

No meio de tanta excentricidade, que parodia com a ajuda da auto-reflexividade o horror “rocambolésco” ou “estranho” em apreço na época, o conto não deixa de acentuar questões sérias, de índole bem romântica: os conflitos do espírito e da carne – plasticizados na monstruosidade do Visconde-poeta e na incapacidade de Margarida para amar esse corpo artificial e gelado –, ou a bestialidade da ambição de riqueza, que destrói todos os sentimentos naturais<sup>45</sup>.

\*

---

<sup>45</sup> Outro caso muito interessante de metaficcionalidade irónica se encontra em *O Mistério da Estrada de Sintra*, que Eça e Ramalho deram a lume, em 1870, nas páginas do *Diário de Notícias*, parodiando o romance rocambolésco de paixão e mistério. Nas cartas enviadas ao jornal sobre o “crime” como se contivessem relatos de acontecimentos verídicos, integram-se as de um leitor, informado pelo positivismo, que faz a crítica dos textos publicados, denunciando-lhes a ficcionalidade. Só na última carta, assinada por Eça e Ramalho, se revela serem eles os autores de todas as cartas, cuja estratégia mistificadora convenceu, parece, muitos leitores. Cf.: Ofélia Paiva Monteiro, “Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca. *O Mistério da Estrada de Sintra*”, partes I, II e III, in *Colóquio/Letras*, nº 86, Julho de 1985, pp. 15-23, nº 97, Maio-Junho de 1987, pp. 5-18, e nº 98, Julho-Agosto de 1987, pp. 38-51; Maria de Lurdes Sampaio, *Aventuras Literárias de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão: Da Narrativa de um Mistério aos Mistérios de uma Narrativa*, Coimbra, Ed. Angelus Novus, 2005.

Urge concluir.

Creio ser legítimo pôr em relevo que o nosso Romantismo (como o Romantismo em geral), com Garrett à frente a abrir caminhos, adquire perante a contemporaneidade literária uma feição moderna, pela forma como pensou o homem nos seus labirintos interiores e o homem português no contexto da sua história; pela forma também como apreendeu a fascinante ambiguidade que marca a literatura ao emergir do inelutável compromisso da subjectividade de um “eu” com os *empiria* do “real” e os ritos instalados na cultura e na escrita. Foi o que tentei mostrar, centrando-me na narrativa, através de uma sumária evocação de alguns dos seus aspectos.

Os exercícios metaficcionalis e auto-reflexivos que lembrei – manifestações por excelência da ironia romântica – trazem-me necessariamente ao espírito criações ficcionais da nossa modernidade, como *A História do Cerco de Lisboa*, de Saramago (1989), ou *A Paixão do Conde de Fróis* (1986) e *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina* (2003), de Mário de Carvalho<sup>46</sup>: encenando o acto de escrever a par do mundo ficcional por ele instaurado, essas obras, como tantas românticas, não deixam que o leitor sossegue na ilusão de ser “verdade”, universalmente válida, o que lhe é contado, mostrando-o como um *artefacto* saído de uma subjectividade que necessariamente tudo apreende segundo um “ponto de vista”. O que fica com algum ar de velhice, entre a modernidade romântica e a dos nossos dias, é o romance-“tranche de vie” do realismo-naturalismo e do neo-realismo.

**RESUMO:** Inscreve-se na renovação cultural que o primeiro exílio (1823-1826) trouxe a Garrett a sua compreensão da índole nova adquirida pelo romance moderno ao representar o “mundo tal qual é” (como diz no hebdomadário *O Cronista*), ou seja, ao criar pela linguagem simples e maleável e pelo desenho verosímil de situações e caracteres uma proximidade entre mundo real e mundo ficcional que modalidades narrativas anteriores (como o romance cavaleiresco ou o pastoral) não propiciavam. Que por detrás do

<sup>46</sup> Cf. Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut, *O sócio-código post-modernista no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne – Máscaras de Proteu*, Coimbra, 2001 (tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras).

universo fabular deste romance “novo” está, porém, como sempre, a subjectividade de quem constrói a ficção e por isso a torna não “reprodução fiel” mas “interpretação do mundo”, entendeu-o bem Garrett (que tentou o romance histórico e o de assunto contemporâneo desde meados dessa década de 20). As suas duas grandes obras narrativas da maturidade – *O Arco de Sant’Ana* e *Viagens na minha Terra* – oferecem boa documentação da osmose entre a visão do ficcionista e o “real”, osmose que, na narrativa romântica, é vincada pela presença dinâmica de um “eu”/narrador que, dando-se por identificável com o autor, se intromete constantemente na narração em explicações, comentários, divagações ou interpelações ao leitor, impedindo a queda deste na “ilusão narrativa” (que, todavia, também é desejada) e o seu esquecimento consequente de estar perante “ficção”. Chamando a atenção, pois, para a diferença forçosa entre “literatura” e “verdade”, as intrusões “autorais”, que tantos outros com Garrett praticam (Herculano, Camilo, Júlio Dinis, etc.), tornam-se manifestações da chamada “ironia romântica”; as mais produtivas de ironia são as que, com carácter metaficcional e auto-reflexivo, falam do próprio processo da efabulação romanesca. *Memórias de um Doido*, de António Pedro Lopes de Mendonça, e *Contos*, de Álvaro do Carvalho, oferecem singulares exercícios destas práticas que estabelecem pontes com a ficção “pós-moderna”.

**Palavras-chave:** Real; Sujeito; Ficção.

**ABSTRACT:** *It is within the context of the cultural renovation brought upon him through his first exile (1823-1826) that we must see Garrett’s understanding of the new character assumed by the modern novel – the fact that it represents the world “as it is” (as he himself has written in the hebdomadary O Cronista), or, in other words, the fact that it creates, through a simple and ductile language and a verisimilous picture of situations and characters, a proximity between the real world and the fictional world that previous narrative models (such as the cavalry and the pastoral) wouldn’t allow. However, he has also well understood that, behind the fabulous universe of the “new” novel, the subjectivity of the author who builds the fiction remains (and he tried the historical novel, as well as the contemporary subject novel, since the middle of the 20’s). He has well understood that fiction is not a “faithful reproduction”, but an “interpretation of the world” instead. The two major narratives from*



*his mature years – O Arco de Sant’Ana and Viagens na Minha Terra – offer us a good example of the osmosis between the fiction writer’s point of view and the “reality” – an osmosis that is marked in the romantic novel by the dynamic presence of an “I/narrator”. This “I/narrator” identifies himself with the author and constantly interrupts the narrative with his explanations, his comments, his thoughts and his calls to the reader, preventing him from falling into the “narrative illusion” (which, however, is still desired) and, therefore, from forgetting that he is in the presence of “fiction”. These author’s “intrusions” that draw attention towards the necessary difference between “literature” and “truth”, practised by so many besides Garrett (Herculano, Camilo, Júlio Dinis, etc.), become therefore manifestations of the so-called “romantic irony”. The ones that produce more irony are those which, through their metafictional and auto-reflexive character, speak about the novel construction itself. Memórias de um Doido, by António Pedro Lopes de Mendonça, and Contos, by Álvaro do Carvalho, offer unique exercises of these practices that build bridges towards “post-modern” fiction.*

**Keywords:** Real; Sujeito; Ficção.

## REFERÊNCIAS

- CARVALHAL, Álvaro do. *Contos* (fixação do texto e posfácio de Gianluca Miraglia). Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- CARVALHO, Mário de
- *Fantasia para Dois Coronéis e Uma Piscina*. Lisboa: Ed. Caminho, 2003.
  - *A Paixão do Conde de Fróis*. 3ª ed., Lisboa: Ed. Caminho, 1993.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, Cabeça e Estômago*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1967.
- DINIS, Júlio
- “Ideias que me ocorrem”. *Inéditos e Esparsos*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1980, p. 5-10.
  - *Uma Família Inglesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992.
- GARRETT, Almeida.
- “Ao Conservatório Real”. *Frei Luís de Sousa* (apresentação crítica, fixação do texto e sugestões para análise literária de Maria João Brillhante). Lisboa: Ed. Comunicação, 1982.
  - *O Arco de Sant’Ana* (edição crítica, com estabelecimento do texto, introdução e notas de Maria Helena Santana). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

- “Literatura alemã e francesa – Romances alemães e franceses – Paralelo entre Augusto Lafontaine e Pigault le Brun”. *O Cronista*, Lisboa, tomo I, 1827, p. 28-32.
- “Literatura Estrangeira – Comédias Históricas”. *O Cronista*, Lisboa, tomo I, 1827, p. 224-225.
- “Literatura Inglesa. *Sir Walter Scott*”. *O Cronista*, Lisboa, tomo II, 1827, p. 87-89.
- *Viagens na Minha Terra* (introdução e notas de Augusto da Costa Dias). Lisboa: Portugália Editora, 1963.
- *Obra Política. Doutrinação da Sociedade Liberal (1827). Obras Completas – Almeida Garrett*, tomo 8 (organização, fixação de textos, prefácio e notas de Maria Helena da Costa Dias, Luís Augusto da Costa Dias e João Carlos Faria). Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

HERCULANO, Alexandre

- “Qual é o estado da nossa Literatura? Qual é o trilho que ela hoje tem a seguir?” *Opúsculos*, vol. V (organização, introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia). Lisboa: Editorial Presença, 1986, p. 13-23.
- “D. Maria Teles. Drama em cinco actos. Parecer”. *Ibidem*, p.89-102.

MENDONÇA, António Pedro Lopes de. *Memórias de um Doido* (edição crítica, comparativa das 1ª e 2ª edições (1849 e 1859). Estudo e notas de José Augusto França). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

QUEIRÓS, Eça de e ORTIGÃO, Ramalho. *O Mistério da Estrada de Sintra*.

*Obras de Eça de Queiroz*, vol. III. Porto: Lello & Irmão Editores, s. d.

SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Ed. Caminho, 1989.

## PASSIVA

ARNAUT, Ana Paula dos Santos Duarte. *O sócio-código post-modernista no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne – Máscaras de Proteu*. Coimbra: Faculdade de Letras, 2001 (dissertação de Doutoramento).

ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação* (trad. de José Colaço Barreiros). Lisboa: Difel, 1992.

ECO, Umberto, RORTY, Richard, CULLER, Jonathan, BROOKE-ROSE, Christine. *Interpretação e Sobreinterpretação* (trad. de Miguel Serras Pereira). Lisboa: Editorial Presença, 1993.

FERRAZ, Maria de Lourdes. *A Ironia Romântica. Estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

GENETTE, Gérard

- *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

- *Métalepse*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira. *Inventário do Espólio Literário de Garrett*. Coimbra: Publicações da Biblioteca Geral da Universidade, 1948.

MONTEIRO, Ofélia Paiva

- *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*. 2 volumes. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.

- “*Helena*: os dados e as incógnitas de um enigma romanesco”. *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, nº 4 (*Almeida Garrett*), p. 147-174.

- “Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca. *O Mistério da Estrada de Sintra*”, partes I, II e III, in *Colóquio/Letras*, nº 86, Julho de 1985, pp. 15-23, nº 97, Maio-Junho de 1987, pp. 5-18, e nº 98, Julho-Agosto de 1987, pp. 38-51.

SAMPAIO, Maria de Lurdes. *Aventuras Literárias de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão: Da Narrativa de um Mistério aos Mistérios de uma Narrativa*. Coimbra: Ed. Angelus Novus, 2005.

# CRIMES DE PADRES: EÇA DE QUEIRÓS E ALUÍSIO AZEVEDO

Osmar Pereira Oliva<sup>1</sup>

Ao publicar *O Crime do Padre Amaro* e *O Mulato*, Eça de Queirós e Aluísio Azevedo inauguravam, em Portugal e no Brasil, respectivamente, o Realismo Naturalismo. A obra portuguesa foi originalmente publicada em folhetins, entre 15 de fevereiro e 15 de maio de 1875, na **Revista Ocidental**, quinzenário fundado por Oliveira Martins, de que Antero de Quental era diretor literário e Jaime Batalha Reis secretário. Sujeito às urgências que são próprias desse tipo de publicação, o romance *O Crime do Padre Amaro* apresentava sérios problemas de estilo, que deixaram o seu autor extremamente irritado e desolado, pois Eça de Queirós não se encontrava em Portugal para acompanhar as revisões que havia proposto para essa obra, como fazia com todos os seus escritos, apurando sempre o seu estilo e a sua linguagem. É ele mesmo quem fala sobre essa necessidade, numa carta a Jaime Batalha Reis:

É indispensável, é absolutamente necessário – que eu reveja umas segundas provas – ou as provas de página. As emendas que fiz são consideráveis e complicadas: e se um trabalho – onde o estilo já de si é afetado e amaneirado, todo cheio de pequenas intenções e tão dependente da pontuação – juntamos os erros tipográficos – temos um fiasco deplorável. (A. Campos Matos, in. *Dicionário de Eça de Queirós*, 1988:166)

No entanto, a reivindicação de Eça não foi atendida, devido ao fato de as emendas serem tantas e enormes, e também pela distância que essas provas deveriam percorrer, uma vez que o autor encontrava-se em Newcastle. Como afirma A. Campos Matos (1988:166), um outro problema na publicação em folhetins foi a supressão de muitas passagens, consideradas demasiadamente realistas por Antero de Quental, a quem os críticos atribuem a responsabilidade da supressão, já que Antero não era tão afeito a essa

<sup>1</sup> Professor Titular de Literaturas de língua Portuguesa na Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes.

nova estética. Numa carta escrita a Batalha Reis, a 26 de fevereiro, Eça assim se manifesta a esse respeito: “O Antero é o maior crítico da península, mas entende tanto de arte – como eu de mecânica. O Antero dirigindo a publicação do *Padre Amaro* é simplesmente horrído: – a estas horas decerto – já a segunda parte está na rua – e o desastre é completo. (A. Campos Matos, 1988:167)

Convencido por Ramalho Ortigão, Eça, assim que finda a publicação de *O Crime do Padre Amaro* em folhetins, retoma-o com suas emendas originais e correções, publicando-o às custas de seu pai, cuja edição, refundida e ampliada, data de 1876, com tiragem de apenas 800 exemplares. Daí em diante, conhecemos bem a repercussão causada por essa obra que passou a ser uma referência do novo estilo – o Realismo Naturalismo, bem como as polémicas travadas em torno dela, como a crítica realizada por Machado de Assis. No entanto, gostaria de fazer um registro de aclamação desse romance como um marco na Literatura Portuguesa. Trata-se das opiniões de Camilo Castelo Branco: “Este rapaz vem tomar a vanguarda de todos os romancistas. É um admirável observador e, conquanto faça pouco caso das imunidades da língua, tem arte de fazer admiráveis defeitos.” Aqui, Camilo refere-se à primeira publicação, não revista por Eça. Em relação à segunda edição, Camilo apõe outras considerações de reconhecimento de *O Crime do Padre Amaro*: “Admirável. Obra-prima que há de resistir como um bronze a todas as evoluções destruidoras das escolas e da moda.” (A. Campos Matos, 1988: 167)

A recepção crítica da obra portuguesa, no Brasil, não foi das melhores, pelo conhecimento que temos da crítica jornalística de autoria de Machado de Assis, sobre esse romance queirosiano. No entanto, a polémica em torno dessa obra certamente despertou a curiosidade dos leitores da época, que ampliou a circulação e o conhecimento dessa narrativa. É bom lembrar que um outro texto queirosiano, “O brasileiro”, já havia provocado as mais indignadas manifestações no Brasil. Mesmo assim, Eça de Queirós tornou-se um escritor bastante conhecido, lido e respeitado pelos intelectuais de sua época.

*O Crime do Padre Amaro* expõe, com uma carregada ironia, os males a que a beatice exacerbada conduz e denuncia o poder corruptor da igreja, estendendo a sua crítica, também, ao celibato cle-

rical e à teologia moral, mais hipócrita que preocupada com a boa conduta de fato. Na condição de intelectual que analisa o estado de desenvolvimento do seu país, Eça de Queirós demonstrou, em quase toda a sua produção ficcional e jornalística, uma preocupação com o seu povo e sua nação. Muitas de suas narrativas problematizam o atraso econômico e cultural de Portugal em relação ao restante da Europa. *O Crime do Padre Amaro* não foge a essa tradição. Leiria é um espaço rural, lugar das encenações da luxúria no meio do clero, da luta pelo poder, sem importar os meios. Destaca-se, nessa trama, o jovem pároco Padre Amaro. Apresentado pelo narrador como um efeminado, bajulador, articulador de discursos e ações que pudessem render-lhe um melhor cargo eclesiástico.

O padre Amaro, com seu espírito efeminado e bajulador, consegue transferência de uma paróquia na serra, para a paróquia de Leiria, mais rica e mais confortável. Instalado sob a proteção do seu padre-mestre, gozando da admiração, do zelo das beatas, logo manipula as situações segundo os seus interesses e conveniências, entre eles, o afastamento de João Eduardo de sua noiva Amélia, acusando-o de socialista e descrente dos costumes religiosos católicos, crime terrível, pelo qual é excomungado. Como discute Pedro Luzes (in. MATOS, 1988: 35), a ordenação de Amaro como padre é uma forma de ele aproveitar do seu estatuto de chefe religioso, representante de Deus na terra, para vingar-se de uma vida pobre e anulada. Assim, ele “tentará compensar-se reentrando num ambiente feminino, semelhante ao que aconteceu na infância, em casa da marquesa de Alegros. Mas agora não será mais escravo, mas senhor.”

O relacionamento sexual entre Amaro e Amélia serve como pretexto para que Eça de Queirós, através do narrador, exponha e critique a religiosidade cega dos fiéis e as hipocrisias dos padres, divididos entre o altar sagrado e as alcovas profanas de suas amantes. A morte de Amélia simboliza o preço que deve ser pago por aquele que se entrega, completamente, à cegueira da fé, sem qualquer amparo da razão. Pedro Luzes (in. MATOS, 1988: 35) prefere ver Amélia como um duplo para Amaro, no sentido de que a jovem e bela moça serve de espelho no qual o pároco pode se ver diferente do que realmente é, não “pequeno, humilde, obscuro”, mas pelo contrário, “forte, glorioso, altivo.” Segundo Pedro Luzes:

Amaro de dominado vai tornar-se dominador, de efeminado vai tornar-se conquistador, *don juanesco*, sem escrúpulos de moralidade, acabando por levar Amélia dominada física e psiquicamente à morte para atingir uma compensação do passado e uma desforra sobre o sexo feminino. (In. MATOS, 1988: 36)

A não-realização de Amaro no setor social, político ou econômico pode ser compensada por sua atuação como religioso, campo fértil em Portugal. Como pároco, ele não podia possuir Amélia, sexualmente, mas o faz como uma forma de resgatar a sua masculinidade estilhaçada desde a infância. Assim, Amaro exerce e impõe sobre a jovem moça o seu poder de dominação masculina, fazendo-a sucumbir, vingando seu passado de inglórias, utilizando como estratégia de sedução a sua condição de “guia espiritual”. Amaro vinga-se não apenas das estruturas sociais que o deixaram à margem, órfão de pai e mãe, e sem uma realização profissional digna, mas vinga-se também do feminino, que vai minando o poder patriarcal. O medo do feminino ou o ódio dele faz com que o pároco se aproxime de Amélia e a ame, subjugue-a e a abandone, confirmando essa vingança fálica.

Teria Eça de Queirós, em *O Crime do Padre Amaro*, escrito um ensaio sobre a luxúria? Nessa narrativa, a sexualidade é o tema mais recorrente, e vem associada, quase sempre, e paradoxalmente, às representações do sagrado. Se a religião e seus dogmas reprimem o desejo e a sexualidade, é sobre o sagrado que essas pulsões vão incidir. Penso mesmo na desconstrução de pilares católicos que recriminam e recalcam a vontade de saber e a vontade de prazer. Amaro, enquanto se encontra no seminário, lê textos sagrados, revestindo-os de erotismo. Direcionando seu olhar para as imagens, objetos de adoração, encontra algo diferente do que pragmaticamente é. Amaro vê as imagens de santos e sente volúpia nesses corpos “sagrados”, o que reforça o recalque do desejo – duplo fetiche erótico: primeiro, porque o que é desejado é um objeto e não o próprio corpo; segundo, porque a erotização é desviante, pois se direciona para os símbolos religiosos do catolicismo, tão arraigados na cultura portuguesa, o que provoca, em certos leitores, um sentimento de repulsa ao texto queirosiano. A dessacralização é levada a seus extremos pelo romancista. Amaro

vê na Virgem Santíssima um corpo voluptuoso, onde se encenam suas fantasias luxuriosas. Fantasias que vão ser transferidas para o corpo de Amélia, investido da figuração da Virgem.

É significativo o momento em que o Padre Amaro veste Amélia com o manto da santa. Um olhar sensual e de adoração, paradoxalmente, pois direciona-se para dois campos opostos: o do sagrado e o do profano. Esse mesmo olhar enviesado pode ser percebido na relação de desejo de Amélia pelo jovem pároco. Não é o corpo físico o destino do desejo, das fantasias eróticas de Amélia. Quando ela olha para Amaro, vê nele representado o próprio Cristo – profanação absoluta, prenunciada pela leitura do livro dos Cânticos: “Vem, meu amado, toma-me, abrasa-me...” Concepção que o Padre Amaro se encarrega de reforçar e internalizar em Amélia. No seu discurso desviante, ele investe-se de autoridade divina, cuja retórica ardilosa e sedutora o coloca, para Amélia, como o verdadeiro representante de Deus na terra. Ironicamente, o sexo entre os dois passaria a ter uma conotação religiosa, sagrada, divina. Como diz o narrador: “Se passava os seus dias, por profissão, louvando, adorando, e incensando Deus – era ele também agora o Deus de uma criatura que o temia e lhe dava uma devoção pontual.” (Queirós, 1970:444) E ainda: “O padre era superior aos anjos e serafins – porque a eles não fora dado como ao padre o poder maravilhoso de perdoar os pecados! Mesmo a Virgem Maria, tinha ela um poder maior que ele, o Padre Amaro?” (Queirós, 1970:445)

Semelhante ironia é notada quando a irmã do Cônego Dias, D. Josefa Dias, tão dedicada e alienada aos princípios católicos, vê-se perturbada, em sonhos, pela imagem de São Francisco, nu, despertando-lhe sensações libidinosas, proibidas, profanas: “a visão singular que tivera de S. Francisco Xavier nu repetia-se agora com uma insistência pavorosa a respeito de todos os santos: era toda uma corte do Céu, arrojando túnicas e hábitos, e bailando-lhe na imaginação sarabandas em pêlo: e a velha estava morrendo da perseguição destes espetáculos dispostos pelo Demônio.” (Queirós, 1970:512)

A sexualidade e o desejo de prazer são naturais e espontâneos, manifestando-se, pois, em qualquer pessoa, de qualquer idade, como se vê. Se o erotismo se relaciona, tão frequentemente, nessa narrativa, ao sagrado, Eça parece sugerir ao leitor que o problema



da sexualidade não está no desejar e, sim, no controle que a religião institucionalizada exerce sobre o sujeito desejanste. Em muitas passagens do romance, o Padre Amaro lamenta não ser livre para poder amar, como qualquer um homem ama, pois o celibato impede a concretização desse sentimento.

No contexto histórico português, é o catolicismo como religião da moral que caracteriza o subdesenvolvimento daquela nação – decadente – para o narrador – cuja excelente ironia redundando no final do romance, ao descrever o diálogo entre os três representantes do Estado: o Padre Amaro, o Cônego Dias e o Conde de Ribamar, discursando aos pés da estátua de Camões, mito de uma glória distante, história dos grandes heróis e das grandes navegações, memória quase perdida.

*O Mulato* (1881), por sua vez, apresenta ao leitor a triste e cruel realidade do negro brasileiro, ainda sob o regime da escravidão. Discutindo as relações sociais entre a conservadora sociedade “branca” brasileira e os negros escravos ou recém-libertos, Aluísio Azevedo parece seguir alguns traços temáticos da obra queiroziana. O núcleo de personagens é composto, em sua maioria, por portugueses imigrantes, que vêm trabalhar no comércio brasileiro, procurando não se “misturar” com os nativos e negros africanos. A crítica de Aluísio Azevedo se direciona mesmo a esses comerciantes e trabalhadores portugueses que chegam ao Brasil, enriquecem mas não se “contaminam” com a gente daqui. Como fez o narrador:

– Olhe, meu Sebastião, aqui no Brasil vale mais a pena ser estrangeiro que filho da terra!... Você não está vendo todos os dias os nacionais perseguidos e desrespeitados, ao passo que os portugueses vão se enchendo, vão se enchendo, e as duas por três são comendadores, são barões, são tudo! (AZEVEDO, 1990:144)

Assim como em *O Crime do Padre Amaro*, o enredo de *O Mulato* se desenvolve em um ambiente de alienação. Leiria e o Maranhão são dois espaços provincianos, governados pela opinião da Igreja Católica. Segundo Alfredo Bosi (1997:211), se o romance possui uma intriga de cunho romântico, pelo tema do amor, mesmo não

pintando, à maneira de Zola, como se comporta uma paixão, não falha “na sátira dos tipos da capital maranhense: o comerciante rico e grosseiro, a velha beata e raivosa, o cônego relaxado e conivente.”

A primeira aproximação quanto aos crimes de padres refere-se ao relacionamento sexual ilícito do Padre Diogo com a esposa de José da Silva. No romance queirosiano, o Cônego Dias é amante da mãe de Amélia. No romance azevediano, o Padre Diogo é amante da esposa de José, o pai de Raimundo. Ambos os padres controlam a moral da sua comunidade e dirigem os seus passos, são mentores espirituais e dos negócios das famílias. Na opinião das beatas, santos; na opinião dos narradores, homens comuns, com seus desejos, sexualidade ativa e vicissitudes. Nas duas obras, clero e poder político se imbricam. O que os dois padres almejam é mandar, terem poder, serem respeitados. Para tal, assumem o lugar do próprio Deus:

– Então!... Vamos... Disse o padre com brandura. Não tenha medo!... Isto é apenas uma conversa que a senhora tem com a sua própria consciência, ou com Deus, que vem a dar na mesma... Conte-me tudo!... Abra-me seu coração!... Fale, minha afilhada!... Aqui, eu represento mais do que seu pai; se fosse casada – mais do que seu marido! Sou o juiz, compreende, represento Cristo! Represento o tribunal do céu! (Azevedo, 1999:166)

A complexidade da personagem Padre Diogo reside em que, sendo o guia espiritual daquela sociedade, coloca-se preconceituosa e discriminadoramente contra os negros e mulatos, aderindo ao pensamento comum da época – o negro não é um homem, é um desvio da natureza. Conversando com o Padre sobre o destino que deveria ter sido dado ao seu sobrinho Raimundo, o mulato, o Senhor Manoel conjectura:

– Agora, acrescentou o outro, o melhor seria que ele se tivesse feito padre...  
O Cônego, despertou.  
– Padre?  
– Era a vontade do José...

\_ Ora o que, homem de Deus! É só – ser padre! É só – ser padre! E no fim de contas estão se vendo, as duas por três, superiores mais negros que as nossas cozinheiras! Então isto tem jeito?... O governo – e o cônego inchava as palavras – o governo devia até tomar uma medida séria a este respeito! Devia proibir aos cabras certos misteres! (AZEVEDO, 1990:26-27)

Adúltero, preconceituoso e discriminador, o Padre Diogo arremata a sua perversidade quando propõe a sua afilhada Ana Rosa que aborte o filho que ela espera de Raimundo, o mulato – projeto impensável para uma sociedade provinciana como a do Maranhão do século XIX, principalmente se sugerido por um clérigo. Finalmente, é também o maléfico Diogo quem arma a mão daquele que assassina Raimundo, livrando a sociedade e a sua afilhada daquele negro infortúnio:

\_ Bom, murmurou misteriosamente o padre ao companheiro. Siga-o, mas em distância que não seja percebido... E, se ele demorar-se muito na rua, faça o que lhe disse! Tome!

E passou-lhe, sem levantar o braço, um objeto, que o Dias teve escrúpulos em receber.

\_ Então?! Insistiu Diogo.

\_ Mas...

\_ Mas o quê?... Ora não seja besta! Tome lá!

O outro quis ainda recalitrar, o cônego acrescentou:

\_ Não seja tolo! Aproveite a única ocasião boa, que Deus lhe oferece! Faça o que lhe disse – será rico e feliz! (AZEVEDO, 1990:179)

Outro aspecto importante nas duas obras aqui cotejadas é a influência do positivismo, manifesto nas opiniões de João Eduardo, ex-noivo de Amélia, nO *Crime do Padre Amaro*, e em Raimundo, em *O Mulato*. Ambas as personagens revelam descrença quanto à cegueira religiosa e redigem alguns textos para os jornais de Leiria e de São Luís, respectivamente, os quais provocam revolta na população, não afeita ao pensamento novo, revolucionário. Questionam-se os valores dessa sociedade hipócrita e provinciana, mas ambos são vencidos por ela: João Eduardo perde o emprego e a noiva; Raimundo, a vida! Mesmo assim, as duas obras inaugu-

ram o Realismo Naturalismo e rompem com a tradição romântica, provocando no leitor um incômodo que o fará refletir sobre essa nova estética e sobre a necessidade de transformar a sociedade, à luz do pensamento cientificista desenvolvido no final do século XIX. É por esse viés que a personagem Ana Rosa é apresentada pelo narrador – uma moça doente, histerica, cuja solução para seus problemas seria apenas o casamento:

Felizmente o médico, chamado a toda a pressa afiançou que aquilo não valia nada. “Distrações e bom passadio”! receitou ele, e, ao despedir-se de Manoel, segredou-lhe sorrindo:

\_ Se quiser dar saúde à sua filha, trate de casá-la...

\_ Mas o que tem ela, doutor?...

\_ Ora o que tem! Tem vinte anos! Está na idade de fazer o ninho! Mas, enquanto não chega o casamento, ele que vá dando os seus passeios a pé. Banhos frios, exercícios, bom passadio e distrações. Percebe? (Azevedo, 1999: 33)

Como se vê, essas passagens contrariam o pensamento de Guilhermino César, que, na introdução da obra, segundo a edição que estou utilizando, afirma que, na horizontalidade, *O Mulato* é uma história de amor. De outro modo, temos, portanto, a aproximação na estética – o Realismo, e na temática, comum aos dois livros – os crimes de padres, encobertos sob o manto diáfano das hipocrisias sociais, e, sobretudo, amparados pelo poder que o clero exercia sobre as sociedades portuguesa e brasileira do século XIX. No entanto, a literatura, ainda que não seja essa a sua função primordial, tratou desses temas como forma de denúncia, de crítica, para que o leitor pudesse refletir sobre a influência maléfica da religião somente enquanto prática institucional obrigatória na vida dos fiéis, impedindo-os de encontrarem a luz da razão e se libertarem de seus preconceitos e tabus.

Ainda que a influência de Eça que Queirós sobre a escrita dessa obra azevediana seja tão clara, o brasileiro acrescenta alguns elementos estéticos particularmente relacionados aos costumes da sociedade brasileira, acentuando os matizes de nossa identidade cultural, como as festas religiosas, as crendices e superstições. Durante um jantar, por exemplo, na casa da avó de Ana Rosa, sentam-se treze pessoas à mesa, gerando um desconforto nos convivas,

pois treze é considerado um número de azar:

\_ E eles lá?... interrogou Vila Rica, contando as pessoas da mesa grande, pela seguinte ordem, a partir da cabeceira: 'O patrão – um, Sr. Cônego – dois, D. Maria do Carmo, três, as duas sobrinhas – cinco, o Dr. Raimundo – seis, seu Freitas e a filha – oito, D. Eufrazinha – nove, seu Serra e aquele moço – era o Faísca – onze, o Dias e D. Anica – treze ao todo!

\_ Treze! Repetiram todas as senhoras, assustadas.

\_ Saia um! Reclamaram.

Ninguém se mexeu.

\_ Ou venha outro... lembrou o cônego, largando a colher. Em treze não pode ficar!

Suspendeu-se o jantar. (Azevedo, 1990: 92)

Há, também, em vez da viperina ironia queirosiana, algumas cenas de caráter humorístico e cômico, garantindo uma certa leveza na crítica que Aluísio Azevedo realiza nessa narrativa, como podemos perceber, nessa mesma cena do jantar, quando o Cordeiro, ao servir vinho a D. Amância, derramou-se-lhe no prato, pela mesa e sobre as pernas, a que os convivas receitam-lhe:

\_ Farinha! Farinha seca, D. Amância! Farinha seca! Receitavam de todos os lados.

O cordeiro, já pronto, tomou a cuia da farinha e despejou-a em cheio sobre a pobre velha, que entrou a tossir muito sufocada. Foi um gargalhado geral em prolongado. (Azevedo, 1990: 94)

Assim, enquanto Eça de Queirós escreve um romance para criticar e denunciar as mazelas de uma sociedade interiorana, governada sob a influência do Clero, vemos que Aluísio Azevedo ameniza as denúncias dessa sociedade enferma, escrevendo também pilhérias sobre as relações sociais estabelecidas no Brasil no final do século XIX. E a literatura continua a se alimentar da literatura, sem repetir a obra que é tomada como modelo, pois o contexto histórico, a formação dos autores, a sociedade e o público leitor a quem a obra se destina serão, inevitavelmente, diferentes.

## REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Aluísio. *O Mulato*. São Paulo: Ática, 1987.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- LUZES, Pedro. Adoção. In. MATOS, A. Campos. (org). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1986. p. 34-39.
- MATOS, A. Campos. *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1986.
- QUEIRÓS, Eça de. *Obra Completa*. 4. V. Rio de Janeiro: Aguilar, 1970.

## UNIÃO PELO TRAÇO: JOÃO MAIMONA E A POESIA DO DESENGANO

Otávio Henrique R. Meloni<sup>1</sup>

“Chega de verdades,  
Viva alguns enganos!”  
(Lobão)

A África não é um país, é um continente. Talvez só esta frase já possa desencadear uma série de especulações e discussões sobre as condições e os pré- preconceitos que as literaturas africanas de expressão portuguesa enfrentaram desde que se propuseram a “deixar” o gosto da oralidade pela permanência do papel.

Existem muitas metáforas para dizer uma coisa que na verdade é extremamente simples, mas a África está cansada de ser um grito de dor e esperança, de ser a mãe dedicada que acaba sempre surrada por seus filhos, de ser esta *Terra*, sempre maiúscula, *Sonâmbula* (perdão Mia Couto) que parece viver num grande transe que é só dela, quando a maioria de suas mazelas históricas e sociais também reside em outros tantos lugares do mundo como o próprio Brasil. Pois bem, dentro deste continente existe um pedacinho menor chamado Angola. Um país que só teve sua independência política em 1975, ou seja, há exatos trinta anos. Em termos de formação nacional é muito pouco. Para a História este é um período quase nulo para estudos mais profundos. Mas será que a “libertação” da literatura angolana se deu apenas em 1975? As letras nos mostram que não.

O cenário literário da Angola neocolonial compreende novas perspectivas temáticas e estéticas em sua amplitude. Em meio à caótica situação social deixada como herança de uma guerra longa e autodestrutiva pela libertação emerge uma literatura que se busca, ou seja, que se volta para as inquietações do homem, suas angústias e suas memórias “destruídas”. Além disso, a língua do colonizador passa por um processo de “nacionalização”, o que podemos

---

<sup>1</sup> Aluno do curso de pós-graduação “ Literaturas e culturas de língua portuguesa: Portugal e África” na Universidade Federal Fluminense.

chamar de reconhecimento local (da cultura, do convívio e do uso) atenuando o trabalho metalingüístico já proposto anteriormente por outros autores como Luandino Vieira, por exemplo. Em seu texto introdutório, a mais recente antologia de poetas africanos de língua portuguesa, Alberto Costa e Silva diz:

Veremos que esses angolanos (...) escrevem num português que continua a construir-se nos seus lindes, a enriquecer-se de novas palavras, de novas expressões e de novas inflexões de voz. (2003,p.8)

Dessa forma, percebemos que os autores das décadas de oitenta e noventa até os dias atuais trabalham uma espécie de afirmação identitária da literatura nacional enquanto recorte do homem e do espaço local, em sua maioria, agora não mais entoando canções de luta ou poemas de combate e sim construindo um universo poético intimista que deflagra a desfiguração do sonho e a tragicidade da miséria atenuada com a continuidade do cenário de guerra, mais recente civil. No rastro desse novo universo literário, surgem diversos nomes que representam muito bem as não-expectativas do homem (indivíduo) angolano e o rompimento do subentendido pacto entre a literatura e a esperança como sentido redentor neste país. Um desses poetas é João Maimona, centro das análises desse trabalho.

O universo poético de João Maimona compreende diversas ramificações na composição deste dito “novo projeto literário angolano”. É fácil perceber em sua obra a valorização do eu lírico em contraponto à coletividade da geração anterior (mas até que ponto a introspecção não simula uma reflexão do coletivo?), assim como a questão da palavra como instrumento de transformação estética e símbolo das inquietações e questionamentos do eu. Aliás, este tema é apresentado de forma muito relevante pelo próprio autor:

Fazer do jogo de palavras a fonte do prazer da leitura. A ambição desse empreendimento é a descoberta do sentido das palavras. É no conflito permanente entre os jogos de palavras que procuro renovar e requalificar a memória do texto. Acabo por aparecer como mediador deste maravilhoso e pacífico conflito. O meu poema é um tecido lingüístico em



constante requalificação. É um tecido lingüístico consolidado por inesperadas adições de imagens que denunciam instantes de amadurecimento e de prazer. A finalidade primeira é a de produzir um texto que possa simbolizar a nova identidade do poeta. (www.uea-angola.org)

No livro *Traço de União*, João Maimona trabalha a memória e o imaginário através das palavras e das apropriações que faz no seu exercício de depuração e deflagração de novos sentidos e de novos campos semânticos. No poema VII encontramos um bom exemplo disso:

“Não atirem para o meu peito  
palavras sólidas palavras velhas  
para o meu peito não atirem  
palavras velhas palavras sórdidas

inventarei as minhas  
no piso da cidade  
no chão do campo  
na escuridão da solidão

para o meu caminho não atirem  
palavras velhas palavras sórdidas  
irei à busca da palavra

onde os homens desconhecem o grito  
irei à busca da palavra  
onde os homens cultivam no peito  
as palavras que hão-de ser ditas:” (1987, p.17)

Neste poema, além da clareza deixada nos primeiros versos quanto à questão da renovação proposta, há, ainda, na composição do texto, a imagem rompida da esperança e o sentimento de angústia de um eu lírico refugiado na solidão. É notável a capacidade de João Maimona para usar os sentidos da palavra e a habilidade que o poeta tem para subvertê-las. Segundo ele próprio: “Procurei introduzir novas linhas de expressão poética: moldar uma nova dimensão poética onde o símbolo, o verbo e a metáfora aparecessem

implicados no amplo projecto de construção de um novo edifício poético.” Tal capacidade esta também reiterada pelo crítico Pires Laranjeira ao analisar a obra de Maimona:

João Maimona devorou a língua e deixa que a intuição conduza a luta pela expressão, que é o que lhe convém à ambigüidade e ao descentramento da razão. Poesia da solidão extrema e da melancolia (...) (1992, p. 81)

Deste poema podemos ainda ressaltar a circularidade utilizada por Maimona, com a repetição das palavras feita pelo poeta de forma cuidadosa, por vezes invertida, por vezes ritmada, sempre procurando sugar os seus potenciais semânticos e fonéticos em feito e sentido. Podemos aproximar Maimona de Drummond no conhecido jogo poético da “pedra” ou ainda em suas artimanhas sintáticas com o pronome **que** no poema “Quadrilha”. Ainda apoiado em influências ou na admiração do jovem angolano pelo poeta modernista brasileiro vemos o poema VIII, que tem como epígrafe um verso de Drummond e se sustenta nessa prática constante de criar. O verso da epígrafe é: “No meio do caminho tinha uma pedra.” O trabalho de reinvenção assim se apresenta:

“É útil redizer as coisas  
as coisas que tu não viste  
no caminho das coisas  
no meio do teu caminho.” (1987, p.19)

Nestes versos e no decorrer do poema, percebemos a intencionalidade de João Maimona em especular a figura da pedra drummondiana que acaba transcendendo para sua obra e se tornando símbolo marcante do seu universo poético. Neste ponto, por outro lado, gostaríamos de ressaltar que os signos trabalhados ou re-trabalhados pelo poeta se fazem densamente locais, sem se afastar de seu carácter universal, por assim dizer, como acentua Stuart Hall: “É mais provável que a globalização vá produzir, simultaneamente, novas identificações ‘globais’ e novas identificações ‘locais’”.

O livro *Traço de união* ainda apresenta outros poemas muito instigantes como o de título XIV em que Maimona o dedica ca-

rinhosa e intencionalmente “ A todas as vozes de minha geração” deixando no ar, através da palavra **geração**, um novo universo semântico para a compreensão de seus escritos e conduzindo o olhar do leitor para uma realidade mais ampla (podemos aqui lembrar de outro autor angolano que se utilizou do mesmo vocábulo para se referir a um período específico da literatura e da história de Angola, no caso, Pepetela e sua *Geração da Utopia*); também remetemos ao belíssimo poema que inicia o segundo bloco do livro intitulado *Esperança dos passos*, nele João Maimona fala da terra angolana , questiona, argumenta e transborda todas as palavras ditas e escritas em português ( língua “herdada” pelo colonizador) para dizer que “ aprendeu a angolar”. Com versos consistentes, o poeta trabalha temáticas conhecidas da literatura angolana, porém abordadas de novas formas e sem mais a insígnia amaldiçoada do outro que escreve como clandestino em sua própria terra. Além disso se utiliza de outras imagens e num tom resignado de quem reconhece o caos e busca na “esperança criadora” e na individualidade respostas para essas questões. Podemos observar essas idéias nos seguintes versos:

“Ô Angola meu berço do infinito  
meu rio da aurora  
minha fonte do crepúsculo  
Aprendi a angolar (...)

E hoje pelos ruídos das armas  
Que ainda não se calaram pergunto-me:  
Eras tu que subias montanhas de exploração?  
que a miséria aterrorizava?  
que a ignorância acompanhava?  
que inventaria os mortos  
nos campos e aldeias arruinados?  
hoje reconstituídos nos escombros?

A resposta está no meu olhar  
e  
nos meu braços cheios de sentidos

( Angola meu fragmento de esperança)  
deixa-me beber nas minhas mãos

a esperança dos teus passos  
 nos caminhos de amanhã  
 e  
 na sombra d'árvore esplendorosa.)” (1987,p.35)

No segundo bloco de *Traço de União*, além do poema citado e comentado anteriormente, há apenas mais um texto subdividido em pequenos fragmentos poéticos onde são ressaltadas as características do poeta e sua incrível capacidade de criar versos fortes e contundentes como: “ Nascer nas linhas velhas de meu horizonte iluminado”; “ e pelas minhas veias desfilam palavras/ que encham o meu quintal das folhagens de alegria” e “ Árvore tenra , sentinela do muro, lenha das fábricas. / Dou-te as minhas asas, o meu tronco, a minha língua.” São versos como esses que fazem de *Traço de União* um livro sensível e ao mesmo tempo contundente, que revela a cada verso novos caminhos de uma mesma estrada. Mas não são fileiras de metáforas que servirão para acrescentar sentidos aos textos deste angolano. João Maimona consegue, nesta obra, transcender o objetivo meramente estético sem entulhar páginas e páginas com chamamentos e convocações panfletárias. Mesmo que baseado na esperança, aqui já dita criadora, a obra não esconde o desengano literário de projetos anteriores, mesmo que não intencionalmente, nem disfarça a constante e conflitante relação do homem com um meio destruído, repleto de sombras, às vezes, metaforizadas nos próprios elementos naturais. Assim acreditamos que a poesia de Maimona configura um ambiente reconciliador entre a memória, o homem, a terra e, sobretudo, a palavra, porém num cenário que revela um sentimento de desengano, através de signos específicos como a tristeza, as sombras e a melancolia.

Se pela voz de Agostinho Neto ouvimos: “Eu já não espero/ sou aquele por quem se espera”. Dito em tom profético e que soa quase como um grito sussurrado ao pé do ouvido de quem lê, ouve e se identifica com o tom esperançoso que abre para um novo tempo, em Maimona o que encontramos é um estado sonâmbulo (abrindo novo espaço para o moçambicano Mía Couto) como se fora um transe. É como se ele descobrisse sem ação de quem acaba de descobrir que o então esperançoso futuro proporcionou apenas um conturbado e desencatado presente. Mesmo

que também receba a alcunha de profético e apocalíptico de alguns críticos e respeitando o caráter dialógico da literatura enquanto obra de arte sempre aberta, não podemos deixar de lado a profunda relação do poeta com seu tempo. Na verdade ele não se contenta apenas em ter os olhos secos, pois as lágrimas têm outros motivos e ainda que fossem os mesmos de antes, bastaria recriar o pranto. É esse movimento que desfaz e refaz o “sonho” num jogo ambíguo de esperança e desilusão:

“Hei-de perder o meu sonho  
Nos sonhos da sombra

Onde as lágrimas d’árvore  
Espreitam minha pele.

Hei-de juntar o meu passo  
Aos passos do mar

Que apenas inspira os aromas  
Da dor e do frio da memória.

Hei-de desenhar o meu perfil  
Nos perfis visíveis do céu

Onde sou a folha do mundo  
Que o mundo prometeu par’árvore da sombra.”(1987,p.11)

É esta mesma voz de Maimona que afirma ainda que sua obra é o “registro momentâneo do olhar sobre um passado (que ainda é sinônimo de presente) conturbado e é o somatório de estados múltiplos: a alegria, a tristeza, a angústia, o testemunho de solidão e conturbação.” Assim não só em *Traço de União* como em outras obras percebemos os claros sinais de uma poesia que, antes de se apresentar como nacional, se diz e afirma individual e local, através do processo constante de depuração da linguagem, em sua poesia de esperança cautelosa no viés criador e de constante transformação em si mesma. Por tudo isso, um autor que nos leva a pensar que, não obstante todas as aflições causadas pela globalização, pelo neoliberalismo ou mesmo o neocolonialismo, que a esperança afi-

nal não morre reinventando-se sempre. Como diz o poeta e compositor brasileiro Lobão: “O impossível é uma droga perigosa o bastante pra se inventar a fé/ pra se acreditar na fé e em alguma salvação.” *Traço de União* é uma reinvenção da fé no povo e na terra angolana e, embora todo o desencanto, os poemas nela contidos nos ensinam que é possível acreditar “em alguma salvação”.

**RESUMO:** A construção do pensamento poético da pós-modernidade transportada para o conturbado ambiente literário pós-colonial de Angola gera um grande impacto na gênese dos sentidos da nova poesia deste país. Há então um grande choque entre a temática de uma esperança programada e a realidade atemporal que sucumbe o indivíduo após a desilusão. *Traço de União*, de João Maimona, é um fiel retrato desta situação literária, arquitetada no processo de desconstrução e reconstrução da palavra, trabalhando no primitivo do caos para fundamentar um caos produtivo através de um verso recortado e inquieto. Maimona reproduz a partir de elementos naturais um conjunto de metáforas que faz imprescindível para a formação de uma poesia baseada no desengano, isto é, numa visão descomposta do ambiente angolano e na apresentação do indivíduo como mimeses deste processo. Mesmo com o peso de uma literatura porvir como sombra constante, o autor consegue ilustrar dentro de sua obra retalhos do que se diz novo recompostos pelos fantasmas da tradição. Não se trata do novo negando o velho, mas sim da tradição fragmentada que acaba por construir o novo. É esta poética de desengano espelhada no estilo e na temática que circunda o universo literário de *Traço de União* e delinea boa parte da obra deste jovem poeta angolano João Maimona.

**Palavras-chave:** poesia angolana contemporânea; desilusão; João Maimona.

**ABSTRACT:** *The construction of the poetical thought of post-modernity carried to post-colonial literary setting of Angola generates a great impact in rising sense of the new poetry of this country. It has then a great shock enters thematic of a programmed hope and the atemporal reality that the individual loses after the disillusion. Traço de União of João Maimona, is a faithful picture of this literary situation, schemed in the process of desconstruction*

*and reconstruction of the word, working in the primitive of the chaos to base a productive chaos through a cut and uneasy verse. Maimona reproduces from natural elements a set of metaphors that makes essential for the formation of a poetry based on the disillusion, that is, in a disordered vision of the Angolan environment and in the presentation of the individual as mimeses of this process. Although with the weight of a literature future as constant shade, the author obtains to inside illustrate of its workmanship remnants of that speech of news recomposed for the ghosts of the tradition. One is not about the new denying the old one, but yes of the fragmented tradition that finishes for constructing the new. Is this poetical of disillusion mirror in the style and the thematic one that he surrounds the literary universe of Traço de União and delineates some part of the workmanship of this young Angolan poet João Maimona.*

**Keywords:** *contemporary Angolan poetry; disillusion; João Maimona.*

## REFERÊNCIAS

- COSTA e SILVA, Alberto. Introdução in *Nova antologia de poesia Africana de língua portuguesa*. Edições Lacerda, 2003.
- HUYSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória*. São Paulo, aeroplano, 2000.
- LARANJEIRA, Pires. *De letra em riste: identidade, autonomia e outras questões na literatura da Angola, Cabo verde, Moçambique e São Tomé e Príncipe*. Porto, Afrontamento, 1992.
- LOBÃO. *Canções dentro da noite escura*. Rio de Janeiro, Universo Paralelo, 2005.
- MAIMONA, João. *Traço de união*. Lisboa, edições 70, 1987.
- MATA, Inocência. A poesia de João Maimona: o canto do Homem Total ou A catarse dos lugares-comuns. *Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, Lisboa, n. 15-5º Série, p.181-188, 1993.

## SITUAÇÕES DO AMOR: DE PESSOA PARA SOPHIA PARA ADÍLIA

Paola Poma<sup>1</sup>

“O amor deve efetivamente ir da pessoa inteira à pessoa inteira” (Georg Simmel)

Partindo do pressuposto de que o amor reflete a inteireza do ser, Fernando Pessoa, de saída, apresenta dois problemas: o da ausência de unidade que se revela na heteronímia e o da sua sexualidade invertida, ou melhor, introvertida. Vejamos suas palavras:

“Não encontro dificuldade em definir-me: sou um temperamento feminino com uma inteligência masculina. A minha sensibilidade e os movimentos que dela procedem, e é nisso que consistem o temperamento e sua expressão, são de mulher. As minhas faculdades de relação – a inteligência, e a vontade, que é a inteligência do impulso – são de homem.

Quanto à sensibilidade, quando digo que sempre gostei de ser amado, e nunca de amar, tenho dito tudo. Magoava-me sempre o ser obrigado, por um dever de reciprocidade – uma lealdade de espírito – a corresponder. Agradava-me a passividade. De atividade, só me aprazia o bastante para estimular, não para deixar esquecer-me, a atividade em amar daquele que me amava.

Reconheço sem ilusão a natureza do fenômeno. É uma inversão sexual fruste. Pára no espírito. Sempre, porém, nos momentos de meditação sobre mim, me inquietou, não tive nunca a certeza, nem a tenho ainda, de que essa disposição de temperamento não pudesse um dia descer-me ao corpo. Não digo que praticasse então a sexualidade correspondente a esse impulso; mas bastava o desejo para me humilhar. Somos vários dessa espécie, pela história abaixo – pela história artística sobretudo. Shakespeare e Rousseau são dos exemplos, ou exemplares, mais ilustres. E o meu receio da descida ao corpo dessa inversão do espírito – radica-mo a contemplação de como nesses dois desceu – completamente no primeiro, e em

---

<sup>1</sup> Professora Doutora em Literatura Portuguesa da Fundação Armando Álvares Penteado



pederastia; incertamente no segundo, num vago masoquismo.”<sup>2</sup>

Em carta dirigida a Gaspar Simões revelará ainda sua apatia sexual através da crítica dos conceitos freudianos, tão em voga no início do século XX, e já, modestamente, vislumbrados pelo poeta. Diz Pessoa:

“No capítulo (2) - sexualidade - tinha feito menos observações, dado o pouco que sempre me interessou a sexualidade própria ou alheia – a primeira pela pouca importância que sempre dei a mim mesmo, como ente físico e social, a segunda por melindre (adentro da minha própria cabeça) de me intrrometer, ainda que interpretativamente na vida dos outros.”<sup>3</sup>

Diante de declarações tão meditadas atreladas aos estilhaços de um eu que não se reconhece como uma individualidade, ao contrário, sobrevive na solidão da sua própria falta, Eduardo Lourenço no ensaio “Fernando Pessoa ou o não amor”<sup>4</sup> definiu, com acuidade, o sentimento amoroso nos poemas de Pessoa da seguinte maneira:

“E como cada um deles (heterônimos) traduz, segundo o seu ponto de vista, uma única e estranha visão do amor como ausência suprema, como insuperável não-amor, mais vale apresentá-los em carne e osso, carne e osso de fantasmas plausíveis não apenas para Pessoa, mas para nós mesmos.”

Essa falta amorosa somada à idéia opositiva da inteligência como representação do masculino e da sensibilidade como fundamento do feminino culminou em abulia e passividade sexual sugestivas do homossexualismo de Fernando Pessoa e, refletidas (vivenciadas?), intensamente, na figura do heterônimo Campos. Essa deflagração da “sexualidade invertida” reforça a crise do sujeito na modernidade, basta lembrarmos da escritora Virginia Woolf e sua obra **Orlando** (1928). Não seria uma inversão próxima aos moldes pessoanos? Uma inteligência masculina num corpo feminino em que a anulação da sensibilidade garantiria o exercício da escrita?

---

<sup>2</sup> Pessoa, 1998, p.40.

<sup>3</sup> Pessoa, 1998, p.63-64.

<sup>4</sup> Lourenço, 1986, p.59.

Ou o poeta grego Kaváfis e até mesmo Sá Carneiro? Logo, a lírica de Pessoa se constrói, quando não pela falta, pelos desvãos do sentimento amoroso: Alberto Caeiro é o “argonauta das sensações verdadeiras” cujo olhar torna-se, depois do enamoramento, obscurecido pela ausência da imagem feminina: “Um pensamento visível faz-me andar mais depressa/E ver menos, e ao mesmo tempo gostar bem de ir vendo tudo./Mesmo a ausência dela é uma coisa que está comigo./E eu gosto tanto dela que não sei como desejar.”<sup>5</sup> Ricardo Reis representa a impassibilidade amorosa; a presença de Lídia, Neera ou de qualquer uma das musas lhe é indiferente. O universo grego, que poderia ser o alicerce do equilíbrio emocional, o afugenta com a figura das Parcas anunciando o abismo; daí a sua rejeição pelo mundo passional, sua escolha é a não escolha: “Amemo-nos tranqüilamente, pensando que podíamos,/Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,/Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro/Ouvindo correr o rio e vendo-o.”<sup>6</sup> É Álvaro de Campos quem anuncia a sexualidade contida de Pessoa. No seu modo de “sentir tudo de todas as maneiras”, há duas idéias constantes que reforçam a possível homossexualidade do poeta: a declaração da passividade em todos os aspectos e o mascaramento feminino: “Ser o meu corpo passivo a mulher todas as mulheres/Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas pelos piratas!/Ser no meu ser subjogado a fêmea que tem de ser deles!/E sentir tudo isso – todas essas coisas de uma só vez – pela espinha!”<sup>7</sup> (“Ode Marítima”) ou “Freddie, eu chamava-te Baby, porque tu eras louro, branco e eu amava-te”<sup>8</sup> (“Passagem das Horas”) ou “contar aquele pobre rapazito/que me deu tantas horas tão felizes, embora não o saibas, que morri.../mesmo ele, a quem eu tanto julguei amar,”<sup>9</sup> (“Soneto já antigo”). Este heterônimo é, talvez, o único que vive o sentimento amoroso, segundo o que Pessoa designou como “inversão do espírito”.

Chama-me a atenção a obra **Cancioneiro** na qual se pode perceber momentos em que o sentimento amoroso se constrói no universo infantil. São reis, rainhas e amas que transitam por entre

<sup>5</sup> Pessoa, 1997, p.229.

<sup>6</sup> Pessoa, 1997, p.256.

<sup>7</sup> Pessoa, 1997, p.325.

<sup>8</sup> Pessoa, 1997, p.345.

<sup>9</sup> Pessoa, 1997, p.356.

castelos e jardins. O amor se enquadra no era uma vez. Totalmente ficcionalizado, o eu lírico vai se deslocando em busca de realização num mundo em que tudo é possível, mas para Pessoa não; “os sonhos são dores”<sup>10</sup> ecoa a voz da ama. Outros poemas revelam que o desejo amoroso é posto na imaterialidade, não há corpo, não há imagem, não há memória do objeto desejado. Não seria uma confirmação do desprezo do poeta pelo seu próprio corpo refletido no corpo alheio? O medo de si e o medo dos outros? A confirmação da solidão, da falta? No poema “A Outra”<sup>11</sup> Pessoa confessa o desejo sempre posto em outro lugar: “Amamos sempre no que temos/o que não temos quando amamos”.

Guiando-me pela leitura de **A dupla chama: amor e erotismo** do poeta e crítico mexicano Octavio Paz, é possível vislumbrar o amor como situação histórica, pois

“...o amor é uma transgressão tanto da tradição platônica como da cristã. Traslada ao corpo os atributos da alma, e este deixa de ser uma prisão. O amante ama o corpo como se fosse a alma e a alma como se fosse o corpo. O amor mistura a terra com o céu: é a grande subversão.”<sup>12</sup>

O sentimento amoroso em Fernando Pessoa, dentre outras coisas, é incorpóreo, não há corpo para ser desejado, logo o amor não se realiza. Seus heterônimos vivem o interdito: a doença, a morte, a passividade. A subversão, portanto, encontra-se na linguagem materializada em várias vozes poéticas, a poesia é a sua erótica verbal e nela busca a realização de uma totalidade.

Na contramão da fragmentação heteronímica, Sophia de Mello Breyner Andresen, autora de “positividade original”<sup>13</sup> é a primeira voz feminina que resgata, na lírica portuguesa, a presença do par amoroso como uma totalidade. Equilíbrio e ética amorosa percorrem o caminho da geometria passiona de Octavio Paz: sexo, amor e erotismo. Surge como uma voz fronteira entre o eu lírico individual e a reinvenção de uma voz mitológica. Fronteira muito

---

<sup>10</sup> Pessoa, 1997, p.123.

<sup>11</sup> Pessoa, 1997, p.184.

<sup>12</sup> Paz, 1994, p.116-117.

<sup>13</sup> Designação dada à autora por Eduardo Lourenço no prefácio de sua obra *Antologia*.

tênue na qual o seu olhar passeia sem abdicar de objetividade. Voz que reflete, sendo outras, ora o universo grego formador de sua poética, ora seu universo de leitura, daí poemas como “Soneto à maneira de Camões”<sup>14</sup>, “Glosa de ‘So we’ll go no more a roving’”-de Byron<sup>15</sup> e “Glosa”<sup>16</sup> de “Dá a surpresa do ser/é alta de um louro escuro” de Fernando Pessoa, em que a poetisa elabora uma espécie de exercício de escritura ou uma revisitação de seus poetas preferidos. Neste último poema – “Glosa” - a delicada erotização da imagem masculina “alto, loiro escuro, qualquer coisa de mastro, de rude, de toiro, no obscuro de seu loiro”, aponta para o momento mais sexualizado e até mesmo irônico de Pessoa, no **Cancioneiro**, dirigido a uma imagem feminina. Diz o poeta: “Apetece como um barco/Tem qualquer coisa de gomo./Meu Deus, quando é que eu embarco?Ó fome, quando é que eu como?”<sup>17</sup>. Ainda em diálogo com Pessoa, agora Reis, o domínio formal é revelador de uma força transgressora em que a expectativa é posta em Lídia e não mais no poeta clássico tomado de consciência: “Cada dia te é dado uma só vez/e no redondo círculo da noite/não existe piedade/para aquele que hesita”<sup>18</sup>.

Sophia também resgata o mito de Orpheu e Eurydice, percorrendo o masculino e o feminino em movimentos especulares para capturar e fixar uma imagem amorosa de unidade, mas o rosto ou é engano ou é lisura: “E devagar tornei-me transparente/como morte nascida à tua imagem/e no mundo perdida esterilmente”<sup>19</sup>. A possibilidade de realização amorosa paralisada pela morte reaparece na voz do Duque de Gandia que chora a morte de Isabel de Portugal: “Nunca mais servirei Senhor que possa morrer”<sup>20</sup>. Essas vozes ficcionalizadas não caracterizam uma cisão interna da poetisa, ao contrário, a presentificação delas é também um resgate histórico e um modo de iluminar o real, de entender as várias formas do amor que não escapam à idéia de tragicidade.

Há três motes que rondam os poemas amorosos de Sophia: o tempo, as contingências do mundo (“Terror de te amar num sítio

<sup>14</sup> Andresen, 2004, p.73.

<sup>15</sup> Andresen, 1999, p.329.

<sup>16</sup> Andresen, 1999, p.285.

<sup>17</sup> Pessoa, 1997, p.153.

<sup>18</sup> Andresen, 1999, p. 119.

<sup>19</sup> Andresen, 1991, p.33.

<sup>20</sup> Andresen, 1991, p.62-63.

tão frágil como o mundo”<sup>21</sup>) e a morte. A angústia amorosa, no entanto, não é provocada nem pelo sujeito desejante nem pelo objeto desejado que alternam suas posições numa relação de reciprocidade, a angústia é provocada pelo meio externo a eles.

No poema “Enquanto longe divagas”<sup>22</sup> a separação entre o eu lírico e o outro reflete duas dimensões temporais: enquanto o objeto amado divaga, tateia, duvida, se espanta, naufraga, afunda, se esvai num movimento de resgate do seu gesto, o eu lírico é a representação da morte: está parado, detido e calado. “O meu amor da vida está paralisado pelo teu sono/É como ave no ar veloz deitada/Tudo em mim se cala para escutar o chão do teu regresso”. A imobilidade é o momento de uma espera em que não há angústia: “Como ondas do mar dançam em mim os pés do teu regresso”. Distância e ausência são véus que escondem um rosto que pode ser reconstruído ou recriado num “dia puro” ou num “mundo puro”. Daí a defesa de que o amor em Sophia é algo realizável (realização ausente em Pessoa).

Em alguns de seus poemas pode-se falar numa ambigüidade místico-amorosa, ou seja, um amor devoto, em que a entrega, o dar-se ao objeto amado ou desejado atinge o desnudamento total, uma espécie de libertação.

“Para atravessar contigo o deserto do mundo.../... deixei.../ E abandonei os jardins do paraíso/ Cá fora à luz sem véu do dia duro/Sem os espelhos vi que estava nua/E ao descampado se chamava tempo/ Por isso com teus gestos me vestiste/E aprendi a viver em pleno vento”<sup>23</sup>.

Libertação que pode desatá-la, momentaneamente, do peso do tempo “com seu fuso, sua fãca e seus novelos”.

Tempo e morte, duas medidas da destruição, contra as quais o homem não pode lutar, tangenciando o amor, o outro, o desejado. Mesmo diante do alumbramento amoroso estão sempre à espreita, numa paz contínua. No poema “Assim o amor”, o espanto causado pelo figuração do amor “Espantando meu olhar com teus ca-

---

<sup>21</sup> Andresen, 2004, p.70.

<sup>22</sup> Andresen, 1999, p.202-203.

<sup>23</sup> Andresen, 1991, p.128.

belos/Espantando meu olhar com teus cavalos”<sup>24</sup> não é suficiente para apagar da memória a presença eficaz do tempo. Nem mesmo a luz, o branco, o puro são capazes de freá-lo. Citando novamente Octavio Paz:

“O amor humano é o de dois seres sujeitos ao tempo e aos acidentes: a mudança, as paixões, a doença, a morte. Embora não nos salve do tempo, o entreabre para que, num relâmpago, apareça sua natureza contraditória, essa vivacidade que sem parar se anula e renasce e que, sempre e ao mesmo tempo, é agora e é nunca. Por isso, todo amor, incluindo o mais feliz, é trágico.”<sup>25</sup>

Dos três poetas escolhidos, é fácil constatar a realização amorosa nos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen, ainda que uma nesga mal urdida se faça pressentir em seus escritos. Entretanto, a meu ver, o poema que melhor conjuga felicidade e tragicidade é o poema intitulado “A pequena praça”<sup>26</sup>.

A minha vida tinha tomado a forma da pequena praça  
 Naquele outono em que a tua morte se organizava meticulo-  
 losamente  
 Eu agarrava-me à praça porque tu amavas  
 A humanidade humilde e nostálgica das pequenas lojas  
 Onde os caixeiros dobram e desdobram fitas e fazendas  
 Eu procurava tornar-me tu porque tu ias morrer  
 E a vida toda deixava ali se ser a minha  
 Eu procurava sorrir como tu sorrias  
 Ao vendedor de jornais ao vendedor de tabaco  
 E a mulher sem pernas que vendia violetas  
 Eu pedia à mulher sem pernas que rezasse por ti  
 Eu acendia velas em todos os altares  
 Das igrejas que ficam no canto desta praça  
 Pois mal abri os olhos e foi para ler  
 A vocação do eterno escrita no teu rosto  
 Eu convocava as ruas os lugares as gentes  
 Que foram as testemunhas do teu rosto  
 Para que eles te chamassem para que eles desfizessem

<sup>24</sup> Andresen, 1999, p.46.

<sup>25</sup> Paz, 1994, p.101.

<sup>26</sup> Andresen, 1999, p.102.

## O tecido que a morte entrelaçava em ti

O poema organiza-se a partir de uma oposição clássica: vida e morte. A morte como consequência de uma doença não identificada, todavia fatal que “se organizava meticulosamente”. A constatação da morte obriga o eu lírico a colocar o seu desejo em outro lugar, portanto o objeto do desejo é deslocado. Explico-me: o objeto de desejo/amor do eu lírico é um tu (homem) que tem como um dos seus objetos de desejo a praça, na ausência do objeto/tu o eu lírico recorre ao objeto/ praça como tentativa de resgatar a imagem anterior, pois a praça está impregnada da presença deste tu.

Após a constatação da morte, vêm o movimento de negação em que o eu lírico dirige-se ao tu numa tentativa de fusão e de preservação da vida: “Eu procurava tornar-me tu porque tu ias morrer”. Dialogando, às avessas, com Camões, que no soneto “Transforma-se o amador na cousa amada” questiona o ideal platônico, a poetisa não adere a idealização amorosa que prescindiu do corpo para ascender, ao contrário, em virtude do muito sofrer e não “do imaginar”, a transformação na “cousa amada” é um modo de assegurar a vida corpórea, sustentáculo da alma.

A sua devoção ao objeto amado e enfermo se estende “as ruas aos lugares e as gentes”; convoca tudo o que compõe a praça a testemunhar a existência e a rogar pela permanência do rosto amado. Se, na narrativa de Homero, Penélope tece e desfaz a mortalha de Ulisses, o seu tempo é o da espera, do regresso do herói a Ítaca para que a união do casal seja novamente restabelecida; no poema de Sophia, a pequena praça é o espaço do regresso à vida e todas as coisas ali presentes colaboram no resgate da harmonia perdida. Mas a vida vai escapando de suas mãos, quer descoser os fios trançados pela morte.

Nos seus poemas amorosos é fundamental a imagem do rosto amado, rosto que é presença e ausência, lisura e transparência, evidência da morte: “Agora és transparente/À tona do teu rosto vêm peixes/E vens comigo/Morto, morto, morto,/Morto em cada imagem.”<sup>27</sup>

Sophia vive o amor, e por vivê-lo na sua completude distende o tempo e luta contra a morte.

---

<sup>27</sup> Andresen, 2004, p.77.

No universo poético pós revolução sexual e pós feminismo, entre tantas vozes femininas destaca-se a de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira em que tudo se passa diferentemente, ou quase tudo. Sob o signo da ironia, a poetisa revela o seu nascimento como Adília Lopes em 1983, após uma profunda depressão. E, na vertente pessoana, divide-se em Maria José (“água em estado sólido/nome de batismo”) e Adília Lopes (“água em estado gasoso/nome de crisma”)<sup>28</sup>. Menos radical que o poeta da negatividade, irá se dissolver em outras vozes narrativas, diferentes universos ficcionais e literários como a figura da freira - amante - portuguesa Mariana Alcoforado. Esses poemas são essencialmente narrativos e contam o desespero de Mariana causado pela espera das cartas do Marquês de Chamilly, que não chegam e que são confundidas com outros objetos: “caixa de bombons”<sup>29</sup>, “folha de hera”, “lagartixa” ou que “foram parar a destinatários diferentes/por cansaço dos carteiros” e, pela voz do narrador, nós leitores, sabemos que “o seu amante não se encontrou nesta morada”. Adília Lopes desestrutura a situação trágica da freira misturando-a a problemas cotidianos como o não funcionamento dos correios ou ligando-a a imagens inusitadas como “Aquiles e tartaruga”, “marquês e gigolô”, “Alcoforado e alcachofra”. Ainda neste livro **Marquês de Chamilly** – 1987, a autora dialoga com Camões: “Marianna faz vinte e oito anos/Marianna em virtude/de imaginar.../ Marianna queima-o na braseira/com dinheiro dentro/o dia em que eu nasci moura/e pereça/blasfema Marianna<sup>30</sup>.”

No livro **Maria Cristina Martins** (1992) há um desdobramento das vozes ficcionais, pois há duas Marias Cristinas e um certo Guilherme que se transforma em Hipólito. A relação amorosa além de ser ambígua destaca a mediocridade da situação das personagens: “A felicidade dos outros/arrelia-a/o mal dos outros/não a consola/mas gostava de ver/Guilherme e Maria Cristina/muito desfigurados e doentes/na maior miséria/atrás de um ta-

<sup>28</sup> Entrevista concedida à revista *Inimigo Rumor*, n° 10. Rio de Janeiro, 7 Letras, maio 2001, p. 19.

<sup>29</sup> Lopes, 2002.

<sup>30</sup> É interessante notar que, novamente, a tradição lírica é retomada por Sophia de Mello Breyner Andresen num outro tom. No poema “Sóror Mariana – Beja”, a autora, de forma muito delicada, amplia o sofrimento da freira através da imagem do descampado, dilatando a sua solidão “Cortaram os trigos. Agora/a minha solidão vê-se melhor”. (*Obra Poética III*)



pume”. Há outras situações dialógicas em que as vozes expõem as datilógrafas que trabalham na firma Amantes & Amantes Lda, sugerindo o tipo de trabalho exercido por mulheres que vestem “bermudas de tigre” e que falam sempre “no segundo degrau (da escadaria)” .

A sexualidade e a beleza feminina serão temas pontuais da lírica adiliana. No poema “Preocupação com os meus cabelos” é patente o descompasso do eu lírico em relação ao seu corpo e ao padrão de beleza instituído. Diz a autora:

“Cobra em vez de cabelos/afugentam meus pretendentes/  
quem me dera ter os cabelos lisos/e usar franja/como a Sylvie Vartan e a Françoise Hardy/Medusa colchão no toucado/  
Rapunzel de tranças cortadas/pela madrasta e pelo amante...”. A descrição é terrificante, pois no lugar dos cabelos, adorno sedutor das mulheres, há cobras e medusas; a imagem do monstruoso (aquilo que está fora do padrão) é o agente bloqueador do contato amoroso abortado também pela ação da mãe e do amante, pessoas, supostamente, participantes do mundo afetivo. Em outro poema, o eu lírico confirma o seu conflito com o corpo. Ao ser convidada para passear com o taxista nega-lhe o convite: “e eu tristíssima gorda disforme/  
digo-lhe que não pode ser/pelo telefone”, a paga de tal negação foi sublimar o desejo para os estudos ou para cursos de datilografia: “Um desgosto de amor/atirou-me para um/  
curso de datilografia/consolo-me/a escrever automaticamente/o pior são os tempos livres”. Evidencia-se, nesses poemas, uma rejeição do corpo “gordo, disforme, medusário”, pois este não faz parte do mercado que induz ao consumo exagerado numa tentativa de aplacar a falta, a carência humana. Ainda segundo Octavio Paz:

“Se a criatura humana se converte num objeto que pode ser substituído e duplicar-se por outro, o gênero humano se torna *expendable*: algo que pode ser substituído com facilidade, como os outros produtos da indústria. O erro dessa concepção é filosófico e moral.<sup>31</sup>”

A leitura atenta da primeira estrofe do poema “Meteorológica” desvela uma problemática muito próxima ao “não – amor” pessoal. Diz a poetisa: “Deus não me deu/um namorado/deu-me/o martírio branco/de não o ter”. O sofrimento amoroso ao ser no-

<sup>31</sup> Paz, 1994, p.178.

meado de “martírio branco”, revela não só a dimensão sagrada do desejo como a vontade de realizá-lo, pois no final dirá “um dia/tão bonito/e eu/não fornicar”. Ora, segundo a autora, a relação sexual, o erotismo da vida amorosa é imprescindível para que o amor se cumpra garantindo-lhe a castidade. O que não é casto nem puro é o simulacro do prazer ou a sua renúncia como bem demonstrou no poema “A salada com molho cor de rosa” em que se insinua um certo homossexualismo. A defesa da realização sexual como garantia do amor é, num certo sentido, contraditória na obra de Adília Lopes, pois se essa voz lírica quer o amor, possui um corpo e deseja preencher a falta, é de se estranhar que essa mesma voz ao negar, às avessas, a padronização de beleza, negue o próprio corpo.

Mais radical ainda, é em “Eclesiastes” que Adília contrapõe a sexualidade, como fonte primordial da vida, à doutrina cristã. Lembrando que, no livro do pregador, as críticas dirigem-se primeiro as vaidades e, em seguida, aos prazeres e riquezas humanas para finalizar que a boa ou a má conduta será, por Deus, julgada; a poetisa abdica de todo pudor e inicia a sua pregação amorosa: “Tempo de foder/tempo de não foder/saber gerir/os tempos/compor/saber estar sozinha/para saber estar contigo/e vice-versa/aqui estão as minhas contas/do que foi”. Não seria essa composição um modo de abrandar “o fogo que arde sem se ver” porque “é um fogo que queima/muito/e como queima muito/custa mais a apagar”?

Três poetas de diferentes gerações: Fernando Pessoa (1888-1935), Sophia de Mello Breyner Andresen (1919 – 2004) e Adília Lopes (1960 -). Três poetas que, através de suas obras, revelam um modo de amar e uma história do amor. Se Pessoa representa a crise da modernidade e a ausência de um eu que se estende para a vida amorosa, porque é também falta e ausência de corpo, é preciso deixar claro que o seu desejo é a concretização do projeto literário; já Sophia é a voz clássica em que feminino e masculino estão na justa medida, amor e erotismo distendem-se no par amoroso, entrega e acolhimento resgatam a aliança quebrada; por fim Adília Lopes retoma a crise do início do século XX, revela novamente a falta, mas agora num corpo disforme, incompatível com o mercado e numa linguagem especialmente prosaica.

São três olhares que se tocam e se afastam no tempo. Desejos

que transitam entre o abstrato e concreto, entre o um e o dois, corpo e alma, completude e fragmentação, posse e desprendimento, tempo e não tempo. Chama que nunca se apaga.

**RESUMO:** Considerando Fernando Pessoa ícone da modernidade e, portanto, paradigma da lírica do século XX, é importante ressaltar que a ausência do amor na sua criação poética reforça a ruptura com a tradição portuguesa. Se esta ausência é reflexo de um mundo fragilizado e fragmentado, é também a revelação de um sujeito dividido que se coloca no lugar do interdito. Nem Caetano, nem Reis, nem Campos e sequer Pessoa vivem o amor na sua plenitude, o sentimento é sempre desviante. Diante da importância do poeta da negatividade e da sua influência na produção contemporânea, esta comunicação focaliza a situação do sentimento amoroso nas obras de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes, autoras que dialogam com Pessoa. Se o poeta permanece na zona do interdito, Sophia emerge como uma voz fronteira entre o eu lírico “autoral” e o eu lírico “ficcional” em que várias vozes femininas resgatam o sentimento amoroso na sua plenitude. Já Adília, além de ficcionalizar algumas das suas vozes poéticas numa tragicomédia, aponta para um sujeito lírico confessional em que crueldades, misérias e ousadias são postas às claras.

**Palavras-chave:** Poesia; amor; erotismo.

**ABSTRACT:** *Deeming Fernando Pessoa an icon of modernity, and under this status, a paradigm of lyric in the XXth century, it is of great importance to pinpoint that the absence of love in his poetic creation endorses a rupture with the Portuguese tradition. If on one side this absence is a reflex of a frail and fragmented world, it is also, on the other, a revelation of a torn individual who seeks injunction himself. Not Caetano, or Reis or Campos, nor Pessoa himself ever live love at its full; the feeling always evades.*

Given the importance the poet gives to negativity and its influence on contemporary production, this communication focuses on the situation of the feelings of love in the works of Sophia de Mello Breyner Andresen and Adília Lopes, writers who dialogue with Pessoa. When the poet stays put in an interdiction zone, Sophia emerges as a division voice between the lyric authorial I and the

lyric “fictional” I, in which many feminine voices rescue love as a full feeling. Adília, however, not only fictionalizes some of her poetic voices in a tragic comedy, but also points to a lyrical confessional subject in which cruelty, misery and bold are exposed.

**Keywords:** *Poetry; love; eroticism.*

## REFERÊNCIAS

- Andresen, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética II*. Lisboa : Caminho, 1991.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética III*. 3ª ed. Lisboa : Caminho, 1999.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner. *Poemas Escolhidos* (Seleção Vilma Arêas). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- Lopes, Adília. *Antologia* (Posfácio Flora Süssekind). São Paulo : Cosacnaify, 2002.
- Lourenço, Eduardo. *Fernando Pessoa rei de nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da moeda, 1986.
- Paz, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- Pessoa, Fernando. *Obra Poética* (Organização Maria Aliete Galhoz). 15ª reimpressão. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.
- Pessoa, Fernando. *Obra em Prosa* (Organização: Cleonice Berardinelli). 9ª reimpressão. Rio de Janeiro : Aguilar, 1998.

## RAZÃO E SENTIMENTO. CAMILO E OLIVEIRA MARTINS, A PROPÓSITO DE D. SEBASTIÃO

Patrícia da Silva Cardoso<sup>1</sup>

No tópico que dedica à novela camiliana de temática histórica, Jacinto do Prado Coelho faz uma série de observações que têm como referência, como não poderia deixar de ser, o tipo de aproveitamento da historiografia que caracteriza essa vertente da obra do romancista. Entre as observações do crítico encontra-se a de que Camilo “carecia dum estudo sistemático e duma visão orgânica da História, em sincronia e diacronia, para concretizar na sua obra o ideal romântico da História como ressurreição do passado”(1). Um leitor que, apenas lida essa observação, passasse os olhos pelo início de *O senhor do paço de Ninães* poderia ser levado a ponderar se seria realmente “o ideal romântico da História” o que orientava Camilo em suas incursões pela ficção histórica. Tudo naquele início de trama sugere o esforço do autor por quebrar qualquer expectativa de seu leitor em ver descortinar-se diante dos olhos o passado tempo em que se ambientou a vida do protagonista, Rui Gomes de Azevedo. O que faz o narrador, segurando firme na mão do leitor, é mostrar a ele o grande fosso que separa o passado do presente, que nem o mais hábil dos cronistas é capaz de encobrir.

Estamos no Minho, o leitor e eu.

(...)Andou o leitor um quilómetro em vinte minutos, se não parou algumas vezes a respirar o acre saudável das bouças, e a ver o pulular dos milharais e a ouvir as toadas das seareiras que cantam. Para este ver, cheirar e ouvir é preciso que vamos em Agosto ou Setembro, ao repontar do Sol ou ao desdobrar da noite. Fora desta quadra e horas não vá; que as aldeias, pesar dos poetas que as viram nas bucólicas de Camões e Bernardes, têm horas e meses dos que teve o Criador, quando inventou o dormir.

(...) Veja-me esta janela, a única das três que provavelmente o paço tinha. Das três, digo, e aproveito o ensejo para in-

---

<sup>1</sup> Professora de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Paraná.

teirar o leitor da bruteza imunda da fidalguia daquelas eras. Os paços de então, tirante a belicosa torre, eram cortes de gado. (...) torno a pedir que repare nesta janela. São quatro pedras lavradas a marreta, postas em invazadura esquadriada. Olhemos, porém, de longe, porque naquele peitoril repousam nove séculos e alguma hora hão-de vir abaixo.(2)

O jogo em que este narrador enreda seu leitor é bem mais complexo do que aquele de conduzi-lo com mão segura até o passado. Aqui, o passeio ao Minho visa mostrar a passagem do tempo, seus efeitos, o marco histórico não em sua opulência mas sim na condição de ruína, pouco pitoresca porque ameaçadora. Da mesma maneira, longe de incorporar o espírito do modelo de ficção histórica cunhado por Walter Scott – em que há a preocupação de minimizar as interferências de aspectos da realidade objetiva que possam comprometer aquela ressurreição do passado – Camilo faz questão de informar que o campo, como tudo na natureza, obedece a ciclos, tendo bons e maus momentos. Como se vê, o autor não está preocupado com ressurreições de espécie alguma.

Por outro lado, se equivocaria quem concluísse, a partir destas considerações, que Camilo fez uso de referências históricas apenas para ironizar determinadas tendências da ficção histórica ou mesmo para desqualificar o gesto dos que voltam seu olhar para os tempos idos. A história para ele era coisa séria, o único meio de se entender não o passado em si, mas o presente, seu mais importante produto. Assim, apesar de o destino do passado ser a deterioração – que, longe de ser definitiva, serve muitas vezes como semente do futuro – e uma vez que a ficção é um discurso que tem o poder de preencher as lacunas que a historiografia, dada sua natureza, é forçada a deixar abertas, ele, como ficcionista, vê-se na situação privilegiada de poder criar situações em que os elos entre acontecimentos passados e situações do presente tornem-se aparentes. Um tal encadeamento permite que se explorem determinados impasses não apenas históricos, mas fundamentalmente culturais.

No caso de *O senhor do paço de Ninães* o evento passado que está em causa é a ida de D. Sebastião a Alcácer Quibir. Fato repisado esse. Para que serviria falar dele naquele ano de 1867, depois de tudo que se disse? Não se tratava, no romance, de evocar os temas

habituais quando o assunto é de natureza sebástica, tais como a personalidade do rei, seus interesses, o grau de manipulação de que foi objeto. D. Sebastião é mero figurante nessa história em que o protagonista é um fidalgo, o já mencionado Rui Gomes de Azevedo, que se vê envolvido, à sua revelia, nos episódios que culminam na batalha, bem como em seus desdobramentos.

O interessante é que não é apenas neste romance de Camilo que se pode identificar a temática sebástica. Muitas de suas obras contêm elementos a ela vinculados, fazendo essa temática parte dos interesses do autor desde sua juventude – exemplo disso é a novela *Um episódio de Alcácer Quibir*, de 1847 – até a maturidade, como é o caso do soneto “Alcácer Quibir”, de 1890. Uma razão possível para a permanência do tema pode estar associada a um problema que definiu o rumo da história portuguesa depois da morte de D. Sebastião, que não é outro senão a recusa generalizada da subida ao trono de D. António, prior do Crato. Sem constituir-se como centro permanente das atenções de Camilo na parcela de sua produção dedicada à temática sebástica, esse é o problema apresentado pelo autor em *O senhor do paço de Ninães*.

A trajetória de Rui Gomes é a de alguém a quem se obriga, mais do que se recomenda, que, por uma decepção amorosa, abandone a mãe e a casa para juntar-se ao rei que parte para a África. Sua participação na batalha é a daquele que mantém, contra todas as conseqüências adversas, o compromisso assumido de defender D. Sebastião. Perdido o rei, Rui vê-se na situação de cativo, o que depois permitirá que ele diga orgulhoso que não esteve entre os que se fizeram passar por membros do grupo dos que acompanharam um suposto D. Sebastião a Arzila apenas para escapar ao cativeiro. Sempre fiel ao que considera justo, passa a lutar pela causa de D. António. Neste ponto da narrativa, Camilo apresenta o problema que lhe interessa: o que havia nesse candidato a rei que o impediu de subir ao trono? Perdida a causa, perdido Rui Gomes no oriente, lá vai um dia sua fidelidade a D. António é questionada por um primo, que faz a seguinte exigência:

- O que primeiro cumpre é pedir perdão da tua pertinaz rebeldia...
- Perdão? Pedem-no os delinqüentes! Não delinqüi. Lidei,

pugnei, dei-me cem vezes à morte pela justiça e pelos direitos de D. António, rei legítimo, digno, se indigno não sei: rei por herança de avós; rei como D. João I. Perdi, fui vencido. Acabado está tudo. Não sou português. Não sou nada... Pedir perdão! De quê? De ser desgraçado? Se o sou em desconto de pecados, lá está Deus. O usurpador de Portugal é um verme, com uma tira de ouro roubado na cabeça (...).(3)

Como se pode notar pelo trecho citado, não está em causa a personalidade de D. António, sempre muito criticada e usada como justificativa para ter sido ele preterido em favor de Filipe II. Interessa sua legitimidade. Através da fala de Rui Gomes, Camilo expõe o verdadeiro motivo para a perda da autonomia: a legitimidade ser confundida com a dignidade. Insustentável era tal confusão, já que as atitudes do prior do Crato, destacando-se sua crueldade, não seriam novidade em um governante. O romance não figura uma hipótese para a confusão, apostando em mostrar tudo o que Rui Gomes perde ao investir suas energias em lutar pela legitimidade. A tão importante dignidade é a primeira na lista de perdas. Entretanto, o protagonista, cujo destino até então colava-se ao do reino a ponto de representá-lo, não conhecerá jamais a indignidade, uma vez que a sua escolha não resultou na subida ao trono do usurpador. Graças à manutenção da dignidade, Rui reconcilia-se com o passado, libertando-se dele e do sofrimento que impusera. Felicidade – ou alívio, se não se quiser ser tão otimista – que ele não compartilhará com o reino, perdido para sempre, envolto em culpa e na vã tentativa de apagá-la com a esperança na vinda de um salvador que o resgatasse do domínio estrangeiro.

Talvez por acreditar que a responsabilidade pela perda da autonomia fosse dos próprios portugueses, Camilo não alimenta o lado sebastianista da temática sebastica(4). Neste romance não abre espaço para que se instale a discussão que envolve a sobrevivência de D. Sebastião à batalha, suspeita que, como se sabe, foi o principal motivo para o desenvolvimento da crença sebastianista. Mais do que não investir nesse elemento, Camilo sistematicamente orienta seu interesse para a problematização do sebastianismo, estando entre seus principais textos *As virtudes antigas*, em que aprofunda a discussão dos malefícios subjacentes à retórica das “boas intenções”. Ali vemos o autor considerar o quanto há de equivocado



nas comparações entre passado e presente que se baseiam na supervalorização do primeiro termo.

Essa posição crítica não impede que ele venha a se aproximar de Oliveira Martins, cuja leitura da história de Portugal é balizada pelo contraste entre os valores do passado e os do presente. Graças a essa diferença de perspectivas cria-se um importante diálogo entre ambos – de que é exemplo a polêmica em torno do papel dos jesuítas na Restauração de 1640 – que muito contribui para as discussões em torno da caracterização da questão sebástica como instrumento para se pensar a identidade cultural portuguesa.

Para compreender o que nos interessa da polêmica, primeiro precisamos recuperar o que diz Oliveira Martins acerca de D. Sebastião e dos desdobramentos de sua morte. Da mesma maneira que se pode dizer que Camilo tem uma postura original quando insiste em deslocar o motivo da perda da autonomia para o “caso” prior do Crato, pode-se considerar como original a postura do historiador ao retratar o que chama de a loucura do rei como o elo de ligação entre ele e seu povo.

O carácter anacrónico da educação cavalheiresca e mística do soberano era dos modos por que se traduzia a loucura atual, de que padeciam, tanto rei como nação. (...) Morto, D. Sebastião viveu por séculos na alma popular e assim se realizou o moto que tomara para si de um verso de Petrarca: “Un bel morir tutta la vita honora”.(5)

Mais do que a associação entre rei e reino, a importância da leitura de Oliveira Martins encontra-se na explicação que ele propõe para o desenvolvimento da crença sebastianista. A exploração do imaginário coletivo, que serviria de suporte à crença, leva-o muito além de todos os que, detendo-se nesse fenômeno cultural, restringiram-se a condená-lo como índice de anacronismo e de atraso da coletividade portuguesa ou a fazer sua apologia como genuína expressão da alma nacional. Nesse sentido, bastante complexa é a interpretação que faz da reação popular ao aparecimento dos falsos D. Sebastião:

Não são os dois reis da plebe impostores, nem charlatães: ou também Jesus foi uma e outra coisa. (...) Por um mistério, vedado

à razão, encarnou em ambos a alma colectiva e são verdadeiros cristos nacionais. Não se arrogam a si esse título, como também Jesus não o fez; mas quando lhes dizem: és o rei! eles crêem; como Jesus acreditou, quando lhe disseram: és o filho de Davi! – Só o povo sagra os verdadeiros cristos, e mal dos que, sem a sagração popular, usurpam essa dignidade.

Morreram ambos no cadafalso ignominioso, como Jesus acabou na cruz; mas as suas agonias radicaram a fé na alma do povo, porque o próprio das sublimes loucuras coletivas é protestarem contra as sentenças da realidade, do mundo, dos sentidos. Inconsciente voar para a região de um mundo ideal indefinido, a fé e os milagres que ela produz são a coroa da humanidade... (...) Manteve-se o carácter realista da lenda. D. Sebastião conservou-se um herói, e o cristo nacional não atingiu a categoria de deus. Os sucessivos desenganos, porém, e o tempo que, no seu decorrer tirava a possibilidade à existência real do homem, não podendo transferir a lenda para a região do dogma, levaram-na para a região do mito; não podendo transcendentalizá-la, naturalizaram-na; não podendo transfigurar o rei em Deus, fizeram dele um herói: Heracles e não Zeus, o Arcanjo e não o Verbo.(6)

Como se pode ver, o historiador não atribui um peso exclusivamente negativo ao sebastianismo e não é à sua eventual persistência no imaginário coletivo que irá responsabilizar pela decadência de Portugal. Na visão de Oliveira Martins os maus da fita são os jesuítas que, aproveitando-se desse imaginário, manipulam-no, transformando a força positiva do sebastianismo em instrumento de opressão. Vale dizer, ainda, que, no que diz respeito a D. António, seu lugar na *História de Portugal* não está entre os tais falsos D. Sebastião, revestidos da aura de heróis. O prior é um “pseudo-messias, um político cheio de manhas e atrevidas artes”(7). Ao mesmo tempo, Oliveira Martins reconhece, como o Rui Gomes de Camilo, que ele seria a “única tábua de salvação do reino”, acrescentando a observação: “se é que o reino podia salvar-se”(8). Considera ainda que

O prior do Crato não valia mais nem menos do que o Mestre de Avis: acaso valesse pessoalmente mais; a nação, porém, fora um ser vivo e forte no século XIV, e era um corpo mo-

ribundo no século XVI. (...) Com o intervalo de duzentos anos, com que se fechava o círculo de uma história brilhante e meritória, a capital, que iniciara a viagem por uma revolução, concluía-a por uma *Comuna*. As mesmas ruas que tinham visto as cenas de 1385, presenciavam as de 1580. O prior era o Mestre de Avis, o conde de Vimioso o Nuno Álvares de agora. Havia a cena, havia os personagens: faltavam, porém, os coros, porque nesses duzentos anos o povo extinguiu-se, trucidado nos palmares da Índia, devorado pelos mares irritados, roído pelas pestes. Restava apenas a baba vil, como os limos e restos que a onda abandona com desprezo quando vai fugindo para o mar, na praia nua.(9)

Esta imagem que faz do povo – ou da ausência dele – e o papel que atribui aos jesuítas na mudança que se opera em Portugal em 1640 são os principais pontos de divergência entre Oliveira Martins e Camilo na polémica acima referida. O que a desencadeia é o comentário de um terceiro personagem, o espanhol Castelar, acerca do mau serviço prestado pelos jesuítas ao separarem Portugal de Espanha. Na primeira versão do tal comentário a circular, Castelar teria usado a expressão “Paraguai da Europa” para caracterizar o estado em que se encontrava Portugal, graças ao “efeito jesuítas”.

Camilo, que dá início à polémica, escreve um artigo que se inicia com a referência a dois motivos para a “comoção irritante no aparelho nervoso deste Portugal sensível, ou porque a condição de paraguaios nos baixa à ignomínia de semibárbaros, ou porque o grande tribuno espanhol, atribuindo à Companhia de Jesus o grito redentor de 1640, nos obriga a considerar os jesuítas os promotores heróicos da nossa gloriosa restauração”(10). O próximo item do artigo é a revelação de que o criador da expressão “Paraguai da Europa” era Oliveira Martins, que a havia usado na *História de Portugal*, mas não se encerra aí. Aproveita Camilo o ensejo para, usando de uma argumentação sucinta, indicar que a Companhia de Jesus não tinha em Portugal uma presença tão marcante a ponto de determinar com uma série de tramóias o fim da dominação espanhola. Termina assim esse início de confronto:

Enfim, se o Snr. Castelar, induzido por uma preocupação his-

tórica importada de Portugal, está saturado de ódio contra os jesuítas(...) deixe-se de estafar o seu rico moinho de retóricas gongorizadas, que os jesuítas estão inocentíssimos desse roubo à Espanha. Basta lembrar ao júpiter parlamentar que D. António, Prior do Crato, lutando com Filipe II, apenas teve a seu favor dois jesuítas.(11)

A resposta de Oliveira Martins inicia-se com a afirmação de que em seu artigo Camilo teria saído em defesa de Castelar e dos jesuítas, o que, lendo-se o texto do romancista, percebe-se não ser verdade. Em seguida, a partir das observações de Camilo, o historiador passa a justificar seu ponto de vista sobre a atuação da Companhia de Jesus, pautando-se, principalmente, na associação entre os jesuítas e o sebastianismo.

Esta lenda do *Encoberto* de que em 1640 os jesuítas fizeram D. João IV, fora a arma com que eles bateram a dominação castelhana (...). A Universidade de Coimbra era dos jesuítas; mais ainda, se é possível, lhes pertencia, porém, a de Évora. E foi aí que em 1637 rebentou a revolução anticastelhana, fãcilmente sufocada. (...) Senhores do púlpito, do confessionário e da cátedra, valiam-se da eloquência sagrada, da autoridade do magistério e da reputação de santidade para minarem lentamente o coração aos povos, divulgando a crença de um novo império prometido pròximamente pelas profecias e prodígios recentes à fidelidade portuguesa; e, a pretexto de zelarem a boa memória dos príncipes naturais e as recordações de independência perdida, estimulavam a saudade do passado e o aborrecimento do futuro.(12)

Na interpretação de Oliveira Martins a nefasta ação jesuítica dá-se no sentido de instilar na coletividade a expectativa de reversão do domínio castelhano pela via da inação. Desse modo, os povos de que fala o historiador mantiveram-se letargicamente envolvidos pela saudade do tempo perdido, sem ânimo para lutar por seus interesses.

Sem entrar na discussão sobre o acerto de sua leitura, é preciso observar o quanto ela tem de simplificadora na medida em que assume a completa eficácia do que se poderia chamar de lavagem cerebral jesuíta. Alimentando essa idéia está a noção de coletividade como um bloco maciço, cujo comportamento é sempre homogêneo. Resulta daí a impressão de que o tal sebastianismo teve total

alcance nesse período da história portuguesa, sendo efetivamente cultivado em todas as classes.

Na seqüência de seu raciocínio, Oliveira Martins conclui que o des-fibramento operado na coletividade foi completo, a ponto de se poder perceber uma evolução na condição de “Paraguai da Europa”: “Não somos já Paraguai, porque perdemos o hábito de obedecer; mas sem também ganharmos a ciência de governar, o nome que nos convém é o daquele estado de que D. Quixote fez rei a D. Sancho. O nome de Baratária está-nos abonado pela autoridade de Garrett”(13). O absurdo da situação é reforçado pela substituição de um lugar real por um imaginário como termo de comparação com Portugal. Fiel aos princípios da geração a que pertence, o historiador crê ser impossível reconhecer no país qualquer traço de uma vontade que levasse à superação das dificuldades de toda ordem que o assolariam. É apenas a decadência o que vê, nesse seu esforço de lucidez crítica que, paradoxalmente, acaba por conduzi-lo a uma ideal negativo da pátria, o que não deixa de representar uma fuga à observação da realidade circundante, sempre matizada, raramente homogênea.

Invertendo-se os papéis tradicionais atribuídos ao historiador e ao romancista, a Camilo Castelo Branco caberá relativizar aquilo que para Oliveira Martins apresenta-se como uma realidade compacta. Em sua tréplica Camilo recupera a leitura do historiador sobre a revolução de 1637 em Évora para dizer que sua eclosão deveu-se à reação popular a um problema concreto, que nada tinha a ver com o etéreo sebastianismo.

A revolução popular eborense de 1637 foi provocada pelas extorções executadas pelo corregedor André de Morais (...). Aos gritos de seus magistrados acudiu o povo – a arraia-miúda. Não se viram nessa sublevação os fidalgos nem seus filhos educados na universidade dos jesuítas (...). Os fidalgos, se apareceram, foi para enfrear as iras populares. Era uma revolução do povo miúdo, que não sabia nada da Universidade dos jesuítas, nem esperava o *Encoberto*. (...) Subordinar o motim de Évora a sugestões jesuíticas de um novo império é descaracterizar a triste seriedade desse acto de desespero, despojar o povo da nobre e cega valentia com que só e desajudado, saiu a campo e resistiu até ao momento em que os exércitos do duque de Beja e do marquês de Valparaíso encostaram as alabardas aos muros de Évora.(14)

Ao longo de suas ponderações, Camilo reafirma sua posição acer-

ca do possível interesse suscitado pelo sebastianismo nos historiadores, dizendo que eles só deveriam ocupar-se dos fatos: “se pretendo estudar as feições de uma época, examino os sucessos; e tanto quanto posso dispensar-me de símbolos e mitos, retrato as pessoas como sei.”(15) Agora é a vez de o romancista escorregar no radicalismo. Afinal, para conhecer as pessoas não basta saber o que fazem, é preciso ir além, procurando descobrir o que pensam, mesmo que o não declarem. Para tanto, mistério dos mistérios, por vezes faz-se necessário imaginar os caminhos que as levam de um lado a outro, sem justificativa aparente.

Tomar partido nesta contenda representaria perder o que ela tem de melhor, justamente este diálogo entre o romancista e o historiador, que aponta para a complexidade da temática sebástica. Como produto da experiência cultural da coletividade portuguesa, sua investigação exige toda cautela, o que equivale a fazer um uso bem dosado de razão e sentimento, sem perder de vista as palavras de Oliveira Martins, com que encerro este texto: “efectivamente, há um momento em que o terreno foge, e tudo é nebuloso e vago; e tanto se podem explicar os factos por uma sinceridade inaudita, como por um *maquiavelismo* extraordinário”. (16)

**RESUMO:** Entre os autores portugueses do século XIX que abordaram o tema sebástico, Camilo Castelo Branco teve um papel de destaque. Para esse escritor, falar em D. Sebastião e nos desdobramentos de sua história foi uma constante, aparecendo aquele tema tanto em sua obra de ficção quanto em sua produção crítica. Não foi à toa, então, que as incursões de Oliveira Martins pelo tema tenham chamado a atenção de Camilo, que com ele polemizou, a propósito do envolvimento dos jesuítas na Restauração de 1640. No que diz respeito ao tema sebástico, a atitude de Camilo para com Oliveira Martins revela um misto de respeito e distanciamento. O respeito que se tem por aqueles com quem nos identificamos e o distanciamento próprio da diferença entre as gerações. Este texto, cujo tema vincula-se ao projeto de pesquisa “Figurações de D. Sebastião na ficção portuguesa do século XIX”, propõe uma leitura do tema sebástico a partir do cruzamento dos olhares de Camilo e Oliveira Martins.

**Palavras-chave:** Camilo Castelo Branco; Oliveira Martins; D. Sebastião.

**ABSTRACT:** *Camilo Castelo Branco is among those portuguese authors who frequently wrote about King D. Sebastião and the events related with his life and death. Taking into account Castelo Branco's interest, this article discusses the different perspectives that result from the polemics between this novelist and Oliveira Martins on the jesuits' role during the Restoration period.*

**Keywords:** *Camilo Castelo Branco; Oliveira Martins; D. Sebastião.*

## REFERÊNCIAS

- BRANCO, Camilo Castelo. *O senhor do paço de Ninães*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1950.
- BRANCO, Camilo Castelo. Os jesuítas e a restauração de 1640. In: *Boémia do espírito*. Porto Lello, 1951.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. 2.º Volume.
- MARTINS, Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Guimarães Editores, 1951. 2.º Vol.

## NOTAS

1. Coelho, 1983, 2.º Volume. p. 58.
2. Branco, 1950, p. 7-10.
3. Idem, p. 153.
4. Descrevo a distinção entre os termos sebastianista e sebástico na comunicação intitulada "D. Sebastião na obra de Garrett, um tema em dois momentos", que apresentei no "I Encontro de professores paulistas de literatura portuguesa", ocorrido na USP, em maio de 2005.
5. Martins, 1951, p. 64-65. 2.º Vol.
6. Idem, p. 87-89.
7. Idem, p. 87.
8. Idem, p. 80.
9. Idem, p. 80-82.
10. Branco, 1951. p. 33.
11. Idem, p. 42.
12. A resposta de Oliveira Martins é reproduzida por Camilo em: Branco, 1951. p. 45-46.
13. Idem, p. 49.
14. Idem, p. 54-55.
15. Idem, p. 52-53.
16. Martins, 1951, p. 114-115.

# O LUGAR DE UM “NÃO”: LEITOR E LEITURA EM JOSÉ SARAMAGO

**Patrícia Kátia da Costa Pina<sup>1</sup>**

...cada palavra é um perigoso aprendiz de feiticeiro.  
José Saramago, *História do cerco de Lisboa*

A afirmação em epígrafe parece-me funcionar como uma possível chave de leitura para a obra saramagueana, e, em especial, para o romance *História do cerco de Lisboa*, objeto deste estudo. A palavra tem uma mágica especial: ela cria mundos, estabelece verdades, impõe diferenças. Uma simples palavra transtorna toda uma vida. Seja um SIM, seja um NÃO. Às vezes, o NÃO transforma mais que o SIM. Mas saíamos desse jogo, busquemos o outro.

A narrativa em questão tem como personagem principal Raimundo Benvindo Silva, revisor de uma conceituada editora, há bons anos. Trata-se de um indivíduo de vida regrada, solitário, conformado com as limitações do cotidiano. Um bom revisor, obediente às normas da profissão:

O revisor tem este notável talento de desdobrar-se, desenha um deleatur ou introduz uma vírgula indiscutível, e ao mesmo tempo, aceita-se o neologismo, heteronimiza-se, é capaz de seguir o caminho sugerido por uma imagem, uma comparação, uma metáfora, não raro o simples som duma palavra repetida em voz baixa o leva, por associação, a organizar polifônicos edifícios verbais que tornam o seu pequeno escritório num espaço multiplicado por si mesmo, ainda que seja muito difícil explicar, em vulgar, o que tal coisa quer dizer. (SARAMAGO, 1990, p.22)

Ser revisor significa, antes de qualquer coisa, portanto, ser um leitor. Significa tornar-se outro diante do lido, transformando-se com ele e por ele. Os revisores são, segundo Raimundo B. Silva, voluptuosos. (SARAMAGO, op. cit., p.12)

<sup>1</sup> Professora de Teoria da Literatura da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.



Mas o narrador traz também outra versão da função de revisor:

...um revisor é uma pessoa séria no seu trabalho, não joga, não é prestidigitador, respeita o que está estabelecido em gramáticas e prontuários, guia-se pelas regras e não as modifica, obedece a um código deontológico não escrito, mas imperioso, é um conservador obrigado pelas conveniências a esconder as suas voluptuosidades, dúvidas, se alguma vez as tem, guarda-as para si... (Idem, p.49)

Por um lado, voluptuoso; por outro, comedido. O revisor, sempre, antes de tudo, um leitor, precisa manter-se sob controle. A experiência estética que se origina dessa relação sujeito da leitura/objeto da leitura (JAUSS, 1979, p.67), essa forma diferenciada de prazer, demanda, de acordo com as definições da profissão de revisor constantes do romance em tela, uma espécie de supervisão racional.

É assim que Raimundo B. Silva desenvolve suas atividades, até que algo sai do lugar em seu processo de leitura “educada” e “bem comportada” e ele se rebela contra a mesmice de um cotidiano insosso. A tarefa a que a personagem se dedica é a revisão de um livro sobre um fato já muitas vezes retomado da história de Portugal: o cerco de Lisboa. História conhecida, escrita e reescrita, o livro começa a incomodar, a desestabilizar o processo de leitura de nosso mediano revisor, por apresentar pequenos e seguidos “erros históricos”, todos absorvidos pela escrita encantatória do autor.

Enfadado, Raimundo B. Silva, que, assinale-se, não gosta de ser Benvindo, daí abreviar o nome, vai dando prosseguimento ao trabalho até que, após acumular uma série de pontos de “irritação” com relação ao relatado pelo livro, insubordina-se.

Ele deixa vaziar sua voluptuosidade, que leio como sua imaginação, e atravessa a escrita autoral, colocando em letras bem visíveis um NÃO, exatamente na parte da narrativa em que se registra a ajuda dos Cruzados:

...com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passa a dizer é que

os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a ser verdade, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o que chamamos verdadeiro...(SARAMAGO, op. cit., p.50)

Mais do que a relativização da verdade histórica, o Não de Raimundo Silva tira a escrita e a recepção do campo do já sabido, do espaço da obediência, e as colocam no espaço do imaginário, do ficcional. Raimundo Benvindo Silva é, agora, mais que um simples revisor, é um leitor que se apropria do que lê, transformando seu objeto de leitura de acordo com as suas possibilidades imaginárias. E, enquanto estratégia textual, ele é também um orientador da leitura do romance que protagoniza.

No fim da década de 60 do século XX, na Alemanha, Hans Robert Jauss dá início a uma série de provocações aos teóricos e historiadores da literatura que dominavam o cenário acadêmico de então. Seu foco é uma crítica aos padrões imanentistas de produção na área, os quais não abordam o literário enquanto texto em comunicação, i. e., não se acercam do leitor. Nascem, aí, as Estéticas da Recepção e do Efeito, hoje representadas principalmente por ele e por Wolfgang Iser. O primeiro enfoca em suas investigações a recepção, utilizando-se de métodos histórico-sociológicos; o segundo, o efeito, trabalhando com métodos teórico-textuais.

Uma das vitoriosas provocações de Jauss concerne à idéia da 'interpretação correta', cuja hegemonia nos estudos literários ele abala e corrói através do conceito de *horizonte de expectativas*, o qual suscita questões relativas aos valores, aos hábitos, às práticas culturais das sociedades, todos partilhados por autores, editores e consumidores de bens culturais impressos no momento de publicação de cada obra e que não podem ser descartados em recepções posteriores. O *horizonte de expectativas* refere-se, ainda, às leituras prévias do leitorado a ser contactado:

Hay tres factores generales que siempre nos indican qué preparación concreta espera el autor de sus lectores: primero, las normas comunes o leyes poéticas propias de un género; segundo, las referencias a obras del mismo ambiente literario; tercero, los contrastes entre imaginación y realidad, entre función poética y práctica del language que se prestan a una

comparación por parte del lector consciente. (JAUSS, 1971, p.76-77)

Escritor e público partilham, assim, saberes prévios que conduzem o processo de recepção e que devem ser levados em conta. Dessa forma, um escritor produz sua obra dialogando com as obras que leu e que supõe terem sido lidas pelos receptores que busca atingir. E o receptor, no contato com a obra, põe em ação suas leituras também.

No romance aqui estudado, percebem-se as relações que Raimundo B. Silva vai estabelecendo, no correr do processo de revisão, entre a obra lida naquele momento e referências já antigas. Esse saber prévio partilhado pelo leitor/revisor e o autor/o personagem funciona como uma alavanca para o imaginário da personagem de José Saramago, que passa de revisor bem comportado a leitor insubordinado, questionador. É o que ocorre, por exemplo, quando o revisor detecta um singular equívoco histórico na composição do livro:

...o que de todo não se deveria permitir é esta insensatez de falar de quinas em tempo de D.Afonso o Primeiro, quando só no reinado de seu filho Sancho foi que elas tomaram lugar na bandeira, e ainda assim dispostas não se sabe como, se em cruz ao centro, se uma aí e as outras cada qual em seu canto, se ocupando o campo todo, esta, segundo as autoridades mais sérias, a hipótese forte. Nódoa grave, mas não única, que para todo o sempre ficará manchando a página final da História do Cerco de Lisboa...(SARAMAGO, op. cit., p.41)

O incômodo causado pela percepção de que falsas verdades estavam sendo estabelecidas por uma escrita, cuja função tradicional é a de estabelecer certezas, como é o caso da História, desvia Raimundo B. Silva de sua forma habitual de ler, o que me leva a recorrer a outra questão colocada pelas Estéticas da Recepção e do Efeito, esta desenvolvida por Wolfgang Iser, concernente aos *vazios* e ao *leitor implícito*, situando-se no plano direto da textualidade (ISER, 1996, p.79, V.1).

O referido teórico parte das interações humanas: tendo em vista sermos obrigados a um cotidiano de interpretações, pode-se

observar que estabelecemos na interação diádica face a face uma série de elementos que permitem o início e a permanência do contato com o outro.

Relacionando a comunicação oral cotidiana à obra literária, a reflexão iseriana aponta para os instrumentos que viabilizam a interação texto/leitor, dados pelo texto e apropriados pelo receptor e que funcionariam como uma espécie de projeção do leitor, como um guia de leitura, por meio dos *atos de fingir*, da ativação do imaginário: “Apenas a imaginação é capaz de captar o não-dado, de modo que a estrutura do texto, ao estimular uma seqüência de imagens, se traduz na consciência receptiva do leitor.”(Idem, p.80)

É exatamente a imaginação de Raimundo B. Silva que guia sua leitura/revisão, ao ser provocada pela escrita autoral, repetitiva do já sabido e instauradora/ratificadora de equívocos, instalando novas e diferenciadas formas de apropriação do lido: “...o Não que naquele dia escreveu terá sido o acto mais importante da sua vida...”(SARAMAGO, op. cit., p.110)

Nesse sentido, isto é, no que tange à relação autor/texto/leitor, vale a pena observar um trecho da narrativa de Saramago:

...é dever de um revisor sugerir soluções que evitem ambigüidades, tanto as de estilo como as de sentido, Imagino que sabe que o lugar ambíguo é a cabeça de quem ouve ou lê, Principalmente se o estímulo lhe veio de quem escreveu ou falou...(Idem, p.88)

Penso ser da maior relevância a relação aí estabelecida: ninguém lê apenas o que quer ler, todo leitor lê no texto o que o texto permite, ou melhor, a interação texto/leitor ocorre através de protocolos de leitura que estão implícitos na própria estruturação textual. Raimundo B. Silva tatuou seu Não na escrita da História porque foi orientado, pela ordem textual, para insubordinar-se. Seu imaginário foi ativado pela palavra, aprendiz de feiticeira.

É essa mesma percepção que Maria Sara, a mulher contratada pela editora para supervisionar os revisores, tem do “ato impenhado” de nosso revisor, após a catástrofe do Não. Ela faz uma sedutora proposta a Raimundo Silva: escrever a história do Não, ou seja, dar uma versão alternativa, ficcional, para o saber consagrado.

Tal proposta me parece concretizar positivamente a insubordinação do revisor: após anos de obediência às regras da revisão, de respeito às gramáticas, ele é convidado a ir para o outro lado, ele é convidado a criar. Sua leitura atravessada liberta as potencialidades de seu imaginário, aprisionado durante muito tempo, nas malhas textuais da mediocridade repetitiva.

O texto literário se concentra nos vazios comuns às interações humanas, sistematizando-os – o leitor, em face da literatura, é um turista, que, por não conhecer as práticas locais, precisa verificar sempre sua produção de sentido – Iser se preocupa com o efeito causado pela obra:

... a relação entre texto e leitor só pode ter êxito mediante a mudança do leitor. Assim o texto constantemente provoca uma multiplicidade de representações do leitor, através da qual a assimetria começa a dar lugar ao campo comum de uma situação. Mas a complexidade da estrutura do texto dificulta a ocupação completa desta situação pelas representações do leitor. O aumento da dificuldade significa que as representações do leitor devem ser abandonadas. Nesta correção, que o texto impõe, da representação mobilizada, forma-se o horizonte de referência da situação. Esta ganha contornos, que permitem ao próprio leitor corrigir suas projeções. Só assim ele se torna capaz de experimentar algo que não se encontrava em seu horizonte. (ISER, 1979, 88-89)

Pela própria indeterminação, a relação texto-leitor abre incontáveis possibilidades de comunicação, que dependem dos mecanismos textuais de controle – vazios e negações. Estes dão o lugar do leitor, devendo ser por ele combinados no ato da leitura, o que quebraria o fluxo textual de forma variada, abrindo possibilidades e liberando aspectos “ocultos”. Por interromperem a articulação das seqüências, os vazios viabilizam a atividade imaginativa do leitor. Em “Fenomenologia da Leitura”, Wolfgang Iser analisa o processo de construção literária: este não se identificaria única e exclusivamente com o texto enquanto materialidade escrita, nem apenas com a produção de sentido proveniente da leitura, mas seria o resultado da interação entre o caminho produtivo e o caminho receptivo. Há, portanto, segundo o autor, uma virtualidade

que dinamiza a literatura, em cujo âmbito o leitor tem importância fundamental: este daria mobilidade ao texto, a partir do uso das várias perspectivas que lhe são oferecidas (ISER, 1996, p.64-82, V.2).

Segundo Iser, os textos ficcionais trazem um arcabouço que se sustenta por aberturas de sentido provocadoras do imaginário do leitor. A ficção, segundo ele,

...virtualiza as diferentes interpretações da realidade, da qual empresta o repertório, bem como o repertório de normas e valores dos leitores. E justamente por não ser idêntica ao mundo, nem ao receptor, a ficção possui capacidade comunicativa. (ISER, op.cit., V.2, p.125)

Essa capacidade comunicativa ocorre por uma espécie de controle da atividade do leitor: as negações e os vazios estimulam-no a fazer suas projeções, a agir dentro do texto, atualizando elementos potenciais no próprio ato da leitura. Combinando vazios e negações, o leitor localiza as relações não formuladas explicitamente.

O texto traz implícitas estratégias que organizam o material trabalhado e sua comunicabilidade:

O repertório do texto designa o material selecionado pelo qual o texto é relacionado aos sistemas de seu ambiente, que em princípio são sintomas da vida social e sistemas da literatura do passado. Normas contidas e referências literárias situam o horizonte textual, que constitui um contexto específico de referências, a partir do qual o sistema de equivalências do texto deve ser criado. (ISER, op. cit., V.1, 159)

Essa equivalência virtual demanda as estratégias textuais – o texto exige do leitor diferentes modos de participação e o repertório organiza as reações do leitor. Nas estratégias textuais – nos vazios, nas negações, no repertório – há um potencial orientador do ato da leitura.

Importante também é focar a relação real/imaginário trabalhada por este teórico. Ele propõe a substituição da díade real/ficção pela tríade real/fictício/imaginário, afirmando que o texto ficcional finge o real através do imaginário: “Quando a realidade

repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação correspondente. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites.”(ISER: 1983, p.386)

O ato de fingir irrealiza o real e realiza o imaginário. Iser trabalha com três atos de fingir: seleção, combinação e auto-desnudamento. A seleção ressalta os campos de referência, fazendo com que os elementos presentes no texto reforcem os elementos ausentes; a combinação estabelece relacionamentos intratextuais, transformando a função designativa em função figurativa; o auto-desnudamento reside em uma espécie de contrato autor-leitor, remetendo ao mundo do *como se* textual.

Na leitura do romance de José Saramago aqui proposta, pode-se perceber a ocorrência desse processo de ativação do imaginário descrito por Wolfgang Iser e suas conseqüências. Raimundo Silva tem uma vida mediana, um trabalho regular, uma imaginação sob controle. Ao entrar em contato com um livro de História sobre um fato indiscutível da história de Portugal, sua vida muda.

A escrita com a qual Raimundo Silva interage teria tudo para mantê-lo estável na produção de sua leitura. No entanto, por ser uma letra associada à produção da verdade, por implicar previamente um horizonte de expectativas ligado a um saber consagrado e indiscutível, os vazios e as negações implícitos na trama textual, associados entre si, desestabilizam a verdade suposta e abrem caminho para a incerteza, a dúvida, o questionamento. Eles interrompem a leitura comum e contínua, crivando-a de espaços para a inserção do imaginário do leitor. E o melhor: funcionam como senhas para a leitura do próprio romance, pois guiam seu possível receptor para que percorra um caminho transversal também, isto é, para que desconfie da letra impressa, até mesmo de sua ficcionalidade.

O Não de Raimundo B. Silva é a negação da falsa ilusão de verdade, é o auto-desnudamento do ficcional. Aquele livro de História fingia pertencer ao mundo do irrefutável, mas, por sua construção, trazia múltiplas possibilidades implícitas de leitura. Raimundo B. Silva lida com elas, lê seu próprio texto no texto do outro, explicita a ficcionalidade do lido, relativiza a noção de verdade histórica: “Contentemo-nos com a ilusão da semelhança...”(SARAMAGO, op. cit., p.11)

A palavra criada e registrada pelo revisor explicita a ação imaginária do leitor e mostra como a leitura transversal transforma o mundo e o homem. Tudo muda na vida de Raimundo Silva, ele se torna Bem-vindo: ao amor, à criação, a um cotidiano revisitado. Misturando “verdade” e ficção, “fato” e imaginação, o revisor põe em jogo, no ato da leitura, o caráter absoluto do primeiro elemento de cada par, bem como a suposta natureza ilusória do segundo.

Enquanto estratégia textual de contato com o leitor possível para o romance, Raimundo B. Silva funciona, ele próprio, como instrumento de ativação, de provocação do imaginário. Quem lê o romance aqui abordado, conhecendo ou não a história do cerco de Lisboa, acompanha o Não do protagonista e reinventa o consagrado, transformando o texto, atualizando-o, e transformando-se no processo de apropriação do lido.

**RESUMO:** Análise da relação texto/leitor, no romance *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago, a partir das estratégias textuais, das senhas introjetadas pelo autor no texto, enquanto elementos de orientação do ato da leitura, enquanto construtoras de um imaginário.

**Palavras-chave:** Leitor; Leitura; Imaginário.

**ABSTRACT:** *This paper aims to analyze the text/reader relationship, in the novel História do cerco de Lisboa, by Jose Saramago, from the text strategies, the implied passwords, while guide elements of the act of the reading, while constructors of an imaginary.*

**Keywords:** Reader; Reading; Imaginary.



## REFERÊNCIAS

ISER, Wolfgang. “A Interação do Texto com o Leitor.” In.: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed.34, 1996. V.1 e 2.

\_\_\_\_\_. “Os Atos de Fingir ou O Que É Fictício no Texto Ficcional”. In.: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

JAUSS, Hans Robert. “A Estética da Recepção: Colocações Gerais”. In.: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. “O Prazer Estético e As Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis”. In.: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. “La Historia Literaria como Desafío a La Ciencia Literaria.” In.: JAUSS, Hans Robert et alii. *La actual ciencia literaria alemana*. Salamanca, Anaya, 1971.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

# O OLHAR INQUIETO E INTERROGADOR DE JOSÉ CARDOSO PIRES EM *LISBOA LIVRO DE BORDO*

Patricia Peterle<sup>1</sup>

O olhar inquieto de José Cardoso Pires traduzido em seus textos demonstra e confirma a audaz vontade deste escritor português em recuperar emblemas da cultura lusitana e, ao mesmo tempo, descortinar as causas duma latente desigualdade social. Romances como *O Delfim* (1968), *A Balada da Praia dos cães* (1982) e *Alexandra Alpha* (1987) são exemplos de tentativas do comprometimento de José Cardoso Pires com a sua atividade; de fato, seus escritos além de comover ou provocar deleite, apresentam um tom de denúncia e muitas vezes até acusatório. Tal estilo é caracterizado, ainda, por uma síntese e economia de palavras que imprimem à escrita cardosiana um ritmo bastante particular que se acentua com histórias precisas, delimitadas e situadas num tempo-espaço bem limitado que podem causar sensações de desassossego e inquietação no leitor.

Se as três obras citadas acima apresentam um comprometimento do autor, que pode ser facilmente identificado na trama, na construção dos personagens e em vários outros momentos da construção narrativa, na publicação de 1999, *Lisboa Livro de Bordo – Olhares, vozes e memorações*, continua o empenho, característica inevitável por sua história de vida e posicionamento enquanto cidadão português e lisboeta. O título desta publicação já indica o protagonista, Lisboa, e como ele se movimenta no enredo, por meio das diversas vozes que formam um coro polifônico urbano, pelos olhares cardosianos e as imagens de pessoas, lugares e personagens míticos que fizeram e ainda fazem parte da história da capital portuguesa.

Para Cardoso Pires, o ato de escrever é um dos fatores que compõe a identidade, e a sua escrita da cidade é, de certa forma, uma busca de identificação, é uma forma de interrogação: “Mas ninguém poderá conhecer uma cidade se não a souber interro-

---

<sup>1</sup> Professora Assistente do Departamento de Letras Modernas da Universidade Estadual Paulista – UNESP, câmpus de Assis.

gar, interrogando-se a si mesmo. Ou seja, se não tentar por conta própria os acasos que a tornam imprevisível e lhe dão o mistério da unidade mais dela.”<sup>2</sup>. Assim, para Cardoso Pires, escrever é um exercício solitário e a solidão deve ser aqui entendida como uma forma de rebeldia, ou um isolamento necessário de alguém que não compartilha com os parâmetros vigentes. Cardoso Pires nutre por Lisboa um sentimento contraditório; ele é seu eterno leitor que vive e sofre com a cidade os diferentes momentos deste espaço urbano; logo, tanto em suas leituras quanto nas suas representações da cidade, o autor apresenta as “seqüelas” daqueles que direta ou indiretamente vivenciaram as “agressões” sofridas pela capital portuguesa. Dessa forma, a capital portuguesa é para este autor uma mistura de vários sentimentos, semelhantes e contraditórios a partir dos quais a representa. A cidade é sentida, lida, e escrita não apenas a partir da sua “racionalidade geométrica”, que pode ser identificada nas ruas da Baixa Pombalina dispostas com um tabuleiro de xadrez, mas também como um emaranhado de existências humanas, como bem intuiu Italo Calvino (1990). Cardoso Pires não lê a cidade partindo das tão discutidas qualidades da racionalidade ou ainda de sua funcionalidade, pois, para ele, elas anulam o emaranhado de sentidos de qualquer espaço urbano. A sua leitura é feita a partir de questionamentos dos diferentes relatos que povoam o espaço urbano, a sua representação de Lisboa é uma *descrição densa*, como é densa a definição de cidade intuída por Michel de Certeau: “A cidade é o teatro de uma guerra de relatos”. Cardoso Pires não relata somente as ações vividas na cidade, mas tenta entendê-las e explicá-las, indagando-se sobre os fatos que acontecem a sua volta.

*Lisboa Livro de Bordo* é sem dúvida uma homenagem à capital portuguesa. À primeira vista, pela qualidade da publicação e pela composição de escrita e imagem pode parecer um catálogo de uma exposição. Mas qual exposição seria? Uma dedicada a esta cidade? Neste livro, Lisboa é apresentada na sua totalidade e a partir de seus vários fragmentos captados pela lente detalhista de José Cardoso Pires, que desvenda os meandros da metrópole, muitas vezes escondidos pela velocidade do ritmo da vida. As pegadas cardosianas neste percurso são divididas em vinte partes, todas com títulos,

---

<sup>2</sup> PIRES, José Cardoso, 1997, p.12.

que traçam o seu perfil. O primeiro ponto de referência está no alto do Castelo de São Jorge, é daqui que o escritor apresenta e abre as portas do arco da rua Augusta para o leitor.

Aqui tens porque é que eu, nesta virada tirada do Castelo de São Jorge, me sinto assim diante, quase alheado. Talvez porque daqui não te ouço, cidade. Porque não te respiro os intentos nem te cheiro. Porque não te apanho os gestos do olhar. Numa palavra, porque me falta cumplicidade, e sem cumplicidade com a imagem, com os saberes, os gostos e os defeitos dum mundo tão privado como o teu ninguém aprende a vivê-lo. Eu, melhor ou pior, cá vou tentando. Para chegar a esse entendimento já recapitulei infâncias de bairro, já revisei lugares; já te disse e contradisse, Lisboa, e sempre em amor sofrido.<sup>3</sup>

É do alto do Castelo, no bairro de Alfama, que Cardoso Pires lança o seu primeiro olhar sobre a cidade, um objeto que se mostra um pouco distante. De fato, de lá não há a possibilidade de estabelecer uma relação mais íntima de diálogo por meio dos sentidos: ouvi-la, senti-la, cheirá-la; penetrar no mais profundo dos nós que compõem o emaranhado desta metrópole lusitana. “Cor. De Lisboa é caso para dizer que até os daltónicos lhes discutem a cor. Veja lá, de preferência o ocre pombalino, recomenda um byroniano de passagem. O verde, o verde, contrapõe alguém logo a seguir, com os olhos no Terreiro do Paço [...]”<sup>4</sup>. A policromia é descrita em vários momentos da série de crônicas e está viva na vida da Baixa, do Bairro Alto, do Chiado, de Campos de Ourique. Lisboa, se comparada a outras cidades capitais europeias, muitas vezes é deixada de lado, e até esquecida diante da majestuosidade de Roma ou da *grandeur* de Paris; no entanto, é uma cidade que possui um charme próprio, um cheiro particular e cores que encantam qualquer transeunte. A relação de José Cardoso Pires com Lisboa é bastante intensa e como tal, não poderia deixar de lado toda a sua intimidade e cumplicidade.

Mais precisamente, da lisboníssima freguesia de São Jorge, 4º bairro fiscal, ou, mais precisamente ainda, duma janela de infância voltada para uma igreja que já não há e para um largo de bêbados dormentes, saltitados por pombinhas maneirinhas. Sou daí, desse largo e dessa janela, ficas a saber. Um pouco atrás (num quarto da

<sup>3</sup> Ibid, p.14.

<sup>4</sup> Ibid, p.31.

Travessa das Freiras, segunda as biografias oficiais) è que o romancista Camilo, muito dado a amores de perdição, praticou os seus erotismos nortenhos com a Dona Ana Plácido; mais abaixo, fim d arua de Arroios, ficava o cortiço onde o primo Basílio do respeitado Eça de Queiroz abelhou entre lençóis a depassarada Luizinha que andava fugida aos beirais, e por aqui já se está a ver como Arroios, um século atrás, era um verdadeiro folhetim de alcovas tresmalhadas que a História passou a escrito.<sup>5</sup>

Ao descer do Castelo, já mais perto do Tejo, símbolo alegórico de Lisboa, o escritor português inicia a sua caminhada pelo bairro mais próximo a ele, Arroios, onde passou a infância. Todavia, as remorações pessoais deste bairro não o fazem esquecer da história literária existente, as menções à cultura portuguesa estão apenas começando com Camilo Castelo Branco e Eça de Queiroz; e poderiam continuar com tantos outros como: Alexandre O'Neill, Bocage, Mário Soares, Jorge de Sena, Casais Monteiro, Fernando Pessoa, António Lobo Antunes, Luis de Camões, dentre outros não menos importantes e sem deixar de lado a figura de São Vicente que pode ser encontrada no brasão do Município de Lisboa. Os corvos que acompanharam segundo a lenda o cadáver de São Vicente pelo Tejo, presença certa nos postes públicos de iluminação e transformaram-se num dos seus emblemas.

*Lisboa Livro de Bordo* é um livro de memórias da cidade, onde Cardoso Pires recupera diferentes espaços reais e alegóricos vivenciados por ele; a cidade aqui é rememorada e (re)construída por emblemas que contém e carregam a sua história de lutas e transformações. Um texto plural, composto por inúmeras vozes que delineiam o posicionamento do escritor português como um cidadão preocupado com o cenário lisboeta e português da segunda metade do século XX.

Mas desde já podemos concluir que o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade (...) Do mesmo modo, a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele.<sup>6</sup>

— A citação acima de Jean Paul Sartre sintetiza de alguma for-

<sup>5</sup> Ibid, p.14-15

<sup>6</sup> SARTRE, Jean-Paul, 1999,p. 21

ma o posicionamento do escritor comprometido com o qual José Cardoso Pires pode ser associado. É este o posicionamento que o escritor de Lisboa imprime a seus textos a partir de um olhar interrogador e questionador. A sua escrita perturba e inquieta o leitor, por não ignorar o mundo que o cerca. A literatura, neste sentido, pode ser entendida como um dos caminhos que levam à reflexão do mundo e do próprio momento de sua produção. Sartre atribui ao escritor um papel de extrema importância diante da palavra que faz uso. Este elemento essencial do seu ofício é capaz de ocultar, desvendar e calar. O ofício de escritor não o deixa enxergar o mundo e o que está ao seu redor pela lente da ilegibilidade. Ele deve ter sim uma relação intensa não só com o todo mas em especial com a sociedade em que se encontra inserido. Cardoso Pires, ao decifrar e (re)codificar a espaços e vozes da cidade de Lisboa, descortina e até denuncia por meio da palavra escrita aspectos da sociedade de seu tempo alertando os possíveis leitores para uma conscientização.

**RESUMO:** José Cardoso Pires declarou em quase todos os seus livros seu amor pela capital portuguesa. Esse espaço geográfico lhe inspirou cenários, personagens e tramas como *Alexandra Alpha* (1987) e *Lisboa Livro de Bordo - Vozes, Olhares, Memorações* (1997) que por sua vez não só retratam a capital portuguesa, mas também servem de exemplo do comprometimento do escritor em relação à sociedade portuguesa. *Lisboa Livro de Bordo* recupera diferentes espaços reais e alegóricos da capital portuguesa vivenciados por Cardoso Pires; a cidade aqui é rememorada e (re)construída por emblemas que contém e carregam a sua história de lutas e transformações. Um texto polifônico, composto por inúmeras vozes que delineiam, o posicionamento do escritor português como um cidadão preocupado com o cenário lisboeta e português da segunda metade do século XX.

**Palavras-chave:** José Cardoso Pires, Lisboa, olhar.

**ABSTRACT:** José Cardoso Pires has declared in almost all his works his love for the portuguese capital. This geografic space inspired him many cenaries, characters and arguments like *Alexandra Alpha* (1987) e *Lisboa Livro de*

*Bordo - Vozes, Olhares, Memorações (1997), that can be an example of his engagement as a writer regarding the portuguese society. Lisboa Livro de Bordo - Vozes, Olhares, Memorações (1997) brings diferents reals and allegorics spaces lived by Cardoso Pires; the city here is rememorized and (re)construct with symbols which contain her history. A polifonic text, composed by many voices which define the author's position as a citizen worried with the lisbon and portuguese cenary.*

**Keywords:** José Cardoso Pires, Lisbon, look.

## REFERÊNCIAS

- PIRES, José Cardoso. *Lisboa Livro de Bordo – vozes, olhares e memorações*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Alexandra Alpha*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- SAID, Edward. *Representações do intelectual: as palestras de Reith de 1993*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?*. São Paulo: Ed. Ática, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ed. Ática, 1994.

# CAMILO ENTRE TEMPOS: TRAJETÓRIAS HISTORIOGRÁFICAS

Paulo Motta Oliveira<sup>1</sup>

Camilo parece caber mal nas histórias literárias. Poderia citar alguns exemplos, mas talvez nenhum seja mais paradigmático que o da *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Se nos fássemos no prefácio ao quinto volume dessa obra, sobre o Romantismo, o autor de *A Corja* não teria existido ou, ao menos, não teria participado do movimento romântico. Estranhamente esquecido neste prefácio, momento em que quase todos são lembrados, até mesmo autores hoje apenas conhecidos por especialistas do período<sup>2</sup>, ele acaba por se multiplicar e, caso único nessa *História Crítica*, a ele são dedicados dois capítulos: um no referido volume, e outro no sobre o Realismo. Dois capítulos, mas ambos de localização problemática. Um, por estar situado entre a primeira e a segunda geração romântica, coloca-o numa espécie de limbo, já que ele acabaria por não pertencer a nenhuma das três gerações em que o Romantismo é, nessa obra, dividido – a de Garrett e Herculano, a

<sup>1</sup> Professor Doutor de Literatura Portuguesa da USP. Este trabalho foi apresentado graças a apoio da FAPESP. Está vinculado a pesquisa desenvolvida com apoio do CNPq e da FAPESP.

<sup>2</sup> Existe uma grande diferença entre as introduções da primeira e da segunda edições do V Volume, sobre o Romantismo. Se em ambas Camilo está ausente, na primeira, centrada, após um trecho sobre o pré-romantismo, em Garrett e Herculano, esta ausência poderia até ser entendida. Já na segunda edição, existe uma preocupação de discorrer, de forma mais ampla, sobre cada um dos momentos que comporiam o percurso romântico em Portugal. Assim, tanto a parte sobre o pré-romantismo é bastante alargada, como são introduzidos tópicos novos, entre eles a discussão sobre o tema da viagem, em que são citados vários autores: A. A. Teixeira de Vasconcelos, Francisco Maria Bordalo, António Nobre, A. P. Lopes de Mendonça, Visconde de Benalcanfor, Júlio César Machado e Pinheiro Chagas. São ainda bastante ampliadas as referências a autores que, de uma ou outra forma, são tributários do Romantismo: Alberto de Oliveira, António Nobre, Gomes Leal, Eça de Queirós, Antero de Quental, Jaime Batalha Reis, Ramalho Ortigão. Devemos ainda notar que acabam por ser dedicadas duas páginas à presença do Romantismo na obra de Eça. Em uma introdução assim estruturada é, com certeza, bastante significativa a total ausência de Camilo Castelo Branco, o que acaba por, implicitamente, indicar que ele não cabe dentro das grandes linhas que os autores percebem no Romantismo em Portugal.



“chamada *ultra-romântica*” e a “do Romantismo *social* anterioro” . O outro, no volume sobre o realismo, é intitulado “Camilo e Júlio Dinis: adesões por acaso”. Também aqui, apesar de ter companhia, não se encontra em um lugar tranqüilo, afinal aparece “por acaso”. Poderíamos perguntar como pode ser considerada uma *adesão por acaso* a de um autor que, deliberadamente, parodia o naturalismo, nas magistrais e hilariantes páginas de *Eusébio Macário* e *A Corja*. Mas não é esse o caminho que pretendo aqui seguir. Acho mais produtivo, por motivos que posteriormente creio que ficarão claros, refletir sobre a aproximação, aqui feita, entre Camilo Castelo Branco e Júlio Dinis.

Essa aproximação não é habitual nas histórias literárias do século XX: Mendes dos Remédios, Fidelino Figueiredo, Oscar Lopes – António Jose Saraiva, Massaud Moisés e José Augusto-França não relacionam os dois escritores e, em sua maioria, os colocam em momentos distintos. Assim, por exemplo, Fidelino inclui Camilo numa parte denominada “O romance passional”, e Dinis em outra, “O romance marítimo e o romance campesino”; Moisés enquadra o autor de *A Corja* no que chama de segundo momento do romantismo, e Dinis no momento seguinte. Já França situa o primeiro em “Os anos da razão” e o segundo em “Os anos de contestação”. Diferentemente desses, tanto Remédios como Lopes – Saraiva, numa curiosa inversão cronológica tratam primeiro de Dinis, e depois de Camilo<sup>4</sup>.

Entre as histórias literárias que pesquisei apenas dois textos relacionam esses escritores de forma explícita. Primeiramente o *História do romance português* de João Gaspar Simões, publicada nos anos 60, em que os dois escritores são os únicos estudados em uma parte intitulada “Precursores do romance moderno”<sup>5</sup>, postu-

<sup>3</sup> Reis, Pires, 1999, p.20.

<sup>4</sup> Remédios, na terceira parte de sua *História*, intitulada “Escola Romântica”, possui uma seção sobre o romance, em que se refere mais demoradamente a três autores, apresentados na ordem que se segue: Júlio Dinis, Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós. Quando está a se referir à importância do romance, novamente cita os três escritores invertendo a cronologia entre os dois primeiros: “Algumas das mais belas páginas da moderna literatura são devidas a Júlio Dinis, Camilo, Eça, Fialho, etc.” (Remédios, 1921, p.586). Por seu turno, Lopes e Saraiva, que dividem a parte de sua *História* dedicada ao Romantismo em doze capítulos, tratam de Júlio Dinis no final do quinto (“O Romantismo sob a regeneração”), e dedicam o capítulo seguinte a Camilo.

<sup>5</sup> Simões, 1969, v.2, p.119-156.

ra que voltaria a ser seguida em seu *Perspectiva histórica da ficção portuguesa*. O outro texto é a breve história literária do período que vai de Garrett a Pessoa, escrita por Eduardo Lourenço: o seu ensaio *Da literatura como interpretação de Portugal*. É justamente com esse texto que gostaria de agora dialogar. Também ali, como na *História Crítica*, Camilo e Júlio Dinis não possuem um lugar definido. A ambos é dedicada uma meia frase, que merece ser aqui retomada:

(...) com a geração de 70 em geral, mas sobretudo graças à obra de Eça de Queirós – após uma desdramatização da consciência literária como obcecada pelo estatuto da *realidade nacional*, tal como as obras de Camilo e Júlio Dinis de diversa mas paralela maneira representam – [é] que nós entramos em cheio no segundo grande momento – e momento crucial cujos ecos chegarão até nós – da história da nossa autognose moderna.<sup>6</sup>

Como vemos, Dinis e Camilo, para Lourenço, encontram-se em uma região crepuscular entre os dois primeiros momentos modernos da autognose portuguesa, ou seja, o de Garrett e Herculano por um lado e o da geração de 70 por outro. Poderíamos nos perguntar por que esses dois autores não cabem no cânone construído pelo autor de *O labirinto da saudade*. A resposta a essa questão talvez possa ser dada se pensarmos não no que é excluído, mas sim no que é recuperado por esse crítico. Um dos movimentos realizados nesse artigo é o de reinclusão de um autor à época quase esquecido: Teixeira de Pascoaes. Morto então há pouco mais de duas décadas, e desde os anos vinte ocupando um lugar secundário na literatura portuguesa, Pascoaes é considerado por Lourenço como o criador da “invenção suprema – e porventura a mais genial jamais saída da imaginação lusíada – a da *Pátria-Saudade*”<sup>7</sup>. Com essa invenção, transforma-se no responsável pelo quarto momento da autogênese portuguesa, o último antes de Pessoa..

Se refletirmos sobre a forma como Pascoaes é recuperado, podemos notar que isso se dá não exatamente pelo valor intrínseco de sua poesia, mas por sua inserção em uma tradição que tem nas reflexões sobre o país, e na busca de saídas para o mesmo, a

<sup>6</sup> Lourenço, 1978, p.95.

<sup>7</sup> Lourenço, 1978, p.107.

sua mais importante característica. O próprio Lourenço, em outro momento de seu texto, aponta que foram considerados como insignificantes aquelas manifestações literárias em que, de forma mais ou menos explícita, a questão nacional não esteve presente, e considera Feliciano de Castilho como o melhor exemplo desse *ostracismo literário* causado, poderíamos aqui acrescentar, por motivos que não são, exatamente, literários.

Penso que, de fato, o problema não é exatamente esse, mas que as pistas para o entendermos se encontram no raciocínio elaborado neste artigo. Se alguns autores são esquecidos, são-no pois o próprio olhar crítico, ao traçar a linha de continuidade da literatura oitocentista, acaba por deslocar para um espaço secundário todos os escritores em que não pode ser detectada uma proposta para a nação. Existiria assim, ao lado de uma valorização dos escritores em que essa tendência *nacionalista* pode ser percebida, um rebaixamento daqueles em que ela não é evidente. Essa postura explica por que Pascoaes pôde ser recuperado: também ele teve uma proposta, mesmo que com pouca aplicabilidade para a realidade mais cotidiana do país. Também ele, como e antes que Pessoa, sonhou com um novo império, desta feita não material, mas espiritual. Um império de cultura. Mas a postura crítica assumida também mostra por que quase nada é dito sobre Camilo e Dinis: ambos não têm uma proposta para o país, são escritores que, como afirmara Lourenço, de paralela e diversa maneira, desdramatizaram a questão nacional precisamente pois o destino português não é para eles, como fora antes Garrett e Herculano e seria depois para de 70, uma questão vital ou mesmo importante.

Em relação a Júlio Dinis, a crítica geralmente considera que o autor, mesmo conhecendo os problemas do país, constrói em sua ficção propositalmente um mundo cor de rosa, em que os conflitos se resolvem em finais felizes. Apenas para citarmos dois exemplos, Maria Aparecida Ribeiro considera: “se o homem Joaquim Guilherme Gomes Coelho vê no mundo o que corrigir, o seu imaginário prefere *la vie en rose* – o que leva o escritor Júlio Dinis a obliterar a crítica com uma inintencional postura resignada”<sup>8</sup>. Por seu turno, Oscar Lopes nota, ao analisar *A morgadinha dos canaviais*, que existe

---

<sup>8</sup> Ribeiro, 2000, p.142.

uma certa admiração [do romancista] pela habilidade política do conselheiro [Manuel Bernardo], pelo à-vontade e bom êxito com que se encontra e dialoga com personagens de todas as condições e feitos (...). Júlio Dinis aceita a baixa política do tempo, relegando para um eventual e utópico futuro a esperança de uma situação mais conforme com os ideais dos seus pequenos burgueses do Porto.<sup>9</sup>

Certamente uma leitura a contrapelo, poderá encontrar um viés crítico na produção de Júlio Dinis<sup>10</sup>. Mas não foi essa postura que lhe deu fama. Por sinal, o próprio autor, nas parcas referências que faz à sua obra em alguns textos, reforça, justamente, esse lado mais apaziguador de sua produção. Podemos, ainda, lembrar das declarações de Eça, nas quais considera, entre outros aspectos, que “[Júlio Dinis] Nunca se despreendeu do seu idealismo (...). A realidade tinha para ele uma crueza exterior que o assustava: de modo que a copiava de longe, com receio, adoçando os contornos exatos que a ele lhe pareciam rudes, espalhando uma aguada de sensibilidade sobre as cores verdadeiras que a ele lhe pareciam berrantes”<sup>11</sup>. Não sem alguma ironia, afirma que Júlio Dinis “*viveu de leve, escreveu de leve e morreu de leve*”<sup>12</sup>.

Já em relação a Camilo, a situação é, com certeza, mais complexa e mais evidente. Todos conhecemos, de sobejo, a sua falta de caráter político. Um de seus primeiros críticos, Teófilo Braga, notou muito bem essa sua faceta:

Colabora ativamente nos jornais políticos e literários (...), mas sem convicções políticas, nem doutrinas literárias. Aqueles que o julgavam um convicto setembrista, ficaram descoraçoados quando o viram em 1851 celebrar em uma ode o casamento de D. Miguel, com o título *Salvé Rei!* E quando os miguelistas imaginavam ter ali um caudilho, indignaram-se ao verem Camilo cantar em verso em 1853 a morte de D. Maria II. Quando os padres suspeitavam ter em Camilo um Veuillot para a polémica reacionária, ele em 1850 tomava parte a favor

<sup>9</sup> Lopes, 1990, p.41.

<sup>10</sup> No artigo citado, Lopes aponta a crítica que Dinis faz aos políticos e a certas facções do clero, e eu mesmo já tratei desse tema em outro momento (Oliveira, 2003)

<sup>11</sup> Queirós, 1946, p.244.

<sup>12</sup> Queirós, 1946, p.243.

de Herculano na questão bizantina do milagre de Ourique.<sup>13</sup>

Como vemos, Camilo agia como se não existisse nenhuma contradição nesses atos. Era bem mais do que um *profissional das letras*, epíteto com o qual Alexandre Cabral tentou enquadrar, de forma apaziguadora e moralmente aceitável, esta faceta do escritor. Certamente não podemos concordar com esse crítico, quando afirma que

O facto de militar na imprensa miguelista e católica, depois na liberal, a seguir na cartista, por fim na independente, sempre pronto a dar a sua colaboração a quem lha pedisse e lha pagasse, não era por puro mercenarismo, mas devido em grande parte à arreigada noção de profissionalismo nas letras.<sup>14</sup>

Camilo foi, de fato, um oportunista, que atacava a tudo e a todos, desde que tivesse algum interesse nisso. Entre os vários exemplos que poderíamos citar penso que um dos mais contundentes é o romance *O regicida* e suas continuações, *A filha do regicida* e *A caveira da mártir*, em que, segundo Sampaio Bruno “a cooperação para o movimento revolucionário (...) faz-se pela espontaneidade da indignação”<sup>15</sup>. Mas o que leva Camilo a escrever esses romances são, de fato, motivos pessoais. Irritado com a família real, que não se empenhava na concessão do título de Visconde que tanto desejava, Camilo escreve esse conjunto de romances em que transforma o primeiro rei da dinastia de Bragança em um devasso e mulherengo, capaz de realizar as maiores atrocidades para conseguir as mulheres que deseja, entre elas Maria Isabel, a infeliz esposa de Domingos Leite Pereira. Sem nenhum problema de consciência, anos depois, com a possibilidade de obter o título, a postura se modificaria de forma radical, e voltará a apoiar a realeza.

Podemos pensar que Camilo não possui um lugar definido nas histórias literárias pois na forma como a literatura do período que vai de 1820 ao início do século passado é analisada em geral para os críticos, e não apenas por Eduardo Lourenço, não existe um espaço para um autor como ele. Em nenhum momento a preo-

<sup>13</sup> Braga, 1892, p. 255-256.

<sup>14</sup> Cabral, 1978, p.23.

<sup>15</sup> Bruno, 1984, p.41.

cupação com o destino nacional, patente de variadas formas nos liberais Garrett e Herculano, nos socialistas ou republicanos da geração de 70, ou mesmo, de outra forma, nos neo-garretistas e nos saudosistas, pode ser detectada na produção de Camilo. Portugal, para ele, não é *uma questão*, é, tão somente, e isso já é muito, material básico a partir do qual constrói a sua ficção. Já em outro momento considere que também existe, na ficção camiliana, uma interpretação de Portugal, que, também nela, e talvez de forma ainda mais viva e clara que em outros escritores, o país está presente<sup>16</sup>. Mas esse *reflexo do real* não espera poder *modificar o real*. Nenhuma proposta consistente, reacionária ou progressista, prática ou delirante, parece ser ali defendida. O país aí é uma presença, e não a esperança de um futuro a construir ou a nostalgia de um passado a recuperar. Talvez Camilo caiba mal nas histórias literárias pois *não cabe na forma como, usualmente, essas histórias são construídas*.

Mas, ao mesmo tempo, Camilo persiste. E essa persistência, esse continuar nas histórias e nos cânones, mesmo que em posição aparentemente subalterna, também precisa ser explicado.

Já em outro momento notei que na produção camiliana, vista em seu conjunto, todas as linhas se embaralham. Na sua prosa acompanhamos uma voz narrativa que, em seu *contar*, mistura o oral e o escrito, a memória e a ficção, cartas, documentos e relatos.

A crítica, em geral, não tem se detido, com o cuidado que seria necessário, sobre esse aspecto central da produção de Camilo, pois tem tendido a desconsiderar a maior parte das obras não ficcionais, e também porque, ao tratar da ficção, não considera a *forma* do romance camiliano como um problema. Em geral, como o fizeram, por exemplo, Lopes e Saraiva em sua *História da literatura portuguesa* ou Jacinto do Prado Coelho em *Introdução à novela camiliana*, consideram que Camilo é o autor de *novelas*, e que a *novela* é uma forma *menos elaborada* que o romance<sup>17</sup>.

Na discussão sobre a forma da produção camiliana, acho fundamental o contributo de José Régio, que colocou o problema em

<sup>16</sup> Cf Oliveira, 2005.

<sup>17</sup> Os primeiros consideram que “o gênero mais importante da sua obra [de Camilo] é a novela (narração unilinear de 100 a 150 páginas) ou então o conto” Saraiva, Lopes, 1985, p.847. Já o segundo, que também considera o autor como um novelista, afirma que que o romance seria “mais criador, mais construído, *redondo* (...) enquanto a novela é *linear*” Coelho, 1983, v.2, p.298.

outros termos:

O certo é que tem sido discutida a propriedade com que se poderá chamar *romances* aos romances do nosso grande romancista. Nenhum argumento de peso poderia justificar não se chamar assim a várias obras suas. (...) Como quase todos os romancistas muito pessoais, Camilo despreza quaisquer *receitas* do género. Em última análise, criou o seu romance.<sup>18</sup>

Infelizmente Régio não tentou, a fundo, descobrir quais seriam as características do romance de Camilo. A resposta talvez possa ser dada a partir de uma tendência de sua produção: a simulação da oralidade, presente nas constantes *conversas* que os narradores camilianos estabelecem com seus hipotéticos leitores, e nas muitas digressões que fazem, num procedimento próximo daquele que, alguns anos antes, havia sido utilizado por Almeida Garrett em *Viagens na minha terra*, e que seria, anos depois, uma das marcas típicas da ficção de Machado de Assis.

Em acurada análise sobre esse aspecto, Paulo Franchetti afirma:

Nesta leitura, Camilo aparecerá estilisticamente, num nível macroestrutural, como um homem próximo de Garrett. E, como este, muito próximo de escritores do século anterior, tal qual Stern ou De Maistre, que viam o texto romanesco não como sendo basicamente o desenvolvimento de uma intriga nos moldes mais propriamente românticos, mas como uma prática narrativa em que o comentário filosófico ou simplesmente digressivo e espirituoso aparecia como o ponto distintivo do gosto.

Mas Camilo não é um homem do século XVIII. Está submetido à prática da literatura como profissão e, portanto, condenado ao público que tem. Por isso, a leitura que aqui ensaiamos aponta para um quadro descritivo em que a genialidade de Camilo está em utilizar criticamente as expectativas de leitura e as formas em que se cristalizam, sejam elas a novela sentimental, a novela picaresca, ou a narrativa naturalista. O que quer dizer que a matéria principal de seus textos são as

---

<sup>18</sup> Régio, 1980, p. 87-88.

imagens da narrativa e da sua função na sociedade burguesa.<sup>19</sup>

Acho essa leitura fundamental por dois aspectos: por um lado, por aproximar a produção camiliana daquela realizada por escritores do século XVIII – o que, por sinal, já havia sido feito de forma bastante competente por Maria Eduarda Borges dos Santos<sup>20</sup> –, por outro por notar que Camilo não pode ser um escritor do século XVIII, pois vive uma realidade que não foi a desses escritores. Diria, relativizando o que foi afirmado pelo crítico, que apenas em parte a realidade não é a mesma: como já apontaram críticos bastante distintos, como o podem ser Teófilo Braga, Sampaio Bruno e Abel Barros Baptista<sup>21</sup>, Camilo foi o fundador do romance português, romance que, como demonstrou o último dos autores citados, se cria a partir de uma *guerrilha discursiva*. Ora, o que ocorrera na França e na Inglaterra no século XVIII fora justamente, para usarmos um termo já consagrado, *a ascensão do romance*. Não era, em última instância, exatamente isso o que estava a ocorrer em Portugal, em meados do século XIX?

Franco Moretti, em seu *Atlas do romance europeu*, quase no final da análise que faz sobre os mercados editoriais de 1750 a 1850, afirma:

Sim, uma vez que um modelo “satisfatório” é encontrado, a história de uma forma se torna realmente diferente. Por volta de 1750, na época da primeira ascensão do romance, ainda não existe tal modelo e o romance é tão diversificado, tão livre – tão louco, de fato – quanto podia ser: Sátira e Lágrimas, Picaresca e Filosofia, Viagem, Pornografia, Autobiografia, Cartas... Mas, cem anos mais tarde, o paradigma anglo-francês está no lugar e o segundo surto é uma história completamente diferente: romances históricos em terceira pessoa, não muito mais. Mais nenhuma invenção morfológica. Difusão: a grande força conservadora. Uma forma: e importada.<sup>22</sup>

Camilo Castelo Branco começa a produzir praticamente no final do período apontado por Moretti, já que é de 1851 o seu

<sup>19</sup> Franchetti, 2003, p.XXXI-XXXII.

<sup>20</sup> Cf. Santos, 1999.

<sup>21</sup> Cf Bruno, 1984, Braga, 1892 e Baptista, 1988.

<sup>22</sup> Moretti, 2003, p.201.



primeiro romance publicado em volume, *Anátema*. Porém, qualquer leitor habitual do escritor, quando lê o trecho acima, percebe que as características que mais se aproximariam de sua produção romanesca *são justamente aquelas que o crítico aponta como típicas da primeira ascensão do romance*, o que, por sinal, também poderia ser notado pelo o que aqui apontamos. Das categorias indicadas para o primeiro período, algumas cabem perfeitamente para as obras camilianas: nelas podemos encontrar sátira e lágrimas, picaresco e viagens, cartas e autobiografia. Ou seja, é como se, nesse extremo ocidental da Europa, com um século de defasagem, a aventura de descobrir uma *forma satisfatória* para o romance estivesse a ser refeita. Isso explicaria o motivo pelo qual o romance camiliano é tão difícil de ser *enquadrado*. Trata-se de uma aventura de construir um gênero que ainda não existia em Portugal. Essa perspectiva, por sinal, se coaduna com vários aspectos apontados pela crítica: a proximidade entre a realidade portuguesa do período de Camilo e realidades muito anteriores nos países centrais, a idéia de que Camilo inaugura o romance contemporâneo em Portugal.

Estudar, de maneira mais detida essa questão, seria importante para um melhor entendimento da criação não só da ficção camiliana ou portuguesa, mas dos próprios desdobramentos do romance na Europa dos séculos XVIII e XIX. Se isso, certamente, não é uma tarefa que possa aqui ser feita, nem que um pesquisador sozinho poderia realizar, talvez sirva para que entendamos por que Camilo não consegue ser descartado do cânone, apesar de todas as formas como sua obra vem sendo, há mais de um século, desvalorizada. Não consegue se descartar o inventor de uma forma prestigiada, por mais que, pessoalmente, ele possa ter sido um homem um pouco vil, disposto a vender a sua pena a quem mais pudesse pagar. Mas, até aí, não encontramos mais uma característica que transforma esse provinciano, que nunca saiu de Portugal, em pai do romance *em português*? Entre o romance histórico de Herculano, e o romance realista-naturalista de Eça, formas certamente *importadas*, ele resiste, com seu gênio e a sua indisciplina, a espera de que outros possam, com maior dedicação e cuidado, se debruçar sobre esse mar de papel que ele nunca parou de ampliar. Apenas tentei, aqui, mostrar a necessidade desse trabalho.

**RESUMO:** Este artigo pretende analisar a forma como Camilo Castelo Branco é apresentado nas histórias literárias, e levantar hipóteses sobre os motivos de sua posição secundária.

**Palavras-chave:** Romance, História Literária, Camilo Castelo Branco.

**ABSTRACT:** *This article intends to analyze the form as Camilo Castello Branco is presented in literary histories, and to consider hypotheses on the reasons of its secondary position.*

**Keywords:** *Novel, Literary History, Camilo Castelo Branco.*

## REFERÊNCIAS

- BAPTISTA, Abel Barros. *Camilo e a revolução camiliana*. Lisboa: Quetzal, 1988.
- BRAGA, Teófilo. *As modernas idéias da Literatura Portuguesa*. Porto: Char-dron, 1892.
- BRUNO, Sampaio. *A geração nova*. Porto: Lello & Irmão, 1984.
- CABRAL, Alexandre. *Estudos Camilianos I*. Porto: Editorial Inova, 1978.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982-1983.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *História da literatura romântica*. São Paulo: An-chieta, 1946.
- FRANÇA, José-Augusto. *O romantismo em Portugal*. Lisboa: Horizonte, 1993.
- FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, Cabeça e Estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.IX-L.
- LOPES, Oscar. A crítica inintencional em Júlio Dinis. *Cifras do tempo*. Lis-boa: Caminho, 1990. p. 35-49.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1982.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. São Paulo: Boi-tempo, 2003.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. Antônio Nobre. In: Rector, Monica; Clark, Fred M. (Org.). *Dictionary of Literary Biography - Portuguese Writers*. Detroit, 2003, v. 287, p. 183-187.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. Da ficção camiliana como interpretação de Portugal. In: FERNANDES, Annie Gisele, OLIVEIRA, Paulo Motta.

- Literatura portuguesa aquém-mar*. Campinas: Komedi, 2005. p.135-147.
- QUEIRÓS, Eça de. *Uma campanha alegre*. Porto: Lello& Irmão, 1946.
- RÉGIO, José. *Ensaios de interpretação crítica*. Porto: Brasília Editora, 1980.
- REIS, Carlos, PIRES, Maria da Natividade. *História crítica da literatura portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1993.
- REIS, Carlos, PIRES, Maria da Natividade. *História crítica da literatura portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Verbo, 1999.
- REMÉDIOS, Mendes dos. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Lúmen, 1921.
- RIBEIRO, Maria Aparecida. *História Crítica da Literatura Portuguesa*. v. 6. Lisboa/São Paulo: Verbo, 2000.
- SANTOS, Maria Eduarda Borges dos. *Do diálogo ao dialogismo na obra de Camilo Castelo Branco*. Famacião: Centro de Estudos Camilianos, 1999.
- SARAIVA, António José, LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1982.
- SIMÕES, João Gaspar. *História do romance português*. Lisboa: Estúdios cor, 1969.
- SIMÕES, João Gaspar. *Perspectiva histórica da ficção portuguesa (das origens ao século XX)*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

## FENHEDOR, PRECADOR.. PROFAÇADOR? O PERFIL DO AMANTE EM DOM DINIS

Paulo Roberto Sodré<sup>1</sup>

“Para se alcançar o favor supremo da dona, era necessário percorrer quatro estádios: o do aspirante, que se consome em suspiros (*fenhedor*), o do suplicante, que ousa já pedir (*pregador*), o do namorado (*entendedor*) e o do amante (*dru*)”. Ao reler esse trecho de Rodrigues Lapa<sup>2</sup>, e cotejá-lo com as cantigas de amor de Dom Dinis, deparamos um traço que desdiz ou relativiza a harmoniosa escala crescente de conquista amorosa. Em vez de submissamente apenas *suspirar, solicitar, namorar e amar* (realizar sexualmente o desejo pela senhora)<sup>3</sup>, o trovador também se queixa<sup>4</sup>, ameaça<sup>5</sup> e, às vezes, *profaça*, isto é, censura ou vilipendia<sup>6</sup> a *fremosa senhor*.

A atitude-limite entre a submissão paciente e a censura encontra-se, por exemplo, na cantiga “Que prazer avedes, senhor”, em que Dom Dinis pergunta à senhora, “lume d’aquestes olhos meus”, que prazer ela pode ter em lhe fazer mal, já que a ama tanto: “prazer avedes do meu mal/ pero vos amo mais ca mi”. Reagindo a essa situação, o trovador roga a Deus que mude o coração da dama (“que vos mud’ esse coração/ que mh avedes tam sem razom”) para que ele consiga viver ou sobreviver. A queixa (“que prazer avedes, senhor/ de mi fazerdes mal por bem”), o rogo (“peç’ eu tant’ a nostro senhor/ que vos mud’ esse coração”) e a censura (“que mh avedes tam sem razom”) compõem a elegia amorosa, em que o coitado trovador chama a atenção da *senhor* e ousa lhe dizer que é sem razão o mal que lhe causa.

Na cantiga “Praz-mh a mi, senhor,” D. Dinis lança mão de es-

<sup>1</sup> Professor Adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo.

<sup>2</sup> LAPA, 1981, p. 149.

<sup>3</sup> No caso da arte amatória galego-portuguesa, sabe-se, apenas os graus de *fenhedor* e de *pregador* são ilustrados nas cantigas de amor. *Ibid.*, 150.

<sup>4</sup> Sobre a relação de queixa entre o trovador e a dama, cf. FIDALGO, 2004.

<sup>5</sup> Como se sabe, há cantigas em que o trovador, cansado da falta de reconhecimento da senhora, ameaça trocar de dona, como na cantiga “Punnei eu muit’ em me quitar”, de Fernan Garcia Esgaravunha. BREA, 1996, v. 1, Cantiga 43,10, p. 294.

<sup>6</sup> *Profaçar*: “censura, dizer mal, escarnecer”. LAPA, 1995, p. 366.

<sup>7</sup> BREA, 1996, v. 1, Cantiga 25,97, p. 222.

tratégia pouco ortodoxa para chamar a atenção da dama. Abstraindo a cortesia, diluindo a paciência e omitindo a *mesura* esperada, ou seja, um comportamento sensato, argumenta que lhe apraz morrer de amor, mas agrada-lhe *mais* o fato de sua morte causar uma perda inestimável à senhora.

Praz-mh a mi, senhor, de moirer,  
e praz-m' ende por vosso mal,  
ca sei que sentiredes qual  
mingua vos pois ei-de fazer;  
ca nom perde pouco senhor  
quando perde tal servidor  
qual perdedes em me perder.

E com mha mort' ei eu prazer  
porque sei que vos farei tal  
mingua qual fez omen leal  
o mais que podia seer,  
a quem ama, pois morto fôr;  
e fostes-vos mui sabedor  
d' eu por vós a tal mort' aver.

E pero que ei de sofrer  
a morte mui descomunal,  
com mha mort' oi mais nom m' em cal;  
por quanto vos quero dizer:  
ca meu serviç' e meu amor  
será-vos d' escusar peior  
que a mim d' escusar viver.

E certo podedes saber  
que pero s' o meu tempo sal  
per morte, nom a ja i al,  
que me nom quer' end' eu doer,  
porque a vós farei maior  
mingua que fez nostro senhor  
de vassal' a senhor prender.<sup>8</sup>

O campo sêmico da *mingua* denuncia o tema da cantiga: “per-

---

<sup>8</sup> Ibid., Cantiga 25,84, p. 215-216.

der”<sup>9</sup> (na primeira estrofe, o verbo *perder* se desdobra em variações: “perde”, “perdedes”, “perder”), “moirer” (variando em “mort”, “morto”), além de “escusar”, e do advérbio “pouco” ou da expressão “nom m’ em cal”<sup>10</sup>, tudo inspira a carência de que sofrem o trovador (sem o *don* da senhora, que o faz morrer) e a dama (que ficará sem o serviço leal do trovador que morrerá de amor).

O previsível tom elegíaco da cantiga, que trata da *coita* causada pela falta de *merci* da senhora, cede à tonalidade ressentida da declaração amorosa. O verbo que inicia o primeiro verso, “praz”, implica um prazer diferente. Não é o prazer de morrer *pela* dama inestimável (“Praz-mh a mi, senhor, de moirer”); é o prazer de causar o mal, com sua própria morte, à senhora incapaz de condover-se de “tal servidor”: “praz-m’ ende por vosso mal”<sup>11</sup>.

A pretensão ou a imodéstia do trovador instaura também na cantiga uma inversão: não é a dama que recebe os elogios cortesês, mas o próprio poeta. Na primeira estrofe, o trovador declara: “ca non perde pouco senhor/ quando perde tal servidor/ qual perdedes em me perder”. O auto-elogio, comum nas cantigas de amigo, estende-se nas estrofes seguintes, realçando a lealdade (“omen leal/ o mais que podia seer”, 2ª estrofe), o serviço (“meu serviç’ e meu amor/ será-vos d’ escusar peor/ que a min d’ escusar viver”, 3ª) e a vassalagem (“a vós farei maior/ mingua que fez nostro senhor/ de vassal’ a senhor prender”, 4ª).

Aquela inversão talvez coincida com o que fundamenta os gêneros jocosos e os registros cômicos da literatura medieval. Dentre esses, os escárnios de amor. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, em suas “Investigações biográficas, históricas e literárias. Os poemas do *Cancioneiro da Ajuda*”, ao comentar sobre Pero Garcia d’Ambroa, lança mão da expressão “escarnho de amor”, para cunhar de

<sup>9</sup> Cf. o estudo de Xosé Bieito Arias Freixedo (2004), sobre a ambigüidade de certos termos na cantiga de amor, como o verbo *perder* (tanto no sentido de “ficar sem” como no de “causar a perdição de alguém”).

<sup>10</sup> Segundo Carolina Michaëlis de Vasconcelos, “da fórmula, certamente popular, *nom mihi inde calet* provém as portuguesas *nom m’ên cal* e *non m’ên chal*, no sentido de: é coisa da qual não me vem calor, que não me aquece nem me arrefenta, que me deixa indiferente (...)”. Glossário. In: CACIONEIRO, 1990, v. I, p. 15.

<sup>11</sup> Vale notar que, em geral, o trovador cortês é capaz de se preocupar tanto com a dona que chega a rezear morrer (o que implicaria na *desmesura* da amada, incapaz de socorrer a seu *home-lige*) e, com isso, manchar a reputação daquela por quem foi capaz de deixar de viver. Cf. FIDALGO, 2004, p. 327-328.

certo modo uma “das principais proezas dos jograes palacianos” que consistia na “grosseira parodia da cortesania” (1990, p. 540<sup>12</sup>). Por sua vez, Manoel Rodrigues Lapa, em *Cantigas d’escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, ao comentar a cantiga de Afonso Eanes do Coton, “As mías jornadas vedes quaes son”, afirma que “esta composição não entra na categoria das ‘cantigas d’escarnho e de maldizer’, mas antes numa categoria intermediária, a que poderíamos chamar “escarnhos d’amor”, que, pela forma, podem ser considerados de amor, mas pela intenção, mais ou menos jocosa, poderiam entrar na classe dos serventeses<sup>13</sup>.

Apoiada nessa definição, Gema Vallín considera o escárnio de amor uma “variedad poética genuina de la escuela, cimentada en la ironía, a veces en el equívoco, y desde luego en la parodia de las situaciones convencionales del género amoroso”<sup>14</sup>. Assim sendo, o escárnio amoroso teria como base a cantiga de amor, alterada ironicamente ou parodicamente<sup>15</sup> em um ou mais de seus tópicos, como o morrer de amor, a discrição, a mesura, o elogio cortês, a indiferença da dama. Segundo o estudo da autora, de 1997, vinte e duas cantigas apresentam esses traços<sup>16</sup>.

Gema Vallín adverte-nos contudo do problema de se tomarem como marcas burlescas as expressões emocionais e atitudes literariamente inéditas nos cancioneiros galego-portugueses. Embora os trovadores se tenham restringido ao modelo retórico das cantigas de amor, há versos que exprimem “las voces de nuevos modos de *amor*”<sup>17</sup>.

Em 1998, Raúl Cesar Gouveia Fernandes analisou as cantigas em que aspectos da cantiga de amor são satirizados, *Con vossa graça, mia senhor: o escárnio de amor na lírica galego-portuguesa*, concluindo que trinta e sete textos de vinte e seis autores diferentes constituem o *corpus* do escárnio de amor galego-português<sup>18</sup>. Entre as cantigas

<sup>12</sup> Agradeço à Profa. Yara Frateschi Vieira a lembrança dessa passagem.

<sup>13</sup> LAPA, 1995, Cantiga 36, p. 43.

<sup>14</sup> VALLÍN, 1997, p. 137.

<sup>15</sup> Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (1995, p. 176 et seq.) tratam do assunto, levando em consideração apenas a paródia dos motivos da cantiga de amor, sem mencionar o termo escárnio de amor.

<sup>16</sup> Cf. os trovadores e as cantigas incluídas nesse gênero por Gema Vallín. 1997, p. 137, nota 13.

<sup>17</sup> Ibid., p. 146.

<sup>18</sup> FERNANDES, 1998, p. 150.

não se inclui “Praz-mh a mi, senhor, de moirer”. Curiosamente, no entanto, uma cantiga de Pero da Ponte, “Poys de mha morte gran sabor avedes”<sup>19</sup>, cujo teor se assemelha ao dessa cantiga de Dom Dinis, está entre os escárnios de amor. No poema de Ponte, o trovador se vinga da dama, que se apraz da morte do poeta, dizendo-lhe que prefere vestir luto por ela do que morrer (“el [Deus] me leix’ ante por vos trager luyto/ ca vos per mi”), não obstante amá-la muito (“E Deus [que] sabe que vus am’ eu muyto,/ e amarey enquant’ eu vyvo for”). Convergem as duas cantigas na contradição entre o amar muito e o desejar o mal à *senhor* (a morte, em Ponte, e a “míngua”, em Dom Dinis).

Certamente é problemático o limite entre o que Gema Vallín designa de “novos modos de amor” e o tom escarninho. Como lembra Raúl Fernandes, “uma leitura atenta dos cancioneiros pode revelar que a fronteira entre a lírica amorosa e a satírica em algumas circunstâncias é mais tênue do que a rigidez da *Arte de trovar* dá a entender”<sup>20</sup>.

Ignacio Rodiño Caramés, em 1999, amplia o *corpus* dos escárnios amorosos, apontando quarenta e seis textos, excluindo, no entanto, aquela de Dom Dinis<sup>21</sup>.

Seja como for, escarninha ou retoricamente nova, a maneira de amar de Dom Dinis naquela cantiga matiza o perfil do amante no cancionero galego-português. Não apenas comedido, discreto, suspirador, suplicante, enamorado, mas também *profuador*, aquele que, fiel amador, leal servidor, não se escusa de apontar na dama sua falha, sua desmesura em não se condoer de tal amante dedicado.

Outras cantigas de Dom Dinis revelam também esse tipo irreverente de amante. Em “Que razom cuidades vós, mha senhor”<sup>22</sup>, o trovador pergunta que argumentos (“razom”) a dama apresentará a Deus<sup>23</sup>, quando, no Juízo (“quand’ ant’ el fordes”), tiver de explicar-lhe o motivo por que deixou seu trovador morrer (“ou que

<sup>19</sup> Ibid., p. 235.

<sup>20</sup> Ibid., p. 28.

<sup>21</sup> RODIÑO CARAMÉS, 1999.

<sup>22</sup> BREA, 1996, Cantiga 25-98, p. 222.

<sup>23</sup> Numa cantiga de “um desconhecido (III)”, segundo Carolina Michaëlis de Vasconcelos, “Senhor fremosa, quería saber” (CA 272) o mesmo motivo aparece, mas o trovador não se refere a Deus e, sim, a “alguen” (“¿que diredes a quen vus preguntar?”). CANCIONEIRO, 1990, v. 1, p. 536.



salva lhi cuidades fazer/ da mha morte, pois per vós morto fôr?”). Descartada a possibilidade de a *senhor* “enganar” Deus, uma vez que este “sabe bem quam de coraçom/ vos eu am’ e [que] nunca vos errei”, ela não seria capaz de arranjar estratégia alguma que lhe valesse, o que garante ao trovador deduzir que “bem sei/ que em Deus nunca pôd’ achar perdom”.

Enganadora e *sans merci*, a dama é apresentada como aquela que causa morte injusta, já que o trovador é exemplar no serviço amoroso (“ca sempre foi meu saber e meu sem/ em vós servir”). Diante do arrazoado exposto pelo trovador, somente mal virá a ela: “porem mal/ vos será quand’ ant’ el formos alá”. Detratada a dama, elogia-se a fidelidade do trovador, restando à amada a condenação de Deus, ou seja, os desconfortos infernais do castigo divino, ao menos retórico e implícito no discurso da cantiga.

Decerto, não propomos neste estudo um “quinto” estágio na burocracia amorosa trovadoresca, o que uma leitura apressada do título e da epígrafe poderia ensejar. Tampouco indicar o caráter provisório da taxonomia genológica ou, ainda, incluir mais uma cantiga no rol dos escárnios de amor. Pareceu-nos precedente reconhecer e demonstrar as rasuras da estereotipia tanto no discurso poético como, por conseguinte, no perfil do trovador (aqui, no sentido de eu lírico) nas cantigas de amor, normalmente amornado pelo fato de ele estar sempre *coitado*, efeito amoroso causado por sua atitude, em grande parte das vezes, renunciadora<sup>24</sup>.

Preteceu-se aqui, portanto, observar a fronteira entre a cantiga de amor, suas estratégias discursivas e sua paródia, ou seja, o escárnio de amor. Parece já ir longe a conclusão de que a lírica galego-portuguesa deriva de uma poética homogênea e fixa. Como percebe Santiago Gutiérrez García, é justamente a “tensión entre tradición e innovación o principio compositivo que sustenta a lírica galegoportuguesa”<sup>25</sup>, especialmente nos autores mais tardios, como é o caso do rei-trovador<sup>26</sup>. A partir da leitura de “Praz-mh a mi, senhor,” de D. Dinis, por exemplo, notamos como os trova-

<sup>24</sup> VIEIRA, 1992, p. 25-54.

<sup>25</sup> GUTIÉRREZ GARCÍA, 2004, p. 585.

<sup>26</sup> Elvira Fidalgo chama a atenção para esse fato: “el tópicu de la homogeneidad formal y temática de la cantiga de amor es más verdad en [*Cancioneiro da Ajuda*, al privarnos este códice de los demás elementos constitutivos de la lírica gallego-portuguesa que aportan los otros registros más peculiares y distintivos de la

dores peninsulares capciosamente põem suas cantigas no limite dos gêneros, apostando, por certo, na perspicácia cúmplice de seu auditório.

**RESUMO:** Desde as reflexões de Rodrigues Lapa sobre a sátira às convenções do amor cortês nas cantigas galego-portuguesas, alguns críticos têm se dedicado a discutir a respeito daquele que poderia ser um gênero: o *escárnio de amor*. Esse assunto mereceu artigo de Gema Vallín, “Escarnho d’amor”, a partir do qual se observa melhor o discurso paródico dessa cantiga. Nesse artigo, entretanto, Vallín adverte o leitor do cuidado de se considerar satírica uma expressão cuja finalidade é apenas a de renovar as fórmulas do discurso amoroso, fartamente glosado pelos trovadores do século XIII. Essa fronteira mínima entre escarnecer e atualizar o repertório discursivo nas cantigas de amor é que chama a atenção nos versos do rei-trovador Dom Dinis. Mais do que aquele que aspira (*fenbedor*) e solicita (*precador*) o amor da “senhor”, o rei elabora um eu lírico cuja linguagem pende para o *profaçar*, ou seja, o censurar asperamente a dama que lhe denega o “ben”. Nesta comunicação, pretendemos comentar como o discurso desse enamorado atenta e desatenta ambigualmente a uma das regras fundamentais da cortesia amorosa: a *mesura*, tornando híbrido e flexível o formulário de expressões afetivas das cantigas de amor.

**Palavras-chave:** Lírica galego-portuguesa; Dom Dinis (Cantigas de amor); Gêneros galego-portugueses.

**ABSTRACT:** *Since Rodrigues Lapa has pointed out the satire against courtly love in Galician-portuguese cantigas, some critics have discussed about what has been called escárnio de amor. This subject was developed by Gema Vallín, in her paper “Escarnho d’amor”, in which is observed the cantiga parodic discourse. However, Vallín warns us about the difference between satire and renovation of the love common-places used by the troubadours. The fine line between these discourse strategies calls our attention in Dom Dinis’ cantigas de amor. Besides the one who aspire (fenbedor) and asks the senhor’s*

*escuella, así como de ciertos trovadores, más tardíos que la colectánea que nos ocupa estos días, y que son los que plasman en sus textos el deseo de renovación que dominará los últimos decenios del período trovadoresco en el noroeste peninsular”. FIDALGO, 2004, p. 313-314.*

*love, Dinis creates a troubadour whose verses profaçam, that is, blame the lady who denies him the ben. This paper intends to demonstrate how the ambiguous treatment given by Dom Dinis to one of the most important rules of courtly love, namely the mesura, turns into hybrid and flexible forms the love formulae and expressions of feeling of the cantigas de amor.*

**Keywords:** Galician-portuguese lyric; Dom Dinis (*Cantigas de amor*); Galician-portuguese genres.

## REFERÊNCIAS

- ARIAS FREIXEDO, Xosé Bieito. Ambigüidade e equívoco nas cantigas de amor. In: FERREIRO, Charo; PENA, Inmaculada (Coord.). *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004. p. 373-401.
- BREA, Mercedes (Coord.). *Lírica profana galego-portuguesa: corpus* completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica. Santiago de Compostela: Ramón Piñeiro, 1996. 2 v.
- CANCIONEIRO da Ajuda. Edição crítica de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990. 2 v.
- FERNANDES, Raúl Cesar Gouveia. *Con vossa graça, mia senhor: o escárnio de amor na lírica galego-portuguesa*. 1998. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo.
- FIDALGO, Elvira. *E desmesura façedes/ Que de min non vos doedes: la reputación de la dama*. In: FERREIRO, Charo; PENA, Inmaculada (Coord.). *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004. p. 313-330.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago. A parodia de xéneros a través do léxico do sufrimento nos escarnios de amor galegoportugueses. In: FERREIRO, Charo; PENA, Inmaculada (Coord.). *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004. p. 577-593.
- LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *As cantigas de escarnio*. Traducción de Silvia Gaspar. Santiago de Compostela: Xerais de Galicia, 1995.
- LAPA, Manoel Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. 10. ed. rev. pelo autor. Coimbra: Coimbra Ed., 1981.
- LAPA, Manuel Rodrigues (Ed.). *Cantigas d'escarnio e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Vigo/Lisboa: Ir Indo/João Sá da Costa, 1995.
- RODIÑO CARAMÉS, Ignacio. Escarnio de amor: caracterización e corpus. In: FORTUÑO LLORENS, Santiago; MARTÍNEZ ROMERO,

- Tomàs (Ed.). *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1999. v. III, p. 245-262.
- VALLÍN, Gema. Escarnho d'amor. *Medioevo Romano*, Roma, v. XXI, f. 1, p. 132-146, 1997.
- VIEIRA, Yara Frateschi. A poesia lírica galego-portuguesa. In: MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros et al. Direção de Massaud Moisés. *A literatura portuguesa em perspectiva: Trovadorismo e Humanismo*. São Paulo: Atlas, 1992. v. I. p. 25-54.

## “SUBITAMENTE - QUE VISÃO DE ARTISTA! -” UM DIÁLOGO HIPERTEXTUAL ENTRE A PINTURA DE GIUSEPPE ARCIMBOLDO E A POESIA DE CESÁRIO VERDE

Pedro Araújo Ulrich<sup>1</sup>

Sobre a obra de Cesário Verde pairam dois fundamentos estabelecidos por uma certa fortuna crítica difíceis, por vezes, de se desvencilhar. O primeiro deles, extremamente redutor, vê a poesia de Cesário como uma mera precursora da constelação pessoana. O segundo, este sim incisivo e judicioso, foi concebido pelo mestre David Mourão-Ferreira em ensaio seminal coligido em seu volume *Hospital das Letras*: o autor de «O Sentimento dum Ocidental» seria — caso raro na literatura portuguesa — um «pintor nascido poeta»<sup>2</sup>. Considerando este último ponto-de-vista, cabe então perguntar: posto que a poesia cesarina é essencialmente pictórica — o que se deve não apenas às diversas descrições e ao papel fulcral desempenhado pela cor na sua obra, mas também às constantes referências a uma gama de conceitos e princípios característicos das artes plásticas — seria possível estabelecer aproximações entre *O Livro de Cesário Verde* e as idéias artísticas que vigoravam na pintura portuguesa da segunda metade do século XIX?

Dentre as tantas escolas e movimentos que semearam as artes plásticas dos Oitocentos na Europa, uma exerceu absoluta e incontestável influência sobre os pintores portugueses contemporâneos a Cesário Verde: a Escola de Barbizon, nome de uma pequena aldeia nas cercanias de Paris. Nela se reunia um grupo de pintores — dentre os quais se destaca Jean-François Millet — que retratavam, com rigor quase fotográfico, paisagens e personagens da vida rural. Estas pinturas, festejadas na França de meados do século XIX, estão atualmente expostas em algumas das salas menos visitadas do Musée d'Orsay, em Paris. A História da Arte ele-

<sup>1</sup> Graduando em Letras na Universidade Federal de Santa Catarina, bolsista do PET-Letras (Programa de Ensino Tutorial).

<sup>2</sup> Mourão-Ferreira, 1981, p.69.

geu outros protagonistas para a segunda metade dos Oitocentos: Van Gogh, Munch, Monet, Renoir, Gauguin etc. Assim, as telas dos pintores portugueses mais conceituados deste período (Domingos Sequeira, Columbano e Silva Porto), se, por um lado, inovaram ao levar os cavaletes para o ar livre, distanciando o pintor do enclausuramento dos estúdios, por outro, como atenta Alexandre Pinheiro Torres em seu estudo intitulado *A Palheta de Cesário Verde*, «pouco ou nada revelam (...) dos conflitos artísticos e sociais do tempo»<sup>3</sup>.

No *incipit* de sua *Arte Poética*, Horácio nos apresenta a seguinte proposição:

«Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro (...) vocês conteriam o riso? (...) bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem, num ser uno»<sup>4</sup>.

A descrição apresentada neste excerto seguramente não surpreende, hoje, a nenhum de nós — sobretudo tendo em vista as contribuições das vanguardas européias do início dos Novecentos (nomeadamente do surrealismo) para a arte ocidental. No entanto, o desmantelamento das fronteiras entre a ordem do real e do sonho na arte (preconizado por André Breton, Salvador Dalí e outros), ao qual muitos se referem como uma revolução<sup>5</sup>, sabidamente já era encontrado em diversos autores barrocos, e, a partir dos quinhentos, com imensa força nos pintores de estilo grotesco, tais como o milanês Giuseppe Arcimboldo.

Foi possivelmente no artigo «Cesário Verde, poeta barroco?», de Andrée Crabbé Rocha, que se estabeleceu inicialmente um pa-

<sup>3</sup> Torres, 2003, p.22.

<sup>4</sup> Horácio, 1997, p.55.

<sup>5</sup> Em 2002, aproximadamente na mesma época em que no Rio de Janeiro foi realizada uma exposição de arte surrealista no Centro Cultural Banco do Brasil, houve, no Centro Geroges Pompidou, em Paris, uma exposição chamada *La Révolution Surréaliste*.

ralelo entre os quadros arcimboldescos e as imagens criadas pelo poeta português. Para a ensaísta, Cesário apresentaria resquícios de barroquismo, perfeitamente visualizáveis em «Num Bairro Moderno». Apesar de narrar a deambulação de um eu-lírico pelas ruas de Lisboa e o seu encontro com uma jovem hortaliçeira, o poema está centrado na metamorfose de um cesto repleto de frutas, legumes e verduras carregado pela rapariga «num ser humano que se mova e exista / cheio de belas proporções carnis». As imagens que sucedem a súbita visão de artista (marcando, no poema, a ruptura entre o domínio da observação e da imaginação) transformam cada um dos vegetais em uma parte do novo corpo orgânico. Impossível, portanto, não lembrar as *têtes composées* de Arcimboldo, telas em que o arranjo de vários objetos, sobretudo vegetais e animais, é realizado de modo a formar inúmeras figuras humanas. Assim como no poema cesarino a maneira como os alimentos estão estruturados é o estopim da imaginação do eu-lírico, apenas a organização das formas no espaço seria capaz de diferenciar as obras de Arcimboldo, personagens praticamente dotados de vida própria, de uma mera natureza morta.

Roland Barthes, em estudo intitulado «Arcimboldo ou Rhétoriqueur et Magicien»<sup>6</sup>, constata que na arte de Arcimboldo a metáfora reina soberana: uma vez decidido o personagem que irá ser retratado (por exemplo, uma das estações do ano), são convocadas dezenas de elementos e signos que lhe são característicos. Assim, os signos serão reagrupados, e o todo formará o personagem. A escolha das partes é essencial para a significação do todo, pois o processo de composição é feito através da desintegração das formas naturais e o rearranjo dos fragmentos. Para Barthes, as telas arcimboldescas constituem um jogo em que cada elemento é um indício imprescindível para a resolução do enigma proposto: adivinhar, através das metáforas e metonímias, o que está sendo representado pelas *têtes composées* criadas. Deste modo, numa tela como o *Verão*, encontramos espigas de milho, cerejas, pêssegos característicos da estação europeia. Em «Num bairro moderno», os elementos escolhidos nesta metamorfose representam também um personagem, neste caso, bem mais vasto: o campo. Porém, não se trata de um campo qualquer: é o campo português, representa-

<sup>6</sup> Barthes, 1982, p.122-138.

do pela ginja, pela uva, pelas «azeitonas, que nos dão o azeite» — e o pronome «nos» surge para reiterar era idéia.

A oposição entre cidade e campo é sabidamente um dos temas centrais da poesia de Cesário Verde. Para Andréa Crabbé Rocha, o corpo metamorfoseado — a criatura a qual se refere como um «Adamastor vegetal»<sup>7</sup> — possui uma sexualidade ambígua, um hermafroditismo decorrente do contraste entre os «seios injectados» formados por uns repolhos e as «grossas pernas de um gigante». No entanto, as suas «belas proporções carnis» parecem inteiramente dotadas de uma grande feminilidade — feminilidade esta, evidentemente, distante dos parâmetros que vigoravam na Europa do século XIX e que, em certa medida, continuam até hoje. O «Adamastor vegetal» parece incorporar uma fertilidade primitiva comparável da *Vénus de Willendorf*, estatueta datada do período Paleolítico encontrada na Áustria, e outros ícones pré-históricos que povoam os Museus de História Natural europeus. A comparação entre a entidade imaginada por Cesário e as primeiras representações da fertilidade criadas pelo Homem caracterizam, portanto, o campo português como um espaço autêntico, puro, indiferente aos avanços técnicos dos grandes centros: «Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!»<sup>8</sup>.

Ao considerar a «criatura» como um símbolo da invencível fecundidade da vida rural, acentua-se o contraste entre a pobre rapariga «descolorida nas maçãs do rosto» e a exuberância do cesto que carrega, ou seja, a dicotomia entre a cidade e o campo. De um lado, uma vida rústica representada por uma criação rica em cores, formas, sabores e odores (a abundância personificada), do outro, a triste esterilidade citadina da hortaliça.

Andréa Crabbé Rocha, ao final de seu artigo citado sobre o barroquismo em Cesário, levanta um importante questionamento:

«Que haja, séculos antes do *Livro* de Cesário, um artista, aliás pouco conhecido da maioria dos amadores de pintura e de certo totalmente ignorado pelo autodidacta Cesário, que se lhe irmana na imaginação criadora, transformando como ele os dons de Pomona em elementos duma figuração humana,

<sup>7</sup> Rocha, 1971, p.32.

<sup>8</sup> Verso do poema «O Sentimento dum Ocidental».



é uma coincidência que merece um momento de reflexão.»<sup>9</sup>

Em edição da *Colóquio/Letras* dedicada a Cesário Verde, no centenário de sua morte, o crítico Stephen Reckert responde a estas inquietações:

«Mas onde é que Cesário poderia ter visto, em 1877, quadros (ou sequer reproduções de quadros) dum pintor tão longe da moda e tão literalmente excêntrico como Arcimboldo? A resposta é que não precisava de os ver: porque em pelo menos dois sítios em Portugal existem telas da escola do artista milanês. No Solar de Mateus encontram-se quatro quadros anônimos, que aparentam ser de Seiscentos, e em que as estações do ano são representadas por figuras antropomórficas compostas de flores, frutas e hortaliças. (...) Estes quadros foram adquiridos na Itália por volta de 1730 por um irmão de Morgado de Mateus. Por seu lado o Museu João de Castilho, em Tomar, possui desde 1947 quatro idênticos legados pelo Sr. António Martins de Azevedo, que os comprara a um antiquário de Lisboa nos anos 30.»<sup>10</sup>

Tenha ou não visto estes quadros, o fato é que Cesário apresenta, inegavelmente, influências da arte grotesca em seu poema «Num Bairro Moderno». Se, por um lado, o movimento deambulatório da poesia cesariana, que atingirá o seu auge em «O Sentimento dum Ocidental», lembra a atitude dos pintores portugueses dos Oitocentos, que abandonam os estúdios para retratar o ar livre, por outro, Cesário — pintor — pressentiu as sendas que a arte moderna iria trilhar. Conferiu valor a uma vertente artística, a grotesca, cujo interesse só seria plenamente retomado pelas vanguardas europeias. Ironicamente, o jovem poeta português, «um camponês / Que andava preso em liberdade pela cidade»<sup>11</sup>, antecipou, sem sabê-lo, os rumos que a arte europeia iria tomar no século seguinte.

**RESUMO:** A poesia de Cesário Verde é sabidamente marcada por uma grande sensibilidade pictórica. No entanto, são muitas as diferenças entre as inusitadas imagens criadas por este poeta e o

<sup>9</sup> Rocha, 1971, p.33.

<sup>10</sup> Reckert, 1986, p.48-49.

<sup>11</sup> Verso do «Poema III» d'«O Guardador de Rebanhos», de Alberto Caetano.

academicismo da pintura portuguesa dos Oitocentos. O presente artigo aborda as relações entre a arte grotesca, (notadamente a do pintor italiano Giuseppe Arcimboldo), e o poema «Num Bairro Moderno». Nele, Cesário retoma conceitos e princípios de um estilo (o grotesco) que só seria plenamente revalorizado na arte européia com o surgimento das vanguardas da primeira metade do século XX.

**Palavras-chave:** Cesário Verde, Giuseppe Arcimboldo, arte grotesca.

**ABSTRACT:** *The poetry of Cesário Verde is well-knownly marked by a great pictorial sensitiveness. However, there are many differences between the unusual images portrayed by the poet, and the academicism of the Portuguese paintings of the eighteenth century. The present article approaches the relation of the grotesque art (notoriously the art of Giuseppe Arcimboldo), and the poem “Num Bairro Moderno”. Cesário, in this poem, recollects concepts and principles of a style, the grotesque, that would only be fully revalued in the European art with the appearance of the vanguards in the first half of the twentieth century.*

**Keywords:** *Cesário Verde, Giuseppe Arcimboldo, grotesque art.*

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus — Essais Critiques III*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- HORÁCIO. *A poética clássica/ Aristóteles, Horácio, Longino*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MOURÃO-FERREIRA, David. *Hospital das letras*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.
- RECKERT, Stephen. O mistério da Rua das Trinas. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.93, p.41-49, set. 1986.
- ROCHA, Andrée Crabbé. Cesário Verde, poeta barroco?. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.1, p.30-33, mar. 1971.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. *A paleta de Cesário Verde*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.
- VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. 5. ed. Lisboa: Editora Ulisseia, 1999.

## O MÚLTIPLO E O DIVERSO EM VÍCIOS E VIRTUDES

Pedro Brum Santos<sup>1</sup>

“Os espíritos não se invocam, são eles que nos escolhem na sua tangível irrealidade”<sup>2</sup> – afirma o narrador, em tom confessional, quando estamos a meio da leitura de *Vícios e virtudes*, romance através do qual Helder Macedo torna a se valer de duplos e espelhamentos tais como os encontramos em outras produções suas. A afirmação sugere que, assim como na vida a construção da realidade coloca-nos às voltas com predileções e exclusões, na ficção, o mundo possível das criaturas – os espíritos – também exercem formas de escolha. O princípio é de que, no universo das possibilidades, de fato, tudo pode acontecer, até mesmo as personagens inventarem o seu autor.

À altura da afirmação transcrita – capítulo 8 – o leitor já sabe o suficiente para perceber que o comentário do narrador tem em conta reforçar a ambigüidade em torno da personagem central. O leitor, em verdade, acha-se diante de dois núcleos de referências. O primeiro deles é composto em torno dos dados históricos a respeito de Joana de Áustria, mãe de Dom Sebastião. O narrador esclarece-nos que pesquisa essa personalidade histórica com o intuito de dedicar-lhe um romance que conhecemos pelo anunciado projeto e por trechos que aparecem transcritos. Esse plano, no entanto, vai sendo atravessado pelo segundo núcleo referencial, vale afirmar, por uma mulher misteriosa que encontra em Lisboa na mesma oportunidade em que revê Francisco de Sá, seu ex-colega de liceu e, como ele, escritor.

Os dois planos narrativos assim enunciados comportam uma galeria de personagens que se desdobram no tempo e no espaço ocupando papéis que se repetem e se atualizam pelo menos em três registros distintos: o original, decalcado da História; o ficcional, composto pelo romance que o narrador afirma estar construindo inspirado nos fatos históricos; o da suposta realidade onde

---

<sup>1</sup> Professor de literaturas vernáculas na UFSM – Santa Maria/RS.

<sup>2</sup> MACEDO, 2001, p. 116.

se encontra o narrador – marcado este último pela utilização de referências que reproduzem aspectos conhecidos da biografia e até mesmo da bibliografia de Helder Macedo, o autor.

No registro da História, para recuperar dados alusivos à biografia da princesa Joana, seu casamento precoce com o príncipe João, a viuvez fulminante, o filho Sebastião com quem pouco esteve, o mistério de seu rosto permanentemente encoberto por um véu, o narrador transcreve trechos de um artigo de Marcel Bataillon, chamado “Joana de Áustria, Princesa de Portugal”, indicando a fonte e utilizando-se de aspas para identificar as citações, à maneira de um ensaio.

O narrador diverte-se pelo modo reticente com que Bataillon alude à ascensão que Dom Francisco de Borja exercia na corte de Carlos V, “um dos mais favorecidos *chevaliers servants* da bela imperatriz Isabel, filha de D. Manuel I, mãe de Joana de Áustria e de Felipe II, musa de poetas, inspiradora de inexprimíveis paixões, morta em plena juventude quando ia de novo ser mãe”<sup>3</sup>. Informa o narrador que, morta a mãe, Francisco, que era Duque de Gândia, profere a famosa frase – “nunca mais servirei a dono que me possa morrer”, torna-se padre e transforma-se numa espécie de conselheiro de Joana, a filha. A relação entre ambos cresce e rende a iniciação da jovem em crenças místicas, como a dos Alumbrados e o aprendizado pelos jogos, prática que comporta a presença reveladora para a narrativa de Macedo de um jogo de cartas identificadoras de vícios e virtudes. Tanta cumplicidade gera a suspeita de que o padre e a princesa teriam sido amantes. O narrador, outra vez, sem evitar sugestões sarcásticas, recorre ao zeloso texto de Bataillon: “pura calúnia, sem dúvida, mas à qual davam cores de verossimilhança a grande intimidade espiritual e a grande preferência com que o padre Francisco era admitido junto de Doña Juana”<sup>4</sup>.

As relações entre Joana, Isabel e Francisco, o trio decalcado dos registros históricos de Marcel Bataillon aparecem atualizadas com requintes dramáticos na reprodução, uma espécie de sinopse que o narrador nos apresenta do romance em que está trabalhando. Por fim, este mesmo narrador, agora já completamente confundido com o autor – mora em Londres, é professor no King’s

<sup>3</sup> MACEDO, 2001, p. 110.

<sup>4</sup> MACEDO, 2001, p. 114.

College e assina com um sugestivo H de Helder – este narrador conhece em Lisboa uma mulher que se chama Joana, seria viúva de um João, teria um filho que não mora com ela, em quem pouco fala e que não se esclarece bem se está vivo ou morto, manteria com um tio chamado Francisco uma relação algo incestuosa, entre o fascínio e a repulsa, relação essa que se prolongaria desde os tempos da morte prematura da mãe, Isabel. Tudo assim, no condicional, posto que às vezes as indicações parecem não passar de projeções do narrador sobre a amiga recém descoberta. Outras vezes, porém, tudo parece confirmado com o testemunho e a coerência das ações que cercam esta dita Joana.

Os nomes ainda se multiplicam na figura do amigo escritor, um ex-colega dos tempos do liceu Passos Manuel que o narrador, puxando à ironia, insiste em chamar de Sá Mendes mesmo sabendo que este prefere Francisco de Sá, sua assinatura artística. O amigo, além de atualizar um Francisco na existência da Joana dos tempos presentes, é quem a aproxima do narrador. Dele se informa que após as políticas estudantis dos anos 60, “teve de ir para as guerras duas vezes, regressou de Angola com um estilhaço na perna e whisky nas veias”<sup>5</sup>. Por esta ocasião encontrou Joana. O narrador dedica-lhe um juízo rigoroso e mal contém sua impaciência diante da mistura de parco talento e deslumbramento provinciano que percebe no colega. No entanto, fascinam-lhe os detalhes que, aos pedaços, um pouco do fim para o começo, o reencontrado amigo começa a contar-lhe a respeito de Joana, os quais, em tudo, vão se encaixando nos dados biográficos de Joana de Áustria.

Esse encontro entre o narrador e Francisco de Sá também rende uma revelação importante nem sempre visível numa primeira leitura. Trata-se de um plano mais geral da construção cujas pistas remetem para o diálogo que *Vícios e virtudes* estabelece com *Menina e moça* e, sobretudo, com a enigmática figura de Bernardim Ribeiro, seu autor.

Ante a ausência de informações confiáveis, a biografia de Bernardim Ribeiro tem se prestado a diversas especulações e mesmo sido objeto de peças literárias. Almeida Garret, por exemplo, em *Um auto de Gil Vicente*, dramatiza a hipótese de o poeta ter sido vítima de um amor impossível por Dona Beatriz, filha de Dom

<sup>5</sup> MACEDO, 2001 p. 13.

Manuel e futura duquesa de Sabóia. No ponto que nos interessa, há dois dados da obscura biografia do poeta quinhentista que permitem relacioná-lo com a trama de Macedo. O primeiro deles é formado pelas especulações de que o poeta justamente teria se envolvido em graves complicações sentimentais em função de uma suposta relação com uma dita Joana. O segundo dado diz respeito à amizade que de fato teria existido entre Ribeiro e seu contemporâneo Sá de Miranda. Helder Macedo, num estudo introdutório publicado na reedição de *Menina e moça*, registra o seguinte quanto aos amores do autor:

Como o nome Joana e sua forma anagramática Aónia aparecem na obra de Bernardim, houve depois várias Joanas como supostos alvos dos seus amores: Dona Joana de Vilhena [a dita Dona Beatriz do drama de Garret], que foi mulher do primeiro conde de Vimioso, Joana Tavares Zagalo, uma jovem prima por quem o poeta, imaginado doido e internado no Hospital de Todos os Santos, com mais de setenta anos, teria literalmente morrido de amor; e até Joana, a Louca, de Espanha <sup>6</sup>.

Com relação às prováveis amizades do poeta quinhentista, esclarece Macedo:

no que respeita a participação de Bernardim na vida cultural da corte manuelina [...] é testemunha adicional aos poemas publicados sob o seu nome no *Cancioneiro Geral* um debate poético com Dona Leonor de Mascarenhas e Francisco de Sá de Miranda. E que foi amigo e companheiro literário de Sá de Miranda também não parece poder oferecer quaisquer dúvidas. Não só esse debate poético os aproxima, mas também referências nas obras de cada um deles ao outro testemunha uma relação que vai para além do meramente accidental. <sup>7</sup>

Às tantas duplicações do universo diegético, soma-se, pois, mais esta que sobrepõe as figuras do narrador e de Bernardim Ribeiro e, ao fazê-lo, empresta mais uma dobra a Francisco, o amigo

<sup>6</sup> MACEDO, 1999, p. 12.

<sup>7</sup> MACEDO, 1999, p. 15

do narrador: além de corresponder aos dois homônimos que lhe antecedem no tempo – o Borja quinhentista e o tio da Joana lisboeta, também lhe cabe reduplicar o poeta do século XVI que consta das relações de Ribeiro, cujo nome, Francisco de Sá, coincide com o seu. E tudo se repete: Sá Mendes testemunha as peripécias em que se vê envolvido seu amigo narrador na Lisboa contemporânea, as quais, não por acaso, reduplicam as novelas sentimentais atribuídas a Bernardim Ribeiro, que por seu turno, teve um outro Francisco, este Sá de Miranda, que do mesmo modo que Francisco de Sá, registrou peregrinações do amigo no século XVI. A presidir o passado e o presente, traços comuns de amores imaginários e Joanas inatingíveis, meninas e moças, vícios e virtudes, corpos e almas, perdas e ganhos.

Ao final do livro de Macedo, o narrador retorna para Londres após ter se encontrado com Joana em Lisboa. Recebe então uma carta da amiga revelando-lhe que, envolvido em suas curiosidades de romancista e pesquisador perdera a oportunidade de conquistá-la como nenhum homem afora o marido morto havia conseguido. Volta às pressas para reencontrá-la, mas na porta do apartamento espera-o apenas o estranho aviso: “encerrada por motivo de obras”. No prédio informam-lhe que um senhor, presumivelmente o marido, viera buscá-la.

Desesperado o narrador torna a recorrer a Francisco de Sá. Para sua surpresa, encontra-o sóbrio e dono de apurado autocontrole. Não tem informação a lhe dar sobre Joana, a quem não mais viu. Aos poucos a conversa avança, o amigo escritor acaba por sucumbir ao apelo do whisky e, entre um copo e outro, desconstrói a Joana do narrador para restituí-la com requintes psicanalíticos e segundo o estilo linear e de soluções lógicas que lhe caracteriza. Na versão de Francisco de Sá, que busca explicar o súbito desaparecimento da misteriosa mulher, Joana deixa de ser a filha de Isabel, viúva precoce de João e mãe de um filho desaparecido e transforma-se em uma ricaça entediada que teria mudado para Lisboa a fim de fugir à mesmice da província. As suspeitas sobre o senhor que a apanhara substituem Francisco, o tio, por um velho e impotente marido. As dúvidas cessam: para fugir às frustrações de um casamento falido e infértil, a astuta mulher teria trocado uma existência equivocada por peças tomadas do destino de sua homô-

nima famosa e, para descontar as frustrações, resolvera preencher o tempo livre divertindo-se com o engenho de enganar escritores em Lisboa.

Desiludido e solitário o narrador retorna a Londres. O destino errático se reproduz neste Bernardim Ribeiro contemporâneo. As palavras dele ao final do livro sugerem que a um desfecho seguro é preferível compreender as indagações que ficam abertas em torno de um percurso tortuoso como o seu: “De modo que agora o resto é isso. Perguntas sem respostas”<sup>8</sup>.

O manejo dos diferentes níveis do relato, de modo a utilizar-se da confusão para esclarecer ou do esclarecimento para confundir é justamente onde reside o ponto principal da narrativa de Helder Macedo. O narrador, assim, revela-se entre a curiosidade e a ironia, circulando com naturalidade por diferentes planos e protocolos em movimentos que servem para contar, fornecer a fonte, relatar a circunstância e interpretar a matéria contada. Para configurar tantos movimentos, opera entre a narração de ações e o foco interventivo, utilizando-se fartamente do intertexto e do metatexto. Por tudo isso, a figura que melhor lhe expressa os movimentos é a do jogador, posto que age como tal. Ele dá as cartas, esclarece, dissimula, propõe lances, envolve-se com enigmas de perdas e ganhos. Recorre a tais práticas para engendrar os seus mundos e estabelecer com o leitor uma relação de cumplicidade e de parceria que, por sua vez, é muito próxima do jogo, aliás, figura constantemente referida no texto.

No plano simbólico, todo jogo associa as noções de totalidade e liberdade. Sua especificidade é a de ordenar as coisas, fazer passar do estado de natureza ao estado de cultura, do espontâneo ao deliberado. De outro modo, por debaixo do respeito às regras que lhe são inerentes, o jogo deixa transparecer a espontaneidade e as reações pessoais calcadas no raciocínio e na esperteza<sup>9</sup>.

Os manejos de cartas são os que mais aparecem na obra de Macedo. Com eles envolve-se, por exemplo, a Joana contemporânea. Sabe-se que a exemplo de sua homônima histórica, ela ganhou um conjunto de cartas onde figuras idênticas diferenciam-se apenas porque contêm inscrições inversamente propor-

<sup>8</sup> MACEDO, 2001, p. 198

<sup>9</sup> Valem-nos aqui das sugestões constantes de CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*.



cionais, cabendo ao jogador decidir sobre qual o vício, qual a virtude. O jogo, assim, explicaria o próprio título do romance, algo que o narrador mesmo resume: “aceitar que cada história pode conter a história oposta. E vais ver que as histórias que as cartas contam nunca são as mesmas, que a mesma história pode mudar de dia para dia”<sup>10</sup>.

*Vícios e virtudes*, o livro, olhado pelo viés do jogo, dialoga mesmo com uma tradição esotérica. Como no tarô, nos dados ou no xadrez, as personagens funcionam tais quais peças ou cartas. Seus valores podem ser relativizados a cada lance, estabelecendo alternâncias entre contrários, sem, no entanto, desligarem-se de uma longa tradição que garante para tais personagens/peças um valor simbólico que em muitos momentos ganha o primeiro plano do relato. Essa ordem está perfeitamente contemplada através de figuras como a Negra Monumental ou o mendigo do jardim, que se associam as duas Joanas; em considerações sobre “O Duque”, referindo-se a Francisco, tio da Joana lisboeta, como uma peça de tabuleiro; em menções ao véu negro ou simplesmente ao xale vermelho e negro, que constantemente adornam a Joana histórica e sua homônima contemporânea, especulando que tanto uma como a outra está sugestivamente regida pela dicotomia do princípio e do fim da vida, posto que o par vermelho e negro sugere a simbologia do nascimento e da morte.

Esse jogo entre o ser e o parecer, incorporado como tema do livro de Macedo, dialoga com o fato de que o universo simbólico se explicita através de referências míticas entre as quais se destacam Orfeu e Adamastor. A atualização dos mitos e a mística dos jogos, porém, não obscurecem o subtexto histórico. Pelo contrário, reforçam as referências da História, desde logo presentes nas menções a dona Joana de Áustria e à corte de Dom Manuel. Em verdade, o que ocorre é um efeito de contaminação mútua entre o subtexto histórico e as alusões míticas, posto que ambos atravessam a narrativa contaminando-lhe a estrutura que transita perfeitamente entre o ensaísmo crítico e o registro historiográfico, o romance sentimental e a anotação biográfica, os duplos dos jogos e o intangível dos mitos. Uma tal estruturação, tão diversa quanto permeável, permite que, na implicação das ações, afirme-se um

<sup>10</sup> MACEDO, 2001, p. 44.

outro subtexto que é o da revisão da História.

Um registro evidente dessa revisão repousa no veio irônico que a narrativa produz a respeito do sebastianismo. Nesse particular, o narrador opõe a uma certa leitura da alma portuguesa de pender místico, a certeza de que os impérios se fazem com armas e violência. Portanto, através dos tempos, embora mudem os símbolos ou as siglas, os sentidos da dominação permanecem os mesmos. De acordo com o juízo do próprio narrador, esse

É o mal das metáforas. Sempre a serem recicladas e ninguém nunca a dar por nada, a não notar que nunca nada é outra coisa: Inquisição, Pide, Cia KGB, alumbrados feministas fundamentalistas de véu imposto, autos-de-fé Auschwitz gulags, África Bósnia Timor reforma agrária alentejana Brasil dos Sem-Terra <sup>11</sup>.

Esse subtexto crítico em algumas passagens substitui a história geral por uma leitura divertida da cena literária lisboeta, decalcada pelo viés de um pretenso e falso brilhantismo. Tais movimentos da composição, ao mesmo tempo em que apontam para além do texto retornam constantemente ao plano textual na interface que estabelecem com os jogos.

Lembremos, nesse particular, do jogo dos contrários. A referência diz respeito a uma estranha prática do pôquer que Francisco, o dito tio de Joana afirma ter aprendido com um jornalista americano quando esteve nas guerras africanas. Nesta modalidade, por uma inversão das cartas, a mão com valores mais baixos passa a ter direito à mão com valores mais altos, o que proporciona aos jogadores ganhar sempre, invertendo a compreensão dos números baixos numa combinação com seus contrários, dos naipes altos. Como esclarece o próprio Francisco: esta prática permite “ganhar tudo ao mesmo tempo com os cinco ases do imperialismo e as mais subdesenvolvidas misérias coloniais e proletárias”<sup>12</sup>.

Esse jogo de pôquer, evidentemente, é uma referência irônica ao princípio da subversão, aquilo que o próprio relato classifica como mundo às avessas. Desse modo, não apenas o condicional mas também as inversões presidem o nível das ações e contami-

<sup>11</sup> MACEDO, 2001, p. 116.

<sup>12</sup> MACEDO, 2001, p. 96.

nam os subtextos da história e da cultura. Por isso Joana e não Dom Sebastião, presença da mãe e apagamento do filho. Por isso, também, intimidades escusas do palácio em lugar da grandeza dos destinos imperiais, o inominado que se sobrepõe ao encoberto. *Vícios e virtudes*, uma coisa e outra coisa. Mesmo que tudo não passe de uma questão de ótica. Como sugere o próprio texto, o desafio “é ver o que não se alcança”<sup>13</sup>.

**RESUMO:** A narrativa de Helder Macedo conta-nos do escritor que encontra o amigo, também escritor, e ouve desse a história de seus amores. O texto dentro do texto vai nos levando, em espiral, do autor à personagem, do presente ao passado, do contingente ao histórico. O presente trabalho pretende refletir sobre os jogos de máscaras e fingimentos formulados por Macedo a partir da sobreposição de registros e de planos narrativos que este seu livro apresenta.

**Palavras-chave:** ficção; jogo; narrador.

**ABSTRACT:** *The narrative of Helder Macedo counts to us of the writer who finds the friend, also writer, and bears of this the history of its loves. The text inside of the text goes in leading, in spiral, of the author to the personage, the actuality to the past, the contingent to the description. The present work intends to reflect on the games of masks formulated for Macedo from the overlapping of registers and narrative plans that this its book presents.*

**Keywords:** *fiction; game; narrator.*

## REFERÊNCIAS

- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- MADEDO, Helder. Bernardim Ribeiro: fatos e presunções. In: RIBEIRO, Bernardim. *Menina e moça*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Vícios e virtudes*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

---

<sup>13</sup> MACEDO, 2001, p. 137.

# A REVISTA CONVERGÊNCIA E A POLÍTICA CULTURAL DO REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA

Priscila Seixas da Costa

## INTRODUÇÃO

O trabalho que venho desenvolvendo desde julho de 2004, através de uma bolsa concedida pelo Pibic, com orientação do professor doutor José Maurício Saldanha Alvarez, tem a proposta de analisar o Real Gabinete Português de Leitura sob o paradigma da cultura, chegando, enfim, a uma proposta de re-configuração da instituição, a partir de uma consultoria que tem como base a metodologia da gestão empresarial. É importante destacar, que esse é o terceiro momento da pesquisa - o primeiro foi apresentado no I Simpósio Arte da Diversidade, estratégias do Cotidiano, onde abordei uma aproximação ao debate das Políticas culturais pós-modernas, tangenciando RGPL como centro cultural independente.

O segundo foi o VIII Congresso Internacional dos Lusitanistas, em que tive como título: O Real Gabinete português de Leitura: uma análise cultural. Assim, nesse terceiro momento, discutirei a importância da revista *Convergência* no contexto do Real Gabinete. Analiso, então, as questões editoriais e organizacionais do produto cultural da instituição e concluo destacando a importância dos veículos que disseminam a cultura portuguesa no Brasil.

## I - METODOLOGIA:

A partir de “A escrita da História, novas perspectivas” (Peter Burke) — onde o autor descreve como devemos avaliar uma fonte de pesquisa —, defini uma metodologia analítica das revistas *Convergência*.

*“Ler é um mistério, pois cada leitura possui uma história”.*(1)

Partindo dessa premissa, Peter aconselharia que se buscasse os “registros dos leitores” (2), pois a absorção das idéias expostas depende do público que ela atinge, assim chegamos aos questionamentos: será que a revista sempre teve os mesmo leitores? Ou houve algum tipo de modificação no público-alvo?

Sabendo da dificuldade de avaliar a reação do leitor, como sugere Peter Burke, já que os artigos da revista não mostram os leitores em atividade, recorri à história externa da leitura, encarando-a como “um fenômeno social” (3).

1 - Burke, Peter, 1991,p.200

2 - Burke, Peter, 1991,p.200

3 - Burke, Peter, 1991,p.203

Assim, destaco os dois principais tipos de estudos: o macro (analítico) e o microanalítico. O Macroanalítico é um método quantitativo baseado na estatística e na generalização. Assim, utilizei as comparações estatísticas cruzadas que me serviram de base para mapear as correntes culturais.

Além disso, os estudos temáticos complementaram a avaliação acerca da Revista *Convergência*. Já os estudos microanalíticos, referem-se à precisão. Devido ao excesso de detalhes, partiria, nesse caso, da análise do catálogo da biblioteca, para assim chegar aos leitores da revista. Simultaneamente, debruçei-me sobre o corpo de pesquisadores, atentando para o quantitativo de imigrantes portugueses, diretores do Real Gabinete, mestres e doutores de universidades que publicaram artigos e/ou depoimentos. Os registros da biblioteca oferecem uma oportunidade melhor para se fazer conexão entre os gêneros literários e as classes sociais. Optei pela análise do discurso, ou seja, pela análise a partir da temática abordada e da forma com que a mesma foi direcionada, construindo uma reflexão.

Além disso, considere como fundamental o local onde a revista é elaborada. Um grupo de pesquisadores assumiu a *Convergência* e, no ambiente do Real Gabinete Português de Leitura, surgem às temáticas inseridas na experiência, na história do instituto e das pessoas que fazem parte de seu contexto.

Contudo, determinei, cinco abordagens para inserir a revista *Convergência* na política cultural definida pelo Real Gabinete Português de Leitura. Em primeiro lugar, busco os ideais e as supo-

sições existentes nas primeiras edições da revista. Encontro esses depoimentos na apresentação, nas entrevistas, nos comentários, nas informações e no noticiário; palavras que retratam as pretensões e a missão do Real Gabinete Português de Leitura.

No segundo momento, norteio meu olhar em direção à concepção do produto, de que forma ele é e era estruturado, logo percebendo uma mudança: a revista no início não se preocupa tanto com a definição de uma temática, e só a partir de sua nona edição essa busca aparece. Com a sua evolução a revista ganha um layout mais trabalhado, com mais detalhes.

No terceiro momento, formatei uma tabela, onde identifiquei as pessoas que tiveram artigos publicados na revista. Já no quarto momento, percebi a relevância das relações luso-brasileiras: esta não era bem definida no início, mas se afirma a partir do décimo primeiro número. Finalmente no quinto momento, construo um pensamento na relação dos colóquios com a revista.

## II - PRODUTO CULTURAL

A revista *Convergência* foi lançada em 1976 e desde então é o principal produto da instituição. Assim, pela definição de Teixeira Coelho, a mesma não só “*expressa idéias, valores, atitudes e criatividade artística*”, como também “*oferece entretenimento, informação ou análise sobre o presente, o passado ou o futuro*” (4).

A primeira edição já define a intenção da revista: “o seu próprio nome – *Convergência* – exprime a intenção de reunir, de aproximar os homens e reativar, em todos os portugueses e nos meios intelectuais e estudantis brasileiros, os valores realmente edificantes do tão decantado quanto incompreendido espírito comunitário lusíada, fazendo-o convergir, não para metas pré-estabelecidas ou laboratorizadas segundo momentâneos oportunismos, mas para linha do horizonte, com um espírito aberto e uma mente arejada, livre de preconceitos e numa atitude de permanente procura” (5).

4- Coelho, Teixeira, 1997; p.318

5 - *Convergência* 1, Joaquim Costa Pereira Pinto, p:7)

Já na quarta edição, o mesmo Joaquim Costa Pereira Pinto, apresenta um comentário que tem o título “Por uma política cultural bem definida, onde a definição de cultura “deixou de ser si-

nônimo de refinamento e, também, não se resume mais a um acúmulo de conhecimentos ornamentais assimilados ou adquiridos em conformidade com as convenções sociais e os interesses das elites intelectuais reconhecidas como tal”(6), ainda delinea essa definição “para as comunidades portuguesas no estrangeiro”(7), onde solicita “estímulos e a concessão de certas facilidades por parte da iniciativa estatal”, pois só desta forma seria possível “romper o hermetismo dessas comunidades, libertando-as da vida doméstica que tradicionalmente desenvolvem e fazendo-as atuar diretamente sobre as sociedades nacionais”(8).

A relevância de tal depoimento é o fato do mesmo demonstrar as dificuldades do intelectual português no Brasil, o que justifica, ainda mais, a importância da revista, visto que propiciava a divulgação do trabalho desses indivíduos. Até a sétima edição manteve-se um formato que não possuía muitos critérios; dividia-se, basicamente, em apresentação, entrevista, artigos, ensaio e pesquisa, efemérides, informação e noticiário. Seu corpo editorial, em sua maioria, não era composto de pesquisadores titulados, e sim de representantes portugueses.

Já na revista nº 8, edição comemorativa de 150 anos de aniversário da fundação do RGPL, aponto para um fato muito importante: o atual presidente do RGPL, Sr. Antônio Gomes da Costa, assume a coordenação dos textos da revista. Assim, considero suas palavras na apresentação, de grande relevância para o entendimento dos novos rumos que a revista irá tomar a partir de então.

6 - Convergência 4, Joaquim Costa Pereira Pinto, p: 7

7 - Convergência 4, Joaquim Costa Pereira Pinto, p: 7

8 - Convergência 4, Joaquim Costa Pereira Pinto, p: 7

9- Convergência 8, Antonio Gomes da Costa, p:5-8

*“Os próximos anos serão, portanto, anos que termos de fecundar com ações conjuntas e de enriquecer com propostas que sobressaiam por sua dimensão, por sua criatividade e por sua abrangência”. “Dentro dessa perspectiva, pensamos, acima de tudo, no envolvimento das escolas, das universidades, dos institutos culturais e históricos...”. Essas mesmas palavras de abertura referem-se ao Centro de Estudos, inaugurado em julho de 1969, o que representou, segundo Gomes da Costa, uma “revolução nos procedimentos e nos mecanismos institucionais”.*

A partir de então, nota-se que há um maior envolvimento de pesquisadores das universidades. Na organização da revista, a partir do número nove, lançada alguns anos após a anterior, destaco Gilda Santos, que estará presente em quase todos os outros números como uma das organizadoras. Além dela, notamos que há um grupo de colaboradores, que organiza as edições para publicação.

Assim, dentro de um contexto re-configuração, percebo os atores que canalizaram as modificações na revista e no centro de estudos. Utilizo o texto de apresentação dessa edição para destacar que os objetivos da revista continuaram os mesmos: “difundir a cultura e ser mais um instrumento de ação no âmbito das relações entre os povos da lusofonia” (10); ao mesmo tempo, “o presente número está concentrado em temas literários e em colaborações quase todas brasileiras, o nosso propósito é ampliar o leque de abordagens noutros campos, como a da História, o da Antropologia, o do Cinema...”(11).

Uma das grandes modificações se refere a organização interna da revista; os artigos, desde o número onze, passaram a estar divididos pelas áreas do conhecimento.

Uma das grandes modificações se refere à organização interna da revista: Os artigos, desde o número onze, passaram a estar subdivididos, respeitando as áreas do conhecimento.

10 - Convergência 11, A.Gomes da Costa, p: 7-8

11 – Convergência 11, A.Gomes da Costa,p: 7-8

Além disso, a partir da edição treze, foram realizados seminários que se tornaram diretriz de cada número. A edição dezessete surge com mais inovações. Seu design gráfico mudou e o material utilizado, até então, para a editoração, foi substituído por um modelo mais arrojado. Entretanto, o mais importante é o fato de lançar institucionalmente, através da revista, no número dezoito, o pólo de pesquisa sobre as relações luso-brasileiras(PPRLB).

“A revista Convergência deveria marcar-se como espaço privilegiado ao acolhimento de abordagens sobre os incontestáveis matizes das relações luso-brasileiras” (12).

Esse acolhimento das pesquisas sobre as relações luso-bra-



sileiras, é um dos objetivos do PPRLB que tem como objetivo “incentivar o aprofundamento dos estudos voltados para as relações luso-brasileiras, em seus mais variados aspectos, e dar-lhes a desejada visibilidade” (13).

### III - CONCLUSÃO

A pesquisa confirma, que a revista *Convergência* representa um marco na atuação do Real Gabinete Português de Leitura, assim como produto cultural estabelece uma relação de interlocução com os seus leitores, possibilitando que não só os pesquisadores tenham acesso à cultura luso-brasileira, mas também o público leigo nessa área de conhecimento.

Com o objetivo de criar um espaço para a divulgação dos trabalhos dos intelectuais portugueses e fomentar o debate acerca das questões luso-brasileiras, a revista estruturou-se e, nesses vinte e nove anos de história, vem contribuindo, com

12 – *Convergência* 19, Gilda Santos; p: 11.

13 - *Convergência* 19, Gilda Santos; p: 11.

seminários, colóquios e publicações que muito enriquecem a disseminação das idéias acerca da cultura.

Durante esses anos a Revista *Convergência* tem se revestido de crescente importância literária. Não apenas tem contribuído para difundir a literatura portuguesa, e inclusive a brasileira, mas tem sido um pólo essencial de difusão de lusofonia.

Mostrando-se um proveitoso veículo de difusão de idéias e pesquisas, abriga linhas e propostas diferentes dos campos do saber e ao mesmo tempo espelhando o andamento de eventos conectados a sua esfera. Em seus números iniciais estava, ainda, muito conectado as bases originais que norteavam os debates sobre temas em torno da lusofonia, e das relações luso-brasileiras ainda banhadas pela luz da ditadura que se encerrava. A grande mudança de caráter qualitativa deu-se a partir da redefinição de seu formato e de seu escopo programático. Graças a essas mudanças vem se tornando um órgão ativo de difusão de pesquisas de alto nível e resultando debates profícuos entre pensadores e intelectuais que articulam em torno dessas idéias básicas. Assim sendo ela se insere efetiva-

mente como um instrumento eficaz de resgate no campo cultural.

**RESUMO:** O estudo acerca do Real Gabinete Português de Leitura desde julho de 2005, através do Pibic-CNPq-PROPP-UFF, trouxe a tona à revista *Convergência*, produto cultural dessa instituição desde 1976. Como produtora cultural, abordo a questão temática, a política cultural e o corpo de pesquisadores, presentes em diferentes edições do objeto em questão. Com isso analiso a sua inserção no meio acadêmico e lusitanista e destaco, não só a adequação da mesma nos seus 29 anos de história, como também a sua importância para difusão da literatura portuguesa. Através do uso de tabelas comparativas e gráficos, comprovarei as transformações editoriais, visuais e organizacionais da revista e, conseqüentemente, do RGPL, instituição cultural, patrimônio histórico e, atualmente, centro de pesquisa. Nota-se que no contexto do XX Encontro da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa, em que se discute o lugar da pesquisa e do ensino da Literatura Portuguesa no Brasil, é necessário falarmos dos veículos que a disseminam. A *Convergência* abriga artigos científicos de diferentes esferas do conhecimento e, muitas vezes, publica comunicações que foram apresentadas em simpósios, colóquios e congressos, importantes na realidade científica da cultura luso-brasileira. Com o subtema “Dos resgates”, sob uma perspectiva política, confrontaremos a realidade pós-moderna com a modernidade, período que a instituição se instaurou no Brasil. Assim, refletiremos sobre os motivos pelos quais fizeram com que o RGPL lançasse uma revista que, a princípio, exprimia a intenção de reunir e reativar em todos os portugueses e nos meios intelectuais brasileiros, os valores do espírito comunitário lusitana, fazendo-os convergir, e hoje tem um papel de destaque no meio acadêmico luso-brasileiro.

**Palavras-chave:** produto cultural, luso-brasileiro, política cultural.

**ABSTRACT:** *The study concerning the Real Portuguese Cabinet of Reading since July of 2005, through the Pibic-CNPq-PROPP-UFF, it brought to the magazine Convergence, cultural product of this institution since 1976. As producing cultural, boarding the thematic question, the cultural politics and the body of researchers, gifts in different editions of the object in question.*

*We analyze its insertion in the half academic and lusitanist and detach, not only the adequacy of same in its the 29 years of history, as also its importance for diffusion of Portuguese literature. Through graphical the comparative table use and, I will prove the publishing, visual and internal transformations of the magazine and, consequently, the RGPL, cultural institution, historic site e, currently, research center. We notices that in the context of XX the Meeting of the Brazilian Association of Professors of Portuguese Literature, where if the place of the research and the education of Portuguese Literature in Brazil, argues, it is necessary to speak of the vehicles that spread it. The Convergence shelters scientific articles of different spheres of the knowledge and, many times, publish communications that had been presented in symposiums and congress, who are very important in the scientific reality of the culture luso-Brazilian. With subtema "Of the rescues", under a perspective politics, we will collate the after-modern reality with modernity, period that the institution if restored in Brazil. Thus, we will reflect on the reasons for which had made with that the RGPL launched a magazine that, the principle, stated the intention to congregate and to reactivate in all the Portuguese and the half Brazilian intellectuals, the values of the lusiada communitarian spirit, making to converge them, and today it are a paper of prominence in the community academic luso-Brazilian.*

**Keywords:** *cultural product, luso-Brazilian, cultural politics.*

## REFERÊNCIAS

- Burke, Peter – “A escrita da história” – 1991.  
Coelho, Teixeira – “ Dicionário Crítico de política cultural” – 1997  
Revista Convergência:  
Números: 19; 11; 8; 4; 1.  
Autores:  
Antônio Gomes da Costa  
Gilda Santos  
Joaquim Costa Pereira Pinto

# VIDA E MORTE EM O CONQUISTADOR, DE ALMEIDA FARIA<sup>1</sup>

Raquel de Sousa Ribeiro<sup>2</sup>

O diálogo travado entre vida e morte apresenta-se como um dos mais significativos da obra de Almeida Faria, *O Conquistador*.

A vida está representada, de um lado, pela grande importância dada ao amor como fonte de prazer e como fonte de vida. O nascimento do protagonista para a sua família de adoção, dá-se sob o signo do amor, na medida em que remete ao mito<sup>3</sup> e à representação iconográfica de Sandro Botticelli, “O nascimento de Vênus”<sup>4</sup>. Vênus ou Afrodite sai das águas, de uma concha. Como o amor na obra do autor de Cavaleiro Andante é predominantemente de ordem física, a personagem sai de um ovo que se abre à superfície das águas: “João de Castro tinha ido à praia da Adraga apanhar polvos, quando deu comigo metido num ovo enorme, com a cabeça, as pernas e os braços de fora”<sup>5</sup>.

O tio Alcides, cavaleiro da Monarquia do Espírito, além de enfatizar as semelhanças que há entre ele e seu homônimo histórico e mítico, o Rei Dom Sebastião, também o orienta no sentido de se aplicar ao que faltava no original, o culto do amor, a se tornar não um conquistador de terras, como aquele tenta ser, mas de mulheres: enquanto o Rei optou, contra todas as opiniões mais avalizadas, pelo grande empreendimento da Conquista de Álcacer-Quibir, na África, o protagonista foge para a França para não ser mandado para as guerras nas colônias, alegando não querer matar inocentes e nem morrer: “Eu porém, por natural pacifismo, não estava disposto a matar inocentes, a perder mil e muitos dias e quem sabe se a vida. A minha missão específica, se a tinha, não se compadecia com guerras sem sentido.”

Destacar-se em conquistas femininas é uma prática que agrada

<sup>1</sup> ALMEIDA FARIA, José de. *O Conquistador*. Lisboa: Caminho, 1990.

<sup>2</sup> Professora aposentada de literatura portuguesa da FFLCH, da USP.

<sup>3</sup> Commelin, P., 1967, p.67- 70.

<sup>4</sup> Gombrich, E.H. , 1972, p.198-199.

<sup>5</sup> Faria,1990,p.15.

ao pai: “Logo que a filial reputação chegou aos ouvidos de meu Velho, ele ficou lisonjeado com tanta precocidade” “Meu pai(...) achava preferível apelar a São Gonçalo, que me ajudaria a tratar das moças e a dar-lhes bom galo”<sup>6</sup>. Outro fator estimulante é a idade: a infância e adolescência, a descoberta e iniciação amorosa. O amor, nestas condições, portanto, é fonte de vida como prazer e alegria.

A “Revolução do sutiã”<sup>7</sup>, uma das bandeiras do feminismo, contemporâneo da personagem, também se constitui em outro fator ligado ao amor e à vida e em acontecimento importante na época. As mulheres que durante muito tempo foram destinadas ao papel de esposas, de preservação da espécie e da família, e impedidas de manifestar prazer na relação sob pena de serem consideradas prostitutas pelos próprios maridos, passam a lutar pelo direito ao prazer, à liberdade. Em sintonia com a busca deste equilíbrio está a relação com Clara, como troca, como doação plena buscada por ambos os lados<sup>8</sup>.

Prazer também é o que se obtém com a liberdade política, com o direito de opinião e de expressão alcançadas com a Revolução dos Cravos, em 25 abril de 1974. As lutas desta época, por conseguinte, são marcadas pelo direito ao prazer de viver ou de viver sob o signo do princípio do prazer.

Embora na obra esta linha seja a mais evidente, mormente a trajetória do protagonista como conquistador amoroso, uma outra, sombria, se faz sempre presente, contracena com ela.

A história de Sebastião Correia de Castro, filho de João de Castro e de Joana Correia de Castro<sup>9</sup>, do nascimento à vida adulta, nos é contada a partir de um presente que coincide com a proximidade de seu 24º aniversário, na Peninha. No caso de se confirmar a idéia de ser ele a “reencarnação”<sup>10</sup> do Rei desaparecido em Alcácer-Quibir, como acreditam seus familiares e amigos mais próximos e o induzem a crer também durante toda a sua vida, esse seria o seu último aniversário como foi para o Rei. Essa possibilidade o acompanhou por toda a sua vida e pode ter sido um dos motivos, ao lado dos já assinalados, a pressionarem-no a viver o amor intensa-

---

<sup>6</sup> *Idem*, p.40,41.

<sup>7</sup> *Idem*, p.121,129.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 73, 130.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 74,37,38.

mente, a aproveitar o momento presente, o “carpe diem”.

Por outro lado, a morte prematura pairou sempre como uma sombra por toda a sua vida sob a forma de sonhos e pesadelos em que aparece lutando contra homens de turbantes, um dos quais encontra mais tarde, fora do sonho, cheio de feridas ou com flores pútridas saindo de sua boca, entre outras coisas:

“Segundo meus pais, muitas vezes eu acordava a berrar, como se assaltado pelos diabos. Mas não eram diabos, eram homens que me queriam estrangular, trespassar à espada, à lança ou à facada. Quando agora fecho os olhos, no deserto deste ascético fevereiro, regressam com violenta nitidez as lutas de duas gangs rivais que mutuamente tentam liquidar-se. Num dos bandos abunda gente de turbante, que pelos vistos me considera seu inimigo, não sei porquê, nem conheço os meus inesperados aliados. Por palpites distingo quem é quem, sob o sol e a poeira que não me deixam ver e me fazem vacilar de tonturas e vômitos.

“Durante noites e noites seguidas, como num livro de muitos capítulos, vinham até mim amostras do que será o inferno, se existir. Mesmo que não exista, haverá um qualquer limbo, zona turva de onde saem estes terrores não vividos, ou esquecidos. Convencido de que uma ordem obscura se oculta sob o caos nocturno, escapam-me as razões destes pavores: a carne queimada, o cheiro a pó e pólvora, o fumo escuro ardendo nos meus olhos, o pânico da dor, um tipo de cara repugnante, coberta por pústulas e úlceras que lhe dão o aspecto de um lobo com febre. A recorrência deste sonho tornou-se para mim mais inquietante ao encontrar, anos mais tarde, um marroquino que eu juraria ter conhecido e que sofria de ‘lupus eritematosus’, moléstia que tanto aparece na pele como pode concentrar-se num órgão, e este, como uma bomba, explode. “Os súcubos e íncubos que saltam de subterrâneos sinistros e de criptas de túmulos e prisões de negras aranhas espreitando nos cantos, esperando que eu adormeça para me morderem; as flores pútridas, infestadas por fungos, que me crescem na boca e me sufocam; tudo isso se desvaneceu durante uns tempos, para ir atormentar outras vítimas talvez. Livre destas indesejáveis companhias, eu despertava encorajado pelo lusco-fusco matinal, aguardando imóvel, deitado de costas, a chegada da luz ainda aguada, enquanto preguiçosamente me

esforçava por distinguir os objetos do quarto, à luz indecisa entre sombra ou cinza. Na cama eu estava protegido das rajadas do nortalto, de todos esses perigos que meus pais empolvavam e que lá fora me esperavam.”<sup>11</sup> .

Acentuam-se estes pesadelos com a proximidade do referido aniversário, isolado na Peninha, numa habitação com um mínimo de conforto, na rocha escarpada, antes morada de eremitas, onde se dedica a uma vida de reflexão e de ascese.

É sob o signo ascético da Peninha, dos eremitas ancestrais, do desejo de saber quem é, que descobre não exatamente quem é, que talvez nunca venha a saber, mas quem não quer ser e não quer ser é um debochado:

“Por muito que me agrade a travessia dos anos passados, sou obrigado a reconhecer que não me trouxeram senão ao ponto de onde parti. E não me refiro só à geografia; o percurso por dentro ainda avançou menos. Continuo ignorando quem sou eu. Se fui quem hoje julgo ser, se sou quem dizem que fui, se nunca serei mais que não saber quem sou ou quem serei, mesmo assim valeu a pena.”<sup>12</sup>

De um lado a liberdade, Eros, vida, o princípio do prazer, de outro ou concomitantemente, Tânatus, a morte pairando como ameaça nos pesadelos desde tenra idade, nos desenhos do amigo e nos sonhos desse período de ascese sob a influência desses desenhos ou de qualquer outra coisa que ele não sabe bem o que seja:

“Ao entrarmos no apartamento que ele (seu amigo)partilha com um etéreo galgo, as suas aguarelas às centenas, encostadas a todas as paredes e cantos da casa, deixaram-me sem respiração por uns momentos.

“Por ali deambulava uma fauna irônica e feroz, parente ou aderente da que sai dos meus sonhos. Fiquei siderado diante daquele bestiário de seres mais ou menos humanos, daquela irrisão e zombaria de todas as formas de vida, terrestre ou celeste, animal ou anímica.”<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Idem,p.35.

<sup>12</sup> Idem, p. 130.

<sup>13</sup> Idem, p.132.

O sentido dramático se apresenta à personagem nessa divisão do seu eu entre a vida, o prazer de viver desejado, fuga da guerra, de matar e morrer, quando convocado para as guerras coloniais, e a morte propriamente dita, presente no caso de se envolver na guerra e na proximidade do seu vigésimo quarto aniversário, idade com que o homônimo morreu:

“Assaltado pelo supersticioso receio de não viver mais que D. Sebastião, e mergulhado na melancolia pela precariedade da vida, refugiei-me há um mês, durante o Natal do ano passado, na ermida da Peninha. Os primeiros solitários escolheram este sítio oito séculos atrás. Percebo que o fizessem. Diz-se que o fundador do eremitério agüentou, metido numa gruta, isolado no alto da Serra, entre a aspereza dos penedos, trinta e cinco anos. Não pretendo atingir tal meta. Só quero repensar, até ao ameaçador mês de agosto, o que fiz e não fiz de mim.”<sup>14</sup>

A personagem narrador situa-se assim num plano dramático na medida em que se sente inquieto com o que o espera e em que “dúvidas e desassossegos são fiéis companheiros”<sup>15</sup>, em que vive neste não saber, neste não ser nem um nem outro, neste ser o vazio que une e separa os pólos opostos. Tem algo de dramático também no fato de ter sido criado e educado no sentido de se sentir a reencarnação do antigo rei, o histórico e o mitificado, após seu desaparecimento, pelo povo que vivia momento de crise. A perda de todos os valores ou sistemas em que se baseava a vida das pessoas, a impotência para colocar outras imediatamente, leva a mitificações:

“Não admira que, em tão áspersos sítios, as pessoas procurem amenizar o invisível, preenchendo-o de histórias para afugentar assombrações e domesticar as noites temíveis. Hoje mesmo os caseiros me segredaram que na próxima noite de sexta feira, desde que a lua não se veja, surgirá por aí um touro enorme, com uma estrela branca entre os cornos. Se alguém o ferir nessa estrela, o rei Sebastião há-de aparecer, vindo do fundo do mar ou da Ilha Encoberta onde se esconde há qua-

---

<sup>14</sup> Idem, p.23.

<sup>15</sup> Idem, p.122.



tro séculos.”<sup>16</sup>

A própria personagem se, por um lado, só sabe não saber, por outro, não acredita mas também não desacredita totalmente na possibilidade de ser a reencarnação do antigo monarca:

“O cavaleiro Alcides, todavia, alertara-me para as mensagens cifradas no sinais mais banais, que interpretam acenos dos Céus. Sem totalmente acreditar em messianismo, não excluí, nem excludo ainda, que algo de extraordinário me esteja destinado.”<sup>17</sup>

Chega a ver-se ou imaginar-se como ele:

“Seja sonho meu ou desenho do meio amigo que todos os meses me traz novos esboços, ultimamente aparece-me de noite uma figura nua que podia ser meu duplo e que vem em silêncio, calçando luvas compridas, usando na cabeça a mitra dos dignitários e príncipes. Pára diante de mim e apóia numa rocha a grossa espada, de punho escamoso terminado em boca de drago. Está rodeado por quatro monstruosos animais, como os símbolos dos Evangelistas cercam o Filho do Homem nalguns ícones, e representam o sal do desejo, o pez da nostalgia, o mercúrio do movimento, o enxofre da melancolia. Como se fosse um sol, sete estrelas giram à minha volta. São as Pléiades da constelação do Touro [como Alcides é “cavaleiro tauromáquico”(p.19)], e de repente tranquiliza-me a evidência de que aquele Sete-Estrela me há-de guiar pela vida fora e me há-de defender de morrer cedo.”<sup>18</sup>

Se, por um lado, o sonho o aproxima do mito sebástico, como se fosse realmente a sua reencarnação, e que é vista como possível (“podia ser meu duplo”) e ao se colocar em situação semelhante à de Jesus, à do Messias, à do “Filho do Homem”, cercado pelos “símbolos dos Evangelistas”, segundo a representação de alguns “ícones”, por outro lado afasta-se dele quando diz que essa mesma representação, as sete estrelas, como os “símbolos evangelistas”

<sup>16</sup> Idem, p.133.

<sup>17</sup> Idem, p.112.

<sup>18</sup> Idem, p.134.

que cercam “O Filho do Homem” e que giram à sua volta, como se ele fosse um “Sol” ou o “Filho do Homem”, hão - de guiá-lo “pela vida fora” e defendê-lo “de morrer cedo”, portanto de impedir que tenha o destino do Rei.

Revela, por conseguinte, uma consciência agônica na medida em que não pode crer inteiramente ser um ou outro, ser a reencarnação do Monarca ou ser ele, sem relação com essa figura real, ou na medida em que acreditar sê-lo é iludir-se, coisa que ele recusa. Por outro lado, aflora a consciência de que só o que possui é material para continuar a construir ilusões, utopias, grandes sistemas, obras de arte escritas ou desenhadas, ou seja imaginação para os conteúdos e razão para organizá-los.

Esta situação é semelhante àquela em que se encontra o homem contemporâneo depois de se desiludir com os grandes sistemas que orientaram nos últimos tempos a sociedade ocidental ou ocidentalizada. Neil Smith, citado por David Harvey, em *A condição pós-moderna*, sugere isso também: “O iluminismo está morto, o marxismo está morto, o movimento da classe trabalhadora está morto... e o autor também não se sente muito bem.”<sup>19</sup>

Não obstante o dramatismo da situação em que se encontra, desiludido com as utopias em que acreditou para melhorar o mundo, sem elas e sem outras que as substituíssem, sem chão, portanto, pisando no abismo, no vazio, o homem pós-moderno não cultiva a lamúria, o desespero, mas o humor, a ironia ao tratar dessas e de outras questões.

Segundo Linda Hutcheon a contradição, a coexistência de opostos sem sínteses é uma das marcas mais significativas do pós-modernismo. Quem critica ou questiona, por outro lado, não está fora de ser criticado ou questionado, no mesmo movimento:

“E, naturalmente, o próprio ato de questionar é um ato de inserção (e subsequente contestação) daquilo que está sendo questionado. Em outras palavras: a própria forma de interrogação encena o paradoxo pós-moderno de ser ao mesmo tempo cúmplice e crítico das normas predominantes – que ele inseriu. Essa é a ideologia a partir da qual foi escrito o presente estudo sobre o pós-moderno, estando inevitavelmente envolvido, conforme ele também está, naquilo que

<sup>19</sup> Harvey,1992,p291

constitui seu objeto de investigação.”

“ É útil ter em mente o modelo bakhtiniano do dialógico. Os discursos monológicos do poder e da autoridade não são as únicas reações possíveis àquilo que foi considerado como nossa era de reconhecimento da perda de certezas como a situação da condição humana (Reiss 1983, 194). Atuar paradoxalmente (inserir e depois subverter) pode ser menos satisfatório do que apresentar uma dialética resolvida, mas pode ser a única reação não totalizante possível.”<sup>20</sup>

A tensão que marca essa ausência de sínteses é atenuada pela ironia:

“Contudo, é na metaficção historiográfica que fica mais evidente a existência, também, de uma contradição no âmago do pós-modernismo: o formalista e o histórico vivem lado a lado, mas não há dialética. As tensões irresolutas da prática estética pós-moderna continuam a ser paradoxos, ou talvez, mais precisamente, contradições.”

“O que impede o pós-moderno de ser nostálgico são as ironias produzidas por esse distanciamento: não existe nenhum desejo de voltar ao passado como uma época de valores mais simples ou mais dignos. Essas ironias também impedem o antiquarismo: não existe valor no passado em si ou por si. É a reunião entre passado e o presente que a intenção de fazer-nos questionar – analisar, procurar compreender – a forma como fazemos nossa cultura e a forma como atribuímos sentido a ela. Conforme muitos querem afirmar, o pós-modernismo pode perfeitamente ser a expressão de uma cultura em crise, mas em si mesmo não constitui nenhuma ruptura revolucionária. Ele é contraditório demais, entra com excessiva intencionalidade na troca de concessões com aquilo que desafia.”<sup>21</sup>

Nessas tensões de oposições sem sínteses, na situação de crise, de ausência de grandes sistemas, de utopias, como ocorre atualmente, um grande vazio e um certo dramatismo emergem. A ironia, todavia, inibe a entrega à dor.

Da mesma maneira, o sentido dramático pode ser depreendi-

<sup>20</sup> Hutcheon, 1991, p. 281, 136.

<sup>21</sup> Idem, p. 136, 288;

do da situação vivida pela personagem da obra de Almeida Faria. Tal como o homem pós-moderno, no entanto, o protagonista não se entrega ao desespero, às lamentações, à angústia dessa situação. A atenuação é decorrente do tratamento cômico, jocoso (ironia, rebaixamento, escatológico, inversão), conferido pelo autor. Com essa prática provoca o riso que, normalmente, se associa à alegria e um certo distanciamento em relação à maior dramaticidade, propiciando uma maior possibilidade de compreender, de conhecer mais sintonizada com a razão do que com o desespero, com a entrega à dor. Sugere também uma certa apatia, uma certa indiferença que, no entanto, não impedirá a emergência de nova vontade de viver, de sonhar, e de construir novas utopias:

“ Mas a bruma não me incomoda nada, condiz com a minha clausura e o meu cansaço. Cansaço não bem físico, embora no corpo se reflecta, e que me acomete com o ímpeto de um espírito maligno. Fecho-me sobre mim, volto costas ao mundo demasiado vasto para a minha fadiga. Não me sinto triste nem complacentemente deprimido. Apenas me apetece ficar fora de tudo, entorpecido e mudo, com vontade de dormir, de me ausentar do esforço de existir. Perco qualquer curiosidade, desinteresse-me de todo o gênero de projectos e, enrolado no casulo de mim, nenhum terror me atinge. Caio numa opacidade sem desejos, numa apatia conformada consigo. Não se trata daquela estafadela fluida e feliz que sucede aos actos do amor, aos trabalhos terminados e bem conseguidos. É antes um estado plúmbeo, impávido, impenetrável ao sofrimento e ao prazer, indiferente à espera e ao desespero. “Até que, sem razão aparente, saio dessa tépida inércia e volto com euforia à vida que de novo me fascina. Este sol de julho, apesar de caprichar em se ocultar, madruga muito, e vagueio horas seguidas pelos matagais, verificando com espanto as alterações da vegetação, as cores, os sons, os cheiros diferentes dia após dia.(...)”

“O reencontro com estes lugares faz-me pensar constantemente em Clara,”<sup>22</sup>

Esse mesmo homem decepcionado com as utopias criadas e frustradas, sabe que só possui o sonho, a fantasia e a razão, ou

<sup>22</sup> Faria,1990,p.127.

seja, os materiais e instrumentos para construir outra utopia que, sabe, terminará provavelmente da mesma forma como terminaram as anteriores, uma vez que a realidade, o tempo têm uma ação erosiva sobre o ideal, o sonhado. A plenitude e perfeição atingidas no sonho, no ideal não se repetem na concretização sujeita ao tempo, às circunstâncias, às limitações humanas. Por outro lado, o homem comum, comedido, é o que controla a ousadia; os grandes feitos, no entanto, são obtidos, em geral, por aqueles que ousam, que desafiam a normalidade. Quando vencem, são heróis, quando perdem são execrados por uns e mitificados por outros. Dom Sebastião foi condenado pelo fracasso do empreendimento e pela obstrução ao progresso que sua mitificação trouxe e exaltado, por outros, como esperança onde só há o vazio.

A obra em questão é uma revisão crítica desse papel exercido pelo trágico Rei mas, na medida em que valoriza a imaginação sob a forma de explicação popular ou sonho ou da arte, quer sob a forma de desenho quer sob a forma de palavra, bem como da razão, que organiza os materiais oníricos ou imaginários ou ainda os fatos da vida da personagem ou os analisa, nesse equilíbrio precário, sempre buscado, na tensão dos opostos que o risível ameniza, também sugere que não só não há como fugir da construção de utopias, como que é na busca do equilíbrio entre razão e imaginação, de que a obra de arte é modelar, que reside o sentido da busca humana e de um mundo mais justo.

**RESUMO:** Este trabalho propõe-se examinar a vida e a morte como um dos diálogos mais importantes para melhor compreender a obra em questão.

**Palavras-chave:** vida, morte, diálogo, *O conquistador*.

**ABSTRACT:** *This paper intends to examine the themes of the life and the death as a dialogue that allows a better understanding of Almeida Faria's work, O conquistador.*

**Keywords:** *life, death, dialogue, O conquistador.*

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA FARIA, José de. *O conquistador*. Lisboa: Caminho,1990.
- COMMELIN, P. *Nova mitologia grega e romana*. Trad. Thomaz Lopes. São Paulo: edições de Ouro, 1967..
- GOMBRICH, E. H.. *História da arte*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Zahar/Clube do Livro,1972.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. Adail U.Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria ,ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

# UMA POLÊMICA SAUDOSISTA E SEUS DESDOBRAMENTOS: SÉRGIO, PASCOAES E PESSOA<sup>1</sup>

Raquel dos Santos Madanêlo Souza<sup>2</sup>

“A memória longínqua de uma pátria  
Eterna mas perdida e não sabemos  
Se é passado ou futuro onde a perdemos”  
Sophia de Mello Breyner Andersen<sup>3</sup>

“O mito é o nada que é tudo”<sup>4</sup>  
Fernando Pessoa

Os portugueses transformaram a *saudade* numa espécie de enigma de sua existência. Esse sentimento, entendido por Eduardo Lourenço como um “brasão da sensibilidade”<sup>5</sup> lusitana, sofreu sucessivas modificações em suas manifestações históricas e se transformou, a partir do Romantismo, com Almeida Garrett, em um mito:

Unindo historicamente, e não acidentalmente ou liricamente, Portugal e a Saudade (...) [Garrett] instaurou a primeira mitologia cultural portuguesa sem transcendência. A que fez do país de Camões, o País- Saudade, o Portugal- Saudade que não tem outro destino que o da busca de si mesmo<sup>6</sup>.

Pelas mãos deste, que foi um dos fundadores<sup>7</sup> do Romantismo

---

<sup>1</sup> A apresentação deste trabalho no congresso da ABRAPLIP foi apoiada pela FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - órgão que financia pesquisa de doutorado da autora deste ensaio.

<sup>2</sup> Aluna de Doutorado da Universidade de São Paulo – USP.

<sup>3</sup> ANDERSEN, 2004, p.94.

<sup>4</sup> PESSOA, 2005, p.72.

<sup>5</sup> LOURENÇO, 1999, p.31.

<sup>6</sup> LOURENÇO, 1999, p.109.

<sup>7</sup> “Almeida Garrett, Herculano refundaram Portugal porque, pela primeira vez – (...) -, o país esteve em sérios riscos de perecer”; riscos em função das invasões napoleônicas e conseqüente transferência da corte para o Brasil. LOURENÇO,

em Portugal, ocorreu um movimento de remitificação da cultura pátria, em função da situação histórica do país. Essa nova situação teria fundado uma mitologização sob o signo da saudade - não mais unicamente um sentimento, mas um identificador da nação que funcionaria como uma espécie de epíteto nacional: “Portugal – Saudade”; um qualificador da pátria, problematizada a partir de sua consciência de ser uma “pátria-nação”<sup>8</sup>.

É a saudade como mito - que começara a se configurar como um elemento que comporia a identidade desta nação - que passa a ser usada por Teixeira de Pascoaes, já no século XX, na estruturação de seu projeto de reconstrução nacional. Para ele : “A saudade é o próprio sangue espiritual da Raça(...). Claro que é a saudade no seu sentido profundo, verdadeiro, essencial, isto é, o *sentimento-ideia, a emoção refletida*”(…)”.<sup>9</sup> E ainda: “É na saudade *revelada* que existe a razão da nossa Renascença, porque ela é a própria renascença original e criadora”<sup>10</sup>.

Esta saudade, que já não era em Garrett um simples sentimento, é acrescida, em Pascoaes, da razão; não se trata somente de uma emoção ou uma sensação dominante na alma, pois ela traz impressa em si o pensamento representado pela idéia e pela reflexão. Ela seria a razão da “renascença” e é essa definição que comporá o conceito do programa nacional exposto por esse poeta no seu projeto Saudosista.

O contexto histórico é outro, bastante diferente do que fez Garrett definir aquela palavra como “gosto amargo de infelizes”<sup>11</sup>. O Saudosismo surge pelas mãos de Pascoaes como uma proposta de oposição ao pessimismo decorrente da cética interpretação da história lusitana impressa pelos homens da chamada Geração de 70<sup>12</sup> e após a ferida instaurada no imaginário/realidade lusitano(a)

---

1999, p.104.

<sup>8</sup> LOURENÇO, 1986.

<sup>9</sup> PASCOAES, 1912, p.1.

<sup>10</sup> PASCOAES, 1912, p.2.

<sup>11</sup> GARRETT, 1963, p.301.

<sup>12</sup> “A consciência da ‘geração de 70’, desperta dentro destas condições, e no seu despertar tem um papel decisivo a visão da Europa adiantada, sobre a qual os moços de Coimbra fixam avidamente os olhos”. LOPES, SARAIVA, 1976.



pelo “Ultimatum Inglês”<sup>13</sup>. Além disso, ele nasce em meio à República, que fora instaurada em 1910, e trazia um misto de esperança e desconfiança por parte da intelectualidade do país. É nesse novo contexto que surge uma importante publicação periódica lusitana.

Publicada de 1910 a 1932, no Porto<sup>14</sup>, *A Águia* dividiu-se em cinco séries. Importante órgão da *Renascença Portuguesa*<sup>15</sup>, sua segunda série abrigou o “Saudosismo”- movimento cultural reflexo da obsessiva pretensão de reintegrar Portugal no caminho de “seu destino”, como afirma Eduardo Lourenço em “Da Literatura como Interpretação de Portugal”.

Em “Renascença”, primeiro texto da 2ª série, de 1912, Teixeira de Pascoaes afirma que:

O fim dessa Revista, como órgão da ‘Renascença Portuguesa’ será, portanto, dar *um sentido* às energias intelectuais que a nossa Raça possui; isto é, colocá-las em condições de se tornarem fecundas, de poderem realizar o ideal que, neste momento histórico, abrasa todas as almas sinceramente portuguesas: - Criar um novo Portugal, ou melhor ressuscitar a Pátria Portuguesa, arrancá-la do túmulo onde a sepultaram alguns séculos de escuridão física e moral, em que os corpos definharam e as almas amorteceram<sup>16</sup>.

Para realizar este projeto, o poeta convida os portugueses a conhecerem sua cultura através de um reencontro do povo com seu passado de glória. Pascoaes, Jaime Cortesão, Leonardo Coimbra, Mário Beirão e Augusto Casimiro, dentre outros, buscaram, através de suas idéias, renovar o espírito de patriotismo da *raça lusitana*.

O Saudosismo, que é definido por Lourenço como a “transmutação idealizante e idealista mais genial que o tema *pátria* acaso inspirou”<sup>17</sup>, vem, pelas mãos de alguns intelectuais, buscar instau-

<sup>13</sup> O Ultimatum Inglês, em poucas linhas, foi a cedência do território das colônias entre Angola e Moçambique, tomada pelos ingleses aos portugueses em 1891. Esse acontecimento acabou criando em Portugal um forte sentimento nacionalista de oposição direta à Inglaterra e à monarquia lusitana.

<sup>14</sup> Foram editados no Rio de Janeiro os números finais da segunda série da revista, de maio de 1920 a dezembro de 1921.

<sup>15</sup> Sociedade lusitana que visava promover a cultura portuguesa através de escolas, bibliotecas e livros.

<sup>16</sup> PASCOAES, 1912, p.1.

<sup>17</sup> LOURENÇO, 1986, 107.

rar uma nova realidade na nação lusitana. Pascoaes, que é considerado o principal idealizador dessa estética, considerava que Portugal vivia um momento caótico e ao mesmo tempo, “genésico”<sup>18</sup>. Mas a causa desse gênese, segundo ele, não estaria na recém instaurada República:

Eu acredito na grandeza do momento atual, porque só agora é que a Raça portuguesa, representada pelos seus Poetas, que são a sua florescência, principia a sentir-se verdadeiramente revelada. Só agora ela sabe quem é; porque só agora a Saudade lhe falou, dizendo-lhe o seu antigo segredo...<sup>19</sup>.

Ele defende a idéia de que os poetas seriam o verdadeiro indício de renovação e mudança. Em seu artigo “Renascença (o espírito de nossa Raça)”<sup>20</sup>, ele destaca a necessidade da ação e da espiritualidade de seu programa, e reafirma, nesse texto publicado no segundo número de *A Águia*, o seu posicionamento:

Não me cansarei de afirmar que a Saudade é, em última e profunda análise, o *amor carnal espiritualizado pela Dor ou amor espiritual materializado pelo Desejo; é o casamento do Beijo com a Lágrima; é Vênus e Virgem Maria n’uma só Mulher. É a síntese do Céu e da Terra; (...). A Saudade é a manhã de nevoeiro; a Primavera perpétua << a leda e triste madrugada >> do soneto de Camões. É um estado de alma latente que amanhã será Consciência e Civilização Lusitana*<sup>21</sup>.

Nesse emaranhado de idéias praticamente justapostas e, às vezes paradoxais ou simplesmente antagônicas, o poeta português usa o verbo ‘ser’ no presente do indicativo, buscando descrever esse *sentimento-idéia* e sua relação com a “Raça”, como se isso se desse na história lusitana desde sempre; traz ao presente um verso de Camões e termina conduzindo seu leitor ao Futuro, de maneira profética, quando afirma que “amanhã”, esse “estado latente” tornar-se-á real: “será consciência e Civilização lusitana”.

<sup>18</sup> PASCOAES, jan. 1912, p.1-3

<sup>19</sup> PASCOAES, jan. 1912, p. 1-3.

<sup>20</sup> Escolhemos esses dois textos (“Renascença”) por acreditarmos que eles funcionam como tipos de manifestos das idéias expressas por Pascoaes, em relação ao seu programa de renascimento nacional.

<sup>21</sup> PASCOAES, fev. 1912, p. 33.

Assim são definidas as idéias principais desse movimento. Mas em 22 de outubro de 1913, o Saudosismo passa a ser alvo de ataques dentro da própria revista, quando Antônio Sérgio, escritor e ensaísta português, inicia a famosa polêmica<sup>22</sup> que discute<sup>23</sup> este projeto da saudade.

Oito textos compõem o debate<sup>24</sup> que começa com “Epístola aos Saudosistas”<sup>25</sup>. Nessa primeira carta, Sérgio, de maneira bem objetiva e racional, busca desqualificar o discurso de seu oponente. Referindo-se a Duarte Nunes(jurista) e Garrett e suas definições da saudade, o escritor afirma:

O Saudosismo(...) sustenta que a verdadeira definição não é a de Garrett, mas sim a do jurista: ‘lembrança de alguma coisa com desejo dela’; e Pascoaes propõe esta: ‘a velha lembrança gerando o novo desejo’. (...)

(...) “O resultado é que estes definiram, não a saudade, não uma característica humana, quanto mais portuguesa, mas um rude fato geral de toda animalidade. Exemplificando:

Um sujeito vê um dia um cão e bate-lhe. O cão foge, desmoralizado pelo inesperado do ataque. Decorridos dias o nosso homem passa outra vez pelo cão, sem dar por ele. Ao cão vem-lhe um desejo naturalíssimo de sentir a carne do agressor comprimida entre os seus caninos e... zás, estão aí vocês a ver a cena. Que se passara na consciência do animal? Nada de extraordinário: uma velha lembrança gerando um novo desejo: - a saudade (definição de Pascoaes)<sup>26</sup>.

Além dessa desmoralização explícita das idéias de seu oponente

---

<sup>22</sup> É importante salientar que há um grande número de textos que giram em torno dessa polêmica. Porém, em nosso trabalho, daremos destaque apenas aos dois primeiros textos que compõem o confronto de idéias entre o poeta Teixeira de Pascoaes e o ensaísta Antônio Sérgio.

<sup>23</sup> Como observa Paulo Motta Oliveira, o Saudosismo, apesar de ser uma proposta para o país presente nos primeiros volumes de *A Águia*, não é a única que se apresenta nas páginas desse periódico. Esse movimento capitaneado por Teixeira de Pascoaes tornar-se-á efetivamente o centro das discussões na revista a partir desse embate de idéias entre esses dois intelectuais. OLIVEIRA, 1995, p.220.

<sup>24</sup> A “polêmica entre Antônio Sérgio e Teixeira de Pascoaes, (...)se iniciou no n. 22, de outubro de 1913(quarto número do volume IV) e se alongou até o n.31, já no início do volume VI, de junho de 1914”. OLIVEIRA, 1995, p.220.

<sup>25</sup> SÉRGIO, 1913, p.97-103.

<sup>26</sup> SÉRGIO, 1913, p.97.

te, Sérgio afirma que a doutrina da saudade caminharia contra a tendência contemporânea, já que visava “inércia” e contemplação do passado,(...)”<sup>27</sup>. Vinculando-se a Herculano e Antero, ele nega o valor dado a este passado lusitano.

Em resposta a esta carta, Pascoaes destaca o “belicoso gênio galhofeiro” do ensaísta e inicia sua argumentação buscando centrar-se em sua definição da saudade, do saudosismo, e afirma que: “A Saudade é a grande criadora do Futuro, mas não tira o Futuro do Nada(...). Ela constrói o Futuro com a matéria do Passado”<sup>28</sup>. Afirma ainda que a crise portuguesa seria de caráter “moral” e propõe, como solução, a “educação de acordo com o gênio da Raça”<sup>29</sup>.

Neste embate, de um lado temos a defesa da razão, da objetividade, do “novo”, do progresso e do Futuro – contra o passado e o saudosismo; de outro um discurso muito mais subjetivo, que busca no passado a razão para o futuro da nação e defende a idéia de que caberia aos poetas resolver a situação do país.

A Saudade com letra maiúscula é outra bem diversa da com letra minúscula usada por Antônio Sérgio em seus artigos. Enquanto o ensaísta busca exemplos na Europa culta, o poeta de *Maranus* combate o estrangeirismo. Defende a alma nacional, a educação nacional e crê na literatura como uma forma de reorganização da pátria, já que o problema maior detectado por ele em seu país seria de caráter moral. Ele desvincula a situação nacional, que define como caótica, da realidade econômica, social e política de Portugal.

Os saudosistas acreditavam na força das idéias e na construção de uma nova realidade através de um projeto que seria encabeçado pelos escritores e que pretenderia a construção de um futuro melhor para a nação.

Terminada, mas obviamente não esgotada, a análise dessa famosa polêmica, vamos retroceder um pouco no tempo, e passaremos a avaliar um texto já bastante discutido pela crítica literária em geral. “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada” é um artigo fundamental publicado em um dos primeiros exemplares da segunda série de *A Águia* e representa a entrada oficial

<sup>27</sup> SÉRGIO, 1913, p.99.

<sup>28</sup> PASCOAES, 1913, p.104.

<sup>29</sup> PASCOAES, 1913, p.109.

de Fernando Pessoa no mundo das letras.

Na “Nova Poesia Portuguesa”, o poeta da heteronímia propõe-se a analisar a literatura portuguesa a partir dos seus aspectos sociológicos<sup>30</sup>. Para isso, ele apresenta como base deste estudo uma comparação entre a história literária e política da França e da Inglaterra, de forma a provar aos leitores, através de um raciocínio minuciosamente elaborado, que os períodos de maior importância das literaturas das citadas nações estariam diretamente relacionadas ao grau de nacionalismo destes países num determinado momento da história. Ou seja, quanto mais nacional fosse uma literatura, maior ela seria e, portanto, maior seria sua influência no que ele define como “movimento civilizacional”.

Essa influência na civilização seria, segundo afirma, mais importante até que a superioridade econômica ou bélica de um país.

Em vista disso e da análise das literaturas francesa e inglesa e da sua grandeza nos momentos de verdadeiro “*espírito nacional*”<sup>31</sup>, Pessoa conduz seu leitor, “matematicamente”, a pensar a produção literária lusitana.

Segundo o poeta de *Mensagem*, o fato de o movimento poético português ser, naquele momento, “*absolutamente nacional*”, o fato de conter em seu interior “individualidades de vincado valor”, ligado ao fato de que esse “movimento” se dava em Portugal em um período de “pobre e deprimida vida social”, seriam os indícios de que “Prepara-se em Portugal uma renascença extraordinária, um ressurgimento assombroso”<sup>32</sup>.

Esta conclusão sobre o renascimento da pátria - que beira o escândalo, como afirma Maria Aliete Galhoz - só é possível de ser compreendida dentro da relação que esse poeta estabeleceu com os homens da Renascença Portuguesa e da 2ª série de *A Águia*. Como afirma Galhoz, Pessoa escreve “A Nova Poesia Portuguesa”, tendo conhecimento do projeto nacional expresso pelos ho-

---

<sup>30</sup> “E se a literatura é fatalmente a expressão do estado social de um período político(...) dentro da literatura, o gênero literário que mais de perto cinge e mais transparentemente cobre o sentimento e a idéia expressos – e esse gênero literário é a poesia”. PESSOA, abr. 1912, p.102.

<sup>31</sup> PESSOA, abr. 1912, p.105.

<sup>32</sup> PESSOA, abr. 1912, p.107.

mens da Renascença<sup>33</sup> nas páginas do citado periódico.

É importante apontar para esta aproximação, porém, vale salientar que as diferenças eram também patentes. Em primeiro lugar notamos que em seu artigo Pessoa não toca no tema da saudade, nem na questão do passado lusitano no sentido tratado seja por Pascoaes – como momento que deveria ser revisitado –, seja na forma tratada por Sérgio na famosa polêmica – filiada à idéia expressa por Antero de Quental, nas Conferências do Cassino.

Além disso, o poeta abre seu ensaio criticando a subjetividade das idéias expressas pelos responsáveis pelo movimento poético que surgia e clamando para que fosse deixado de lado o que ele definiu como “misticismo de pensamento e expressão”. Ele proclama a necessidade de explicar o movimento literário através da lógica<sup>34</sup>. É interessante lembrar aqui que também Antônio Sérgio criticou inúmeras vezes, na posterior polêmica que se instaurou no ano de 1913, esse aspecto “fantasioso” e subjetivo do projeto capitaneado por Teixeira Pascoaes.

Porém, tanto Pessoa quanto Pascoaes acreditavam na grandeza do momento “atual” da literatura, pois sabiam que a situação política e social do país não era favorável a um crescimento econômico ou melhoria na pátria. Tanto para Pascoaes quanto para Pessoa, esses problemas “reais” da nação apareciam como forças secundárias. Para ambos o momento era de gênese – Portugal estava

<sup>33</sup> Pessoa “(...) não podia deixar de se sentir atraído pela simbologia de uma Universidade Livre, pela especulação doutrinária de Leonardo Coimbra, pelas promessas do saudosismo lírico de Teixeira de Pascoaes. Fernando Pessoa admirou a Renascença Portuguesa. GALHOZ, 2005, p.17.

<sup>34</sup> Quando Pessoa clama por essa objetividade ele o faz tentando remediar o problema da incorreta interpretação da literatura contemporânea a ele. Esta subjetividade, para ele, servia apenas ao interesse de “profanos” que usariam esse argumento a fim de ridicularizar aquele movimento poético. Mais tarde, Sérgio usa a idéia de subjetivismo do programa Saudosista para desqualificar o discurso desse projeto, na polêmica com Pascoaes, e chega a ridicularizar também trecho do artigo sobre “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada”. Em “Regeneração e Tradição, Moral e Economia”, o ensaísta afirma, em resposta a seu antagonista no embate já descrito: “Caramba! Pois eu pretendo realmente eliminar Camões? Dir-se-ia que fui eu quem lhe previu o caimento – para breve (muito breve!) – quando aparecesse o Super-Dito, matematicamente anunciado. Qual de nós todos será ele, bom amigo, qual será? Eu cá não sou: palavra de honra que não sou! SÉRGIO, 1913, p.7. Sérgio, parodiando o texto de Pessoa, usa esse “Super-Dito” em óbvia relação com o profético vaticínio pessoano que previu o surgimento do “Supra-Camões” no artigo citado.

destinado a um renascimento.

Tudo isto foi criado como forma de combater uma descrença no país; foi um tipo de reação ao século XIX, definido por Eduardo Lourenço, em “Psicanálise Mítica do Destino Português”, como um<sup>35</sup>: “século de existência nacional traumatizada”<sup>36</sup>. Mas é muito importante salientar que essa renascença, essa fuga compensatória do traumatismo sofrido, para Pascoaes e Pessoa, seria possível no campo da arte, da “elevação de espíritos”; numa espécie de nova navegação, uma navegação das idéias.

Como afirma Paulo Motta Oliveira, em “Fernando Pessoa e o Saudosismo: A Nova Poesia Portuguesa em *A Águia*”, estas novas navegações fariam parte de um “*topos*” recorrente na revista. Neste artigo<sup>37</sup>, Oliveira busca rastrear a presença dessa: “esperança de retomada das caravelas, em uma missão em busca de uma *Índia sem fim* ou das *certezas celestes*”<sup>38</sup>, o que, segundo ele, seria recorrente em alguns textos/poemas de Augusto Casimiro e Jaime Cortesão, defensores do Saudosismo, na 2ª série do periódico portuense. Essa imagem também será adotada pelo poeta de *Mensagem*, no fim<sup>39</sup> de um dos seus textos<sup>40</sup> publicados nesta revista. É esta crença na poesia, nas navegações em busca das “idéias” e não mais de terras a serem colonizadas, que faz com que Pascoaes e Pessoa creiam no futuro glorioso que caberia a Portugal.

Muitos críticos tendem a ler a aproximação desse poeta com o Saudosismo como um indicador de inexperiência ou um equívoco<sup>41</sup> do escritor. Porém, Paulo Motta Oliveira prova em seu artigo citado anteriormente, que, na realidade, este poeta acaba por incorporar em suas poesias e em alguns artigos publicados no periódico certos tópicos presentes no discurso dos principais idealizadores desse movimento de regeneração nacional. Oliveira afirma

<sup>35</sup> LOURENÇO, 1982, p.28.

<sup>36</sup> LOURENÇO, 1982, p.27.

<sup>37</sup> OLIVEIRA, 1998, p.1157-1167.

<sup>38</sup> OLIVEIRA, 1998, p.1164.

<sup>39</sup> OLIVEIRA, 1998, p.1166.

<sup>40</sup> “Se aqui vê nos poetas os construtores do grande destino que cabe ao país, no último parágrafo de seu texto acaba por reproduzir, em seus termos, a imagem que insistentemente percorreu os textos de Cortesão e Casimiro: ‘E a nossa Raça partirá em busca de uma Índia nova, que não existe no espaço real, em que naus são construídas << daquilo de que os sonhos são feitos>>’. OLIVEIRA, 1998, p.1166.

<sup>41</sup> OLIVEIRA, 1998, 1166.

que houve, na realidade, uma interferência mútua entre os Saudosistas – não somente Teixeira de Pascoaes – e Fernando Pessoa, o que acaba culminando, anos depois, na publicação de *Mensagem*<sup>42</sup>.

A saudade, tomada em sua manifestação histórica, transfigurada em mito, como afirmamos no início deste trabalho, foi o centro do projeto Saudosista, que surgiu em uma pátria humilhada que buscava se reerguer e renascer de um amortecimento nacional.

Renascer era o projeto. Mas como fazê-lo? Através da energia do passado, da tradição, a caminho do futuro. Acreditando nos poetas como a “florescência” da pátria, era preciso fazer desse programa, predominantemente nacional<sup>43</sup>, a concretização do sonho de renascimento. Navegando, novamente, mas em outras águas e a caminho de outras “Índias”.

Essas “Índias” corresponderiam à entrada de Portugal no “movimento civilizacional” a que se refere Pessoa em “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada”. Esta era a forma encontrada por esses intelectuais – os saudosistas e Pessoa – de fazer parte dessa civilização da qual se sentiam excluídos.

Mesmo que o poeta de *Mensagem* não tenha mencionado a saudade em sua manifestação histórica em seu artigo e que não tenha apontado a educação nacional e a revisitação deste passado como princípios importantes para o renascimento do país, são evidentes as semelhanças que podemos encontrar entre ele e o programa capitaneado por Teixeira de Pascoaes.

Essa aproximação entre o Saudosismo e algumas das idéias expostas por Pessoa na 2ª série de *A Águia*, que muitas vezes é considerada apenas acidental deve ser repensada.

Pascoaes, que lançara no primeiro texto da revista portuense, a idéia de gênese nacional a partir dos poetas, é acompanhado por Pessoa que lança a idéia de que surgirá um homem, um poeta, que guiará a nação ao encontro do movimento civilizacional. A esperança, ou melhor, a crença no futuro grandioso de Portugal é

<sup>42</sup> A relação entre *Mensagem* e o Saudosismo não foi ainda estudada e, na realidade, escapa de nosso objetivo com esse estudo. Sobre essas relações possíveis entre Pessoa e Saudosismo, ver OLIVEIRA, 1998.

<sup>43</sup> “O que Pessoa realmente quis para Portugal, o único perfil coerente, e viável, do seu nebuloso Quinto Império, cifra-se em desejar que a sua *decadente pátria seja portuguesa* com a mesma *naturalidade* com que a Inglaterra é Inglaterra. O poeta obcecado pela Diferença não quer que Portugal seja *uma outra Inglaterra* – de via reduzida -, quer apenas que seja Portugal”. LOURENÇO, 1986, p.51.



compartilhada por esses autores e a poesia é o indício.

E o mito Saudade se converte no mito Pessoa. O vaticínio do “supra-Camões” não se concretiza, pois ele não o supera. Ele se encontra, como afirma Lourenço, ao lado de Camões – não em termos de comparação em relação ao valor poético desses escritores, mas em termos de reconhecimento - inserido na Cultura nacional/universal:

“De maior significado é que, de agora em diante, Camões e Pessoa se encontrem inscritos no firmamento da nossa Cultura, não só como grandes poetas, mas como modelos, por assim dizer registrados, de tão celebrada <<mancira portuguesa de estar no mundo>>”<sup>44</sup>.

O Camões celebrado pelos Saudosistas como o grande modelo de nacionalidade e do passado grandioso de Portugal, é acompanhado agora por esse “mito-Pessoa” que pretendia superá-lo. Ao indagar sobre o que leva esse escritor, criador da heteronímia, a atingir uma tão “*estranha* popularidade”, Lourenço conclui:

Na realidade, se Pessoa e ele só se converteu em *super-star* da nossa Cultura da segunda metade do século XX, foi apenas porque na sua obra e no modo de existência dela se materializou uma *metamorfose* inegável da *mitologia cultural portuguesa* tal como a tradição romântica a criara e no-la legara<sup>45</sup>.

O Saudosismo que propôs a revisitação dessa saudade – “*sentimento-idéia, emoção-refletida*” -, que acreditou nos poetas, e foi um fruto direto desse romantismo que criou essa “mitologia cultural portuguesa”, na realidade, teve mesmo no futuro a realização de seu projeto. Um projeto que se pretendia nacional, que acreditava em um reerguimento muito mais cultural / moral, - que econômico ou político – teve em Pessoa a sua grande realização.

Fernando Pessoa é o poeta-mito do grande futuro do Saudosismo e é a confirmação da presença de Portugal no tão sonhado movimento civilizacional.

---

<sup>44</sup> LOURENÇO, 1986, p. 47-48.

<sup>45</sup> LOURENÇO, 1986, p. 49.

**RESUMO:** A segunda série da revista *A Águia*, publicada no Porto a partir de 1912, abrigou em suas páginas uma famosa polêmica envolvendo o *Saudosismo* e seus pressupostos. Esta comunicação focaliza esse embate intelectual entre o ensaísta Antônio Sérgio e o poeta Teixeira de Pascoaes, que discutiram acaloradamente sobre o tema da *saudade*, e busca destacar as possíveis convergências/divergências entre o Saudosismo e “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada”, de Fernando Pessoa, também publicada naquele periódico portuense.

**Palavras-chave:** Saudosismo; polêmica; Fernando Pessoa.

**ABSTRACT:** *The second season of A Águia, a literary magazine published in Porto, Portugal, featured on its pages the famous controversy on the Saudosismo and its ideas. This paper focuses on the intellectual clash between Antônio Sérgio and Teixeira de Pascoaes in the magazine as they argued heatedly on the subject of saudade. I also identify convergences and divergences between the Saudosismo and a Fernando Pessoa's essay called “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada”, a piece that also came out in that Portuguese magazine.*

**Keywords:** *Saudosismo; controversy; Fernando Pessoa.*

## REFERÊNCIAS

- ANDERSEN, Sophia de Mello Breyner. “A memória longínqua de uma pátria”. In: *Poemas Escolhidos*. Org. Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GALHOZ, Maria Aliete. “Fernando Pessoa, Encontro de Poesia”. In: PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. 23ª ed. , Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005.
- LOURENÇO, Eduardo. “Da Literatura como Interpretação de Portugal”. In: *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1982, 2ª ed., pp.85-126.
- LOURENÇO, Eduardo. “Apoteose ou Segunda Morte de Fernando Pessoa?”. In: *Fernando Pessoa rei da Nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.
- LOURENÇO, Eduardo. “Portugal como Destino”. In: *Mitologia da Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LOURENÇO, Eduardo. “Psicanálise Mítica do Destino Português”. In:

- O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1982, 2ª ed.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. “Fernando Pessoa e o Saudosismo: A Nova Poesia Portuguesa em *A Águia*”. Oxford, 1998. ( Atas do 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas)
- PASCOAES, Teixeira de. Renascença. *A Águia*, 2ª série, Porto, v.1, n.1 p.1-3, jan. 1912.
- PASCOAES, Teixeira de. Renascença( o espírito de nossa raça). *A Águia*, 2ª série, Porto, v.1, n.1 p. 33-34, fev. 1912.
- PASCOAES, Teixeira de. Os meus comentários às duas cartas de Antônio Sérgio. *A Águia*, 2ª série, Porto, v.4, n.22, p. 104-109, out. 1913.
- PESSOA, Fernando. A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada. *A Águia*, 2ª série, Porto, v.1, n.4, p. 101-107, abr. 1912.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005.
- SARAIVA, Antônio José. LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1976.
- SÉRGIO, Antônio. Epístolas aos Saudosistas. *A Águia*, 2ª série, Porto, v.4, n.22, p. 97-102, out. 1913.

# A FIGURAÇÃO DO ESPAÇO ESTRANHO N'OS LUSÍADAS E NA PEREGRINAÇÃO

Raquel Trentin Oliveira<sup>1</sup>

“Peregrinar é o nosso verbo”  
Manuel Alegre (*Jornada de África*, 1989)

As deslocções físicas, as viagens ou ciclos de viagens, com o seu momento de apogeu nos séculos da Expansão, são uma constante da História portuguesa. “Daí a existência dessa idéia-mito do país como Cais”<sup>2</sup>, como lugar de partidas e chegadas. A viagem permite ao seu agente adentrar num processo de conhecimento e interação com a longa distância, a variedade e a riqueza multiforme da paisagem geográfica e humana. Assim foi tema da literatura portuguesa produzida nos séculos XV e XVI. Isabel Allegro de Magalhães destaca que, nesses séculos, predominantemente, a visão do outro é dada a partir dos parâmetros da noção de normalidade do sujeito que vê, numa perspectiva de superioridade européia. No entanto, como bem assinala a autora, há também narrativas que sustentam uma atitude diversa, dando oportunidade para uma aprendizagem cultural que permite “ad-mirar extasiadamente o desconhecido e a Alteridade”<sup>3</sup>.

Entre essas duas perspectivas estão situados **Os Lusíadas** de Luis de Camões e a **Peregrinação** de Fernão Mendes Pinto, e a construção do espaço físico do outro pode ser um indício de tais olhares. Nesse sentido, o presente trabalho centra-se em verificar como as narrativas figuram os lugares estranhos e em que medida acolhem ou transcendem a convenção. O olhar europeu parece menos concentrado em revelar pormenores do espaço do outro quando segue a norma épica, que dita a maneira de poetizar o espaço, e quando o objetivo principal é cantar “as armas e os barões assinalados”, “as memórias gloriosas daqueles reis que foram dila-

<sup>1</sup> Aluna de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria-RS, sob a orientação da Profa. Dr. Sílvia Carneiro Lobato Paraense

<sup>2</sup> MAGALHÃES, 2003, p. vii.

<sup>3</sup> Idem, *ibidem*.

tando a Fé, o Império”, exaltando e reafirmando, assim, o lugar do mesmo. Já na **Peregrinação**, conforme o título da obra, a narrativa “dá conta de muitas e muito estranhas cousas que viu e ouviu no reino da China, no da Tartária, no do Surnam, que vulgarmente se chama Sião, no do Calaminhão, no de Pegru, no de Martavão, e em outros muitos reinos e senhorios das partes orientais, de que nestas nossas do Ocidente há muito pouco ou nenhuma notícia”. De antemão, percebe-se que em Mendes Pinto o foco do olhar está sobre os reinos estranhos, e a descrição dos mesmos baseia-se em “cousas vistas e ouvidas”.

Por outro lado, herança da epopéia medieval, o costume de apresentar ensinamentos topográficos e geográficos, especialmente de distinguir as partes do mundo, foi adotado e expandido no Renascimento. Mesmo assim, a localização na tradição épica é realizada de forma ligeira, apenas para orientar onde acontecem as ações, não prevalecendo descrições vagarosas: “Nos momentos críticos e nos pontos culminantes, os sucessos épicos devem ilustrar-se com a sumária designação da localidade”<sup>4</sup>.

Já considerando as paisagens criadas n’ **Os Lusíadas**, uma leitura atenta há de notar que o poema camoniano não se delonga na descrição do espaço desconhecido, que, como um todo, é caracterizado como “terras viciosas”: o chão alheio apresenta-se corrompido a partir do olhar cristão, que assim enaltece o mesmo, as terras dignas e puras. Por outro lado, as preocupações com a localização da esquadra, a divisão dos hemisférios, a orientação solar, que reúne conhecimentos de várias áreas, são notáveis.

Observa-se, primeiramente, que os lugares da África Oriental, governados por Baco – Moçambique e Mombaça – são apresentados de maneira negativa, em contraste com Melinde. Em Moçambique, “ilha pequena”, há uma rápida alusão – que serve apenas para situar o encontro entre o povo estrangeiro e o nativo – à praia onde os mouros “andam pela ribeira alva, arenosa” (I, 87, v. 1) à espera da batalha, ou para onde o negro “foge amedrontado;/ Passa e corta do mar o estreito braço/ Que a ilha em torno cerca” (I, 91, 6-8). Há, sim, a descrição das embarcações, das vestimentas e dos modos dos moçambicanos (I, 46 – 50), dando destaque à estranheza que entre ambos os povos instala-se (I, 62). Após a

<sup>4</sup> CURTIUS, 1979, p. 207.

apresentação lusa aos moçambicanos, como uma reação moura à fala do capitão, o narrador épico destaca “o ledo fingimento” (I, 69, v.6), “o peito venenoso e tão danado” (I, 70, v.6) do “falso mouro” (I, 76, v. 2), dedução, é claro, contaminada pelo olhar europeu, branco e católico. Assim, o narrador não adentra no espaço físico do outro, o contato é rápido, culminando em um confronto permeado pela intervenção de Baco.

Já em Mombaça, mesmo que dois navegadores portugueses tenham “corrido a cidade” em busca de informações, não há descrições de nada do que viram, talvez porque “notaram/Muito menos daquilo que queriam” (II, 9, v. 4), a não ser um “suntuoso” altar cristão simulado pelas mãos de Baco (II, 10 - 11).

Atendendo ao pedido de Vasco da Gama, a “Guarda Soberana” encaminha “a mísera gente peregrina” a um “porto seguro de verdade”. É interessante notar como a visão do narrador épico sobre a alteridade muda rapidamente no que diz respeito a Melinde, mesmo que seja uma cultura análoga à moçambicana, talvez porque o rei dessa nova terra “já sabia da nobreza/ Que tanto os portugueses engrandece” (II, 75, v. 1- 2). Nessa distinção fica clara também a interferência da convenção épica: antes de o herói chegar ao seu destino, um bom rei deve favorecer o rumo restante da viagem: “aquela certa ajuda em ti esperamos/ Que teve o perdido Ítaco em Alcino” (II, 82, v. 3 e 4). Então, o narrador pára a descrever as vestes do rei e de sua comitiva “vem de ricos vestidos adornado/ Segundo seus costumes e primores...” (II, 94-96). Aqui parece que a descrição do outro mostra-se mais positiva, reconhecendo as diferenças – as vestes do rei de Melinde eram “Da tília cor, entre eles estimada” enquanto que as de Gama eram “Carmesi, cor que a gente tanto preza” – , sem refletir, todavia, tanto estranhamento, como transparecia da descrição dos moçambicanos.

Logo entra a narração, em analepse, da história de Portugal por Vasco da Gama e o interessante é observar, já no canto quarto, o modo como se apresenta o sonho de Dom Manuel, que “diante vários mundos via,/ Nações de muita gente, estranha e fera” (IV, 69, v.3-4); “Aves agrestes, feras e alimárias/Pelo monte selvático habitavam;/ Mil árvores silvestres e ervas várias/ O passo e o trato às gentes atalhavam./ Estas duras montanhas, adversárias/ De mais conversação, por si mostravam que,/ Dês que Adão pecou

aos nossos anos,/ Não as romperam nunca pés humanos”(IV, 70). O espaço do outro é selvagem, primitivo, não humanizado, contrário a tratos que não fossem os das aves e feras. Por outro lado, adiante, a breve apresentação dos primeiros lugares por onde passam os portugueses é adornada por figuras mitológicas, como é o caso das Ilhas de Cabo Verde, chamadas de Hespéridas; a ilha da Madeira, amada por Vênus; as Ilhas das Dórcadas, terras da Górgonas.

Um acontecimento que explicita a influência da convenção épica na descrição do outro e especialmente que deixa transparecer a visão européia sobre ele é quando, no canto quinto, Vasco da Gama narra a chegada a uma nova terra em que a expedição depara-se com um “estranho de pele preta”, “selvagem mais que o bruto Polifemo” (V, 28, v.4). Como esse, o negro se vinga de Fernão Veloso, que invadira seu espaço, com “setas e pedradas” (V, 33). Nessa passagem, alguns detalhes sobre o terreno e a natureza descoberta escapam aqui e ali: “montanha”, “mato”, “ásperos outeiros”, “monte duro”, que alimentam a imagem do espaço selvagem e perigoso.

Conforme conta Vasco da Gama aos melindeanos, seguindo viagem, a esquadra chega em uma nova terra, de costumes pastoris, que lembra a paisagem ideal da Arcádia: “Com bailos e com festa de alegria/Pela praia arenosa a nós vieram,/ as mulheres consigo e o manso gado/ Que apascentavam, gordo e bem criado.// ...Cantigas pastoris, ou prosa ou rima,/Na sua língua cantam, concertadas/ Co doce som das rústicas avenas,/Imitando de Títilo as Camenas” (V, 62-63). Nota-se assim que a alusão a tal espaço também aparece baseada em modelos clássicos, no caso, o motivo do acampamento bucólico, “numa transparente contaminação das *Bucólicas* virgilianas”, como confirma Moniz<sup>5</sup>.

Após terminar a sua narração aos melindeanos, Vasco da Gama e seus companheiros seguem seu destino rumo à Índia, onde chegam no canto VII. O espaço buscado, do início ao fim do poema, é descrito como “terra de riquezas abundantes”. A “Índia desejada” precisa ser caracterizada especialmente por qualidades econômicas para dignificar àqueles que a buscaram; assim, a atenção às terras indianas é bem maior do que a dada às africanas e de valor mais

---

<sup>5</sup> 2003, p. 115.

positivo: “O reino de Cambaia belicoso/ [...] O reino de Narsinga, poderoso/Mais de ouro e pedras que de forte gente” (VII, 21, v. 1,3,4). A geografia de Calecute é desenhada pelo narrador: “Aqui se enxerga.../Um monte alto...// Da terra os naturais lhe chamam Gate,/ Do pé do qual, pequena quantidade,/ Se estende uma fralda estreita, que combate /Do mar a natural ferocidade” (VII, 22, 1-4) e a cidade é elevada por sua riqueza e por abrigar o centro do poder imperial: “Aqui de outras cidades, sem debate,/Calecu tem a ilustre dignidade/ De cabeça do Império, rica e bela” (VII, 22, v. 5-8). A fala do Monçaide ao mensageiro português confirma a fama do espaço de “riquezas abundantes” “Sabei que estais na Índia, onde se estende/ Diverso povo, rico e prosperado/ De ouro luzente e fina pedraria,/ Cheiro suave, ardente especiaria” (VII, 31, v. 5-8), exaltando Calecute pelo próspero comércio – “Cidade já por tracto nobre e rica” (VII, 35, v. 8).

Pela primeira vez no poema, os espaços construídos são mencionados, quando Vasco da Gama e outros “nobres portugueses” adentram a cidade de Calecute, acompanhados pelo regedor do reino, que os leva até um templo: “Onde uma rica fábrica se erguia/De um sumptuoso templo já chegavam// Ali estão das deidades as figuras,/ esculpidas em pau e em pedra fria,/ vários de gestos, vários de pinturas/ segundo o demônio lhe fingia./ Vêem-se as abomináveis esculturas...” (VII, 46-47). Observa-se que aqui se destaca a suntuosidade da construção e a variedade de formas e cores, sem deixar de caracterizar as esculturas como “abomináveis”, segundo o espanto dos “cristãos olhos”. Por outro lado, após tal visita, a comitiva aproxima-se dos jardins que cercam o palácio real e o que ressalta é a beleza e a agradabilidade do lugar: “Dos jardins odoríferos fermosos,/[...] Altos de torres não, mas sumptuosos/ Edificam-se os nobres seus assentos/ Por entre os arvoredos deleitosos...” (VII, 50). Vasco da Gama atenta também para as esculturas dos portais, que, edificadas com “sutileza”, representam com “viveza” a “mais remota antiguidade” da Índia. (VII, 51). Já na sala imperial, a única informação fornecida do ambiente é de que o chefe indiano recostava-se em uma “camlha”, que “não se iguala/De outra alguma no preço e no valor” (VII, 57, v. 3-4)”. Assim, mesmo com uma certa carga pejorativa frente aos costumes religiosos do outro, fica declarada a admiração do nar-



rador diante das construções magníficas, da Antigüidade histórica da Índia.

É necessário notar que Calecute, a princípio, aparece como um espaço acolhedor. No entanto, o poema também ressalta a perfídia e as intrigas da cidade – “Com peitas, ouro e dádivas secretas/ Conciliam da terra os principais...” (VIII, 53), para que se voltem contra os portugueses, os quais, por conseguinte, até presos ali foram. A rica terra conquistada vale ouro e é preciso indicar tal valor, no entanto também apresenta perigo aos conquistadores e sua estadia ali não é tão fácil. Daí a ousadia, a coragem dos mesmos e o conseqüente reconhecimento que merecem.

Por fim, n’ **Os lusíadas**, nota-se que é mais à maneira de alusão que o espaço do outro é mencionado. O narrador não pára a descrever sua natureza, flora ou fauna, a não ser para indicar a localização da esquadra e das novas terras. De forma geral, sobressaem os espaços perigosos, que representam desafios aos heróis; o espaço acolhedor, onde os navegadores encontram apoio e forças para continuar a viagem, assim ambiente propício à exaltação de sua história e nobreza; e o espaço próspero, rico, mas não menos dificultoso, que justifica a expedição e valoriza seus agentes. Daí nota-se a influência do modelo épico que também tinha desenvolvido o seu enredo nesses tipos de espaço; igualmente sem descrevê-los em minúcias. Isso sem mencionar as paisagens ideais ali construídas, como o ambiente pastoril referido; o lugar ameno arranjado por Vênus, no final do poema, para recompensar com deleite os sofrimentos dos navegadores; o lugar horrível, mitificação dos obstáculos da natureza à expedição, representado por Adamastor, à semelhança do que Posidon significou na **Odisséia**. Então, como bem resume Moniz<sup>6</sup>, pode-se notar que na epopéia camoniana “a poetização do espaço encontra uma expressão mítica capaz de envolver e recriar o leitor num horizonte de expectativa que oscila entre a satisfação edênica do *locus amoenus* e a desilusão frustrante do *locus horrendus*”. Mesmo seguindo a convenção, Camões “estende os horizontes geoculturais”, chegando até a maravilhar-se com os espaços estranhos, especialmente o indiano, apesar de denotar mais o espanto e até o “pré-conceito”, comum aos parâmetros europeus.

---

<sup>6</sup> ibidem, p. 106.

Gilberto Freyre<sup>7</sup> afirma que, dentre outros povos europeus, os portugueses salientam-se pela excelência e pelo vigor nos traços decisivos de caracterização ou de revelação da natureza ou das culturas orientais, do que é exemplo a **Peregrinação**. Mesmo que aqui se tenha mais precisão na descrição dos espaços, não se quer dizer que há maior veracidade. Como adverte Saraiva, “desde que começaram a ser conhecidas outras descrições do Extremo Oriente mais completas e bem informadas [...] se verificou que a informação geográfica contida neste livro deve muito à poderosa imaginação do autor”<sup>8</sup>. Não é isso que está em questão, mas como Camões e Fernão Mendes Pinto constroem o espaço do outro, literariamente.

Na **Peregrinação**, predomina a exposição circunstanciada do espaço, sendo que a descrição engrandece, pelo exagero, a verdade das coisas observadas, é hiperbólica: “por entre o arvoredado do mato *muito grande*<sup>9</sup> quantidade de cobras e de bichos de *tão admiráveis grandezas* e feições que é *muito* para se arreçar contá-lo, ao menos a gente que viu pouco do mundo, porque esta, como viu pouco, também costuma a dar pouco crédito ao *muito* que outros viram” (XIV). O narrador surpreende-se tanto diante da natureza estranha que não acredita ser digno de crédito se falar dela àqueles que só conhecem o mesmo. Com essa postura, “ad-mira extasiadamente o desconhecido”, parando a olhar pequenos detalhes, que revelam sua forma e cor: “vimos aqui uns peixes de feições de raias a que os nossos chamavam “peixes-mantas”, de mais de quatro braços em roda, e o focinho rombo como de boi. Vimos outros como grandes lagartos, pintados de verde e preto, com três ordens de espinhas no lombo, de grossura de uma seta... (LXXII).

Ainda escuta os sons da natureza: “Eram *tantos* os uivos, os assopros e os roncões, e na praia os rinchos dos cavalos marinhos, que eu não me atrevo a podê-lo declarar com palavras” (LXXII). Novamente, o narrador lembra que a diferença é tanta que aos olhos dos outros pareceria mentira, então ele não se atreve a ir ainda além disso, estratégia argumentativa que já se previne contra a reação desconfiada do leitor. Por outro lado, o exagero, possivelmente consequência do assombro diante do diferente, parece

<sup>7</sup> 1987.

<sup>8</sup> 1961, p. xi.

<sup>9</sup> Os grifos são meus para ilustrar a argumentação aqui defendida.

querer dar conta de revelar aos olhos europeus aquilo de que eles não têm idéia, então é só intensificando o observado que se pode convencê-los da diferença.

Dessa maneira revela-se a natureza selvagem, o perigo constante que enfrentam os aventureiros. De uma das embarcações em que navegou o narrador com mais vinte e sete marinheiros, depois de uma tempestade restaram cinco vivos, que foram aportar numa ilha chamada Çamatra: “terra *toda* alagadiça e fechada de mato *tão* basto que *nenhum* pássaro por *muito* pequeno que fosse podia passar por entre os espinhos de que o arvoredado silvestre era tecido, estivemos ali três dias postos assi em cócaras sobre uns penedos, sem comermos em todos eles *mais* que os limos do mar” (XXIII). Após perderem um dos companheiros, os outros quatro resolveram atravessar um rio “com tenção de dormirmos numas árvores altas que estavam aparecendo da outra parte, com medo dos tigres e reimões, de que *toda* a terra era *muito* povoada, afora outra diversidade de animais peçonhentos que nela havia [...] *tão* peçonhentas que *c’o* bafo *sòmente* matam”. (XXIII). Além de tudo isso, nessa travessia, dois homens foram estraçalhados por dois lagartos muito grandes. Nota-se que o exagero na descrição da natureza agreste, dos animais ferozes, assustadores encontrados serve também para dar a dimensão da luta dos aventureiros pela sobrevivência, despertando a curiosidade e a admiração pelas suas façanhas. Ficar de cócoras três dias sobre os penedos é tão espantoso quanto a existência de um rio com tanta quantidade de sáveis “que lhe não aproveitam mais que sós as ovas das fêmeas” (XXV). Ambas as informações, no entanto, são dignas de surpresa e, por conseguinte, do interesse do leitor curioso por lugares e acontecimentos exóticos.

Outro ponto interessante de observar na caracterização do espaço é como se contagia pelos misteriosos contos dos povos nativos. O tal rio abundante de sáveis, segundo os habitantes do lugar, “procedia de um lago”, cercado de uma grande povoação chamada Xincaleu onde havia uma “*tamanha* mina d’ouro que se afirmava *pelo dito dos moradores da terra* que se tirava cada dia dela um bar e meio de ouro...”, e, em outro limite, Buaquiri, havia uma “pedreira de que se tiravam muitos diamantes naifes...” (XXXIX). A inclusão de informações sobre espaços não vistos, só ouvidas

da boca dos nativos, serve para alimentar o mistério sobre as riquezas da terra que incitavam a ganância e estimulavam as viagens de tantos mercadores. A construção do lago, pela abundância de suas riquezas, ganha um aspecto maravilhoso, pois sua imagem é alimentada pelas crenças do povo da região que convive com tais informações como verdadeiras, sem que a narrativa as questione.

A descrição do espaço fértil ganha realce, oferecendo a impressão de que, assim, o espaço descoberto não poderia deixar de despertar os interesses econômicos dos mercadores: nas redondezas de Quangiparaú, o narrador descreve “o sítio do clima em si é o *milbor* e o *mais* fértil e abastado *de todas as cousas quantos eu nunca vi*, com *tanta quantidade* de gado *vacum* que será escusado querê-lo contar, e campinas rasas e *grandísimas* de trigo, arrozes, cevadas, milhos, e *muitos* legumes de *muitas* maneiras, que a todos nos fazia *pasmar* [...] e *segundo o dito de alguns mercadores* de que António de Faria se informou, há ali também *muitas* minas de cobre, prata, estanho, salitre e enxofre...” (LII). Nota-se novamente que sobre as riquezas minerais da terra permanecem os “ditos” dos nativos ou, nesse caso, dos mercadores. Por outro lado, a descrição do espaço cultivado, dando ênfase à diversidade de frutos, oferece a medida da admiração do narrador frente à cultura agrícola bem desenvolvida dos estranhos.

Em alguns momentos, talvez para atender às necessidades do enredo, apresentam-se lugares próprios à convalescença, onde os aventureiros descansavam e curavam os feridos, como a Ilha de Luxitay, “muito sadia e de boas águas” (LV); a Ilha de Buncalou de “boa aguada e de bom surgidouro” (LXVI); e “um vale muito plano de muitas árvores de diversas frutas, e pelo meio dele uma ribeira de água doce” (LIV). A caracterização, muito semelhante em todas as passagens, que lembra o *locus amoenus*, confirma a idéia de que o espaço é assim descrito para favorecer o andamento da história contada. Depois de horríveis perigos, um lugar aprazível é necessário para recuperar a força dos navegantes.

Além da natureza, a variedade de formas e cores das cidades são reveladas em minúcias, descrevendo-se as ruas, tipos de casas, muros, torres, jazigos de mandarins, banquetes, estalagens, etc. É visível a admiração do narrador quando aponta sobre Pequim, seus “soberbos edifícios, infinita riqueza, sobejíssima fartura e

abastança de todas as cousas...”(CVII). No capítulo LXXXVIII, por exemplo, descreve as grandezas da cidade: “a casaria [...] é de um só até dous sobrados; porém as casas dos mandarins são todas térreas, e cercadas de muro e cava, em que há pontes de boa cantaria que dão servintia para as portas, as quais todas têm arcos de muito custo e riqueza, com muitas diversidades de invenções nos curucheos dos telhados, o qual edifício visto todo por junto, representa aos olhos uma grande majestade”. Da mesma maneira, são observados os lugares religiosos, como as casas de oração, “fabricadas sobre grandes barcaças, como galés, e muito limpas e bem concertadas, com toldos cozidos em ouro, onde está o ídolo, com os seus sacerdotes que ministram os sacrifícios que a gente do povo oferece...” (XCVII).

Assim, a **Peregrinação** destaca-se por sua sensibilidade diante da “vária cor”, por sua revelação, principalmente “pictórica, visual, colorista em sua técnica de expressão”<sup>10</sup>, que demonstra, por outro lado, uma curiosidade pelos mistérios orientais e pelas coisas exóticas. Sobre Fernão Mendes Pinto, Freyre conclui

Rara uma independência como a sua em europeu normalmente europeu como ele era: independência de sentido ou de visão da vida que lhe permitiu fixar sem repugnância, às vezes com algum gosto ou volúpia, expressões de civilizações ou culturas exóticas; e até aspectos contrários à moral católica ou às convenções européias, de comportamento, contanto que esteticamente atraentes ou socialmente significativos para a sua aventura de ver, compreender e interpretar o Oriente, tanto quanto possível sem julgá-lo<sup>11</sup>.

Portanto, a construção do espaço do outro na **Peregrinação** mostra-se um tanto diferente d’ **Os Lusíadas**, mesmo que o trajeto das viagens seja semelhante, uma vez que a forma e o objetivo das narrativas são diversos. O poema camoniano é governado pela convenção épica que, sobretudo, deve exaltar os ideais de sua terra em contraste com as estranhas que, na maioria, são encaradas como inimigas; traço intensificado ali pela necessidade de elevar a fé católica e, por conseguinte, rebaixar as “terras viciosas”. De

<sup>10</sup> FREYRE, 1987, p. 281.

<sup>11</sup> *ibidem*, p. 285.

qualquer maneira, o espaço serve principalmente para situar as ações dos “barões assinalados”, as quais, por si só, sustentam o interesse pela narrativa. Por seu lado, a **Peregrinação** concentra o interesse exatamente sobre a descoberta do exótico, da flora, da fauna, das edificações estranhas, dignas de admiração. Nesse sentido, o olhar europeu se revela na construção do espaço africano ou asiático pela maravilha perante a novidade, que é sugerida pelos adjetivos e advérbios que engrandecem o observado.

De maneira geral, tais obras preocupam-se em transfigurar a atitude dos navegadores que demarcou a arte e a ciência da navegação enquanto “conquista espacial”, que “conduz realmente, efetivamente ao outro”<sup>12</sup>, ainda que o apego ao olhar convencional retarde tal aspecto. Ou seja, é claro que nos descobrimentos está em causa uma vivência incrivelmente nova da espacialidade, ficcionalizada com esmero pela literatura renascentista portuguesa.

Gerd Bornbeim explica que a navegação moderna influenciou significativamente na atitude de, aos poucos, “desocupar-se de Deus”, elevando a primeiro plano a existência, a realidade, em que interessa o indivíduo datado, situado no espaço e no tempo. Enfim, sobre o que nos preocupa, uma nova categorização do espaço começa a se formar. A maneira de olhar renascentista, que é assumida efetivamente pela arte literária, é o germe de uma nova consciência ontológica. O peregrino medieval jamais abandona a “mesmidade do mesmo”, daquilo que “não muda de nome”: a verdade absoluta de Cristo. Então “a significação da viagem não ultrapassa jamais essa identidade do mesmo”<sup>13</sup>. Já a viagem moderna “põe em jogo o estatuto ontológico da mesmidade do mesmo, e abre-se em direção das descobertas das dimensões da alteridade do outro”<sup>14</sup>.

Nesse sentido, a literatura portuguesa dos séculos XV e XVI, ao representar o olhar convencional e, ao mesmo tempo, torná-lo frágil, participa do “mapeamento de uma diversidade” que começa a “tornar suspeitas as hierarquias de superior e inferior, de normal e anormal”. De igual maneira, o relato de viagem dessa época renova a forma da construção do espaço enquanto elemento narrativo.

<sup>12</sup> BORNBEIM, 1998, p. 24.

<sup>13</sup> idem, ibidem, p. 32.

<sup>14</sup> ibidem.

**RESUMO:** O presente trabalho analisa a construção do espaço estranho n'Os *lusíadas* de Luís de Camões e na *Peregrinação* de Fernão Medes Pinto. Atenta para a maneira como são aludidos ou descritos os lugares, observando, assim, se as narrativas ultrapassam o modo convencional de olhar e aproximam-se efetivamente do outro.

**Palavras-chave:** *Os lusíadas*, *Peregrinação*, construção espacial.

**ABSTRACT:** *This paper analyses the construction of the strange space in Os lusíadas, by Luís de Camões, and Peregrinação, by Fernão Mendes Pinto. It focuses the allusion or description of the localities in the narratives, disclosing if they go beyond of the conventional vision and approach in fact the other.*

**Keywords:** *Os Lusíadas*, *Peregrinação*, construction of the strange space.

## REFERÊNCIAS

- BORNBEIM, Gerd. A descoberta do homem e do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Brasília: Instituto nacional do livro, 1979.
- FREYRE, Gilberto. Em torno da *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto. In: \_\_\_\_\_. *Vida, forma e cor*. 2 ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- MAGALHÃES, Isabel Alegro de. Inscrição e não-inscrição do outro na literatura portuguesa: uma “presença da ausência”. In: XIX ENCONTRO BRASILEIRO DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA, 2003, Curitiba. *Anais*. Curitiba:UFPR, 2003. p. vi-xiv. 1 CD-ROM.
- MONIZ, Antônio Manuel de Andrade. A poetização do espaço n'Os *Lusíadas* e na *História Trágico Marítima*. In: XIX ENCONTRO BRASILEIRO DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA, 2003, Curitiba. *Anais*. Curitiba: UFPR, 2003. p. p.106-119. 1 CD-ROM.
- PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinação e outras obras*. Lisboa: Sá da Costa, 1961. vol. 1 e 2.
- SARAIVA, António José. Prefácio. In: PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinação e outras obras*. Lisboa: Sá da Costa, 1961. vol. 1 e 2.

# DO DESENGANO DO SONHO DA VIDA: SÓROR MARIANA E SÓROR VIOLANTE DO CÉU – UMA LEITURA DAS INTERTEXTUALIDADES

**Regina Lúcia Gonçalves Pereira Silvestrini<sup>1</sup>**

O Barroco, na Europa, data do final do século XVI, época da Reforma Protestante. Em linhas gerais, a Reforma foi um movimento que consistiu no aparecimento de novas filosofias religiosas, que questionavam e divergiam de alguns conceitos da religião católica, causando a divisão dos fiéis e o surgimento de diferentes doutrinas e doutrinadores como Lutero, Calvino, João Huss, entre outros.

Lembremos que no início do século XVI o homem desafiou os mares e se redescobriu como centro da própria existência. Em Portugal, todo heroísmo que havia tomado conta de seu povo como resultado das grandes navegações abalou-se pela morte de Camões e o desaparecimento de D. Sebastião em África, resultando na tomada do trono português pela Espanha. Os reis espanhóis, católicos extremados, combateram rigorosamente a Contra Reforma. Conseqüentemente, Portugal e o restante da Europa assistem ao choque entre o Antropocentrismo vigente e o Teocentrismo, que volta a ganhar espaço na cultura da época. A dúvida, o dilema, a indefinição, o conflito entre as questões divinas e humanas, entre o espiritual e o material, irão refletir e expressar na arte e na literatura produzida no período denominado barroco.

Segundo Moisés (1986) o movimento Barroco é de complicado contorno, pois corresponde a uma profunda transformação cultural cujas raízes constituem objeto de discussão e divergência. Uma das principais direções refere-se à conciliação do espírito medieval (teocêntrico) e o espírito renascentista, terreno, pagão e antropocêntrico. Nesta fusão tão oposta e à primeira vista repulsiva, observa-se uma inevitável troca de posições, configurada na espiritualização da carne e na correspondente carnalização do espírito, podendo-se ampliar em pecado e perdão; religiosidade medieval e

<sup>1</sup> Aluna regular do Curso de Especialização em Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Estadual de Maringá-PR.



paganismo renascentista, nunca se descartando as oposições entre o material e o espiritual.

Partilhando com o Maneirismo a mesma idéia central de brevidade e fugacidade da vida humana, o Barroco opõe-se à tendência maneirista agônica e dolorista e privilegia o deleite dos sentidos, o aproveitamento máximo dos gozos da vida, o gosto do fausto, do grandioso, a riqueza das obras de arte e, especialmente, a tendência labiríntica, misteriosa e enigmática.

Na época, os principais termos usados são cultismo ou Gongorismo e conceptismo, distinguindo-se ambas as correntes por uma maior incidência formalista na primeira, através dos jogos de palavras e de construções, trocadilhos, inversões, paralelismos e dubiedades e uma maior tendência para a gudeza, o engenho e o enigma na segunda (antíteses, oxímoros, paradoxos e conceitos). A poesia lírica barroca está coligida em dois cancioneiros: *A Fênix Renascida* e o *Postilhão de Apolo*, distinguindo-se poetas como Jerônimo Baía, Rodrigues Lobo, António Barbosa Bacelar e Sóror Violante do Céu.

No Gongorismo, portanto, há representação da atitude sensual, da busca do mais belo e fulgurante aos olhos, ao contrário do conceptismo que apresenta uma reformulação do conceito religioso, enfatizando uma atitude intelectual. Esclarece-nos Spina (1967, p. 13)

dizer que a poesia deva ser a expressão de uma ‘vivência’, de uma experiência emocional, moral, profunda, é emitir um conceito tão apriorístico quanto afirmar que a poesia é por excelência um estado de alegria produzido no espírito do leitor pela palavra (Paul Claudel); que a poesia não é mais do que a expressão do sentido misterioso da existência (Mallarmé); que a poesia consiste em ‘iludir o nomes cotidiano das coisas’; que a poesia é a ‘realidade absoluta’.

Aprendemos que “a poesia é antes de tudo comunicação, estabelecida com meras palavras, de *um conteúdo psíquico*, sensório-afetivo-conceptual, conhecido pelo espírito como formando um todo, uma síntese” afirma Spina (1967, p. 14). Por outro viés, o poeta, ao expressar-se como tal, nunca transmite puros conceitos

sem uma mistura de sensorialidade.

O homem do século XVII viveu uma situação dilemática, quando foi solicitado a regressar à fé, abalada com o triunfo do racionalismo clássico. Considerado a medida de todas as coisas, resistiu à abdicação de um mundo de direitos que o humanismo renascentista lhe deu. O temário da literatura seiscentista é um atestado da influência religiosa da Contra-Reforma, que proclamava o medo da morte, a consciência do pecado, a contrição, o desengano, a oscilação de sentimentos distintos, o claro-escuro, o sentimento estóico de que os esforços humanos são inúteis, a sensação do tempo e o conseqüente desejo de aproveitar a vida presente. Dentre os muitos autores que exercitaram esse temário, destacamos Sórora Violante do Céu e Sórora Mariana Alcoforado.

Violante do Céu<sup>2</sup>, quando publicou sua poesia, o fez sem as licenças necessárias para a circulação em Portugal. A publicação em livro de poesia profana não convinha a uma freira, mesmo que o Convento da Rosa, onde vivia, estivesse ligado à Corte. Há relatos de que ela entrou para religião em virtude de um desengano amoroso; desejando casar-se, não recebeu a permissão de seu avô (Gonçalo Nunes d'Avila). As fontes do tempo são escassas a seu respeito, mas António de Sousa de Macedo escreveu cinco linhas sobre ela, impressas em 1631, nas *Flores de España Excelências de Portugal*, designando-a o mais novo engenho da série de mulheres letradas portuguesas, autora de comédias e outras obras em verso.

D. Francisco Manuel de Melo foi talvez o seu primeiro crítico, quando no *Hospital das Letras* faz passar a sua poesia, juntamente com a de Bernarda Ferreira de Lacerda pelo banco dos pacientes. As críticas referiram-se ao fato de as autoras serem do sexo feminino e cultivarem tão varilmente o entendimento, mas Quevedo não livrou do seu escárnio a mulher que pretendia concorrer com os homens nas letras, salientando o desajuste entre a vida religiosa e a publicação de poemas. Para essas mulheres, viver na clausura não equivalia ao encerramento num túmulo de vidas. Pelo contrário, a produção literária foi a grande prova disso.

Autora de inúmeros poemas de amor, segundo o código poético cortesão, Violante do Céu apresenta versos impregnados de sutileza na análise da psicologia paradoxal, verdadeiros exercí-

<sup>2</sup> Publicou 97 composições (36 em português e 61 em castelhano) e dentre estas foram publicados 26 sonetos em versos decassílabos.

cios de inteligência e de paixão, traduzindo, perfeitamente, o sentimento depressivo da época. Suas discretas queixas podem ser consideradas como pessoais e emocionadas referentes à ausência, aos agravos e às faltas cometidas. O seu lirismo passou a ser um entretenimento, um prazer sensual ou fruto de uma inteligência engenhosa, excluindo-se a preocupação social e a comoção religiosa, bem como as efusões pessoais, esgotando-se os grandes temas humanos da estética renascentista.

Já a prosa seiscentista, ao contrário da poesia, atingiu a maturidade, especialmente no plano formal. Com seus variados recursos expressivos, graças ao conceptismo e ao cultismo, a prosa barroca ganhou nova plasticidade e elegância, por meio de seus autores geniais. Padre Antonio Vieira, autor de mais de duzentos sermões, pode ser considerado a maior personalidade humana e cultural da época, representando a prosa religiosa do período.

Do mesmo modo, a epistolografia também ocupou um lugar de relevo como intercomunicação estético-cultural dos escritores entre si ou com os seus mecenas. Segundo Rocha (1965, p. 25) “a carta não obedece, a maior parte das vezes, à unidade ideal de estrutura que preside à obra de criação premeditada. O autor, vai, vem, entremeia considerações anódinas e rasgos inspirados ao sabor da pena”, no que se refere ao texto epistolar. Por serem tão espontâneas, as cartas são inteiramente verdadeiras e ainda reveladoras de seus conteúdos, constituindo-se testemunhas incontestáveis do pensamento vigente na época de quando escritas.

Sóror Mariana Alcoforado (1640-1723) marcou presença na Epistolografia portuguesa do século XVII, com as *Cartas Portuguesas*, endereçadas ao Marquês de Chamilly, oficial francês que servia em Lisboa. Traduzidas do francês por Felinto Elísio, em 1810, as *Cartas* provocaram numerosas polêmicas, sobretudo em torno de sua autoria. Admitindo-se a autoria da freira de Beja, permanecem ainda algumas dúvidas sobre a primeira versão em francês, a alteração possível do tradutor, o número das cartas, se cinco apenas e em que ordem elas surgiram. Aceitando a ordem em que se encontram, observa-se uma gradação, cujo ponto culminante reside na terceira, pela tensão dolorosa entre o sentimento e a razão.

Escritas primeiramente sob a emoção de um amor imenso, cedo aguilhoado pela ausência, e sob a vaga esperança de reen-

contro, e, depois sob a certeza pungente e definitiva da completa separação, as *Cartas* despem a alma de uma mulher que fez do amor a razão única de sua existência. A princípio percebe-se que escreve para melhor compreender o sentimento novo e estranho que lhe desordenava o viver, e também para libertar-se. Com o tempo, nota-se a gradativa espiritualização do sentimento e a imposição do orgulho ferido. Dificilmente se encontra na literatura um retrato tão fiel da alma feminina, que se debate entre a razão e o sentimento, entre o ódio e o amor, opostos, mas aproximados, expressos no melhor estilo barroco, numa linguagem exaltada, que configura todos os conflitos interiores. Rocha (1965, p. 196) conclui com a seguinte afirmação

Com efeito, mesmo admitindo que as *Lettres Portugaises* devam o seu substrato a autênticas cartas duma freira portuguesa enamorada – Mariana Alcoforado – ou outra –, o aproveitamento que delas fez o redactor francês constitui tão evidente sobreposição literária, que as faz cair na alçada do romance epistolar mais que no domínio da epistolografia propriamente dita, quando mais não fosse por lhes ter tirado as credenciais de lugar, data, destinatário e assinatura tão características do gênero.

A nossa proposta para este ensaio é estabelecer uma leitura intertextual dos poemas *A uma ausência* e *A um desengano*, de Sórora Violante do Céu e das *Cartas Portuguesas* de Sórora Mariana Alcoforado, destacando o desengano do amor, a melancolia do ideal inatingível e a angústia da perda da esperança, desvendando o mesmo estado de alma, observando-se os labirintos verbais bem ao estilo barroco.

Aguiar e Silva (1990, p. 214) ao explicar a intertextualidade considera que:

[...] qualquer texto se constrói como mosaico de citações, qualquer texto é a absorção e transformação de um outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a intertextualidade, e a linguagem poética é lida, pelo menos, como dupla.

Fruto do desengano, a dor da separação está presente tanto nos sonetos, quanto nas *Cartas*. Ambas viveram na mesma época, passam pela desesperança, expressaram seus sentimentos d'alma em versos e em cartas.

Retomando a produção poética de Sórora Violante do Céu, o tema em questão apresenta-se fortemente em 65 dos poemas escritos por ela, que são de expressão amorosa. Alguns incluem os tradicionais ingredientes da *laudatio* do ser *amado ou amigo*, muito enfatizados na lírica barroca. Deve-se realçar ainda a inexistência de qualquer temática religiosa, prevalecendo a dimensão cortesã, mundana, literária e política.

Sórora Violante exprime-se, de preferência, nos modos exclamativo e imperativo, ao mesmo tempo em que evidenciam admirações, espantos, suspensões, acompanhadas do alarde de paradoxos extremados e de arrevesadas hipérboles. Quanto ao modo, defende a tática do encarecimento: ao interpelar a própria Musa poética, pede-lhe que o seu dizer seja tão hiperbólico e excessivo quanto o são as perplexidades dos estados causados pelo amor, a fim de que, pelo canto, as loucuras se convertam em excelências e os delírios em acertos. No que se refere à função, atribui explicitamente à poesia a vocação para immortalizar tanto as glórias quanto as infelicidades do amor, e implicitamente orienta-a para a biografia sentimental, cujas seqüências vão tomando forma durante o exercício da própria produção escrita que dela resultam.

Opera uma transformação alquímica do sentimento e o arranca à efemeridade anedótica do tempo. São temas que se inserem na interrogação tradicional das misteriosas relações entre o canto e a experiência do amor, e na insistente reflexão barroca sobre os efeitos e possibilidades dos códigos artísticos.

No tocante a situações enunciativas, predominam na poesia de Violante a queixa contra penas de amor causadas pela ausência, por desdém, ofensas presumidas, inconstância, crueldade e a expressão do desengano, dos ciúmes e do temor das mudanças. Persiste na análise e descrição poética dos sintomas amorosos: o desassossego, o cativoiro, os suspiros e desfalecimentos, além de toda espécie de contradições emocionais. As fórmulas conceituosas a que produz em cada poema vêm condensadas numa organização unitária, ora breve ora acumulativa, bem ao gosto da estética

barroca:

Vida que não acaba de acabar-se,  
Chegando já de vós a despedir-se,  
Ou deixa por sentida de sentir-se,  
Ou pode de imortal acreditar-se.(PECORA, 2002, p. 122)

Nas *Cartas Portuguesas* encontram-se também as mesmas características tocantes à poesia de Sórora Violante:

O teu afastamento, alguns rebates de devoção; o receio de estragar sem remédio a pouca saúde que me resta com tantas vigílias e apoquentações; a minguada esperança, no teu regresso, a frieza da tua afeição a dos teus últimos adeuses, a tua partida fundamentada em pretextos fracos[...] Só e tendo de batalhar comigo mesma, mal podia desconfiar de todas as minhas fraquezas, nem adivinhar tudo o que hoje padeço. (FREIRE, 1962, p. 28).

Sórora Violante do Céu (1993) utiliza-se do mesmo léxico, da mesma sintaxe, das mesmas rimas (mudanças/esperanças, glória/memória) da poesia do cancionero do amor cortês e do petrarquismo, nos passos de Camões e com o acento característico das *Rimas* de Lope de Vega. Faz um debate contínuo sobre a morte de amores e associa-se à nostalgia do ser ausente, à dor da separação ou da infidelidade, ou ainda à ansiedade devida à falta de cartas. A morte pode tornar-se um princípio da invenção, quer por arrebatamento metafórico e de forma realista, quer metonímico, como no Soneto a uma sangria, assunto da moda versificatória do tempo:

Vida, que já não chega a terminar-se  
Pois chega já de vós a dividir-se,  
Ou procura vivendo consumir-se,  
Ou pretende matando-se eternizar-se.(PECORA, .2002, p. 122)

Sórora Mariana na terceira carta, exprime o mesmo desengano da vida, e o desejo de morrer a fim de que a dor e o sofrimento d'alma acabem.

Manda-me morrer de amor por ti. Imploro-te que me dê algum adjutório para vencer a minha debilidade de mulher e acabar com tantas irresoluções, se preciso for por um ato de verdadeiro desespero. Um fim trágico obrigava-te com certeza a pensar muitas vezes em mim e ficarias a crer mais a minha memória. E talvez te compungisse mais uma morte fora do comum. Não valia mais uma morte fora do comum? (FREIRE, 1962, p. .30)

Não alheia à temática do amor, em alguns poemas há uma sucessão de versos, sempre ligados ao desengano. Deste modo, o tema mais precioso é o da ausência do amado, próprio aliás da tradição secular do canto feminino, surge impregnado duma contagiante emotividade, uma respiração ora de segredo ora de clamor, uma dolência exasperada e absorta. A linguagem parece fluir e, no entanto, cristaliza-se em redondilhas e decassílabos bem medidos, que integram uma rigorosa ordem textual. Essa temática do sentimento transforma o leitor num ouvinte, num confidente e num cúmplice, todavia atento à forma do poema, de onde aprimora a sua emoção.

O predomínio do canto da ausência e o ardor colocado na lamentação devida ao abandono combinam uma enunciação afetiva carregada de apóstrofes, interjeições e ritmos repetidos numa ordem sintática de raiz emocional com figuras de um requintado talento versificatório, tal como se observa no exemplo: Ou deixa por sentida de sentir-se; Ou pode de imortal acreditar-se (PECORA, 2002, p.127)

Violante relata, ainda, um amor partilhado desde *tiernos años*, manifestado depois em poesia e ardor físico, tornado impossível pela prudência, enterrado no convento, onde todavia ainda o amado visitava a sua amante, até o abandono devido a outra mulher, à falta de cartas e, por fim, ao regresso.

Pasó mi amor a los ojos,  
Si su favor a la pluma,  
.loco de amor el deseo

Después de um lustro de ausência  
El que negaba respuesta  
Me hace agora preguntas (CEU, 1993, p. .28).

No soneto *A um desengano* há antíteses em todos os versos, numa oposição de sentimentos que permanecem num coração que sofre por um desengano:” brando o rigor: firme a mudança: terá a ingratidão firme lembrança; será rude o saber, sábia a rudeza áspero o amor, benigna a esquivança. Será merecimento e indignidade; verdadeira a traição; falsa verdade”.

Sóror Mariana também emprega hipérbole para intensificar o seu desengano, quando esperava de Chamilly uma posição com relação a ela, e o que encontrou foi desesperança: “[...]a tua partida fundamentada em pretextos fracos, e mil outras razões boas demais e demasiado simples”(FREIRE, 1962, p. 28), “Se mal posso com minhas penas, como agüentaria a dor de ver as tuas, que sinto mil vezes mais?” (FREIRE, 1962, p. 29)”.utiliza-se também de antíteses:[...]sinto que meus remorsos não são verdadeiros[...] funesto prazer”(FREIRE, 1962, p. 30) “[...]má sorte.”(FREIRE,1962, p. 31)

As *Cartas Portuguesas*, segundo Manuel Ribeiro (1940), denunciavam um caso pessoal, um drama vivido por uma alma mortificada, que procurou desabafar em queixas e recriminação contra o homem cruel que a fez desacreditar e sofrer. Se elas alcançaram a categoria de obra prima literária não é porque foram escritas com a pena da paixão. Embora a crítica as considere fora dos cânones consagrados e, por muitas vezes, não as recomende como modelo na arte de escrever bem, elas valem pela sua beleza, independente da forma em que foram escritas. Valem porque são verdadeiras, desartificiosas, naturais, ditadas antes pelo coração do que pelo espírito.

Soror Violante do Céu assim como Sóror Mariana Alcoforado foram mulheres que romperam com as regras de sua época e expressaram o sofrimento de desengano do sonho da vida, demonstrando a intensidade de seu sofrimento pela separação brusca do ser amado. Se as cartas e os poemas fossem escritos hoje, provavelmente não causariam um impacto tão grande, pois os valores são diferentes, e as mulheres buscaram a liberdade e adquiriram direitos que a mulher do século XVII não sonhava em tê-los.

As paixões e os desenganos dos sonhos da vida ainda ocorrem, mas a disputa pelos direitos e ressarcimentos é reconhecida pela lei, favorecendo, em parte, o direito da mulher.



A paixão devastadora de Mariana e a desilusão de Violante deixaram marcas profundas em suas vidas, num período de martírio, desencanto, decepções e frustrações. Recriminadas e criticadas por todos, permaneceram lutando com dignidade.

**RESUMO:** O desengano do amor, a melancolia do ideal inatingível, a angústia da perda da esperança, entre outros temas considerados “paixões da lírica” no século XVII, desvendam o estado de alma tanto nas *Cartas Portuguesas*, de Sórora Mariana Alcoforado (1640) quanto na poesia de Sórora Violante do Céu (1602), autênticas representantes do Barroco em Portugal.

**Palavras-chave:** Desengano; Poesia; Cartas Portuguesas.

**ABSTRACT:** *The disillusion of love, the melancholy of the ideal unachievable, the narrowness for the loss of hope, among other themes considered “passions of lyric” in the XVII century, uncover the soul state as soon in the Portuguese Letters, by Sórora Mariana Alcoforado (1640) as in the poetry of Sórora Violante do Céu (1602), authentic representatives of the Baroque in Portugal.*

**Keywords:** *Disillusion; Poetry; Portuguese Letters.*

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990. p. 214-218.
- CÉU, Violante do. *Rimas várias*. Lisboa: Presença, 1993.
- FREIRE, Maria da Graça. *Mariana Alcoforado: cartas*. Rio de Janeiro: Agir, 1962.
- PÉCORA, Alcir. *Poesia seiscentista: Fênix renascentista & Postilhão de Apolo*. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2002. p. 122, 127.
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Tradução Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. p. 168-170.
- RIBEIRO, Manuel. *Vida e morte de madre Mariana Alcoforado (1640-1723)*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1940.
- ROCHA, André Crabbé. *A epistolografia em Portugal*. Coimbra: Livraria Almedina, 1965.

# A LABIRINTIZAÇÃO EM *MEMÓRIA DE ELEFANTE*, DE LOBO ANTUNES

Regina Michelli<sup>1</sup>

Ainda que a linha reta não seja forçosamente o caminho mais curto entre dois pontos é pelo menos o aconselhável à deslabyrinthização dos espíritos tortuosos.<sup>2</sup>

*Memória de elefante* espelha o conflito de ser e a perplexidade do homem português pós 25 de abril. A revolução funda uma nova era em que os caminhos não são mais ditados por voz única, mas construídos passo a passo – “Necessitava com urgência de uma educadora infantil que o ensinasse a andar”(p.89). Os horizontes individuais e sociais se configuram labirínticos. A fragmentação, o sentimento de vazio, a ausência de valores e de sentido para a vida inscrevem, no romance, marcas pós-modernas.

O tempo narrativo na obra acompanha o deambular de um médico psiquiatra numa manhã de sexta-feira até o amanhecer do dia seguinte, cuja ação presente é definível: trabalha pela manhã no hospital; almoça com um amigo à 1h 15min; dirige-se ao consultório do dentista (2h 15min); passeia pelo Jardim das Américas durante as duas horas que tem desocupadas; vai para a análise ao escurecer; dirige-se ao *snack-bar*, onde lancha; faz o percurso da volta a seu apartamento no Monte Estoril, mas pára no Cassino onde conhece a mulher com quem passa a noite; amanhece. Esta ação presente é, entretanto, pontilhada pelo fluxo da consciência da personagem principal que condiciona todo o ponto de vista narrativo, numa focalização eminentemente restritiva de uma terceira pessoa colada à visão do médico, espécie de alter-ego do próprio autor. O passado aflora, nesses momentos de introspecção, completamente fragmentado, estilhaçado por sua memória: a sensação é “de existir apenas no passado e de os dias deslizarem às arrecuas como os relógios antigos” (p.91). Metaforicamente três são as imagens que ratificam a “minúscula monumentalida-

<sup>1</sup> Professora Adjunta do Departamento de Letras da FFP-UERJ

<sup>2</sup> Antunes, 1986, p. 30. Por economia, as referências à obra *Memória de elefante*, alvo deste trabalho, indicarão a página após a citação.

de” (p.23) desse tempo parado no ontem, representado nos três principais espaços em que o médico interage: o despertador de seu apartamento, “mudo, imobilizado de nascença nas sete da tarde” (p.22); o calendário de parede do hospital “petrificado num Março antiquíssimo” (p.52) e um relógio de parede disputado por um grupo de ciganos no passeio, espaço aberto da cidade, “cujo pêndulo agônico oscilava como um braço caído de uma maca, soltando de quando em quando um tique-taque exausto de último suspiro” (p.79). A personagem principal trava sua luta com “o mundo rotinizado do espaço-tempo governado pelo relógio e pelos padrões universais de medição”, ao qual se opõe o tempo pessoal, considerado, na visão de Giddens, “como o modo de controlar o tempo disponível de vida”<sup>3</sup>.

A memória funciona como o depositário de fatos sem sentido “que dão sentido a um passado” (p.13), concretizada inicialmente na gaveta de onde são pinçadas as recordações ao sabor do fluxo da consciência. O passado, assim perspectivado, desrealiza-se, tornando-se ele mesmo conteúdo ficcional impresso nas linhas da memória – a recordação é linguagem a ser decifrada: “Folheou rapidamente a meninice (...) saltou as aborrecidas páginas sem diálogo de algumas mortes de primas idosas” (p. 27, 28). A configuração da identidade e de sua história passa, necessariamente, pela “narrativa do eu”<sup>4</sup>.

O vazio existencial vivenciado no presente é preenchido pela busca de auto-análise no retorno às origens, o que favorece o próprio distanciar-se da situação presente, configurando-se a memória como um local de refúgio: “projetava reformular o passado quando não era capaz de lutar pelo presente” (p. 109). O fluxo da consciência é tão avassalador que chega a impedi-lo de analisar a pessoa à sua frente - o outro que dele necessita - para favorecer o autodevassamento. Quando atende à paciente, espectro de Charlotte Brontë, dela distancia-se na página vinte e um (“O homem cessara de a ouvir”) para ser por ela despertado abruptamente sete páginas depois “para a realidade presente da manhã hospitalar”. O mesmo mecanismo ocorre em todas as situações em que se relaciona com o outro, como o rapaz de dezesseis anos também cliente, o amigo, o enfermeiro, Dóri.

<sup>3</sup> Giddens, 2002, p.76.

<sup>4</sup> Giddens, 2002, p.75 e Hall, 2001, p.13.

Essa vivência temporal do passado contamina a necessária ilusão do vir-a-ser num “presente sem futuro” (p.105), o que se apresenta em sintonia com o mundo atual: “O sujeito pós-moderno é a glorificação do ego no instante, sem esperança alguma no futuro”<sup>5</sup>. Este passa a ser percebido pelo médico “sob a forma de um ralo escuro e sôfrego pronto a sugar-lhe o corpo pela garganta ferrugenta” (p. 85). A sensação de esfumaçamento da situação presente projeta-se num futuro sem perspectivas, percebido com agudeza por uma das companheiras de análise: “– Não se pode passar a limpo o passado mas pode-se viver melhor o presente e o futuro e você tem cagaço disso que se péla” (p.141). Ratifica sua dificuldade em enfrentar o momento presente a “vertiginosa certeza de vazio que o visitava com mais freqüência nas horas matinais” (p.90), que anunciam um novo dia, não percebido em suas potencialidades devido à desesperança e à falta de ilusão que alimentam presente e futuro. Analisando a identidade na modernidade tardia, Anthony Giddens realça que:

“Tomar conta de nossas próprias vidas” envolve risco, porque significa enfrentar a diversidade de possibilidades abertas. O indivíduo deve estar preparado para fazer uma ruptura mais ou menos completa com o passado, se necessário, e deve contemplar novos cursos de ação que não podem ser guiados simplesmente por hábitos estabelecidos. A segurança alcançada pela estrita obediência aos padrões estabelecidos é efêmera, e em algum ponto se romperá. Ela trai um medo do futuro em vez de fornecer os meios de dominá-lo.<sup>6</sup>

O romance evidencia uma personagem principal em labirinto, cuja saída dificilmente se visualiza: “é mesmo muito fodido ser homem. Não é?” (p.77). O principal problema gerador de toda a angústia é a profunda solidão desse eu que não consegue, em primeira instância, encontrar-se consigo mesmo, sendo, por isso, a imagem do espelho obsessivamente reiterada. Ao defrontar-se com a própria imagem no espelho (já presente em criança), este lhe devolve algumas vezes um vulto estranho; outras, espelha o próprio ser e a realidade, dos quais gostaria de fugir. Diante dele,

<sup>5</sup> Santos, 2004, p.105.

<sup>6</sup> Giddens, 2002, p.72.

então, afirma querer “cortar de um só golpe o pescoço ao cotidiano do Quotidiano e saltar a pés juntos para o outro lado do espelho” (p.138), ou, então, fugir e não enfrentar o embate: “não me acho em condição de enfrentar o espelho do quarto de banho” (p.159). No pensamento psicanalítico lacaniano, a origem contraditória da identidade explica-se pelo fato de que “embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e “resolvida”, ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma “pessoa” unificada que ele formou na fase do espelho”<sup>7</sup>. A busca dessa unidade explica o “prazer fantasiado da plenitude”<sup>8</sup> em um sujeito que se percebe integrado. A personagem principal do romance parece ter perdido essa dimensão do próprio eu: “Esta perda de um “sentido de si!” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito”<sup>9</sup>, gerando a crise de identidade.

As origens de sua solidão levam-no a repensar a infância e a adolescência caracterizadas pelo abandono de uma figura materna envolvida em sucessivos partos e descrente da competência do próprio filho. A personagem principal define-se, reiteradas vezes, como uma espécie de patinho feio desajeitado, magro e tímido, às voltas com secretos poemas, sendo considerado maluco por seu comportamento bizarro e melancólico (p.69). Falta-lhe a experiência da “confiança básica”, termo que remete a Erik Erikson e D.W. Winnicott. Segundo Giddens, a crença na confiabilidade das pessoas, que se forma na infância, é responsável pelo “sentido de segurança ontológica que transportará o indivíduo pelas transições, crises e circunstâncias de alto risco”, desenvolvida “através da atenção amorosa das primeiras pessoas a cuidarem da criança”<sup>10</sup>. A confiança básica protege o ser ainda pequeno de riscos e de ansiedades existenciais, melhor instrumentalizando-o para os embates que necessariamente precisará travar ao longo da vida. Acrescenta o autor citado: “É o principal suporte emocional de uma carapaça defensiva ou *casulo protetor* que todos os indivíduos normais carregam como meio de prosseguir com os assuntos cotidianos”<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Hall, 2001, p. 38.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.41.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 43.

No romance em questão, entre a personagem principal e a mãe cava-se um profundo fosso de incomunicabilidade, simbolicamente representado pela surdez afetiva e física dela. O pai, também médico, bem sucedido, professor de Faculdade, configura-se como paradigma de uma virilidade segura” (p. 27) e de uma autoridade quase bíblica, recordando Moisés: “O pai que escrevia sobre uma tábua nos joelhos escorregou para ele um soslaio severo como um vestido preto onde se entevia a renda da saia de baixo de uma espécie de compreensão furtiva” (p.84). A “silhueta de quaker do pai” desperta-lhe “a evidência angustiante de ter de por seu turno tropeçar de metamorfose em metamorfose na direção do insecto perfeito que não alcançaria nunca. Não vou ser capaz não vou ser capaz” (p.85). A perfeição idealizante aponta o caminho da impotência e da alienação de um ser que se percebe desprotegido.

Analisando a existência de “outras pessoas”, Anthony Giddens assegura a importância da relação com o outro, de modo cognitivo-emocional, no estabelecimento de um mundo exterior estável e de um sentido coerente de auto-identidade:

O “problema do outro” não é uma questão de como o indivíduo faz a transferência da certeza de suas próprias experiências íntimas para a outra pessoa, impossível de conhecer. Antes diz respeito às conexões inerentes que existem entre aprender as características das outras pessoas e os outros eixos principais da segurança ontológica. (...) É a “fé” na confiabilidade e na integridade dos outros que está em jogo aqui.<sup>12</sup>

O outro, para o médico, é sempre o elemento destabilizador e muitas vezes ameaçador, mesmo quando é o outro que o habita. No caminho por ele empreendido pelas salas de consulta até o Banco na Urgência, os obstáculos a serem vencidos ou driblados são pessoas: os delegados de propaganda, o interno alcoólico, a senhora magra da secretaria, o doente de barbas bíblicas. Os pacientes não são sequer ouvidos em seu “ascético interesse profissional”(p.21), tornando-se ele próprio o objeto obsessivo de sua atenção.

Ainda em criança estabelece uma imensa distância hierárquica

<sup>12</sup> Giddens, 2002, p.53.

com os adultos, percebidos como verdadeiros titãs que não respeitavam sua privacidade, nem sua nudez: darem-lhe banho significa a invasão de seu próprio universo físico, o que se assemelha à educação que recebe, voltada para o conformismo ao padrão social burguês, aprisionando o ser em “suspensórios” e “corpetes” (p.41) culturais, sob a “censura estrita do catecismo de bons costumes das tias” (p.26). Passa a estabelecer com o outro uma relação de “ressentimento” por “destruir-lhe uma a uma as balofas (mas necessárias?) arquitecturas das suas quimeras” (p. 134).

Há um outro com quem monologa durante toda a narrativa, que é a própria imagem, resgatada pela memória, da mulher. Na análise que o médico oferece da relação predomina a positividade de uma fecunda comunhão entre dois seres, tanto física quanto psicológica, capaz de gerar também uma descendência:

Nunca topei corpo para mim como o teu, disse-se o médico vertendo a cerveja na caneca, tão à medida das minhas humanas e desumanas medidas, as autênticas e as inventadas que nem por o serem o são menos, nunca topei uma tão grande e boa capacidade de encontro com outra pessoa, de entender o silêncio e as emoções e os pensamentos alheios, que me foi sempre milagre o termo-nos conhecido na praia (...) minha mulher desde sempre e minha única mulher, minha lâmpada para o escuro, retrato dos meus olhos, mar de setembro, meu amor. (p. 124)

A opinião das pessoas à sua volta, como a enfermeira Deolinda e o amigo médico, ratifica a importância dessa união e a conseqüente necessidade de voltar, de reatar os laços rompidos do casamento. Referindo-se ao estudo de Judith Wallerstein e Sandra Blakeslee sobre o divórcio e um novo casamento, Giddens analisa as conseqüências da separação conjugal no mundo da alta modernidade, atentando para o fato de que o sujeito é abalado em sua identidade, cujo sentido acha-se ligado ao do cônjuge e à circunstância do casamento<sup>13</sup>. Bauman realça também a desestruturação ou o enfraquecimento da família e da vizinhança, a que ele se refere como “redes de segurança” “onde uma pessoa podia retirar-se para curar as contusões deixadas pelas escaramuças do local de

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 17-19.

trabalho”<sup>14</sup>. Por isso, pode-se questionar o porquê de a vida em comum não continuar, principalmente para quem “perdera lastro e sentido” (p.42). Algumas hipóteses, na tentativa de iluminar o enigma desse ser que habita as páginas do romance, podem ser tomadas à própria narrativa. Lembrem-se os desencontros rapidamente esboçados pelo médico: “demais nos ferimos, nos magoamos, nos tentamos matar dentro de cada um” (p.111). Há a educação asséptica “entre missas do sétimo dia e boas maneiras” (p. 151) que amordaçam a vivência e a expressão natural e espontânea das emoções: “só sei dizer que gosto através dos rodriguinhos de perífrases e metáforas e imagens, da preocupação de alindar, de pôr franjas de *crochet* nos sentimentos” (p.125). A impossibilidade de integrar realidade e fantasia faz com que o desejo se intensifique na ausência, “É como se eu só pudesse amá-la de longe”(p.74), o que também se verifica no foco narrativo adotado, pois as imagens que se tem da relação são perspectivas pela ótica do médico, que filtra o amor pela lente da recordação, desrealizando-o. Acrescente-se a isso a dificuldade de superar a censura materna: psicanaliticamente a relação com a mãe, personagem inúmeras vezes citada até a última página, contamina sua ligação com a vida e o desenvolvimento da “confiança básica”. O amor que lhe foi negado é-lhe difícil doar, pois não aprendeu a amar. A infância não lhe permitiu armazenar o necessário estoque de amor, otimismo e coragem para a vida, certamente difícil, que lhe adviria. Não concretizar a vivência amorosa, durante a formação de seu ser, gerou a imensa dificuldade de interagir com a situação afetiva, em seu sentido amplo, com todas as pessoas - “acho que me apavora um bocado o amor que os outros têm por mim e eu por eles e receio viver isso até o fim”, p.139 - e em particular, com sua mulher - “Amo-te tanto que te não sei amar”, p. 43. Ou ainda:

tu, pensou, escapastes sempre à derisão e à ironia em que procuro esconder a ternura de que me envergonho e o afeto que me apavora, talvez porque desde o princípio tenhas topado que sob o desafio, a agressividade, a arrogância, se ocultava um apelo aflito, um grito de cego (p.95).

---

<sup>14</sup> Bauman, 1998, p. 35.



A sensação de culpa e autopunição, expressa tanto por ele como pelo amigo médico e pelo analista (p. 160, 75, 141), pode ser relacionada ao traumatismo inicial do parto - a fórceps e a mãe com eclâmpsia -, também obsessivamente reiterado. Outros traumatismos seguem-se a este, acentuado a dificuldade afetiva: a solidão na infância e na adolescência, a primeira relação sexual associada à doença (p.80, 81), a ida para a África. A personagem define-se como um egoísta incapaz de se doar aos outros, de viver uma entrega simples e natural. O amor converte-se num combate constantemente travado.

A solução de reatar seu casamento é perspectivada através dessa doação de si mesmo, da “ternura (...) sem egoísmo, (d) o quotidiano sem rotina, (d) a entrega absoluta de um viver em partilha, total, quente e simples” (p.74). A condição que se impõe é “conseguir vencer a minha cobardia, o meu egoísmo, esta lama de merda que me impede de dar-te e de me dar, quando conseguir isso, quando conseguir de facto isso, voltarei” (p.154).

O médico é, portanto, um homem em crise, autodefinindo-se como “espeleólogo da depressão” (p.29), sentindo-se cada vez mais ao fundo, “isolado”.

A falta de sentido pessoal – a sensação de que a vida não tem nada a oferecer – torna-se um problema psíquico fundamental na modernidade tardia. Devemos entender esse fenômeno em termos de uma repressão de questões morais que a vida cotidiana coloca, mas às quais nega respostas. “Isolamento existencial” não é tanto uma separação do indivíduo dos outros, mas uma separação dos recursos morais necessários para viver uma existência plena e satisfatória.<sup>15</sup>

É um homem insatisfeito com a realidade que o cerca (o país, a profissão) e consigo mesmo, rompendo justamente com o casamento, principal tábua de salvação que o sustinha, como se não conseguisse ser feliz em meio a tanto desconcerto interno e externo. Tenta enfrentar seus problemas afastando-se do porto seguro para encontrar-se consigo mesmo, num jogo de fuga, autopiedade e defrontamento. Precisa romper com a proteção tranquilizadora,

---

<sup>15</sup> Giddens, 2002, p. 16.

mas aprisionante da mulher, para empreender o caminho da busca de si mesmo, “travessia que só pode efetuar sozinho” (p.154):

O “novo sentido de identidade”, que Wallerstein e Blakeslee mencionam como necessário após o divórcio, é uma versão aguda do processo de “encontrar-se a si mesmo” que as condições sociais da modernidade impõem a todos nós. É um processo de intervenção e transformação ativas<sup>16</sup>.

Duas são as perguntas que o médico se faz: “Quando é que eu me fodi?” (p.25) e “Quem Sou Eu?” (p.141). Para a primeira, não consegue localizar precisamente a resposta que esclareça a origem de seus problemas; quanto à segunda, obtém como resposta o depreciamento de si mesmo: “Uma merda” (p.141).

A crise por que passa o sujeito tem raízes também no espaço social, evidenciando-se problemas na educação familiar burguesa, na atuação profissional e na própria situação do país. Portugal é apresentado como:

país a preto e branco de muros caiados e de viúvas de negro, de estátuas de regicidas a levantarem braços carbonários em praças habitadas, em doses equitativas, de reformados e de pombos, uns e outros esquecidos já da alegria de um voo (p.33)

cidade morta, pensou o médico, cidade morta em urna de azulejos a esperar sem esperança quem não virá mais: cegos, reformados e viúvas, e o Salazar que se Deus quiser não expirou. (p.121)

A personagem aponta duplamente, no último exemplo, para a passividade de um sebastianismo utópico e para a falência do povo português abalado por uma política devastadora, centralizada na figura de Salazar e na guerra em África. Salazar é o fantasma ainda presente na consciência de todo o povo, tanto na das pessoas que o renegam como na das que o ressuscitam. O autoritarismo de Salazar “transformara o país num cemitério domesticado” (p. 67), em que os indivíduos são instados a um comportamento conformista e alienante. Numa belíssima, mas trágica imagem, Portugal é

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.19.

metaforicamente o cemitério de cães, “o mau gosto da saudade em diminutivo e latidos enterrados debaixo de lápides pífias” (p.67). País sem vida, sem resistência, submisso, realimentando-se de um passado cuja glória torna-se estigma para um “povo que agoniza” (p.88): “Todas as estátuas apontavam o dedo na direção do mar, convidando à Índia ou a um suicídio discreto, consoante o estado de alma e o nível de desejo de aventura no depósito da infância” (p.97). O narrador denuncia o marasmo histórico-cultural em que submergiu seu país, após o ápice atingido à época dos descobrimentos: “dobrado o Cabo Bojador o mar tornou-se irremediavelmente gordo e manso como os cães das porteiras, a roçarem-nos nos tornozelos a submissão irritante dos lombos de capados” (p.88). Diferente é o que anunciara Fernando Pessoa, em *Mensagem*, para quem o cabo Bojador significava o sonho da conquista marítima, a ultrapassagem da dor para o encanto de um céu espelhado no próprio mar. Em Pessoa, a alma – atlântica – não é pequena e por isso “Tudo vale a pena”<sup>17</sup>. Aqui, os horizontes se fecham, se estreitam, aniquilando o ser, conduzindo à “dessubstancialização do sujeito”, uma vez que “o sujeito (o indivíduo) perde a substância interior, sente-se vazio”<sup>18</sup>. A “narrativa da nação”<sup>19</sup> é também desconstruída, sinalizando um duplo esvaziamento.

A política colonialista trouxe graves problemas ao país e acabou devorando-se a si própria com o levante militar do 25 de Abril. Oliveira Marques afirma que:

Esquece-se, muitas vezes, que a revolução de 25 de Abril de 1974 foi, sobretudo, uma revolta contra a chamada “guerra colonial”, feita pelas próprias forças armadas mas, sem sombra de dúvida, com o apoio tácito do povo português. (...) A preocupação suprema, após o 25 de Abril, foi pôr ponto final à luta, e repatriar as dezenas de milhar de militares que se achavam em África..<sup>20</sup>

Criticando a idéia que postula ao atraso português marcas de diferença em relação ao cumprimento da modernidade em outros

<sup>17</sup> Pessoa, 1976, p. 82.

<sup>18</sup> Santos, 2004, p.16.

<sup>19</sup> Hall, 2001, p. 52.

<sup>20</sup> Marques, 1981, p. 600.

países, Boaventura de Sousa Santos alerta:

A contabilidade profunda da sociedade portuguesa está ainda por fazer. No tempo da ditadura de Salazar habituámo-nos a contar tudo a débito dela, já que a contabilidade dos créditos tinha sido apropriada pelo ditador. No 25 de Abril foi possível fazer, ainda que muito à pressa e com alguns erros de contas, uma contabilidade democrática dos créditos. Desde 1976 que temos vindo a deslizar, quase insensivelmente, para um novo pessimismo contabilístico, com a diferença que agora não há, como no tempo de Salazar, e felizmente, uma instância oficial de glorificação dos créditos.<sup>21</sup>

Ter estado em África traz conseqüências desastrosas à personagem principal. Separa-o de sua mulher grávida, obriga-o ao convívio absurdo com a morte, a miséria, a fome, a doença, a tortura de negros, o suicídio de um companheiro e o sofrimento da mulher e da filha, quando lá estiveram. Apesar de toda a política que proclamava a unidade da Nação Portuguesa, do “Minho ao Timor”<sup>22</sup>, o médico reconhece desesperadamente que “Este não é o meu país” (p.42), e que o uniforme pelo qual combate é uma casca imposta ao corpo (p.43). Para Stuart Hall, as culturas nacionais constituem-se em principais fontes de identidade cultural, construindo o sentido de pertencimento:

a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *idéia* da nação tal como representada em sua cultura nacional.<sup>23</sup>

A personagem retorna a Portugal com cicatrizes que não se apagam, antes mais se acentuam face à sensação de estranhamento: “Entre a Angola que perdera e a Lisboa que não ganhara o médico sentia-se duplamente órfão, e esta condição de despaisado continuara dolorosamente a prolongar-se” (p.98). África converte-se na angústia obsessivamente revisitada e transfigurada incons-

<sup>21</sup> Santos, 1996, p. 99.

<sup>22</sup> Marques, 1981, p.601.

<sup>23</sup> Hall, 2001, p.49.

cientemente, quer por uma espécie de autopunição concernente à sua situação de colonizador esclarecido e lúcido, que só poderia optar “entre o exílio despaisado e a absurda estupidez dos tiros sem razão” (p.42), quer pelo sofrimento vivenciando e nunca passível de superação, mais se agravando diante da diferença que se cava entre os que foram e os que ficaram na metrópole.

O hospital é, metonimicamente, Portugal: “os muros do hospital são concêntricos e abarcam o país até ao mar” (.48), edifício medonho e decrépito, também comparado à imagem de cemitério, cuja clientela é o próprio povo português, agonizante e submisso à fascista “pavorosa máquina doente da Saúde Mental trituradora no ovo dos germeninhos de liberdade que em nós nascem sob a forma canhestra de um protesto inquieto” (p.47). Hall, analisando o poder disciplinar de Foucault, afiança a preocupação “em primeiro lugar, com a regulação, a vigilância é o governo da espécie humana ou de populações inteiras e, em segundo lugar, do indivíduo e do corpo”, desenvolvidas em locais que “policiam e disciplinam as populações modernas – oficinas, quartéis, escolas, prisões, hospitais, clínicas e assim por diante”<sup>24</sup>. As instituições, embora coletivas, agem individualizando o sujeito, isolando-o, a fim de melhor vigiá-lo. A angústia se estabelece para o médico no conflito entre o pacto com a instituição em que trabalha – o hospital - e a certeza de que qualquer mudança exigiria uma ação efetiva: “Mas se esperarmos sentados puta que nos pariu aos dois” (p.53). A loucura aqui não é a febre de além assinalada por Pessoa. É denotativa, evidenciando a doença, o esgarçar da realidade, a falta de perspectiva. O sujeito carece de criatividade, “que significa a capacidade de agir ou pensar de maneira inovadora em relação aos modos de atividade preestabelecidos, está ligada de perto à confiança básica”<sup>25</sup>.

A crise evidencia, portanto, a tensão entre a passividade, fruto da covardia e do espírito de acomodação inerentes ao homem, e a consciência de sua revolta e necessária ação. O conformismo, assumindo as alienantes formas sociais, expressa-se no desejo familiar que recai sobre a personagem principal, sendo incutido através da educação burguesa que recebeu. Uma das possibilidades de solução por ele apontada, como forma de conciliação e de afiliação

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>25</sup> Giddens, 2002, p. 44.

frente à angústia de ser só, é crescer, amadurecer atendendo às expectativas sociais, colocar “uma andorinha de loiça no capot” (p.62), desistir. Outra alternativa, tão difícil de se concretizar quanto a primeira, é assumir sua condição de ser individual e singular, de estranho no ninho, assumir o sonho de sua “loucura”, consciente do rompimento que isto representa em relação às exigências do contexto social: “A modernidade é essencialmente uma ordem pós-tradicional. A transformação do tempo e do espaço, em conjunto com os mecanismos de desencaxe, afasta a vida social da influência de práticas e preceitos preestabelecidos”<sup>26</sup>. A crise se estabelece entre a alienação e a emancipação do Ser, posições existenciais que reafirmam a solidão, quer pelo abdicar de si mesmo, quer pela recusa às exigências sociais.

Diante da crise, avulta a imagem da morte como aniquilamento e falência do sujeito. A morte é já vivenciada no nascimento, “criança roxa sufocada de secreções ao lado da progenitora com eclampsia” (p.109), reiterada na tentativa de retorno ao útero materno, na percepção do próprio país, no local de trabalho e, por conseguinte, na atuação profissional. Durante a adolescência, o médico acreditava ter nas feições “o ar postiço e triste dos mortos de família nos álbuns de retratos” (p.39) e na maturidade “a aventura consiste em decifrar a página necrológica do jornal na esperança de que a omissão do nosso nome nos garanta estarmos vivos” (p.66). Giddens assinala a importância de manter narrativas biográficas coerentes, afirmando que “A identidade de uma pessoa não se encontra no comportamento nem – por mais importante que seja – nas reações dos outros, mas na capacidade de *manter em andamento uma narrativa particular*”<sup>27</sup>. Um indivíduo que deixa de apresentar uma concepção duradoura de estar vivo exemplifica um dos aspectos do “eu dividido” de Laing. Neste caso, falta ao sujeito “o costumeiro senso de unidade pessoa, o senso de si mesmo como agente de suas próprias ações”, acrescentando que “O homem está sempre entre o ser e o não ser, mas o não-ser não é necessariamente sentido como uma desintegração *pessoal*”<sup>28</sup>.

A narrativa concretiza como comportamento repetitivo a fuga, de que a idéia de morte é uma variante. Fuga no tempo, quando

<sup>26</sup> Giddens, 2002, p. 25.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p.55-56.

<sup>28</sup> Laing, 1974, p.50.

o médico se refugia no passado, e no espaço, quando se desloca como apátrida de hotel em hotel. Fuga no álcool, representado na garrafa de aguardente “que iluminava a cozinha vazia” (p.22) do apartamento e nas andanças pelos bares. Fuga no entorpecimento resultante do encontro fortuito com Dóri: “Neste mundo, os laços são dissimulados em encontros sucessivos, as identidades em máscaras sucessivamente usadas, a história da vida numa série de episódios cuja única consequência duradoura é a sua igualmente efêmera memória”<sup>29</sup>. Acima de tudo, a personagem foge ao confronto consigo mesmo (situação de perigo que o leva a refugiar-se no senso comum) e à própria relação conjugal, cuja profunda união “como que apaziguava o receio da morte” (p.58). Ao lado da fuga que parece empreender, há a obsessiva busca de autognose, de perseguição ao lugar que ocupa, numa dolorosa trajetória caracterizada por recuos e paradas necessários à contínua construção do ser. A morte transparece ainda pela ausência de saída desse labirinto, que cada vez mais o arrasta para o fundo (p. 29, 73) perspectivando sua fragilidade e a possibilidade remota de um suicídio:

que pensarás de fato de mim, da minha vontade informulada de te reencontrar no útero para um demorado sono mineral sem sonhos, pausa de pedra nesta corrida que me apavora e que do exterior se me diria impossível, enfrenesiado trote da angústia na direção do repouso que não há. Mato-me, mãe, sem que ninguém ou quase ninguém o note, baloiço pendurado na corda de um sorriso, (p.70)

A auto-imagem metafórica que oferece de si mesmo é a da gaivota agonizante no asfalto, atropelada por ele: “Aquela gaivota sou eu e quem fogo de eu é eu também. E não tenho nem a coragem necessária de voltar atrás e ajudar-me” (p.161). Já citada no romance anteriormente, a gaivota clarifica a indefinição existencial frente ao apelo de libertação ou de aprisionamento no conflito do indivíduo com o social. O eu oscila entre “os pardais dos plátanos e as andorinhas de loiça das fachadas” (p.22) e o vôo livre. Tal como as gaivotas, não possui ele bússola que o auxilie a se orientar na vida, indo aos trambolhões, também estupefato, atropelando-se a si mesmo.

<sup>29</sup> Bauman, 1998, p. 36.

Em *Memória de Elefante* percebe-se o emaranhado de um ser, por razões que não são somente pessoais, uma vez que o contexto histórico em que se situa contribui para intensificar um processo de labirintização.

O labirinto é, essencialmente, um entrecruzamento de caminhos, dos quais alguns não têm saída e constituem assim impasses; no meio deles é mister descobrir a rota que conduz ao centro desta bizarra teia de aranha. (...)

O labirinto também conduz o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana. Pensa-se aqui em *mens*, templo do Espírito Santo na alma em estado de graça, ou ainda nas profundezas do inconsciente. Um e outro só podem ser atingidos pela consciência depois de longos desvios ou de uma intensa concentração, até esta intuição final em que tudo se simplifica por uma espécie de iluminação. É ali, nessa cripta, que se reencontra a unidade perdida do ser, que se dispersa na multidão dos desejos.<sup>30</sup>

Entrar no labirinto significa, ambigualmente, perder-se nos múltiplos caminhos que podem levar ao encontro de si mesmo, ao sentimento de unidade. O romance narra a trajetória de um homem, em um único dia, pelo labirinto de sua memória, para onde convergem todas as vivências e as reflexões da personagem, com uma história que interage com a História de seu país: “Espectador extasiado do próprio sofrimento, projectava reformular o passado quando não era capaz de lutar pelo presente. Cobarde e vaidoso, fugia de se olhar nos olhos, de entender a sua realidade de cadáver inútil, e de iniciar a angustiada aprendizagem de estar vivo.” (p.108, 109).

Revisitar o passado significa arrancar-lhe as máscaras que poderiam embalar seu presente, conscientizando-se de si mesmo e de seu estar no mundo. A “angustiosa aprendizagem de estar vivo” representa muito mais do que precisar “de qualquer coisa que me ajude a existir” (p.188). Parece ser necessário o afastamento de suas “bóias” de sustentação, para penetrar no labirinto, devassando dolorosamente sua interioridade. Analisar o passado configura-se,

<sup>30</sup> Chevalier e Gheerbrant, 1988, p. 531-532.



provavelmente, como a possibilidade de compreender o presente.

A memória associa-se, pelo título, ao elefante, mamífero enorme, imagem viva para os ocidentais, “do peso, da lentidão e da falta de jeito”<sup>31</sup>, cuja memória o impede de escapar aos modelos anteriormente traçados.

O título da obra - *Memória de elefante* - entrelaça-se, assim, à imagem de labirinto como aprisionamento e impasse, pelo repisar em caminhos já trilhados, pelo repensar a si mesmo e a seu espaço, obsessivamente. Por outro lado, o desvelamento, ao configurar-se como objetivo intensamente perseguido, aproxima os significados simbólicos de labirinto e de elefante, relacionando-os ao trabalho analítico da memória.

O elefante evoca ainda a imagem de Ganeça (deus hindu da Ciências e das Letras, com cabeça de elefante), símbolo de conhecimento. O corpo de homem desse deus representa o microcosmo, a manifestação; e sua cabeça de elefante, o macrocosmo, a não-manifestação.

(...)

Na África, segundo as crenças dos baloulês, o elefante simboliza a força, a prosperidade, a longevidade e a sabedoria.<sup>32</sup>

A personagem principal busca, através de sua viagem “ao fundo” ou ao centro do labirinto (ao cerne de si mesmo), o conhecimento que só poderia obter através da memória, da revisão consciente de um passado ainda vivo em seu presente. O processo desenvolve-se tão lentamente quanto o caminhar de um elefante com o peso de sua massa corpórea, espelhada na personagem como bagagem existencial. O percurso parece conduzi-lo à “iluminação dolorosa de sua falência e da falência do social”<sup>33</sup>.

## CONCLUSÃO

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 359.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.360.

<sup>33</sup> Comentário proferido pela Professora Doutora Teresa Cristina Cerdeira da Silva ao livro, em curso por ela ministrado na UFRJ.

tentei escrever com o vermelho e o verde as terríveis paixões humanas.<sup>34</sup>

*Memória de elefante* perspectiva o combate que se trava entre o eu e o outro, às vezes habitantes da mesma morada; entre o Portugal de hoje e o fantasma de um Portugal glorioso obsessivamente atualizado. A personagem principal é metonímia de Portugal, ambos perdidos, buscando uma autognose necessária à reconstrução. Para o médico, o outro é principalmente a sua própria história – a infância (o pai, a mãe, as tias), o casamento (a mulher e as filhas), a profissão, o serviço militar –, história com que dialoga num incessante fluxo de consciência. Para Portugal, o outro é também a sua História: as Índias, caminho sempre apontado; a ditadura salazarista e sua permanência; a revolução dos Cravos e o percurso subsequente; a descolonização de África – todos imagens fantasmáticas. Parece necessário voltar-se dolorosamente “para o seu quintal”, para a descoberta (possível?) da dimensão interior, em ambos casos, rompendo com ilusões confortáveis – a grandeza do passado, a preservação das colônias, a liberdade e seus frutos como conquistas automaticamente obtidas pela revolução, para Portugal, da mesma forma que o psiquiatra abandona a estável felicidade do casamento. A solidão do médico corresponde ao insulamento geográfico e cultural da pátria no contexto europeu.

Não há solução, há caminhos, todos apontando para uma reflexão que favoreça o desvelamento, o mirar-se no próprio espelho encarando a singular dimensão da existência na busca de uma deslabirintização, ainda que por tortuosa trajetória.

---

<sup>34</sup> Antunes, 1986, p. 125.

**RESUMO:** *Memória de elefante* espelha a crise pós-moderna do sujeito e a perplexidade do homem português pós 25 de abril. O romance acompanha o deambular de um médico psiquiatra, numa sexta-feira. As ações presentes, definíveis, são atravessadas pelo passado que aflora completamente fragmentado, estilhaçado, trazido pela memória. O vazio existencial - a profunda solidão desse eu que não consegue encontrar-se consigo mesmo - é preenchido pela busca de auto-análise no retorno às origens. O médico é um homem insatisfeito com a realidade que o cerca e consigo mesmo, buscando configurar sua própria identidade ao avaliar sua trajetória de vida.

**Palavras-chave:** António Lobo Antunes, narrativa portuguesa, pós-modernismo.

**ABSTRACT:** *Memória de elefante* shows the post-modern crisis of the subject and Portuguese man's perplexity after April 25<sup>th</sup>. The narrative accompanies the way of a psychiatrist doctor, on Friday. The present actions, definable, are crossed by the past, completely fragmented, broken into pieces, brought by the memory. The existential emptiness – the deep loneliness of this man that doesn't find himself – is filled out by the self-analysis search into the return to his origins. The doctor is an unsatisfied man with the reality that surrounds him and with himself, looking for his own identity by evaluating his life path.

**Keywords:** António Lobo Antunes, Portuguese narrative, postmodernism.

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. *Memória de elefante*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.
- \_\_\_\_\_. “Receita para me lerem”, Revista Visão, 3 jan. 2002, p. 7.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

- LAING, R. D. *O eu e os outros*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Palas, 1981.
- PESSOA, Fernando. *Obras poéticas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1996.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

## OS TESTEMUNHOS DE UM ESPLENDOR NÁUFRAGO

**Rosana Cristina Zanelatto Santos<sup>1</sup>**

Do Modernismo até a Revolução dos Cravos (1974), duas chaves catalográficas marcam o romance português: “[...] a ficção artística, voltada para a concepção universal do homem, e a ficção comprometida com uma ideologia, voltada para o homem inserido em seu tempo” (Gomes, 1993, p. 30). Com a Revolução dos Cravos, houve que uma revolução romanesca, em que os modos de narrar passam a ser exercitados para além da linearidade do contar uma história compromissada com o ser humano e com sua inserção no mundo, importando também como a linguagem e a literatura resistirão ao primado de enredos demasiadamente humanos e ideológicos.

Dentre os romancistas que ganham destaque nesse novo panorama literário português, destaca-se António Lobo Antunes, nascido em 1942, médico psiquiatra por formação. Se quando o estudioso Álvaro Cardoso Gomes lançou em 1993, o texto *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*, Lobo Antunes contava com apenas uma de suas obras publicada no Brasil (*Os cus de Judas*), atualmente (2005) a editora fluminense Rocco tem dado a conhecer ao leitor brasileiro outras de suas produções, dentre elas: *Explicação dos pássaros*, *Fado alexandrino* e *O esplendor de Portugal*.

Em linhas gerais,

Mergulhando fundo na sordidez do cotidiano, nos abismos da interioridade, Lobo Antunes cria anti-heróis que procuram escapar da mediocridade da vida através de débeis revoltas. Mais do que a aventura na aceção objetiva do termo, os romances deste escritor tratam de consciências que perambulam num cenário que lhes é hostil, tentando compreender-se e, ao mesmo tempo, compreender os outros. Para tanto, como num exercício de análise, põem-se a desenrolar um fio confuso de recordações, de conteúdos reprimidos da

---

<sup>1</sup> Professora efetiva de Literatura Portuguesa no *Campus* de Campo Grande da UFMS. Doutora em Letras pela USP.

infância, de volições. Seres sempre falhados, mesmo quando têm consciência disso, não conseguem de maneira alguma resolver os impasses da vida, as relações, amorosas, o falhanço profissional (Gomes, 1993, p. 54).

Reconhecendo a pertinência das observações supracitadas, neste ensaio interessa-nos verificá-las em *O esplendor de Portugal*<sup>1</sup>, aliando-as a uma visão crítica oferecida pelos Estudos Culturais.

Como em outros romances de Lobo Antunes, *O esplendor...* apresenta um fragmento da vida de Carlos, um dos narradores-personagens, retornado de Angola: o tempo exterior abarca a noite da véspera de Natal e a madrugada natalina, num período de mais ou menos 12 horas. Já o tempo interior, extrapola os limites da vida de Carlos, percorrendo desde o vivido por seus ascendentes pela época da migração para as terras coloniais angolanas, passando pelo abandono do além-mar após a vitória dos africanos sobre as forças coloniais portuguesas, chegando à espera de Carlos, na noite de Natal, pela visita de seus irmãos.

*O Esplendor...*, em nossa percepção, é pródigo no trabalho de renovação de uma visão de Portugal e de Angola (e, por extensão, do território africano). Ao estabelecer a possibilidade de que vários narradores falem, Lobo Antunes evidencia uma cosmovisão perpassada pelas feridas abertas nos portugueses, nos retornados e naqueles que optaram por ficar em África. Como num *Bildungsroman*, parece haver uma intencional preocupação em ensinar, especialmente os portugueses, a enxergar a si mesmos, aos retornados e aos angolanos/africanos, depois de depostas as máscaras superpostas por vitórias reais e imaginárias de Portugal, como as Grandes Navegações, a Restauração, a ascensão do Marquês de Pombal, a proclamação da república e o governo de exceção salazarista. Não é um ensino regular, que siga critérios cronológicos e associativos: é uma prática pedagógica transformada pela visão estética/poética, em que passado, presente e um futuro sem tempo de vir se misturam.

Lobo Antunes apropria-se da tradição colonial da literatura de testemunho para processar seu ensino. Essa tradição é metamorfoseada e recriada com base num princípio de oscilação entre o realismo descritivo de cenas domésticas de uma fazenda de coloni-

zadores portugueses em Angola (a hora do jantar, a reunião natalina, a vida dos negros no eito) e cenas dignas de pesadelos, como as que cercam as investidas da guerrilha contra as propriedades e as vidas dos colonizadores.

Se, por um lado, a literatura de testemunho portuguesa produzida do século XV ao XVII fixou alguns conceitos mitificadores, como o “novo mundo”, a “recuperação do paraíso perdido” e o “bom selvagem”, por outro, afirmou a presença de um projeto colonizador mercantilista e salvífico, fruto da dialética existencial do modo de ver e viver o mundo pelos portugueses (*cf.* Castro, 1985, p. 11 e seg.).

Os narradores-personagens de *O esplendor...* testemunham o resultado do projeto colonial lusitano: eles caminham por um mundo destruído, pleno de violência (física e psíquica), em movimentos concêntricos sem saída. Mesmo o mar, alternativa eleita n’outros tempos para a pequenez geográfica de Portugal, não é a possibilidade de (re) encontrar o Éden: nos navios que saem de Loanda, a superlotação, o fedor, as doenças não serão recompensadas com benesses. Portugal, o destino desses navios, é o lugar de uma demência coletiva, receosa pela chegada dos retornados e como eles sobreviverão em meio a um país obscurecido e tornado arredio após décadas de um regime ditatorial (o salazarismo).

Carlos, retornado, filho bastardo de um engenheiro português com uma doméstica angolana, assumido legal, mas não legitimamente pela família branca, é o narrador que sobressai em meio às vozes que produzem um *continuum* narrativo. É que dele parte a iniciativa, aparentemente uma tentativa de apaziguar suas tensas relações com os irmãos (filhos dos pais portugueses) em uma noite de Natal, de reunir o que sobrou da família. A irmã leva uma vida promíscua como amante circunstancial de homens poderosos de Portugal; o irmão mais novo, vítima de epilepsia e de esquizofrenia, está internado em um sanatório às expensas da irmã. Carlos não os vê há algum tempo. Sua vida não é melhor que a dos irmãos: ele mora com a esposa (com quem vive uma crise matrimonial) num sórdido apartamento de onde se vê a chegada dos navios pelo estuário do Tejo; sobrevive graças a um emprego medíocre de escriturário.

Carlos, ainda que reconhecido por nós pela alcunha de retor-

nado, é o colonizado, posto que nascido em Angola e mestiço (ele carrega inclusive um tom amulatado na tez e os cabelos a meio caminho da carapinha). Suas falas são a voz colonizada que intenta, desde a infância, se deslindar das redes socioeconômicas, culturais e discursivas do colonizador. Porém, os colonizadores estão por todo lado: os pais (aqui falamos no casal português), os irmãos, a avó materna branca, os amigos próximos da família, os habitantes de Lisboa, quando do retorno. Carlos também é o colonizador, porque foi criado em meio a uma família branca, segundo as orientações de uma visão eurocêntrica de mundo. Assim, na sua percepção, todos, negros e brancos, desprezam-no por sua condição mestiça/miscigenada.

A *miscigenação*, a união sexual entre raças diferentes, sempre estava no imaginário europeu. Os colonizadores eram obcecados pela prole dessas uniões, considerada inferior e degradante. Embora a miscigenação fosse considerada um fenômeno amedrontador, subversivo da estabilização do poder imperial e mantenedor da separação entre selvagem e civilizado, houve um certo fascínio diante da mistura de raças. As teorias da *hibridização* aplicam-se à miscigenação (Bonnici, 2005, p. 41. Grifos do autor).

Nessa perspectiva, o híbrido situa-se no lugar da diferença, no lugar da possibilidade de subversão, a um só tempo ambivalente e contraditório; “[...] é o lugar onde se realiza a diferença cultural” (Bonnici, 2005, p. 32).

Carlos, em hipótese, seria o híbrido capaz de resistir à dominação colonial por ter sido educado em seus meandros e por ter também ascendência do colonizado. Lembremo-nos de que quando criança, ao sentir-se repellido pela mãe portuguesa, pela avó materna ou pelos irmãos, refugiava-se na cozinha, aos cuidados das serviçais negras, que lhe mostravam o parentesco étnico-cultural que os unia.

No testemunho de Carlos encontramos um traço marcante da escrita pós-colonial: a inversão do “[...] sistema eurocêntrico de valores e [a percepção da] história e da sociedade a partir da perspectiva daquelas vozes que foram silenciadas ou excluídas” (Bonnici, 2005, p. 12). É uma fala carregada de interrogações, de tentativas



de compreensão sobre as relações imaginárias que balizaram, por séculos, a dominação e a superioridade de poucos (os europeus) sobre uma grande parte do mundo (americanos, africanos, asiáticos). No entanto, as dúvidas de Carlos não resolverão sua situação no mundo: se em Angola, ele era o mestiço, aquele que carregava o sangue e alguns traços dos nativos/dos colonizados, em Lisboa, ele será o retornado, aquele que nunca foi (português), mas voltou a Portugal.

Nesse percurso compreensivo, instaura-se uma tentativa inconsciente (e cremos que consciente n'alguns leitores) de compreender o projeto e o processo colonialista: para que serviu tanta violência, tanta destruição, tanto despertar de animosidades entre iguais, isto é, entre seres humanos? O *ethos* ocidental, no caso de *O esplendor...*, o *ethos* português, poderá ser julgado por alguém, colonizado ou colonizador? Terá o colonizado meios reais e estratégias discursivas para acusar e condenar o colonizador, reivindicando um lugar no mundo e não a subsistência assistencialista que cria uma nova modalidade de colonização, a dependência? Ou ficarão, tanto colonizados quanto colonizadores, a repetir “O horror, o horror”, como o agonizante Kurtz de Joseph Conrad?<sup>2</sup>

Nesse sentido, Carlos também sofre “o horror”, consequência direta da *Umheimlichkeit*, isto é, do sentimento de não-estar-em um lar, numa pátria que ele possa chamar de sua. Segundo Thomas Bonnici, a *Umheimlichkeit* “É a situação de *estranheza* de que os escritores coloniais falam quando escrevem sobre as terras do Novo Mundo” (2005, p. 59-60. Grifo do autor).

A formulação primeira e insistente que Carlos faz a si mesmo e a sua esposa sobre a vinda dos irmãos no Natal, tem a aparência de uma pergunta retórica utilizada para preencher o tempo. No entanto, ela esconde – e diríamos que de modo ínfimo – o horror de um espaço não preenchido e que, a depender da vinda dos irmãos (que não virão), continuará vago e viandante pelas margens do mundo de Carlos.

**RESUMO:** Este ensaio, tendo como *corpus* de análise o romance *O esplendor de Portugal*, de Lobo Antunes, intenta demonstrar, com base em um aporte teórico que alia os Estudos Literários aos Estudos Culturais, como a literatura de testemunho subsiste no texto literário contemporâneo. Se no século XV, ela foi o testemunho das vitórias coloniais, no século XXI ela registra os resultados e o horror do mundo pós-colonial.

**Palavras-chave:** Romance contemporâneo português; literatura pós-colonial; Lobo Antunes.

**ABSTRACT:** *This essay analyses the novel O esplendor de Portugal by Lobo Antunes, intending demonstrate based on confluence of Literary Studies' and Cultural Studies' theoretical supports, the survival of testimony's literature in contemporary literary text. If in 15 th century she testifies colonial victories, in 21 th. Century she registers results and the horror of the post-colonial world.*

**Keywords:** *Portuguese contemporary novel; post-colonial literature; Lobo Antunes.*

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá: Eduem, 2005. (Coleção *Fundamentum*, 12)
- CASTRO, Sílvio. *A Carta de Pero Vaz de Caminha – O descobrimento do Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 1993. (Criação & Crítica; vol. 14)
- LIMA, Luiz Costa. Brancos e negros na África de Conrad. In: \_\_\_\_\_. *O Redemunho do Horror: as margens do ocidente*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003. p. 185-227.

## NOTAS

<sup>1</sup> Utilizamos neste ensaio a edição da Rocco, 1998.

<sup>2</sup> Esses questionamentos nos foram suscitados com base na leitura do Capítulo II: Brancos e negros na África de Conrad, do livro *O Redemunho do Horror: as margens do ocidente*, de Luiz Costa Lima.<sup>7</sup>

# RELAÇÕES DÉGRADÉS: FRONTEIRAS ANGOLANAS EM MANUEL RUI E JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

**Renato dos Santos Pinto<sup>1</sup>**

A marginalidade e a falta de um lar não devem, em minha opinião, ser glorificadas: elas precisam ter um fim, de modo que mais – e não menos – pessoas possam usufruir dos benefícios daquilo que foi durante séculos negado às vítimas de raça, classe e gênero.

Edward Said<sup>2</sup>

Um tiro interrompe um discurso. Porém, comumente, são necessários mais recursos na construção de um discurso do que para se aprender a empunhar uma arma. O problema é que por trás de uma visão acurada, um ouvido tolerante e mãos ávidas em ultrapassar o toque, existe um sentido, fruto de um outro discurso, que, se por um lado recorre aos “ataques cirúrgicos”, também é capaz de seduzir com imagens, textos, pluralidade melódica, alta tecnologia, fast foods e uma língua bastante utilizada internacionalmente.

Questões que envolvam dominação cultural, política e econômica entre comunidades ou civilizações distintas existem desde os primórdios da humanidade. Ao longo da história é comum um poder hegemônico buscar determinar, durante a sua vigência, os paradigmas culturais das sociedades sob sua influência, e neste nosso período - marcado pelo fim da bipolaridade da Guerra Fria, após a reestruturação da antiga URSS e da queda do Muro de Berlim - não haveria de ser diferente.

Muitos estudiosos têm se debruçado sobre o assunto buscando compreender essa nova fase de inter-relacionamento cultural, vertiginosamente acelerada por uma verdadeira revolução tecnológica, que permite que eventos em qualquer canto do planeta sejam transmitidos praticamente no instante de sua ocorrência. Linhas demarcadoras de fronteiras são alteradas, flexibilizando uma série de conceitos por elas suscitadas como pátria, nação ou identidade

<sup>1</sup> PG – Universidade Federal Fluminense

<sup>2</sup> SAID, 2003, p. 189.

cultural. O trecho a seguir é de autoria do sociólogo português Boaventura de Souza Santos:

[...] as identificações, além de plurais, são dominadas pela obsessão da diferença e pela hierarquia das distinções. Quem pergunta pela sua identidade questiona as referências hegemônicas mas, ao fazê-lo, coloca-se na posição de outro e, simultaneamente, numa situação de carência e por isso de subordinação. Os artistas europeus raramente tiveram de perguntar pela sua identidade, mas artistas africanos e latino-americanos, a trabalhar na Europa vindos de países que, para a Europa, não eram mais que fornecedores de matérias-primas, foram forçados a suscitar a questão da identidade.<sup>3</sup>

Com relação a essa passagem, ponderamos que também é possível aceitar que o desejo de ampliação e perpetuação de determinada cultura sobre outras instigue, por parte de quem possui ou deseja a hegemonia, o interesse em estar constantemente reforçando e expandindo suas posições em detrimento de outras. Assim, só ficariam isentos da discussão sobre identidade, aqueles que, porventura, estivessem totalmente deslocados do intercâmbio entre as civilizações. Então, que papel histórico estaria reservado à comunidade lingüística lusófona? O isolamento ou a busca de elementos comuns que nos credenciem a disputar a hegemonia seriam nossas únicas alternativas? Acreditamos que não e, neste momento, recorreremos a Edward Said.

Palestino e defensor da autodeterminação de seu povo frente à ofensiva do Estado Israelense, Said, ao demonstrar os meandros dos projetos de dominação cultural ocidental capitaneados, principalmente, pelos norte-americanos, seja no meio acadêmico, seja em relação à arte, não chega a propor que um outro viés cultural assumo o centro do poder. Em seu discurso está sempre colocada a possibilidade de um espaço híbrido, onde pontos de vista distintos possam conviver harmonicamente respeitando suas diferenças. Em suas palavras:

O fato é que, nos Estados Unidos – uma sociedade, afinal, de imigrantes composta por muitos africanos, asiáticos, além dos

<sup>3</sup> SANTOS, 1992, p. 135.

européus -, as universidades tiveram finalmente de tratar das sociedades não-ocidentais; da literatura, da história e das preocupações particulares das mulheres, nacionalidades variadas e minorias; e de temas não convencionais, até então ignorados, tais como cultura popular, comunicação de massa, cinema e história oral. Além disso, todo um leque de questões políticas controversas, como raça, gênero, imperialismo, guerra e escravidão, passou a fazer parte de palestras e seminários.<sup>4</sup>

Esta passagem foi retirada de um texto em que Said aborda justamente o papel do meio acadêmico na contemporaneidade com ênfase nas universidades americanas, onde foi docente até seu falecimento, em 2003. De sua obra, *Cultura e imperialismo e Orientalismo* - talvez seus principais livros traduzidos para o português - encontram-se esgotados na maioria das grandes livrarias do centro do Rio de Janeiro, o que pode vir a ser um dado positivo.

Trazendo o foco para o mundo lusófono, encontramos na narrativa angolana um espaço oportuno para abordar as questões vistas até aqui. Culturas de origens civilizacionais distintas convivem num país de independência recente, conquistada com viés marxista, e que, agora, busca seu espaço no mundo contemporâneo. Elegemos a narrativa de José Eduardo Agualusa e Manuel Rui e abordaremos algo sobre suas estratégias discursivas.

Em Agualusa realçamos o trânsito entre comunidades lusófonas. Lisboa, Luanda, Recife e Rio de Janeiro estabelecem um eixo comum em sua narrativa. No romance *A conjura*, o autor utiliza personagens históricas numa tentativa de levante contra a coroa portuguesa em fins do séc. XIX. É bastante visível a presença de portugueses que, já naquela época, aderiram à causa angolana, como é o caso, por exemplo, do jornalista Alfredo Troni. Ao Brasil, já independente, coube na trama um papel coadjuvante de origem das armas para a causa libertária Angolana. Em *Um estranho em Goa*, Agualusa inclui em seu roteiro a Ásia, ampliando o leque lusófono a que nos referíamos. Já o livro de contos *Fronteiras Perdidas* sugere um apagar das linhas que separam as fronteiras culturais, principalmente entre os países lusófonos. Alguns contos assumem um ar iconoclasta tentando reduzir a distância entre África, Brasil, Portugal e os principais representantes ocidentais, a partir da di-

<sup>4</sup> SAID, 2003, p. 191.

luição de idéias preconcebidas e estereótipos criados nas relações entre as culturas. Mas, é do romance *O ano que Zumbi tomou o Rio* a cena a seguir que se passa no Aeroporto Galeão e ilustra o que sugerimos até aqui sobre sua estratégia narrativa:

“Basta um passo para sair do Rio e entrar em Luanda”, gosta de dizer Francisco Palmares. “Cruza-se a porta do Aeroporto do Galeão, nas tardes de domingo, e estamos no Roque Santeiro.” [...] Francisco repara num sujeito mestiço junto à porta de saída dos passageiros, longo bubu nigeriano, colares de miçangas ao pescoço, barrete colorido na cabeça. No dia seguinte descrevê-lo-á a Euclides:

- Um mudiaé fantasiado de africano.

Segura um cartaz: I Encontro de Escritores Negros de Língua Portuguesa. O coronel sorri – vai ter uma surpresa desagradável quando Monte lhe estender a mão. [...]

- deve haver engano, senhor, estou esperando três escritores angolanos.

- Precisamente. Somos nós.

O brasileiro não sabe como exprimir a indignação que quase o sufoca. Esbraveja:

- Os senhores?! Os senhores não estão parecendo africanos!...

- A sério? Você também não parece índio e no entanto presumo que seja brasileiro.<sup>5</sup>

Apesar do trecho acima ilustrar perfeitamente o aspecto da narrativa de Agualusa que queremos realçar, enquanto conjunto, é *Nação Crioula: A correspondência secreta de Fradique Mendes* que talvez melhor represente esta temática. Uma personagem portuguesa, tomada emprestado ao grupo de Eça de Queirós, no séc XIX, após passar por aventuras e desventuras em Luanda, foge para Recife a bordo do *Nação Crioula*, outrora navio negreiro, tornado alegoria da liberdade e do intercâmbio dos povos da comunidade lusófona.

Em Manuel Rui abordaremos uma questão que se encontra ligada por um fio ao Neo-realismo português, que teve seu ápice a partir dos anos 40 do séc. XX e foi ganhando complexidade até chegar à fase atual, desacreditado por muitos especialistas, em função de fatores variados, entre eles, o arrefecimento dos sonhos utópicos que marcou o período entre a Revolução dos Cravos e a

<sup>5</sup> AGUALUSA, 2002, p. 68 e 69.

queda do Muro de Berlim.

Veremos a presença da infância enquanto alegoria de esperança para o futuro angolano. Iniciamos pelo menino Ruca, que batizou o porco “Carnaval da Vitória” na novela *Quem me dera ser onda*. A inusitada trama trata da criação de um porco num apartamento de sétimo andar onde reside uma família luandense. O objetivo do pai de Ruca é engordar o porco para matá-lo no próximo carnaval, porém os meninos se apegam ao animal e passam a tratá-lo como companheiro revolucionário. Toda vez que o porco é maltratado, Ruca parte em defesa dele e sonha com sua liberdade. O comportamento do menino é pautado mais pelos seus instintos do que pelas ordens e posições dos adultos, que em sua maioria, demonstram uma compreensão parcial do ideário revolucionário, causando um certo desajuste entre o cotidiano e suas atitudes. Ao final da novela, durante a morte de “Carnaval da Vitória” Ruca transfere para si o sentimento de liberdade, concluindo com a frase-título: Quem me dera ser onda! A professora, exceção entre os adultos, ao elogiar a redação de Ruca, vencedora de um concurso na escola, acaba por eleger a caneta como arma do menino no futuro.

*Crônica de um mujimbo* também se passa em ambiente urbano e possui uma presença efetiva de metalinguagem. Além das tradições africanas e da contraposição entre os ocidentes capitalista e socialista, há também referências à cultura oriental através de um médico vietnamita inserido na trama. A personagem protagonista Henrique Feijó possui um cargo de chefia no Estado e taxa de pré-científico tudo aquilo que foge a sua concepção de marxismo. Ao fazer uma viagem à Romênia para tratamento de saúde, Feijó se recusa a deixar seu filho Xino com Vó Catarina, tia de sua esposa que veio do Malange e possui uma cultura mais arraigada nas tradições africanas, optando por sua secretária Dona Xaxão para a guarda do menino. Porém, ao final da trama, Dona Xaxão revela um conhecimento da língua quimbundo, passada através de estórias contadas por sua avó na infância. Este elemento transparece um enriquecimento na formação de Xino que, provavelmente, terá contato com as tradições africanas através de sua tutora durante a viagem da família.

Por último, passemos ao romance *Rioseco*. O casal Noíto e Zaccaria, fugindo da guerra civil, acaba por se estabelecer numa ilha de

pescadores onde convive com pessoas de origens diversas. Noíto compara seu marido - lembremos que eles vieram do interior - ao elemento “rio”, e o pescador Mateus, que deu transporte e abrigo ao casal, é comparado ao “mar”. Noíto estabelece uma forte amizade, rica em troca de experiências, com o filho de Mateus. Ao final da trama, após um ferimento fatal, Zacaria, se esvai exangue, deixando um vazio corroborado pelo título do romance. Porém, o fato que aponta para esperança no futuro é que o menino se chama Kwanza, nome de um dos mais importantes rios angolanos.

Dito o que pretendíamos sobre as narrativas propostas, ressaltamos que entre nossos desejos está a busca de um distanciamento capaz de formar uma avaliação dos discursos em disputa, lançando mão de outros, cada vez mais amplos - capazes de abarcar ao máximo a pluralidade cultural – elegendo como utopia a busca de seu limite, na esperança de que as idéias hegemônicas feneçam e viva o multiculturalismo.

**RESUMO:** Abordagem das relações entre as comunidades lusófona na narrativa de José Eduardo Agualusa e da infância enquanto alegoria de esperança de futuro em Manuel Rui, relacionando-as aos paradigmas culturais da atualidade propondo um papel para a lusofonia na discussão sobre as hegemonias culturais em direção a uma proposta de multiculturalismo.

**Palavras-chave:** narrativa angolana, multiculturalismo, lusofonia.

**ABSTRACT:** *The text deals with the relationships among the portuguese speaking communities along the narrative of José Eduardo Agualusa as well as with the infancy as a representation of the hope in the future as in the work of Manuel Rui. These two elements are related to the cultural paradigms of this present time, suggesting a role for the portuguese language in the discussion about cultural hegemonies and looking forward a multicultural proposal.*

**Keywords:** *angolan narrative, multiculturalism, portuguese speaking communities.*



## REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, José Eduardo. *Fronteiras Perdidas*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Um Estranho em Goa*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Nação Crioula - A correspondência secreta de Fradique Mendes*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O ano em que Zumbi tomou o Rio*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.
- RUI, Manuel. *Crônica de um Mujimbo*. Lisboa: Cotovia, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Quem me dera ser onda*. Lisboa: Cotovia, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Rioseco*. Lisboa: Cotovia, 1997.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras: 1995.
- \_\_\_\_\_. *Orientalismo - O oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras: 2001.
- \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras: 2003.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento, 1992.

## PALACIO INVISÍVEL, MURO DE VIDRO: UM PINTOR NO ESPELHO

Rita Aparecida Coelho Santos<sup>1</sup>

Considerando que uma das funções da obra literária é abrir um campo de representações despragmatizadas em que o leitor descobre novos significados e experimenta imaginariamente novas perspectivas, superando, assim, os estreitos limites das respostas pré-fabricadas e das percepções automatizadas no dia a dia, proponho uma reflexão inicial sobre o domínio ficcional “do fingimento” no romance *Gêmeos*, de Mário Cláudio.

Trata-se de uma extraordinária invenção narrativa em que história e ficção encontram no campo discursivo um outro campo de encenação onde todos os elementos estão condicionados pelo jogo do *como se*. O autor cria um cenário ideal para expressão de uma ambigüidade entre o que se faz presente e o que se faz ausente no texto, sem que um plano domine o outro. É no jogo entre presença e ausência, entre o real e o imaginário, que se nos apresenta a história de Dom Francisco, um velho pintor que vivencia o tempo da velhice, da solidão e do estar ausente de si, perdendo gradativamente sua identidade. Estruturada a partir de uma combinação oscilatória entre os eixos da realidade e do imaginário, a função imaginária é acionada desde o início quando o narrador relata sua chegada a uma pequena cidade peninsular, “a fim de empreender uma certa indagação sobre a fase última do pintor”. A visita ao Museu revela que se trata de Francisco Goya já que os quadros “A Procissão”, “A Tomada” e “O Manicômio” pertencem ao espanhol, cuja biografia revela o exílio, aos 82 anos, em Bordeaux, França, com Leocádia, sua última amante. A encenação dessa realidade, que desde logo faz-se imaginária, inscreve o texto na estrutura do fingimento. Segundo Iser<sup>2</sup>, um texto que se ancora no jogo do fingimento é marcado pela ambigüidade, porque a sua

<sup>1</sup> Professora assistente de Literatura Brasileira na Universidade do Estado da Bahia – Campus VI / Caetitê

<sup>2</sup> ISER, W. Os Atos de Fingir, ou o que é Fictício no Texto Ficcional. Trad. de Luiz Costa Lima. In: Lima, L. C. *Teoria da Literatura em suas Fontes*, vol. II, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, p. 402.

estrutura se baseia entre os eixos do real e de algo irreal ou impossível. Essa ambivalência do discurso ficcional torna o texto um mediador entre o real e o imaginário.

A encenação de uma realidade imaginária no romance de Mário Cláudio torna possível o acesso à experiência fora da sua função pragmática, uma vez que a abertura dos espaços do fingimento compele o imaginário a tomar uma forma enquanto, ao mesmo tempo, age como meio para sua manifestação. Assim, a experiência vivenciada pelo leitor se baseia no jogo do *como se*. Nesse jogo literário, o mundo vivencial vai se desmanchando na medida em que se estabelece um conflito entre o que se faz presente e o que se faz ausente.

Consciente de que o texto literário ativa a imaginação, o leitor de *Gêmeos* envereda no jogo do *como se* e penetra no mundo do pintor espanhol Francisco Goya que assume a decisão de se recolher ao isolamento na Quinta para viver o tempo que lhe resta. Na difícil tarefa de “estar à frente do seu destino” seguem-no a amante Leocádia, a bela e jovem Rosarito, o jardineiro Símom e o cão D. Beltrán. Juntos abrirão portas e janelas e ajudarão o protagonista na difícil travessia para o outro lado da realidade, para esse mistério diante do qual estaca, presa de visões amedrontadoras, sobretudo diante da constatação da proximidade do fim.

Paulatinamente o leitor é levado ao interior da casa da Quinta, penetrando no mundo silencioso e fantasmagórico de Dom Francisco. O ingresso na casa constitui “um momento de singular soleinidade”. Simbolicamente, a casa representa retraimento do mundo. Entrar nela é, também, sair do palco social para penetrar num espaço regenerador e pacífico, delimitado por fronteiras físicas e psicológicas. Transcendendo o estatuto de mero domicílio para assumir um caráter existencialista, a casa é, para o velho pintor, espaço de aprendizagem:

Que significa de fato a morada que nos habituamos, meus senhores, senão o ataúde que nos há de guardar? Um ventinho agudo retalhava-me o pescoço. Penetrei nas quadras de baixo, já não como o arraganho do dono, mas com o temor do eterno aprendiz. E juro que nunca como então experimentei silêncio tão duro<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> CLAUDIO, Mário. *Gêmeos*. Lisboa: Dom Quixote: 2004, p. 18.

À medida que percorre as divisões da casa D. Francisco vai acordando as inquietações e fantasmas que o acompanharão até o fim. No plano da memória, percorrer a casa corresponde a percorrer toda a vida não para tê-la nas mãos, mas para reviver seus passos na tentativa de superar o desassossego, o desequilíbrio, a consciência de incompletude e o temor da morte. Avançando para as estâncias de cima, o pintor pressente que se ia acalmando a “lida daquela jornada difícil”. Simbolicamente, os diferentes andares e cômodos da casa representam diferentes estados da psique, possibilitando o trânsito pelas esferas da mente como sugere Bachelard:

A casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado e o presente e o futuro dão a casa dinamismo diferentes, dinamismos que freqüentemente intervêm, às vezes se opondo, as vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade<sup>4</sup>.

No romance *Gêmeos* as esferas de presente e passado se entrecruzam, denunciando sempre a estranheza do protagonista na revisitação da infância. O regresso a casa/aldeia descortina para o velho pintor “como cresce um homem à custa dos corações que consome”. As reminiscências da casa da infância pautam ainda a figura materna curvada sobre uma roca inútil, desculpando-se dos pobres produtos rústicos que constituíam o passadio diário. (p.43) Sobre põe-se a essas imagens “uma distração que o defendia de cair na estranheza com que revisitava os lugares da infância, falando apenas o bastante, e mesmo assim escolhendo palavras que os familiares inteiramente compreendessem”. (p.43) O estranhamento ao excessivamente familiar reflete a relação do pintor com o espaço infantil, denunciando seu desejo de superar os próprios limites e o mórbido fascínio por tudo o que o amedrontava.

Descortinada pelo olhar do protagonista, a casa interior é um mundo incomensurável de luz e de sombras que encontra um turbilhão de forças ocultas, de desejos inconfessos, de prazeres, tentações, bruxas e figuras fantasmagóricas. Mergulhado nesse

<sup>4</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 201.

abismo, numa jornada em direção ao âmago da própria vida, Dom Francisco enfrenta o exílio imposto pela velhice, a surdez, o medo visceral da morte e o amor pela jovem Rosarito. Dessa experiência de êxtases e terrores emerge a arte expressionista-visionária, caracterizada por uma fusão de máxima intensidade emocional e máxima lucidez crítica. Presenteado com os momentos de criação do artista, o leitor de *Gêmeos* mergulha na pirâmide social das obscuridades, em cuja base agita-se horríveis criaturas:

O velho deus escancarava os olhos sanguinolentos, e toda a monstruosidade do Planeta se quedava neles reflectida. E apertava entre os dedos o corpo hirto de Rosarito, pronto a esquartera-la antes de a leva-la a boca, impedindo-a de conceber os que a votassem uma sorte igual, ínfimos números da eterna procissão dos que nascem para matar, produzindo aqueles que na sua hora haverão de os assassinar também<sup>5</sup>.

Tal descrição atesta a espessura da interioridade de Goya. A imagem de Saturno perscruta, investiga e indaga, conduzindo o leitor para além do visto, interrogando as palavras, rastreando a paisagem interior do artista. Trata-se do quadro intitulado *Saturno devora seus filhos* em que, na mente atordoada de Dom Francisco, a figura da cria é substituída pelo corpo da filha de Leocádia, pela qual padece de amor meditando sobre o trágico transcórre do tempo e da juventude que passa como tudo no mundo; e ainda no lamentar “o fatalismo com que vão devorando os filhos a vida dos progenitores. E odiava essa lei que a Natureza lhe impunha e parecia-lhe ela obscura e horripilante”. (p 44) Pintado na parede da sala, o quadro representa não somente a dolorosa experiência de separação entre o velho e o novo, mas a recusa de perder tudo aquilo a que se ligou durante toda a existência. “Ascendendo nu de uma gruta de térreas humidades” emerge Saturno com a sua fome devoradora de vida contrapondo os inseparáveis mundos da velhice e da juventude e representando a transitoriedade que os fazem gêmeos.

A pintura traduz as noites de pesadelos do velho que tenta desesperadamente atravessar o desafio da existência, cuja última porta é controlada por Rosarito. A menininha com as faces tingi-

<sup>5</sup> CLAUDIO, 2004, p. 45.

das de carmim brandindo as chaves e arregaçando a camisa até o alto das coxas, assinala o trágico vazio do mundo da velhice. Por outro lado, também é ela a responsável pelos dias festivos em que apagava as nuvens da memória de Dom Francisco, iluminando-lhe os pensamentos nos passeios matinais. Na experimentação do amor pela juventude o protagonista descreve o sentimento amoroso, expõe os seus conflitos intrínsecos, revela suas oscilações e sinuosidades, deixando vislumbrar os desejos irrealizáveis e por vezes, inconfessáveis que o acompanham. Entre esses últimos, encontra-se o desejo de ver a amada morta, também expresso na pintura de Saturno. A causa desse desejo encontra-se nos muitos desmandos da jovem, cuja corte de rapazes ela comandava com autoridade e recompensas.

Compondo o quadro de maneira similar ao seu pesadelo Dom Francisco consegue transitar entre o vidente e o visível, trazendo à tona suas fantasias inconscientes, rompendo as defesas conscientes contra elas. O fundo desses anseios, que o quadro deixa entrever, é constituído pelo par amor e morte, pois ora o artista demonstra desejo por Rosarito, ora almeja vê-la morta, devorada pelo Saturno onipotente.

O dilaceramento do artista resulta de um amor não correspondido. Exilado em seu palácio invisível e silencioso, consciente da própria velhice, Dom Francisco agoniza lutando para se libertar dos grilhões do tempo e do social. Acentua-se cada vez mais a solidão, o sofrimento, a melancolia e o desespero causados pela percepção de que:

depois que Rosarito me traía, ia percebendo de como era ondulante e esfumada a paisagem, raramente se precisando em suas linhas. E a tristeza descia-me a alma amargurada pelo que bem sabia significar aquela despedida dos contornos e das cores. Para onde fora a concisão de antigamente, os volumes, que uma vez entrevistos, logo se dispunham na tela projetada, as iniludíveis tonalidades do verde e do azul e do amarelo, enquadradas pela chapada do vermelho, através das quais se me arrumava o Mundo naquilo que ia pintando? E já não atinava se procediam da enfermidade, se da mágoa, as lágrimas que me assomavam<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Ibidem. p. 105.

A frustração amorosa acentua a nostalgia do vazio, provocando um distanciamento e um estranhamento que não se dá apenas com relação às coisas, mas se projeta também na percepção do humano. São visíveis os efeitos desse estranhamento a obra final do artista com ênfases formais nos contrastes de claro/escuro. A temática, conforme insinua o narrador, trata do mundo psíquico, do visionário, da loucura, da hipocrisia, dos desejos, sonhos e angústias. Nesse sentido, Goya aproxima-se do modo romântico almejando a unificação entre vida e arte, por isso o tom altamente confessional dos seus últimos trabalhos. Ao longo da narrativa, o pintor apresenta ao leitor quadros relativos às transformações que se verificam no seu próprio íntimo e que propiciam uma imagem do criador em ação:

Altas horas, revolvendo-se no convívio, entrecortado de sono, com os monstros grosseiríssimos que o habitam, jurará Dom Francisco pressentir Dona Leocádia e Rosarito escapulindo-se ambas por uma das portas traseiras, transportando ossadas com terra agarrada, embrulhas num xaile [...] E salta precipitadamente Dom Francisco da cama, e rabisca a carvão na folha branca que mantém sempre ao lado o esboço do espetáculo que lhe sobreveio<sup>7</sup>.

Enclausurado entre o real e o pesadelo, aterrorizado com o louco Saturno dentro de si, o artista representa a sua existência através de imagens, construindo espelhos que possibilitam a ficção de si mesmo. A descoberta do outro direciona Dom Francisco para sua interioridade como uma forma de revelação. Na jovem artista intempestiva o velho encontra também partes da sua identidade individual escamoteada pela sociedade criadora de fronteiras internas e invisíveis do exílio e da solidão para a velhice.

O sentimento de frustração sobre a vida faz com que o pintor se encaminhe cada vez mais em direção à forma artística, reduto no qual se conjugam todos os possíveis: a juventude e a velhice; a luz e a sombra; o finito e o infinito. Fixada na eternidade das formas a fugacidade da vida e o mistério da existência que o homem em vão tenta desvendar: Eros e Thânatos. Nesse sentido, a arte constitui a maneira pela qual o pintor ultrapassa o devir do

<sup>7</sup> Ibidem. p. 98.

cotidiano, vivenciando seus obstáculos na relação conflituosa que se estabelece entre Apolo e Dionísio. Na aparente oposição entre o apolíneo e o dionisiaco a produção da vida, de novos valores e o mergulho no mundo do sofrimento para ultrapassá-lo pelo mergulho à unidade do universo numa experiência mística:

À medida que is mergulhando numa branda sonolência e que me apagava o contorno das pessoas e das cousas que me circundavam, fendiam-se-me na memória as pinturas que cobriam as paredes da casa, regressando a essa nuvem de pó de carvão donde penosamente haviam emergido. Quedava-se Saturno suspenso na sua devoração dos que gerara [...] Depois dessa catástrofe eram os próprios muros da residência que aluíam, e abatiam-se os telhados, e avistava-se o azul puríssimo que me compensava de todas as consumações<sup>8</sup>.

Na integração Apolo/Dionísio a revelação de que vida e morte são irmãs gêmeas, tal qual Rosarito e Dom Francisco, arrastadas num ciclo misterioso que se renova constantemente, criando novos valores e descobertas do ser. Assim, umedecida pela própria experiência e reflexão da vida, a ficção marioclaudiana nos apresenta o pintor Dom Francisco.

Iniciei esse texto percorrendo sobre o domínio do fingimento no texto ficcional de Mario Cláudio. Graças a ele o leitor experimenta imaginariamente outras formas alternativas de ser. Movimentando a condição lúdica, o autor permite-nos ingressar simbolicamente no espaço do outro, ou melhor, no espaço de Dom Francisco Goya, pintor espanhol do século XIX, que retratou a Espanha do Antigo Regime e os desatinos e crimes cometidos ou sofridos pelo povo em seu cotidiano. Absolvidos no jogo do *como se* enveredamos na tumultuada vida de Dom Francisco, mergulhados em sua iconografia visualizamos os Caprichos e ficamos a pensar se Rosarito existiu ou esse amor era a Duquesa Alba cuja morte precoce desnorteia o artista no auge da carreira. Prazerosa a leitura conduz o leitor a esquecer sua identidade cotidiana despojando-se de seus papéis habituais para tomar emprestado a máscara do outro ficcional, a fim de experimentar o que nunca ousou: um mergulho na vida do homem que ilustrou toda sorte de

<sup>8</sup> Ibidem. p. 118.



injustiça social bem como sua experiência de exílio. Esse engano que se desnuda aqui e ali, como afirma Iser, provoca uma auto destruição fingida, que logo em seguida é reestruturada, tornando-se uma experiência de auto-conhecimento.

Na tentativa de recriar o real, Mario Cláudio se vale de recursos vários e por isso recorre a uma seleção de dados retirados de contextos preexistentes, que são recombinados numa nova articulação. É nessa articulação de seleção e recombinação que se instaura o discurso ficcional de *Gêmeos*. Os dados preexistentes utilizados no texto são fragmentos da realidade. Francisco Goya, ser real, serve de personagem para o romance de Mario Cláudio, equilibrando-se de maneira instável entre o mundo do faz de conta e o mundo das realidades concretas.

**RESUMO:** Entrelaçado história e ficção num estilo em que o imaginário mantém uma relação fundamental com o jogo da linguagem, o autor Mario Cláudio traz para seus romances diversos cenários da história fundadores de uma efabulação arguta e de uma ironia não raro perturbadora. Optando pelo romance *Gêmeos*, último da trilogia do autor, que encerra uma poderosa reflexão sobre o estado de exílio, o presente trabalho tem por objetivo uma análise da representação do amor e seus desdobramentos, privilegiando, sobretudo a solidão do artista, encarcerado no “palácio invisível” da velhice completamente abandonado a si mesmo.

**Palavras-chave:** exílio, gêmeos, palácio invisível.

**ABSTRACT:** *Interlacing history and fiction with a style in which the imaginary maintains a fundamental relation with the game of language, the author Mário Cláudio brings to his novels severed scenarios of history, founders of a sharp discourse, and an irony, not rarely, disturbing. Chose the novel Gêmeos, the latter one of the author's most recent trilogy, that includes a powerful and singular reflection about the states of exile, this work has the aim to analyse the representation of love and its development, privileging, above all, the solitude of an artist, confined in an invisible palace of old age, completely abandoned to be himself.*

**Keywords:** *exile, gêmeos, invisible palace.*

# NATUREZA VERSUS MATERIALIDADE CRUA EM OBRA POÉTICA III, DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Rita do Perpétuo S. B. de Oliveira<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

No texto “Lírica e Sociedade”, Theodor Adorno afirma que a análise de uma obra de arte, isto é, “a interpretação social da lírica”, deve considerar de modo que “o Todo de uma sociedade, tomada como unidade em si contraditória, aparece na obra de arte” e em que aspecto a obra obedece e/ou ultrapassa esse sistema<sup>2</sup>.

Adorno acrescenta que o procedimento de análise deve ser imanente, como na linguagem da filosofia, aplicando a máxima “o que não entendes também não possuis”, e que se deve evitar a contaminação do conceito a ser construído da obra por uma ideologia, a qual, no pensamento adorniano corresponde a uma consciência falsa. Adorno adverte que algumas grandes obras cuja essência tem o poder de configurar e de conciliar contradições da existência real não possuem ideologia. Isso ocorre porque o sujeito imprime negativamente o estado social no poema como forma de protesto à condição do homem dominado pelo excessivo consumo de mercadorias.

Para discorrer sobre a negação do sujeito lírico quanto ao estado social, o presente artigo centraliza sua discussão em torno do tema da obra de arte que possui o convite à práxis. Para realizar a análise, são apresentados quatro subitens: o primeiro trata do fato de o homem ocidental contemporâneo ter realizado seu afastamento da natureza, assumindo a noção de que a natureza perdeu a unidade; o segundo demonstra o modo como o sujeito lírico de Sophia Andresen olha a natureza; o terceiro destaca o conceito de materialidade crua no pensamento de Theodor Adorno; e o

---

<sup>1</sup> Professora da Universidade Federal do Amazonas – UFAM; Doutoranda em Letras da PU-RJ.

<sup>2</sup> Adorno, 1983, p. 194.

quarto ressalta como o sujeito lírico de Sophia Andresen realiza a negação da materialidade crua e sugere outro modo de olhar a realidade.

Antes da discussão dos tópicos acima relacionados, faz-se necessário conceituar obra de arte e práxis para o pensamento de Adorno.

Conforme Grünnewald, a obra de arte moderna, para Adorno, constitui-se a aparência da realidade, do espírito e de si própria. É aparência da realidade porque possui caráter aparente da realidade que pretende retratar; é aparência do espírito por causa do caráter aparente do espírito do qual ela é uma manifestação; é aparência de si própria porque pretende ser perfeita num mundo imperfeito. A natureza da obra de arte moderna, para Adorno, é, por isso, desdobrada em aparência e autonomia, pois, ao mesmo tempo em que a obra absorve os antagonismos sociais e os reflete como problemas internos de sua forma, ela também adquire prioridade epistemológica<sup>3</sup>.

Quanto à práxis, é sabido que ela envolve uma ação moral aliada a uma maneira de olhar o mundo que pode conter uma teoria e implica a capacidade de o sujeito se posicionar diante de uma situação e de tentar transformá-la.

Ainda segundo Grünnewald, o filósofo Adorno, em **Teoria Estética**, trata da práxis como integrante de um universo social cujo espaço é hermeticamente fechado e que, por isso, todas as tentativas de liberação ou fuga do consumismo de mercadorias, proposto pela indústria cultural, estão condenadas ao fracasso. Mesmo assim, Adorno “não desemboca numa visão inteiramente pessimista e procura mostrar que é possível encontrar uma via de salvação”, que corresponde à praxis<sup>4</sup>.

Portanto, pode-se afirmar que a praxis, no pensamento de Adorno, é exercida na obra de arte quando ela é produzida e problematizada sob o caráter de aparência da realidade, do espírito e de perfeição.

Na lírica de Sophia Andresen, essa relação entre obra de arte e práxis também se realiza. Para demonstrar tal vínculo, são destacados alguns poemas do livro **Obra Poética III**, a qual reúne cinco livros: **Geografia** (1967), **Dual** (1972), **O Nome das Coisas**

<sup>3</sup> Grünnewald, 1983, p. XIV-XV.

<sup>4</sup> Idem, 1983, p. XV.

(1977), **Navegações** (1977) e **Ilhas** (1989). Em todos esses livros, como também nas publicações anteriores e posteriores, os seres e acontecimentos estão ressaltados em sua relação de interdependência, cujas ações e fenômenos manifestam a plenitude interior do sujeito, suas sensações, intelecções e volições. Essa relação remete ao fundamento da vida e do espírito, de modo que o homem aja no sentido da procura da perfeição e, por isso, sinta que deve se transformar. Neste caso, a inteligência e a volição contribuem para a construção do conhecimento e da maneira de decisão sobre a liberdade. Como é sabido, a perfeição, o conhecimento e o exercício da liberdade nunca se completam, embora na arte tal plenitude quase se vislumbre.

É por esse motivo que, neste artigo, analisa-se a lírica de Sophia Andresen sob a ótica adorniana, no que concerne ao pensamento desenvolvido pelo filósofo, no texto “Lírica e Sociedade”, para compreender que a atitude clássica assumida pelo sujeito lírico andreseniano corresponde a uma forma de ressaltar a ruptura entre o homem e a natureza e, ao mesmo tempo, sugerir que é possível reatar esse vínculo. Sophia Andresen o faz pela arte da palavra, por meio de seu poema.

## 2. OBRA DE ARTE E PRÁXIS

### 2.1 A PERDA DA NOÇÃO DE UNIDADE DA NATUREZA

Para os Antigos, a arte revela a natureza como substância das coisas que têm o princípio do movimento em si próprias<sup>5</sup>, como a disposição que mantém unidas todas as coisas que dela nascem em tempos determinados e coincide com as próprias coisas das quais se distingue<sup>6</sup>. Por essas definições, verifica-se, nessa arte, que a natureza conserva a regularidade e a ordem do devir, podendo-se relacionar a natureza com as atitudes humanas orientadas pela ordem do mundo.

Para o homem moderno, segundo Karel Kosik, a natureza é representada como objeto e matéria-prima e, na maioria das vezes,

<sup>5</sup> Abbagnano, 2000, p. 454.

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*, p. 257.

a relação do homem com ela é de produtor. Essa atitude dominadora sobre a natureza empobrece a vida do homem, pois ignora o lado estético da relação humana com o mundo, significando a perda do sentimento de que o homem é parte de um grande todo, possibilitando que ele se dê conta de sua pequenez e de sua grandeza <sup>7</sup>.

Por isso, a natureza, na obra de arte moderna, especificamente na arte da palavra, apresenta-se sob uma perspectiva diferente à daquela do mundo antigo. No texto “Lírica e Sociedade”, Adorno afirma que a lírica moderna presencia a época da ruptura do sujeito em relação ao coletivo, ao estado social. Essa atitude representa uma reação à coisificação do mundo, pelo fato de o homem de deixar dominar pelo consumo de mercadorias. Para exemplificar, Adorno cita Rilke, em cujo espírito há a tentativa de recolher e resolver na expressão subjetivamente pura as coisas alienadas e de creditar metafisicamente em favor delas a alienação que lhes é própria <sup>8</sup>.

Desse modo, a lírica moderna só obtém a expressão da natureza pela mediação. Para isso, emprega o animismo, o mergulho no próprio sujeito, o recurso para restabelecer ou religar o fio rompido, pois, conforme Adorno, “somente através da humanização há de ser trazido de volta à natureza o direito a que a dominação humana sobre a natureza lhe tirou” <sup>9</sup>.

Com o animismo, o sujeito desperta a aparência da natureza e consegue retroceder do estado de alienação. Neste caso, a ausência de ruptura e a presença da harmonia entre homem e natureza são construídas como atividade da imaginação sobre o texto poético que remete, na realidade, para “o sofrimento com a existência alheia ao sujeito, bem como o amor a ela [existência alheia] – aliás, sua harmonia não é propriamente nada mais que o imbricamento íntimo desse sofrimento e desse amor” <sup>10</sup>.

Após resumir o pensamento de Adorno sobre o motivo pelo qual o sujeito lírico desperta a aparência de algo, pode-se perguntar de que maneira analisar - ou melhor, adotando a máxima apresentada por Adorno - de que maneira “entender e possuir” uma

<sup>7</sup> Kosik, 1976, p.66-67.

<sup>8</sup> Adorno, 1983, p. 195-196.

<sup>9</sup> Idem, Ibidem, p. 196.

<sup>10</sup> Idem, Ibidem, Ibidem.

parte da obra de Sophia Andresen, sem nos contaminar por uma ideologia ou consciência falsa, como a lírica andreseniana concilia contradições da existência real sem apresentar ideologia.

## 2.2 NATUREZA EM OBRA POÉTICA III

Para Adorno, a força com que o sujeito lírico desperta a aparência da natureza possibilita o retrocesso, o recuo da alienação. Para explicar o modo como isso ocorre, Adorno afirma que

em todo poema lírico a relação histórica do sujeito à objetividade, do indivíduo à sociedade, precisa ter encontrado a sua materialização no elemento do espírito subjetivo, reverberado sobre si mesmo. Essa sedimentação será tanto mais perfeita quanto menos a formação lírica tematizar a relação entre eu e sociedade, quanto mais involuntariamente cristalizar-se essa relação, a partir de si mesma, no poema<sup>11</sup>.

Então, Adorno destaca o meio que possibilita considerar o conteúdo lírico como um conteúdo objetivo, esse paradoxo que torna o afastamento do sujeito da superfície social motivado socialmente: a linguagem. Isso se deve ao fato de ela também possuir natureza dupla; de se moldar às emoções subjetivas; e de referenciar o universal e o social. Para isso, acontece o auto-esquecimento do sujeito em favor da linguagem, de maneira que ele, sujeito lírico, se encontra completamente conciliado com aquela.

Após a síntese de parte do pensamento de Adorno, inicia-se a discussão sobre a lírica de Sophia Andresen com o seguintes poema:

EPIDAURO 62

Oiço a voz subir os últimos degraus  
 Oiço a palavra alada impessoal  
 Que reconheço por não ser já minha <sup>12</sup>

O sujeito lírico mostra-se no poema para revelar sua percep-

<sup>11</sup> Idem, *Ibidem*, p. 197.

<sup>12</sup> Andresen, 1999, p. 283.

ção, embora tênue, de que o homem é parte de uma natureza que ele não mais conhece. Porém, a imagem auditiva - que, segundo estudos recentes sobre o comportamento do feto humano ainda no ventre materno, é a primeira das mais fortes sensações que o indivíduo apreende - domina todos os versos nos verbos (ouvir, subir [a voz], reconhecer [a voz]) e nos substantivos com seus complementos e atributos (voz [subir] os últimos degraus, palavra alada impessoal). Trata-se de imagem auditiva porque o poema é construído de modo a despertar a visão e mesmo o tato de algo, no caso a voz personificada, afastando-se ou sendo afastada do sujeito lírico. Num instante, o sujeito quase que conhece ou volta a se integrar na natureza, sendo essa revelação indicada pela repetição do arcaísmo “oiço” em dois versos subseqüentes. Contudo, a imagem se dissolve do plano terreno, “últimos degraus”, para o aéreo, “palavra alada impessoal”, numa gradação finalizada no terceiro verso, onde o sujeito a “vê” distanciada até mesmo do espírito, na ação de reconhecer, ou seja, ter uma vaga impressão de que algo é familiar, de que já viveu determinada situação. É ainda o terceiro verso que marca a ruptura da perfeita harmonia entre o homem e a natureza: “Que reconheço por não ser já minha”. Esse verso possui também um dinamismo que parte da vaga impressão ao completo esquecimento, isto é, do “reconheço” para “não ser já minha”. Desse modo, da enunciação da primeira palavra do poema a sua última, a magia do instante se rompe. O animismo da natureza deve-se ao espaço em que o sujeito lírico se encontra, o teatro de Epidauro, conforme o título do poema. Nesse caso, ele remete ao mundo de homens que viveram integrados a ela, e é isso que a memória desperta. O mesmo tema da ruptura entre o homem e a natureza se lê em “Separados Fomos”, “Exílio” e “O Rei de Ítaca”.

### 2.3 MATERIALIDADE CRUA

A expressão materialidade crua é empregada por Theodor Adorno para denominar a existência presa às convenções estabelecidas pela sociedade burguesa e pelo capitalismo, e estimulada, com a indústria cultural, para o consumo desenfreado de mercadorias.

Para excluir essa alienação, o sujeito lírico desperta a aparência da natureza - como já foi referido no item 2.2 - numa demonstração de sofrimento e amor ao outro que vivencia tal situação. Como diz o filósofo, “a palavra lírica toma o partido do ser-em-si da linguagem contra sua servidão no reino dos fins”<sup>13</sup>.

No processo, o sujeito lírico apreende o universal no mergulho em si mesmo ou como mestre da expressão de si mesmo. Juntamente com tal ação, o sujeito capta o direito das outras pessoas de buscar uma voz em que dor e sonho se unem e os comunica, embora de modo fragmentário. Nesse sentido, Adorno afirma que toda lírica possui como substância a coletividade, o Todo, tornando o sujeito conciliado com a linguagem, isto é, “uma corrente subterrânea coletiva faz o fundo de toda lírica individual”<sup>14</sup>.

## 2.4 NATUREZA VERSUS MATERIALIDADE CRUA NA LÍRICA DE SOPHIA

A aparência da natureza, na lírica de Sophia Andresen, opera com a realidade social para, a partir dos antagonismos desta, a esta se opor, e o meio de expressão da arte de Sophia é a linguagem:

Assim, a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco. Por isso, a lírica se mostra mais profundamente garantida socialmente ali onde não fala segundo o paladar da sociedade, onde nada comunica, onde, ao contrário, o sujeito, que acerta com a expressão feliz, chega ao pé de igualdade com a própria linguagem, ao ponto onde esta, por si mesma, gostaria de ir <sup>15</sup>.

Porém, o sujeito lírico não se anula diante da linguagem, pois ela não é a voz do ser, segundo Adorno. Na verdade, o sujeito lírico se coloca à disposição dela, assumindo o auto-esquecimento como mergulho nela, como completa conciliação.

O instante do esquecimento de si em que o sujeito submerge na linguagem não é o sacrifício dele ao ser. Não é um instante de violência, nem sequer de violência contra o sujeito, mas um instan-

<sup>13</sup> Adorno, 1983, p. 208.

<sup>14</sup> Idem, Ibidem, p. 200.

<sup>15</sup> Idem, Ibidem, p. 198.



te de conciliação: só é a própria linguagem quem fala quando ela não fala mais como algo alheio ao sujeito, mas como sua própria voz. Onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente <sup>16</sup>.

Em todo esse processo, verifica-se a praxis pelo posicionamento do sujeito lírico no percurso por ele realizado para refletir a natureza tal qual se apresenta para o homem ocidental contemporâneo e conduzir o outro a tentar reconstruir o fio que esse homem rompeu entre si e a natureza.

Veja-se um poema, onde se encontram alguns desses aspectos:

#### A CASA E A NOITE

A noite reúne a casa e o seu silêncio  
Desde o alicerce desde o fundamento  
Até à flor imóvel  
Apenas se ouve bater o relógio do tempo

A noite reúne a casa a seu destino

Nada agora se dispersa se divide  
Tudo está como o cipreste atento

O vazio caminha em seus espaços vivos <sup>17</sup>

No texto acima, verifica-se a aparência de natureza quando o sujeito lírico descreve a paisagem como se dela estivesse distanciado. Há silêncio e imobilidade iniciais, mas que guardam uma tensão, pois “apenas se ouve bater o relógio do tempo”. É como se esse verso indicasse o instante da passagem da eternidade para a temporalidade, mas cujo germe já se apresentasse no terceiro verso, mais curto e contendo a imagem da flor, que a isso remete. A queda no tempo fica demonstrada também pelos quatro versos da primeira estrofe em relação ao restante do poema que possui mais quatro versos fragmentados em três estrofes de um e dois versos. O momento imediatamente posterior à queda é marcado pela nova situação da casa em relação com a noite: antes, o silên-

---

<sup>16</sup> Idem, *Ibidem*, p. 199.

<sup>17</sup> Andresen, 1999, p. 37.

cio; depois, o destino. A terceira estrofe possui dois versos que estão em oposição, o primeiro a referir uma situação anterior, em que prevalecia a dispersão, a divisão, isto é, as partes em completa harmonia com a noite: “Nada agora se dispersa se divide”; e o segundo a remeter à situação presente, em que as coisas vivem, estão atentas, caminham, isto é, são marcadas pelo tempo: “Tudo está como o cipreste atento”. O primeiro verso da primeira estrofe também está em oposição ao único verso da segunda estrofe, pois o silêncio integra a plenitude, enquanto o destino marca a linearidade da vida na direção de seu próprio final.

Há, no poema acima, o auto-esquecimento do sujeito lírico de modo a deixar a linguagem falar por si mesma. Ele apenas soa na matéria. Ocorre, dessa maneira, a transformação da subjetividade em objetividade, possibilitando a mediação entre o texto lírico e a sociedade. Isso pode ser observado pela total integração da casa à noite, indicada pela imobilidade e silêncio das coisas (flor, casa [no primeiro verso da primeira estrofe]) num primeiro momento. Por outro lado, a batida do relógio do tempo dinamiza as coisas. Se “a noite reúne a casa e o seu silêncio”, depois “reúne a casa a seu destino”, como se as coisas acordassem ao ouvir “bater o relógio do tempo”. Ao mesmo tempo em que tudo se dinamiza, acontece a fragmentação. O último verso é a representação do domínio da temporalidade: “O vazio caminha em seus espaços vivos”.

No primeiro momento, as imagens sugerem que as coisas estão na noite ou são a noite. No segundo momento, com a temporalidade, elas se desgastam e corrompem. Em síntese, a noite permanece, mas a casa muda sua dimensão. A casa, no poema referido, remete à condição do homem que, antes harmonizado com a natureza, agora se corrompe pelo tempo. E, na forma do poema acima que mimetiza a fragmentação, materializa-se a relação histórica do indivíduo com a sociedade.

O sofrimento e o amor do sujeito lírico de “A Noite e a Casa” com a situação dos homens suscita a reflexão a respeito da realidade norteada pelo consumismo, que os torna peça de um sistema e os aliena.

Porém, se há um desencanto no poema acima quanto à noção do homem de que a natureza não mais possui unidade, há também o despertar do sujeito lírico para a riqueza do movimento, no sen-

tido de que o homem, como criador, tem que realizar seu destino, estar atento, caminhar, viver, vocábulos representantes da temporalidade, a qual é determinada pela ação, pela prática, pela praxis. Neste sentido, o poema “A Noite e a Casa” produz o cenário onde se opera a transformação do objetivo no subjetivo e deste naquele, tornando-se “o centro ativo onde se realizam os intentos humanos e se desvendam as leis da natureza”, como afirma Karel Kosik<sup>18</sup>.

A transformação que se realiza no poema representa, na lírica de Sophia Andresen, uma espécie de convite à reflexão de que o homem produtor pode ir além dessa condição, tornando-se o criador. Ele precisa, para isso, se reconhecer na natureza. Retoma-se a fala de Adorno para concluir a análise do poema acima:

A resistência contra a pressão social não é nada de absolutamente individual, que nela se revolvem artisticamente, através do indivíduo e de sua espontaneidade, [mas corresponde a] forças objetivas que impelem para além de um estado social estreito e estreitador na direção de um estado digno do homem; forças, portanto, de uma constituição de conjunto, não meramente de individualidade hirta, que se opõe cegamente à sociedade<sup>19</sup>.

## CONCLUSÃO

A título de conclusão, ressalta-se que o tema abordado na lírica andreseniana - o da aparência da natureza em oposição à materialidade crua - persiste, independentemente do olhar que o sujeito lírico lança para o passado ou futuro, mesmo porque a temporalidade opera como um motivador para presentificar momentos, no sentido de os recuperar e reviver, lançando outro olhar e assumindo outra ação sobre o presente, como se lê nos poemas seguintes:

### O REI DE ÍTACA

A civilização em que estamos é tão errada que  
Nela o pensamento se desligou da mão

---

<sup>18</sup> Kosik, 1976, p. 114.

<sup>19</sup> Adorno, 1983, p. 198.

Ulisses rei de Ítaca carpinteirou seu barco  
 E gabava-se também de saber conduzir  
 Num campo a direito o sulco do arado<sup>20</sup>

A eleição de um homem grego, não de um deus, e exatamente daquele que agiu para vencer a guerra contra os troianos, não obstante o impasse entre os deuses, que a prolongavam por dez anos, é dada como exemplo de alguém que harmoniza o pensamento à ação e é, por isso, dono, rei de sua própria história, de sua Ítaca.

DERIVA  
 V

Dos homens nus e negros contarei  
 E de como não havendo já connosco  
 Quem de seu falar algo entendesse  
 Juntos dançamos p'ra nos entendermos<sup>21</sup>

O poema acima remete ao ciclo das navegações, título do livro de onde foi copiado, e refere uma ação contrária à que a história oficial registra, a do poder colonizador. O sujeito lírico recua até antes daquele registro, quando diz “contarei”, a ignorar a historiografia em favor de sua ação, que, por isso, não é nova, é a primeira. Por outro lado, o encontro não é o primeiro, pois o sujeito afirma que não há “já connosco/ Quem de seu falar algo entendesse”. E essa familiaridade se confirma com a linguagem usada “p'ra nos entendermos”, representando o gesto da origem que sintetiza todas as linguagens, lembrando o ritual, a celebração do reencontro. Dessa maneira, o sujeito, nos dois poemas, aponta, na temporalidade presentificada, a riqueza do homem, o qual é conduzido ao instante mais próximo da origem ou da eternidade, que nele existe, mesmo sem o seu reconhecimento.

Constata-se, então, que o tema da vida como um caminho a ser trilhado, navegado e sempre percorrido está em completa relação com a reflexão sobre a maneira como o homem vive. Por isso, na lírica de Sophia Andresen, a história e tudo o que ela tenta trazer

<sup>20</sup> Andresen, 1999, p. 209.

<sup>21</sup> Idem, *Ibidem*, p. 265.

para si – aquilo que foi antes dela – representa o movimento do mundo produzido pela representação que o homem faz de si. A poesia andreseniana realiza essa magia transformadora, juntando o lírico e o social, posto que ambos significam a atividade humana para compreender o universo. Finalizo com a fala do próprio sujeito aqui interpretado:

### O DIA

Passa o dia contigo  
Não deixes que te desviem  
Um poema emerge tão jovem tão antigo  
Que nem sabes desde quando em ti vivia <sup>22</sup>.

**RESUMO:** No presente trabalho, pretende-se demonstrar o diálogo estabelecido pelo sujeito lírico dos textos reunidos em **Obra Poética III**, de Sophia de Mello Breyner Andresen, com a vida contemporânea, em que tematiza a fronteira entre sua percepção de natureza em oposição à materialidade crua da existência convencional. Ao fazer o contraponto dessas duas categorias, o sujeito lírico expressa preocupação com a existência alheia ao sujeito, bem como seu amor à condição de alheamento, conforme discute Theodor Adorno em “Lírica e Sociedade”. Desse modo, o sujeito lírico assume atitude crítica ante a dominação das mercadorias sobre os homens e se posiciona a respeito da realidade social. Vale ressaltar que este trabalho está vinculado ao projeto de pesquisa “Estudos de Literatura Portuguesa: a Lírica de Sophia de Mello Breyner Andresen”, financiado pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM, como também está vinculado ao Grupo de Estudos e Pesquisas em Filosofia e Ciências Humanas e ao Grupo de Pesquisa em Literaturas Brasileira e Portuguesa, ambos do Instituto de Ciências Humanas e Letras – ICHL, da Universidade Federal do Amazonas- UFAM.

**Palavras-chave:** Sophia Andresen, literatura, práxis

---

<sup>22</sup> Idem, *Ibidem*, p. 326.

**ABSTRACT:** *This article presents the dialogue of the lyric subject of Sophia de Mello Breyner Andresen in her book *Obra Poética III* with the contemporary life in which there is the perception of the nature that contests the hard materiality of the conventional existence. The opposition of these two categories indicates the sensibility of the lyric subject to the others existences and his love about this conditions, following the same thought of Theodor Adorno in the text “Lyric and Society”. On this way, the lyric subject shows his critical attitude about the social reality in which the man is dominated by the consumism. This study is part of the project of research “Estudos de Literatura Portuguesa: a lírica de Sophia de Mello Breyner Andresen”, financed by the Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPES-AM, and the author of this article is member of the two groups of research: Grupo de Estudos e Pesquisas em Filosofia e Ciências Humanas and Grupo de Pesquisas em Literaturas Brasileira e Portuguesa, both of them integrate the Instituto de Ciências Humanas e Letras - ICHL of the Universidade Federal do Amazonas – UFAM.*

**Keywords:** *Sophia Andresen, literature, praxis.*

## REFERÊNCIAS

- Abbagnano,** Nicola. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- Adorno,** Theodor W. “Lírica e Sociedade” In **Os Pensadores**, Textos Escolhidos de W. Benjamin, M. Horkheimer, T. Adorno e Jürgen Habermas; traduções de José Lino Grünnewald et al. 2 ed, São Paulo:Abril Cultural, 1983, p. 193-207.
- Andresen,** Sophia de M. Breyner. **Obra Poética III**. 3 ed. Caminho:Lisboa, 1999.
- Grünnewald,** José Lino. “Vida e Obra de Benjamin, Horkheimer, Adorno e Habermas” In **Os Pensadores**, Textos Escolhidos de W. Benjamin, M. Horkheimer, T. Adorno e Jürgen Habermas; Traduções de José Lino Grünnewald et al. 2 ed, São Paulo:Abril Cultural, 1983.
- Kosik,** Karel. **Dialética do Concreto**. 2 ed. Rio de Janeiro:Paz e Terra, 1976.

## PAISAGEM E POESIA EM CARLOS DE OLIVEIRA: UM MODO DE SER/ESTAR NO MUNDO

Rita Maria de Abreu Maia<sup>1</sup>

Extensos horizontes marítimos e extremos ocidentais do continente europeu, as finiterras, ou cabos nos quais a terra acaba e o mar começa, parecem constituir tema recorrente da cultura da paisagem e da memória portuguesas. Por este motivo, em Portugal, não raro as praias, os portos, os estuários e os promontórios surgem investidos de uma intensa qualidade fenomenológica. Essa qualificação dos espaços opera-se no cruzamento da natureza, da geografia, da religião, da antropologia, da literatura e da arte, de um modo geral. Ou seja, constituem-se enquanto paisagem no âmbito de uma geografia humana porque quase toda a paisagem que se julga natural é fruto das intervenções milenares dos povos. Entretanto não trataremos aqui dessas paragens ao trazer para o encontro uma leitura possível de Carlos de Oliveira.

Fatigadas ou não, as retinas do poeta luso-brasileiro retiveram a paisagem geomórfica dos espaços por ele habitados quando menino e deixaram-na reverberar-se na poesia do homem. Marcado pela paisagem senão adversa, mas ao menos inóspita das regiões nas quais o poeta viveu a infância e a adolescência, seu trabalho poético, disciplinado, rigoroso, concentrado e apurado, revela formas de relacionamento do sujeito com a paisagem, com sua gente, com sua terra, com si mesmo, intermediadas pela palavra, matéria química e mórfica da poesia, como a cal ou o fogo o são da natureza ou o cristal é “pedra fluvial” que faz brotar o rio Douro, em Sória.

De modo geral, nos poemas posteriores a 1956, a partir de “Sobre o lado esquerdo”<sup>2</sup>, o povo estará ausente da paisagem, o que faz problematizar a categoria “espaço” que apenas se define

---

<sup>1</sup> Pesquisadora e Professora do CEFETCampos e da Universidade Estácio de Sá-Campos.

<sup>2</sup> OLIVEIRA, in: *Trabalho Poético*, 1982, p. 90.

por aquilo que o habita. Em “Entre Duas Memórias”<sup>3</sup>, por exemplo, os elementos da natureza habitam o espaço da paisagem e assumem a cena poética, exibindo-se e ocupando, por conseguinte, o espaço textual. Entretanto, o caráter prioritariamente descritivo de sua composição corre o risco de apresentar uma falsa imobilidade contra a qual o próprio poeta nos adverte e nos convida a ver melhor: *parece imóvel, / vendo melhor, desliza / na luz nocturna*<sup>4</sup>. Cabe ao sujeito perceber o movimento. Não basta olhar, é preciso ver o que a matéria pode esconder ou revelar, pois que *custa menos / destilar o perfume da prata, / a essência do outro ouro / que deter esta pedra obsessiva*<sup>5</sup> pedra que tanto pode ser a água desse rio, quanto a palavra antes da revelação definitiva na poesia, ou ainda a existência que fluida e corrente não pode ser detida.

Já estamos imersos em “Rio, despedida”<sup>6</sup>, último dos três poemas-conjunto do conjunto maior, chamado por Manuel Gusmão<sup>7</sup> de “livro”, *Cristal em Sória*, também composto por 5 estrofes-poema, de 14 versos cada uma, que entendemos como a matriz para “Rio, despedida”, no sentido que o rio Douro, objeto de observação do poeta na noite insone, nasce na serra de Urbion, em Sória, na Espanha. Leio esse cristal, neste momento, como a pedra fluvial que, *Na crista das colinas / sem neve, a pedra*<sup>8</sup>; dá origem ao Douro, paisagem desse grupo poético.

## I

Entre margens de água,  
O Douro arrasta  
Sória, o paradoro, tudo  
O que é espessura, densidade;  
E se parece imóvel,  
Vendo melhor, desliza  
Na luz noctuna: imagem  
Do meu peso  
Contra as margens fluentes;

<sup>3</sup> Idem, p. 148.

<sup>4</sup> Idem, p. 156.

<sup>5</sup> Idem, ibidem.

<sup>6</sup> Idem, ibidem.

<sup>7</sup> GUSMÃO, 1981.

<sup>8</sup> Idem, p. 148.



Custa menos  
Destilar o perfume da prata,  
A essência do outro ouro,  
Que deter esta pedra  
Obsessiva, fluvial.

II

Desloca-a o frêmito  
d fogo: lava  
explodindo lentamente;  
afastando as águas marginais; endurecendo-as  
na raiz dos álamos;  
enquanto ganha  
fluidez: transmutação?  
paciência geológica?  
fábula da terra com os seus módulos  
minerais? E líquida; liberta;  
irrompe, deixa  
sobre os flancos uma espuma de chão

IV

Esta substância?  
outra? a erosão do mundo?  
estrelas, focos tensos,  
sobre o gás  
que brilha, ao acaso,  
no rigor das órbitas; escolho  
três sílabas fulgentes:  
a palavra esplendor;  
escrevo-a, irradiando  
a noite; ou sendo  
o aro dela; e esses três imanes  
repelem, chamam  
num jogo frio a pedra,  
a luz; incompreensíveis. (...)

Em rápidas palavras, podemos fazer escorrer o veio narrativo do texto: o poeta encontra-se, numa noite insone, às margens do Douro, a observar o movimento do rio, em cujas águas vê refletida a “imagem de seu (do eu lírico) peso”. Da observação passa

a uma série de indagações sobre a matéria geomórfica com que parece convocar a parceria do leitor para pensar com ele sobre o movimento espacial e histórico da paisagem (estrofe II), chegando na estrofe III à constatação de que [P]ara *haver rio/ tem de haver/ árvores duríssimas* e de que a noite é pedra rarefeita. Para expressar verbalmente o fenômeno e o momento vivido escolhe a palavra “esplendor” (estrofe IV), porque possui três sílabas fulgentes que irradiam a noite. Na estrofe V, o rio amanhece entre árvores comuns e a noite despede o poeta.

O que o poeta parece me propor, eu, leitor, do outro lado da margem, do papel, estimulada pelas indagações que o texto me provoca, é o seguinte: a paisagem tem, como a noite, uma duração porque a natureza também tem seus condicionamentos históricos que a levam à transmutação: *antes, depois/ das trocas primitivas*. A poesia também tem sua duração. Nasce da observação, da investigação sobre o objeto, da constatação e da transfiguração da paisagem em esplendor verbal. O poeta, por sua vez, está no mundo como alguém que o observa, o investiga e o transfigura quer com ações, quer na alquimia verbal do poema, movimentando o mundo, a poesia e a si mesmo como prolongamento da natureza e da matéria orgânica e inorgânica, combinando e reunindo os elementos míticos da natureza: terra, água, fogo e ar (pedra fluvial; fogo que lava; terra que é líquida, mineral) na paisagem textual.

O poema, em seu processo de construção, reflete a atitude do homem diante da vida: observar, investigar, questionar, constatar, selecionar e saber se despedir e seguir adiante. Logo, o conjunto poético “Rio, despedida” pode ser pensado como uma teoria poética, como muitos outros trabalhos poéticos de Carlos de Oliveira. Nessa teoria o poeta protocola o labor literário como reprodução do movimento de transmutação geológica, no qual as qualidades da natureza e da paisagem reproduzem-se nas palavras.

A forma de manifestar-se diante da paisagem e do espaço geográfico corresponde, numa concepção heideggeriana, a migração do homem do nascimento para a morte, de modo que nesse trajeto literário de Carlos de Oliveira a presença do rio Douro é significativa. Nele o eu poético vê projetada a imagem de seu peso. Nele ao amanhecer, as coisas passam e os resíduos também. Em suas margens, a noite despede o poeta quando o rio amanhece.

Desta forma, a paisagem não é um romântico cenário, um adereço ilustrativo da poesia do eu. A paisagem é um texto a ser lido que compõe com o sujeito um *conjunto unitário que se autoproduz e se auto-reproduz (e, portanto, se transforma, porque há sempre interferências com o exterior) pelo jogo, jamais de soma zero, desses diversos jogos*<sup>9</sup>.

A Antropologia e a Geografia Culturais compreendem que os modos de observar e ver, sentir e escrever os elementos paisagísticos e o espaço no qual o sujeito deambula, apontam que as perspectivas interpretativas da paisagem são conotativas, cheias de valores subjetivos e culturais, e não denotativas como criam as abordagens teóricas positivistas e funcionalistas. O olhar poético do autor de *Finisterra* contraria um modo de pensar capitalista que calcula e reifica os seres, a natureza e o próprio homem, e representa a inserção do sujeito no mundo, a manifestação de seu ser com os outros. Essa forma de pensar a natureza, seus seres e elementos, própria da sociedade de produção e consumo, encontra na cisão entre o homem e os demais seres do universo, terreno fértil para se desenvolver, na medida em que o sujeito do cosmos é o homem e os outros seres tornam-se seus objetos. O governo do mundo está sob a égide do homem, único ser possível de se fazer sujeito. Sob seu comando, todas as matérias orgânicas e inorgânicas são reificadas, são coisas a serviço do homem.

Nesse sentido é que se percebe que em Carlos de Oliveira, a paisagem e o espaço configuram-se como receptáculos da memória afetiva e identitária do sujeito que deles recolhe a matéria prima de sua poesia, revelando uma forma outra de relacionar-se com a natureza, com o espaço geomórfico e o social. Penso que seja essa a idéia de Augustin Berque (idem) quando propõe que o sujeito que compreende a paisagem será sempre um *sujeito coletivo*, porque é dotado de uma história e de um meio. Citando o psicólogo James Gibson que propõe “uma abordagem ecológica da percepção visual”, Berque lembra que é necessário:

considerar que a percepção é um sistema do qual o corpo do indivíduo perceptor constitui apenas um elemento. De fato, o que está em causa não é somente a visão, mas todos os sentidos; não somente percepção, mas todos os modos de relação do indivíduo com o mundo; enfim, não é somente

<sup>9</sup> BERQUE:1984, in: Corrêa e Rosendahl: 2004, p. 86.

o indivíduo, mas tudo aquilo pelo qual a sociedade o condiciona e o supera, isto é, ela situa os indivíduos no seio de uma cultura, dando com isso um sentido à sua relação com o mundo (sentido que, naturalmente, nunca é exatamente o mesmo para cada indivíduo).<sup>10</sup>

Essa atitude que o situa no seio de uma cultura é a mesma que o autoriza a apropriar-se de uma paisagem pictórica e descrevê-la belamente em poema-conjunto “Descrição da guerra em Guernica”<sup>11</sup>, o do meio e o mais longo (10 estrofes) dos três poemas de *Cristal em Sória*, o primeiro “livro” de “Entre duas memórias”. O poema que descreve o quadro *Guernica*, de Picasso, de junho de 1937, situa-se: 1) entre duas memórias textuais— uma que reporta o poeta às colunas de Antônio Machado e o coloca *Na crista das colinas/ sem neve*; outra que o transporta *Entre margens de água, o Douro*. 2) entre duas memórias culturais: a do fato, do acontecimento que vitima, em cerca de 3 horas, uma povoação inteira; e a da arte, a do quadro, a que representa uma realidade que não deve ser esquecida, ao contrário, urge que seja perpetuada, infinitamente rerepresentada. 3) entre duas memórias estéticas: uma de base neo-realista, mais óbvia na produção de Oliveira de até 1956, que percebe o indivíduo como parte de um todo, pois que a melhoria de condição de vida de um homem não depende apenas de sua intervenção, mas implica a mobilização de vários outros; outra que, conforme aponta Lino Machado,

preuncia tempos pós-modernos, também pós-neo-realistas que Carlos de Oliveira veio a conhecer e dos quais nos deu certa oblíqua “visualização dos mecanismos”, de acordo com a discussão a respeito da realidade empreendida no conceitual capítulo XXX de *Finisterra*.<sup>12</sup>

Creio, ainda, que posso situar o poema “Guernica” 4) entre a memória do Eu e a memória do Outro e 5) entre o imagismo d viés poundiano e a transcodificação semiótica e ecrástica.

A paisagem em Carlos de Oliveira, portanto, não é tema, nem

<sup>10</sup> BERQUE, idem, ibidem: p.87.

<sup>11</sup> OLIVEIRA, op. cit., p. 151.

<sup>12</sup> MACHADO, 1999: p. 331.

pano de fundo. Ela conduz o olhar do sujeito para se ver, para ver o outro em sua integração com o meio e com sua geografia e para ver a poesia como trabalho similar às transmutações do espaço geomórfico. Entender a paisagem parece corresponder à captação do sentido da matéria que organiza o homem, pois que ela está entre a investigação da matéria e da existência e a busca de uma explicação para ela. Observá-la, vê-la, é apreender a palavra, escolher e apurar a palavra, disciplinadamente, organizadamente, seja ela paisagem do meio ou paisagem recriada pelo artista, pelo poeta. Assim como a paisagem transfigura-se pelo homem, a arte também transforma e organiza o homem. Esse é o modo de Carlos de Oliveira estar no mundo: fazer da palavra, pá que lavra o ofício poético e que coloca a poesia entre a memória do homem – seu passado, seu espaço – e a memória do mundo – a arte e a história -, isto é, entre os limites do homem e os sentidos do mundo.

**RESUMO:** O presente trabalho aponta relações entre Paisagem e Poesia em Carlos de Oliveira, mais especificamente no poema “Rio, despedida” que compõe o conjunto poético “Entre Duas Memórias”, valendo-se tanto dos estudos literários quanto de estudos da Geografia e da Antropologia Culturais.

**Palavras-chave:** poesia, paisagem, matéria, memória.

## REFERÊNCIAS

- CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDALH, Zeny. *Paisagens, Textos e Identidade*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.
- GUSMÃO, Manuel. *A Poesia de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Seara Nova/Editorial Comunicação, 1981.
- MACHADO, Lino. *As palavras e as cores*. Vitória (ES): EDUFES, 1999.
- OLIVEIRA, Carlos. *Trabalho Poético*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1982.

# OS MAIAS, OU A ESCRITURA DA TRAGÉDIA FEMININA

Roberta Corrêa Trindade Vieira<sup>1</sup>

Te ver e não te querer  
é improvável é impossível.  
Te ter e ter que esquecer,  
é insuportável é dor incrível.  
(*Te ver.* S. Rosa e C. Amaral)

Sobre o romance *Os Maias*<sup>1</sup> de Eça de Queirós, pode-se dizer que navega nas ondas da tragédia. Usando adjetivações e imagens inusitadas, o narrador cria um ambiente que proporciona a fruição da tragicidade que culminará pressentida pela capacidade intuitiva das personagens Maria Monforte e Maria Eduarda.

Logo no início da narrativa deparamo-nos com um índice do trágico inscrito na fala de Vilaça que vaticina que “há uma lenda segundo a qual eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramlhete” (OM – p.19). Tal observação para além de despertar no leitor a atenção para algo que aconteceu e que inexoravelmente voltará a acontecer, desperta também a presença do trágico. Como já observou Alberto Machado da Rosa *Os Maias* constituem uma “ação trágica, o enredo é uma resolução de um destino inelutável e transforma-se numa força unificadora no romance” (1979 p. 245).

E é para configurar essa força unificadora que vão surgindo no desenrolar da trama outros índices do trágico. Um dos mais latentes talvez seja a sombrinha escarlata de Maria Monforte que, como decodificara Afonso, “parecia envolver Pedro todo – como uma larga mancha de sangue alastrando a caleche azul sob o verde triste das ramas” (OM – P. 40). Também João da Ega irá prever a ambiência trágica que envolve Carlos Eduardo, ao profetizar que

---

<sup>1</sup> Aluna do curso de Letras da UFRJ. Este trabalho está vinculado ao grupo de pesquisa *E[ç]as mulheres: estudo da presença feminina na narrativa de Eça de Queirós* coordenada pela professora doutora Monica Figueiredo. A pesquisa desenvolvida faz parte da iniciação científica UFRJ 2004/2005.

<sup>1</sup> Rio de Janeiro, Ediouro, 2000. Para citações de *Os Maias* usaremos a abreviação OM.

como um D. Juan, Carlos está fadado a uma eterna busca: “Tu és simplesmente como ele, um devasso, e hás de acabar desgraçadamente como ele numa tragédia infernal”. (OM – p.156).

Maria Monforte usa sua intuição como maneira de defender-se do inevitável. Não se pode negar que a mãe de Maria Eduarda tentou conter seus impulsos, com o intuito de se enquadrar ao casamento burguês, contudo, seu destino era, de fato, inelutável e os desejos acabam por ser a força que rege sua ação.

Maria Eduarda é a que mais possui capacidade intuitiva, que está intimamente ligada à herança vinda do avô desconhecido. Ao contrário do que era esperado pois Carlos Eduardo criado como modelo de perfeição não passa afinal de um diletante que, no máximo, pode ser considerado um herói falhado; é Maria Eduarda que herda as maiores virtudes d*Os Maias*: a bondade, a dignidade e a consciência, inclusive da culpa, que a torna, desgraçadamente trágica, como ensina Staiger:

“Apenas um espírito extraordinariamente conseqüente pode vir a conhecer o trágico. Mas esse espírito assim conseqüente será destruído por ele. Terminará louco ou suicidando-se, a menos que o cansaço cubra sua alma com uma sombra protetora”.(1975, p. 151/152).

Para se falar do amor de Carlos e Maria Eduarda, há de se falar, em primeira instância, de Maria Monforte. É de seu ventre que nascem Carlos e Eduarda, é a partir de seus atos que a trama desenrola-se, é em torno dela que o romance se concretiza. Maria Monforte acaba por inscrever em seus filhos a marca do trágico. É com sua fuga que sela no futuro o fado que envolverá os irmãos.

Maria Eduarda é o grande fruto dessa mulher, para ela é dedicado todo o amor que essa mãe fora capaz de doar; Maria Monforte, na carta que deixa a Pedro antes de fugir com Tancredo, diz, “é uma fatalidade, parto para sempre com Tancredo, esquece-me que não sou digna de ti, e levo Maria que me não posso separar dela”.(OM – p. 56). A mãe não consegue viver sem a filha, talvez, por um movimento narcísico que vê no corpo de Maria Eduarda a sua continuidade. Maria Eduarda herda da mãe a vontade, em seu corpo habita a mesma semente do desejo e a essência materna

que fará das duas a certeza da continuidade do nome *Os Maias*, cabe lembrarmos que a filha de Maria Eduarda não tinha os olhos negros da família Maia, tinha os olhos azuis da Monforte.

Carlos sente pela irmã, de certa forma, um amor de reconhecimento que acabará por selar a tragicidade do incesto. O amor de Carlos Eduardo e Maria Eduarda é circular e nasce de um certo narcisismo. Se lembrarmos que na teoria freudiana o incesto tem como base psíquica o narcisismo, Carlos está amando a si ao amar seu consangüíneo.

Maria Eduarda com seu “passo soberano de deusa, maravilhosamente bem feita deixando atrás de si como uma claridade” (OM – p. 160), está longe de ser comum. Como um homem *desconcertado*, como já ensinara Camões, Carlos inicia uma busca de fundo erótico pelo corpo da mulher amada. É com os olhos embotados de desejo que buscará pelo corpo de Eduarda ao entrar em seus aposentos:

“Mas o olhar de Carlos prendia-se sobretudo a um sofá onde ficara estendido, com as duas mangas abertas, à maneira de dous braços que se oferecem, o casaco branco de veludo lavrado de Gênova, com que ele a vira, a primeira vez, apaar-se à porta do hotel. O forro, de cetim branco, não tinha o menor acolchoado, tão perfeito devia ser o corpo que vestia; e assim, deitado sobre o sofá, nessa atitude viva, num desabotoado de seminudez, adiantando em vago relevo o cheio de dous seios, com os braços alargando-se, dando-se todos, aquele estofado parecia exalar um calor humano, e punha ali a forma de um corpo amoroso, desfalecendo num silêncio de alcova”.(OM – p.257)

Se Carlos buscava intermitentemente a posse sexual, Maria Eduarda, sabiamente, tentará adiá-lo, como uma intuição de que aquele amor começaria a morrer quando concretizado. E a grande metáfora do adiamento é o bordado tecido por ela. Se Carlos ansiava pelo fim do bordado, pela concretização do seu desejo, Eduarda pressentia que o prazer maior está em adiar o fim. Antes incompleto do que findo, parecia adivinhar Maria Eduarda, uma possível leitora das tragédias gregas. A neta de Afonso, como Antígona, também acreditava que “nada de grande é dado ao ser hu-



mano que não venha acompanhado da dor **correspondente**<sup>2</sup>.  
. E eis que chega a dor correspondente inscrita na necessidade do esquecer.

Maria Monforte e Maria Eduarda transpassaram uma barreira imposta às mulheres da era vitoriana. Elas perceberam que seus corpos eram habitados pelo desejo e ousaram expressá-lo. Maria Monforte talvez tenha ido além, amou Pedro, amou Tancredo e tantos outros por amar a si mais do que a tudo; é uma personagem que pagou o preço cobrado pelo seu tempo histórico. Ela sobrevive para desaparecer e é em seu desaparecimento que se inscreve no avesso de uma história familiar.

O amor de Carlos e Eduarda estava fadado pela impossibilidade. Desafiando o grande tabu do incesto, não passa afinal de um amor monstruoso que como tal era meritório: “O amor que se tem por um monstro – disse Maria - é mais meritório, não é verdade?” (OM – p. 425). O incesto, para além de ser o grande índice de tragicidade é também a prova de que a vida e os destinos são inexoráveis; delineia, aponta e condena a falha de uma das mais importantes instituições burguesas: a família. Para a sociedade patriarcal oitocentista a ousadia feminina era praticamente insuportável. Por isso, a pena queirosiana poupa a mãe mas acaba por “matar” a filha fazendo com que ela parta de Portugal não deixando que ela leve nem mesmo o nome. Essas criaturas, por serem para além de seu tempo, não poderiam viver em harmonia com a sociedade, aquilo que destoia é alvo certo para o trágico, afinal, como defende o crítico Flávio Khote, “O trágico é um raio que só atinge os altos carvalhos e não as plantas rasteiras” (2000, p. 28).

Donas de códigos de honra e de dignidade cada uma, a seu modo, tenta inscrever uma solitária travessia de existência. Maria Monforte nunca voltou para reivindicar os direitos da filha, fez o que pôde para sustentá-la sozinha e tentou evitar que o perigo entrasse no lar construído por Pedro ao desejar que Tancredo nunca tivesse transposto a entrada de “Arroios”:

“Pedro fora realmente um doudo em trazer assim para a intimidade de Arroios um estrangeiro, um fugido, um aventurei-

---

<sup>2</sup> SÓFOCLES. *Antígona*; tradução Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p.29.

rol (...) Apenas sua alteza pudesse acomodar-se em almofadas numa sege, queria-o fora, na estalagem”. (OM – p.51)

Maria Eduarda, por sua vez, depois de abandonar Castro Gomes mantém-se sozinha através da venda das jóias. Muitas vezes tentou contar a Carlos Eduardo a verdade sobre sua vida, sem poder contar com a atenção do irmão:

“Sabe bem o que sinto por si, mas escute, há uma cousa que lhe quero dizer... Carlos via-a assim a tremer, via-a toda pálida... e nem a escutara, nem a compreendera. Sentia apenas um deslumbramento...” (OM – p. 397).

Maria Eduarda é trágica na medida em que vê e lida com a sua dor de maneira estóica e silenciosa. A concretização do incesto causou nela a impressão de que seus desejos cessaram e ela chega à trágica situação-limite que, como defende Staiger, “se rompem todas as barreiras e anula-se a realidade humana” (1975, p. 148).

Quando Pedro sucumbe ao suicídio acaba por ir ao encontro de Shopenhauer que ensina que o suicida “afirma, pois, com rudeza selvagem a vontade de viver. Cessa de viver unicamente porque não pode cessar de querer e porque não pode afirmar-se de outra maneira” (2004, p. XXXIV). Carlos Eduardo não sabia desejar, saciando-se rapidamente acabava não conseguindo traçar para si um projeto que vislumbrasse um fim.

Como já apontara Monica Figueiredo, o romance *Os Maias* “trata de homens para nas entrelinhas contar a história de um mundo silencioso e resistente, erguido por mãos femininas” (2004, p. 9). Nesse romance as entrelinhas sobressaem, balbuciam e quase são ouvidas, e, se não chegam a abafar a voz masculina é unicamente porque na era vitoriana o homem não era suscetível ao silêncio. O que nem todos conseguem observar é que certas vezes, é o silêncio feminino que fala mais alto.

## REFERÊNCIAS

- FIGUEIREDO, Monica do Nascimento. *De incontornáveis ficções: Eça e Guimarães num encontro*. III Seminário Guimarães Rosa: PUC/Minas, 2004.
- FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.
- GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- KOTHE, Flávio R.. *O Herói*. 2ª Edição – São Paulo: Ática, 2000.
- REIS, Carlos. *Introdução à leitura d'Os Maias*. 7ª Edição – Coimbra: Livraria Almedina, 2002.
- ROSA, Alberto Machado da. “Nova Interpretação dos Maias”. In: *Eça discípulo de Machado?*. Lisboa, ed. Presença, 1979.
- QUEIROZ, Eça de. *Os Maias – Episódios da vida romântica*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor, metafísica da morte*, tradução Jair Barbosa, 2ª edição – São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*, tradução Celeste Aída Galeão, Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

# ONDJAKI E A MAGIA TRANSFORMADORA DO SOM

**Roberta Guimarães Franco<sup>1</sup>**

A novela *O Assobiador* (2002), do angolano Ondjaki, nome literário de Ndalú de Almeida, narra a chegada de um forasteiro a uma aldeia sem nome. Esse estranho possui um dom especial: produz um ‘som paradisíaco’ capaz de alcançar *‘de modo incisivo, a profundidade das [suas] almas, o recôndito canto onde cada um escondia suas coisas, essa assustadora gruta a que muitos chamam âmagô do ser*<sup>2</sup>. Esse homem misterioso é acolhido na Igreja da aldeia pelo Padre. Durante o que chamei de ‘sessão de assobio’, os habitantes da aldeia, burros, andorinhas, pombos e as pessoas, entram numa espécie de transe, abrindo-se, no caso das pessoas, um fluxo de consciência.

A aldeia era ‘um conjunto de casas, marcado aqui e ali pelas saliências da igreja e de um armazém que já não pertencia a ninguém. As casas estavam, contudo, afastadas umas das outras, formando uma espécie de caminho torto que, duas ou três milhas depois, ia dar a um lago imenso. Era um local dotado de tal pacatez que não era raro pela manhã ou pela tarde chegarem à aldeia, aos quartos, às cozinhas, aos quintais, aos tímpanos e veias do coração, os ecos das pequenas ondinhas do lago’<sup>3</sup>

Este local pacato possui espaços físicos bem demarcados: a Igreja, onde o assobiador fica durante toda a narrativa; o cemitério e seu imbondeiro, onde quase não trabalha o coveiro Kotimbalo, já que na aldeia é raro morrer alguém; o lago, onde a misteriosa Dissoxi conversa com a natureza, matando as saudades do mar. Cada espaço representa um papel significativo, que contribui para o caminhar da narrativa.

Dentre esses espaços, o que mais chama a atenção é a Igreja,

<sup>1</sup> Graduanda do curso de Letras da Universidade Federal Fluminense com bolsa de Iniciação Científica financiada pelo CNPq.

<sup>2</sup> ONDJAKI, 2002, p. 44.

<sup>3</sup> *ibid*, p. 21.

um espaço que se mostra unicamente físico, já que em nenhum momento cumpre qualquer papel espiritual. A igreja parece, assim, um outro sem lugar, um elemento do silenciador que perde a sua identidade a partir do momento em que se localiza num lugar ao qual não pertence. Essa perda identitária da Igreja fica mais evidente com a chegada do Assobiador, pois ele, sim, vai cumprir um papel espiritual dentro da Igreja, o que não significa, de nenhuma maneira, que adote os dogmas católicos. A elevação espiritual da aldeia é promovida por ele através do seu assobio.

O assobiador se utiliza do espaço deixado pela herança cultural e religiosa do colonizador para transformar a aldeia como um todo. Dentro dessa perspectiva, podemos sintetizar a imagem da Igreja com a seguinte frase, retirada do livro *Novos pactos, outras ficções* da Professora Laura Padilha: *‘Sendo um mesmo, tal herança é já um outro, diferente do original’*<sup>4</sup>. A Igreja acaba por se transformar em um espaço de legitimação da cultura local.

Podemos pensar, pelo exposto, nesse assobio como um início do resgate, da recuperação de um elemento da cultura africana: a oralidade. É como se o assobio dissesse de alguma maneira que já não há mais o silêncio, embora por outro lado, ainda haja um longo caminho a percorrer até o reforço total do local da cultura. Por isso, as transformações não são resultantes de palavras, mas do som produzido por um homem misterioso. Cito, novamente, a professora Laura Padilha: *“Nesse universo simbólico, a força agregadora da palavra faz com que o vivido se transforme em contato e deste nasce a lenda que se ritualiza em canção”*<sup>5</sup>. Outro fato importante para a questão da oralidade, subentendida no romance, são as histórias que se formam, entre os moradores, sobre o forasteiro, já que o mesmo não aparece para ninguém. Nem mesmo o padre que o acolheu chegou a vê-lo realmente. Então, passam a acontecer “reuniões” dos moradores na porta da Igreja para falar da existência misteriosa do Assobiador.

O resgate da memória talvez seja a principal função (se é que existe função) do assobio produzido pelo forasteiro. O fluxo de consciência, resultante desse som, tem importância tanto para os leitores, pois através dele conhecemos as personagens, como para a própria narrativa, já que algumas personagens têm a possibilidade

<sup>4</sup> PADILHA, 2002, p. 22.

<sup>5</sup> PADILHA, 1988, p. 12.

de de lembrar, ou até reviver, momentos significativos de suas vidas. Vale aqui citar Homi Bhabha, quando diz: “O *‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver*”<sup>6</sup>. Assim, o resgate da memória se faz do individual para o coletivo, cada um se autoconstrói (ou reconstrói) através da recuperação da memória, ao passo que a aldeia recupera a sua própria história através da história de seus habitantes. Como explicita Huyssen: “*A memória é ativa, viva, incorporada no social – isto é, em indivíduos, famílias, grupos, nações e regiões*”<sup>7</sup>.

KaLua é uma dessas personagens que redescobre o passado através do fluxo de consciência, do transe produzido pelo som. Até o momento do transe só sabemos que KaLua é um *‘homem de desequilibrada memória’*, que anda sempre com rolos de papel higiênico, hábito justificado pela fala da própria personagem: *‘gosto muito de cagar no mato’*<sup>8</sup>. Porém, depois do transe, descobrimos o motivo do desequilíbrio mental de KaLua, sua família (mulher e filhas) morreram durante o incêndio de sua casa e ele nada pôde fazer.

Vendo o resultado da sessão de assobio produzida pela personagem título do romance, o Padre, que também seduzido pelo som paradisíaco abrigou o forasteiro na Igreja, decide que a mesma ficará fechada até o domingo próximo (talvez por não entender o que se passa, ou por achar que está perdendo o controle da situação e da população da aldeia). Logo depois, confessa a Dona Rebenta, a quem já dera várias vezes a extrema-unção, que a missa de domingo será especial, o que acabará por acontecer.

A partir do capítulo *‘Noite de Sexta-feira (ou noite dos sonhos)’* a narrativa deixa de ser linear (sem levar em consideração o fluxo de consciência das personagens, já que se trata de tempo psicológico), passeia entre a noite de sexta-feira, o sábado, domingo e segunda-feira. Nessa noite de sexta, *‘um manto maravilhoso e invisível descaiu sobre a aldeia, e só pôde vivê-lo quem adormeceu: a aldeia toda’*<sup>9</sup>. A partir daí, passamos diretamente para a manhã de sábado e, um parágrafo e meio depois, voltamos à noite de sexta, porém, não num tempo real, mas no tempo psicológico do sonho do Assobiador.

É a primeira vez, no romance, que saberemos algo importante

<sup>6</sup> BHABHA, 2000, p. 36.

<sup>7</sup> HUYSEN, 2000, p. 36.

<sup>8</sup> ONDJAKI, 2002, p. 22.

<sup>9</sup> *ibid*, p. 63.

sobre o forasteiro, pois, afinal o sonho não é um sonho comum, mas alguma coisa recorrente: ‘o início era sempre assim’<sup>10</sup>. No sonho a tristeza de não se reconhecer no espelho se projetava no assobio, uma maneira de sugar a tristeza, que, no entanto, sempre voltava. O assobio era um distribuidor da face bela da tristeza, daí a figura do Assobiador.

Caminhando para o fim da novela o narrador dá início a uma contagem regressiva que deveria culminar no domingo. Porém, após o capítulo intitulado “Voltando atrás (ou ainda a noite de sexta-feira)”, no qual o próprio título indica um recuo temporal, e mais adiante no que se nomeia de “Sábado: a extrema-unção”, nos deparamos com o capítulo “Segunda-feira”, ou seja um avanço no tempo que nos permite saber um dos resultados da missa: dois enterramentos. Assim, finalmente a quinta e última parte do romance, que começa com o capítulo intitulado “Domingo, sua missa” revelará o que de tão misterioso ocorreu na celebração religiosa: a cerimônia católica foi transformada, pelo assobio do forasteiro, em rebita e sembas. *‘Domingo foi, literalmente, um dia enconado, em tudo o que o termo possa oferecer de excesso, sexo, beleza, tragicomicosidade, encantamento, iniciação, desgosto, surpresa, redescoberta, suor. E amor’*<sup>11</sup>

E continua o texto:

*‘O cântico de ação de graças foi iniciado pelo Assobiador num ritmo aparentemente diferente mas tão contagiante e pressuroso que o Padre desatou a bater com a sandália compassadamente no chão, enquanto Dona Mamã e mais duas velhas se levantaram e puseram a remexer as ancas enquanto cantavam e bailavam. E pode bem chamar-se um cântico de ação de graças, pois muita graça teve ele, e ação não lhe faltou: enquanto o som assobiado se tornava mais mexido e complementado com batidas, estampidos, sopros e estalidos, a multidão animada levantou-se cercando o altar numa roda mexilhante que até convidou o ritmado Padre’*<sup>12</sup>

Nessa missa, o Padre se entrega definitivamente à magia do som, do mesmo modo que esquece qualquer recomendação religiosa sobre como conduzir o ritual católico. Por sua vez, influenciados pelo som do assobio, que conduziu a “missa”, os morado-

<sup>10</sup> *ibid*, p. 64.

<sup>11</sup> ONDJAKI, 2002, p. 93.

<sup>12</sup> *ibid*, p. 96-97.

res da aldeia, sem exceção, sentiram um furor sexual:

‘A aldeia encheu-se de um tremor de gemidos inacreditáveis, onde se firmou, numa vez última, a virilidade daqueles que a já não exercitavam há algum tempo, a lubrificação sexual de toda velharada no ranger mais que descompassado de inúmeras e incontadas camas, ranger esse que não parou a tarde inteira...’<sup>13</sup>

Porém, nem todos resistiram a essa ‘balbúrdia sexual’ (palavras do narrador): Dona Rebenta, a quem o Padre dera várias extrema-unções desnecessárias, finalmente encontrou seu descanso, morreu agarrada à cama dentro da Igreja, e teve que ser enterrada com ela; outro senhor não agüentou a fúria sexual da esposa, e também faleceu (suponho que feliz).

O mistério da novela, no entanto, não fica por conta do Assobiador somente. Outra personagem envolta em uma “maresia misteriosa” é Dissoxi. Uma mulher que ninguém sabe de onde veio e que guarda uma quantidade impensável de sal em sua casa. A única chance que o narrador nos dá de conhecê-la um pouco mais é através da sua casa, não a sua casa natal, lembrando Bachelard<sup>14</sup>, já que fica claro na novela que Dissoxi não pertence àquela aldeia. ‘*Aquela era, pode dizer-se, uma casa do mar*’<sup>15</sup>, eis como se descreve a morada de Dissoxi. Sua casa era uma tentativa de reaproximação com o mar: sal, conchas, rede de pesca, anzóis. Digo reaproximação porque a aldeia possui um lago, onde se pode encontrar Dissoxi na maior parte da narrativa numa tentativa de amenizar sua tristeza – como o Assobiador fazia com o assobio – causada pela distância do mar. Assim, o lago tenta substituir o mar, e pensando na relação de Dissoxi com as águas talvez um trecho da música “Amor, Amor”, de Sueli Costa e Cacá, interpretada pela Maria Bethânia seja perfeito para traduzir a complexidade dessa figura feminina: “*Quando o mar tem mais segredo/ não é quando ele se agita/ Nem é quando é tempestade/ Nem é quando é ventania/ Quando o mar tem mais segredo/ É quando é calmaria*”.

Seu mistério fica mais evidente pela leitura que KaLua faz da

<sup>13</sup> *ibid*, p. 101.

<sup>14</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*.

<sup>15</sup> ONDAJKI, 2002, p. 47.



personagem. Quando ele acha que algo de estranho está acontecendo na aldeia, procura Dissoxi, como se ela fosse capaz, de alguma maneira, de prever acontecimentos e de resolvê-los por mais misteriosos que fossem. Em um desses momentos, em que KaLua procura Dissoxi, esta escreve a Deus pedindo paz, porém a sua escrita é bem diferente do que conhecemos: *‘Os gestos repetiam-se e KaLua, espreitando, julgou tratar-se de um poema escrito com a tinta da água, com a caneta humana do dedo, com conteúdo metafísico da tristeza, com o testemunho da tarde, e, finalmente, com a assinatura de Dissoxi...’*<sup>16</sup> É nessa complexidade misteriosa que Dissoxi se apresenta, como se fosse uma divindade, um ser místico de intensa relação com as águas, através das quais estabelece um poder especial de comunicação com Deus.

Para concluir, lembra-se o último capítulo da novela intitulado *‘A partida’* que mostra a “despedida” do Assobiador da aldeia. Na verdade ele não se despediu de ninguém, somente do lago, onde nunca tinha ido (pelo menos durante a narrativa). E *‘Ali onde o mundo esbanjava sensibilidades humanas, o Assobiador simplesmente caminhou’*<sup>17</sup>. O romance termina de certo modo unindo, pela água, os dois personagens mágicos e misteriosos abrigados naquela aldeia, seja pelo som do assobio, seja com o poema escrito com a tinta da água por Dissoxi. A tristeza é finalmente vencida.

**RESUMO:** Este trabalho é um recorte de meu projeto de iniciação científica, orientado pela Professora Doutora Laura Cavalcante Padilha e financiado pelo CNPq, e parte integrante de seu projeto de pesquisa, “Cartografias identitárias: novas negociações de sentido nas literaturas africanas, brasileira e portuguesa”. A comunicação pretende traçar algumas considerações a respeito da análise da novela *O Assobiador*, do escritor angolano Ondjaki, publicado no ano de 2002. A chegada de um forasteiro a uma aldeia marca o início de uma série de consideráveis mudanças nas relações individuais e sociais da população que ali reside. O desconhecido homem, abrigado pelo Padre na Igreja da aldeia, possui a capacidade de produzir um som, um assobio, que ia além do ouvido das pessoas, chegando à profundidade das suas almas, gerando um transe que

<sup>16</sup> *ibid*, p. 51.

<sup>17</sup> *ibid*, p. 110.

culmina com o encontro de suas identidades individuais. Partindo das noções de espaço, principalmente o espaço físico da Igreja e o espaço da mente das personagens, e de tempo presentes na narrativa, buscarei trabalhar com as idéias de memória, identidade, diferença, resgate da força simbólica e o modo de expressão oral.

**Palavras-chave:** relações individuais e sociais; memória e identidade.

**ABSTRACT:** *This essay is a portion of my project on scientific initiation, under the orientation of Prof. Dr. Laura Cavalcante Padilha, sponsored and financed by CNPq, and part of her research project "Identitary Cartographies: new negotiations of meaning in the African, Brazilian and Portuguese literatures". This paper aims to outline some considerations concerning to the analysis of the book "O Assobiador" ("The Whistler"), by the Angolan writer Ondjaki, published in 2002. The coming of an outsider, a stranger, to a village establishes the beginning of relevant changes in the individual and social relationships of the population dwelling there. The unknown man, sheltered by the Priest in the Church of that village, has the ability of producing a sound, a kind of whistle, which went beyond the ears of the people, reaching the depth of their souls, generating a kind of ecstasy, which culminates with the discovery of own's individual identities. Starting from the notions of space, specially the physical space of the church and the mental space of the characters, and the notion of time present in the story. I will try to work on the conceptions of memory, identity, difference and rescue of the symbolic force and the way of oral expression.*

**Keywords:** *individual and social relationships; memory and identity.*

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumento, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.
- ONDJAKI. *O Assobiador*. 2ª ed. Lisboa: Editora Caminha, 2002.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- \_\_\_\_\_. Um Pacto de Amizade: A Tradição Oral Revisitada. *África: Revista do Centro de estudos Africanos*, São Paulo, n.11, p.8-20, 1988.

# A ARTE DE AMAR É EXACTAMENTE A DE SER POETA: DA IDENTIDADE ENTRE AMOR E POESIA NOS VERSOS DE DAVID MOURÃO-FERREIRA

Roberto Nunes Bittencourt<sup>1</sup>

Eu cantarei de amor tão docemente  
Por uns termos em si tão concertados,  
Que dous mil acidentes namorados  
Faça sentir ao peito que não sente  
(Luís Vaz de Camões)

Poeta, romancista, crítico e ensaísta, David Mourão-Ferreira lançou-se no universo literário em 1945, publicando alguns de seus poemas na revista *Seara Nova*. Em 1950, foi co-fundador da revista literária *Távola Redonda*, em que sempre contribuiu com seus escritos. No mesmo ano, lança o seu primeiro livro de poemas: *A Secreta Viagem* e ainda na década de 50, publica outros dois livros: *Tempestade de Verão* e *Os quatro cantos do tempo*. Segundo o próprio autor, esses livros, juntamente com o poema *In memoriam memoriae* e a coletânea *Infinito pessoal ou A arte de amar*, ambos publicados em 1962, encerram um primeiro ciclo da sua obra poética: o da fusão do amor e da poesia.

Seus versos são marcados pela constante presença da figura da mulher e do amor – e pela busca deste como forma de conhecimento, daí resultar que o amor seja entendido como epifania, como revelação da essência do homem e do mundo. Além disso, há nos versos de Mourão-Ferreira uma forte pulsão erótica, não se resumindo simplesmente ao sexo, mas ao amor em todas as suas expressões e vivências.

A partir da leitura de alguns de seus versos, principalmente dos poemas que se enquadram no primeiro ciclo poético, como as três Inscrições de *A Secreta Viagem* – que traduzem o universo do amor, da poesia e da mulher –, sublinharemos a existência de uma identidade entre o amor e a poesia nos versos de David Mourão-Ferreira

Com uma epígrafe de Cecília Meireles: “A arte de amar é exac-

---

<sup>1</sup> Mestrando em Letras (Estudos de Literatura Portuguesa) – PUC-Rio.

tamente a de ser poeta”, Mourão-Ferreira abre o seu primeiro livro, cujos poemas convergem para a existência de uma identidade entre amor e poesia. O poema *Inscrição sobre as ondas*, significativamente, é o primeiro do livro:

Mal fora iniciada a secreta viagem  
um deus me segredou que eu não iria só.

Por isso a cada vulto os sentidos reagem  
supondo ser a luz que deus me segredou<sup>2</sup>

No texto, a viagem faz-se através do mar, reiterando-se o sentido de que navegar pelo oceano é aventurar-se pelo pélago desconhecido. E, representativamente, no poema, significaria também viajar no interior de si mesmo. Um “deus” segredou ao sujeito lírico que “não iria só” na “secreta viagem” que se inicia. Os outros poemas do livro, destacando-se as outras duas Inscrições – *Inscrição sobre as árvores* e *Inscrição sobre um rio* –, desvendam a companhia do sujeito lírico na viagem poética que se inicia: a do amor. *A Secreta Viagem* anuncia e condensa as linhas mestras do fazer poético de David Mourão-Ferreira, estruturada em torno do Tempo, do Espaço e do Eros.

Se, na primeira Inscrição, a face do amor ainda não apresenta contornos definidos, estando apenas o sujeito lírico desperto para o sentimento e “a cada vulto os [seus] sentidos reagem, / supondo ser a luz que deus [lhe] segredou” e, na segunda Inscrição, o sujeito lírico não encontra para o sentimento que o domina um objeto de amor individualizado: “A secreta viagem foi aquela / por entre estrelas verdes esboçadas... // Chamei a cada fruto, verde estrela. / Tombei, ébrio de estrelas, sobre a estrada...”<sup>3</sup>, na *Inscrição sobre um rio*, o amor que une homem e mulher os eleva além da transitoriedade e inconstância da vida, a ponto mesmo de tornar-se maior que a própria humanidade.

De nós fique apenas a extrema glória  
De termos sido castos e corruptos!

<sup>2</sup> Cf. Mourão-Ferreira, 2001, p.27.

<sup>3</sup> Cf. Mourão-Ferreira, 2001, p.32.

E que se volva eterna a transitória  
E luminosa cor destes minutos!

Que o nosso amor seja maior que nós,  
Secreto e audacioso como um rio!  
Que tenha, como nós, a nossa voz...  
Mas que seu timbre seja menos frio.<sup>4</sup>

A partir do referido poema, confirmam-se as palavras de Vasco Graça Moura. Segundo ele, na poesia de David Mourão-Ferreira:

o amor, na plena acepção da palavra, é sempre um lúcido envolvimento a dois, lúcido inclusivamente quanto às limitações e fragilidades recíprocas: “somente amamos nos outros seres o que eles têm de vulnerável, somente somos amados pelo que de vulnerável existe em nós”<sup>5</sup>.

Tais Inscrições revelam o que o próprio autor, em um posfácio a *Infinito pessoal ou a arte de amar*, coletânea de sua primeira fase poética, considera sobre sua poesia. Escreve Mourão-Ferreira nesses termos:

Fusão do amor e da poesia, ou da procura do amor e da poesia; ou procura da fusão dessas duas procuras, - aí está, se nos permitirem, o sentido em que me atrevo a sugerir que se interprete (quer negativamente, quer com sinal positivo) tudo aquilo que em poesia tenho feito.<sup>6</sup>

David Mourão-Ferreira chega a concluir: “E creio, por vezes, que não tenho feito outra coisa senão escrever indefinidamente o mesmo poema. Sim, é um poema de amor: de amor incessantemente ameaçado”. No poema homônimo ao livro, “no barco sem ninguém, anônimo e vazio”, os amantes, em uma atmosfera de lenda, “em madeira esculpido” alcançam - por redenção ou condenação - a eternidade.

---

<sup>4</sup> Cf. Mourão-Ferreira, 2001, p.39.

<sup>5</sup> Cf. Moura, 1978, p. 15.

<sup>6</sup> Cf. Martinho, 1996, p. 143.

No barco sem ninguém, anónimo e vazio,  
ficámos nós os dois, parados, de mão dada...  
Como podem só dois governar um navio?  
Melhor é desistir e não fazermos nada!

Sem um gesto sequer, de súbito esculpido,  
tornamo-nos reais, e de madeira, à proa...  
Que figuras de lenda! Olhos vagos, perdidos...  
Por entre nossas mãos, o verde mar se escoo...

Aparentes senhores de um barco abandonado,  
nós olhamos, sem ver, a longínqua miragem...  
Aonde iremos ter? – Com frutos e pecado,  
se justifica, enflora, a secreta viagem!

Agora sei que és tu quem me fora indicada.  
O resto passa, passa... alheio aos meus sentidos.  
– Desfeitos num rochedo ou salvos na enseada,  
a eternidade é nossa, em madeira esculpido!<sup>7</sup>

Em igual número às inscrições, os epigramas apontam para a importância do amor no itinerário iniciado. *Epigrama para uma despedida*, *Epigrama para uma segunda despedida* e *Epigrama para uma terceira despedida* têm sido apontados como “um curioso diálogo de intertextualidade homo-autoral”<sup>8</sup>. Atenta-nos José Martins Garcia para o sentido de *epigrama*: “letra gravada em pedra”, o que justifica a poesia breve, porém, profundamente penetrante.

Uma tal concepção de perenidade – humanização intimamente ligada à desumanização – haveria de produzir, na poesia de David Mourão-Ferreira, não um lamentoso *carpe diem*, mas uma espécie de tendência lapidar, uma tendência que se exprime como verdade existencial, como fórmula de experiência feita. Não a fórmula do sábio, não a do cientista: antes um preceito oriundo do simples facto de se ter vivido. Esse preceito é o epigrama. No epigrama cabe um ror de sensações e sentimentos; um ror de reflexões e insinuações.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Cf. Mourão-Ferreira, 2001, p. 44.

<sup>8</sup> Cf. Martinho, 1996, p. 143.

<sup>9</sup> Cf. Garcia, 1980, p. 133.

Os epigramas de *A Secreta Viagem* perpassam pelo tema da despedida, em que o eu lírico revela certa uma mágoa e busca superar suas próprias fraquezas. Um exemplo:

Pasmo de ainda murmuram “Bom dia!”  
depois de tudo quanto aconteceu.  
Ó meu amor, a minha cobardia  
foi afinal muito maior do que eu<sup>10</sup>

A temática amorosa ocupa um lugar central nos versos de David Mourão-Ferreira no primeiro ciclo de sua obra poética. O amor surge, por vezes, como dor, como desengano e perda; ainda, como a força capaz de corrigir os desacertos do mundo. Assim como Eros e Thánatos são indissociáveis, em seus versos, homem e mulher estão unidos para além da terrena eternidade.

De acordo com o pensamento de Fernando Martinho,

A poesia de amor, em David Mourão-Ferreira, contraria, desde o princípio, os lugares comuns do que na nossa tradição lírica se nutre da desencarnação espiritualista do platonismo. É uma poesia em que se celebra o “corpo” [...], a “carne” [...], a nudez [...], o “desejo”. A expressão do “desejo” pode ir do alusivo, por uma aproximação metonímica que evita dizê-lo claramente [...] ao metafórico, que, todavia, não se inibe, pela veemência exclamativa de ir além da simples sugestão [...] e à sua aberta assunção, que, no entanto, prefere, pela exaltação do corpo da mulher - todo que vai emergindo da gradativa apresentação das suas partes, “pernas”, “joelhos”, “ancas”, “ventre” -, transferir para a contemplação do objecto de desejo o que, em “prelúdio”, se diz, e, depois, se torna desnecessário dizer.<sup>11</sup>

É importante destacar que a experiência pessoal do sujeito lírico assume um aspecto universal, pois, se o “eu” realiza a “secrta viagem” poética do amor, o leitor também é convidado a realizá-la. Em suma, a viagem através do Eros é uma viagem através da poesia. Amar é descobrir-se e descobrir o outro. E o amor, como a

<sup>10</sup> Cf. Mourão-Ferreira, 2001, p.27.

<sup>11</sup> Cf. Martinho, 1996, p. 144.



força motriz da vida, faz com que as coisas sejam o que realmente são: o homem só é homem pela força do amor, e, se amor e poesia estão intimamente unidos, o poeta só se torna poeta através do amor.

Até ao fim de sua vida, David Mourão-Ferreira manteve-se ativo no ambiente artístico-cultural. Em 1996, ano de morte, recebeu o *Prémio de Consagração de Carreira da Sociedade Portuguesa de Autores*. Deixou-nos, ainda, um testamento poético:

Que fique só da minha vida  
Um monumento de palavras.<sup>12</sup>

Palavras repletas de significado poético. Um monumento de palavras, sem tamanho, mas visível e emblemático. Como a escrita de David Mourão-Ferreira, que, à luz dos versos camonianos, soube cantar de amor tão docemente, deixando, no peito de seus leitores, alguns incontornáveis, mas salutares, “acidentes namorados”.

**RESUMO:** David Mourão-Ferreira lançou-se no universo literário em 1945, publicando alguns de seus poemas na revista *Seara Nova*. Em 1950, lança o seu primeiro livro de poemas: *A secreta viagem* e ainda na mesma década, publica outros dois livros: *Tempestade de Verão* e *Os quatro cantos do tempo*. Segundo o próprio autor, esses livros, juntamente com o poema *In memoriam memoriae* e a coletânea *Infinito pessoal ou A arte de amar*, ambos publicados em 1962, encerram um primeiro ciclo da sua obra poética: o da fusão do amor e da poesia. A partir da leitura de alguns de seus versos sublinharemos a existência de uma identidade entre o amor e a poesia na lírica de David Mourão-Ferreira

**Palavras-chave:** Poesia portuguesa; David Mourão-Ferreira; Amor.

**ABSTRACT:** David Mourão-Ferreira rushed in the literary universe in 1945, publishing some of their poems in the magazine *Seara Nova*. In 1950, it publishes his first book of poems: *A Secreta Viagem* and still in the same decade, it publishes other two books: *Tempestade de Verão* e *Os Quatro Can-*

<sup>12</sup> Cf. Mourão-Ferreira, 2001, p. 319.

*tos do Tempo. As the own author, those books, together with the poem In memoriam memoriae and the collection Infinito Pessoal ou A Arte de Amar, both published in 1962, they contain a first cycle of his poetic work: the one of the coalition of the love and of the poetry. Starting from the reading of some of his verses will underline the existence of an identity between the love and the poetry in the lyrical of David Mourão-Ferreira*

**Keywords:** Portuguese poetry; David Mourão-Ferreira; Love.

## REFERÊNCIAS

- GARCIA, José Martins. *David Mourão-Ferreira: a Obra e o Homem*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- MARTINHO, Fernando. *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*. Lisboa: Edições Colibri, 1996.
- MOURA, Vasco Graça. *David Mourão-Ferreira ou A Mestria de Eros*. Porto: Brasília Ed., 1978.
- MOURÃO-FERREIRA, David. *Obra Poética*. 4. ed. Lisboa: Presença, 2001.

## A LITERATURA AFROBRASILUSA NUMA CRÔNICA DE RUY GUERRA

Roberto Pontes<sup>1</sup>

O tema *literatura afrobrasílusa*, sobre o qual discorreremos a seguir, vem sendo por mim apresentado em trabalhos escritos que recuam a 1991, ano no qual defendi minha dissertação de Mestrado, hoje editada em livro, que leva o título *Poesia insubmissa afrobrasílusa*.

Na “Introdução” a este livro, ao justificar a escolha dos três autores nele estudados, José Gomes Ferreira (de Portugal), Carlos Drummond de Andrade (do Brasil) e Agostinho Neto (de Angola), escrevi: “Os três pertencem a uma comunidade *afrobrasílusa*”.

Usei a princípio a palavra *afrobrasílusa* (o) em quatro situações, sempre com abrangência e amplo sentido, como se viu à pág. 22, no trecho já transcrito; à pag. 54 nos seguintes termos: “José Gomes Ferreira mereceu nossa atenção por constituir-se em caso singular de rebeldia na moderna poesia lusitana, além de ser ainda um dos integrantes do *concerto afrobrasíluso*; à pág. 119, assim: “A preferência pela obra de Agostinho Neto para desfecho do discurso que fazemos sobre a *poesia insubmissa afrobrasílusa* tem razão de ser (...)”; e à pág. 151 deste modo: “Em suma, José Gomes Ferreira vincula-se à *poesia insubmissa afrobrasílusa* sendo estudado nos seguintes aspectos (...)”.

No “Apêndice” que complementa o citado livro, começo a trabalhar este conceito *stricto sensu* e valho-me dos conceitos de *residualidade*, *mentalidade*, *crystalização* e *hibridação cultural*. É nas páginas finais que falo em *literatura afrobrasílusa*, por três vezes, às págs. 164, 165 e 167, inaugurando o uso da expressão.

Falávamos, como é claro, de uma nomenclatura não familiar aos historiadores, teóricos, críticos, ensaístas, professores e pesquisadores das três literaturas e, menos ainda, aos leitores utentes da Língua Portuguesa.

Sabíamos que a recepção do que estávamos a propor esbarraria

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará.

nas reações de perplexidade de quem se defronta com algo novo, mas a novidade também fascina e houve muita aceitação do que dizíamos. Assim, o assunto foi discutido num fórum internacional de especialistas realizado em Recife, em 1999, numa realização conjunta do Setor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal de Pernambuco e do Gabinete Português de Leitura do mesmo Estado, com a Universidade de Évora. Muitas têm sido as comunicações de nossa autoria sobre o assunto, valendo registrar aqui as levadas ao 6º Encontro Internacional de Lusitanistas, realizado no Rio de Janeiro em 1999, ao GELN – Grupo de Estudos Lingüísticos do Nordeste, ocorrido em Fortaleza em 2000, e a conferência proferida no II Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, que se deu em São Paulo, na USP, em 2003.

Neste último evento, terminada a minha intervenção, fui procurado por um dos presentes, César de Vasconcellos Ferreira, que se disse muito surpreso com o que ouvira, pois lera uma crônica de Ruy Guerra, incluída no livro *20 Navios*, sob o título “Esta janela”, a qual comprovava a tese por mim defendida ali na USP.

Pedi ao amigo ouvinte que me trouxesse no dia seguinte a crônica e ele se prontificou a fazê-lo; trouxe, copiei-a, e qual não foi o meu pasmo ao lê-la! Realmente o amigo tinha razão: comprovava o conceito de *literatura afrobrasílusa*. Por isso, agora transcrevo-a na íntegra:

#### ESTA JANELA

É a janela de um décimo quarto andar.

Desta janela eu vejo ciganos, portugueses, caboverdianos, angolanos, brasileiros. Eu os identifico pela memória de quando também ando por lá rastejando.

Desta janela, nas minhas tardias madrugadas, eu vejo o verde da mata roído pelas primeiras barracas de zinco de uma incipiente favela, e longe, com brilhos cada dia distintos, as águas do rio.

Daqui desta janela, o braço direito fisgado pela dor aguda de uma talvez bursite, enquanto o cérebro sonolento se espreguiça e abre vagarosamente as células à luz de alguma eventual idéia, eu olho esta cidade nova para mim, deste país que eu só conheço pelos livros e por que me foi contado por meus pais desde a minha infância.

Desta janela, eu olho Lisboa.

Não toda a Lisboa, nem o pedaço mais representativo e nem certamente o mais importante, se é que há um. Apenas este ínfimo pedaço.

Mas aqui desta janela, fumando a guimba amarga de um charuto sem marca das Canárias, nostálgico ao Pimentel Número Dois Escuro, de Cruz das Almas, Bahia, companheiro de tantas insônias, procuro compreender o que é estar no Velho Continente.

Já andei muito por estas bandas, por estes países ditos desenvolvidos, mas sempre com a certeza inequívoca de ser alguém em trânsito.

Hoje, daqui desta janela, eu busco uma emoção diferente: convencer-me de que o aqui, agora tem a eternidade de uma escolha. Mas sei que estou me enganando, por muito que esta janela me acarinie e que a paisagem não me agrida. Seria preciso rasgar-me muito fundo, apagar memórias e tristezas, trocar emoções de sotaque, transformar sentimentos em raciocínios frios. Ou renascer, o que só acontece nas novelas.

Como todo português, mesmo de segunda classe pelo estigma colonial, nasci emigrante. E como tantos, cumpri a fatalidade e saí mundo afora.

Eu, para quem a nacionalidade foi sempre um sentimento adiado e apenas um passaporte azul, carimbado pela vergonha histórica do salazarismo, vivo agora a violenta necessidade de querer me encontrar dentro dessa abstração.

É isso que eu busco, aqui desta janela.

Porque não dá mais para fingir que sou moçambicano, se não voltei para as acácias rubras da minha infância e não aceitei o cotidiano incerto da Independência. E no entanto sei que sou moçambicano.

Porque não dá mais para fingir que sou brasileiro, mesmo se acumulei décadas de verde-amarelo na carne, mesmo se tive filhas e paixões brasileiras, mesmo se é nas águas do Tuatuari num amanhecer de brumas onde eu gostaria que fossem lançadas as minhas cinzas. E no entanto, sei que sou brasileiro.

Porque não dá mais para fingir que sou português, se sempre fugi dessa metrópole distante que marcou a minha juventude a ferro e desprezo, cinco quinas no peito e braço estendido na Praça Mouzinho de Albuquerque. E no entanto, sei que sou português.

Daqui desta janela, quando a noite chega e Lisboa pulveriza nas suas luzes anônimas de cidade grande ainda que possa me

imaginar em Maputo, Havana, Rio, ou qualquer outro ventre, sei agora que não posso mais me enganar, porque estou inexoravelmente só com a minha esquizofrênica latino-africanidade.

Como é doloroso ser um eterno esquartejado, um eterno estrangeiro dentro de si mesmo, “amarrado ao próprio cadáver.”

Me resta o idioma como pátria, como ao poeta. E o sentimento do mundo, como a um outro. É muito.

Eu diria que é demasiado.

Me resta esta janela.

A *literatura afrobrasílusa* é justamente esta indistinção textual que surge de uma *hibridação cultural cosmopolita*, tal qual exprime Ruy Guerra, a partir do trecho da crônica que diz: “É isso que eu busco, aqui desta janela”. O autor se escuda naquilo que qualifica como “esquizofrênica latino-africanidade”, porque não se concebeu ainda um *afrobrasíluso*, mesmo que da sua janela realize uma crônica *afrobrasílusa*.

Assim, pela voz do autor que já não se sabe moçambicano, brasileiro ou português, se estabelece para nós definitivamente o conceito de *literatura afrobrasílusa*, com a ajuda do leitor atento César de Vasconcellos Ferreira, a quem agradecemos a ligação do conceito de nossa autoria com o que se lê na crônica de Ruy Guerra.

**RESUMO:** Comunicação na qual nos propomos a comprovar o acerto do conceito de *literatura afrobrasílusa*, cunhado e desenvolvido por mim no livro *Poesia insubmissa afrobrasílusa* (Rio de Janeiro: Oficina do Autor; Fortaleza: Edições UFC, 1999). Nossa comunicação toma a crônica “Esta janela”, do livro *20 Navios* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996), de Ruy Guerra, na qual o autor se considera simultaneamente moçambicano, brasileiro e português. Significativo é que Ruy Guerra não chega a intuir o neologismo aqui usado, mas, mesmo assim, deixa patente sentir-se *afrobrasíluso*.

**Palavras-chave:** Afrobrasílusa, Crônica, Moçambicano.

**ABSTRACT:** *A speech where we intend to prove the accuracy of the concept of “afrobrasílico” literature, made and developed by myself in the book Poesia insubmissa afrobrasílusa (Rio de Janeiro: Oficina do Autor; Fortaleza: Edições UFC, 1999). Our speech use the chronicle “Esta janela”, of the book 20 Navios (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996), of Ruy Guerra, in which the author considers himself simultaneously mozambican, brazilian and portuguese. Significantly, Ruy Guerra did not have the intuition to use the neologism we use, but he clearly shows that he feels “afrobrasílico”.*

**Keywords:** *“Afrobrasílico”, Chronicle, Mozambican.*

## REFERENCIAS

GUERRA, Ruy. *Vinte navios*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1996.

PONTES, Roberto. *Poesia insubmissa afrobrasílusa*. Rio de Janeiro-Fortaleza: Oficina do Autor/EUFC, 1999.

\_\_\_\_\_. *Literatura afrobrasílusa: Tentativa de conceito*. Comunicação ao 6º Encontro Internacional de Lusitanistas, Rio de Janeiro, 1999.

\_\_\_\_\_. “Literatura afrobrasílusa e residualidade: Nação crioula, ou afrobrasílusa?” In: Revista do GELN – Grupo de Estudos Lingüísticos do Nordeste, v. 2, nº 1, Fortaleza, 2001; e ENCONTRO – Revista do Gabinete Português de Leitura de Pernambuco, Ano 17, nº 17, Recife, 2001.

\_\_\_\_\_. O viés afrobrasílico e as literaturas africanas de Língua Portuguesa. Conferência proferida no II Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, na USP, São Paulo, 2003.

# SOBRE QUANDO CHORAR É PRECISO

Robson Dutra<sup>1</sup>

As sociedades tradicionais africanas apresentam uma visão do mundo intimamente associada a questões cujas respostas encontram respaldo nos muitos mitos que as fundamentam. Por isso, evocar o tema das origens constitui-se uma necessidade básica do ser humano que estende sua premência existencial aos mais diversos níveis, dentre os quais, aqueles que lhe possibilitam encontrar seu lugar no mundo, permitindo-lhe não apenas reconstruir sua origem genealógica, mas também inventar uma ficção com valor de “verdade” que lhe permita elaborar uma dimensão histórica, na qual se entrecruzam passado, presente e futuro.

O sentido libertário auferido pelo mito põe em evidência os pressupostos pessoais do “nada que é o tudo”, da “lenda que fecunda a realidade”<sup>2</sup> e que permite ao ser humano aceitar ou não a necessidade de vínculo entre mito e formas determinadas que o farão com ele identificar-se. Contudo, a fim de se instaurar por completo, ou seja, ser compreendido, o mito demanda uma modalidade lingüística que, no caso dessas sociedades africanas, se expressa pelas narrativas orais e, posteriormente, por seu registro literário.

O sentido de “verdade” proporcionado pelo mito não se refere, contudo, a um conceito absoluto, mas sim ao da representação simbólica que pode ser interpretada de diferentes maneiras, já que por ela os diversos sentidos do real se configuram de modos distintos. A noção de mobilidade que permeia esta “verdade” faz com que não exista uma forma exclusiva de identificação com o mito, ainda que as narrativas que o ilustram impliquem um tipo de recitação específica que o exprimem e o tornam acessível.

Se aplicarmos esta premissa às culturas africanas, perceberemos que as narrativas orais se ligam indissociavelmente às suas origens, posto que estas as explicam através da junção de elementos reais ao fantástico que equilibra o ato sobrenatural à razão prática que o descreve. Sendo assim, os contos orais refletem o saber

<sup>1</sup> Doutorando em Literaturas Africanas pela UFRJ e pesquisador da FAPERJ.

<sup>2</sup> PESSOA, 1986, p. 72.



primordial que perpetua valores culturais e morais que criam, por sua vez, vínculos marcantes entre diversas gerações, unindo, igualmente, o mundo visível ao invisível habitado pela ancestralidade, perpetuando, assim, o que Eliade denomina “o eterno retorno do mito”.

A partir do registro formal desses relatos, percebemos que é pela via de uma dinâmica textual engendrada pela dramaticidade evocada por esses elementos, em consonância com seu *locus* de enunciação, que essas narrativas estabelecem a coerência temática que reafirma a inserção do homem africano no mundo, enriquecendo-o através das práticas sociais e culturais evocadas pela recitação. A obra literária, portanto, afirma-se como o meio através dos quais se estabelece uma relação dialógica com o mundo, como expressa, por exemplo, a teoria polifônica de Mikhail Bakhtin, em que o plano real, através da multiplicidade narrativa, adentra o universo literário e a mundividência por ele representada, quer no momento de sua criação, quer pela renovação contínua da obra e do meio da percepção criativa evocada.

Desse modo, o conto literário torna-se, segundo aponta Maria Fernanda Afonso<sup>3</sup>, consequência de um ato de resistência contra a violência de uma situação externa que é problematizada, por exemplo, pela teoria de Vincent Engel que, a partir, do *Decameron*, de Boccaccio, analisa a Itália medieval e seus múltiplos conflitos. Ainda que a peste vitimou a cidade de Florença em 1348 não seja a temática central das narrativas do escritor florentino, ela é evocada como referência ao tempo histórico a que se mescla o das diversas narrativas que compõem a obra, já que o ato de contar essas histórias foi a alternativa encontrada pelos narradores/ouvintes durante os dias em que estiveram encerrados.

Esta premissa torna-se pertinente no caso da repressão que caracteriza o regime colonial exercido na África e contra o qual diversos escritores se voltaram. A autora em questão afirma que estes escritores criaram um tipo de narrativa-testemunho da realidade sociopolítica que vivenciaram, fazendo de sua escrita uma forma de resistência ativa e registro de um combate que permanece presente ainda hoje porque “continua a suscitar a emoção e o sofrimento que são uma isotopia privilegiada da criação literária”<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> AFONSO, 2004, p.317.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, p. 318.

Se, contudo, a guerra não representa, na contemporaneidade, o ponto central da repressão contra a qual o conto literário se move, deparamo-nos com diversas outras possibilidades que, de certo modo, advém dos tempos colonialistas. Em *Pensatempos*, livro que contém textos de opinião de Mia Couto, recentemente publicado, o escritor moçambicano aponta para diversas dessas questões. No texto que abre a obra, “Fronteiras da cultura”<sup>5</sup>, Mia discorre sobre questões ligadas à identidade nacional, ressaltando que, tal qual os pressupostos assinalados por Stuart Hall, a chamada “identidade cultural” dos povos na modernidade é o resultado de uma mescla sem fim de influências de diversas ordens que se presentificam no hibridismo que caracteriza essas nações. Desse modo, grande parte da visão que Moçambique quer ter do passado nacional e mesmo da África é ditada, afirma o autor, pelos mesmos pressupostos que erigiram a “história colonizada” através de uma mera positivação daquilo que era, outrora, considerado negativo. Por esta razão, persiste ainda a idéia de que a África pré-colonial era um paraíso intemporal sem conflitos ou disputas. Esta imagem romantizada do passado torna-se, na contemporaneidade, redutora e simplista ao considerar que todos os dilemas nacionais e continentais se devem unicamente ao discurso do colonizador e que, por isso, os “culpados” pelos problemas nacionais devem ser sistematicamente buscados fora e não dentro do país.

Esta temática é outra vez retomada no artigo com que encerra a obra. Em “Por um mundo escutador” Mia afirma que a solução para os impasses do presente, especificamente aqueles oriundos da globalização, serão atenuados a partir somente da aquisição de um novo conhecimento:

Se os outros nos conhecerem, se escutarem a nossa voz, e, sobretudo, se encontrarem nessa descoberta, um motivo de prazer, só então estaremos criando esse território de diversidade de particularidade. (...) Fomos empurrados para definir aquilo que se chama “identidades”. Deram-nos para isso um espelho viciado. Só parece refletir a nossa imagem porque o nosso olhar foi educado a identificarmo-nos de uma certa maneira. O espelho deforma o que trazemos amarrado no pulso. Pior que isso: amarra-nos o pulso. E aprisiona o olhar. Onde

<sup>5</sup> COUTO, 2005, p. 11.

deveríamos ver dinâmicas, vislumbramos essências, onde deveríamos descobrir processos apenas notamos imobilidade.<sup>6</sup>

Estas reflexões sobre o cotidiano moçambicano se transformam em estímulos poéticos em *O Fio das missangas*, livro de contos publicados em 2004, no qual Mia Couto se volta, de igual modo, para questões prementes do cotidiano moçambicano, lançando mão não apenas de sentidos como a audição para melhor perceber o “Mundo escutador”, mas tendo em conta, igualmente, o olhar com que o contempla e é, simultaneamente, contemplado. Por isso, as vinte e nove narrativas que integram a obra respaldam a epígrafe que lhes serve de portal: *A missanga, todas as vêm. Ninguém nota o fio que, em colar vistoso, vai compondo as missangas. Também assim é a voz do poeta: em fio de silêncio costurando o tempo*<sup>7</sup>.

Desse modo, Mia aponta para a importância da visão e da autognose, afirmando que é a observação criteriosa da natureza que dimensiona a percepção sobre o que nos rodeia, que, por sua vez, engendra a memória que nos faz mais prudentes e aptos a conhecer a sutileza das diversas imagens captadas pelo olhar. Por sua vez, a natureza torna-se a representação pessoal de todas as realidades que se revelam ao olhar – objetiva ou subjetivamente – e que validam o desejo humano de conhecer(-se) cada vez mais. Interrogar a natureza continuamente é a forma de verticalizar a capacidade cognitiva e desvendar os chamados mistérios do mundo.

Alguns dessas incógnitas são evocadas no conto “Os machos lacrimosos”<sup>8</sup>, cuja trama central é construída a partir de encontros diários de homens no bar de Matakuané, que para lá se dirigem a fim de, segundo a voz enunciadora, festejar a vida. Ainda que não contem com o apoio de suas mulheres, estes homens se irmanam nas inúmeras rodadas de cerveja que servem de acompanhamento às muitas anedotas contadas. O ritual se mantém constante até que, em noite de “lua muito minguante”, Luizinho Kapa-Kapa, notório contador de estórias, não consegue terminar o relato que iniciara já com a “voz acabrunhada”. O motivo da tristeza permanece desconhecido, já que “os fios fúnebres” da narrativa são entrecortados por soluções e lamentos que fizeram com que “cha-

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*, p. 157.

<sup>7</sup> Couto, 2004, p. 8, grifo nosso

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*, pp. 109-112.

mas da tristeza” fossem ateadas a cada um daqueles corações, do mesmo modo que “a melancolia se instalara como toalha sobre a mesa”. Desse modo, o choro torna-se a nova razão dos encontros daqueles homens, até mesmo do “calado e musculoso estivador Silvestre Estalone” que acaba por confessar jamais haver imaginado quão bom era chorar.

O novo hábito de prantear juntos fez com que, aos poucos, aqueles homens descobrissem, provavelmente, as outras vias da sedução e do conhecimento a que Mia Couto se refere em seus *Pensatempos*, passassem a “mudar o trato com o mundo” e, por isso, a regressarem a suas casas mais cedo, logo aos primeiros sinais do anoitecer, não sem, antes, derramarem a “lágrima saideira”.

Se no conto “A despedideira”<sup>9</sup> a enunciação afirma que a alma é feita de água, “Os machos lacrimosos” servem para explicitar o valor simbólico desta água pessoal vertida coletivamente, resgatando, assim, sua relevância no imaginário cultural africano. Estas lágrimas são, portanto, da mesma natureza da água espargida sobre Samba e Máwèzé bantu, o casal primordial criado por Nzambi. É ela que, do mesmo modo, nos remete às águas míticas e primordiais em que as habitam divindades que ensinaram à Jessumina, personagem do romance *Vinte e zinco*, de Mia Couto, os significados ocultos aos olhos humanos que a adivinhadora aprendeu após longo aprendizado no fundo do lago da Vila de Moebase, *locus* de enunciação deste romance.

As lágrimas vertidas pelos homens deixam de representar uma fragilidade aparente ao olhar endógeno para revelar as duas viagens empreendidas pela choro: “da lágrima para a luz e do homem para uma maior humanidade”<sup>10</sup>. O chorar adulto adquire a capacidade cíclica de unir o homem adulto à criança que chora e, com isso, revela, o que segundo a enunciação, é nossa primeira voz. Associadas, assim, à capacidade regeneradora da substância aquosa, as lágrimas limpam o olhar daquilo que o obscurece, apurando, deste modo a visão, o sentido de coerência e de pertencimento que, segundo Mia, são as portas de acesso ao verdadeiro conhecimento. Em Mia, a visão se manifesta duplamente: no universo diegético, dada a habilidade que os homens passam a ter ao perceber o que a superficialidade do riso por vezes encerra, e, no plano extradiegético-

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*, pp. 53-56.

<sup>10</sup> *Idem, ibidem*, p. 112.

tico, a posição em que o autor/narrador contemporâneo inscreve no contexto histórico-social do século XXI que revela, através da sua ótica, o que a historiografia oficial não registra.

A oposição entre choro e riso não pode ser pensada sem que nos venha à mente o célebre discurso do padre Antonio Vieira, em Roma, na corte da rainha Cristina da Suécia, em que o orador português discorreu sobre as lágrimas de Heráclito diante do desconcerto do universo. O debate travado em 1674 opõe o prantear ao riso de Demócrito, defendido pelo padre Girolamo Cattaneo que, de modo semelhante, criticava sua época e apontava para formas distintas de contemplação do mundo e dos influxos por ele inspirados.

O pensamento do “filósofo das lágrimas” defende a unidade e a eterna regularidade do processo da natureza, apresentando uma consideração basilar: a do eterno movimento que implica a negação de qualquer processo único e indissociável, propondo que o uno está sempre no devir. Heráclito não nega nem a dor, nem os infortúnios, crendo que o riso provenha do choro e do sentido de autoconhecimento por ele evidenciado.

O ponto que use o pensamento seiscentista de Vieira e as considerações contemporâneas de Mía Couto é que o de que, sob a égide do olhar, estão contidas as transgressões necessárias à pseudounidade que nos constrange e nas transformações produzidas por textos literários que visam ao conhecimento humano – tanto no “plano cultural como civilizacional” –, aponta-nos Mía <sup>11</sup>.

A aquisição do conhecimento, contudo, é um processo doloroso posto que, para alcançá-lo, há que romper-se com a inércia da ignorância (*agnosis*), o que demanda, por vezes, grandes sacrifícios. A primeira etapa a ser atingida é a da opinião (*doxa*) e que se dá após a retirada, pelas lágrimas, daquilo que obstrui a visão individual e faz com que nos depararemos com as novas e imprecisas imagens exteriores. Nesse primeiro instante, tal qual o conto em questão nos ensina, não se consegue captar na totalidade do que se contempla, tendo-se apenas a projeção de imagens indefinidas. No momento seguinte, no entanto, persistindo em seu olhar inquisidor, o sujeito finalmente poderá ver o objeto na sua integralidade, com os seus contornos e detalhes bem definidos e só então, atingi-

---

<sup>11</sup> COUTO, 2005, p. 157.

rá o conhecimento (*episteme*). Essa busca não se limita a descobrir a verdade dos objetos, mas visa a alcançar algo superior: a contemplação das idéias morais que regem a sociedade – o bem (*agathón*), o belo (*to kalón*) e a justiça (*dikaioσύνη*).

Há, pois, dois mundos. O visível é aquele em que a maioria da humanidade está presa, condicionada pelo olhar contemporâneo embaciado, crendo, iludida, que as sombras e o indefinido representam a realidade. O outro mundo, o inteligível, é privilégio de alguns poucos. O visível é o império dos sentidos e o território do homem comum, preso às coisas do cotidiano. O outro, é o espaço do homem que não teme a busca da sabedoria.

Ao percorrer os labirintos da sua escritura, identificando-se com os seres de papel que criou, o leitor também há de se ver em um processo de autognose. Para além das sombras, que julgamos ser o mundo real em que vivemos, encontra-se a verdade sobre o que somos e o que fazemos, à espera de que tenhamos a ousadia de espantar a poeira dos olhos e contemplar o que nos circunda “não com o olhar do lince, mas com o olho composto da mosca”.<sup>12</sup>

**RESUMO:** Este texto tece considerações sobre textos de Mia Couto, nos quais o escritor moçambicano revê criticamente seu país e seu continente. Este autor chama nossa atenção para a premência do resgate de mitos fundacionais africanos como, por exemplo, no conto “Os machos lacrimosos”. Nele, o choro coletivo se torna a via de acesso ao autoconhecimento de um grupo de homens e, por metonímia, o resgate de ícones nacionais.

**Palavras-chave:** choro, mitos, identidade.

**ABSTRACT:** *This text considers some writings by Mia Couto, in which the moçambican writer critically considers his country and African continent. Calling our attention to foundational myths, Couto emphasizes primordial African knowledge in, for example, a tale named “Os machos lacrimosos” (“Weeping men”). In it, crying in group becomes the main via to self-knowledge this group of men start having and, by metonymy, a rescue to national icons.*

**Keywords:** *crying, myths, identity.*

<sup>12</sup> *Idem, ibidem.*

## REFERÊNCIAS

- AFONSO, Maria Fernanda. *O Conto moçambicano, escritas pós-coloniais*. Lisboa, Caminho, 2004.
- COUTO, Mía. *O Fio das missangas*. Lisboa, Caminho, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Pensatempos – textos de opinião*. Lisboa, Caminho, 2005.
- DUTRA, Robson. *É Parda, é pedra, são os novos caminhos*. Niterói, Anais do IV NEPA, UFF, 2005.
- LACAN, Jacques. Seminário 4 – *A Relação de objeto*. Rio de Janeiro, Zahar, 1995.
- TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem – indagações sobre o século XX*. São Paulo, ARX, 2002.
- VIEIRA, Antonio. *As lágrimas de Heráclito*. Tradução do texto, introdução e notas de Sonia Salomão. São Paulo, Editora 34, 2004.

# POESIA OU A INTERVENÇÃO VIVA: PROJETOS E PERSPECTIVAS DA POESIA VISUAL PORTUGUESA

Rogério Barbosa da Silva<sup>1</sup>

A Poesia Experimental Portuguesa foi, desde o princípio, profundamente marcada por uma espécie de intervenção na cena literária portuguesa em razão da ruptura discursiva e da postura inventiva, as quais trazem em seu bojo o risco e a atração da visualidade. Em grande parte, tal postura radical pode ser explicação para que ela tenha sido tratada durante vários anos pela crítica em geral como uma prática *outsider*. Segundo Ana Hatherly, a ruptura e o risco assumidos por essa poesia implicavam “a renovação de um discurso, duma prática poética e dum imaginário que se haviam tornado ultrapassados, mas que muitos dos seus contemporâneos não queriam abandonar”.<sup>1</sup> De fato, como lembram Carlos Mendes Sousa e Eunice Ribeiro, em sua “Introdução” à *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa – anos 60 – anos 80*, a fase polêmica do experimentalismo coincide com toda a década de 60 e com o regime ditatorial, o que instigou “um tipo de postura esteticamente tolerante e ‘aberta’ que por si funcionava já como um gesto urgente de ruptura”. E mais adiante:

“[os propósitos] de desmistificação dos discursos ‘retrógrados’ do poder instituído passavam pela adesão às inovações formais e visuais da Poesia Concreta e pela assimilação inusual da tradição literária que justificava a inclusão de uma seção antológica, no primeiro número da revista [os Cadernos da Poesia Experimental], preenchida com autores nacionais e estrangeiros, como Camões, Ângelo de Lima, Cesariny de Vasconcelos, o italiano Emilio Villa e o poeta barroco alemão Quirinus Kuhlmann<sup>2</sup>.”

Como se vê, em sua primeira fase, o experimentalismo português estabelece relações com uma poesia, aparentemente díspar, como Camões, os poetas ligados ao surrealismo em Portugal ou

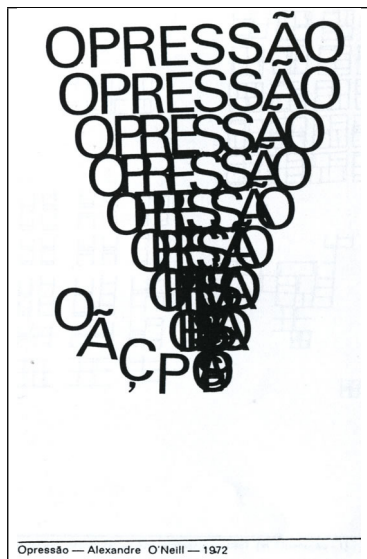
<sup>1</sup> Doutor em Literatura Comparada pela UFMG, Professor do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais.



estrangeiros de escolas e tempos distintos (Villa e Kuhlmann, entre outros). Por um lado, os experimentalistas procuravam conter a dispersão verbal visível na poesia de seu tempo. Por outro, verificamos que, além de valorizarem a atitude não conformista e politicamente ativa dos surrealistas portugueses nos anos 50 e 60, eles destacam também a dimensão espacial da obra de alguns desses autores. Por exemplo, na edição do volume *Antologia da Poesia Concreta portuguesa* (1973), organizado por E. M. de Melo e Castro e José Alberto Marques, são incluídos também poemas que contêm grafismos de poetas como Jaime Salazar Sampaio, os surrealistas Alexandre O'Neill e Mário Cesarini de Vasconcelos (apenas referido, pois não consta da antologia, porém produziu poesia visual e é lembrado por Castro). Segundo os autores, uma antologia de Poesia Concreta com autores tão heterogêneos pode ser justificada pelo fato de que, em Portugal, nunca se chegou a constituir um grupo organizado de poetas concretos. Desse modo, poderiam ser assinalados exemplos esporádicos de poemas que seguem uma coordenada visual e uma organização tipográfica planejadas na página, sendo que estes procedimentos são vistos pelos organizadores como indícios da pesquisa morfo-semântica dos experimentalismos subseqüentes.

Exemplos interessantes desse contato entre as duas versões de experimentalismos são os poemas de Alexandre O'Neill, António Aragão e Ana Hatherly, respectivamente, o surrealista, o idealizador dos *Cadernos da Poesia Experimental* e uma de suas principais expoentes:

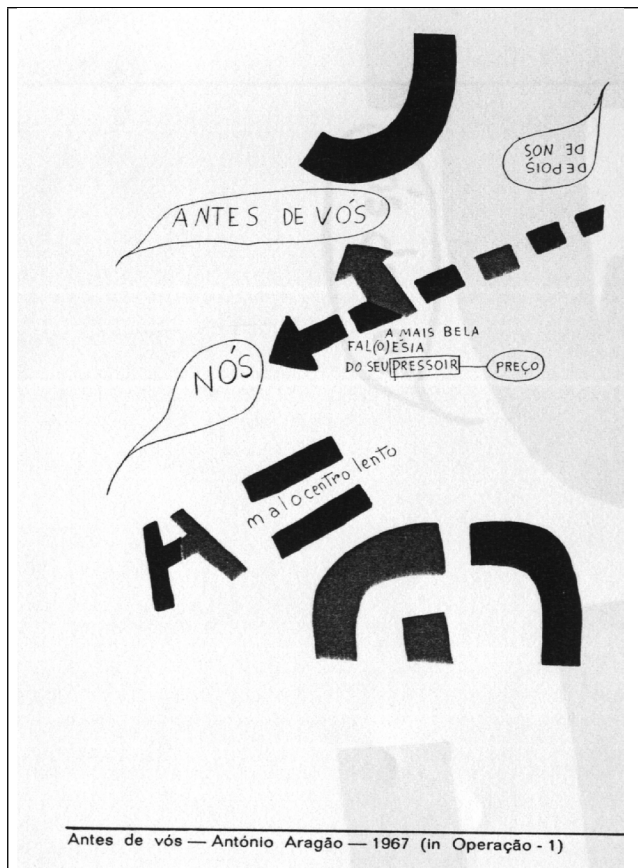




Exemplo 1 – Alexandre O'Neill – “Opressão” e “Delongas”:<sup>3</sup>

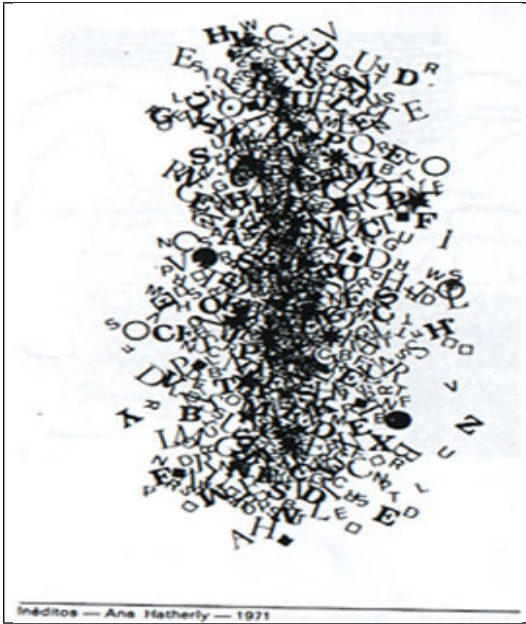
Podemos observar que “opressão” e “delongas” são poemas que redundam, visualmente, a mensagem “prevista” pelos significantes utilizados, uma vez que oprimir implica o aniquilamento ou a coação sobre o sujeito, daí que a compressão exercida no próprio significante, pela sobreposição das letras, possibilita a realização de um dos significados possíveis à palavra. No entanto, o ato de esmagamento sugere a explosão que resulta numa saída, implícita na palavra “opção” – a implicação de uma escolha. Noutras palavras, o poema realiza a abertura da significação pela utilização de uma visualidade que leva à concretização de uma idéia abstrata. É um procedimento semelhante ao do poema “delongas”, que, estruturalmente, explicita a idéia de “demora” na configuração de um triângulo retângulo, com a base na vertical. À medida que o olhar do leitor desce em direção ao ângulo reto, há uma sugestão de estagnação e de maior adiamento de uma saída (de uma provável situação de angústia, de ansiedade, de opressão, etc.), porque a palavra vai sendo alongada na direção horizontal. Assim, ao contrário de “opressão”, não se vislumbra uma saída, mas um modo de alerta, que se aprende didaticamente pela visualidade.

São poemas que se utilizam unicamente de palavras e as interferências ou desintegrações visam à produção de sentido, como num texto tradicional. Trata-se, no entanto, de uma poesia concisa e atenta a outros modos de configuração desse sentido. Vejamos os poemas de António Aragão e Ana Hatherly:



Exemplo 2 – António Aragão – “Antes de vós”<sup>24</sup>

O exemplo seguinte é um dos trabalhos de Ana Hatherly, que estabelece uma tensão entre a escrita e a imagem:



Exemplo 3 – Ana Hatherly – “Inédito” (1971)<sup>5</sup>

Nestes exemplos, tanto de António Aragão quanto de Ana Hatherly, a palavra não é utilizada para estabelecer um discurso: ou ela se desintegra, ou produz sentido na conjunção com outros códigos, de modo abertamente antidiscursivo. Desse modo, os poemas do grupo nuclear da Poesia Experimental Portuguesa propõem uma experimentação que está mais próxima de algumas realizações do Poema-Processo brasileiro, devido à fusão de códigos e linguagens diversos, no sentido de uma funcionalidade estrutural. Marcas lingüísticas, como os pronomes e os articuladores, como os advérbios, não sugerem, aqui, um discurso nascido de uma explosão de subjetividade; a força do texto está na desagregação e na convocação para uma nova configuração da leitura. Nesse sentido, manifesta-se a abertura do texto de António Aragão, que propõe um deslizamento por entre os códigos verbal e não-verbal. Não há possibilidades, assim, de uma leitura tradicional, decifratória. Tal

como acontece na poesia de Ana Hatherly, esse poema de Aragão parece buscar a impossibilidade da leitura, de modo que o ilegível se transforme numa poética. No texto de Ana Hatherly, o ilegível é representado através da rasura, do borrão. Em certos aspectos, o trabalho que se faz pela intercodificação, em geral se permitindo uma ação metalingüística que age sobre a escrita, leva-nos a pensar que são atos poéticos bem próximos das descobertas sensoriais dos surrealistas, uma vez que convocam a participação dos nossos cinco sentidos.

A participação dos sentidos é de suma importância para essas poéticas, pois, como mostra Alberto Pimenta, a introdução do tempo no espaço, caso da pintura cubista, ou do espaço como dimensão poética, como em Mallarmé e toda a linha de poetas que deságua nos concretos e visuais dos anos 60 e 70, não constituiu, de fato, elementos capazes de promover a superação da limitação dos *média*. Segundo Pimenta, pode-se dizer que houve um alargamento, todavia “cada um dos *média* intuitivamente fugiu de si mesmo, mas correu a refugiar-se dentro do outro”.<sup>6</sup> Desta forma, o poeta e crítico português observa que a linguagem, assim como a apreensão do objeto artístico, tende à convenção e à estagnação. A considerar as transformações sofridas pela linguagem artística desde o romantismo, quando a poesia foi libertada do “culinarismo” por alguns poetas, passando por todas as mutações do século XX, conforme ainda o poeta português, pouco se pôde fazer quanto à limitação do *medium*. Retomando Lessing e Kierkegaard, ele mostra que o primeiro percebeu muito antes do segundo que a limitação da poesia e da pintura são o seu próprio *medium*, pois este lhes é exterior, assim como é praticamente tudo nelas, já que o que faz a limitação da poesia é o ser poesia, idem no caso da pintura.

Tais considerações, ainda que sejam polêmicas, demonstram a importância que a poesia visual exerceu ao mesclar linguagem e, em muitos casos, ao se instaurar como uma arte fronteira. Isso quer dizer que quanto mais a arte se afastar dos modelos, isto é, abolir a ordem exterior, ou quanto mais ela busque a interpenetração de códigos e estimule a integração das múltiplas percepções sensoriais, mais a arte conquistará a sua liberdade como arte. Mesmo a arte do passado, dirá ainda Pimenta, está a espera de ser penetrada. Para isso, ela precisa sair

“do círculo vicioso do conceptual-imagem ou do conceptual-palavra, para ganhar vida, para se animar de todos os cinco sentidos animais, para se acrescentar dos sentidos “baixos” que são o percurso principal do nosso corpo nesta vida. Tacto, gosto, olfacto: sentidos degradados por uma estética repressiva e sublimada.”<sup>7</sup>

O desejo de mesclar público e ação, buscando o não convencional e assinalando o efêmero da arte, aparece com frequência nos “atos poéticos” de Alberto Pimenta. Nestes trabalhos, a que temos acesso apenas aos registros escritos, fotográficos ou de gravação de imagens diversas, dado o seu caráter não repetível, fica evidente a necessidade de uma participação ativa do público, não mais reduzido a mero espectador. O ato poético tende à instaurar, além da fruição, um processo de reflexão. Pimenta mostrou isso na Feira do Livro de Lisboa, queimando o seu livro ensaístico *O silêncio dos poetas*, durante a comemoração do Dia de Camões (10 de junho).

Em seu Ato, de acordo com um registro feito em O Jornal, de 14 de junho de 1991, Pimenta, com a cabeça envolta numa larga faixa de pano branco, desafiando a seriedade daquele espaço dedicado à cultura, escreve com tinta e pincel num cartaz a mensagem: “BASTA UM OLHAR EM REDOR PARA NOTAR QUE NINGUÉM PERCEBEU QUE CHAMA CULTURA À CABEÇA ATADA”. Depois, sobe a um banco, tira do bolso um exemplar do livro, antes de declarar:

“Tantos anos de que eu precisei para entender por que é que as aflitivas cabeças desse ramo da ordem chamado cultura aprovaram este meu livro: porque embora ele vá contra a cabeça atada, sempre é um acto da cabeça. Aprovando este e reprovando o resto, insinuam que eu podia ser um homem da cultura como eles; não perceberam que eu gosto mais de ser só um homem. Todos pretenderam sempre fazer da arte um modo de cultura, quer dizer, fazer duma liberdade do indivíduo uma virtude da sociedade. Até os próprios artistas, não só os filhos da puta confessos, desde Platão até Freud. Simbolicamente, isto é, pelo nome, estão todos aqui dentro. Que deus lhes abra o reino dos céus: não faz mais que cumprir o que prometeu’. E dito isto pega fogo ao livro que tem



na mão [...] Atraído pelo ajuntamento, há um polícia que vem espreitar, mas sem conseqüências. Com ar compenetrado, o poeta aguarda em silêncio que o fogo destrua por completo a sua obra. E quando, longos minutos depois, as chamas se extinguem no improvisado altar, Pimenta olha em volta e lança a última provocação da noite: ‘Agora que isto acabou, podeis ir ler outro. *Ite, poesia est.* O vosso destino é comer e cagar’. E foi-se embora”<sup>78</sup>

Como se vê, o ato poético explicita um problema central nas poéticas de invenção (traço central do experimentalismo, que abarca também a poesia visual): a emancipação da poesia e da linguagem em relação aos preceitos retóricos, de gêneros ou mesmo de um objeto pré-determinado pelas convenções acadêmicas ou de mercado. O “ato poético” na Feira de Livros de Lisboa a que referimos evidencia essa preocupação de questionar a apreensão do artístico segundo os esquemas mentais programados pela acomodação crítica, o que implica ver a arte, seja de hoje ou de ontem, através dos múltiplos sentidos da percepção e de uma reflexão crítica.

Exemplo paralelo são as ações poéticas de Fernando Aguiar, que desde os anos 80 tem produzido poemas, performances, exposições de poéticas experimentais diversas, em especial a poesia visual. Aguiar tem sido, desde então, um dos principais ao só divulgadores da Poesia Experimental Portuguesa, como um interlocutor importante para os praticantes da poesia visual e de outras vertentes experimentais no plano internacional. Recentemente, Fernando Aguiar executou, em Matosinhos (norte de Portugal), o seu “Soneto Ecológico” – um projeto apresentado nos anos 80, durante o 1º Festival Internacional de Poesia Viva” (Figueira da Foz, 1987). Trata-se de um projeto estético, que implica a noção de poesia viva, interativa e de grande potencial interventivo, uma vez que a poesia torna-se também espaço para que se vivencie uma política cultural e ambiental. O soneto perde então sua rigidez conceitual e estrutural para ganhar a mobilidade da ação, que inclui o seu público, pois ele

“(...) integra 70 árvores dispostas segundo a estrutura e a rima do soneto, tem 110 metros de comprimento e 36 metros de

largura, o que o torna, certamente, no maior soneto do mundo.

Mais de 100 pessoas, entre crianças, jovens, adultos e idosos (representando as 4 estações do ano e da vida) colaboram na sua plantação, ao som de “As Quatro Estações” de Vivaldi.

Numa fase posterior, a “página” onde o Soneto foi “escrito” será coberta de relva e de trevos.

Vão também ser construídos pequenos passeios em granito e colocados alguns bancos de jardim, para que o “*SONETO ECOLÓGICO*” possa ser amplamente utilizado e apreciado.

A cerca de 15 metros do Soneto, num terreno complementar a este, vai ser construído o “Recanto da Poesia”, um espaço acolhedor onde se poderá ler e escrever”<sup>9</sup>.



Fernando Aguiar, “Soneto Ecológico”, Matosinhos, 20/03/2005.

Nos vários trabalhos organizados por Fernando Aguiar em exposições e livros, verificamos que o núcleo básico da poesia experimental em Portugal tem-se mantido, embora com a participação de vários outros poetas ou artistas que têm desenvolvido trabalhos não muito sistemáticos neste campo. *Poemografias* – Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa, de 1984, o catálogo-livro do 1º Festival Internacional de Poesia Viva e o mais recente *Imaginários de ruptura/Poéticas visuais*, realizado no Vale do Côa, em 2002, entre outros

catálogos, demonstram não só a pluralidade de projetos estéticos do grupo experimentalista como também um material bastante diverso e capaz de despertar uma reflexão sobre a inserção desta vertente criativa da poesia portuguesa no contexto internacional. De certa forma, esse trabalho ainda atende à necessidade de deixar evidente que esta é uma prática viva e pertinente no contexto das produções estéticas contemporâneas em termos internacionais, o que é também uma ação pedagógica no terreno da crítica.

Dado os limites deste artigo, concluímos demonstrando que a afinidade dos projetos da poesia visual ou pós-textual portuguesa se dá não em termos de um caminho estético, mas no afã de uma abertura de todos os sentidos. No testemunho de E. M. de Melo e Castro para o livro *Poemografias*, ele aponta como problema para a arte literária contemporânea o tempo acelerado e fático da comunicação de massa. Para ele, a questão agora é o “nada do modelo lingüístico, que fica para além do ‘grau zero da escrita’ de Barthes”, pois o “nada” que eficazmente se comunica é “o nada dito numa forma lingüística nula, isto é, sem teor de informação e apenas com modismos de formulação”<sup>10</sup>. O modo de reação a esse estado de coisas é dado pela poesia, em sua capacidade de comunicar o que nunca foi dito antes, ou de materializar em códigos comunicáveis daquilo que é improvável ou invisível: a comunicação. O poeta assume a lógica de que “o ver do poético é o ver total/o dizer do poético é o dizer de tudo”. Para isso, a poesia tem que se instaurar como ato produtor e estimular a sinestesia total, a participação de todas as nossas percepções sensoriais, como se vê neste fragmento, com o qual encerramos:

“(um) PROJECTO PARA VIVER NO ANO 2020

(...)

tudo o que está dentro

SABOREAR

não tem cheiro

tudo o que

tudo o que está fora

PROPOSTA: ABRIR OS OLHOS.

tudo o que está presente

SABER

tudo o que se ama

tudo o que está ausente

PROPOSTA: SIMULAR AS CÉLULAS  
MUSCULARES.

tudo o que se sabe

PENETRAR  
se odeia

tudo o que

tudo o que se esquece

FÉRIOS

PROPOSTA: EXPLODIR OS HEMIS-

CEREBRAIS.

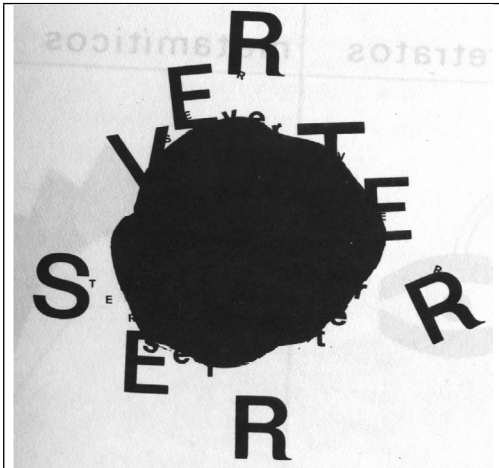
tudo o que se ama

AMAR

tudo o que se vê

tudo o que se odeia

PROPOSTA: VER TER SER<sup>11</sup>.



Neste exemplo, de “texto projecção”, a articulação entre o verbal e o visual instaura uma dimensão não meramente ilustrativa, pois que trata-se de um único texto, em que o verbal deixa-se perpassar tanto pelo espacial quanto pela imagem inerte, amálgama de palavras, letras e traços indistintos. Se por um lado, a imagem final implica uma síntese das antíteses da escrita verbal, por outro ela também impõe uma ação antidiscursiva, como um gesto de projecção radical sobre o leitor dessa imagem-mônada. Tal interpenetração é importante, pois ela é um meio para que possamos “ler” o mundo contemporâneo em seu apelo cada vez maior ao

domínio da imagem, de que é feita também a escrita. Assim, a percepção multi-sensorial é também uma arma contra o império do *logos* e da apreensão puramente conceptual das coisas do mundo.

**RESUMO:** Este artigo procura apontar alguns caminhos empreendidos pela poesia visual portuguesa a partir da década de 60. A utilização e a exploração de códigos e suportes diversos têm não só alargado as fronteiras do criativo, ao possibilitar a interpenetração dos signos, como têm possibilitado uma reflexão mais intensa sobre a escrita. Neste sentido, muitos poemas de Fernando Aguiar, Alberto Pimenta, Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro permitem-nos uma reflexão profunda sobre a linguagem, considerando desde os seus suportes, seus aspectos gráficos até a libertação de todos os sentidos da percepção, os quais são normalmente submetidos ao conhecimento lógico.

**Palavras-chave:** experimentalismo poético, performance, poesia visual portuguesa.

**ABSTRACT:** *This article tries to demonstrate some tendencies of the Portuguese visual poetry starting from the decade of 60. The use and the exploration of codes and several media have not only enlarged the borders of the literary creation, when signs is mixed, as they have been making possible a more intense reflection about the writing. In this way, many poems of Fernando Aguiar, Alberto Pimenta, Ana Hatherly and E. M. de Melo e Castro allow us a deep reflection on the language, considering from their media, their graphic aspects until the liberation of all the senses of the perception, which are usually submitted to the logical knowledge.*

**Keywords:** *Experimental poetics, Performance, Portuguese visual poetry.*

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Fernando & MAXIMINO, J. *Imaginários de ruptura/Poéticas visuais*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.
- \_\_\_\_\_. & PESTANA, Silvestre. *Poemografias – Perspectivas da poesia visual portuguesa*. Lisboa: Ulmeiro, 1985.
- \_\_\_\_\_. (org.) *1º Festival Internacional de Poesia Viva*. Amadora: Câmara Municipal, fev.1988.
- \_\_\_\_\_. “Soneto Ecológico” – registro fotográfico e projeto. Lisboa: s.n, 2005 (arquivo enviado por e-mail).
- CASTRO, E. M. de Melo e; MARQUES, José Alberto. *Antologia da poesia concreta em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1973.
- PIMENTA, Alberto. *Obra quase incompleta*. Lisboa: Fenda, 1990.
- \_\_\_\_\_. *IV DE OUROS*. Lisboa: Fenda Edições, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O silêncio dos poetas*. Lisboa: Edições Cotovia, 2003.
- SOUSA, Carlos Mendes; RIBEIRO, Eunice. “Poesia Experimental: ‘Que não há novíssima poesia’”. In: \_\_\_\_\_. *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa – anos 60-anos 80*. Coimbra: Ângelus Novus, 2004.

## NOTAS

- <sup>1</sup> HATHERLY, In: AGUIAR & MAXIMINO, 2002, p. 9.
- <sup>2</sup> SOUSA & RIBEIRO, 2004, p.43-4.
- <sup>3</sup> O’NEILL, In: CASTRO & MARQUES, 1973, p. 32-3.
- <sup>4</sup> ARAGÃO, In: CASTRO & MARQUES, 1973, p. 46.
- <sup>5</sup> HATHERLY, In: CASTRO & MARQUES, 1973, p. 40.
- <sup>6</sup> PIMENTA, In: AGUIAR & PESTANA, 1985, p. 33.
- <sup>7</sup> Ibidem, p, 33.
- <sup>8</sup> PIMENTA, 1992, p. 40.
- <sup>9</sup> AGUIAR, 2005, s.p.
- <sup>10</sup> CASTRO, In: AGUIAR & PESTANA, 1984, p. 137.
- <sup>11</sup> Ibidem, p. 142-3.

## EQUADOR: TRAGÉDIA E SILÊNCIO NAS ILHAS DO CACAU

**Ronaldo Menegaz**

Estudiosos da cultura no espaço do pós colonialismo, como Homi Bhabha, Frantz Fanon e Edward Said referem-se à existência de uma linguagem estereotipada usada por colonizadores e colonialistas para falar do colonizado. Esse estereótipo se expressa muito bem numa fórmula redutora e preconceituosa transcrita por Bhabha<sup>1</sup>, em comentário ao livro de Fanon *Pele Negra, Máscaras Brancas*: “Nós sempre sabemos de antemão que os negros são licenciosos e os asiáticos dissimulados...” O que certamente cerceia, de saída, toda possibilidade de um diálogo sobre colonizados com os representantes do colonialismo.

Um romance português contemporâneo, que teve lançamento no Brasil, editado pela Nova Fronteira, em 2004, oferece-se como uma oportunidade de cogitação sobre o discurso do colonialismo e, no extremo da exploração que ele representa, o emprego da mão-de-obra escrava. Trata-se do romance de Miguel Sousa Tavares, *Equador*, um notório êxito entre os leitores brasileiros, depois da boa acolhida que recebeu dos leitores portugueses.

Jornalista, Miguel Sousa Tavares exerce seu trabalho na mídia portuguesa, sobretudo na área esportiva. Como homem moderno, é um viajante contumaz, amante das extensões arenosas do Saara, sobre o qual escreveu uma reportagem que virou livro: *Sahara, a república da areia*. Sensibilidade poética lhe teria vindo como herança da mãe, a poetisa Sophia de Mello Breyner Andresen, falecida em 2004.

*Equador* é um romance que se lê com um interesse que nunca decai, do princípio ao fim, e que mostra que, além das piruetas e malabarismos usados hoje na técnica da narrativa de ficção, ainda é possível escrever um romance de narrativa linear capaz de reter leitores que sabem tirar de um bom texto, coisas para além de uma simples leitura ingênua. Trata-se de um romance de personagem, a

---

<sup>1</sup> BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p.117

de Luís Bernardo Vilaça, homem jovem perfeitamente integrado em seu cenário de vida: uma Lisboa calma, monótona e pachorrenta dos primeiros anos de século XX. A primeira data do tempo da narrativa é 1903. Reina em Portugal D. Carlos de Bragança, cujo assassinato junto com o herdeiro do trono, em 1908, terá um papel inserido no final trágico do romance. D. Carlos será o penúltimo rei da dinastia e do regime monárquico português. Há no país uma inquietação que acabará por precipitar o advento da República, esperança vã de idealistas e utópicos, que acreditavam que a mudança do regime poderia sanar a miserável condição de um pequeno país, dono de muitas terras no mundo, mas que não sabia muito bem como eram elas e, pior ainda, o que fazer delas, além de salvá-las das garras insaciáveis das potências coloniais centrais, como a Inglaterra, a França e a Alemanha. Viviam-se ainda os efeitos estupefacientes do Ultimatum de 1890, de que culpavam o regime monárquico, como se só ele fosse o responsável pela decadência em que se precipitava o reino. Trata-se, pois, de um romance de um protagonista dentro de um quadro histórico no qual esse personagem tem significativa intervenção. Aliás, o cumprimento de seu papel dentro da narrativa depende da evolução dos actantes desse quadro: proprietários rurais, pequenos funcionários públicos, políticos, a máquina emperrada do Estado.

Luís Bernardo, o protagonista, é um jovem advogado, freqüentador de altas rodas lisboetas, dos jantares nos hotéis da moda, de amores de atrizes e coristas, tudo a lembrar muito bem o ambiente de alguns romances de Eça, especialmente *Os Maias*, mas também, *O Primo Basílio* e ainda, em certos aspectos, *A Ilustre Casa de Ramires*. O clima eciano se explicita e se adensa quando se sabe que o grupo de jovens intelectuais e profissionais liberais a que pertencia Luís Bernardo auto-intitulava-se “Os Sobreviventes,” numa referência clara e intencional ao grupo a que tinha pertencido Eça de Queirós, “Os Vencidos da Vida”. Há, inclusive, no romance de Miguel Tavares um romanesco de cariz eciano no conteúdo amoroso do enredo, de final trágico, como logo veremos.

“Os Sobreviventes”, que se consideravam, segundo o autor, “com menos angústia e decerto menos brilho” que seus predecesores do outro grupo lisboeta, dispunham-se a tirar daquela “vida lisboeta do início de novecentos todo o partido que ela lhes pu-



desse dar”.<sup>2</sup> No entanto, não é só isso: os “Sobreviventes” eram jovens bem postos na vida, mas que se preocupavam com a situação desoladora do país, com uma compreensão bem mais realista que a dos antigos “Vencidos da Vida”, e que ia muito além de um panfletismo republicano e socialista, muito marcante naqueles atribulados dias. Aliás, o protagonista classifica-se como “um monárquico condescendente.” Escreve o narrador:

A tese dominante entre “Os Sobreviventes” era a de que a solução dos problemas da nação não passava pela forma constitucional do regime: com monarquia ou com república, o povo continuaria ignorante e miserável, as eleições seriam sempre resolvidas pelos caciques da província, que tinham a faculdade de poder fazer eleger a maioria dos deputados das cortes, o aparelho de Estado continuaria a ser provido pelos conhecimentos pessoais ou fidelidades políticas e jamais pelo mérito individual, e o país — com inúteis condes e marqueses ou com inflamados demagogos republicanos — continuaria infalivelmente preso de idéias retrógradas e de forças conservadoras para quem a modernidade era mesmo que o próprio Diabo.<sup>3</sup>

No entanto, Luís Bernardo não era um homem que apenas discutia a situação do reino, ele pensava e vivia de seu trabalho. Herdara do pai e dera prosseguimento a uma companhia de navegação, a Insular de Navegação, que fazia a linha Lisboa – Costa d’África. Essa atividade marítima, como um índice, vem apontar no protagonista mais um numa linha de personalidades heroicizadas da história portuguesa: os heróis das navegações costa d’África abaixo.

Um dos graves problemas portugueses daquele começo de século em sua colônias, teoricamente, já fora resolvido no século anterior: o trabalho escravo. A abolição total da escravatura dera-se em 1875. No entanto, o cacau, levado do Brasil pelo brasileiro José Ferreira Gomes, dera-se muito bem nas ilhas e, junto com o café, era uma ameaça para os produtores ingleses do Gabão e da Nigéria, já que além produção de suas colônias, os ingleses absorviam toda a das ilhas afro-atlânticas de Portugal. O singular desenvol-

<sup>2</sup> TAVARES, Miguel de Sousa. Equador Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004. p.67 – 68.

<sup>3</sup> TAVARES, 2004. p. 68

vimento econômico de São Tomé e Príncipe, a partir da segunda metade do século XIX, demandava um número cada vez maior de trabalhadores para as roças de café e cacau. No princípio, a mão-de-obra necessária vinha de negros livres da Serra Leoa, Daomé, Libéria, Angola e até mesmo de chineses da China, especialmente de Macau. Mas o que interessa, sobretudo, à análise do romance de Miguel Sousa Tavares é a questão dos serviçais angolanos nas roças de cacau. Sobre o assunto, escreve Oliveira Marques:

Entre 1885 e 1903 56.189 serviçais angolanos entraram em São Tomé e Príncipe. A princípio eram livres e, nos termos do respectivo contrato de trabalho, podiam regressar a casa depois de alguns anos. Mais tarde, porém, os donos das roças ou os seus capatazes começaram a dificultar o repatriamento mantendo virtualmente os trabalhadores na situação de prisioneiros nas ilhas.<sup>4</sup>

E é essa questão dos serviçais angolanos nas ilhas que vem a ser o tema nuclear a partir do qual se desenvolve a narrativa de Miguel Sousa Tavares. Os ingleses, como de hábito, mascaram de preocupação humanitária sua preocupação com a concorrência das ilhas africanas de Portugal, e ameaçam não comprar mais o cacau, se ficar comprovada a existência de trabalho escravo nas ilhas. O governo inglês pede ao português autorização para colocar em São Tomé um cônsul permanente, que teria como missão principal levar a efeito essa averiguação.

O que vai ligar o protagonista do romance à premência oficial de arrumar nas ilhas uma situação cômoda “para inglês ver” será um artigo que Luís Bernardo, publicará na revista *Mundo*, onde expõe suas idéias sobre a colonização portuguesa em África. Leia-se o trecho seguinte de *Equador*:

Defendia ele um colonialismo moderno, de matriz mercantil, centrado na exploração efectiva das coisas que Portugal tivesse capacidade para levar a cabo, através de empresas vocacionadas para a actividade em África, geridas com espírito profissional “actitude civilizacional”, e não mais “entregue aos desígnios dos que , aqui não sendo ninguém, lá se comportam como verdadeiros sobas, piores do que os que encontraram, e não como europeus, idos da civilização do progresso, ao serviço do seu país.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> OLIVEIRA MARQUES, A. H. de. História de Portugal. Lisboa: Palas Editores, 1986. Vol. III, p.170.

<sup>5</sup> TAVARES, 2004, p.14.

O artigo vai chamar a atenção de Bernardo de Pindela, Conde de Arnoso, secretário particular de D. Carlos. Ele vai aconselhar o rei a convidar Luís Bernardo para exercer o cargo de Governador de São Tomé e Príncipe. O novo governador deverá criar nas ilhas uma situação sustentável diante da ameaça inglesa e mostrar \_\_\_o que seria impossível \_\_\_que não havia trabalho escravo em São Tomé e Príncipe. Luís Bernardo é chamado a Vila Viçosa, onde o rei passava as férias de verão, para um encontro com D. Carlos. O rei explica-lhe a premência da situação e pede-lhe que aceite o cargo de governador das ilhas. Os sentimentos patrióticos de Luís Bernardo levam-no a aceitar o convite do rei.

A chegada do novo governador às ilhas deu-se num clima de expectativa como se esperassem uma coisa nova que já sabiam de antemão que não se daria, que a acomodação acabaria por transformar o novo governador em mais um conivente com uma situação dúbia, favorável aos senhores das roças e das sanzalas. Havia um visível clima de estupefação e de má-vontade contra esse homem jovem, chegado de Lisboa por indicação do próprio rei, que se banhava na praia “seminu” e, à noite, ouvia óperas em seu gramofone instalado no terraço do palácio. Além do mais, o que provocava mais comentários era a amizade com o cônsul inglês que viera da Índia com sua bela mulher. A amizade entre o governador, o cônsul e sua mulher se impunha como inevitável, já que, fora dos ingleses, Luís Bernardo não via nenhuma possibilidade de um diálogo sobre assuntos de interesse de jovens modernos e cultos. E, pior que tudo, Luís Bernardo, a despeito da relação de fraterna amizade que sentia por David Jameson, cônsul do Reino Unido em São Tomé e Príncipe, não soube evitar uma foga paixão por sua mulher, Ann. A paixão desenfreada pela consulesa e a revolta dos trabalhadores da roça “Infante Dom Henrique”, da ilha do Príncipe, vão precipitar os acontecimentos para seu desfecho trágico.

O curador e representante dos serviços angolanos, Germano André Valente, em vez de tratar dos contratos dos trabalhadores, era um forte aliado dos senhores das roças, não tomando conhecimento dos contratos dos negros angolanos, deixando de cobrar o repatriamento dos que já haviam cumprido seu tempo e de exigir para eles um tratamento mais condigno. Durante sua visita às

roças o governador tem oportunidade de constatar o tratamento desumano a que eram submetidos os trabalhadores. Acordam com um sino às quatro e meia da manhã, quando ainda é escuro, e deixam o trabalho às seis da tarde; no verão, como escurece mais tarde, vão até as nove da noite. Apesar da má-vontade de um administrador, o governador consegue ver em que consistia o almoço dos trabalhadores negros: “\_\_ o almoço dos trabalhadores resumia-se a uma tigela de farinha cozida e um litro de água, servido em canecas de latão.”<sup>6</sup>

Em seu relatório ao Ministro das Colônias, redigido na primeira noite depois das visitas escreveu o governador:

Daquilo que pude constatar pessoalmente e de que me cabe dar testemunho a V. Exa., o que posso dizer é que é seguro que as condições de vida e de trabalho nas roças de São Tomé, atendendo à violência do clima, à extrema dureza e a duração do próprio trabalho, quando comparado com os benefícios, nomeadamente a paga salarial recebida em troca permitem concluir que este trabalho está no limite extremo do humanamente suportável: nenhum trabalhador português, por mais miserável e desesperada que seja a sua situação na terra, aceitaria emigrar para aqui, nestas condições de trabalho e de remuneração.<sup>7</sup>

É quando o governador está totalmente ocupado com a notícia da próxima visita do Príncipe D. Luís Felipe, o herdeiro do trono, a São Tomé e Príncipe, que é avisado da existência de movimento de revolta na ilha do Príncipe. Luís Bernardo junta uma tropa e segue imediatamente para lá e chega a tempo de evitar a chacina dos negros que se haviam revoltado contra os maus tratos do capataz e do encarregado Joaquim Silva, que havia chicoteado com imensa brutalidade uma criança negra de onze anos. Nesse momento surge na história a figura de Gabriel, negro de vinte e cinco anos, nascido da terceira geração de angolanos em Príncipe. O narrador apresenta Gabriel desfeito de pancadas e feridas, na escuridão de uma sanzala. A qualificação de herói nas narrativas portuguesas das navegações e conquistas nas costas africanas e no Índico é agora invertida. O herói não é mais o branco navegador e conquistador de terras e homens diferentes. É o negro, é Gabriel, homem com nome de anjo que, ao contrário dos outros serviçais das ilhas,

<sup>6</sup> TAVARES, 2004, p.182

<sup>7</sup> TAVARES, 2004, p.202

fala um português fluente, embora as palavras lhe saíssem, no momento, com dificuldade da boca massacrada. Pela fluência de sua linguagem e por seu aspeto de beleza viril, ele é tido pelos brancos da roça como o chefe de uma rebelião que foi, antes de mais nada, uma reação natural diante da crueldade e covardia de Joaquim Silva. Sua função de porta-voz dos companheiros de trabalho vem bem a calhar com o nome Gabriel, o anjo das anunciações, porta-voz do próprio Deus. Depois dos acontecimentos na roça “Infante Dom Henrique”, seria temeridade deixar Gabriel lá à mercê de seus senhores. Como não seria bem visto o governador levar um negro que se indispusera contra os brancos para sua casa, o cônsul inglês ofereceu-se não só para levá-lo, mas também para tratar de sua feridas e empregá-lo como acompanhante de sua mulher em suas andanças a cavalo pela ilha: estava configurado o fracasso do governador de São Tomé e Príncipe. Não só havia escravos nas ilhas como é o Cônsul britânico que salva, em sua casa, um deles, quase morto de pancadas.

A partir da apresentação de Gabriel, o homem que fala, é que desejo trazer algumas considerações sobre o silêncio dos negros na história trágica de Luís Bernardo Vilhena, Governador de São Tomé e Príncipe.

Em novembro de 2000, por ocasião do II Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África, realizado pelo Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana – NEPA, da Universidade Federal Fluminense, cujo tema foi “A Palavra Silenciada”, tive a oportunidade de apresentar uma comunicação em que procurei tratar do emprego da chamada língua de preto no teatro tradicional português, assunto que sempre me fascinou. Vimos que o negro, desde o esboço teatral de Anrique da Mota *A um clérigo sobre uma pipa de vinho que se lhe foi pelo chão*, no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, até os importantes autores de autos do século XVI, como Gil Vicente, António Ribeiro Chiado, Sebastião Pires e Anrique Lopes trataram o negro, presente na sociedade lisboeta desde o século XV, como um personagem de comicidade, como era o Parvo, a Alcoviteira, o Frade enamorado e outros; e o mais cômico desse personagem era sua língua, um português estropiado, cujas características foram muito bem delinea-

das por Paul Teyssier em *La Langue de Gil Vicente*<sup>8</sup>. Pois bem esses negros de papel nunca falavam de si, mas repetiam um discurso cômico que lhes era atribuído pelos autores. Ria-se dos negros que ainda mais expressavam sua alteridade no estropiamento da língua. Se estabelecermos um confronto entre a prolixidade desses negros de mentira do teatro e o silêncio dos negros de verdade do romance de Miguel Sousa Tavares, vamos nos surpreender com o silêncio dos segundos. Podemos dividi-los em três categorias: primeiro os mais numerosos, os que vieram de Angola para trabalhar nas roças de cacau e café por força de um contrato de trabalho do qual a maioria não tinha o menor conhecimento, nem de seus direitos nem do termo dos contratos, o que levava os senhores a manter o serviçal trabalhando anos depois do término do contrato. Viviam nas sanzalas, completamente excluídos de toda a vida dos brancos, exceto do trabalho de sol a sol. Não se tem conhecimento de nenhum diálogo dos negros entre eles nem deles com o pessoal administrativo das roças, a não ser quando Gabriel vai à administração falar em nome de seus colegas e volta martirizado de pancadas.

À noite nas sanzalas os negros cantam cantigas de imensa tristeza, como o governador tem oportunidade de ouvir numa de suas visitas às roças. Esses cantos parece ter sido a única comunicação daqueles infelizes com o resto do mundo.

Uma segunda categoria é a dos negros servidores do estado português, cuja miséria era bem próxima da dos serviçais angolanos. É o caso de um funcionário negro dos correios, cuja família morava em tão miseráveis condições que o governador ao entrar em sua cubata se enche de horror. Ele tenta falar com a mulher, mas esta lhe responde com monossílabos incompreensíveis e, ante a insistência do governador para entrar na cubata, responde com um lengalenga e uma gesticulação desesperada..Escreve o narrador:<sup>9</sup>

Pensava naquilo que o Vicente lhe tinha dito: o chefe daquela choça não era um qualquer serviçal de roça, era um preto da cidade, um empregado dos Correios. Aquela era a casa e a família dum funcionário da administração pública de São Tomé. A miséria e a tristeza daquele cenário tinham-no chocado. Nenhum branco conseguiria viver naquelas condições degradantes.

<sup>8</sup> TEYSSIER, Paul. *La Langue de Gil Vicente*. Paris: Klincksieck, 1959

<sup>9</sup> TAVARES, 2004. p.167.

A pobre mulher não soube dizer ao governador quem era e o que representava sua família nesse mundo de degradação em que viviam os negros de São Tomé.

Numa terceira categoria seriam colocados os negros privilegiados por viverem na casa do Governador. Dois deles se destacam: Sebastião cujo nome e sobrenomes impressionam o governador, como irá depois atrair a atenção do Príncipe da Beira, D. Luís Felipe, em sua viagem às ilhas: Sebastião Luís de Mascarenhas e Meneses. Sebastião tinha consciência de que seus ancestrais vieram da Índia e descendia de heróis da Índia, os bravos Mascarenhas e Meneses, cujas glórias futuras na Índia são cantadas nas profecias da Sereia no Canto X de *Os Lusíadas*. Sebastião a despeito de sua origem nobre era o mais silencioso mordomo e fiel empregado da casa do governador.

Outra figura a ser enquadrada neste terceiro grupo dos negros de São Tomé é a bela Dorotéia, que cuidava da roupa do governador e do governo dos quartos.

E passava, deslizando silenciosa e sorridente, entre o quarto de dormir, o quarto de vestir e a casa de banho, abrindo a cama, recolhendo a roupa suja, pondo o banho a correr, uma gazela negra toda vestida de branco, cada vez mais bonita, cada vez mais tentadora, cada vez mais difícil de resistir de agarrar à passagem para si para lhe sentir o copo rijo e esguio encostado ao seu...

Dorotéia é a figura paradigmática da beleza negra a ser explorada sexualmente pelo dominador branco, o que não acontece porque Luís Bernardo, convicto de seu papel homem honrado e de governador, não consente que seus desejos passem além, respeitando Dorotéia em sua beleza e seu silêncio. Além disso a avassaladora paixão pela consulesa da Inglaterra vai ocupar toda sua preocupação de amante. É a Ann, a bela inglesa que ele vai procurar no momento em que percebe toda a falência de sua missão na África; o Cônsul está fora de casa, pescando de barco com um pescador; Luís aproxima-se da casa em busca de sua amante e, qual não foi sua surpresa ao encontrá-la nos braços de Gabriel, o mesmo Gabriel que ele tinha salvado das mãos daqueles que o iam matar. É então que, infeliz pelo fracasso de sua missão política e traído pela mulher que amava, Luís Bernardo entra também no mundo do silêncio com um tiro no coração.

# APONTAMENTOS: WILLIAM BECKFORD E GARRETT

Rosa Esteves<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Tendo vindo a observar\* a observação\* de imagens de Portugal, construída por dois precursores: designadamente William Beckford (1760-1844) e Almeida Garrett (1789-1854) que incluem visões e juízos acerca de Portugal e dos seus habitantes, verifico que pertenceram a duas gerações muito próximas e partilharam, em certa medida, traços semelhantes. A terceira personagem, longe de ter sido a simples mediadora do escritor britânico, foi a nossa primeira jornalista e pessoa respeitadas. Terá vivido na Grã-Bretanha. Chamou-se Catarina Douthat de Andrada (1800-1866). Foi redactora principal de *L'ABEILLE. Journal Encyclopédique* (1836; 1840-1843.).

A revista, bastante dispendiosa, foi inteiramente redigida em Francês e destinava-se às elites e aos que aspiravam à integração nos novos espaços de convivialidade (Esteves, 1986: 483-506). Os seus mentores, Francisco de Andrada e sua esposa (que omitiu, prudentemente, a sua origem, em tempo de injustificada anglofobia)<sup>2</sup>, haviam projectado uma revistas para adultos e adultas bem informados. A força das circunstâncias e os temas que acabou por tratar levaram a crítica a considerá-la como um periódico “para senhoras”.

No quadro teórico e metodológico a que aderimos, o Estudo Empírico-Sistémico da Literatura da Arte e dos Media (Schmidt,

---

<sup>1</sup> Doutoranda (Faculdade de Letras de Coimbra). Bolseira da Fundação Portuguesa para a Ciência e a Tecnologia.

<sup>2</sup> A Mãe de Catarina de Andrada era inglesa. Em Lisboa reinava a francofilia, até como demonstração de ressentimentos contra os mercenários britânicos que reclamavam os seus soldos; a colónia britânica distinguia-se, na opinião dos habitantes, pela arrogância e pela cupidez, com que usava dos Tratados arrancados a Portugal.



1982;1984;1989)<sup>3</sup> definiremos as três personagens deste episódio como sistemas humanos\* (SH) homeostáticos, capazes de se auto-regularem\* e de interagir como os seus estados mentais internos, (Maturana e Varela, 1980; 1992). Estas obras constituem um dos fundamentos mais inovadores do trabalho de Siegfried. J. Schmidt.

Para estudar um período do nosso passado, em que as condutas\* mudaram, suscitando a afirmação do “eu”, as emoções faziam parte do quotidiano, alimentando cóleras e entusiasmos que emergiam, qualquer que fosse o tema em questão. Será, pois, inútil afirmar que, em semelhante quadro, o recurso à transdisciplinaridade na disciplina designada por Historiografia Construtivista enquadrada pelo E.E.L-S.L., torna-se indispensável a uma abordagem adequada ao tempo, às circunstâncias e aos SHs.

Do título e do resumo da presente Comunicação infere-se que Beckford e Garrett, personalidades separadas por diferenças abismais, apresentam, ainda assim, marcas psíquicas e temperamentais. Partilharam, todavia, o interesse por Portugal, cujas pobreza e atraso contrastavam, em setecentos tal como em oitocentos com os gastos dos poderosos. Nascidos com o século, ambos conheceram regimes Absolutos e Constitucionais.

## **1. WILLIAM BECKFORD EM LISBOA E EM SINTRA**

Algumas semanas depois do seu desembarque, Beckford foi levado a crer que seria recebido por D. Maria I<sup>a</sup>, o que apagaria os anátemas que o excluíram, politicamente, na sua terra. Não contou, porém, com as autoridades diplomáticas de Lisboa, que fizeram o necessário para divulgar verdades, calúnias e boatos. Os seus novos amigos, da alta aristocracia, promoveram, empenhadamente a sua apresentação à Corte. Em vão.

William aguarda e vai compondo os seus Diários. Os relatos vivíssimos de terras, de gentes e de si próprio mostram-nos a frustração por não ter obtido o encontro vital que o auxiliaria(?) a recuperar o estatuto perdido. Em compensação, terá reencontrado o seu verdadeiro “eu” cuja labilidade, inconstância e, provavelmente, uma certa inconsciência são inegáveis. Daí que, já no fim da sua

---

<sup>3</sup> Cfr. A Bibliografia deste investigador inclui numerosos estudos sobre este novo modelo, aqui impossíveis de nomear.

estadia em Portugal, Beckford reproduza, com patética sinceridade, um episódio que o humilhou e ofendeu. Horne, um dos seus amigos (Beckford 1787: 154).

“.....empregou toda a sua eloquência a mostrar a loucura e a ignomínia da minha presença em PORTUGAL e o perigo que havia de D.Pedro [herdeiro da Casa de Marialva], vir a alimentar por mim uma dedicação profunda e sem limites. Fez-me estremecer. Senti-me perdido num oceano de perplexidades.”

Em Lisboa, o excêntrico inglês não se coibira de apontar misérias, ridículos, brutalidades e exacções que terá discutido com amigos esclarecidos. Expôs-se, em público, com alguma imprudência. Entretanto, sentindo-se ao abrigo de ataques directos, violou, discretamente, os antigos e novos valores, numa sociedade dominada pela Igreja.

A liberalidade e a devoção por Sto. António, pericialmente encenada, obteve a admiração geral. Ele mesmo descreve os estados de transe que nele provocam a música sacra e os perfumes, o ambiente, enfim, das grandes solenidades religiosas. Puro fingimento? Beckford foi um SH hipersensível e um actor nato. Como quer que tenha sido, o transporte espiritual não foi raro, no seu tempo.

Nasceu, assim, a imagem lendária que ele próprio alimentou, corroborada pela tradição oral por artigos jornalísticos e outros escritos em torno de Sintra, já que o seu nome ficou indissolúvelmente ligado à Serra feérica. Pode, enfim, dizer-se que, mais do que um título, ou um casamento com uma aristocrata portuguesa, Beckford obteve a sua carta de alforria .

## 2. ESCRITOS E OUTRAS OBRAS

No domínio literário Beckford contribuiu, aos 20 anos, para a literatura gótica com VATHEK, AN ORIENTAL TALE (1782) e outros escritos de horror e/ou de feição orientalista que lhe trouxeram a reputação de autor demoníaco e emérito. As publicações citadas, remontam a 1834-35. Nos finais do século XIX Beckford será reconhecido pelos artistas e escritores ditos decadentistas. Fal-

tará, porém, chegar a meados do século XX para que os DIÁRIOS e MEMÓRIAS sejam canonizados ou reprovados, com fervor.

Desde finais do séc. XX os estudos beckfordianos têm incidido, sobre as suas obras, os seus talentos invulgares de coleccionador, sobre as suas actividades mecenáticas e têm vindo a desenvolver-se a bom ritmo (Claésson, 2000). Existindo biografias exemplares, e em face dos dados disponíveis, este e outros especialistas têm preferido divulgar inéditos ou escritos produzidos em diversos contextos. Beckford protector de artistas, Beckford músico e perito em Arte, poliglota e coleccionador, homem dotado de uma coragem moral pouco vulgar.....

### **3. BECKFORD E ALMEIDA GARRETT**

Ambos estavam ao corrente do que se passava no Mundo. E se um não poupou críticas, em público, à sociedade e ao Governo Britânico, o outro participou activamente em actividades cívicas e políticas em favor do Liberalismo.

Partilharam, salvaguardadas distâncias abismais, a rebeldia, o narcisismo o egocentrismo e uma temível causticidade.

Garrett foi perseguido pelo Governo Absolutista e conheceu o exílio na Grã-Bretanha e em França, entre 1826 e 1828. Regressou integrado no exército de D. Pedro IV. Obtida a vitória, (1834), o Monarca regeu-se pela Carta, outorgada em 1826, que não podia agradar aos verdadeiros Liberais. Entretanto, os governos que se sucederam em Portugal, depois do período dito Setembrista (9 de Setembro-1836 – 1842) em que participou, levaram-no a tecer severas críticas aos Governos, quer estivesse no Poder, quer se encontrasse na Oposição. Não foi ouvido.

Desde a juventude vivera Garrett largos anos na esperança de uma regeneração nacional de fundo, para a qual contribuiu com talento e afinco. O processo havia sido lento e decepcionante. Mas não nos parece que o nosso genial autor e orador parlamentar tenha caído numa desistência total.

#### 4. O CASO ABEILLE.

Catarina de Andrada, traduzirá uma boa parte dos escritos de viagem publicados, por William Beckford, quase 60 anos depois dos factos narrados, (1834;1835). A audaciosa Mediadora reconhece as condutas\* indecorosas mas apresenta o seu (quase) compatriota, com algum fundamento, como um viúvo melancólico, buscando consolação entre amigos que lhe eram afeiçoados.

Anote-se, por outro lado, que Mme. Andrada terá sido dos primeiros críticos que apontou a qualidade formal dos seus escritos, identificando, obviamente autor e textos sem prejuízo da grande importância atribuída ao conteúdo (Abeille, 7 1840:s.p.):

“As suas descrições são deliciosas, e seu encantamento com o aspecto sublime das montanhas e das florestas revela um espírito original e elevado [...] Beckford revela-nos os seus sentimento e as conversas com defuntos ilustres. E tal é a mudança que sobreveio neste país, que os seus descendentes terão dificuldade em o reconhecer. Talvez, mesmo, as suas narrativas os impressionem como uma voz estranha vinda de uma região desconhecida.”.

Almeida Garrett terá tido notícia do excêntrico Inglês? Ou apenas lhe terá interessado conhecer as *Cartas da Viagem de 1777-1778*?

Sabemos que, desde a primeira juventude se deparou com outras preocupações. Optou pelo Direito e tornou-se escritor e político, em combate permanente contra os vícios do novo Regime, e com os afloramentos frequentes de um cripto-Absolutismo<sup>4</sup> que, desde 1843, pelos menos, começava a organizar-se (Brissos, 1997:67). Por isso, e mesmo desenganado pelas condutas\* generalizadas entre os seus correligionários, Garrett nunca deixou de tentar modernizar sectores vitais, como a cultura, a instrução para todos, o combate à corrupção, a ‘agiotagem’ arrogante da nova

<sup>4</sup> Num trabalho em vias de conclusão são explicitados os indícios da preferência de *L’ABEILLE*, pelos Antigos Regimes e da habilidade com que proclama a sua opção pela causa Liberal, identificando-se como “amiga de D. Pedro”, ou seja, incluindo-se no Cartismo ordeiro (sic) repostado por Costa Cabral (1842-1847). Para além de confrontos militares, a Censura foi, de novo, subtilmente introduzida em Portugal, para júbilo de Francisco de Andrada

espécie de “ricos” que emergiu na nossa economia de transporte, dependente do comércio com o estrangeiro e impeditiva da autonomização industrial do Reino.

Catarina de Andrada mostrou conhecer bem as qualidades pessoais e artísticas do autor. Sabedora dos costumes da Regência, na Grã-Bretanha, não pareceu chocada com a sua conduta escandalosa. Por outro lado, William Beckford foi, notoriamente conservador e inimigo de Revoluções. O Regime Absoluto de D. Maria Iª só podia ter-lhe agradado. *L'ABEILLE* afinou pelo mesmo diapasão, de forma implícita e explícita.

Esta iniciativa não foi, pois, nem ingénua nem inocente. A tradutora dedica ao mito de Beckford longos paratextos, incluindo a descrição ilustrada de Fonthill Abbey (Andrada, C. AB.5, 1836, 133-134; AB.7,1840:250-255). Os dados biográficos são enriquecidos por comentários que induzem a comparação entre um reinado feliz, já remoto, com o estado desgraçado a que Portugal havia chegado 60 anos mais tarde (Esteves, 1986: 527-545).

*L'ABEILLE*, mais uma vez, faz de outrem seu porta-voz, transcrevendo as opiniões com que Beckford justifica a publicação de *ITALY, with Sketches of Portugal and Spain* (Março 1, 1834):

“Portugal atrai de novo as atenções em razão das convulsões e do declínio que ao atingiu. Talvez fosse interessante para o público observar o passado, que contrasta com os tempos felizes de que gozou, sob o reinado tolerante e beneficente de Dona Maria Iª, graças à prosperidade que o bafejou com uma vida de corte sumptuosa e com o florescimento comercial.”.

Assim que *L'ABEILLE* oferece aos assinantes a tradução de longos excertos das Memórias sobre Portugal, Garrett menciona-a, num texto ambíguo de que abaixo citamos alguns excertos. O estilo e o tom são raros em Jornais “com política” designadamente em período de grande agitação governamental (Português. Constitucional, nº 41, 18-8-1836 p.164.). O escritor e político reclama-se, a abrir, das opiniões do Director do “Teatro Francês”, M. Paul, personalidade de reputação duvidosa. M. Paul atribui o esvaziamento dos Teatros... aos conflitos políticos. Almeida Garrett tece considerações de índole zombeteira, reclamando, na esteira de M.

Paul dos chamados Devoristas<sup>5</sup>, o pagamento dos prejuízos suportados pelos teatros vazios...

Louva, a seguir as revistas culturais, de que destaca *L'ABEILLE*, que todas as semanas “...nos [os leitores] regala e instrui.”

Garrett elogia a obra e o papel desempenhados pelo periódico nos termos que seguem:

“Não há flor por esses campos, não há ramo por esses outeiros, em todo o país da literatura elegante e polida, que faz o encanto da sociedade, em que a infatigável *abelha* não pouse, e de que não extraia, com o néctar que nos lisonjeia o paladar, o suco medicinal que dá saúde”.

Nos curtos intervalos desta febre política<sup>6</sup>, suavemente repousámos o espírito na leitura dos bem escolhidos romances, elegantes extractos e até alguns mimosos versos originais que tão interessantes fazem os 16 números até hoje publicados da *Abelha* (Id.,*ibid.*)”.

Algumas linhas abaixo, surge, todavia, um juízo circunspecto sobre a publicação dos escritos beckfordianos...:

“São interessantíssimas as Cartas sobre Portugal, traduzidas da viagem de Beckford: é a história íntima de algumas semanas do reinado da Sra. D: Maria I; são as memórias contemporâneas das principais personagens daquela notável época (Id.,*ibid.*)”<sup>7</sup>.

A reacção de Garrett às Cartas sobre Portugal pode acolher leituras diversas:

a) Estaria o escritor satisfeito com o seu teor e qualidade e, apesar de tudo, orgulhoso da sua Pátria? b) Pretenderia advertir os leitores para a imagem mitificada de um Antigo Regime decadente e beato? Afinal, a sociedade urbana havia avançado, em alguns sectores; o interior, porém, e as suas gentes correspondiam ainda ao

<sup>5</sup> Nome dado aos chamados “amigos de D. Pedro”.

<sup>6</sup> Estava-se em vésperas de uma Revolução (9 de Setembro de 1836).

<sup>7</sup> Ia *L'ABEILLE* no final do 1º semestre de publicação. Ignoramos se Garrett a leu até à sua extinção, em 1843.

retrato beckfordiano<sup>8</sup>. c) Queria sublinhar que rejeitava o Regime Cartista de D. Pedro IV, por razões de ordem política? Queria atingir os “amigos” e conselheiros do Monarca, iam devorando um Reino endividado e esgotado pela Guerra Civil?

Outras razões seriam plausíveis, como, simplesmente, o intento de homenagear a poetisa Pauline de Flaugergues, que escrevia em *L'ABEILLE*.... Como quer que tenha sido, o escrito de Garrett roça, a nosso ver, a carnavalização, se tivermos presentes as circunstâncias e o contexto da publicação e os destinatários do artigo: um grupo restrito de actores no palco acanhado de Lisboa. Todos se conheciam e, mais grave, conheciam os actos passados e recentes de cada um...

## 5. RECEPÇÃO CRÍTICA DE BECKFORD

Já em meados do passado século surge a tradução de uma parte das “Cartas” (Gaspar Simões, 1958;1983<sup>2</sup>). Em *PREFÁCIO DO TRADUTOR* afirma que William Beckford: “...exibia a sua personalidade sem escrúpulos, perversa, mentirosa, fátua, corruptora da juventude”.... Simões corrige mentiras(?), imprecisões e dados errados. Não se atrevendo, ainda assim, a negar um passo escabroso, a saber, o relato da entrevista semi-clandestina com o herdeiro do trono, D. José, príncipe do Brasil, omite-a<sup>9</sup>.

Na parte final da sua primeira estada (1778) o herdeiro da Coroa revelara a Beckford as suas ideias, projectos e contactos com ilustres homens das Luzes, portugueses e estrangeiros. O ouvinte não se manifesta, mas considera o filho de D. Maria I<sup>a</sup> como elemento perigoso para a Igreja e para o reino. Assim, corre a denunciar o estrangeiro ao Confessor da Rainha.

Em 1983, poucos conheciam o trabalho de *L'ABEILLE*. Ora,

<sup>8</sup> Tem estado por fazer o levantamento e estudo sistemáticos das numerosas narrativas de viagem realizadas em Portugal, depois de 1755. É evidente que, para além de um fundo comum, as imagens construídas por refugiados da Revolução Francesa, militares estrangeiros que integraram as tropas de Wellington contra as Invasões Francesas e, enfim, os mercenários do exército liberal, diferem com a situação destes memorialistas, a sua classe social e as suas circunstâncias.

<sup>9</sup> A dispersão e a desordem dos manuscritos de Beckford levam a aceitar, com dúvidas, a hipótese de que Gaspar Simões teria proscrito os excertos omitidos por não se encontrarem reunidos ao relato maior.

basta cotejar a Carta XIX. Ramalhão, 11-11-1787 (*L'AB.* 1836, p.161) com a edição de ITALY, Spain e Portugal (1834:222-228) para se verificar a rigorosa coincidência dos dois escritos, incluindo o parêntesis sinistro: “(as consequências da denúncia) verificar-se-iam a seu tempo (sic.)”.

Em suma construções\* sobre construções\*, marcadas pelos tempos, pelos lugares e pelos intervenientes (Schmidt, 1980; 1989)

## CONCLUSÃO

Temos, pois, quatro SHs face e um mesmo acto a que hoje chamaríamos denúncia, facto comum e premiado, ainda em finais do séc. XVIII pela Igreja portuguesa. Será, implicitamente, louvado por Catarina de Andrada que pretendia dar a conhecer o notável talento de Beckford e enfatizar as míticas glórias do Antigo Regime, na época da D. Maria I<sup>a</sup>. A jornalista valoriza, positivamente, uma denúncia impensável em pleno Liberalismo.

O tradutor de 1983, condicionado pelos preconceitos vigentes no anos cinquenta do século passado parece ter pretendido corrigir os escritos de estrangeiros que dessem uma feia imagem do Portugal do Estado Novo.

Naquilo que podemos considerar a fase actual dos estudos beckfordianos verifica-se que William Beckford foi uma personalidade complexa, incompreendida até às vésperas deste século. No momento em que descobre a legitimidade do(s) “sentimento(s) de si” (Damásio, 2000) Beckford sente-se liberto. Por ele *L'ABEILLE* sai do esquecimento quase total e, por ela, William Beckford será objecto da primeira leitura, inteligente, sensitiva e, em boa parte, inédita, entre nós.



## REFERÊNCIAS (AS TRADUÇÕES SÃO MINHAS).

O \* remete para a terminologia de Maturana e Varela.

Almeida Garrett. LITERATURA. “*L’ABEILLE*, Journal Encyclopédique”.

(Português. Constitucional, n.º 41, 18-8-1836.p. 164.

Andrada, C. “Fonthill Abbey”, *L’abeille*. 5, 1836, 133-134; *L’Abeille*.7,1840: 250-255.

ANDRADA , Catarina de (trad.). .ALCOBAÇA E BATALHA, 1794. *L’ABEILLE*,1840 – 1841, Lisboa

Beckford William. DIÁRIO DA VIAGEM DE WILLIAM BECKFORD EM PORTUGAL E ESPANHA, Lisboa. Biblioteca Nacional, Lisboa,19832.

Beckford William. “XIX. Lettre sur le Portugal, Ramalhão, 11-11-1836”. *L’ABEILLE*, *Journal Encyclopédique*, Lisboa. V. 1, n.º. 25, p.161-167.

Beckford William. *VATHEK. HISTOIRE DU PRINCE ALASI. HISTOIRE DO PRINCE BARKIAROCKH*. Paris. 1981

Brissos, José. A INSURREIÇÃO MIQUELISTA NAS RESISTÊNCIAS A COSTA CABRAL, 1842-1847: Colibri, Lisboa, 1997: p. 26.

Clæsson, Dick. [www.hum.gu.se/~litwww-Filer/pikblad.pdfclaesson](http://www.hum.gu.se/~litwww-Filer/pikblad.pdfclaesson) - *THE NARRATIVES OF THE BIOGRAPHICAL LEGEND: THE EARLY WORKS OF WILLIAM BECKFORD*. Sweden, 2001

Damásio, Manuel. *O conhecimento de si*. Publicações Europa-América, LISBOA, 10ª Ed. 53-158; 317-360; 358-359.

Esteves, Rosa. “Aspectos da Sociabilidade Oitocentista: O “jornal francês” *L’ABEILLE*”. *Revista de História das Ideias*, V,8, Coimbra. 1986. p. 483-506.

Esteves, Rosa. “Imprensa periódica para mulheres no século XIX. Catarina de Andrada”. *Análise Social*, 92-93, 1986. p.527-545.

Maturana, H. e Varela F. AUTOPOIESIS AND COGNITION. THE REALIZATION OF THE LIVING, Nova York, 1980.p. 5-59. (c/. Glossário).

Maturana, H. e Varela F. THE TREE OF KNOWLEDGE. Londres.1992. p. 121- 235 (c/. Glossário).

Schmidt, Siegfried. “Fictionality in Literary and Non-literary discourse.” *Poetics*. n. 9.1980. p. 525-546. (c/. Glossário).

Schmidt, Siegfried. FOUNDATIONS FOR THE EMPIRICAL STUDY OF LITERATURE. THE COMPONENTS OF A BASIC THEORY. Versão livre de R. de Beaugrande. Hamburg.1982.

Schmidt, Siegfried. “The fiction is that reality exists”. *Poetics Today*, 1984, v. 5. Série 2. p. 253-274.

Schmidt, Siegfried. *On the construction of fiction and the invention of facts*. *Poetics*, 18, 1989, 319-345.

Simões, João Gaspar (trad.). .DIÁRIO DA VIAGEM DE WILLIAM BECKFORD EM PORTUGAL E ESPANHA, Lisboa, 19832. p. 9-12; ibid. 156.

# OS TESTEMUNHOS DE UM ESPLENDOR NÁUFRAGO

**Rosana Cristina Zanelatto Santos<sup>1</sup>**

Do Modernismo até a Revolução dos Cravos (1974), duas chaves catalográficas marcam o romance português: “[...] a ficção artística, voltada para a concepção universal do homem, e a ficção comprometida com uma ideologia, voltada para o homem inserido em seu tempo” (Gomes, 1993, p. 30). Com a Revolução dos Cravos, houve que uma revolução romanesca, em que os modos de narrar passam a ser exercitados para além da linearidade do contar uma história compromissada com o ser humano e com sua inserção no mundo, importando também como a linguagem e a literatura resistirão ao primado de enredos demasiadamente humanos e ideológicos.

Dentre os romancistas que ganham destaque nesse novo panorama literário português, destaca-se António Lobo Antunes, nascido em 1942, médico psiquiatra por formação. Se quando o estudioso Álvaro Cardoso Gomes lançou em 1993, o texto *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*, Lobo Antunes contava com apenas uma de suas obras publicada no Brasil (*Os cus de Judas*), atualmente (2005) a editora fluminense Rocco tem dado a conhecer ao leitor brasileiro outras de suas produções, dentre elas: *Explicação dos pássaros*, *Fado alexandrino* e *O esplendor de Portugal*.

Em linhas gerais,

Mergulhando fundo na sordidez do cotidiano, nos abismos da interioridade, Lobo Antunes cria anti-heróis que procuram escapar da mediocridade da vida através de débeis revoltas. Mais do que a aventura na acepção objetiva do termo, os romances deste escritor tratam de consciências que perambulam num cenário que lhes é hostil, tentando compre-

---

<sup>1</sup> Professora efetiva de Literatura Portuguesa no *Campus* de Campo Grande da UFMS. Doutora em Letras pela USP.

ender-se e, ao mesmo tempo, compreender os outros. Para tanto, como num exercício de análise, põem-se a desenrolar um fio confuso de recordações, de conteúdos reprimidos da infância, de volições. Seres sempre falhados, mesmo quando têm consciência disso, não conseguem de maneira alguma resolver os impasses da vida, as relações, amorosas, o falhanço profissional (Gomes, 1993, p. 54).

Reconhecendo a pertinência das observações supracitadas, neste ensaio interessa-nos verificá-las em *O esplendor de Portugal*, aliando-as a uma visão crítica oferecida pelos Estudos Culturais.

Como em outros romances de Lobo Antunes, *O esplendor...* apresenta um fragmento da vida de Carlos, um dos narradores-personagens, retornado de Angola: o tempo exterior abarca a noite da véspera de Natal e a madrugada natalina, num período de mais ou menos 12 horas. Já o tempo interior, extrapola os limites da vida de Carlos, percorrendo desde o vivido por seus ascendentes pela época da migração para as terras coloniais angolanas, passando pelo abandono do além-mar após a vitória dos africanos sobre as forças coloniais portuguesas, chegando à espera de Carlos, na noite de Natal, pela visita de seus irmãos.

*O Esplendor...*, em nossa percepção, é pródigo no trabalho de renovação de uma visão de Portugal e de Angola (e, por extensão, do território africano). Ao estabelecer a possibilidade de que vários narradores falem, Lobo Antunes evidencia uma cosmovisão perpassada pelas feridas abertas nos portugueses, nos retornados e naqueles que optaram por ficar em África. Como num *Bildungsroman*, parece haver uma intencional preocupação em ensinar, especialmente os portugueses, a enxergar a si mesmos, aos retornados e aos angolanos/africanos, depois de depostas as máscaras superpostas por vitórias reais e imaginárias de Portugal, como as Grandes Navegações, a Restauração, a ascensão do Marquês de Pombal, a proclamação da república e o governo de exceção salazarista. Não é um ensino regular, que siga critérios cronológicos e associativos: é uma prática pedagógica transformada pela visão estética/poética, em que passado, presente e um futuro sem tempo de vir se misturam.

Lobo Antunes apropria-se da tradição colonial da literatura de

<sup>2</sup> Utilizamos neste ensaio a edição da Rocco, 1998.

testemunho para processar seu ensino. Essa tradição é metamorfoseada e recriada com base num princípio de oscilação entre o realismo descritivo de cenas domésticas de uma fazenda de colonizadores portugueses em Angola (a hora do jantar, a reunião natalina, a vida dos negros no eito) e cenas dignas de pesadelos, como as que cercam as investidas da guerrilha contra as propriedades e as vidas dos colonizadores.

Se, por um lado, a literatura de testemunho portuguesa produzida do século XV ao XVII fixou alguns conceitos mitificadores, como o “novo mundo”, a “recuperação do paraíso perdido” e o “bom selvagem”, por outro, afirmou a presença de um projeto colonizador mercantilista e salvífico, fruto da dialética existencial do modo de ver e viver o mundo pelos portugueses (*cf.* Castro, 1985, p. 11 e seg.).

Os narradores-personagens de *O esplendor...* testemunham o resultado do projeto colonial lusitano: eles caminham por um mundo destruído, pleno de violência (física e psíquica), em movimentos concêntricos sem saída. Mesmo o mar, alternativa eleita n’outros tempos para a pequenez geográfica de Portugal, não é a possibilidade de (re) encontrar o Éden: nos navios que saem de Loanda, a superlotação, o fedor, as doenças não serão recompensadas com benesses. Portugal, o destino desses navios, é o lugar de uma demência coletiva, receosa pela chegada dos retornados e como eles sobreviverão em meio a um país obscurecido e tornado arredio após décadas de um regime ditatorial (o salazarismo).

Carlos, retornado, filho bastardo de um engenheiro português com uma doméstica angolana, assumido legal, mas não legitimamente pela família branca, é o narrador que sobressai em meio às vozes que produzem um *continuum* narrativo. É que dele parte a iniciativa, aparentemente uma tentativa de apaziguar suas tensas relações com os irmãos (filhos dos pais portugueses) em uma noite de Natal, de reunir o que sobrou da família. A irmã leva uma vida promíscua como amante circunstancial de homens poderosos de Portugal; o irmão mais novo, vítima de epilepsia e de esquizofrenia, está internado em um sanatório às expensas da irmã. Carlos não os vê há algum tempo. Sua vida não é melhor que a dos irmãos: ele mora com a esposa (com quem vive uma crise matrimonial) num sórdido apartamento de onde se vê a chegada

dos navios pelo estuário do Tejo; sobrevive graças a um emprego medíocre de escriturário.

Carlos, ainda que reconhecido por nós pela alcunha de retornado, é o colonizado, posto que nascido em Angola e mestiço (ele carrega inclusive um tom amulatado na tez e os cabelos a meio caminho da carapinha). Suas falas são a voz colonizada que intenta, desde a infância, se deslindar das redes socioeconômicas, culturais e discursivas do colonizador. Porém, os colonizadores estão por todo lado: os pais (aqui falamos no casal português), os irmãos, a avó materna branca, os amigos próximos da família, os habitantes de Lisboa, quando do retorno. Carlos também é o colonizador, porque foi criado em meio a uma família branca, segundo as orientações de uma visão eurocêntrica de mundo. Assim, na sua percepção, todos, negros e brancos, desprezam-no por sua condição mestiça/miscigenada.

*A miscigenação, a união sexual entre raças diferentes, sempre estava no imaginário europeu. Os colonizadores eram obcecados pela prole dessas uniões, considerada inferior e degradante. Embora a miscigenação fosse considerada um fenômeno amedrontador, subversivo da estabilização do poder imperial e mantenedor da separação entre selvagem e civilizado, houve um certo fascínio diante da mistura de raças. As teorias da hibridização aplicam-se à miscigenação (Bonnici, 2005, p. 41. Grifos do autor).*

Nessa perspectiva, o híbrido situa-se no lugar da diferença, no lugar da possibilidade de subversão, a um só tempo ambivalente e contraditório; “[...] é o lugar onde se realiza a diferença cultural” (Bonnici, 2005, p. 32).

Carlos, em hipótese, seria o híbrido capaz de resistir à dominação colonial por ter sido educado em seus meandros e por ter também ascendência do colonizado. Lembremo-nos de que quando criança, ao sentir-se repellido pela mãe portuguesa, pela avó materna ou pelos irmãos, refugiava-se na cozinha, aos cuidados das serviçais negras, que lhe mostravam o parentesco étnico-cultural que os unia.

No testemunho de Carlos encontramos um traço marcante da escrita pós-colonial: a inversão do “[...] sistema eurocêntrico de va-

lores e [a percepção da] história e da sociedade a partir da perspectiva daquelas vozes que foram silenciadas ou excluídas” (Bonnici, 2005, p. 12). É uma fala carregada de interrogações, de tentativas de compreensão sobre as relações imaginárias que balizaram, por séculos, a dominação e a superioridade de poucos (os europeus) sobre uma grande parte do mundo (americanos, africanos, asiáticos). No entanto, as dúvidas de Carlos não resolverão sua situação no mundo: se em Angola, ele era o mestiço, aquele que carregava o sangue e alguns traços dos nativos/dos colonizados, em Lisboa, ele será o retornador, aquele que nunca foi (português), mas voltou a Portugal.

Nesse percurso compreensivo, instaura-se uma tentativa inconsciente (e cremos que consciente n’alguns leitores) de compreender o projeto e o processo colonialista: para que serviu tanta violência, tanta destruição, tanto despertar de animosidades entre iguais, isto é, entre seres humanos? O *ethos* ocidental, no caso de *O esplendor...*, o *ethos* português, poderá ser julgado por alguém, colonizado ou colonizador? Terá o colonizado meios reais e estratégias discursivas para acusar e condenar o colonizador, reivindicando um lugar no mundo e não a subsistência assistencialista que cria uma nova modalidade de colonização, a dependência? Ou ficarão, tanto colonizados quanto colonizadores, a repetir “O horror, o horror”, como o agonizante Kurtz de Joseph Conrad?<sup>3</sup>

Nesse sentido, Carlos também sofre “o horror”, consequência direta da *Umheimlichkeit*, isto é, do sentimento de não-estar-em um lar, numa pátria que ele possa chamar de sua. Segundo Thomas Bonnici, a *Umheimlichkeit* “É a situação de *estranheza* de que os escritores coloniais falam quando escrevem sobre as terras do Novo Mundo” (2005, p. 59-60. Grifo do autor).

A formulação primeira e insistente que Carlos faz a si mesmo e a sua esposa sobre a vinda dos irmãos no Natal, tem a aparência de uma pergunta retórica utilizada para preencher o tempo. No entanto, ela esconde – e diríamos que de modo ínfimo – o horror de um espaço não preenchido e que, a depender da vinda dos irmãos (que não virão), continuará vago e viandante pelas margens do mundo de Carlos.

<sup>3</sup> Esses questionamentos nos foram suscitados com base na leitura do Capítulo II: Brancos e negros na África de Conrad, do livro *O Redemunho do Horror: as margens do ocidente*, de Luiz Costa Lima.

**RESUMO:** Este ensaio, tendo como *corpus* de análise o romance *O esplendor de Portugal*, de Lobo Antunes, intenta demonstrar, com base em um aporte teórico que alia os Estudos Literários aos Estudos Culturais, como a literatura de testemunho subsiste no texto literário contemporâneo. Se no século XV, ela foi o testemunho das vitórias coloniais, no século XXI ela registra os resultados e o horror do mundo pós-colonial.

**Palavras-chave:** Romance contemporâneo português; literatura pós-colonial; Lobo Antunes.

**ABSTRACT:** *This essay analyses the novel O esplendor de Portugal by Lobo Antunes, intending demonstrate based on confluence of Literary Studies' and Cultural Studies' theoretical supports, the survival of testimony's literature in contemporary literary text. If in 15 th century she testifies colonial victories, in 21 th. Century she registers results and the horror of the post-colonial world.*

**Keywords:** *Portuguese contemporary novel; post-colonial literature; Lobo Antunes.*

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá: Eduem, 2005. (Coleção *Fundamentum*, 12)
- CASTRO, Sílvio. *A Carta de Pero Vaz de Caminha – O descobrimento do Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 1993. (Criação & Crítica; vol. 14)
- LIMA, Luiz Costa. Brancos e negros na África de Conrad. In: \_\_\_\_\_. *O Redemunho do Horror: as margens do ocidente*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003. p. 185-227.

## A PERSONAGEM FEMININA, EM *BALADA DA PRAIA DOS CÃES*

Rosangela Sarteschi<sup>1</sup>

Um aspecto importante na construção desse romance de Cardoso Pires é a abordagem da figura feminina: nele, a mulher transita pelo mundo da política, da insurreição e do golpe, que se constitui o mundo masculino por excelência. Mena, a única personagem feminina da narrativa, tem plena consciência de que também deve fazer parte do embrionário processo revolucionário histórico, social e estético por que passa Portugal. Essa adesão, porém, mostra-se mais complexa do que inicialmente poderia sugerir-se.

Para essa mulher, aderir a um movimento revolucionário significa uma transformação que não se dará apenas na esfera superficial da sua existência como indivíduo: implicará em questões mais profundas e arraigadas no conjunto da sociedade; significará repensar e contestar o papel social reservado à mulher até então. Por tocar temas tabus, essa mudança manifestar-se-á de maneira mais radical e subversiva e, por isso, não encontrará respaldo no mundo masculino de seus iguais.

É bom lembramos que Portugal era um país ultra-conservador, marcado pela extrema religiosidade conservadora, *“pelo atraso econômico e cultural, pelo anacronismo autocrático e “isolacionista” como último império colonial do mundo ocidental e da mais antiga das três ditaduras da Europa não comunista.”*<sup>2</sup>

Assim, uma sociedade patriarcal e tradicional como a portuguesa apresentará enorme resistência em aceitar uma mulher transformada: sexualizada e em busca de sua independência e liberdade. Em oposição à mulher que é vista pela lente mas-

<sup>1</sup> PG-FFLCH/USP

<sup>2</sup> TUTIKIAN, Jane. "Inquietos olhares: a construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis" In: Dossiê Literatura Feminina. São Paulo: CEP/FFLCH, p. 92, Col. Via Atlântica.



culina como um “*um breve contra a luxúria*”<sup>3</sup>, Mena assumirá o papel de “*mulher-a-dias pornográfica*.”<sup>4</sup>

Como podemos ver, a mulher emancipada e na vanguarda dos acontecimentos personificada por Mena sempre será vista com desconfiança pelo olhar masculino típico do momento histórico ultraconservador por que passava Portugal.

Dessa maneira, além da luta política, Mena tem, ainda, de lutar contra os preconceitos e a repressão moral, características que ainda persistem na sociedade de que faz parte. Se o homem revolucionário almeja uma nova sociedade e luta por ela, diante desse novo dilema que se lhe apresenta de forma também dialética - revolução versus tradição -, ainda não tem respostas e atitudes à altura do que se espera. Não só as camadas mais retrógradas dessa sociedade como também os setores mais avançados repelirão com veemência tal transformação e serão implacáveis com a nova mulher que germina.

A abordagem dessa personagem é feita de forma ambígua, em consonância, acreditamos, com a desestruturação total do romance aqui tratado.

Observamos, por um lado, que, ao longo da narrativa, a mulher sempre é referida, pelas vozes dos personagens, de forma objetificada, que não a livram do preconceito moral, principalmente na esfera da sexualidade.

Percebemos, portanto, que em todos os diálogos que se travam entre os policiais, que são os personagens masculinos “independentes” por não estarem subordinados à reconstrução da história por Mena, a sexualidade feminina é sempre trazida à luz do vício e da perversão, como elemento desagregador do mundo masculino: “*Refiro-me às mulheres, diz o chefe de brigada. Parece que ir para a cama com um padre faz uma ponta das antigas.*”<sup>5</sup>

Por outro lado, não devemos deixar de ressaltar que o papel feminino desequilibra as relações masculinas colocadas no romance.

<sup>3</sup> PIRES, José Cardoso. *Balada da praia dos cães*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 174

<sup>4</sup> \_\_\_\_\_. p. 179

<sup>5</sup> PIRES, José Cardoso. Op. Cit., p. 29

Ainda que objetificada, ela interfere de maneira decisiva na trajetória do personagem heróico encarnado pelo Major. Acrescente-se a isso o fato de Mena ser a personagem que relata toda a história - responsável pela reconstituição dos fatos e, portanto, pela reconstrução de uma verdade.

Vemos, ainda, que a amoralidade e a imoralidade que se escondem por trás dos “homens de bem” da sociedade portuguesa pequeno-burguesa é desvendada sem maiores sutilezas: como exemplo paradigmático temos a relação que se estabelece entre o Chefe Elias e Mena. Homem religioso, tradicionalista e conservador, como o próprio país, o inspetor sente-se imediatamente atraído pela liberalidade que Mena representa. Sua atração por ela, entretanto, só será resolvida do domínio do onírico, do desejo passivo, dos pensamentos lascivos, do imaginário de devassidão, colocando em evidência a decadência moral de toda uma sociedade personificada nesse personagem.

O desejo que não se realiza - *“Elias vigia-a espalmado na superfície da porta, olho quedo. Ali a tem ao real e por inteiro. Fechada num círculo de vidro, ali a tem.”*<sup>6</sup> - reafirma a condição apequenada de mero espectador que cabe aos homens como

O ponto culminante da degradação moral de Elias em relação à figura feminina é o sonho incestuoso em que Mena transforma-se na própria irmã a quem venera como santa. O sagrado e o profano tocam-se, pois, de modo a subverter o princípio do prazer, ratificando a estreita relação que se estabelece entre perversão e sexo, entre tãatos e eros.

“Enlouquecem quando sentem que podem pôr o carimbo das perversões em alguém que lhes cai nas unhas.

Perversões. Mena por pouco que não responde com uma gargalhada. Francamente, diz. Mas eu não me importo de lhas contar, as perversões. Por escrito se for preciso, qual é o mal?”<sup>7</sup>

Outro ponto a destacar é que nos parece, também, que Mena sofre duplamente.

<sup>6</sup> PIRES, José Cardoso. Op. Cit., p. 208

<sup>7</sup> \_\_\_\_\_. p. 168

Em primeiro lugar sofre porque, assim como o homem, sente na própria carne o peso da injustiça e opressão política e social - condição que não é, naturalmente, exclusiva de um gênero. Adere, portanto, à luta tão incondicionalmente quanto o homem. No entanto, essa conscientização histórica, que resulta uma atitude liberadora e libertária e que passa, inevitavelmente, pela liberalização sexual e pela mudança radical do comportamento feminino, chocar-se-á com a rigidez moral da sociedade.

Nessa instância, vale lembrar que às mulheres sempre foi reservada condição secundária no âmbito da sexualidade e do prazer, territórios exclusivos do homem e que são espaços colonizados pelo desejo do masculino hegemônico. O corpo feminino é, via de regra, associado à ausência, ao vazio e à incompletude.

Desta maneira, o corpo é visto como *“agente da cultura e como metáfora cultural: ‘o disciplinamento e a normatização do corpo feminino é uma estratégia espantosamente durável e flexível de controle social’. A representação cultural do desejo é, portanto, uma forma de poder político que contribui sobremaneira para a manutenção das hierarquias de gênero. O discurso sobre o sexo elaborado nas sociedades ocidentais a partir do século XVIII para codificar os lugares complementares de homens e mulheres acabou por reprimir o corpo sexualizado da mulher.”*<sup>8</sup>

É nesse contexto que a personagem Mena surge como resposta ao que está solidificado: insubmissa, contribui para o desenho de um novo perfil de mulher, estabelecendo, assim, uma profunda ruptura com o *status quo*. Jovem, não hesita em envolver-se com um homem mais velho e em exibir toda a carga sexual que permeia a relação de ambos.

Mena faz questão de afirmar, assim, o controle de seu próprio corpo e de seu desejo, rompendo com a condição de objeto erótico do prazer masculino que lhe era reservada: deseja ser agente daquele processo.

“Interessa é que se diga que é uma moça com coragem, isso sim, isso é que interessa que fique escrito, uma moça que se assume e

<sup>8</sup> FUNCK, Susana Bornéo. “Descolonizando a sexualidade feminina: as marionetes e as vampiras de Ângela Carter”. In: <http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/13susannah.htm>, consultada em 07.06.04

nada para o desatinado, ao contrário do que esses idiotas fazem supor. Desatinadas, as mãezinhas deles, que os deixaram vir ao mundo, essas é que são desatinadas.”<sup>9</sup>

Podemos constatar que, por outro lado, ela sofre, também, quando se depara com a contradição que se instala em meio a seus pares, companheiros de ideologia, parceiros intelectuais. Certa de que as mudanças serão bem-vindas e de que as novas relações serão baseadas na igualdade de condições, depara-se com o poder do peso do conservadorismo de que eles não conseguem libertar-se

A crescente desconfiança e o ciúme exacerbados do Major, mais do que afeto, revelam o ódio resultante da percepção de que a presença explícita do desejo sexual feminino passa a ser um fator de ruptura da ordem estabelecida; Dantas lança mão, então, dos mecanismos sociais de que dispõe - nem sempre muito sofisticados - para garantir a docilidade desejada.

É nesse sentido que as relações de gênero oscilarão entre a coerência que a atitude verdadeiramente libertária significa e o enraizamento da tradição na consciência masculina, estabelecendo um movimento pendular essencialmente dialético, provocando dores e sofrimentos.

Mena encarna, assim, a mulher que confronta a imagem feminina alienada de seu desejo, perpetuada e aprisionada em papéis dicotômicos de amante submissa ou de perigosa devoradora de homens:

Companheira da luta não escapa, ainda assim, à pecha moralista que ainda domina o ideário masculino. Mena deve enfrentar, por isso, variadas tormentas e “castigos” que lhe são impostos como pena por ter coragem de ousar. Essa luta duplicada - dos longos tormentos físicos que o Major lhe impõe aos tormentos psíquicos que lhe chegam pelas mãos de Elias - é, no limite, a luta pela construção da própria identidade. É o preço a pagar.

A personagem luta, por conseguinte, para ser dona do próprio corpo e do próprio destino, como deveria lhe conferir a nova ordem social em gestação; mas, ao assumi-lo, percebe que essa nova ordem não implicará, necessariamente, na aceitação e na sua inclusão como sujeito da história.

Mena não hesita em assumir abertamente a postura subversiva da independência, sobretudo sexual, para estilhaçar o arcabouço da

<sup>9</sup> PIRES, José Cardoso. Op. Cit., p. 103

tradição patriarcal da sociedade da época ainda que essa postura terá, como sabemos, um preço bastante alto:

São assim tão primários, os juízes? Assusta-os tanto uma mulher confessar que foi para a cama com outro homem? Por outro lado a palavra amante incomoda-os porquê?”<sup>10</sup>

Essa atitude abertamente sexualizada de Mena radicaliza-se na consciência de que a palavra é reveladora de realidades e desmistificam a imagem idealizada da mulher também por meio da linguagem que afronta o homem:

“Mena: Eu sei as pessoas adoram o arrependimento, bem sei. E eu se decidir contar tudo como se passou talvez até deva falar mais, porque não? Natural, não há ninguém que não faça coisas de que se arrepende. E eles ficariam sossegados, então não é tão reconfortante, uma mulher arrependida? Atenuante, ainda para mais. Mas isso é que eu nunca direi em tribunal nenhum, pode tirar daí as ilusões.”<sup>11</sup>

Nesse sentido, Mena atrai e afasta o “novo” homem como uma Circe moderna, pois representa a dualidade do mito grego: ao mesmo tempo que controla a criação, controla, igualmente, a destruição. No limite, esta dualidade feminina provoca um impasse, pois exporá as fraquezas, medos e incertezas masculinos como feridas de guerra. A tortura que lhe é imposta está diretamente ligada à referida impotência do Major, como vemos:

“Desde a cintura ao pescoço tinha as costas lavradas por queimaduras de cigarro, cinzentas e eriçadas. Repetidas. Meticulosas. Pareciam uma espinha de escamas a todo o correr do dorso. Ele tinha-se tornado impotente, diz Mena baixando o pull-over.”<sup>12</sup>

12

No âmbito da narrativa, essa mulher, ainda, questiona e provoca, desfazendo o constructo textual idealizado da feminilidade. Mena,

---

<sup>10</sup> PIRES, José Cardoso. Op. Cit., p. 168

<sup>11</sup> PIRES, José Cardoso. Op. Cit., p. 169

<sup>12</sup> \_\_\_\_\_. p. 217

como podemos perceber, combina um tipo provocante de independência quase cínica com sedução, criando uma imagem autoconfiante e despidoradamente sexual e agressiva para os padrões do mundo aqui focalizado: *“Mas na jovem dos pavões havia uma indiferença humilhadora nesse à vontade com que punha a vista aquelas emanações secretas do corpo.”*<sup>13</sup>

Ela é hábil em articular e ostentar o desejo de ser desejada e deruba o estigma do antigo paradigma da mulher-mãe que só se constrói ao perceber-se especularmente através da imagem masculina.

No entanto, em determinado momento parecerá que tudo terá sido em vão: por isso - apenas aparentemente - aceita ser punida por suas atitudes, como forma de germinar um futuro diferente e continuar, no final, a se concentrar na essência como ponto crucial para sua identidade. A gravidez em certa altura desejada talvez seja a concretização desse futuro:

“E a propósito: Consta, senhor Chefe, que a parvalhona queria ter um filho dele mas que o sabido lhe dava para trás.

Um filho? Elias pede pormenores para ver melhor. No fundo estava certo, um filho é o vértice do orgulho da mulher-só, o selo final...”<sup>14</sup>

Finalmente, gostaríamos de apontar, ainda, que Mena encerra uma certa ambigüidade responsável, em alguma medida, pelo desdobramento trágico de sua trajetória. O crescente esfacelamento físico e emocional por que se deixa levar terá conseqüências. Sua reação mostrar-se-á efetiva: será um ato que encerrará o círculo, levando-nos ao início da história:

Se a atitude de Mena, que apenas se revela ao final da narrativa, foi fruto de todas as dores e torturas a que foi submetida pelos atos insanos e tirânicos do que se transformara o Major, também ele, em certa medida, vítima da brutal ditadura, não saberemos; afinal a verdade nunca é singular.

E Mena, finalmente, atravessa *“o terreiro a passo seguro atrás dos outros algemados...”*<sup>15</sup>

<sup>13</sup> \_\_\_\_\_ . p. 129

<sup>14</sup> PIRES, José Cardoso. Op. Cit., p. 163

<sup>15</sup> \_\_\_\_\_ . p. 244

## O SEGREDO DA BASTARDA: HISTÓRIA E FICÇÃO NO ROMANCE PORTUGUÊS

Roseana Nunes Baracat de Souza Figueiredo<sup>1</sup>

Esta comunicação se propõe a abordar a metaficção historiográfica na obra de Cristina Norton, *O segredo da bastarda*, romance contemporâneo português. A autora, nessa obra, resgata a história real passada nos séculos XVII e XVIII e mescla história e ficção de uma maneira quase imperceptível. Ela se preocupa com a re-composição da linguagem, com a reconstrução dos costumes e, principalmente, com o resgate de um período pouco explorado e conhecido da História política e social desse país.

Tal romance, além do seu valor literário, vale também como documento, na medida em que a autora faz vir à tona fatos que, durante algum tempo, ficaram submersos.

Percebe-se, atualmente, uma grande preocupação em torno dessa temática; o resgate da história, o romance histórico ou a metaficção historiográfica, que é como Linda Hutcheon gosta de classificar essa tendência. Para ela a metaficção historiográfica pode ser vista como um romance que se apropria de acontecimentos e personagens históricos, incorporando história, ficção e teoria. A lição ensinada pela arte pós-modernista de hoje é que o passado não está apagado, mas incorporado e modificado, recebendo uma vida e sentido novos e diferentes.

Júlia Kristeva já dizia em sua teoria da intertextualidade que “todo texto é absorção e transformação de uma infinidade de outros textos”; mas creio que podemos, hoje, ir mais além. Podemos perceber que algumas obras são verdadeiros mosaicos de citações e interferências extra-textuais. Há uma tendência muito atual de co-relacionar a História com a Literatura e até com o cinema. Parece ser uma busca insólita por um tempo, um enigma, uma lacuna da história que se pretende resgatar como uma presentificação do passado.

No romance português *O Segredo da Bastarda*, Cristina Norton mescla vozes narradoras que resultam num romance polifônico,

---

<sup>1</sup> USP.

no qual vozes e consciências se entrecruzam num diálogo textual entre a História e a ficção. Tudo entra em contato, tudo se coloca face a face a tudo e se põe a conversar numa corrente de pensamento que nos leva a quase interagir com a História passada. A polifonia passa a dar margem à polissemia, assim, escritor e leitor farão uma releitura do passado partindo do presente e buscando vários sentidos para a história.

O pós-modernismo é fundamentalmente crítico em sua relação irônica com passado e presente; enquanto a metaficção historiográfica é contraditória, apresenta perguntas e nunca respostas definitivas. O pós-modernismo, ainda segundo Linda Hutcheon, explora e ataca elementos básicos de nossa tradição humanista, como sujeito coerente e o referente histórico acessível. Não nega tanto o passado nem é tão utópico em relação ao futuro. Incorpora o passado e procura parodicamente registrar sua crítica.

Lembrando o filósofo francês Jacques Derrida que afirma que todo texto é um “tecido”, uma “textura” formada por vários “fios”, podemos pensar que no romance histórico ou na metaficção historiográfica, esses fios são formados pelos acontecimentos históricos reais e o entrelaçamento deles fica a critério da ficção. Daí termos um texto, uma formação discursiva final embasada na História, porém sem deixar de ser arte literária, ficcional.

O pós-modernismo reescreve os textos históricos como sendo significantes, mas problematiza toda a noção de conhecimento histórico. Segundo Umberto Eco, o passado não pode ser destruído, mas precisa ser reavaliado com ironia, não com inocência. A metaficção historiográfica recusa a visão de que apenas a história tem pretensão à verdade. Tanto a história como a ficção são discursos, sistemas de significação e, a partir dessa identidade, os dois têm pretensão à verdade.

Eco ainda considera que haja três maneiras de narrar o passado: a fábula, a estória e o romance histórico. Este identifica as causas para o que veio depois e investiga o processo pelo qual as causas começaram a produzir seus efeitos. Linda Hutcheon considera uma quarta maneira de narrar o passado: a metaficção historiográfica. Há o desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. A metaficção historiográfica não deixa de lidar com documentos, é como uma pesquisa histórica. Agora, os fatos



documentais podem ser narrados com objetividade e neutralidade ou há uma interpretação?

De acordo com Linda Hutcheon, a metaficção historiográfica não é romance ideológico, assim, o leitor não é persuadido a interpretar o passado, mas a questionar sua interpretação e também a dos outros leitores.

A História é pública, é direito autoral de cada um e de todos, assim todo passado se transforma em ficção nas mãos do escritor, ele tem a liberdade de reavaliar a História. Dessa forma, podemos aproximar épocas e diferenças, além de diferenciar semelhanças sociais. Mas afinal, o que se pretende com essa abordagem histórica, será que podemos pensar em “intencionalidade” do autor?

Podemos começar pensando em três frentes fundamentais: primeiro, é preciso compreender os processos de construção do texto com relação às redes históricas intertextuais; depois, situar a obra no seu contexto de produção temporal, nas relações com o momento histórico que “determinou” seu nascimento; e, por fim, pensar e analisar os fundamentos ideológicos e morais que determinaram os valores defendidos na obra. Talvez, assim, possamos atribuir uma “intencionalidade” ao autor.

Citando diretamente Eduardo de Assis Duarte, em seu texto *Percurso da Intertextualidade*:

É necessário, pois, todo um rastreamento que ligue o texto literário em exame aos demais textos literários..., sem esquecer as vinculações com o grande texto da História e com o texto das ideologias que fazem das lutas sociais o seu ponto de partida.

Assim, o dentro e o fora do texto se integram numa leitura ativa e criativa.

A paródia intertextual da metaficção historiográfica apresenta o passado, mas que pode ser conhecido a partir de seus textos, de seus vestígios literários ou históricos. Ela não destrói o passado, mas o sacraliza, o questiona, paradoxalmente.

Júlia Kristeva, como já citamos, reelaborou as noções Bakhtinianas de polifonia, dialogismo e heteroglossia, isto é, as múltiplas vozes de um texto. Sua teoria desvia-se da noção do sujeito (autor)

para a da produtividade. Já Roland Barthes e Riffaterre definiram a intertextualidade substituindo o relacionamento autor-texto pelo do leitor-texto. Ao lidar com a metaficção historiográfica, o leitor reconhece vestígios textualizados do passado literário e histórico e a percepção do que foi feito, pela ironia, a esses textos. É o discurso da intertextualidade pós-modernista.

A metaficção historiográfica reconhece que a história não é o registro transparente de nenhuma verdade indiscutível. O passado chega em forma de textos e de vestígios textualizados como memórias, relatos, arquivos, documentos, etc. e esses textos interagem de forma complexa. A metaficção representa um desvio às formas convencionais de redação da ficção e da história. Linda Hutcheon sugere em lugar de intertextualidade, “interdiscursividade”, para descrever as formas coletivas do discurso. O centro dessa pluralização de discurso é disperso. As margens e as extremidades adquirem novo valor – o “ex-cêntrico” (descentralizado) passa a receber atenção, o que é diferente.

A metaficção historiográfica vincula o ficcional ao histórico. Propõe uma referência com o mundo histórico; afirma que seu mundo é deliberadamente fictício e, apesar disso, inegavelmente histórico.

Na visão pós-modernista, a história passa a ser um texto ao qual a ficção recorre como intertexto. Então a referência na literatura seria de texto para texto. O romance é, simultaneamente, uma inserção referencial e uma imaginativa invenção de um mundo. Para Barthes, do ponto de vista referencial (a realidade), o que acontece numa narrativa é *n a d a*: o que acontece é só a linguagem. Mas, segundo Linda Hutcheon, esse formalismo é a expressão do modernismo e não do pós-modernismo. Hoje existe certo anseio pelo retorno do referente. O passado foi real, mas está perdido, ou deslocado, apenas para ser restabelecido como referente da linguagem, o resíduo ou o vestígio do real.

A referência pós-modernista se aproxima de uma longa tradição filosófica: a realidade é organizada pelos conceitos e categorias de nossa compreensão humana. Se a realidade do passado existe, a metaficção historiográfica sugere que não existe acesso direto a ela a não ser pelos diversos discursos a seu respeito. Muitas vezes o que define a referência não é a existência empírica, mas

um conjunto de critérios inteiramente coerentes que constituem as condições de verdade de um discurso. Isso seria uma forma de verossimilhança, onde o autor busca na parte ficcional uma semelhança maior possível com aquela verdade histórica que ele está retomando, para que os fatos narrados ganhem certa coerência dentro da realidade ficcional.

Podemos, então, pensar que os fatos da história, conforme são descritos na metaficção historiográfica, são declaradamente discursivos e são postos em evidência na narrativa para que possamos dar sentido ao passado. Concluimos, então, que a busca é por dar sentido ao passado, talvez essa seja a grande intencionalidade do autor de um romance histórico.

A realidade a que se refere a linguagem da metaficção historiográfica é a realidade do próprio ato discursivo, daí a designação como metaficção; mas também a realidade de outros atos discursivos do passado, por isso é historiográfica. Seria uma história (ficção) paralela à História.

A metaficção historiográfica se localiza em seu contexto discursivo, problematizando a própria noção de conhecimento histórico, social e ideológico. Não há uma dependência ao passado no sentido de legitimá-lo, mas há um questionamento. O romancista e o historiador escrevem em conjunto com outros e entre si mesmos e, talvez, sua maior busca seja de estudar as inserções ideológicas da diferença como desigualdade social, que é o caso que estudaremos em *O Segredo da Bastarda*.

Em relação a esse romance contemporâneo podemos dizer que a autora procurou organizar a História pela ficção, isto é, narrou o passado, referente ao século XVIII e princípio do XIX, com a experiência que tem do tempo presente. Repensando os fatos vividos historicamente, elaborou seu discurso literário comprometido com a veracidade dos acontecimentos passados.

A autora ocupou-se de eventos atribuídos a determinadas situações de tempo e de espaço que foram observáveis ou perceptíveis, como também, de eventos imaginados ou inventados. Seu romance seria, portanto, “ficções da representação factual”, em que os discursos histórico e ficcional se sobrepõem. Construindo a realidade de modo a corresponder a algum domínio da experiência humana, essa realidade torna-se coerente, lógica e esteticamente,

de tal modo que será adequada como imagem da realidade humana.

Cristina Norton, em seu romance, conta a vida de Eugênia Maria, filha bastarda de D. João VI, depois de elaborar uma pesquisa bastante minuciosa sobre a época. A partir da frase “uma só vez o Rei amou, foi a Eugênia José de Meneses”, a autora não só descobre tal mulher encoberta pela história, como procura narrar usos e costumes da época.

A ficcionista, caminhando por atalhos, estabelece diálogos entre a história do passado e a ficção e acaba por preencher com seu discurso as lacunas e os silêncios de tempos pretéritos com o poder da palavra poética.

A linguagem, a estruturação harmoniosa do texto, a recriação da cidade e arrabaldes, a construção verossímil de interessantes personagens históricos e fictícios, fazem da análise da obra uma experiência fascinante. A narrativa nos leva a um mundo povoado por personagens intrigantes, pois é um romance que trata das lacunas da história.

Nesse romance Cristina Norton nos apresenta três gerações de mulheres, seus sonhos, venturas e desventuras, entre o final do século XVIII e a segunda metade do século XIX. Eugênia de Meneses, neta do marquês de Marialva, vive uma vida relativamente calma como aia da princesa Carlota Joaquina. Era extremamente inteligente, se destacava dos irmãos, aprendeu a ler e escrever com uma professora muito especial, Felícia, quando viveu no Brasil.

Voltando para Portugal e já uma moça tornou-se aia e amiga de Carlota Joaquina, apaixonou-se por William Beckford, um inglês de vida não muito regrada, porém, e por isso mesmo, não pôde realizar seu sonho. O pai de Eugênia não permitiu o romance entre ela e o aventureiro.

Foi nessa altura que a reviravolta central do romance vem perturbar o rumo que pensava ter definido para seu futuro. Eugênia descobriu num susto que D. João VI a queria de uma forma nunca imaginada por ela; como era obediente a Deus e à Coroa, cedeu e viu-se obrigada a se “abrigar” em conventos, os quais sempre abrigaram os segredos de uma fidalguia habituada a manter as aparências a todo o custo.

Em *O Segredo da Bastarda* cruzam-se períodos cronológicos e

narradores e salienta-se uma personagem, Eugênia, que se torna um mito que vai marcar a memória da filha e da neta, acabando por desaparecer sem deixar rastro após a terceira geração.

Na ilha da Madeira, na segunda metade do século XIX, Eugênia Maria desespera-se com o estado de saúde da sua filha Isabel, de quinze anos, vítima de tuberculose. A menina encontra-se cada dia mais fraca e, para animá-la, a mãe resolve contar-lhe o segredo da própria paternidade. A história começa no dia em que nasceu a avó Eugênia de Meneses em março de 1775.

Baseando-se em fatos reais, depois de uma pesquisa de cinco anos nos lugares onde viveu a personagem histórica, consultando espólios de várias famílias e documentos sobre a época, Cristina Norton nos provoca um sentimento de curiosidade por um período pouco explorado da história e solidariedade com relação à vida dessa personagem tão rica de sentimentos e tão submissa a Deus e à coroa.

## CONCLUSÃO

O questionamento é um valor em si mesmo, é uma contestação daquilo que está em questão. O pós-modernismo não nega a realidade passada, apenas investiga: como é que hoje podemos conhecer os episódios do passado a não ser por intermédio de seus textos, de fatos que elaboramos e aos quais damos um sentido. O pós-modernismo atua no domínio da representação e não da simulação. Não é nostálgico, pois não existe nenhum desejo de voltar ao passado como uma época de mais simples ou mais digno, muito pelo contrário, é um “tirar de panos” daquilo que ficou escondido.

A junção entre o passado e o presente tem a intenção de nos fazer questionar a forma como fazemos nossa cultura e o sentido atribuído a ela. Foi isso que a escritora aqui apresentada fez em sua obra, deu luz à história ofuscada pelo tempo e pelo desinteresse da época em que os fatos ocorreram.

Enfim, podemos perceber o quanto o romance aqui tratado se mostra instigante pela perfeição com que a autora entrelaça a História e a ficção. A trama harmoniosa torna o texto um enigma a ser desvendado.

**Palavras-chave:** Romance histórico, intertextualidade, metaficção historiográfica

## REFERÊNCIAS

- DUARTE, Eduardo de Assis. “Percurso da Intertextualidade” In: Revista de Literatura Comparada. (p. 682 – 686). (?)
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- NORTON, Cristina. *O Segredo da Bastarda*. Lisboa: Temas e Debates, 2002.

## NOTAS

- DUARTE, Eduardo de Assis. *Percurso da Intertextualidade*. (Texto publicado em revista).

## EM *POEMACTO* HERBERTO HELDER CONFESSA: - “PENSO QUE É ENORME CANTAR”

Rosemary Gonçalo Afonso<sup>1</sup>

Uma breve biografia de Herberto Helder, publicada num dossier do *Jornal Letras & Letras* dedicado ao poeta, termina com a afirmação de que qualquer coisa a mais, além das informações objetivas e devidamente datadas acerca do Homem e do Artista, terá de ser desenterrada, osso a osso, da sua obra poética. A proposta não é original; mesmo se concordarmos que “todo texto é autobiográfico”<sup>2</sup>, haverá sempre sentidos que ultrapassam os dados factuais e verídicos revelados. Embora o texto mostre as preocupações, a bagagem cultural, o estilo, as crenças ou o ceticismo do autor, sempre alude a um universo alheio à sua realidade imediata, existente de forma subterrânea.

Instigados pela proposição do dossier e pela leitura da obra de Herberto Helder, elegemos como objeto de análise o livro *Poemacto*, que é composto de cinco poemas, na tentativa de “desenterrar”, ou pelo menos localizar, alguns dos referidos “ossos”. A edição utilizada no presente trabalho, inserida no livro *Poesia Toda* (de Herberto Helder), foi publicada pela Assírio & Alvim em Lisboa, em 1981; porém, os poemas observados foram escritos em 1961, de acordo com a data impressa após o último deles.

Dono de um universo poético com características muito próprias, Herberto Helder ocupa um espaço de singular importância na poesia surrealista portuguesa e recebeu diversos adjetivos, tais como: visionário, órfico ou obscuro. Em busca de expressar a concretude do sentimento, o poeta cria imagens que nem sempre se relacionam com o sentido imediato que sugerem. Como ele mesmo diz, em *Apresentação do Rosto*: “Trata-se de uma metáfora (...) uma tumultuosa, desavinda multidão de metáforas encerradas numa única metáfora”. E como lembra Fernando Guimarães, no artigo “Herberto Helder ou o Fogo de todas as Metáforas”, ao contrário do que acontece na concepção clássica, onde “a imagem

---

<sup>1</sup> PG-UFRJ

<sup>2</sup> GONDA, Gumercinda. Comentário em sala de aula.

pressupõe uma relação entre o que é dito e o significado que lhe subjaz”, no Surrealismo “a força de uma imagem consiste no caráter longínquo, por isso errático, que ela materializa ao relacionar duas realidades”<sup>3</sup>.

O título do livro: *Poemacto*, junção dos substantivos “poema” e “acto”, ressalta a elaboração ou o processo artístico de criação; mostra a reflexão sobre o fazer poético e sobre a importância do corpo – mãos, cabeça, pés, etc – para expressar o pensamento, para dar vida à obra, para dar voz ao canto; é a concretização do sentido sugerido pelos versos de Adélia Prado: “Ter um corpo é como fazer poemas / pisar margens de abismos”. A circularidade observada no poema I, onde o primeiro e o último versos são idênticos, enfatiza a dimensão atribuída ao canto, ao poema. Através deles o autor confessa: “Deito-me, levanto-me, penso que é enorme cantar”<sup>4</sup> – atos cotidianos coexistem com a missão ética e política do poeta.

A grandeza do canto é exaltada em muitos outros momentos, numa repetição reveladora. E como é preciso cantar, como existe um conteúdo a ser transmitido, é preciso exercer a difícil tarefa de lhe dar forma, de lhe emprestar o corpo (humano) para lhe dar um corpo (poético); o momento da inspiração culmina com o da “transpiração”, por isso o poeta busca o instrumento da escrita e segreda: “Penso agora que é profundo encontrar as mãos”<sup>5</sup>. Porque dando continuidade à luz inicial vem a disciplina, a organização, o rigor: “uma essência de oficina”<sup>6</sup>, como ele mesmo denomina.

Alguns temas são recorrentes na obra herbertiana. A pesquisadora Maria Estela Guedes identificou, entre outros: o corpo, o poema, o espelho, a voz, a árvore, a criança, a casa, a pedra, a mãe. Dentre os que se verificam em *Poemacto*, destacamos o tratamento dado à mulher e à casa.

A mulher é exaltada de forma generalizada; as mulheres e a sua capacidade criadora representam o feminino. O masculino é visto como estéril; por isso “as pálpebras batem contra o grande dia

<sup>3</sup> GUIMARÃES, 1991.

<sup>4</sup> HELDER, 1981, p.127.

<sup>5</sup> Idem, p.127.

<sup>6</sup> Idem, p.132.



masculino do pensamento”<sup>7</sup>. Como analisa Maria Estela Guedes:

A fascinação pela mulher, totalmente desprovida de traços individualizadores, significando apenas o poder criador e alimentar, vem fato de estar mais ligada que ao homem à terra, ao concreto das coisas e aos fenômenos básicos da vida corporal, quer pelo contato direto com o sangue menstrual ou proveniente do parto, quer pelo aleitamento.<sup>8</sup>

No que se refere à casa, lembramos que ela é uma referência primordial do indivíduo. Como define Gaston Bachelard: “a casa é corpo e é alma; é o primeiro mundo do ser humano”<sup>9</sup>. Na visão de Herberto Helder “As casas são fabulosas”, e “são fabulosas as mulheres”<sup>10</sup>, se o poeta o diz comovido: “as mulheres”. O poema aponta para um sujeito feminino passível de desestabilizar o masculino. O adjetivo “fabuloso” atribuído às mulheres e às casas abre uma plenitude de significação. No exercício de linguagem proposto pelo autor somos alertados para o fato de que o adjetivo mais adequado a qualquer objeto é aquele sugerido pela forma de o pronunciar, ou seja, as maneiras de cantar podem alterar significados. Trata-se de uma reflexão sobre significado/significante, sobre a possibilidade de um significante ter vários e inesperados significados consoante as relações que se estabeleçam na frase ou no verso; ou ainda, em função do sentimento que se depreende de quem o verbaliza.

O jogo da linguagem é igualmente evidenciado no segundo poema do conjunto. Atribuindo novos sentidos a duas palavras diferentes, o poeta consegue uni-las, criando um terceiro significado; sendo assim, onde “rosa” é uma metáfora de conhecimento, de lucidez: “uma rosa como uma alta cabeça”<sup>11</sup>; e “peixe” se refere à atividade, a um “movimento rápido e severo”, o poeta reconhece: “uma rosapeixe dentro da minha idéia / desvairada”<sup>12</sup>.

A solidão acompanha os poetas. Fora da comunidade dos poetas e dos loucos, o poeta está sempre só. O caráter solitário da

<sup>7</sup> Idem, p.132.

<sup>8</sup> GUEDES, 1979, p.36.

<sup>9</sup> BACHELARD, 2003, p.26.

<sup>10</sup> HELDER, 1981, p.128.

<sup>11</sup> Idem, p.132.

<sup>12</sup> Idem, p.133.

escrita é lembrado por Herberto Helder quando declara: “Canto na solidão”; ou ainda: “Eu vivo cantando as mulheres incendiárias / e a imensa solidão / verídica como um copo”<sup>13</sup>. A concretude da solidão leva-o a associá-la a um objeto. É também solitária a visão que o poeta tem do mundo, e ele admite sua dificuldade para o compreender, embora esteja inserido nele. Então, o poeta canta no mundo, mas não o mundo; uma vez que esse surge transfigurado, como afirma no verso: “eu canto no mundo”<sup>14</sup>.

Em sua forma de se expressar nesse mundo, o autor sugere uma aproximação do sabor ao saber remetendo para a inversão do papel atribuído comumente ao sujeito e ao objeto; o que acontece ao dizer: “Porque um copo canta na minha boca”<sup>15</sup>. Aqui o objeto torna-se agente, enquanto o sujeito verte-se em paciente.

A idéia da pulsão da criação poética aproxima-nos do sentido de erotismo proposto por Bataille no que se refere à nostalgia de continuidade, como assinalam os versos:

Mergulhem a voz na minha  
treva como uma garganta  
Porque eu tanto desejaria acordar  
dentro da vossa voz na minha boca<sup>16</sup>

Essa força erótica surge como uma fonte de vida, pois remete para a possibilidade de fecundação daquilo que está ainda oculto. Se não for fecundado, o óvulo perece; porque sem expressão as idéias se perdem; não há criação, não há arte. O canto oculto, interior, “subterrâneo”, precisa emergir, explodir, tornar-se “pátio”: “Porque cantar é um subterrâneo. / Depois é um pátio.”<sup>17</sup>

Bataille considera o erotismo a experiência que permite ir além de si mesmo, superar a descontinuidade que condena o ser humano: “Num poema, vida e morte eroticamente se tocam e, assim, se transgridem, pronunciando uma palavra e enunciando um pensamento como um instante de profundo silêncio”<sup>18</sup>. No poema II,

<sup>13</sup> Idem, p.128.

<sup>14</sup> Idem, p.128.

<sup>15</sup> Idem, p.128.

<sup>16</sup> Idem, p.128.

<sup>17</sup> Idem, p.130.

<sup>18</sup> SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. Orelha de *O Erotismo*.

essa idéia fica explícita nos versos:

Ou o poema subindo pela caneta,  
Atravessando seu próprio impulso,  
Poema regressando.  
Tudo se levanta como um cravo,  
Uma faca levantada.  
Tudo morre o seu nome noutro nome.<sup>19</sup>

O filósofo também estabelece uma analogia entre erotismo, solidão e morte, a partir da interdição inerente ao próprio sujeito: “o erotismo, sendo talvez a emoção mais intensa, na medida em que nossa experiência está presente em nós sob a forma de linguagem (e discurso), está para nós como se ele não estivesse”<sup>20</sup>.

O ponto culminante é, em Herberto Helder, a explosão do canto, o clímax da expressão poética; é um “corpo com sua morte que canta”, é a “voz total da morte”<sup>21</sup>. O amor é igualado, em força, à loucura. São sentimentos intensos que geram movimento, que abrem portas, que mostram novas possibilidades de estar no mundo e permitem a inversão de papéis entre aquele que age e o que sofre a ação, o poema se torna autônomo, “acabando por ser ele o escritor do poeta”<sup>22</sup>. Sendo assim, são “as cadeiras que cantam os que estão sentados”, “cantam os espelhos a mocidade”, e não é o poeta que canta a morte, mas o contrário, por isso diz: “Ao fundo canta-me a morte”<sup>23</sup>.

As possibilidades vislumbradas com a abertura de portas pelo amor e pela loucura, nos fazem lembrar que “o homem é um ser entreaberto”, como o define Bachelard. Ainda relembando o filósofo: “A porta é todo um cosmos do Entreaberto. É no mínimo uma imagem-princeps dele, a própria origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser

---

<sup>19</sup> HELDER, 1981, p.135.

<sup>20</sup> BATAILLE, 2004, p.397.

<sup>21</sup> HELDER, 1981, p.129.

<sup>22</sup> GUEDES, 1979, p.43.

<sup>23</sup> HELDER, 1981, p.129.

no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes”<sup>24</sup>. Portas abertas convidam para o inesperado, para a loucura; revelam possibilidades: “Nós saímos pelas portas, nós / entramos para o interior da loucura”<sup>25</sup>.

Ondas, dança, ato sexual, movimento de ida e vinda que almeja o maremoto, o salto, o orgasmo, para só então poder repousar, porque “O silêncio canta alojado na morte”<sup>26</sup>.

Para demonstrar a intensidade que envolve a união do poema ao ato, no poema III o autor abusa do uso de advérbios de modo. Faça o que fizer, a entrega do ator deve ser profunda; por isso, ele ama “desalmadamente”, “rebarbativamente”, “corporalmente”, “publicamente”, enfim, intensamente.

O equilíbrio entre a contenção e a abertura para uma possibilidade de desenvolvimento e derivação discursiva do poema é outra característica da obra herbertiana, que se observa em *Poemacto*: “em Herberto Helder há excesso mas nada está a mais, assim como há escassez sem lhe faltar a indispensável espessura corporal”<sup>27</sup>. Seguindo a indicação que ele mesmo deixa no seu livro *Lugar*, a poesia é “Para o leitor ler de/vagar”<sup>28</sup>. A bipartição do sintagma sugere outro significado – o vagar, a errância do processo interpretativo.

A sinuosidade que caracteriza sua poesia revela a visão cosmogônica do poeta e condiciona os caminhos para sua interpretação. Os sentidos por nós sugeridos são o resultado de uma busca que não se limita a uma leitura seqüencial dos poemas, pois somente as idas e vindas do poeta permitem iluminar as imagens. Como acontece no ato sexual, as idas e vindas são indispensáveis para alcançar o clímax e deixar emergir a idéia geral do poema, criam possibilidades e revelam “o actor em estado geral de graça”<sup>29</sup>.

Enfatizando os temas centrais da obra, e ao mesmo tempo lembrando que um destino pode ser alcançado por diferentes caminhos, Maria Estela Guedes afirma que “Morte, vida, saber e amor constituem meta única para o percurso poético, daí resultando a inoperância das direções topográficas: quer o poeta conduza

<sup>24</sup> BACHELARD, 2003, p.225.

<sup>25</sup> HELDER, 1981, p.129.

<sup>26</sup> Idem, p.130.

<sup>27</sup> GUEDES, 1979, p.33.

<sup>28</sup> HELDER, 1981, p.152.

<sup>29</sup> Idem, p.139.

a bicicleta para o Sul, quer para o Norte, o destino será sempre a morte ou o amor, em suma: a vida”.<sup>30</sup>

*Poemacto* é o exercício de dar corpo à poesia, à obra de arte, de torná-la palpável, ainda que hermética. Através do poema escrito e da expressão corporal, permite-se ao leitor o ato de “desenterrar os ossos”. Busca-se exteriorizar o sentimento, ultrapassando a angústia de tentar traduzi-lo. Na tentativa de ir além das aparências, o poeta precisa privar-se do sentido da visão para aguçá-lo. Por isso diz: “É enorme levantar-se, cegar, cantar”<sup>31</sup>; “Estou inquieto e cego. Canto”<sup>32</sup>. Ou ainda: “Eu procuro dizer como tudo é outra coisa”<sup>33</sup>.

Ao confessar que “é enorme cantar”, o autor defende a arte como veículo capaz de interferir na realidade, uma vez que através dela tudo pode ser mencionado. Ela lhe permite ultrapassar os condicionamentos impostos pelo seu contexto histórico e estético; uma vez que a construção do discurso lhe permite alcançar a liberdade

E o leitor é convidado a ler devagar, com vagar, revisitando por novos ângulos a sua própria realidade. Essa experiência define o erotismo, a obscura força da luz de Eros.

**RESUMO:** Dono de um universo poético com características muito próprias, Herberto Helder ocupa um espaço de singular importância na poesia surrealista portuguesa. No presente trabalho, elegemos o livro *Poemacto* como objeto de análise e é a partir dele que sugerimos alguns sentidos para a profusão de metáforas observadas na obra do autor em questão. O título do livro: *Poemacto*, junção dos substantivos “poema” e “acto”, ressalta a entrega do artista ao seu universo poético e ficcional. A circularidade observada num dos poemas, que retoma o verso “*Deito-me, levanto-me, penso que é enorme cantar*” enfatiza a importância atribuída ao canto, ao poema. Essa exaltação acontece em muitos outros momentos, numa repetição reveladora. O poeta defende sua dedicação à arte e lembra que ao momento de inspiração segue-se o da transpiração.

<sup>30</sup> GUEDES, 1979, p.49.

<sup>31</sup> HELDER, 1981, p.128.

<sup>32</sup> Idem, p.129.

<sup>33</sup> Idem, p.131.

Alguns temas são recorrentes na obra herbertiana, os que mais despertam a nossa atenção são a casa e a mulher, mas lembramos que o que poeta canta, em suma, é a vida. No decorrer da obra, o poeta reconhece a sua solidão, tenta ultrapassar aparências, propõe um exercício de linguagem através da reflexão sobre significado/significante, e iguala o amor, em força, à loucura, abrindo portas que ampliam possibilidades. A pulsão erótica na obra não pode ser desprezada: ela surge como uma fonte de vida, permitindo a fecundação daquilo que ainda está oculto. A sinuosidade que caracteriza a poesia herbertiana revela a visão cosmogônica do poeta. Ultrapassando os condicionamentos impostos pelo seu contexto histórico, é na liberdade que se permite na forma de expressão que Herberto Helder consegue se expressar livremente, confessando pensar “que é enorme cantar”.

**ABSTRACT:** *On this paper, it will be analyzed Poemactô by Herberto Helder. This poet is a unique personality in the Portuguese Surrealistic poetry. The aim of this work is to suggest some meanings to the metaphors he creates on his poetry. The book's title joins the nouns "poem" and "act", which points out Helder's dedication to his poetical and fictional world. He also retakes some lines in which can be observed his dedication to poetry. Due to his devotion to art, he states that after the moment of inspiration comes the hard work with the words. Herberto Helder commonly exploits some subjects, such as, the poet's loneliness, the work on language, and the erotic appeal of his work. The erotic approach appears as the origin of life revealing what is still concealed. Going beyond the bonds imposed by his historical and esthetic contexts, it's his freedom of expression that allows Herberto Helder to confess "it's enormous to sing".*

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. SP: Martins Fontes, 2003.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Cláudia Fares. SP: Arx, 2004.
- GUEDES, Maria Estela. *HERBERTO HELDER Poeta obscuro*. Lisboa: Moraes Editores, 1979.
- GUIMARÃES, Fernando Manuel Martinho. Herberto Helder ou o Fogo de todas as Metáforas. **Jornal LETRAS&LETRAS**, Ano IV, nº51, Lisboa, 17 de julho de 1991.
- HELDER, Herberto. *Poesia Toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.
- HELDER, Herberto Dossier. **Jornal LETRAS&LETRAS**, Ano IV, nº51, Lisboa, 17 de julho de 1991.

# 'MARIDO': REPENSANDO O LUGAR DO FEMININO

Rosiane Silva de Souza<sup>1</sup>

Disseste que se tua voz tivesse força igual  
 À imensa dor que sentes  
 Teu grito acordaria  
 Não só a tua casa  
 Mas a vizinhança inteira  
 Há Tempos, Legião Urbana

A mulher sempre foi vista como um ser marginal na História. Ora apresentada como o sexo frágil, não podendo competir com o homem em força física, ora como aquela que pode levar o homem à perdição, seu papel social nunca foi confortável. Para citar apenas um exemplo, voltemos ao primeiro livro da Bíblia, Gênesis. Todos conhecem o mito bíblico da criação. Deus criou o homem, Adão, e, percebendo que não seria bom que o homem ficasse só, criou uma companheira para ele. Tudo lhes era permitido, menos comer do fruto da “árvore do conhecimento”. Essa foi uma ordem expressa de Deus para Adão, que a repassou a Eva. Esta, porém, ao aproximar-se da árvore, deixou-se seduzir pelo discurso de uma serpente, que disse a ela que no dia em que Eva comesse daquela fruta, seus olhos se abririam e ela seria como Deus, conhecendo o que é bom e o que é mal. Diante da possibilidade de ter conhecimento, a mulher não só comeu do fruto como deu também ao seu marido. No momento em que ambos comeram, perceberam que estavam nus. A inocência inicial fora perdida. Ao ser questionado por Deus, Adão respondeu que comeu porque a mulher que Deus lhe dera ofereceu-lhe o fruto. Ou seja, diretamente a culpa é da mulher e indiretamente de Deus, que pôs esta maldição no caminho da humanidade. Diante deste, que ficou conhecido como o pecado original, Deus amaldiçoou a mulher (“multiplicarei sobremodo os sofrimentos da tua gravidez; em meio de dores darás à luz filhos; o teu desejo será para o teu marido, e ele *te governará*.”<sup>2</sup> –

<sup>1</sup> Rosiane Silva de Souza é mestrandia em Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> Bíblia, Gênesis 3:16



grifo nosso) e ao homem (“no suor do rosto comerás o teu pão”<sup>3</sup>). Resumindo, a mulher terá dores excruciantes para ter filhos, será dominada pelo marido e o homem terá de trabalhar. Não precisamos pensar muito para reconhecer qual foi a maior punição.

Mais à frente, ainda na Bíblia, o apóstolo Paulo, na sua carta aos Efésios, diz que assim como “a igreja está sujeita a Cristo, assim também as mulheres sejam em tudo submissas ao seu marido.”<sup>4</sup> Este pensamento, aliás, continua muito difundido entre os cristãos de hoje. Ainda segundo a Bíblia, a única possibilidade de *um homem divorciar-se de sua mulher* (não há menção de a mulher poder se divorciar) é no caso de infidelidade: “todo aquele que se divorciar de sua mulher, exceto por imoralidade sexual, faz que *ela* se torne adúltera, e quem se casar com a mulher divorciada estará cometendo adultério”<sup>5</sup> (grifo nosso). O mais interessante é que o homem até pode se separar por qualquer outro motivo, mas *sua mulher* será considerada adúltera. Sim, a mulher será considerada adúltera, não ele. O homem só é adúltero se casar com uma mulher divorciada.

Voltando ao nosso parágrafo inicial, tudo o que falamos até aqui serve para reforçarmos o tipo de tratamento que as mulheres vêm recebendo ao longo dos tempos. Fomos a uma das fontes da civilização ocidental – a Bíblia – para buscar a origem disso. Parece que até Deus concordaria que as mulheres são seres menores. Afinal, o homem foi feito à imagem e semelhança de Deus e a mulher foi feita de uma costela deste. Ela é parte do homem e foi quando ela surgiu que este se tornou literalmente incompleto. Nada mais cristão, portanto, que o homem “governe” a sua mulher como bem entender. Às vezes, chega até a agredi-la fisicamente, mas isso não é desculpa para que ela se separe. Aliás, nada é desculpa para que ela se separe, afinal ela é mulher, aquela que sofrerá dores e será governada pelo marido.

E agora, finalmente, chegamos ao texto. Este trabalho pretende fazer uma análise do conto “Marido”, de Lídia Jorge. Neste conto temos uma mulher que costuma ser agredida por seu marido e que vê, inicialmente, como única solução para isso, pedir ajuda a Nossa Senhora. Lúcia é a porteira de um prédio, casada com um

<sup>3</sup> Idem, Gênesis 3:19

<sup>4</sup> Idem, Efésios 5:24

<sup>5</sup> Idem, Mateus 5:32

mecânico de automóveis. Ela sabe que se seu marido não chegar à casa até as 19h, isso significa que ele bebeu, portanto ela terá que se proteger. Quando ele bebe, a agride fisicamente, algo que já está incomodando até os vizinhos.

O conto se inicia com uma conhecida oração católica, a Salve Rainha, feita em primeira pessoa por Lúcia. Depois do primeiro parágrafo, a narrativa passa a ser feita em terceira pessoa, mas acompanhando o ponto de vista da mulher. Estamos diante de algo que parece um longo monólogo interior em que o narrador se vê de fora de si.

A Rainha da oração tradicional aqui é chamada de Regina, que além de ser rainha em latim, é também um nome próprio. Há, portanto, uma certa proximidade entre a pessoa que reza e a santa, a ponto de aquela quase chamá-la por um nome. Além de Rainha/Regina, esta santa aparece com uma série de epítetos, também atribuídos a ela por Lúcia. Ela é “mater misericordiae, vita, dulcedo, spes, imensa doçura”. Essa imagem de mãe misericordiosa, vida, doçura se contrasta bastante com a imagem masculina de um deus que amaldiçoa ao primeiro erro. Por isso seus pedidos se dirigem à Nossa Senhora, que, além de mãe e mulher, é aquela que intercede por nós junto a essa divindade masculina, ao Rex. Após essas qualificações, há um pedido: “salva e vem. Vem e abafa a vida, (...) protege da aragem a chama da vela até ele vir”. Essa mulher pede salvação. Mas a que tipo de salvação ela se refere? O que seria abafar a vida? Por que proteger a chama da vela só até ele vir? E depois? Essas perguntas serão respondidas, mas não agora.

Sua oração continua. Agora ela pede que a santa proteja o som da ira dos inquilinos. Como já falamos anteriormente, os vizinhos já estão ficando incomodados com as agressões sofridas por Lúcia. Mas não é só com isso que eles se incomodam.

É com a voz muito doce que a porteira ao cair da noite se põe a chamar à janela pela Regina, cantando como o padre Romão canta para atingir o coração do Rex através da Regina. Pela salvação do mundo. Mas não canta alto como o padre Romão canta (...), ela canta baixo, às vezes só move os lábios à janela para não atrair a ira dos inquilinos. Ainda que saiba que, se cantasse alto, melhor atingiria o ouvido da Regina. Mas não, a

porteira aceita que seu pedido seja cantado baixo.<sup>6</sup>

Não podemos esquecer que ela é a porteira do prédio, e pelos moradores (há um médico, um advogado e uma assistente social) percebemos tratar-se de um prédio de classe média. Os moradores, portanto, não gostam de ouvir cantorias da pobre porteira nem muito menos outros sons mais agressivos. Afinal, todos nós sabemos que existe violência doméstica, mas é muito desagradável saber que ela mora ao lado. Ademais, há sempre alguém que precisa dormir, ou estudar, ou concentrar-se sobre alguma coisa. Por isso, ela pede que a Regina proteja o som da ira dos inquilinos. Quando o marido chega bêbado, ele logo começa a chamar por ela em voz alta, e nesse momento todos já sabem o que acontecerá depois. Ela também, e principalmente.

*Já ela o ouve tocar, depois subir, abrir a porta do elevador com dificuldade, sair de lá lentamente com o pé rígido, e depois a chave começa a cair junto da porta, sente levantá-la do chão, deve estar a revolver a chave, até que por fim ele a enfia, a roda, a desprende, a saca, fica dentro de casa e a casa se enche do seu bálito até às bacias e às janelas. Tropeça no sofá da saleta e chama – Lúcia! Ó Lúcia! E o chamamento atravessa as paredes do pequeno décimo, contíguo às chaminés e às antenas, aos escoadouros da chuva, e se propaga ao interior de todo o prédio, e à varanda onde a porteira na realidade já está escondida, atrás das gaiolas, e protegida pela mão invisível da Regina.<sup>7</sup>*

Por isso, seu próximo pedido será “esconde-te invisível, aco-cora-te”. Por fazer parte da oração, podemos pensar que ela está pedindo isso à Regina. Porém, esse pedido é dirigido a ela mesma. Ela quer conseguir permanecer escondida até que ele canse de gritar, não a encontre e durma, deixando-a a salvo, pelo menos dessa vez.

E ela continua pedindo proteção, “a ela e ao marido dela”. E ao descrever a rotina deste homem, a porteira começa a nomear todos os perigos aos quais ele estaria sujeito, com detalhes, como que para justificar a necessidade dele de ter proteção. Porém, apesar de explicitar detalhadamente estes perigos, ela não consegue

---

<sup>6</sup> JORGE, 1997, p.15

<sup>7</sup> Idem, ibidem, p.14

falar dos lugares por onde ele passa quando bebe.

*(...) sempre se está em perigo numa oficina-auto. Imenso perigo porque tem de se deitar sob carros inteiros e peças resvaladiças, o corpo completo no chão, a cabeça sob os motores, os olhos sob as alavancas mais perigosas. (...) deveria vir logo para casa (...). Mas não, entre as cinco e as sete, o marido prefere passar em sítios que a porteira **nem nomeia**, e sair de lá com os olhos cheios do brilho do vidro. (...) quanto mais toma [vinho] mais perfila as pernas, a coluna e o corpo todo. (...) Com as pernas desse modo esticadas, fica sujeito a bater com a cabeça numa esquina, a encalhar num lancil, a esfacelar um braço, a ir de encontro a um carro e ser atropelado. (...) Imaginar a cara do marido sob uma roda em andamento provoca uma angústia vespertina na porteira.<sup>8</sup>(grifo nosso)*

Pensamos que esses “perigos” que Lúcia detalha tão bem são sua catarse. Já que ela não pode retaliar às agressões de seu marido, pode ao menos imaginá-lo como um objeto de violência, ainda que accidental. Ela não tem força física para lutar com ele, só pode esperar uma punição que lhe seja alheia, pois como todas as mulheres vítimas de violência doméstica, o medo é o seu maior companheiro. Ela não pode denunciar o que acontece ou simplesmente sair de casa, como sempre sugerem alguns, por acreditar que a isso sucederia uma manifestação mais grave de violência. Ainda mais em se tratando desse marido, que até quando bebe, fica mais ereto do que o normal: “o marido da porteira tem um vinho erecto (...). O que em princípio deveria não constituir um perigo, mas constitui”<sup>9</sup>. Constitui um perigo não para ele próprio, mas para ela, cujo desejo era que ele ficasse “bambo como os outros”. Se assim fosse, ele não teria forças nem disposição de agredi-la.

Esse homem perverso e viril talvez acredite no que diz a Bíblia a respeito do casamento: quando duas pessoas se casam, passam a ser “uma só carne”<sup>10</sup>. Como já dissemos no início dessa análise, o homem deve governar sua esposa, portanto o que esse homem faz nada mais seria do que disciplinar sua própria carne. O corpo da mulher é uma extensão do seu próprio corpo e, portanto, algo sobre o qual ele tem total domínio. Se ele cumpre com o papel

<sup>8</sup> Idem, ibidem, p.12,13

<sup>9</sup> Idem, ibidem, p.13

<sup>10</sup> Bíblia, Gênesis 2:24

de provedor, nada resta a essa mulher senão continuar a sobreviver assim. Segundo ela, há maridos muito piores, que não deixam sequer a mulher ir à igreja.

Outro detalhe importante é que em nenhum momento essa mulher “nomeia” o que acontece. O que sabemos, deduzimos a partir do seu discurso; completamos suas lacunas. Isto se dá porque as vítimas desse tipo de violência, além do medo da retaliação, como já falamos, temem também serem colocadas numa posição social ainda mais inferiorizada (não podemos esquecer que ela é uma porteira de prédio). Para Lúcia, o casamento é um sacramento, que segundo o dicionário, significa “ato religioso, instituído por Deus, para purificar e santificar as almas”<sup>11</sup>. Portanto, ao que parece, todo o seu sofrimento funciona como uma espécie de purgação de pecados, algo que somente um deus no masculino seria capaz de impor.

Os vizinhos já sabem o que acontece na casa da porteira. O som das agressões já chegaram-lhes aos ouvidos. Agora, além da vergonha de ter seu “segredo” partilhado com todos, tem de ouvir conselhos e sugestões. Primeiro de um advogado, depois de um médico. Ambos dispostos a ajudá-la no que for preciso para efetivar a separação:

O advogado do quinto (...) chamou-a para lhe dizer que, se ela desejasse separar-se do marido, ele mesmo asseguraria a papelada da separação. (...) Bastavam umas testemunhas, mas segundo o advogado do quinto, em cada andar do prédio havia duas pessoas dispostas a testemunhar pela porteira e pela lei. Também o médico (...) encontrou-a por acaso e disse-lhe (...) que lhe passaria os atestados de que ela precisasse para mostrar em tribunal<sup>12</sup>

Porém, a intromissão que mais lhe choca é a de uma assistente social.

Chamou-a para lhe falar de direitos, com a veemência com que habitualmente se fala de deveres. Tudo isso, desabridamente, entre portas. Aí a porteira entendeu que se haviam

---

<sup>11</sup> Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa

<sup>12</sup> JORGE, 1997, p.16

congregado todos contra o seu homem e perdeu a doçura, nesse dia mesmo. (...) Que idéia triste aquela de a assistente social dizer que uma mulher é um ser completo.<sup>13</sup>

Todos esses “conselhos” acontecem no mesmo dia, porém é o último, não gratuitamente o de uma mulher, o que faz com que a porteira “perca a doçura” (característica, aliás, que ela tem em comum com a santa). Ela vai tentar, então, justificar a função do marido e, conseqüentemente, a função do homem. Toda mulher deveria reconhecer a necessidade do sexo masculino.

Com quem ralharia, por quem iria ao talho, de quem falaria quando fosse às compras, para quem pediria proteção quando cantasse à janela por Salve Regina, a quem pertenceria quando os domingos viessem, e cada mulher saísse com seu homem, se ela nem mais teria o seu. A vida pareceu-lhe completamente absurda, como se todos tivessem combinado para lhe arrancarem metade do corpo.<sup>14</sup>

Segundo esse pensamento, a função do homem seria justificar a existência feminina. O homem existiria para que a mulher tivesse com que se ocupar. Afinal, sem ele, ela não tem do que falar, com quem se preocupar e nem a quem “pertencer”. Como ela e o marido são um só corpo, ela sente como se uma metade sua tivesse sendo arrancada à menção da separação. Além disso, o homem também tem outros papéis fundamentais:

E quem atarrachava as lâmpadas do tecto? Quem tinha força para empurrar os móveis? Quem espantava os ladrões de carros com dois tiros para o ar, do alto da varanda? Quem desarmava a cama, empurrava o frigorífico, consertava o carro quando avariava, reclamava o criado com voz grossa quando saíam a comer caracóis à beira-mar? Quem enfrentava os polícias quando na estrada faziam paragem? Quem conduzia e percebia as coisas do carburador? (...) Que papel imprescindível, que pessoa necessária na vida da porteira. Para além do sacramento.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Idem, *ibidem*, p.17,18

<sup>14</sup> Idem, *ibidem*, p.18

<sup>15</sup> Idem, *ibidem*

Em nenhum momento a justificativa para a necessidade do marido passa pelo amor. Pelo contrário, ao invés de objeto amoroso, esse homem é apenas um objeto funcional e prático, cuja principal característica é aquela que a mulher não tem: a força física. Enquanto ele atarracha, empurra, espanta, desarma, ela ralha, fala, pede proteção. Ele é sujeito de verbos que indicam uma ação física; já os verbos referentes a ela indicam ação intelectual. Ela pensa, ele age. Essa postura será reforçada na continuação das descrições desse homem.

Além disso, o seu homem tinha um bom carácter. Primeiro, porque fora da bebida nunca tinha querido bater nem matar, como tantos há. Depois, porque sempre podia ralar com ele, que nunca ele respondia como tantos respondem. E o dinheiro? (...) Ela era o cofre de tudo. (...) ela escondia o dinheiro onde ele nem sabia, e ele nem lhe pedia nem queria ver. (...) Ela é que o vestia, ela é que determinava a comida, ela é que o mandava pôr os pregos, ir buscar os pombos, alimentar os pombos. (...) E podia entregar-se à devoção.<sup>16</sup>

Percebemos que até mesmo para fazer as ações mencionadas anteriormente, o marido precisa da ordem da mulher. E ela compara o tempo inteiro este homem aos outros, fazendo com que ele, aparentemente, fique na vantagem. Isto acontece porque seu marido só sai de si quando bebe. Sem a bebida tem bom carácter, além de entregar-lhe todo o dinheiro que recebe e não proibi-la de nada. Parece ser um marido perfeito. O problema é que o defeito dele é muito grave, e toda essa argumentação é uma tentativa de Lúcia convencer a si mesma muito mais do que aos outros. Essa aparente “bondade” é, na realidade, indiferença. A porteira nos diz que ele “pouco se ralava que ela fosse ou viesse”. Ou seja, ele lhe é completamente indiferente. Como ela pode, portanto, querer nos convencer de que ele não é dos piores maridos se nem ela se convenceu disso ainda?

A separação, como vimos no início do texto, não tem base bíblica. Deus não a aprova. “A porteira sabe, nunca dará um passo para se separar do marido. Pensando nisso, chega a sentir um

---

<sup>16</sup> Idem, *ibidem*. p.19

sentimento incristão.”<sup>17</sup> O que seria esse *isso* no qual ela pensa e sente um sentimento não-cristão? Seria a separação ou a certeza de que não vai se separar? Numa primeira leitura, pensaríamos na primeira hipótese, mas o texto nos leva a crer que é a segunda. A partir desse momento, a partir dessa certeza que até então não tinha aparecido, Lúcia muda, “experimenta uma nova coragem”<sup>18</sup>. E toma uma decisão: não vai mais se esconder. Vai ficar ali, na sala, esperando que ele chegue, sem se preocupar com os gritos, com os vizinhos, com nada. Essa mudança de postura tem um objetivo que só se perceberá no final da narrativa. A porteira finalmente enxergou a única porta verdadeira para sua libertação. E o fim não é a simples separação. Sabemos que a separação não resolve casos como esse. O agressor normalmente ameaça a vítima e esta se vê obrigada a voltar para casa. Os vizinhos olham com preconceito, consideram a mulher como alguém sem amor próprio, sem vergonha e que suporta isso porque quer. Afinal, como disse o advogado do quinto, é tudo “uma questão de papéis”<sup>19</sup>. Denunciar numa delegacia, porém, também não resolve. A violência doméstica sequer é considerada crime. O máximo de punição sofrido pelo agressor seria o pagamento de algumas cestas básicas.

Sem solução aparente, Lúcia sente “uma força sobre-humana vir de dentro”<sup>20</sup> de si e aguarda. Espera a chegada do marido que, ao contrário das vezes anteriores, não precisará chamar por ela.

Ele a verá antes de qualquer outro objecto da casa. (...) ela estará numa espécie de paz. Ninguém ouvirá, ninguém correrá persianas pela sua chegada, ninguém mais se meterá na sua vida.<sup>21</sup>

Finalmente, depois de uma longa espera, o marido chega. E fica absolutamente surpreso por não precisar chamar a mulher nem procurá-la. Ela está ali, facilmente posta à sua frente. Lúcia tira-lhe os sapatos, faz massagem em suas pernas e o marido continua absolutamente estupefacto e profundamente seduzido, a

---

<sup>17</sup> Idem, *ibidem*, p.20

<sup>18</sup> Idem, *ibidem*

<sup>19</sup> Idem, *ibidem*, p.16

<sup>20</sup> Idem, *ibidem*, p.21

<sup>21</sup> Idem, *ibidem*



ponto de “lamber os lábios”<sup>22</sup>. Ao contrário do exagero sonoro de outros momentos, este aqui se dá no mais absoluto silêncio. Ambos estão mudos, como que petrificados, diante de algo que lhes é completamente inesperado. E o objetivo de tal atitude começa a se desvelar no texto.

Será muda durante a noite, ela, e as paredes dela também serão mudas para que jamais alguém se atreva a insinuar uma vingança forçada, uma separação desventurosa, um desquite profano. (...) Mesmo que ele lhe aproxime o isqueiro da cara e lho passe pelo cabelo.<sup>23</sup>

O que acontecerá foi muito bem pensado para que não pareça apenas uma “vingança forçada, uma separação desventurosa”. O marido acende uma vela e se sente atraído pelo brilho desta. E agora, deixemos que a narrativa fale por si.

Ele toma a vela, traz a vela (...) até junto da porteira, puxa-lhe a roupa, aproxima a vela da camisa de nylon, com brilho e em silêncio. Ateia. (...) Ela vira-se, esfrega-se na parede, depois de repente alastra, cola, passa ao cabelo, ela remove-se no chão, na carpete da sala, junto da porta, ainda abre a porta (...). A chama da porteira sai pela escada de serviço abaixo, correndo sem ruído até ao oitavo, ao sétimo, ao sexto. Só no quinto a chama da porteira pára. (...) é a porta do advogado do quinto. Sem barulho, fica à porta do advogado, das testemunhas e da lei. A Regina assim quer que fique.<sup>24</sup>

Agora há um crime. Um homicídio. E não gratuitamente Lúcia sai do décimo andar e vai se arrastando, ardendo em chamas, até o quinto, parando na porta do advogado. Ele é o representante da lei e agora, finalmente, haverá uma punição para esse marido. Não podemos deixar de mencionar que Lúcia vem do latim *lux*, que quer dizer *luz*. Ela carrega a luz em seu próprio nome. Ela é a vela mencionada no início do conto, cuja chama/vida tem de ser protegida até o marido chegar. Só assim seu plano será bem sucedido. Ela é luz que morre em luz.

<sup>22</sup> Idem, ibidem, p.23

<sup>23</sup> Idem, ibidem

<sup>24</sup> Idem, ibidem, p.24

Como dissemos no início dessa análise, ela pede à Regina que abafe a vida. Uma vida abafada é uma vida que se esvai, pois o ar, o “bafo”, é a essência desta. O texto se fecha, portanto, num círculo: o que é pedido no início será atendido no fim, com a bênção da santa, que quer que assim seja. Essa morte é a única alternativa para o fim do sofrimento da porteira. Lúcia, cansada de ser mais um corpo feminino sem lugar, lucidamente, descobre a única via de punição para seu marido e, com isso, descobre também o caminho para sua salvação.

**RESUMO:** O presente trabalho pretende analisar o conto “Marido”, de Lídia Jorge. O texto inicia-se com uma voz em primeira pessoa que pede proteção à mãe misericordiosa, à advogada, à Regina, “agora e na hora de nossa morte”. A partir o segundo parágrafo, a narração passa a ser feita em terceira pessoa, fazendo-nos ver como é a vida da mulher de que trata o conto. Lúcia – este é o seu nome – é uma mulher que sofre com a violência física. O agressor é o marido que dá título à narrativa. A voz do senso comum, no texto representada pelos vizinhos – o médico, o advogado e a assistente social -, diz que ela deve se separar. Mas o que será dessa mulher separada? E como viver sem marido, já que a mulher, segundo a própria Lúcia, vive em busca de sua outra metade desde a mais tenra idade? Como alguém ousa dizer que a mulher é um ser completo? Como **ser** sem um homem para ratificar sua existência? Qual a saída possível para uma mulher que, ao contrário do que a tradição literária nos ensinou, não ama, mas apenas teme o homem? Neste trabalho, pretendemos pensar sobre esse tipo de relacionamento, baseado não no amor, mas no poder que o homem parece exercer sobre essa mulher. Vendo-se sem alternativas, Lúcia encaminha-se para o que, numa primeira leitura, parece apenas mais um fim trágico para mais um corpo feminino sem lugar. Porém, veremos que esta é a vingança escolhida por alguém até então impossibilitado de existir e que se cansa de ser apenas mais um objeto funcional.

**Palavras-chave:** Literatura Contemporânea; Feminismo; Violência.

**ABSTRACT:** *This essay intend to analyze the short story “Husband”, from Lúcia Jorge. The text began with a first person voice who asks for protection to some woman who appears like a mother and which this voice calls “advocata” and Regina, “now and in the time of our death”. After the first paragraph, the story passes to be told on a third voice, making us to see how is this woman life that the tale is about. Lúcia – that’s her name – is a woman who suffers with the physical violence. The aggressor is the husband that gives tittle to the tale. The common sense voice, in the text represents by the neighbors – the doctor, the lawyer and the social worker -, said that she must to divorce. But what’s gonna be of this woman divorced? And how could she live without a husband in a conservative society like the Portuguese one? How could she be without a man to validate her existence? How is the possible way out to a woman who, on the contrary of what we learn on the literary tradition, doesn’t love, but only fears the man? In this essay, we intend to think about this kind of a relationship, based not on the love, but in the power that the man seems to exercise over this woman. Seen herself without alternatives, Lúcia goes to what, on a first lecture, looks like just one more tragic end to another feminine body without a place. But in fact what we see is that this is the revenge chosen by somebody who until then couldn’t exist and is tired of been just one more functional object of the house.*

**Keywords:** *Contemporary Literature; Feminism; Violence.*

## REFERÊNCIAS

- A Bíblia Sagrada.* Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2.ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo.* São Paulo: ARX, 2004.
- DIAS, Ângela Maria & GLENADEL, Paula (org.). *Estéticas da crueldade.* Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.
- Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: O Globo, s/d.
- JORGE, Lúcia. *‘Marido’ e outros contos.* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

## O HOMEM DAS FONTES: PÁGINA DECADENTISTA PORTUGUESA

Rute Maria Chaves Pires

Quem era esta criatura que só o encanto das fontes interessava e que em Florença, como em Granada, como em Córdova, nunca vi num museu ou numa igreja, como se só o granito ou mármore das fontes tivessem para os seus olhos estesias? Que sensibilidade aberrante, que destino fadara pró convívio enigmático, pró segredo embalador das fontes?... (PATRÍCIO, 1979, p. 60).

Misterioso e transcendente, “O homem das fontes”, é o terceiro dos cinco contos que compõem a obra patriciana *Serão inquieto*. Escrito em 1910, já na maturidade literária de seu criador, “O homem das fontes” expõe, por meio de um narrador em terceira pessoa, a existência invulgar de Harry Young, “...rapaz alto, dum loiro muito claro, maneiras simples que revelam raça, olhos de névoa calmos e abstractos, e uma voz estranha, monocórdia, ou pra dizer melhor uma voz d’água”. (PATRÍCIO, 1979, p.49).

A narrativa inicia-se a partir da labiríntica retrospectiva do narrador, que relata seus vários encontros com Harry Young em Granada, Roma, Constantinopla, Florença, Córdova, sempre próximo a uma fonte de irregular beleza e singular aspecto. Constantemente desenhando Harry Young “fixava a fonte alguns instantes e antes de transcrever o que colhera, quedava ainda imóvel, recolhido numa aura d’emoção mais do que estética” (PATRÍCIO, 1979, p.60), des-velando a alma do esteta que se confunde com o próprio fazer artístico, representação máxima da libertação do ser, enquanto sujeito do seu mundo imaginário, aguçada por uma sensibilidade nevrótica, que repugna tudo que é real. Nesse avançado estado transcendente, Harry Young-artista ultrapassa a barreira do tangível e projeta-se em pleno êxtase íntimo.

Viver de cidade em cidade, colecionando fontes e estesias para seu grande e quimérico- projeto - Palácio de água - é a vida de Harry Young, esse rapaz de aproximadamente trinta anos, sem família

e muito rico.

As cidades do império bizantino com suas fontes oníricas são o roteiro favorito do esteta, que supera a apatia e submete-se a enfadonhas viagens por amor às fontes, amor que surgido do encontro com seu passado, na visita à antiga casa da família. Ao rever a habitação de seus ancestrais que lhe suscitou o trágico episódio que envolvendo seus pais, Harry Young é possuído de profunda melancolia e tristeza, o que o leva a abandonar o lugar. Entretanto, Harry Young foi magnetizado pelo som de uma velha e abandonada fonte. E o consolo acolhedor dessa fonte se prolongou por toda sua existência. Agora, cabia-lhe buscar em todas as fontes a essência mística para seu maravilhoso e irrevogável sonho de construção de seu paraíso artificial, supremacia de seus desejos e aspirações. E a vida de Harry Young passa a ser o seu sonho, confirmando Baudelaire que diz: “a verdadeira realidade está nos sonhos”. (BAUDELAIRE, 1980, p.16)

A construção desse templo compreende um grandioso projeto simbólico e musical, no qual água e música se confundem harmoniosamente, para converter em arquitetura a alma do artista, numa sinfonia de vozes de milhares de fontes, jatos de água sibilantes, jorros de líquidos irisados, delineando um espetáculo palaciano, síntese desse plano magnífico de arquitetura musical.

O culto do artifício, através da representação da fonte, opõe-se ao curso natural da água do mar, grande segredo da vida de Harry Young, que perdera os pais em decorrência do abismo que o mar exercia entre os dois. Por isso Harry Young o odiava. Foi o mar, símbolo da energia vital e inesgotável, mas que tudo traga, que havia proporcionado a união e separação dos pais de Harry Young, por ser o pai um humilde marinheiro e a mãe uma linda aristocrata de perversão nervosa. A mãe de Harry Young amou-o ainda a bordo, e em terra firme, alucinada de paixão, casou-se com o seu marinheiro. Para tanto, ele precisou abandonar o mar por esse amor-adoração que o consumia. Bêbado de paixão, o marinheiro era atormentado diariamente por aquela serpente que o torturava, até que totalmente tonto, quedava aos lascivos afagos daquelas mãos serpentinadas e boca cheia de luxúria, em êxtase. E depois de três anos enlouquecido pela idéia de abandonar o mar, ele cravou a faca de bordo nos seios dela. Foi julgado e condenado à forca. E

o mar permaneceu entre eles. Por isso Harry Young odeia o mar e sua profundidade abismal; as fontes não, as fontes são a inversão, a apoteose onírica da água, que jorra e possibilita a reconstrução do seu trajeto.

A narrativa é construída pela presença constante do narrador-personagem, que observa e acompanha a trajetória de Harry Young às fontes.

Numa praça em Roma é estabelecido um diálogo entre os dois, através do qual Harry Young confia todo seu amor às fontes, o sonho quimérico da construção do Palácio de água e o trágico fim de seus pais. Assim, esse narrador-observador evolui e torna-se cúmplice, participativo no amor às fontes e na vida de Harry Young “muitas vezes me lembrava dele, eu que também adoro as fontes, com uma simpatia persistente, cúmplice”. (PATRÍCIO, 1979, p. 61).

Os cenários de “O homem das fontes” privilegiam a beleza extraordinária e exuberante de praças situadas nos corações de requintadas cidades, com suas atmosferas refinadas de inspiração bizantina.

*Por esse tempo ia eu às noites degustar o rascante trágico da solidão na Piazza Del Popolo, estirado no largo redorbo d'alabastro da fonte, fronteira ao Pincio, impregnando-me dessa alma sem memória, dessa crônica angusta de silêncio, que é em Roma a atmosfera de magia das praças sem ninguém, com vozes d'água.*<sup>1</sup>

Há ainda a contemplação, de forma especial, dos monumentos artísticos das praças, esculpidos por refinados artistas, privilegiando o gosto decadentista pelo bizarro, incomum.

*Uma manhã em Florença... fui prà Piazza della Signoria encher-me de sadismo estesiante a olhar na Loggia o Perseu de Benevuto. Tem, como sabem por centenas de gravuras, uma fonte desenhada por Vasári à sombra ameadada do Pallazzo Vecchio... Aquela hora só havia pombas no silêncio irreal da praça.*<sup>2</sup>

“O homem das fontes”, portanto, estabelece uma intrincada ligação entre arte e artista, o Ser e o objeto dos sonhos, utilizando

do-se da bricolage, montando e remontando o texto, numa superposição de fatos e situações, recheado de uma sinuosa intertextualidade que retoma Shakespeare, Poe e Sherazade, a linda noveleira das **Mil e uma noites**, entre outros artistas que compõem este documento decadentista de real beleza e refinamento estético.

“O homem das fontes” ainda dialoga com os outros contos: “Diálogo com uma águia”, “O precoce”, “Suze” e “O Veiga”, formadores deste *Serão inquieto*, arte-fruto da estética do crepúsculo, que através da representação mimética, visiona um **Paraíso artificial**.

Havia fontes de parques e de claustros: a primeira era uma Belle au bois dormant que um pavão heráldico velava; e entre as imagens místicas que vi, apenas lembro uma carmelitana, lendo sob uma ogiva, cor de cera, decerto Santa Teresa, Lãs Moradas... A última, porém, a mais estranha, de não sei que vila romana ao abandono, era uma grande esfinge tumular com asas mortuárias de falena. Recordo ainda páginas isoladas: a fonte dos cavalos marinhos da Vila Borghése era um Pégaso de crinas alagadas, uma cabeça de cavalo grego, desses que nos versos de Homero viviam irmamente com os heróis. E não sei que fonte mitológica – uma estátua de Juno, sereníssima, a cabeça mimbada de andorinhas.<sup>3</sup>

## 1 PARAÍSO ARTIFICIAL: O MISTÉRIO DA FONTE

Abrirei rios nos altos desnudos e fontes no meio dos vales; tornarei o deserto em açudes de águas e a terra seca, em mananciais.

O decadentismo, estética crepuscular, que anuncia a terminalidade, remete ao culto do artifício na tentativa de preservar aquilo que se sabe ter um fim próximo. Reconhece o belo no requinte, na extravagância, no bizarro, no que é raro, único, estranho, no acentuado gosto pelo artificial, distanciando-se do natural, usando o simulacro como representação.

O artificialismo decadentista opõe-se ao otimismo técnico-científico da estética naturalista, comprovando a falência das ex-

pectativas científicas e a ausência de sentido na vida, ou seja, o niilismo “que é a negação da realidade substancial”. (MORA, 1998, p.504).

É a descrença total na realidade natural e social do mundo, que vai impulsionar o artificialismo decadentista, já que o modelo de economia naturalista-realista foi incapaz de responder aos anseios da alma do esteta finissecular.

O crime, cujo gosto animal humano hauriu no ventre da mãe, é originalmente natural. A virtude, ao contrário, é artificial, sobrenatural, já que foram necessários, em todas as épocas e em todas as nações, deuses e profetas para ensiná-la à humanidade animalizada, e que o homem, por si só, teria sido incapaz de descobri-la.<sup>4</sup>

Ao fugir do belo natural, o decadentista vai criar um mundo através do palácio artificial que se encontra no mundo dos sonhos.

*O homem dotado de sensibilidade artística comporta-se para com a realidade do sonho da mesma maneira que o filósofo se comporta perante a realidade da existência. O artista examina minuciosamente e cuidadosamente os sonhos, porque sabe descobrir, nessas pinturas, a verdadeira interpretação da vida; com a ajuda de tais exemplos é que ele se vai exercitando a tomar contato com a vida. Não somente, como poderá talvez parecer, imagens agradáveis e deliciosas o que o artista descobre dentro de si e estuda com absoluta nitidez; também o severo, o sombrio, o triste, o sinistro, os obstáculos súbitos, as contrariedades do acaso, as expectativas angustiantes, numa palavra, a “Divina Comédia da vida”, com o seu “Inferno”, tudo isso se desenvolve aos olhos seus. Não é apenas um espetáculo de sombras e de fantasmas, é mais do que um espetáculo, porque ele vive, experimenta e sofre tais cenas; mas nem por isso se pode libertar inteiramente da impressão fugidia de que todo o visionado não é mais do que aparência.*<sup>5</sup>

Subvertendo a ordem natural, o decadentista sugere a recriação, a imitação como fez de Esseintes. “Seu natural pendor para o artifício o levava a trocar a flor verdadeira por sua imagem fielmente reproduzida, graças aos milagres das borrachas e dos fios, das percalinas dos tafetás, dos papéis e dos veludos”. (HUYSMANS, 1987, p.120).



Assim, o esteta finissecular cria um ambiente requintado, isolando-se sempre do convívio social na busca do raro, do precioso. Essa ambientação própria reflete o interior do esteta, permitindo-o viver artificialmente.

O gosto pelo exótico, incomum, é próprio do decadentista, que de forma real ou irreal cria a sua estufa, produto de um refinamento estético que abrange as artes em geral.

Neste panorama estético, insere-se o artista Harry Young que, num álbum, esboça “desenhos e maquetes, - toda uma arquitetura fragmentária pra um palácio quimérico de água, num poético parque” (PATRÍCIO, 1979, p. 67).

A água, “massa informe, indiferenciada, simboliza a infinitude de possibilidades ou os primórdios do devir, a matéria prima” (LEXIKON, 1990, p.13) vai servir de elemento básico para a idealização e construção do palácio. A água remete à fonte, que se associa simbolicamente com paraíso, purificação e bênção descrita na bíblia, como “uma fonte a jorrar para a vida eterna” (S. JOÃO. 4:14)

Portanto, “o simbolismo da fonte de água pura é expresso principalmente pelo manancial que brota no meio de um jardim, ao pé da Árvore da Vida, no centro do paraíso terrestre” (CHEVALIER, 2000, p. 444). É esse paraíso que aspira a alma de Harry Young, que pretende estabelecer o seu palácio em meio a um poético parque, do qual emane a “Água Padroeira” (PATRÍCIO, 1979, p. 67), derramando sobre o jardim cristalinas gotas purificadoras, numa epifania aquática.

Os desenhos de Harry Young projetam toda arquitetura necessária para a edificação do seu sonho, definindo a estrutura funcional da planta arquitetônica.

O desenho mais minucioso era a fachada; feita de duas arquiteturas sobrepostas: uma estável, de mármore rosados; outra móvel, música, espumante, de milhares de tranças d'água dessas fontes, cavadas em motivos decorais no sonoro frontão religioso que viveria um dia tão beijado como as asas do mar no temporal.<sup>6</sup>

Visionário, Harry Young ultrapassa os limites do tangível e projeta-se no desconhecido, através de uma criação simbólica, em

que música e água fundem-se propiciando uma bela paisagem sinestésica, de rara beleza e apuro estético.

A composição da estrutura implica a superposição de elementos raros como o mármore rosado, símbolo da luxúria e requinte, por onde flui magnificamente a água em jorros argentados.

*A fachada de mármore era subsidiária da segunda, a real, a litúrgica, a aquática; era o seu esqueleto quase oculto, e por milhares de ranburas invisíveis, de declives matematicamente calculados, por bocas inflectindo em curvas gráceis, por biliões de crivos capilares donde caíam chorões de prata fluída, destinada a dar vazão a essa segunda, arquitectura simbólica, hino vivo, que o meu tritão exilado ia criar.*<sup>7</sup>

O mármore vai sendo esculpido pela água, criando assim, uma riqueza de reentrâncias e sulcos que geram novos movimentos e desenhos.

Oh! Que feliz a carne desse mármore, escrava duma fluída arquitectura, cantada e beijada todo o sempre! Jactos cruzavam-se como argenteria solar duma panóplia, caíam numa taça canelada, donde escorriam molemente, em lágrimas, p'ra renascer vivendo noutros sulcos, de onde espirram como flores se esfolham, graças platerescas, em sorrisos.<sup>8</sup>

O mármore que aparece sob os efeitos sibilantes da água, dá sustentação à arquitectura, ao mesmo tempo que possibilita a elevação da construção, tornando-se elemento imprescindível à edificação do palácio, que segundo CHEVALIER, é a morada do soberano, o refúgio das riquezas, o lugar dos segredos. Poder, fortuna, ciência, ele simboliza tudo o que escapa ao comum dos mortais.

O grande segredo desse palácio está na própria construção, que além da água e do mármore conta com a presença lúdica da música-representação acústica da beleza da fonte. Também a música remete à origem, uma vez que, o som é percebido antes da forma. O verbo gerou o mundo, e através das vibrações rítmicas da música, Harry Young quer construir seu palácio.

O seu projecto, perfeitamente realizável, era um ensaio d'arquitectura musical. A eurtimia dessas linhas d'água, tantas

volutas líquidas que eu via no amoroso desenho daquele álbum, não tinham só um fim arquitectónico, antes eram a consequência imediata, o instrumento de beleza necessário, p'ra ópera de Água revelada por um arquitecto-músico de gênio. Mostrou-me então a partitura do palácio. Sentou-se ao piano e tocou-me alguns motivos.<sup>9</sup>

Essa fusão de água e música, que Harry Young quer concretizar, implica um sentimento de esteta, que coloca sua obra como prioridade existencial. Esse refinado esteta não consegue ter uma vida dissociada do seu sonho; é a idéia de construção do palácio que o faz viajante, desenhista, músico, preenchendo-o de arte sempre.

Nietzsche declara com profunda convicção que considera “na arte a missão mais elevada e a atividade essencialmente metafísica da vida humana”. Harry Young é a personificação do que sentenciava o filósofo alemão, quando leva a cabo a idéia de erigir o seu palácio, não se detendo com outra ocupação que não esteja intrinsecamente ligada a sua missão.

Aprofundando seu pensamento estético, Nietzsche afirma que “só no ato da produção artística, e na medida em que se identifica com o artista do mundo, é que o gênio poderá saber algo da essência eterna da arte (...) o gênio será então objeto e sujeito ao mesmo tempo, que será simultaneamente poeta, ator e espectador”.

Harry Young ao executar a sinfonia da fachada, quase em êxtase, deixa transparecer sua alma de artista em plena contemplação do objeto artístico, realizando simultaneamente a função de poeta, ator e espectador de sua arte. Esse ritmo alucinado converte a música em espetáculo arquitetônico, combinando harmoniosamente os acordes com a água, revelando o intuito ornamental e acústico do projeto, que vai sendo composto de forma sinuosa através das tranças de água que escorrem pelas saliências do mármore ao som das emanações melódicas, de ressonâncias variadas. “Oh essa sinfonia! Reouvi-la e, meu Deus! Prazer supremo, ouvi-la e vê-la, se um dia o templo da Água fosse vida” (PATRÍCIO, 1979, p.69)

A sinfonia da fachada é composta por três jatos melódicos: **a ânsia de ser nuvem**, que remete à fuga ao comum; **a alegria de morrer sorrindo**, que explicita a busca do prazer decadentista em meio à ruína; e **a saudade dos rios, das nascentes**, retomando a

idéia da fonte da vida; os quais, numa bela comunhão, erguem os pilares musicais da entrada do palácio.

*E os três deliam-se numa polifonia liquescente em que a ânsia de ser nuvem tinha o patético dumas mãos erguidas; a alegria de morrer sorrindo lembrava a vida e morte das espumas; e a saudade dos rios, das nascentes, nas conchas e recôncavos de mármore revestidos dos bronzes mais espessos, dizia em acordes quase cavos o desespero da água outrora livre, domada e orquestrada sabiamente: a nostalgia do coração das rochas vivas, dos açudes, dos campos cultivados que ela regava a chalar nos sucos largos.<sup>10</sup>*

Todos os espaços do palácio estão descritos nas partituras e desenhos de Harry Young, que trabalha “com febre, dia e noite” (PATRÍCIO, 1979, p. 70), numa nevrose doentia e obsessiva para harmonizar e executar sua obra. Um dos espaços ricamente decorados é A galeria da Meditação que:

Tinha vitrais historiando os mitos da água: ao largo da laguna veneziana, o casamento do Doge com o Adriático na galeria de sonho o Bucentauro: Ofélia louca, o cabelo como um chorão de fios d’ouro, apertando com mãos de prata fosca os canaviais orando à beira rio: sereias penteando-se ao luar com medusas nos seios gotejantes...

*No chão de pórfiro, um tapete esmaecido de reflexos. E nas paredes nuas, como se pendurasse as telas d’algum mestre, Harry cavara duas fontes pequeninas, num trin-ling lacrimal, beijante, clépsidras a viver fora do tempo... Ali iria meditar e ler.<sup>11</sup>*

A recorrência ao mito do Bucentauro e à festa de Veneza remete ao requintado culto à água quando o Doge faz saudações ao mar Adriático. Ofélia, a irmã louca de Hamlet, é também presença marcante em vitrais da sala, já que a água do rio, no qual ela mergulha, é o grande conforto, a volta ao ventre materno, a busca de consolo para a tristeza que perpassa a vida dessa jovem que perdera o noivo, da mesma forma que Harry Young havia buscado na fonte o amor da mãe morta. A água, portanto, é a redentora, que apascenta e refrigera a alma. Ainda se vê a presença das sereias, ornamentando essa ambientação que privilegia as formas fluidas

da água. Clepsidras que não marcam o tempo, reiteram a idéia do descompromisso com atividades rotineiras, explicitando o caráter incomum do esteta.

Esse décor tão minuciosamente composto evidencia um colecionador preocupado com a estufa, reflexo do extravagante gosto decadentista pelo bizarro, que é o prolongamento da sua personalidade.

*Afastado do mundo mediocre de sua época, o decadentista se constrói um mundo particular, onde reside, entre devaneios e estados de agudíssima consciência, juntamente com objetos de arte, estranhos ao meio natural, salvaguardados da derrocada do império e da ameaça mercantilista dos burgueses, novos bárbaros.*<sup>12</sup>

O esteta finissecular protege sua estufa para manter seu ambiente longe da influência da sociedade. É o que faz des Esseintes ao construir sua mansão distante da turbulenta Paris.

...Fontenay-aux-Roses, um local afastado, sem vizinhos, perto do forte: seu sonho fora satisfeito; naquela região pouco assolada pelos parisienses, ele estava certo de encontrar abrigo; tranqüilizava-o a dificuldade de comunicações, mal asseguradas por um ridículo caminho de ferro situado na extremidade da aldeia e por pequenos bondes, que partiam e faziam o percurso quando bem entendiam. Pensando na nova existência que deseja organizar, experimentava uma alegria tanto mais viva quanto já se via à margem, longe, longe demais para ser atingido pela vaga de Paris e perto desta o bastante para que a proximidade da capital o confirmasse na sua solidão.<sup>13</sup>

*O palácio de água!* ... “Construí-lo e habitá-lo com miss fountain se a encontrar um dia” (PATRÍCIO, 1979, p.72). A visão onírica do palácio faz Harry Young pensar numa companheira tão perturbadora e enigmática quanto o próprio palácio. Miss fountain, ou seja, Senhorita Fonte remete ao fascínio feminino exercido pela fonte na alma de Harry Young e também ao truque decadentista, em que se confundem os dois lados real e irreal da relação amorosa.

O amor decadentista constitui-se em um jogo, feito do possível e do impossível, tramado e jogado como artifício, mais

sonhado do que realizado. Mesmo sabendo que, ao fim e ao cabo, a frustração total espera-o, o decadentista constrói uma teia de amor, onde se enreda mais mentalmente do que fisicamente, apesar da carga de volúpia que raia sua emoção intelectualizada. (...)

*O artifício, o simulacro, o fingimento perpassam por todo o Decadentismo, ferindo a obra, conferindo a vida dos escritores finisseculares, que arquitetam um mundo de sonhos quase parecido com o mundo real, onde o amor, como o deus Jano, possui duas faces, uma atingível, outra inatingível.*<sup>14</sup>

Marta, a esposa de Ricardo Loureiro em *A confissão de Lúcio*, tem em si o signo do imaginário, que como Miss Fountain existe a partir do espírito perturbado do seu criador.

-Mas no fim de contas quem é esta mulher?...

Pois eu ignorava tudo a seu respeito. Onde surgira? Quando a encontrara o poeta? Mistério... Em face de mim nunca ela fizera a mínima alusão ao passado. Nunca falara de um parente, de uma sua amiga. E, por parte de Ricardo, o mesmo silêncio, o mesmo inexplicável silêncio...

(...)

Não era com efeito o mistério que encerrava a mulher do meu amigo que, no fundo, mais me torturava. Era antes esta incerteza: a minha obsessão seria uma realidade, existiria realmente no meu espírito; ou seria apenas um sonho que eu tivera não lograva esquecer, confundindo-o com a realidade? Todo eu agora era dúvidas. Em coisa alguma acreditava. Nem sequer na minha obsessão. Caminhava na vida entre vestígios, chegando mesmo a recear enlouquecer nos meus momentos mais lúcidos...

(...)

*E então, pouco a pouco, à medida que a música aumentava de maravilha, eu vi – sim, na realidade vi! – a figura de Marta dissipar-se, esbater-se, som a som, lentamente, até que desapareceu por completo. Em face dos meus olhos abismados eu só tinha agora o fauteuil vazio...*<sup>15</sup>

Portanto, o logus feminino projeta-se tão intensamente na vida do esteta, que se torna mola propulsora para seu vôo artístico. A fonte, que traz em si a presença da mãe, vai romper a barreira da realidade e projetar-se no imaginário do artista em forma de Palá-

cio de Água, o qual só é possível habitá-lo com a presença de Miss Fountain. Ou seja, fonte e mulher confundem-se nesse espetáculo estético de beleza suprema que é o Paraíso Artificial.

**RESUMO:** Análise do conto O Homem das fontes do escritor português António Patrício sob a influência da estética decadentista no final do século XIX.

**Palavras-chave:** Literatura Portuguesa, Decadentismo, Paraíso Artificial.

**ABSTRACT:** *Analysis of the short story O homem das fontes by António Patrício, portuguese writer, under the influence of the decadentist esthetic in the end XIX century.*

**Keywords:** *Portuguese literature, Decadentism, Artificial Paradise.*

## REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martins Claret, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e terra, 1996.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1997.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2000.
- HUYSMANS, J-K. **Às avessas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1990.
- MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MUCCI, Latuf Isaias. **Ruína e Simulacro Decadentista**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia**. São Paulo: Moraes, s/d.
- PATRÍCIO, António. **Serão Inquieto**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1979.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Confissão de Lúcio**. São Paulo: Moderna, 1996.

## NOTAS

- 1 Patrício, 1979, pp. 61, 62
- 2 Patrício, 1979, p. 59
- 3 Patrício, 1979, p.66
- 4 Baudelaire, 1996, p.57
- 5 Nietzsche, s/d., p.21
- 6 Patrício, 1979, p.67
- 7 Patrício, 1979, p. 67
- 8 Patrício, 1979, p.68
- 9 Patrício, 1979, p. 68
- 10 Patrício, 1979, p.69-70
- 11 Patrício, 1979, p.70
- 12 Mucci, 1994, p. 66-67
- 13 Huysmans, 1987, p. 38
- 14 Mucci, 1994, p. 70
- 15 Sá-Carneiro, 1996, p. 45-46-47



# A NARRATIVA CINEMASCÓPICA DE *JANELA PARA ORIENTE*: O OLHAR-CÂMERA DE EDUARDO WHITE

Samantha Simões Braga<sup>1</sup>

“(...) o sentido se tece a partir das relações entre o visível e o invisível de cada situação.”

Ismail Xavier<sup>2</sup>

O cinema e a literatura sempre tiveram estreita relação, influenciando-se mutuamente. Enquanto o cinema buscou, e ainda busca, na literatura, tramas para criar na tela verdadeiras epopéias imagéticas, muitas obras da literatura desde o século XX tiveram suas estruturas narrativas inspiradas pela sétima arte.

De acordo com HATOUM<sup>3</sup>, uma das principais influências do cinema na literatura se refere à representação do espaço no romance contemporâneo, uma vez que ela deixa “de ser adorno ou apêndice e perde sua função meramente explicativa”.

Ainda que uma arte essencialmente temporal, a literatura passará a ter certo apelo espacial, podendo, através da verbalização, transpassar espaços vários em poucas frases. Flaubert, em seu romance *Educação sentimental*, no século XIX, adiantava com mestria o que seria peculiaridade da cinematografia: a capacidade de saltos espaciais e, portanto, a ruptura cronológica. Esses saltos e rupturas emprestarão outro ritmo a obra literária, que ganhará em agilidade e flexibilidade narrativa.

Partindo dessa constatação, não haveria originalidade em afirmar que a literatura contemporânea de Moçambique, em algum momento e em algum sentido, também se deixa contaminar pela agilidade espaço-temporal do cinema. Contudo, nos caberá aqui investigar mais do que simplesmente a interferência espaço-temporal em uma obra, mas como *Janela para Oriente*, de Eduardo White, se inscreve num formato tipicamente fílmico. A relação de sua

<sup>1</sup> Doutoranda na UFF em Literatura Comparada, professora da Puc Minas e do Centro Universitário UNA.

<sup>2</sup> Xavier,1988,p.368.

<sup>3</sup> Hatoum,2005,p.26.

escrita com o cinema não nos parece estar na superficialidade da obra, antes, incorpora-se na gênese de sua poética.

O que corrobora nossa conjectura é o fato de ser sua poesia multifacetada, permitindo entradas, por parte do leitor, das mais variadas, impedindo-nos, inclusive, de restringir nossa análise, tal como nos lembra CHAVES<sup>4</sup>, ao “par dilemático *continente africano / continente europeu*, que, em geral, nos apóia na compreensão das terras colonizadas”. Sua obra não somente paga tributo ao multiculturalismo formador de Moçambique, como o esmiúça à caça daquelas frações pungentes que dão o matiz, a partir do qual o poeta reescreve seu mundo.

Uma dessas frações, e a que nos interessa delimitar, refere-se à subjetividade fortemente presente em sua poesia. Subjetividade esta constituída a partir da percepção do mundo exterior e factual e da delineação espaço-temporal. Daí intitular o olhar de White de “olhar-câmera”, daí a sua íntima relação com o cinema, com a objetiva grande-angular capaz de, a pequenas distâncias, cobrir extenso campo visual. É o próprio poeta quem define sua afinidade com o exercício do olhar, quando afirma que “olhar é tudo o que me interessa. Olhar perdido de mim, olhar descansado de mim, olhar de mim o que de mim só por não estar perto é que se revela”<sup>5</sup>.

A “janela amarela virada para Oriente”<sup>6</sup>, pela qual o poeta vê seu mundo e a si próprio no poema-prosa *Janela para Oriente* é a metaforização da objetiva grande-angular com que o *cameraman* filtra o mundo; é o ícone cinematográfico que nos permitirá percorrer a obra de White como quem investiga um filme. Tal como no cinema, sua prosa-poética percorrerá espaços distintos em questão de frases e criará um vetor temporal maleável a ponto de o fazer saltar de um Tíbet antigo a uma China jovial, pois tudo é uma questão de opção, já que sua câmera percorre o espaço de seu desejo.

Para tratar da obtenção de grandes espaços no cinema, no entanto, devemos retomar o surgimento do *cinemascope*, técnica utilizada em primeira mão pelo francês Claude Autant-Lara em seu filme *Construire un Feu*, de 1930, quando o espaço cinematográfico foi reavaliado e ampliado. Tratava-se de um conjunto de lentes anamórficas capazes de expandir a imagem no momento de sua

<sup>4</sup> Chaves,2000,p.134.

<sup>5</sup> White,1999,p.46.

<sup>6</sup> Idem,ibidem,p.13.

exibição, dando ao espectador a sensação de fazer parte da cena. Posteriormente, na década de 1950, os estúdios *hollywoodianos* viam a adquirir e popularizar a técnica.

Apesar de ser apenas uma modificação sintática da estrutura cinematográfica, ou seja, da dilatação do campo visual, não interferindo na sua morfologia, o *cinemascope* significou a possibilidade de alteração no sentido composicional da cena. Trocando em miúdos, não bastava simplesmente redimensionar o que se filmava, mas como se seqüenciava as imagens, visto que dessas duas dinâmicas surgiria o ritmo do filme.

Assim, essa nova técnica, apesar de não destruir o papel da montagem, reduziu sua importância, uma vez que, capaz de projetar um grande campo de ação, o *cinemascope* permitiu que uma única cena trouxesse uma série de planos de ação simultâneos, dispensando a edição constante de tomadas menores. Como já afirmamos acima, isso deu ao espectador a impressão de fazer parte da cena, reaprendendo a olhá-la, já que não havia cortes contínuos a lhe indicar a ação a ser conferida.

De forma correlata, *Janela para Oriente* não traz cortes, não prima pela montagem, mas pelos grandes espaços que a câmera percorre sem interrupções, numa tarde de domingo, que se desenrola a mercê do *cameraman*, já que é ele quem escolhe o seu enredo.

Com o surgimento do *cinemascope*, porém, o cinema foi acusado de predominância do mundo objetivo sobre o mundo subjetivo, pois, como nos conta SILVEIRA<sup>7</sup>,

em busca do espaço livre, a ampliação horizontal da imagem repelia os interiores. A pequena altura da tela, em relação à largura, parecia esmagar as áreas fechadas e os atores, achatando-os (...). Os filmes se desfaziam em profundidade, enquanto ganhavam em exterioridade. O objetivo triunfava sobre o subjetivo. O clima do cinemascópio seria o domínio absoluto do mundo físico.

Entretanto, a confusão se fez pelo fato de não se diferenciar os dois olhares envolvidos num filme: o de quem o produz e aquele de quem o assiste. Existem características distintas entre o par câmera / objeto e o par espectador / aparato. Enquanto o operador

<sup>7</sup> Silveira, 1966, p.69.

da câmera faz parte da cena e, portanto, tem a função e a liberdade de selecioná-la, o espectador está separado do mundo pela tela. Tela, aliás, que exhibe exatamente o que outro olhar, o do operador, já filtrou *a priori*. Enquanto espectador, me cabe ver o que foi previamente escolhido para que eu visse, mas enquanto cineasta, o *cinemascope* não me rouba a autonomia, ao contrário, expõe-me a cada escolha que faço.

Da mesma forma, ainda que o livro em questão traga uma poesia marcada pelo predomínio do mundo físico, o que nos faz aproximá-la ainda mais da técnica cinesmática, White não é o simples espectador que recebe o mundo objetivo já filtrado e emoldurado por uma câmera, mas é o cineasta, que utiliza sua “janela-câmera” com autonomia. Seu olhar não se confunde com o do receptor final, olhar sem corpo, porque isento de vontade. Seu olhar é o da escolha de ângulos, planos, distâncias, perspectivas e, sobretudo, do objeto a ser retido. E nesse momento, seu *cinemascope* se reporta ao próprio cineasta e não mais simplesmente ao mundo que ele capta.

A taxonomia de elementos constitutivos e construtivos da nação moçambicana feita pelo poeta-cineasta é na verdade a constatação daqueles elementos que lhe dizem respeito, daquilo em que ele se reconhece:

Nunca estive tão longe como o sou, nunca fui mais distante como quando penso deste quarto frio. Por isso eu o amo e a toda a liberdade que me dá. Gosto do escuro que o habita, da cor tranqüila, baça e bonita a que eu também pareço por dentro. (...) Podia contornar Durban daqui, dobrar o Cabo da Boa Esperança para Ocidente, trazer outras rotas mais antigas que essa história que escreve a minha língua. Mas há tantas coisas que eu não quero, tantas coisas estranhas que não são como eu sou<sup>8</sup>.

Não é aleatória, pois, a epígrafe deste trabalho, na qual o ensaísta afirma que “o sentido se tece a partir das relações entre o visível e o invisível de cada situação”. White tecerá a si mesmo na relação entre o que ele nos mostra e o que nos esconde, entre o que sua janela dá a ver e o que ela dissimula. O mundo do qual

<sup>8</sup> White, 1999, p.32-33.

nós leitores/espectadores temos a sensação de fazer parte e tomar conhecimento tal como ele é, é engodo habilmente filtrado pela mão de quem o capta por nós. Pois, recorrendo novamente a XAVIER<sup>9</sup>, “é sabido que a combinação de imagens cria significados não presentes em cada uma isoladamente”. Prova disso é a passagem em que WHITE<sup>10</sup> descreve as casas vistas de sua janela:

(...) e os olhos navegam pelos telhados das casas lá embaixo. São inúmeras e quadradas. Unidas como se quisessem cuidados umas das outras. Talvez por dentro nem transpirem assim tanta solidariedade. Mas eu penso nas presenças que as tornam vivas e humanas, nas conversas que esconderão, nas crianças debruçadas para o beijo ou para música, as refeições acesas pelos fogões. Afinal, hoje é domingo e toda a gente é um horizonte de si.

Nesse ponto poderíamos ser interrogados se não se trataria de uma obra de viés memorialístico, ao invés de uma obra focada no mundo físico, como viemos tentando demonstrar. Mas, antecedendo-nos, refazemos a pergunta: o que é a memória se não a re-visitação do que foi ou nos pareceu factual? E mais, não seria o exercício do poeta tentar reter esse objetivo, já que, como ele mesmo nos diz, “se não pode chegar à memória sem que nos fuja alguma coisa do presente”? E é também o poeta que nos responde que, na tentativa de reter esse presente, esse factual, ele vai “percorrendo-o [o presente]<sup>11</sup> lés a lés toda a tinta a que cheira”<sup>12</sup>.

Apoiado em uma *dolly*<sup>13</sup>, o poeta e sua “janela grande-angular” percorrem o Oriente em *travelling*<sup>14</sup>, na tentativa de não deixá-lo escapar, uma vez que toda memória irá deformá-lo. Ainda que a sua captação seja, por si só, um ato de reescrevê-lo, reinventado-o.

Se o cinema é um jogo de “revelação e engano”<sup>15</sup>, pois a mon-

---

<sup>9</sup> Xavier,1988,p.368.

<sup>10</sup> White,1999,p.16.

<sup>11</sup> Indicação nossa.

<sup>12</sup> Idem, Ibidem,p.18.

<sup>13</sup> Veículo que transporta a câmara e o operador, para facilitar a movimentação durante as tomadas.

<sup>14</sup> Câmara em movimento na dolly acompanhando, por exemplo, o andar dos atores, na mesma velocidade. Também, qualquer deslocamento horizontal da câmara.

<sup>15</sup> Xavier,1988,p.367.

tagem recria a verdade da cena, a obra de White também brinca com o leitor. Empunhando sua câmera e a liberdade que ela representa ao operador, o poeta ilude o leitor/espectador, que diante da tela amplamente expandida do *cinesmacope* acredita caminhar com o “peregrino”, como White se auto-intitula. Ele, o leitor, simplesmente pactua, enquanto o poeta tem a consciência de que manobra a realidade voluntária ou involuntariamente no momento da escrita, pois a ele interessa “as coisas que posso ver, inimagináveis da minha janela amarela virada para Oriente. As coisas que posso ver como um louco e brincar com elas, salvá-las desta secreta condição dominical<sup>16</sup>”.

Sua janela seduz a nós leitores que, diante do écran cinematográfico, julgamos galgar com o poeta sua ancestralidade, seu “oriente de tão variadas unidades, mãe de toda energia criadora, panteão dos deuses”. Julgamos também fazer parte disso, acreditamos nos re-encontrar nessa realidade. Tal como num filme, projetado na sala escura, nos deixamos encantar, sem precisar recriar mentalmente o espaço descrito, pois ele está ali diante de nós. O espaço é o protagonista contando a história do sujeito que, por trás da câmera, acredita se esconder, mas que é deflagrado a cada tomada de cena.

A subjetividade de sua poesia se encontra mesmo no jogo entre o visível e o invisível. Está entre a cama que se lhe mostra tão íntima e um Japão que, metonimicamente, lhe chega lilás. Está entre sua ambição em viajar e tudo o que isso possa significar e a sua vontade de “encontrar chão para o que nunca terá”. Enfim, a divisamos entre o que ele escreve e o que nós lemos do que está escrito. Isso porque nem tudo pode ser dito. Certas coisas têm de ser deduzidas, pois “há coisas que nem a poesia pode dizer quando se põe a sonhar (...) como esta janela móvel comigo pela casa, tão aromática nas coisas que só dela posso ver e que crio e sinto indefinidas<sup>17</sup>”.

---

<sup>16</sup> White, 1999, p.58.

<sup>17</sup> Idem, *ibidem*, p.53.

**RESUMO:** O referido trabalho tem como objetivo investigar a estruturação discursiva da obra de Eduardo White, *Janela para Oriente*. Verificaremos como o texto utiliza-se de estruturas narrativas influenciadas por uma linguagem própria do cinema, o *cinemascope*. Essa técnica, criada pelos franceses na década de 1930 e redescoberta em 1953 pelos estúdios *hollywoodianos*, transforma a sintaxe cinematográfica, permitindo que a projeção da imagem na tela ganhe dimensão e, como consequência, altera-se o sentido composicional das cenas, que adquirem espaço e perspectiva. Perceberemos como a captação da paisagem, ou seja, do objetivo, ganha relevância sobre o sujeito. Relacionaremos o narrador-poeta da obra em estudo com o cinematografista, que utiliza a câmera para metamorfosear a realidade de acordo com suas experiências e desejos. Dessa forma, questionaremos até que ponto a percepção do exterior é também uma tradução do interior, um desnudamento do subjetivo.

**Palavras-chave:** Literaturas Africanas; estrutura narrativa, linguagem cinematográfica.

**ABSTRACT:** *The related work has as objective to investigate the narrative structure of the work of Eduardo White, "Janela para Oriente". We will verify how text uses the narrative structures influenced by a cinema proper language, the cinemascope. This technique, created by the French in the decade of 1930 and rediscovered in 1953 by the studios from Hollywood, transforms the cinematographic syntax, allowing that the image projection at the screen gains dimension and, as consequence, changes the scenes compositional sense, acquiring space and perspective. We perceive how landscape reception, in other words, the objective reception, gains relevance over the subject. We will connect the work's teller-poet studied with the cinematographist, who uses the camera to metamorphose the reality according with his experiences and desires. In this way, it will be questioned the point until the exterior perception is also an interior translation, a denudation of the subjective one.*

**Keywords:** *African Literatures; narrative structure; cinematographic language.*

## REFERÊNCIAS

- BORNHEIM, Gerd A. As metamorfoses do olhar. *In*: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CHAVES, Rita. Eduardo White: o Sal da Rebelião sob Ventos do Oriente na Poesia Moçambicana. *In*: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo. SLAGADO, Maria Teresa (org.). *África e Brasil: Letras em Laços*. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000. p.133-155.
- HATOUM, Milton. Flaubert e a pré-história do cinema. *Entre livros*, São Paulo, ano 1, n.3, p.26-27, jul. 2005.
- SILVEIRA, Walter da. *Fronteiras do Cinema*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.
- WHITE, Eduardo. *Janela para Oriente*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.
- XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. *In*: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.



## EXPLORANDO OS LIMITES DO CORPO: AL BERTO E A ESCRITA

Sandro Ornellas<sup>1</sup>

Portugal, anos setenta. Emergência de contradições por volta do final da ditadura. O salazarismo exilara, interna e externamente, intelectuais e artistas, e o seu fim revelou a total ausência de um projeto único por parte dos artistas portugueses<sup>2</sup>. Mera ilusão. A deriva é absoluta e a movimentação não consegue mais ser em bloco (nunca conseguiu), senão efêmera, tática, agindo por brechas e rompantes: mais próxima da radical experimentação de uma subjetividade flutuante do que da pedagogia neo-realista dos espíritos e das instituições – ordem unida que acabava de ser estilhaçada em nome do delírio de um corpo selvagem. É nesse delírio tribal, sonho de um corpo que voluntariamente tende à desordem e à entropia, que se encontra Al Berto. A Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, só vale por este belo nome – de delicada insubmissão – graças a gente como ele – esquecida de sua nação, esquecida das tradições de “povo”, mas encarnadas de si próprias, de suas vidas, de seus corpos, de suas vontades, de seus desejos. Eles formavam um outro povo, o povo que faltava.

Al Berto é contemporâneo da liberdade política e simultaneamente da entrada do país para valer no processo de globalização da cultura, processo que leva seus críticos a vociferar contra os caminhos tomados pelas novas gerações. O “nomadismo aproblemático” – identificado à cultura musical que toma conta do país pós-74 – reflete o quanto certos mitos culturais do país ainda são renitentes para uma parcela mais intelectualizada e tradicional do país. Chega-se mesmo a afirmar que “a vertente da ‘grande música’ cultivada pelas classes cultas, nunca foi, entre nós, uma componente particularmente significativa em termos de imaginário cultural”.<sup>3</sup> Se se concordar com essa afirmação, Al Berto imediatamente migra para fora das grandes linhagens culturais de Portugal. Suas

<sup>1</sup> Professor de literatura no Instituto de Letras da UFBA e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL) da mesma instituição.

<sup>2</sup> Cf. Ribeiro, 1997.

<sup>3</sup> Lourenço, “A cultura portuguesa hoje”, 2001, p. 17.

afinidades são com ídolos da música pop internacional – como Jim Morrison e Ian Curtis, para o qual escreveu um poema, no qual grafa o seguinte verso, isolado e destacado em itálico:

*presentes aqui os jovens, com a canga nos ombros<sup>4</sup>*

Esse conflito entre uma velha e tradicional cultura portuguesa e uma nova cultura jovem transnacional traz consigo também toda a dilemática homoerótica presente nos textos de Al Berto, mesmo desde antes daqueles assumidamente soropositivos.

Al Berto pertence à estirpe dos escritores-poetas, daqueles que fazem questão de deixar claro escrever para viver. Mesmo nos momentos de maior sensaboria diante da vida, mesmo nos momentos mais limítrofes de sua saúde, a escrita está presente, registrando, reelaborando, inventando, selecionando, dispersando, reunindo, alucinando, pulsando viva. Com o poeta junto dela – de corpo presente. O corpo, inclusive, não é nesse caso simplesmente *índice* do que se pode chamar de “cotidiano”. O corpo é o próprio acontecimento. Para todos os sujeitos, para todas as escritas. Pois é pelo seu movimento que se marca as singularidades do mundo – o gesto, o ato, a postura, a tensão, o deslocamento e a articulação deliram a singularidade dos acontecimentos nas brechas dos relatos e narrativas. Não se trata de aqui enveredar por um observar fenomenológico do “mundo-em-si”. Quer-se apenas lembrar que Alberto Raposo Pidwell Tavares delira o nome de Al Berto como dobra, na qual uma escrita age contra toda sorte dos aparelhos de controle e vigilância sociais, buscando – na vida desregrada, notívaga e deambulatória, na transgressão do uso de drogas, na enunciação de uma sexualidade aberta e afirmativamente homoerótica e nas referências que mesclam modelos literários cultos a ídolos da cultura pop – formas transgressoras de todas as leis morais e sociais. Al Berto é linha de fuga de Alberto, tanto quanto este será a desterritorialização fatal do corpo daquele.

Seu mais recorrente escrito é um (pseudo)diário-íntimo, de nome *O medo*, escrito e publicado em três partes: 1982, 1984 e 1985. Escrito que não é somente seu, pois desenha a sensibilidade alucinada dos que rasgaram a Lei, expuseram o próprio corpo

<sup>4</sup> Berto, 2000, p. 458.

como matéria da vida, como caminho a e meio de percorrer, e por isso morreram – vitimados pelos gestos de absoluta transgressão.

Al Berto sabia o temor que provocava, e ainda provoca, em um país como Portugal. Os moralistas ainda cobrem o mundo com os véus de uma escrita salvacionista, divinizada, teológica, mesmo que sob a capa da racionalidade, do saber lógico, linear – escrita fonética que ecoa e traduz uma Voz, de Deus ou da Razão, pouco importa. Daí que Al Berto é realmente perigoso. Lutou incansavelmente contra o destino que não estivesse inscrito no próprio corpo – mesmo nos seus momentos de maior debilidade, de maior fragilidade, de maior vacilação. Ele sabia bem demais que a hipergrafia não é tão simplesmente uma disfunção neurológica, na qual a mão escreve frenética e incontrolavelmente, sem que a “consciência” atente, ou saiba, o que se escreve. O corpo, no entanto, sabe. O corpo sempre sabe o que escreve.

25 de fevereiro

caminhar no deserto, reencontrar a magia das palavras e usá-la com maior ou menor inocência, como se a usássemos pela primeira vez, como se acabássemos de as desenterrar das areias. as palavras, esses oásis envelhecidos que me revestem o corpo como um trapo que sempre me tem pertencido.

confesso que sou um superviciado de palavras, outros são-no de heroína ou de barbitúricos. na verdade passei bastante anos ingerindo speeds e escrevendo. alinhava palavras, rasgava-as, voltava a escrevê-las obsessivamente. tudo o que possuía era uma resma de milhares de folhas de papel escritas à queima-roupa noite após noite.

escrevia até romper o dia, até que os dedos me doessem e os tendões do pulso paralisassem. então, relia e rasgava. tinha a certeza de que não eram aquelas as palavras que me refletiam. sabia que ainda não conseguira chegar às palavras que, mal as acabamos de escrever, se iluminam por dentro. ainda não atingira a visão clara das coisas silenciosas, o início, o outro imperecível.

ingeria cada dia mais drogas, e a dado momento tive a visão do que deve ter sido o primeiro homem a alinhar, pela primeira vez, o seu nome. parei aterrorizado. ali estava, enfim, a morte da inocência, e a revelação do destino que me propunha cumprir: escrever, escrever sempre.

a partir desse momento acumulei infindáveis cadernos escritos; era esta a única maneira de remediar o medo e de não possuir nada, e de ter possuído tudo<sup>5</sup>.

O que o corpo escreve, é isso que lhe tem valor. Sem medo das palavras que se repetem, pois é nos gestos que se repetem que se mede a força e a abrangência de um corpo, na repetição dos movimentos, desde aqueles mais largos e gerais até os de sintonia fina, delicados e precisos. A contundência marca a vida de um corpo. O resto é fantasma, assombração que ronda e persegue e controla e oprime e culpa – longe, bem longe do corpo. Pois Al Berto sabe que a palavra se torna valor quando junto ao corpo, quando ela passa a ter um gosto, um sabor e um efeito<sup>6</sup>.

No fragmento do diário, uma semiótica de sangue se desenha. “Caminhar no deserto”: o nomadismo criador *versus* a estéril anacorese. A seleção e o adestramento, a tomada de partido que Al Berto tão bem conhecia. A ida do corpo ao deserto é uma ida à ambivalência da escrita. Aí se reencontram as palavras na sua mais franca radicalidade e mobilidade. Não há qualquer busca de um corpo limpo, virgem e natural nessa caminhada. Mesmo para os anacoretas, o deserto é antinatural<sup>7</sup>, o deserto é um desejo que precisa ser preenchido e percorrido pelos corpos em movimento. Mas alguns vão a ele para ocupá-lo permanentemente, delimitá-lo, cercá-lo, territorializá-lo. Reorganiza-se um organismo sob o ascetismo de uma escrita despótica. No fragmento, Al Berto sabe que as palavras, mesmo quando usadas como “pela primeira vez”, são “trapo” que vicia ao cobrir o corpo, e, como drogas, encenam o limite, o risco como método, como experimentação, como fabricação da própria vida pela arte das doses, sabendo haver sempre a overdose à espreita.

Nessa arte há o lado do prazer como o do perigo – em toda arte, na verdade. Sempre que busca a arte das doses, Al Berto está ciente de que seu corpo multiplicará as populações que se acumulam e lhe percorrem – das mais libertárias às mais fascistas. O corpo, então, é o grande meio de parir a criação poética, a experiência estética e a insubmissão política. Drogar seu corpo sempre foi uma

<sup>5</sup> Id., *ibid.*, p. 363.

<sup>6</sup> Cf. Barthes, 1978, p. 139-40.

<sup>7</sup> Cf. Tucheran, 1999, p. 51-4.

opção determinante para alguns artistas. Não pelas drogas em si, mas pela experiência que elas proporcionam ao se optar por elas<sup>8</sup>. Al Berto, então, acumulou “infundáveis cadernos escritos”. Escreveu, escreveu e escreveu – palavra que em seus textos é o grande objeto usado para experimentar da vida. Escrever.

E – no fim da escrita, o fim da vida. Mesmo nos instantes em que afirma algo para além da escrita – e existem os momentos em que faz afirmações como: “palavras são perigosas máscaras fúnebres que se colam à cara e não precisam de boca, de voz”<sup>9</sup> –, Al Berto é incapaz de parar de escrever. Ele sabe que escrever é adestrar seu destino, é a força que mantém seu corpo vivo, até contra qualquer outra razão, pois a razão está no corpo-que-escreve.

11 de março

definha-se texto a texto, e nunca se consegue escrever o livro desejado. morre-se com uma overdose de palavras, e nunca se escreve a não ser que se esteja viciado, morre-se, quando já não é necessário escrever seja o que for, mas o vício de escrever é ainda tão forte que o fato de já não escrever nos mantém vivos. morre-se de vez em quando, sem que se conheça exatamente a razão, morre-se sempre sozinho.

nunca fui um homem alegre. morro todos os dias, como poderia estar alegre?

sento-me e medito na busca de novas palavras. tornou-se quase inútil escrevê-las; chega-me saber que, por vezes, as encontro, e nesses momentos readquiro a certeza dalguma imortalidade<sup>10</sup>.

Como seu corpo sofre com a Lei que se lhe impõem. Todo o seu medo de se ver submetido à ordem dos Homens ou à ordem de Deus, que se fez Verbo – e escrita fonetizada. Toda o seu labor por romper com essa concepção de escrita, por fazer o corpo falar na escrita, por tornar inteligível o ruído do corpo para além dos aparelhos disciplinares – para além da assepsia da própria letra. Eis a sua tarefa: remitificar eroticamente a prática de escrever, elaborar uma outra escrita, um neografismo que se estenda do corpo e invista contra os civilizadores aparelhos de opressão e culpabiliza-

<sup>8</sup> Cf. Moraes, 1984, p. 36.

<sup>9</sup> Berto, 2000. p. 451.

<sup>10</sup> Id., *ibid.*, p. 365.

ção da vida, contra uma pedagogia da escrita<sup>11</sup>. Seu desejo é o de uma escrita performática, mágica, livre – liberdade que se adquire, no entanto, pelo conhecimento da sua servidão. Escrita delirante na composição de caminhos e formas, escrita porosa e interminável. Al Berto escreveu um diário usando da prosaica escrita linear, mas transgredindo-a na absoluta ausência de maiúsculas, na paixão violenta e aleatória na coordenação das orações, na sintaxe fragmentada, na incompletude dos movimentos frasais, na ruptura dos limites entre os sujeitos e seus discursos. Mas o corpo sofre, ao forçar criar essa porta, e às vezes quer parar de escrever – porém prossegue, assim como vive: “escrevo contra o medo”.<sup>12</sup>

A forma de diário íntimo, dada ao livro *O medo* – também o nome que sublinha a reunião completa de seus poemas –, faz pensar em qual “si mesmo” Al Berto (se) escreve, em quais sujeitos se delineiam nos tracejados das linhas impressas, em quais subjetividades se constroem na materialidade das escolhas fonética, sintática e morfológica das frases. Muito da voz confessional que se lê em seus textos, ao uso desabusado do “eu”, estão marcados pela ambivalência da sua escrita, quando o “si mesmo” provém de um outro que escreve e é escrito na vertigem dessa multidão que percorre as linhas da sua escrita.

os corpos de Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades<sup>13</sup>

A intimidade que ele simula, bem como na maior frequência com que retorna à fabricação desse texto, aproxima-o dos antigos *hypomnemata* – “cadernos pessoais (...), uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas” –, mesmo sem possuir o papel de “guia de conduta”, oferecido, “qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior”.<sup>14</sup> Pelo contrário. Ao invés de se forjar pela releitura e pela repetição uma memória que se cola à escrita-tesouro-da-língua, ativa-se um corpo para a permanente metamorfose de uma escrita simulada, desde sua assinatura até o delírio

<sup>11</sup> Cf. Certeau, 2001, p. 224.

<sup>12</sup> Berto, 2000, p. 227.

<sup>13</sup> Id., *ibid.*, p. 11. Trecho do prefácio “atrium” ao primeiro livro de poemas *A procura do vento num jardim d'agosto*.

<sup>14</sup> Foucault, 1992, p.135.

do pensamento que aí se produz. É na constituição desse corpo que Al Berto investe quando da produção do (pseudo)diário, dos seus “infundáveis cadernos escritos”, cuja força está justamente na presença explícita de uma materialidade: ou, como diz Foucault, “constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um ‘corpo’ (...)”. E, esse corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim (...) como o próprio corpo daquele que, ao transcreever as suas leituras, se apossou delas e fez a sua respectiva verdade”.<sup>15</sup>

Nos textos, as viagens se fazem, as leituras avultam, os amores de realizam, as notas se registram, as listas e inventários assomam, as cópias – implícitas ou explícitas – ensaiam formas diferentes e fabricam sua postura, o gesto, a técnica, o corpo próprio – estrangeiro, híbrido, mestiço, andrógino, hermafrodita, mesclado, monstruoso pela sua desmedida. O que há – de fato – é um movimento de ruptura com as fronteiras de todas as espécies, ruptura com a própria idéia de que o texto poético seja sempre um comentário (crítico) sobre a vida – e não uma forma de experiência da vida na sua dimensão mais concreta e real. Al Berto soube se forjar um especialista extremamente arguto e competente na arte de elaborar formas de sensibilidades e formas sensíveis – seu texto é essa realização, a formalização dessas vontades do seu corpo; bem distante das modalidades moralizantes de se pensar, se ler e se interpretar o gesto da criação.

**RESUMO:** O corpo se encontra historicamente marginalizado na cultura do ocidente, em função da tradicional cisão entre corpo/espírito, que também aparece sob a forma dos dualismos corpo/alma, corpo/mente, corpo/inteligência ou corpo/cérebro. Essa cisão relegou-o a uma condição menor na história da cultura, assumindo um espaço-tabu, considerado pouco digno de menção ou avaliação. O corpo então passou a significar o lugar do Impuro, do Sujo, do Baixo, do Patológico, do Profano e da Morte. A alma, o espírito, a consciência ou, mais modernamente, a inteligência, o pensamento e a mente ocuparam solitários e soberanos o alto da escala hierárquica na cultura ocidental, sendo representados como lugar do Puro, do Limpo, do Sagrado, do Normal e da Vida. Esta

<sup>15</sup> Id., *ibid.*, p. 143.

comunicação é parte de um projeto de doutoramento que se de-  
tém nas relações entre o corpo – enquanto suporte material – e a  
escrita – enquanto técnica de pensamento e simbolização, logo, de  
elaboração de memória cultural, no espaço de língua portuguesa.  
Sabendo que o corpo é indissociável das representações nele afixadas  
pelas culturas, não se abdicará de vê-lo também como um espaço da  
experiência vivida na sua dimensão mais exterior – ao contrário, procurar-se-á  
sempre lembrar, atravessar e utilizar esse tipo de olhar sobre o corpo,  
tendo como caso exemplar o do poeta Al Berto. O exemplo, no caso, não é o  
de um dentre outros possíveis, mas o caso singular de quem escreve  
explorando os limites dos sentidos. Al Berto manuseia a escrita como técnica  
de si e extensão do próprio corpo, estípite que proporciona o exercício  
de estilo como exercício de vida, contra a morte – reencenando a  
violência originária pela força que imprime contra as seduções da morte a  
rondar seu corpo.

**Palavras-chave:** Al Berto, Corpo, Escrita.

**ABSTRACT:** *Body is historically laid aside in western culture due the traditional detachment amongst body/ spirit, which also appears under dualisms body/soul, body/mind, body/intelligence or body/brain. This detachment relegates body to a minor condition in history of culture, filling in a space-taboo – deemed as too little dignified to be mentioned or constructed. Thus, body has started to mean the place for the Impure, for the Dirty, Low, Pathological, Profane and Death. The soul, spirit, awareness or, as nowadays known, the intelligence, the thought and mind were lonely and sovereign at the top in hierarchical scale of the western culture, being represented as the place for the Pure, Clean, Sacred, Regular and Life. This communication is part of a doctorship project that concentrates in the liaisons between body – as material support – and the writing – as technique of thought and symbolization, thus, formation and development of cultural memory in Portuguese language space. Being aware of body's inseparability regarding its representation therein attached by the cultures, it will be allowed to see it as a space of experience in its major exteriority – otherwise, it will look forward to remember, to cross over and to take this look over the body, having as an exemplary case the one relevant to the poet Al Berto. The example, in this particular case, is not one amongst others, but the particular case of the one who writes exploring the meaning-sense limits. Al Berto handles the writing as self-technique and as an*



*extension of his own body, stiletto that promotes the practice of style as practice of life, against death – representing originary violence by strength against death appeal that surrounds his body.*

**Keywords:** *Al Berto, Body, Writing.*

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Roland Barthes*. São Paulo, Cultrix, 1978.
- BERTO, Al. *O medo*. 2 ed. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.
- CERTEAU, Michel de. Usos da língua. *A invenção do cotidiano*. 6 ed. Petrópolis, RJ, Vozes, 2001.
- FOUCAULT, Michel. Escrita de si. *O que é um autor?* Lisboa, Vega, 1992.
- LOURENÇO, Eduardo. A cultura portuguesa hoje. *A nau de Ícaro; seguido de Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- MORAES, Reinaldo. Drogas Beat & The Great Bitch. In. BIVAR, António et alii. *Alma beat. Ensaios sobre a geração beat*. Porto Alegre, L&PM, 1984.
- RIBEIRO, António Sousa. Configurações do campo intelectual português no pós-25 de abril: o campo literário. In. SANTOS, Boaventura de Sousa. (org.) *Portugal: um retrato singular*. Porto, Afrontamento, 1997, p. 481-512.
- TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa, Vega, 1999.

## ARTE DE MÚSICA, DE JORGE DE SENA: PROTOCOLOS DE LEITURA

Sebastião Edson Macedo<sup>1</sup>

“A música é só música, eu sei.”  
(Jorge de Sena, in: “Bach: Variações Goldberg”)

A música teve um papel fundamental no surgimento de Jorge de Sena como poeta. Ela não só foi tomada como objeto estético privilegiado para as metamorfoses do livro *Arte de Música* – considerado uma de suas realizações mais densas e complexas –, mas foi sobretudo, música, responsável pelo desencadeamento da poética seniana como um todo.

Estamos em Lisboa, 1936. Um rádio *Pilot* recebe a transmissão radiofônica, provavelmente de Walter Gieseking, interpretando o prelúdio para piano “La Cathédrale Engloutie”, de Claude Debussy. Uma série de acordes profundamente calmos começa a perturbar um estudante de classe média, e a engendrar nele um poeta decisivo para a reflexão da literatura e da cultura portuguesa do século XX. Ninguém desconfia de nada. Jorge de Sena tinha então 17 anos.

Colocada em perspectiva, esta audição revela-se como uma experiência determinante, sobre a qual o jovem Sena sentiria-se impelido a falar.

Estamos agora no último dia do ano de 1964. O cenário não aparece, mas sabemos que é o interior do estado de São Paulo. Sena acabara de tornar-se Doutor em Letras e Livre Docente de Literatura Portuguesa da Universidade de Araraquara. Conclui um poema sobre o impacto daquela audição de Debussy em sua vida. O poder expressivo dessa música desafiava há anos os limites verbais de sua lírica. O poeta medita e denuncia tal embate, senão impossível, pelo menos desigual: “*Ante um caderno, tentei dizer tudo*

---

<sup>1</sup> Graduando em Letras-Literaturas Vernáculas pela UFRJ, pesquisador da Cátedra Jorge de Sena com bolsa Cleonice Berardinelli.

isso. Mas / só a música que comprei e estudei ao piano mo ensinou / mas sem palavras.” Note-se que, de saída, esse dizer não se propõe como tradução ou reprodução do discurso musical, mas um diálogo mesmo com a própria expressividade da música e sua irredutibilidade verbal. Nesse sentido, é a dialética que vai caracterizar o jogo de aproximações entre os dois diferentes sistemas sógnicos, cujo procedimento técnico já se desenvolvia de maneira consciente e voluntária em poemas anteriores a “La Cathédrale Engloutie, de Debussy”. Quatro anos depois, sai o volume *Arte de Música*, onde estão reunidos estes e outros poemas com semelhante intenção e tratamento poético. A essa altura, o poeta já havia emigrado com a família para Wisconsin, em Madison, nos Estados Unidos.

Partindo da noção de que as tensões estabelecidas entre a escritura musical e poética não se apresentam como um simples jogo de correlações entre suas linguagens, este estudo pretende elucidar alguns protocolos de leitura necessários para a apreciação do livro *Arte de Música*, como contributo para se evitar uma tendência crítica de abordagem do livro a partir do puro comparativismo interartes, que verifiquei ser extremamente improdutivo. Tomarei como base alguns poemas que, no livro, fazem uma referência meta-discursiva entre a linguagem musical e poética, privilegiando, em certa medida, o poema “La Cathédrale Engloutie, de Debussy”, já destacado aqui como exemplar para pensarmos o impulso poético e as metamorfoses de Jorge de Sena. Veremos por que esta leitura privilegiará o texto poético, acatando inclusive a visão crítica do próprio Sena em favor de se alcançar o rigor afinado que marca seu livro.

*Arte de Música* é o oitavo volume de poemas de Jorge de Sena, cuja primeira edição sai em 1968. O longo subtítulo da obra “Trinta e duas metamorfoses musicais e um prelúdio, seguidas de um ‘pot-pourri’, e com um postfácio do autor” já nos aponta o estreito paralelismo com *Metamorfoses*, seu livro de poemas imediatamente anterior. Se, em *Metamorfoses*, a visão aparece como o sentido privilegiado que conduz o poeta a um testemunho da condição humana através da arte; em *Arte de Música* esse testemunho advém da audição. Tanto a visão quanto a audição se desdobram numa experiência visionária que levará a lírica para além do recurso retórico da *ekphrasis*, ou seja, não restringirá a meditação poética a uma

pura descrição verbal de uma representação artística não-verbal.

Como já pudemos entrever, os poemas de *Arte de Música* de-  
frontam-se, desde sua proposta mimética, com o problema da  
relação estabelecida entre os registros poético e musical. Acerca  
desta relação, lembro a frase inicial da *Ars Poetica* de Horácio, *Ut  
pictura poesis* que, posteriormente desdobrada em *Ut pictura musica*, e  
por sua vez desdobrada em *Ut musica poesis*, foi amplamente usada  
como pórtico para muitos estudos que tematizaram as homologias  
entre diferentes sistemas artísticos e suas recíprocas contamina-  
ções. A possibilidade concreta destas variações sobre Horácio dei-  
xa entrever, mais do que um paralelo entre música, pintura e poe-  
sia, um parentesco fundamental remanescente da mitologia grega,  
através da idéia de *irmandade* que têm as nove musas olímpicas,  
regentes das artes. Seja como for, não podemos, entretanto, des-  
cartar que os registros históricos nos asseguram o tempo remoto  
em que dança, canto, poesia e plástica constituíam uma obra de  
arte global.

Os estudos semióticos do século XX ampliaram a noção de  
linguagem para registros não-verbais, abordando a problemática  
das relações interartes de uma forma complicada, estabelecen-  
do equivalências estruturais extremamente segmentadas entre os  
diferentes domínios expressivos. Se, por um lado, o método im-  
pressionou por evidenciar, em suas análises, uma dupla compe-  
tência do estudioso, e dificultar sua contestação; por outro lado,  
deixou a desejar quanto às reduções isomórficas que tende a exe-  
cutar, tratando as linguagens artísticas como *constructos* reticulares,  
estruturais, esquemáticos. Solange Ribeiro de Oliveira<sup>2</sup> descreve  
exaustivamente inúmeras teorias de aproximação entre literatura  
e música surgidas em torno da perspectiva semiótica. Nenhuma  
destas teorias nos interessará aqui, na medida que não sublinham  
as incertezas e as lacunas de seus próprios métodos comparatistas,  
nem dão conta das rupturas específicas que os poemas de Sena  
causam nessa relação, como, por exemplo, o abandono da própria  
música enquanto objeto com o qual dialoga.

O livro de Sena, ao se posicionar entre o limite e a deriva da re-  
lação poesia-música, exige da crítica um protocolo absolutamente  
particular de leitura para a apreensão de suas singularidades líri-

<sup>2</sup> OLIVEIRA, Solange R. de. *Literatura e música*. pp. 9-32.

cas. Além disso, a utilização deliberada de recursos da musicologia, da forma musical e de suas técnicas de composição *não* se apresentam como ferramentas para Jorge de Sena operar suas transposições poéticas. Em *Arte de Música*, se o objeto artístico motivador é a música e somente ela, o instrumento bastante para a metamorfose musical é a palavra e somente ela. A competência musical de Sena, neste caso, não constitui um instrumento determinante de aproximação e apreciação do objeto artístico, mesmo quando esta competência traz em seu bojo as inevitáveis referências musicológicas. É por não ser determinante a competência musical de Sena para suas transposições, que não o será também tal competência para sua leitura. Aliás, é o próprio sujeito lírico do poema “Ouvindo o quarteto op. 131, de Beethoven” quem questiona a fruição da música balizada por conceitos de harmonia e composição musical:

A música é, diz-se, o indizível  
 por ser de inexprimível sentimento  
 da consciência, ou um estado de alma,  
 ou uma amargura tão extrema e lúcida  
 que passa das palavras para ser  
 apenas o ritmo e os sons e os timbres  
 só pelos músicos cientes de harmonia  
 e de composição imaginados. Mas,  
 se assim fosse, eles só dos homens  
 saberiam mover-se nos espaços  
 que a humanidade abandonada encontra  
*nos desertos de si. [...]*

Dessa forma, não é razoável abordar o texto poético seniano com considerações musicológicas. Estas funcionarão apenas como um ruído crítico, interferindo de maneira comprometedora na essência discursiva da lírica. Em *Arte de Música*, Sena recorrerá não a uma, mas a várias possibilidades de posicionamento e abordagem da palavra poética em relação ao som musical. Destacamos, como alguns dos procedimentos recorrentes: 1) poemas que apontam o efeito da audição da obra musical no poeta: “*Creio que nunca perdorei o que me fez esta música*” (La Cathédrale Engloutie, de Debussy); 2) poemas que comentam sobre a peça, incluindo impressões estéticas dos procedimentos e efeitos musicais: “*um canto de oboé/ com*

*percussões pontuando o mundo a que assistimos,/ ao som dos arcos de metais?*” (Sinfonia Fantástica, de Berlioz); 3) poemas que estabelecem nexos entre um texto literário e a música: “Ouvindo poemas de Heine como *lieder* de Schumann” e “Canções de Schubert sobre textos de Wilhelm Müller”; 4) poemas que refletem sobre o compositor da música, a partir da obra composta, mas utilizando também dados biográficos ou textos outros que circundam a criação da peça: a carta deixada por Mozart sobre sua própria morte, referida em “Réquiem, de Mozart”; 5) poemas que recuperam o contexto sócio-cultural onde nasce a obra musical: “*Era belo, era bom, era perfeito o Mundo*” (A Criação, de Haydn); 6) poemas que depreendem a natureza da arte musical a partir da própria música: “[...] *a música não é silêncio mas silêncio que/ anuncia ou prenuncia o som e o ritmo*” (Bach: Variações Goldberg); 7) poemas que depreendem a natureza humana a partir da natureza da arte musical: “*Como é difícil ser-se humano.*” (Ouvindo as canções de Dowland); e 8) poemas que elevam a música ao patamar de arte sublime e liberta do verbo, louvando-a: “[...] e então este milagre/ acontece de a música dizer o que/ as palavras apenas indicavam ou escondiam.” (Canções de Schubert sobre textos de Wilhelm Müller).

Deste elenco parcial dos procedimentos senianos no livro, chamamos a atenção para o fato de que o comentário impressionístico restrito à música representa apenas *uma* estratégia (ou *uma* etapa) de aproximação com esta arte. A variedade desses processos todos evidencia uma tentativa de cerco do objeto musical, chegando por diferentes vias a atingir questões que estão na essência de toda música (6º procedimento). É aí que o sujeito executa o que considero o mais importante: a passagem, freqüentemente num mesmo poema, de um procedimento a outro, como do 6º ao 7º e deste ao 8º, quando, por deslizamento discursivo, são reconfiguradas algumas questões ontológicas do ocidente (vida, morte, necessidade da arte etc.), na medida em que se constrói toda uma problematização da natureza humana a partir da realidade da música. Importância que chamo a atenção aqui, porque esta passagem vai ao encontro, por um lado, de um dos núcleos temáticos da intervenção poética de Jorge de Sena: a humanidade, enquanto ponto de convergência das questões operadas pela experiência do exílio, da pátria e do tempo; e por outro lado, o deslizamento discursivo que permite

Sena transitar pelos diferentes procedimentos de abordagem da música aponta para uma instância metamórfica do discurso no interior da lírica, que Eduardo Prado Coelho enxerga como “*uma metamorfose do estatuto da subjectividade*”<sup>3</sup>, relevante sobretudo para entendermos o lugar desse sujeito poético nascido sob o impacto da música. A variabilidade dos procedimentos poéticos senianos é tal, exatamente por levar em conta a impossibilidade de substituição de uma expressão artística por outra, ou seja, sem dispensar à música um tratamento reducionista de sua linguagem.<sup>4</sup>

De fato, Sena está consciente de que a música “*não é uma experiência análoga à das artes visuais ou à da palavra, que vivem de representações significativas*”<sup>5</sup>, e sim que ela representa “*o som organizado, mas não contaminado de sentidos explícitos.*”<sup>6</sup> A questão da ausência do significado na música é fulcral para evocar o silêncio na instância verbal da lírica. Este é o paradoxo que move o esforço do poeta e aponta o viés metafísico do livro. Sena escreve no posfácio de *Arte de Música*: “*uma transfiguração poética da música (que não é música, nem imitação dela) só se realiza se a música for entendida em si mesma*”<sup>7</sup>, quer dizer: com um fim em si mesma, com uma metafísica própria, independente. Por essa via, somos levados a considerar que a poesia, ao transfigurar a música, deve, necessariamente, encaminhar-se para sua própria metafísica e, tal como a música, ser entendida em si mesma, enquanto texto. Sena não processa, portanto, uma isomorfia entre a linguagem musical e o verbo: utiliza-se, antes, do jogo de incongruência dialética entre estes diferentes sistemas sógnicos.

Ao evitar um tratamento reducionista da linguagem musical, Sena foi levado a expandir as possibilidades técnicas da poesia para um horizonte onde “*a realidade contrai-se na concentração de um puro virtual, onde o sujeito se absolutiza e simultaneamente se nega.*”<sup>8</sup>, exatamente porque o discurso lírico precisa se colocar “*Além do falso e do verdadeiro, além/ do abstracto e do concreto, além da forma/ e do conteúdo,*

<sup>3</sup> COELHO, Eduardo Prado. “Jorge de Sena, a estrutura da poesia e a metamorfose do sujeito”. In: *Estudos sobre Jorge de Sena*. p. 160.

<sup>4</sup> Do tipo puramente eufrástico, por exemplo.

<sup>5</sup> SENA, J. de. *Poesia II*. p. 219.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> COELHO, Eduardo Prado. “Jorge de Sena, a estrutura da poesia e a metamorfose do sujeito”. In: *Estudos sobre Jorge de Sena*. p. 160.

*além do que transforma/ contrários pares noutros par's também*"<sup>9</sup>. Esse posicionamento exige uma atenção auditiva, cuja perspectiva implica uma "leitura do mundo", correspondendo, neste momento, a uma "leitura da música". Não será redundante concluir, a esse propósito, que o caráter da "leitura" faz a música ser tomada (e ouvida) enquanto texto. O texto musical, como todo texto, não só é passível dessa repetida leitura pela experiência auditiva, mas supõe ainda seus próprios intertextos – mitológicos, literários, históricos, e outros – que transitam necessariamente pelo denominador comum da linguagem verbal. É, pois, sobre esse tecido sonoro que Jorge de Sena faz a escritura de *Arte de Música* operar no registro mais propriamente intertextual do que intersemiótico, sem pôr radicalmente de lado esta última possibilidade, posto que há elementos da linguagem musical intrínsecos à realização poética, como a métrica, a rítmica, a polifonia.

Como vimos, a experiência sensorial, em Sena, ultrapassa com freqüência aquilo a que estão expostos os sentidos. Por outro lado, somente num plano secundário se está diante de poemas efrásticos, posto a transfiguração poética seniana provoca uma afastamento das impressões primárias da audição. Isso significa que a própria idéia de metamorfose passa, não pela contemplação distanciada, mediatizada pela competência musicológica mas, necessariamente, pela "*repetida vivência*"<sup>10</sup> imediata que o poeta tem de "determinados objetos estéticos", não se resumindo a uma recriação meramente formal, de superfície, destes objetos. Ao contrário, executa-se um mergulho, não *neles* mesmos mas – atenção – *a partir deles*, na complexa e profunda subjetividade do poeta. Essa vivência, íntima, relaciona-se, assim, com uma vidência em profundidade, a partir da qual nos fala uma experiência estética (e humana) extremamente particular, e por isso mesmo arraigada ao dado biográfico.

Encaminhando-se para uma metafísica da arte, a lírica defronta-se com o vazio ontológico do homem, cujo silêncio, expresso paradoxalmente no exercício extremado de negação da palavra, ressoa como metáfora da morte. Esse paradoxo parte, portanto, da música, avança até os limites semânticos dos poemas, e só se resolve dialeticamente, no retorno à própria música: "*Ante um ca-*

<sup>9</sup> SENA, J. de. *Poesia II*. p. 186.

<sup>10</sup> SENA, J. de. *Poesia II*. p. 217.



derno, tentei dizer tudo isso. Mas/ só a música que comprei e estudei ao piano mo ensinou/ mas sem palavras” Tal retorno implica a pura adesão à “visão profunda”, implica a afirmação da vida, que se dá em tom de louvor à música, como no poema “La Cathédrale Engloutie, de Debussy”:

[...]

Ó catedral de sons e de água! Ó música  
sombria e luminosa! Ó vácuo solidão  
tranqüila! Ó agonia doce e calculada!  
Ah como havia em ti, tão só prelúdio,  
tamanho alvorecer [...]

[...]

O júbilo musical é, sobretudo aqui, uma experiência do sublime, na medida em que, segundo Lyotard, “*provoca um curto-circuito do pensamento consigo mesmo*”,<sup>11</sup> aproximando luz e sombra, agonia e gozo, numa proliferação de imagens que refletem, para além da própria catedral sugerida pela imaginação de Debussy, o símile primordial desse sujeito criador, que em Sena desponta como sujeito lírico. É Nietzsche quem nos assegura o quanto “*as imagens do poeta lírico [...] nada são exceto ele mesmo e como que tão-somente objetivações diversas de si próprio*”.<sup>12</sup>

Como vemos, Jorge de Sena desafia a enorme complexidade de um procedimento dialético aparentemente ingênuo. Eduardo Prado Coelho o aponta como um dos procedimentos conceitualmente mais densos da poesia portuguesa de seu tempo, pois “*conduz a reflexão da poesia sobre a essência da arte a modalidades altamente elaboradas*”<sup>13</sup> de representação, que tendem, de um só golpe, ao discurso meta-referente e ao sujeito auto-reflexivo.

Esses são, em linhas gerais, os protocolos de leitura que julgo necessários para o estudo de *Arte de Música*. A rigor, podemos dizer que o poeta busca uma essência mesma da arte ao representar a

<sup>11</sup> LYOTARD, J-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. p. 57.

<sup>12</sup> NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. p. 45.

<sup>13</sup> COELHO, E. Prado. *A noite do mundo*. p. 122. O ensaísta desenvolve uma leitura em que destaca os autores “tutelares” da poesia portuguesa da segunda metade do século XX, e seus contributos para as gerações seguintes.

si próprio a partir do estímulo da obra musical, sem isomorfia, sem musicologia, sem semiótica, fazendo sua lírica encontrá-la, obra, num ponto ontológico comum às artes: o da expressão estética como marca histórica da sensibilidade humana, que é afinal o que fundamentalmente sensibiliza Jorge de Sena: “[...] *não foi, porém, a arte como actualidade perene o que me tocou apenas, mas [...] a comovente historicidade da natureza humana*”<sup>14</sup>

*para Natália Guerreiro, minha música*

**RESUMO:** Partindo da noção de que as tensões estabelecidas entre a escritura musical e poética não se apresentam como um simples jogo de correlações de suas linguagens, este estudo pretende elucidar alguns protocolos de leitura necessários para a apreciação do livro *Arte de Música*, e evitar o silêncio feito em torno de uma tendência crítica de abordagem do livro a partir do puro comparativismo. Tomarei como base alguns poemas que, no livro, referem-se à incompatibilidade entre a linguagem musical e poética, uma vez sendo eles exemplares para pensarmos o impulso artístico e as metamorfoses de Jorge de Sena. Veremos por que esta leitura enfatizará o texto poético, acatando inclusive a visão crítica do próprio Sena.

**Palavras-chave:** Jorge de Sena, *Arte de Música*, música e poesia.

**ABSTRACT:** *This essay intends to point out some readings protocol needed to appreciate Senas's book of poems Arte de Música, starting by the idea in which tensions established between musical and poetic writings themselves present not as a usual co-relationship playing of their languages. That comes to avoid silence surrounding criticism tendency of approachings this book by simple comparative task. I will take support in some book's poems which deal with the incompatibility between musical and poetical language, once these poems are special to think about artistic impulse and metamorphosis on Jorge de Sena. We'll check up why these essay will stress the poetic text, according therefore to Sena's criticism point of view.*

**Keywords:** *Jorge de Sena, Arte de Música, music and poetry.*

<sup>14</sup> SENA, J. de. Poesia II. p. 156.

## REFERÊNCIAS

- COELHO, E. Prado. *A noite do mundo*. Lisboa: INCM, [1988]  
\_\_\_\_\_. “Jorge de Sena, a estrutura da poesia e a metamorfose do sujeito”.  
In: *Estudos sobre Jorge de Sena*.  
LISBOA, Eugénio, (org.). Lisboa: INCM, 1984.  
LOURENÇO, J. F. *O brilho dos sinais*. Porto: Caixotim, [2002]  
LYOTARD, J-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Campinas: Papyrus, 1993.  
NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.  
OLIVEIRA, Solange R. de. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.  
SENA, Jorge de & RÉGIO, José. *Correspondência*. Lisboa: INCM, 1986.  
SENA, Jorge de. *Poesia II*. Lisboa: Moraes, 1978.

# DUAS FACES DA RENÚNCIA EM GARRETT

Sérgio Nazar David<sup>1</sup>

Durante os longos anos em que venho lidando com a obra de Garrett — um caminho que já começa a não ser curto — muitas vezes tive minhas convicções abaladas. Alguns pontos, entretanto, os fundamentais, permaneceram inalterados. De forma que, quando retorno ao primeiro escrito que produzi sobre esta matéria, vejo que resistiu ao teste do tempo. Isto significa que ainda consegue representar uma parte do que vim formulando depois, à medida que eu fui amadurecendo, lendo em maior extensão a obra de Garrett, conhecendo melhor a história tão atribulada do século XIX português (em especial da primeira metade), dialogando mais vivamente com os meus colegas que também fizeram e fazem da obra de Garrett objeto de estudo.

Hoje vejo que respondi — mal ou bem, e ao meu modo — a algumas perguntas que fiz a mim mesmo: Garrett é romântico? Com todas as letras talvez não. Ao seu modo, sim. Está dentro da sua época? De alguma maneira sim, muito embora se contraponha a ela todo o tempo. Inova a língua literária? Sim, e muito. Inova no que diz respeito ao modo de conduzir a narrativa literária? Já sabemos que sim, e já há inúmeros estudos importantes sobre o assunto. Faz poesia de um jeito diferente? Qualquer leitor medianamente sensível que ler poemas de outros poetas coetâneos e confrontá-los com os poemas de *Folhas caídas* verá que a dicção é completamente diversa. Qual seria a espinha dorsal da obra de Garrett? Ele mesmo o diz repetidas vezes (em *Portugal na balança da Europa*, em *Viagens na minha terra* e em *O arco de Sant’Ana*): está na confluência entre Cristianismo e Liberalismo. Para cada uma das respostas que fui formulando, encontrei confirmações que a embasaram, ao mesmo tempo em que iam aparecendo evidentes ambigüidades e contradições. Para só citar um exemplo: Garrett se alinha à Ilustração, ao que denomina “Luzes da Razão”; por outro lado foi educado na religião católica e era súdito leal de Sua Majestade, a Rainha Dona Maria II. Suas obras, sobretudo *Viagens*

<sup>1</sup> Professor Adjunto / Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

na *minha terra* e *O arco de Sant'Ana*, falam de igualdade, liberdade e fraternidade, mas, em contrapartida, ali está em cena uma lenda nascida na Contra-Reforma, a de que o pecado será punido. Portanto, assim vamos observando, não há rompimento, mas tensão permanente: um impulso à emancipação contraposto a outro de submissão. O que subjaz à história de Carlos e de Vasco — e parece movê-los — talvez seja o mesmo fio que impele Garrett a dar seus passos para a independência, acompanhados, entretanto, de angústia e de culpa.

Em 2003 e 2004, dediquei-me à correspondência amorosa de Garrett com Rosa Montufar Barreiros, Viscondessa de Nossa Senhora da Luz. No congresso da ABRAPLIP de 2003, em Curitiba, dava ainda meus primeiros passos neste território tão inexplorado da obra de Garrett e da epistolografia portuguesa. Já conhecia as vinte e duas cartas pela edição de José Bruno Carreiro (de 1954) e também o testemunho de Gomes de Amorim, que, nos dois terços finais do terceiro volume de *Memórias biográficas*, dá-nos algumas das páginas mais pungentes que já se escreveram sobre Garrett<sup>2</sup>. À ocasião fiz um breve relato do que havia investigado sobre o tema até então.

O ano de 2004 foi dedicado à preparação da edição crítica, que publiquei pela 7 Letras, com subsídio do IPLB, das *Cartas de amor à Viscondessa da Luz*. Acabei fazendo algo que não estava previsto inicialmente. Fui aos Açores consultar os manuscritos, fui a Coimbra, estive com a professora Ofélia Paiva Monteiro e com a professora Maria Helena Santana, que muito me ajudaram na preparação do livro como um todo e na fixação do texto do modo pelo qual afinal terminei por fazer. Na introdução ao livro, faço uma breve reflexão sobre a íntima relação entre esta inflamada correspondência e os livros *Flores sem fruto* (1845) e *Folhas caídas* (1853). Há, entretanto, um pouco mais a avançar. É o que pretendo fazer aqui.

Na verdade, quando me proponho a abordar o amor e a revolução, ligando vida e obra, ligando a correspondência amorosa com *Viagens*, *O arco* e a poesia publicada por Garrett em sua última década de vida, faço-o seguindo um eixo fundamental. Faço-o perguntando-me: como os heróis Vasco e Carlos se posicionam diante do desejo? E em seguida: como o Garrett poeta se posicio-

---

<sup>2</sup> Amorim, 1884.

na diante do desejo? Mais: como o homem Garrett, ao escrever a sua amada, se posiciona diante do desejo? E por fim: há algo que una tudo isto?

Antes de começar a tentar responder, uma questão que talvez possa ser chamada de “questão de método”. Procuo abordar a literatura, em suas relações com a história, com o contexto em que esta é produzida, e o faço informado pela psicanálise. Não se trata de transpor para a literatura algo que é formulado pela psicanálise. Ou seja: não se trata de usar a literatura para exemplificar a psicanálise. Lembro que foi apoiando-se na própria literatura e na arte que Freud formulou alguns de seus conceitos capitais. Isto significa que, para Freud, os escritores (e os artistas) sabem das coisas. Mas este saber está na obra, nas grandes obras, quase sempre nas profundezas, nos silêncios, numa pequena frase que às vezes um personagem diz, numa vacilação do narrador: “Tomar os personagens e suas peripécias”, escreve Renato Mezan, em *Tempo de muda*, “como se fossem pessoas reais, perscrutar seus motivos e a lógica do seu comportamento, tirar deste exame alguma hipótese sobre os mecanismos que possivelmente operam em nosso íntimo — este é o sentido da leitura psicanalítica.”<sup>3</sup> Portanto, que não se espere de uma leitura “informada pela psicanálise”<sup>4</sup> (a expressão é de Peter Gay) uma última palavra que venha ao encontro do conhecido e tão banal “Freud explica”. A busca que empreendemos é feita sob o signo do “talvez”. E é só assim que podemos seguir.

*Viagens na minha terra* foi escrito, como todos sabem, em um período de fortes turbulências políticas. A publicação iniciou-se em 1843 e saíram os seis capítulos iniciais na Revista Universal Lisbonense, dirigida à ocasião por António Feliciano de Castilho. A publicação é interrompida, certamente — se seguirmos os indícios que o próprio conjunto da Revista nos dá — por razões políticas. Em 1845, estes mesmos seis capítulos são reimpressos, com alterações, algumas delas substanciais; e então a publicação seguirá até o capítulo XXV. Junto com o capítulo XXIV, de 11 de dezembro de 1845, sai um anúncio da publicação do primeiro tomo, que se daria em inícios de 1846. Este anúncio terminou por ser o célebre prefácio assinado pelos editores que acompanha e abre a edição em livro (de 1846) cuja autoria Gomes de Amorim atribui ao próprio

<sup>3</sup> Mezan, 1998, p. 78.

<sup>4</sup> Gay, 1988, p. 17.

Garrett. Entre o texto impresso na Revista e o que vem a seguir na primeira edição em livro há também diferenças. É então ao longo de 1846 que saem na Revista Universal Lisbonense os capítulos subseqüentes, que integrarão o segundo tomo, também de 1846. Portanto, temos aqui um livro escrito durante a ditadura cabralista. Talvez apenas os capítulos que vieram a integrar o segundo tomo da edição em livro, de XXVI em diante, tenham sido publicados em ambiente mais arejado, que foi o curto período do gabinete Palmela, que se inicia logo após a revolta da Maria da Fonte, em março de 1846 e se encerra em outubro de 1846 com a subida de Saldanha ao poder.

O que *Viagens* nos faz entrever é bem menos do que foi de fato aquele período. Vejamos o testemunho de Bulhão Pato, que, já afastado no tempo, publicará no primeiro tomo de suas *Memórias* (em 1894):

Seja qual for o ponto de vista por onde o historiador encare a revolução liberal, a verdade é que nenhum espírito despreocupado e justo lhe pode negar a grandeza. Não eram retórica as palavras — masmorra, exílio, patíbulo, campo de batalha! Uns tinham gemido nos ergástulos, outros experimentado as penúrias da emigração. Este perdera um parente ou um amigo na forca, aquele tinha assinalado no corpo, por uma cicatriz, um dia de refrega! Passos Manuel, nas conversações do Marrare, tomava a presidência.<sup>5</sup>

Garrett acompanhava de perto os acontecimentos políticos e também frequentava — Bulhão Pato o atesta —, com assiduidade o Marrare (onde se reuniam os patulêus). Era prudente, também porque não queria aliar-se aos miguelistas. Procurava manter publicamente, na medida do possível, uma posição “insuspeita” (de equidistância), também porque, como diz em carta a Rodrigo da Fonseca Magalhães, “[viu] do princípio que por bastante tempo outra era impossível com proveito público”, e assim “[vê] todos, e com todos [fala] em negócios que de outro modo não são tratáveis”. Mas isto, como lembra Garrett, não se confunde com alienação, com ser poeta em tempos de prosa: “Se se tenta alguma coisa, é preciso tentá-lo já, isto é, prepará-lo; e parece-me a mim

<sup>5</sup> Pato, s./d., t. I, p. 79.

que posso ajudar-te nalguma coisa, especialmente porque cuidam que o não pretendo. (...) Pensa, e se julgares que podemos com um acordo perfeito, íntimo, mas secreto, fazer algum bem a esta pobre terra, avisa das horas mais convenientes de te ver. E tu bem sabes que não sou poeta em tempos de prosa, e que todos valem mais que eu, menos em lealdade e certeza que ninguém mais que eu vale.”<sup>6</sup>

O que temos em *Viagens* não é um ataque direto ao cabralismo, mas sim aos barões, aos caminhos de ferro, à agiotagem, à imprensa, aos frades, à literatura espiritualista em tempos de materialismo. Sim, não é um ataque direto, mas é um ataque, feito com alguma reserva e cuidado. Não é à toa que os dois livros são acusados de mau uso da literatura, que, julgam os acusadores, talvez devesse ser mesmo espiritualista. E também não é à toa que vêm em defesa de Garrett ninguém menos do que Oliveira Marreca e Lopes de Mendonça, no jornal setembrista *A Revolução de Setembro*<sup>7</sup>.

O que o Garrett já maduro faz é defender, uma vez mais e com o devido cuidado, os ideais de liberdade associados ao Cristianismo, que seria como, em seu modo de ver, deveria caminhar a sociedade. Vejam que no homem Garrett há uma força que o empurra para a luta naqueles tempos de prosa. E há outra força que o leva a abdicar da luta. O verbo “abdicar” é do próprio Garrett em passo anterior da carta a Rodrigo supracitada: “Eu digo a todos que não sou de políticas, e que abdiquei, mas a ti digo-te que escolhi de propósito e de longamão esta posição insuspeita (...)”<sup>8</sup>.

No miolo de *Viagens da minha terra* e d’*O arco de Sant’Ana* está a luta contra o pai, o assassinato simbólico do pai. Freud, no prefácio à segunda edição d’*A interpretação dos sonhos*, refere-se à morte do pai como “o evento mais importante”, “a perda mais pungente da vida de um homem”<sup>9</sup>. Tanto num caso quanto no outro, temos dois enredos paralelos. Um: o enredo que trata dos crimes do pai (do Bispo ou do Frei Dinis) que vão sendo elucidados ao longo

<sup>6</sup> Carta publicada por Luís Augusto Costa Dias, no *Jornal O Público*, em 9/12/2004, p. 3. O manuscrito autógrafo encontra-se na BNL, no espólio de Rodrigo da Fonseca Magalhães.

<sup>7</sup> O texto do Oliveira Marreca foi publicado no dia 8 de abril de 1845, no nº 1204 de *A Revolução de Setembro*. O de Lopes de Mendonça foi publicado no dia 28 de fevereiro de 1851, no nº 2681.

<sup>8</sup> Ver nota 5.

<sup>9</sup> Freud, 2001, p. 14.



da intriga, em fina articulação com a trajetória amorosa dos filhos, Vasco e Carlos. Dois: o enredo que enfoca a luta de ambos no campo do social. Vasco luta contra as arbitrariedades do bispo do Porto, e Carlos sai de casa porque suspeita de algum mal secreto que mancharia a pureza da casa do Vale de Santarém e porque quer lutar ao lado dos exércitos de D. Pedro.

O que quero frisar é que a luta social está marcada pela tentativa de superar o pai. A luta social mascara a tentativa de superação de um conflito subjetivo. Vejam: no momento em que se descobre o crime do pai, tanto Vasco quanto Carlos recuam diante daquilo que se anunciava ao leitor num certo horizonte de expectativas. Carlos vira barão e abdica de escolher uma mulher. Vasco não faz mais do que substituir o pai carrasco (o Bispo) pelo pai herói (D. Pedro). O pai que vem em suplência ao mau bispo do Porto é d. Pedro I, o Justiciero, que vem fazer justiça a todos, como se os conflitos ali presentes não fossem também conflitos de classe.

Pergunto: o que fica escondido n' *O Arco*? O d. Pedro amante de dona Inês! *O arco de Sant'Ana* tem trinta e oito capítulos! E é só no penúltimo, o XXXVII, que Garrett registra: “Nem sempre fora cru o amante de Inês.”<sup>10</sup> O que se quer esconder n' *O arco de Sant'Ana* é que também aquele rei justiciero é afetado pelo sexual.

Tanto o Bispo quanto Frei Dinis não são capazes de escolher uma mulher sem que este ato esteja marcado com uma mancha de indignidade. Qualquer tipo de escolha subjetiva que se dirija a uma mulher deverá trazer o selo criminoso de “ato indigno”. Carlos busca sair deste dilema, e flerta com várias mulheres enquanto tem o álibi da luta ao lado dos exércitos liberais. Depois que descobre o crime do pai, abdica da luta social (o que prova que aquilo era só uma desculpa). Aí sim está definitivamente amarrado ao baronato, amarrado a uma posição de refém de si mesmo, na medida em que todo ato que significasse algum tipo de aposta subjetiva no desejo passa a estar associado ao ato criminoso do pai, que fora amante de uma mulher casada, e depois matara o marido (suposto pai de Carlos até então) e o irmão desta mulher (pai de Joaninha).

O Autor-Garrett diz-nos que foi o Mundo que arrastou Carlos das formas puras do homem natural — ao feitio da filosofia de Jean-Jacques Rousseau — para transformá-lo no aleijão moral

<sup>10</sup> Garrett, 2004b, p. 349.

chamado “barão”. Mas isto é história da carochinha. É mesmo mais tranquilizador atribuir ao outro o que é de nossa responsabilidade. Existe no Carlos que permite que Georgina vire abadesa de um convento, existe no Carlos que permite que Joaninha morra cercada da pureza idílica do vale de Santarém, existe no Carlos que vira barão, um homem que recua diante do desejo após descobrir os crimes do pai. O recuo de Carlos é uma renúncia ao que lhe é mais próprio, ao mesmo tempo em que se refugia no bem-estar do corpo, no que Lacan chama, no Seminário 8, *A transferência*, de “serviço dos bens”<sup>11</sup>. Carlos parece debulhar a hoje já tão velha cantilena: não mereço nada, só me resta o bem-estar do corpo. Trata-se de uma moral ligada apenas ao que se pode chamar de sinais exteriores de valor.

Carlos sente culpa, entretanto, já agora ao final do relato, em sua carta final a Joaninha. Parece que se sente culpado por ter se deixado arrastar pelas forças mundanas. Mas sua culpa é na verdade aquela única pela qual qualquer um pode ser culpado: de ter cedido de seu desejo. Sua culpa esconde um saber: de que ele tem alguma responsabilidade diante do fato de que tudo aquilo que teria algum valor subjetivo para ele, tudo aquilo que vale a pena, é-lhe recusado.

Vasco faz um caminho aparentemente diferente, mas no fundo bastante semelhante. Luta contra o Bispo, mas termina por, após descobrir o que ele já sabia — que o Bispo é o seu pai (vejam que “pai” não se reduz ao aspecto biológico) —, poupar a vida deste pai e instaurar uma nova ordem, que não é tão nova assim (a monarquia constitucional, que seria um modo de coadunar o velho com o novo). Vasco casa-se com Gertrudinhas, dentro do modelo já tão propalado, na Europa vitoriana, das duas metades que se encontram e se completam. O que quero salientar é que este modelo que supõe um encontro onde nada falta só poderá ser mantido de pé na medida em que poderosas leis de doutrinação social se armam, e são aceitas pelo sujeito, para fazer crer que tudo o mais que insiste em faltar não tem nenhum valor. É preciso renunciar ao que falta para manter este modelo. E é exatamente quando esta renúncia torna-se insuportável que virá o único caminho possível: o inferno da culpa. É aqui que podemos adentrar o Garrett que

---

<sup>11</sup> Lacan, 1992: p. 57-69.

escreve à sua amada e o Garrett que escreve os poemas que integram *Flores sem fruto* e *Folhas caídas*.

Na primeira carta à Viscondessa da Luz, lemos: “possuir-te é gozar de um tesouro infinito, inesgotável”, “depois de ti, toda a mulher é impossível para mim, que antes de ti não conheci nenhuma que me pudesse fixar”, “estou agora seguro deste amor”, “já nada creio que o possa destruir”, “tinha desesperado de encontrar a mulher que Deus formara à minha semelhança — achei-a em ti, e já não desejo a vida senão para gozar contigo”, “estou persuadido que o mesmo passou por ti”, “este é o teu verdadeiro primeiro amor, em que alma, sentidos, coração, estima, afecto e entusiasmo estão reunidos, porque sem estas coisas todas bem sabes que não pode haver amor real e verdadeiro”, “sou como um instrumento em que todas as cordas quebraram menos uma — e que já não dá mais que um som em qualquer parte e por qualquer modo que o firmam”<sup>12</sup>. Então temos aqui a suposição de que neste encontro nada falta. E vejam que a componente sexual não está excluída. Carta III: “Sempre me persuadi que a posse matava o amor no homem, e daí por necessária reflexão, morria o da mulher. Tu convenceste-me do contrário, distraíste a minha incredulidade, e amo-te ainda mais porque me fazes estimar a mim próprio.”<sup>13</sup>

Sabemos o quanto a cultura vitoriana dividiu tudo que se passava na esfera do amor em duas direções, que Freud resumiu muito bem, em *Contribuições à psicologia do amor*, quando disserta sobre certo tipo de malogro interior vivido pelos homens: “quando amam”, registra Freud, “não desejam, e quando desejam, não podem amar.”<sup>14</sup> Este impasse que Freud chamou de “impotência psíquica”<sup>15</sup> vamos encontrá-lo no Carlos, d’*Os Maias*, antes de conhecer Maria Eduarda e no estranho José Matias, que fecha o século XIX, mostrando-nos que o que o paralisa diante de Elisa não são os interditos sociais. Há algo de intransponível na confluência entre o amor e o desejo sexual que paralisa José Matias e do qual ele crê ser possível se esquivar.

Mas com Garrett, neste momento em que escreve à Viscondessa da Luz, tudo parece se passar de modo diverso. Digo que

<sup>12</sup> Garrett, 2004a, p. 85-86.

<sup>13</sup> Garrett, 2004a, p. 97.

<sup>14</sup> Freud, 1997, p. 81.

<sup>15</sup> Freud, 1997, p. 83.

parece, porque minha tese caminha mais no sentido da suposição de que este conflito nuclear no campo do amor na obra garrettiana (entre amar e querer) é momentaneamente superado. Momentaneamente, porque creio que há algo no objeto amoroso que lembra o objeto proibido (objeto incestuoso), mas não é: “és minha esposa sobre tudo o mais; és a minha vida, és o meu amor, és o pensamento da minha existência toda, és a minha amante idolatrada, a minha Gisela divina, a amiga fiel do meu coração, és tudo, tudo, mas sobre tudo e mais que tudo, és a minha esposa.”<sup>16</sup> Garrett mistura “esposa” com “amante”. É esta ambigüidade que permite que esta mulher possa habitar um certo regime de exceção. Como não nos lembrarmos, neste passo, do poema “Anjo és”, cuja primeira estrofe termina por “anjo és tu, não és mulher”, cuja segunda estrofe, num crescendo, avança para “Que anjo és tu? / Em nome de quem vieste? / Paz ou guerra me trouxeste / De Jeová ou Belzebu?”, e cuja terceira e última estrofe fecha-se de modo inquietante: “Dou-me a ti, anjo maldito, / Que este ardor que me devora / É já fogo de precito, / Fogo eterno, que em má hora / Trouxeste de lá... De donde? / Em que mistérios se esconde / Teu fatal, estranho ser! / Anjo és ou és mulher?”<sup>17</sup> Os incautos podem ler esta pergunta final como uma pergunta retórica, como se Garrett aqui afirmasse subliminarmente “és mulher!” Retirar o dado conflituoso e dramático do poema é, mais do que tudo, de certo modo dar a Garrett um lugar de refém das circunstâncias e do conjunto de valores sociais que emolduram o seu viver, mas que não o determinam completamente.

Volto com isto à assertiva inicial, modificando-a: há em Garrett uma força que o impele à superação de impasses capitais diante dos quais submergiram tantos homens de seu tempo. Em contrapartida, há também algo que o traz novamente para o malogro inicial, para a renúncia ao desejo. É porque o objeto amoroso é anjo e é mulher, é por isso que ele pode ser escolhido. É por isso que o sujeito pode amá-lo e desejá-lo sexualmente. Mas isto não significa apaziguamento absoluto. E é porque não entende isto, é porque não entende que a contingência do encontro com uma mulher não inclui um saber absoluto sobre a mulher — é por isso que, quando algo falha, só restam então dois caminhos, que terminam por ser

<sup>16</sup> Garrett, 2004a, p. 176.

<sup>17</sup> Garrett, s./d., p. 90.

um único: “não te amo / quero-te” e “indigno sou” (*Folha caídas*)<sup>18</sup>; ou “tu não me amas / queres-me” e indigna és (carta XVIII)<sup>19</sup>. E completa: “Eu por mim e por proveito meu, seja ele qual for, não renuncio a ti. Nem a morte nem a desonra nada me faria consentir nesse sacrifício — mas por ti, por amor a ti (não a mim, nunca!) estou pronto. E repito, é muito melhor, é forçoso então que seja agora.”<sup>20</sup> Portanto, afirma que não renuncia, mas termina por dizer que o fará, porque a considera uma “mulher do mundo”:

Oh! mulheres do mundo, mulheres do mundo! que fizeram o seu Deus desse ente fabuloso chamado Mundo, Deus caprichoso, e ingrato que despreza os sacrifícios enormes que desonram as mais virtuosas, e exalta o vício mais descarado. (...) A esse Deus fantástico a mulher do mundo sacrifica tudo — e a esse ama só, deu-lhe o seu coração; como há-de tê-lo o pobre amante?<sup>21</sup>

Também Carlos termina assim: “A mulher que me amar”, escreve a Joaninha, “há-de ser infeliz por força, a que me entregar o seu destino, há-de vê-lo perdido. Não quero, não posso, não devo amar a mais ninguém. A desolação e o opróbrio entraram no seio da nossa família. Eu renuncio para sempre ao lar doméstico, a tudo quanto quis, a tudo quanto posso querer.”<sup>22</sup>

À época da morte de Garrett, ficou famoso o chiste atribuído a Rodrigo da Fonseca Magalhães, então ministro da pasta do Reino: “Morreu abraçado à CRUZ, com os olhos na LUZ.” Teria sido no Cemitério dos Prazeres, segundo Gomes de Amorim, que Rodrigo “proferiu (...) o epigrama”<sup>23</sup>. O chiste vale pelo que consegue resumir do drama de Garrett, que se impõe a renúncia e o sofrimento em nome de um Ideal de amor. E os caminhos trilhados por Carlos e Vasco, em *Viagens na minha terra* e em *O arco de Sant’Ana*, se não são iguais, são pelo menos semelhantes ou talvez um a outra face da mesma moeda onde está cunhada a efígie do outro, conforme vimos demonstrando.

<sup>18</sup> Garrett, s./d., p. 85.

<sup>19</sup> Garrett, 2004a, p. 208.

<sup>20</sup> Garrett, 2004a, p. 208.

<sup>21</sup> Garrett, 2004a, p. 209.

<sup>22</sup> Garrett, 1963, p. 339.

<sup>23</sup> AMORIM: 1884, t. III, p. 687.

Carlos e Vasco estão remetidos ao amor ao pai e ambos colocam o pai como aquele que impediria o acesso à satisfação plena. É justo isto que os “impede” no encontro com uma mulher. Carlos torna-se barão e abre mão de fazer uma escolha entre Joaquina e Georgina. Casa-se com o dinheiro. Vasco está também impedido neste território, porque o encontro final com Gertrudinhas só se dá porque ela representa certo tipo de Ideal. Portanto, ambos se mantêm privados da dimensão real do amor (onde a falta tem uma função), ambos estão cativos de um Ideal, ambos renunciam ao desejo (cada um ao seu modo).

Garrett esboça uma saída deste impasse na correspondência amorosa e na poesia, a partir do momento em que o objeto causa de desejo desenha-se com indecível: nem totalmente anjo, nem totalmente mulher. Mas isto não se sustenta por muito tempo. Ele retorna ao impasse nuclear de sua obra no momento em que na correspondência escreve-lhe “tu não me amas, queres-me” e na poesia “não te amo,/ quero-te”. O estigma de indignidade vem recobrir a falta; e a renúncia vem reiterar a suposição enganosa e enganada de que seria possível de dois fazer Um.

Isto é o que a correspondência e a poesia nos mostram em suas linhas mais marcantes. Mas será que foi isto mesmo o que se passou entre os amantes?

**RESUMO:** Este trabalho visa examinar o amor e a revolução como temas capitais da obra de Garrett, articulados à questão paterna. No campo do amor, vemos representada uma tentativa dramática de unir o que Freud chamou de “as duas correntes”: “a afetiva e a sensual”. No campo da revolução e da tematização da reforma social, temos uma luta contra o pai. Nossa proposta é de buscar os traços que aproximam Carlos, Vasco, o poeta Garrett (autor de *Folhas caídas*) e o amante apaixonado que escreve a Rosa Montufar Barreiros.

**Palavras-chave:** Amor; Revolução; Questão Paterna.

**ABSTRACT:** *This paper aims to analyse love and revolution as the major themes in Garrett's work, linked to the paternal issue. Concerning love, we can see a dramatic attempt to join what Freud called “the two chains”: “the af-*

*fective and the sensual". Referring to revolution and the social reform thematic, we can notice the struggle against the father. Our proposal is to find evidence which approaches Carlos, Vasco, the poet Garrett (author of *Folhas caídas*) and the passionate lover who writes to Rosa Montufar Barreiros.*

**Keywords:** *Love; Revolution; Paternal issue.*

## REFERÊNCIAS

- AMORIM, Gomes de. *Memórias biográficas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881-1884.
- FREUD, Sigmund. *Contribuições à psicologia do amor*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- GAY, Peter. *A educação dos sentidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- GARRETT, Almeida. *Folhas caídas*. Lisboa: Publicações Europa-América, s./d.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Introdução e notas de Augusto Costa Dias. Lisboa: Portugália Editora, 1963.
- GARRETT, Almeida. *Cartas de amor à Viscondessa da Luz*. Introdução, organização, fixação do texto e notas de Sérgio Nazar David. Rio de Janeiro: 7 Letras / IPLB, 2004a.
- GARRETT, Almeida. *O arco de Sant'Ana. Crónica portuense*. Edição de Maria Helena Santana. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2004b.
- GARRETT, Almeida. Carta de Almeida Garrett ao político e amigo Rodrigo da Fonseca Magalhães. *O público*. Lisboa, p. 3, 9 dez. 2004.
- LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 8. A transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- MARRECA, Oliveira. É clássico ou romântico? *A Revolução de Setembro*. Lisboa, nº 1204, 8 abr. 1845.
- MENDONÇA, Lopes de. Não houve desapontamento quando chegou finalmente o livro que se fizera tanto esperar, e desejar. *A Revolução de Setembro*. Lisboa, nº 2681, 28 fev. 1851.
- MEZAN, Renato. *Tempo de muda*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PATO, Bulhão. *Memórias*. Organização de. Vítor Wladimiro Ferreira. Lisboa: Perspectivas & Realidades, s./d.

# A SOLIDÃO DA MULHER EM SOROR MARIANA ALCOFORADO: NOVAS CARTAS PORTUGUESAS E AS TRÊS MARIAS

Sheila Cristina Colepicolo<sup>1</sup>

O volume coletivo *Novas Cartas Portuguesas*, publicado em 1972, nos últimos anos do Estado Novo, é o escândalo literário contra as tradições patriarcalistas portuguesas e tratam da emancipação profissional econômica, civil e moral das mulheres.

O objetivo deste trabalho é verificar a contribuição da mulher como sujeito a partir deste fato literário.

A obra *Novas Cartas Portuguesas* foi construída através de reinterpretações das cartas apaixonadas de Sórora Mariana Alcoforado atribuídas ao Marques de Chamilly e apresenta-se como uma miscelânea de discursos por vezes muito dispares: fragmentos epistolares, poemas, seqüências narrativas ou ainda pequenos ensaios de onde ressaltam sempre, em maior ou menor grau, a injustiça e a opressão sentidas pelas mulheres, assim como um desejo de libertação sexual que impregnou estas páginas de uma forte carga erótica. Na medida em que assumiram essas idéias e se colocaram contra os acontecimentos da época, as autoras, as Três Marias, foram levadas a julgamento por “atentado ao pudor e abuso de liberdade de expressão”, sendo absolvidas em 25/04/1974, data que marca a Revolução dos Cravos.

A leitura político-social que se pode fazer da obra no que se refere à condição da mulher, transformou as *Novas Cartas Portuguesas* em documento literário - tratava-se, nesse tempo, de lutar por uma lei igualitária e contra a situação da mulher doméstica, numa tentativa de se anular, assim, a mulher passiva e vulnerável.

As *Novas Cartas Portuguesas* inserem-se numa liberdade discursiva de contemporaneidade que a diferença dos registros realiza.

A intertextualidade, a concretização de uma versão ficcional ou poética, o contexto epistolar vivaz, a forma singular dos textos proporcionam um aumento de vozes nelas inscritas. E na coragem de revisitar o amor, o corpo e a violência no relacionamento de

---

<sup>1</sup> PG – Universidade de São Paulo.



Mariana Alcoforado, as autoras propuseram-se a construir uma escrita transgressiva, principalmente em relação aos referentes ideológicos.

“De Mariana tiramos o mote, a nós mesmas o motivo, o mosto, a métrica dos dias Assim inventamos já de Mariana o gesto, a carta, o aborto; a mãe que as três tivemos ou nunca e que lha damos. A acusamos, recusando-nos a ilibá-la por fraqueza, cobardia, fazendo dela uma pedra a fim de a atirmos aos outros e a nós próprias”.

“*Novas Cartas Portuguesas*” possibilita também analisar as cartas da religiosa como uma obra intimista voltada para a indagação do que existe de mais profundo no ser humano: os sentimentos, as sensações e pensamentos. Apesar de haver uma dúvida de autoria, a personagem nuclear Mariana Alcoforado interioriza o seu conflito num incessante retorno ao passado, buscando um melhor conhecimento de si mesma, e acaba conhecendo o “outro” segundo seu próprio “eu”. Sórora Mariana Alcoforado, figura mítica da cidade Beja, ligada ao imaginário de todos os portugueses, inspiradora de poetas, romancistas e pintores, era filha de nobres e cedo ingressou no Convento de Nossa Senhora da Conceição, onde professou com a idade de 16 anos. Conheceu o cavaleiro francês Noel Bouton, Marquês de Chamilly, quando este se encontrava com suas tropas em Portugal, apoiando o país na Guerra da Restauração. Com a partida do Marquês, Mariana passaria a esperar por notícias de seu amado, sempre à janela no segundo piso do Convento, vivendo a sua paixão impossível e desesperada, na sua condição de mulher destinada à igreja. Nas cinco cartas escritas por Mariana ao cavaleiro, que foram publicadas em Paris, em 1669 (*Lettres Portugaises*), a religiosa testemunharia a longa espera desse amor. A escrita de Sórora Mariana Alcoforado se completa na tutela de As Três Marias. No processo de intertextualidade, ressalta-se a condição de alteridade em que as *Novas Cartas* se constituem sob o signo de diferença em relação às cartas de Mariana, ao mesmo tempo que só podem ser lidas nessa complementaridade. No caso de Sórora Mariana, ela está socialmente circunscrita à instituição e, por outro lado, tem a consciência de que habitava um corpo de

mulher. Antes de tudo, na escrita, é uma mulher que obedece aos influxos poderosos do coração e expõe, numa linguagem quase obscena, no sentido de se trazer à cena, uma sexualidade reprimida pelas circunstâncias sociais e históricas.

“Por amor me entreguei, por dádiva, não comprando marido nem me vendendo como se mercadoria fora. Por amor, só, e isso vos deve realmente parecer bem estranho. De nada do que fiz me envergonho ou arrependo, podeis dizê-lo a quem pensais que interessado esteja em sabê-lo. Jamais criei segredo de meus sentimentos e pensamentos...” (Sóror Mariana Alcoforado)

## A SOLIDÃO EM SOROR MARIANA ALCOFORADO

As *Novas Cartas Portuguesas* tornou possível às Três Marias desenharem o estado da alma de Mariana Alcoforado. Numa linguagem coloquial sensível e a partir do cotidiano mais elementar da religiosa, as autoras enfatizaram a solidão a que Mariana se condenou. Nesse estar a sós da personagem, as Três buscaram entretecer o presente no passado, utilizando, às vezes, um monólogo interior cheio de erotismo e sensualidade que as conduziu a contemplarem-se a si mesmas e proclamarem a sua união – a mulher também como um ser coletivo que não está destinada a ser só. Na leitura do estado de solidão de Mariana Alcoforado puderam sentir a presença constante da “inquietação” e do “desassossego” porque a religiosa não compreendia o total abandono do seu amado e de suas companheiras “irmãs”.

“Mas de ti que é feito minha Mariana? Que resta de ti, aí de clausura posta a força? Recordarei sempre teus gritos, teu desespero, tua raiva, tua recusa enlouquecida em aceitares o convento, teu ódio; depois perante o inevitável, teu mutismo, teu aceitar dos factos com altivez, o desprezo por todos a subír-te aos olhos e o sorriso cortante a paramentar-lhe a ironia, a boca em jeito de vingança... Que desgraça o se nascer mulher! Frágeis, inaptas por obrigação, por casta, obedientes por lei a seus donos, senhores sófregos até de nossos ma-

les...” ( Carta de D.Joana de Vasconcelos para Mariana Alcoforado freira no Convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja.)

Mariana, uma mulher cujas experiências integravam-se e entrelaçavam-se numa perfeita montagem com dias monótonos, solitários, tão iguais a tantos outros vividos em sua cela, preenchia seu vazio com as lembranças do seu passado e do seu amor impossível, que se repetiam num vai e vem ininterrupto. Sua solidão interior, revelava-se em cada momento de suas lembranças e transcendia a concepção de seu mundo rotineiro. Eram experiências, frustrações, desenganos de uma mulher que vivia presa ao desejo e apaixonada.

“Venho-vos implorar que não deixeis de ir ver Mariana antes de partides para França. Porque vos mereço eu atitude diferente desta vossa fuga ou indiferença ou ainda desprezo em relação a ela? Não vos toca já o coração seu destino cruel, nem vos indigna já sua historia como vos indignou quando vo-la contei? – Muito depressa vos esqueceis dos factos, sentimentos, causas, e como defendê-las ou perdê-la por vossas próprias mãos tão afoitas como indiferentes. Joguete foi Mariana nela A que risco maior não se expôs Mariana sendo vossa amante..Amante ela que vos amou.Precisão, pois, houve, em sacrificar Mariana, tão sacrificada já por outros?” (Carta de D.Joana Vasconcelos para o Cavaleiro de Chamilly, na véspera da partida deste para a França.)

Em *Novas Cartas Portuguesas*, os conteúdos da consciência da personagem constituíram uma ação narrativa de duração intimista, de ritmo de observação e da memória de Mariana, que se concentrou na posição de estar a sós perante o mundo. Fechada em seu espaço, sozinha, sem a companhia das outras mulheres do convento, derrotada pela vida lá fora, Mariana viveu num mundo de amargura e de solidão. Ao saber dessas lembranças, as Três Marias construíram um tecido narrativo entrelaçando presente no pretérito e procuraram romper com o estatuto da solidão, incorporando a escrita em companhia, num horizonte de esperança de libertação da opressão da ditadura e do papel destinado à mulher

na “pequena casa portuguesa”.

**RESUMO:** A presente comunicação pretende analisar a solidão da mulher, em Sórora Mariana Alcoforado, a partir do volume coletivo de *Novas Cartas Portuguesas*, escrito por Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno. Numa linguagem coloquial sensível, “*As Três Marias*” buscam transpor o estado de alma da religiosa, o estar a sós a que estava condenada e, assim, rememoram um passado como se fosse alimento vital do presente. Na obra, as escritoras revelam um erotismo feminino, que rompe a passividade da mulher e, numa ótica feminina mais aberta e corajosa, transgridem as tradições patriarcais portuguesas, trazendo a definitiva marca da completa emancipação da mulher- profissional, econômica, civil e moral. O ritmo de observação, da consciência intimista e da memória de Mariana Alcoforado se concentram na posição de estar a sós perante o mundo e, fechada em seu espaço. “Sozinha” ou em “companhia” de outras vive as lembranças do pretérito construindo um presente, onde a solidão, alimentada pela saudade, a mantém viva e atuante.

**Palavras-chave:** solidão, identidade, intertexto.

**ABSTRACT:** *The present communication pretend to analyse the women solitude, in Sórora Mariana Alcoforado, based on collective volume of Novas Cartas Portuguesas, written by Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa and Maria Isabel Barreno. In a sensitive colloquial language, “As Três Marias” search clearly the soul state of the religious, the loneliness that she was convicted, so, remember a past in the nature of vital feed of present. In the book, the writers expose a feminine eroticism, that disrupt the women passivity and, in a feminine vision more open and courageous, infringe the patriarchal portuguese tradition, bringing the definitive mark of the complete emancipation of women-professional, economic, civil and moral. The rhythm of observation, internal conscience and Marina Alcoforado memories concentrate in the position of being lonely facing the world and closed to her own. “Lonely” or in “company” of others live the memories of the past building the present, where solitude, fed by the nostalgia, keep her alive and actual.*

**Keywords:** *loneliness, identity, intertext.*

## REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo – São Paulo, DIFEL, 1961.
- FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências Humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail, 4ª ed – São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1987.
- BARTHES, Roland. O prazer do texto 3ª ed. – São Paulo, Ed. Perspectiva, 1993.
- PAIXÃO, Sylvia. A repressão do desejo na poesia feminina- A fala-a- menos 1ª ed – Rio de Janeiro, Numem Editora, 1991.
- BATAILLE, Georges. O erotismo, O proibido e a Transgressão– 2ª ed. Lisboa, Moraes Editora, 1980.
- Mulher e Literatura. Anais do IX Seminário Nacional-Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.
- CANIATO, Benilde Justo. A solidão da mulher – I Encontro Paulista de Professores de Literatura Portuguesa – Centro de Estudos Portugueses – USP – 2005.
- HORTA, Maria Teresa, BARRENO, Maria Isabel, COSTA, Maria Velho da Novas Cartas Portuguesas - São Paulo, Ed. Abril, Círculo do Livro, 1974.

# ANTÓNIO LOBO ANTUNES – O DISCURSO E A FINITUDE

Silvana Maria Pessôa de Oliveira<sup>1</sup>

“O homem sabe que deve morrer, e concordamos, habitualmente, em ver nesse saber uma das características essenciais da humanidade, ao lado da linguagem, do pensamento e do riso”. Com essa afirmação, Françoise Dastur baliza os contornos constituintes do que se pode denominar, nos mais variados campos da cultura, uma reflexão sobre a finitude.

No âmbito da reflexão sobre a morte contida no texto literário, que é aqui o que mais nos interessa, pode-se encontrar no mundo grego uma contribuição valiosa, já que o saber deste povo sobre a morte parece assentar-se numa espécie de duplo movimento: por um lado, um tipo de conhecimento proveniente da poesia épica e de outro lado, aquele oriundo da Filosofia.

Jean-Pierre Vernant argumenta que um dos *topos* de grande produtividade literária no mundo clássico é justamente o ideal da “bela morte”. Este ideal consiste na crença em uma concepção da morte como glória imperecível, crença esta que se sustenta através de um ideal de morte que arrebataria os homens na flor da idade e que conferiria ao guerreiro defunto um conjunto de qualidades, prestígio e valores que fazem dele o modelo de excelência do lutador valoroso e devotado à pátria. Ao guerreiro grego, personagem das gestas heróicas, exige-se a escolha de dois destinos que rigorosamente se excluem: ou a grandeza imorredoura do combatente, mas a vida breve, ou uma existência longa, retirada, sem o brilho de qualquer glória.

O paradigma mais notável da proposição da bela morte é o ambíguo Aquiles, personagem da *Iliada* homérica, modelo tanto da areté guerreira quanto do poeta excelente, herói devotado ao combate que escolhe a glória imortal, isto é, opta por morrer em combate para que assim seja elevado acima da condição humana e possa usufruir a honra imperecível que é ser tema da poesia heróica. É por isso que a vida breve, a bela morte só tem sentido se

---

<sup>1</sup> UFMG.

há um poeta para cantá-las. É também nesse sentido que a “bela morte”, a “morte heróica” e o “canto heróico” acham-se intimamente ligados. A razão do feito heróico assume, pois, dimensão metafísica: trata-se do desejo de escapar ao ultraje do envelhecimento e da morte. Morrer, na Grécia arcaica, corresponde a estar relegado ao esquecimento, ao silêncio, à ausência de “fama”. Nessa perspectiva, ultrapassar a morte é também maneira de escapar da velhice: a “bela morte” imortaliza o jovem e belo guerreiro através da memória imperecível fixada no canto heróico. Morre-se, então, para que se possa permanecer vivo.

Redimensionando, no terreno filosófico, a reflexão sobre a finitude no âmbito do mundo grego clássico, Platão no diálogo intitulado *Fédon* advoga a tese da imortalidade da alma e o faz por meio de um discurso que, a partir da análise dos últimos instantes de vida de Sócrates, busca dar um sentido à morte. É visível, neste diálogo, a concepção platônica da morte como travessia e não como fim, uma vez que a crença na imortalidade da alma desempenha o papel de um encantamento destinado a exorcizar o medo da morte. A utilização de um mito escatológico como fecho para o texto pode ser então pensada como uma estratégia que visa superar e de alguma maneira domar a morte:

Em verdade, Símiias, e tu, Cebes, se eu não cresse encontrar na outra vida deuses bons e sábios e homens melhores que os daqui, seria inconcebível não lamentar morrer. Sabei, no entanto, que espero juntar-me a homens justos e deuses muito bons. Eis por que não me aflijo com a minha morte; morrerei tendo a esperança de que existe alguma coisa depois desta vida e de que, de acordo com a antiga tradição, os bons serão mais bem tratados que os maus<sup>2</sup>.

Contrastando com o jovem belo e valente morto em combate que é o herói da poesia homérica, o filósofo retratado por Platão é um sábio condenado à morte e que para ela caminha com “coragem e serenidade”, por saber que seu ofício de toda a vida havia sido justamente a longa preparação para tal momento decisivo:

---

<sup>2</sup> PLATÃO, 1999, p. 123-124.

É chegado o momento que eu exponha a vós, que sois meus juizes, as razões que me convencem de que um homem, que haja se dedicado ao longo de toda sua existência à filosofia, deve morrer tranquilo e com a esperança de que usufruirá, ao deixar esta vida, infinitos bens. Procurarei dar-vos provas disso, ó Símias e Cebes. Os homens não sabem que os verdadeiros filósofos trabalham durante toda sua vida na preparação de sua morte e para estar mortos; por ser assim, seria ridículo que, depois de ter perseguido este único fim, sem descanso, recuassem e tremessem diante da morte<sup>3</sup>.

Nota-se que, na perspectiva platônica, pensar a imortalidade é, antes de mais, constituir os pressupostos tanto de uma metafísica, quanto de uma ética e de uma política. A morte de Sócrates, tal como aparece encenada no *Fédon*, confere à filosofia o estatuto de lugar de ensinamento e de reflexão sobre a finitude, na medida em que, de acordo com as palavras do filósofo, *a mim ensinaram que se deve morrer com belas palavras*. Estabelece-se, pois, com a “bela morte” cantada na épica um *pendant* perfeito.

Parece ser consensual que desde Platão a Filosofia vem se empenhando em constituir um discurso sobre a finitude. Em *Donner la mort*, livro em que Jacques Derrida se dedica a refletir sobre o percurso da morte na filosofia ocidental, o francês assim se refere ao famoso diálogo platônico:

O *Fédon* nomeia aqui a filosofia: é a antecipação reflexiva da morte, o cuidado com que se prepara para morrer, a meditação sobre a melhor maneira de receber, de dar e de se dar a morte, a experiência da proximidade da morte possível, e da morte possível como impossibilidade<sup>4</sup>

Esta passagem de Derrida ecoa ainda o pensamento de outro importante filósofo que também se dedica a pensar a morte. Trata-se de Martin Heidegger, para quem o homem é um ser-para-a-morte. No interior desta visão, é preciso encarar a morte como um fenômeno indissociável da vida. Derrida busca em Heidegger a idéia da *morte possível como impossibilidade*. Trata-se, como se pode

<sup>3</sup> PLATÃO, 1999, p. 124.

<sup>4</sup> DERRIDA, 1999, P. 29. (Tradução minha).



perceber, de uma aporia. Para Heidegger, a morte, isto é, a impossibilidade da existência, é uma possibilidade de existir que o ser é convocado a assumir. Tornar-se livre para a morte implica liberá-la de todos os estratagemas por meio dos quais tenta-se domá-la, seduzi-la, neutralizá-la, para deixá-la reinar inteiramente sobre a existência e atribuir-lhe, então, a possibilidade de tornar-se proprietária do ser. A proposta de Heidegger é pensar a vida como algo que não recua diante da morte, mas a aceita na sua dimensão de luto e de alegria, de riso e de lágrimas.

Outro pensador que vê na filosofia a possibilidade de assumir a situação-limite que é a morte é Hegel. É possível perceber, em sua reflexão sobre a finitude, uma perspectiva que sob muitos aspectos assemelha-se à platônica, na medida em que confere à filosofia o estatuto de um saber destinado a pensar a morte, manter-se através dela e sobrepujá-la. Se de acordo com esta visão, o filósofo é aquele que deve aprender a morrer, a existência humana é então uma morte voluntária continuamente assumida. Trata-se, portanto, de integrar à vida essa ruptura radical, dado que em termos hegelianos a negação da vida supõe como sua condição a própria positividade vital. Essa negatividade absoluta, essa ruptura radical, esse impensável que é a morte se vêem convertidos em limite do que pode ser pensado, o que, no final das contas, parece evidenciar a incapacidade da metafísica de enfrentar a morte. Daí que o empenho da filosofia em desenvolver uma reflexão sistematizada sobre a morte esbarre sempre nesta impossibilidade de pensá-la por dentro, de dizê-la a partir de seu próprio interior.

Saindo do campo estritamente filosófico e buscando a passagem para o terreno literário, Maurice Blanchot pode ser extremamente útil. Misto de filósofo, de crítico literário e de ficcionista, este escritor busca no pensamento dos filósofos Friedrich Hegel e Martin Heidegger os fundamentos para sua reflexão sobre a morte, concretizada em inúmeros textos não só de crítica literária mas também em narrativas. Blanchot vê no sujeito que escreve alguém que ousa permanecer senhor de si perante a morte, por estabelecer com ela o que chama apropriadamente de “relações de soberania”. Dessa forma, o sujeito que pensa a morte não se considera alguém injustiçado porque sabe que vai morrer, ou que encara a morte como a suprema prova de crueldade para com os

homens; a morte é vista antes como dádiva, como oportunidade única de travar relações com a arte. É por isso que Kafka, escritor a quem Blanchot dedica parte considerável de seus escritos, pode dizer “o que escrevi de melhor fundamenta-se nessa aptidão para poder morrer contente” (APUD BLANCHOT, p. 86). Nessa linha de raciocínio, a “intimidade feliz” com a morte torna-se o combustível dinamizador da obra de arte. Contentamento que, conforme a perspectiva de Blanchot, “está muito próximo da sabedoria hegeliana, se esta consiste em fazer coincidir a satisfação e a consciência do eu, em encontrar no negativismo extremo, na morte convertida em possibilidade, trabalho e tempo, a medida do absolutamente positivo” (BLANCHOT, p.88). O que há de notável é a constatação de que existe, nestes escritores referidos, uma relação visceral com a morte. Seja no interior de uma perspectiva humanista, que alicerça-se na crença de que escrever seria uma forma de colocar-se ao abrigo da morte, seja a partir de uma perspectiva que se pode denominar não-humanista que concebe a obra de arte como experiência da morte possível, que Kafka resume na expressão “escrever para poder morrer – morrer para poder escrever”.

Uma pergunta insistente ressoaria, então, continuamente, nos domínios da Filosofia. Ei-la: “O que é propriamente impossível de ser pensado para a metafísica pode apresentar-se em um outro tipo de discurso?” É possível que o texto ficcional acabe por se constituir em resposta privilegiada a esta questão. Muito embora seja, por sua própria natureza, um saber sobre a morte, a ficção pode percorrer caminhos que talvez estejam vedados ao filósofo. Neste sentido, os romances do português Lobo Antunes se constituem ao mesmo tempo em oficina e posto de observação. Oficina porque local privilegiado de produção de uma escrita da morte, verdadeiras tanatografias. Posto de observação porque espaço de convivência de distintos discursos que põem em atividade certos procedimentos e recursos narrativos que tornam possível escrever, de formas infinitamente plurais, o trabalho do tempo e da morte.

Lobo Antunes desenvolve, em muitos de seus romances, um procedimento narrativo que torna possível, a despeito das convenções da verossimilhança, narrar a morte “de dentro”, a partir do ponto de vista de um narrador agonizante. Enfatiza-se, para tal

objetivo, o fluxo de consciência da personagem, com a perspectiva do narrador colada à desta personagem, cujo efeito notável é, para além da dimensão lírica evidente, a simpatia do leitor.

Como acontece com a personagem Nuno de *A morte de Carlos Gardel*, cuja agonia, relatada segundo as variações impostas por cada um dos pontos de vista de quem a testemunha: o pai, a mãe, o próprio Nuno, que, mais de uma vez relata suas últimas impressões, em um procedimento a que o próprio Lobo Antunes já acostumara seu leitor, conforme se pode ver, por exemplo, no belo relato da morte de Maria Antônia, no penúltimo parágrafo de *A ordem natural das coisas* (1992) ou a elegia que constitui o também penúltimo capítulo de *Fado Alexandrino* (1983), no qual a personagem Esmeralda, em coma, narra seus momentos finais.

Se convencionalmente, em inúmeras narrativas e romances, acostumou-se a ver o momento da morte como ocasião propícia para revelações, no caso de *A morte de Carlos Gardel*, a morte de Nuno torna patente a existência estreita e acanhada na qual seus familiares acham-se mergulhados. São seres em ruína, emparedados pela solidão e pela ausência de horizontes, dada a pequenez do mundo em que vivem. É de se notar que nesse universo de seres desamparados e órfãos, Nuno talvez seja, paradoxalmente, a única personagem capaz de comportar uma dimensão positiva, uma vez que enredado em um processo de auto-destruição, avança alegremente para a morte. Não será sem razão que subtraída a presença de qualquer dramaticidade, seja capaz de narrar sua própria morte, num tom próximo ao do contentamento. O canto entoado por ele pode ser visto como cântico de júbilo, na medida em que ecoa lembranças infantis de passeios ao Jardim Zoológico e de vôos no balanço, lembrança que se cruza com outra espécie de vôo, o da morte. Trata-se, como se vê, do estabelecimento de uma identidade secreta entre morrer e cantar. Também no caso de Nuno, a aptidão para “morrer contente” à qual se refere Blanchot indica que a relação com o mundo normal das coisas está, há muito, quebrada: fica-se contente por ser possível acabar com o descontentamento da vida.

À sua maneira, cada uma das personagens de *A morte de Carlos Gardel* pode usufruir, através da suposta magia do canto e da música, de uma fatia de sonho e fantasia que o cotidiano vulgar e

estreito jamais permitiria desfrutar. No universo ficcional em que tais personagens se movem, a possibilidade de saída por meio dos padrões convencionais permanece para sempre vedada e a morte nada salva, nada redime, nada apazigua, já que não pode mais ser vista como limiar da transcendência, tampouco passagem para a eternidade.

Visto sob outra perspectiva, talvez o canto de Nuno ao morrer mais não seja que a percepção de que a arte exige que se brinque um pouco com a morte, que com ela um jogo possa ser pactuado. É bem provável que a própria narrativa de Lobo Antunes seja, afinal, a possibilidade de se entoar esse cântico órfico, enredada que está no próprio movimento em direção ao que morre e é finito e é belo.

Lobo Antunes, tal como certos filósofos, faz da escrita o lugar de uma relação com a morte e a ausência. Esta escrita constitui-se em tentativa de confrontar o sujeito com sua própria finitude, a qual configuraria o fundamento invisível da própria linguagem. A linguagem seria, então, o instrumento no qual se manifestaria, de forma absolutamente radical, a consciência da transitoriedade e da falta. Se a própria linguagem é, como reconhece Hegel, uma potência de morte, já que dar nome às coisas é anulá-las em sua existência “real” isto quer dizer que “quando eu falo, a morte fala em mim” (BLANCHOT, .....). Na palavra é a própria morte que fala e é preciso reconhecer na linguagem menos o poder de trazer por si mesma a morte do que nela ver a confirmação enfática do domínio que ela parece ter sobre o sujeito. Pois, como os romances de Lobo Antunes magistralmente deixam entrever, a literatura talvez seja o lugar que, por extrair da matéria finita dos dias o saber que lhe é inerente, faz desta prerrogativa a mais secreta lei de sua produção.

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. *A morte de Carlos Gardel*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1957.
- DASTUR, Françoise. *A morte – ensaios sobre a finitude*. Trad. Maria Teresa Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999.
- PLATÃO. *Fédon*. Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- VERNANT, Jean-Pierre. “A bela morte e o cadáver ultrajado”. In: *Discurso* (9). São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979. p. 31-62.

# A BUSCA DA IDENTIDADE DE SEBASTIÃO DE CASTRO EM *O Conquistador*: COMO ISSO SE RELACIONA COM A BUSCA DA IDENTIDADE NACIONAL

**Silvani Lopes Lima<sup>1</sup>**

Para a constituição desse texto, partimos da idéia de que evidencia-se no romance *O Conquistador*<sup>2</sup>, de Almeida Faria, a busca de identidade do narrador, mesmo que essa busca não se satisfaça ou cesse ao fim da narrativa. Ao realizar uma autobiografia precoce, o protagonista organiza as experiências vividas até então, bastante numerosas e intensas para a idade de 24 anos, para compreender-se um pouco mais.

Almeida Faria publicara até então obras que estavam diretamente ligadas a acontecimentos históricos recentes. *Rumor Branco* (1962), romance inaugural do autor, escrito em contexto de ditadura, revela pela linguagem densa e fragmentada, o contexto de sua produção. O protagonista, Daniel João, representa os muitos “Daniéis Joões” silenciados pela repressão do governo de Salazar. As demais obras compuseram a chamada tetralogia lusitana, integrada por *A Paixão* (1965), *Cortes* (1978), *Lusitânia* (1982) e *Cavaleiro Andante* (1983). Nesses romances uma mesma família protagoniza as ações e vive os acontecimentos de antes, durante e depois do 25 de abril de 1974, data da revolução civil que pôs fim à ditadura salazarista em Portugal. Trata-se de uma família de latifundiários desestruturada, marcada pela incomunicabilidade entre os membros que vivem juntos, mas não convivem; cada personagem se fecha no seu mundo particular e preocupa-se com seus próprios problemas existenciais. Nesses textos, o tempo da escritura não coincide com o tempo da narração, os acontecimentos narrados se passariam num período que vai de abril de 1974 a novembro de 1975. *A paixão* transcorre na Sexta-feira da Paixão de 1974; *Cortes*, no dia seguinte, no sábado de aleluia; *Lusitânia* é construída por cartas que retratam acontecimentos de abril e setembro de 1974 e

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM.

<sup>2</sup> FÁRIA, Almeida. *O Conquistador*. Rio de Janeiro Rocco, 1993.

março de 1975; por fim, *Cavaleiro andante*, também uma narrativa epistolar, transcorre no mês de novembro de 1975.

Todos esses romances de Almeida Faria são construídos em contraposição à narrativa clássica, possuem uma linguagem fragmentada sintática e semanticamente, que mistura quase sempre sonhos e divagações mentais (fluxos de consciência) com o plano da ação narrada. Poderíamos dizer que o texto traduz o desencontro do sujeito com o mundo circundante, aquilo que gera a incomunicabilidade que, na melhor das hipóteses, se resolve através de cartas, mas não em um diálogo direto. Portanto a leitura nunca é fácil e linear.

Nesse sentido, seu último romance, vem romper com um estilo de escrita do autor. *O Conquistador* é uma narrativa linear, sem fragmentação da linguagem, constituindo um texto fluente e leve. O narrador, cujo nome é Sebastião de Castro, conta a própria história, mas a memória dos episódios vividos, não lhe vem fragmentada, e sim em um relato ordenado, no qual um acontecimento implica em outro. A história segue a cronologia da vida do narrador, desde o nascimento até o momento a partir do qual ele narra, sendo que as sete partes do livro revelam etapas da vida de Sebastião, fases de suas conquistas amorosas. Pela memória o narrador percorre o período de vinte a quatro anos e, pela escrita, o período de sete meses. Portanto, o passado é narrado a partir do presente.

Mas porque o jovem narrador resolve relatar a sua história? Parece que o motivo está na inquietação sobre sua identidade que o marca desde a sua origem. Primeiramente sua avó materna, Catarina, sempre lhe relatara o seu nascimento como algo incomum:

Acreditei durante muito tempo ter vindo ao mundo de um modo diferente de toda a gente. Foi minha avó Catarina – **e as avós nunca mentem** – quem me **meteu** esta idéia na cabeça. Costumava contar-me que, num dia de inverno, de manhã cedo, apesar do nevoeiro, o faroleiro João de Castro tinha ido à praia da Adraga apanhar polvos, quando deu comigo metido num ovo enorme, com a cabeça, as pernas e os braços de fora. (Faria, 1993, p.11)

E a versão da avó fora alimentada pelos pais que nunca a desmentiram. Outros fatores vieram a tornar aurático o seu “surgi-

mento”, pois na pequena comunidade onde ele nascera acreditavam que o menino seria a reencarnação do jovem rei português D. Sebastião, morto em batalha contra os mouros. Isso se deveu ao aspecto apocalíptico do dia em que viera ao mundo - dia do aniversário do rei -, mas principalmente pela impressionante semelhança dele com D. Sebastião:

Tanto as descrições de meu pai como as do cavaleiro tauro-máquico concordavam no aspecto apocalíptico da Praia, nos caminhos cortados, nas covas e barrancos e buracos, nos cadáveres de bezerros e de vacas semi-soterradas, num cavalo morto, de patas para o ar (...). Este espetáculo criou nos presentes, e ignoro se em meu pai, a convicção de que não seria casual a coincidência de el-rei D. Sebastião e eu termos vindo ao mundo no dia do santo do mesmo nome. Apoiando-se em tais factos, o cavaleiro Alcides de Carvalho pôs circular a **lenda** do meu nascimento. (Faria,1993, p.15)

Esses fatos, por toda a vida, inquietaram o jovem e abalaram as suas referências. A falta de traços de semelhança física com os pais fez com que a dúvida sobre a sua gênese surgisse. A crença na possível ligação com o Rei vai perturbá-lo sempre: nos sonhos que o perseguem, no receio que sente de morte na juventude, na aparência assustadora com o mesmo, que não o deixa esquecer a ligação. Entretanto, notemos o verbo *meter* utilizado pelo narrador ao falar da história relatada a ele pela avó, o que revela de certa forma o tom de descrença do adulto que narra agora a sua história a partir de um outro ponto de vista, que não aquele que dominou a sua infância e a sua adolescência, um ponto de vista que se distancia do imaginário fantástico. A expressão “me meteu isso na cabeça” revela que mais do que contar essa história “inaugural” a ele, a avó convenceu-o, através da insistência no relato, de que era aquela a sua origem. Essa posição do eu que narra revela um conflito com aquele outro eu que viveu essa história e que “acreditou durante muito tempo” que aquela fosse a sua história, ou quis acreditar pelo menos. Nesse sentido, é possível depreender como que a oposição razão/imaginação marca a identidade do jovem Sebastião. O narrador afirma “a verdade pode surgir da mentira repetida”, de tal maneira que a narrativa de seu aparecimento se



configurou como verdade. Nas entrelinhas, o conceito de verdade surge aí relativizado, é percebido enquanto linguagem, existente apenas no discurso, portanto, como um construto.

Embora tudo isso seja verdade, o jovem protagonista se constituiu como sujeito sempre em relação ao outro, à alteridade, na medida em que se identifica com a imagem de D. Sebastião. É o que Maffesoli chama de processo ou lógica de identificação, em que o sujeito ultrapassaria toda a espécie de “ilusão ontológica” e a existência do “eu” se construiria na lógica ou relação comunicacional. Ao contrário da lógica da identidade, a lógica da identificação parte desses casos de experiência que constata que o “eu” é feito pelo outro. Esse outro pode ser Deus, a família, a tribo, o grupo de amigos, os “outros” que pupulam em mim, ou, no caso Sebastião, o rei D. Sebastião, seu homônimo excepcional<sup>3</sup>.

Inicialmente assustado com a espera por redenção que o cerca, o narrador acaba por sentir orgulho da sua semelhança com o rei e se aproveita disso na sua “eterna” conquista. Sebastião, longe de ser um guerreiro, se faz cavaleiro do amor. Por isso a necessidade de ressaltar o falo, segundo ele exageradamente grande:

Em vésperas das férias, os mais velhos da escola inventaram um concurso de campeão na mijação. (...) Ganhei eu, que desde a madrugada não mudava de águas. Para minha perplexidade, a malandragem soltou protestos por causa do meu calibre (...) e por isso me desclassificavam. Deixei a prova zangado (...), contente contudo porque ao menos um facto preciso, medível, indesmentível, fundamentava as fantasias sobre mim. (Faria, 1993, p.48)

Amar as mulheres vai se configurando na vida de Sebastião como uma arte. Por isso com dois anos já se operavam mudanças nada desagradáveis no seu corpo quando Dora Bela se aproximava de seu berço; ao entrar no colégio, a coleguinha Amélia desperta a sua curiosidade anormal pelo sexo oposto; no terceiro ano colegial vive uma experiência sexual intensa com a professora Justina. Essas primeiras experiências apontam o menino prodígio que se revela em relação às mulheres. As demais etapas de sua vida não

<sup>3</sup> MAFFESOLI, Michel. “Da identidade à identificação”. In: MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996. (p. 299-350).

poderiam ser diferentes, em todas elas, uma forte ligação amorosa orquestra os acontecimentos. O narrador reconhece isso como fado:

Devo-lhe a noção de que, mesmo que algo se aprenda pela prática, para esta, como para qualquer arte, já se nasce fadado. Mas nem os fados nem as fadas bastam. É preciso que alguém nos desperte do sono dos sentidos. Justina me ensinou a amar as mulheres. (Faria, 1993, p.48)

A conquista de diferentes mulheres foi um aprendizado sobre o sexo feminino e sobre a arte de amar, mas, para além disso, se revelará a conquista de si mesmo.

Dentre as pessoas importantes das suas relações familiares, a avó Catarina constitui a grande influência na formação de Sebastião de Castro. Autoridade mítica responsável pela narrativa de origem do protagonista, principal referente para o neto, já que ela é o único membro familiar com quem ele se acha vagamente parecido – especialmente na “imaginação que perde o pé da realidade”. Desde sempre é ela a principal referendadora da ideia da reencarnação de D. Sebastião no neto, por isso narra a história de seu misterioso surgimento (vindo do mar), busca explicação para a tardia fala do neto ainda ratificando a sua própria gênese, ou seja, enquanto toda a comunidade acredita em milagre quando Sebastião começa a falar, já avançado de idade, Catarina acredita que ele engolira alguma alga marinha que lhe trancara a voz. É também Catarina que vai explicar ao neto os constantes sonhos que o perseguem, sempre os relacionando com a vida do rei. Sebastião afirma que “a relação que havia entre ele e Catarina não era a de avó e neto, mas a que pode haver entre certos homens e certas mulheres” (Faria, 1993, p. 91). Por isso conviver com ela, em uma relação de cumplicidade, aprimorou em Sebastião o aprendizado sobre o sexo feminino: “Nos quatro anos em que fui seu hóspede desempenhei com todo o afincamento os papéis de homem da casa, de neto e de atento discípulo. Em contrapartida ela abriu-me alguns meandros da psique feminina” (Faria, 1993, p.92).

Entre as mulheres de sua vida, Clara, a primeira mulher com quem o narrador teve uma relação mais adulta, apesar de ainda ser

um adolescente, foi o grande amor de sua vida. Seria interessante notar que a mulher com quem parece que D. Sebastião finalmente se casaria, voltando da África, chamava-se Isabel Clara Eugênia. Prima do Rei Virgem, provavelmente foi “pedida” por ele apenas para que seu pai, Felipe II da Espanha, auxiliasse financeiramente Portugal na guerra contra os mouros. Felipe II teria, então, afirmando que se D. Sebastião voltasse da guerra, ele ganharia um genro; se não, um reino. Certamente não é por acaso que essa empatia se dá, a menina norte-americana também teve uma vida intensa e uma conturbada passagem para a vida adulta. Passou por crises com a mãe na adolescência, o que a levou a engordar disformemente. Quando voltou à forma e começou a ser assediada pelos meninos, repugnou-os. Todos esses conflitos, Clara os trouxe junto de si para a relação de descobertas que teve com Sebastião. Ajudar Clara a conhecer-se ajudou também Sebastião a se conhecer:

Dessa época trazia Clara consigo várias fotografias, nas quais se espelhava a timidez misturada ao incrédulo orgulho de sentir-se bonita. Quando lhe pedi um exemplar daquele arsenal fotográfico, ela desconversou: “imagens são miragens, de nada valem”. (...) Ou não se reconhecia em nenhuma fotografia ou detestava ver-se reduzida a um instante definitivo. O que contradizia a necessidade de andar com tantos retratos atrás, como se deles precisasse para ter certeza de ser real. No fundo não se identificava com seu próprio corpo.

(...) Clara libertou-se dos freios com que ela mesma se prendera. A mútua procura do prazer, e do prazer de dar prazer, foi-se tornando para nós um fim em si. E ambos acabamos recebendo muito mais do que demos. Nem me preocupava mais em não tirar furtivamente as meias antes de a luz apagada, por já não querer esconder a minha disformidade. (...) A paixão nos caíra em cima, ensinando-nos mais sobre nós próprios do que todas as reflexões metafísicas. (Faria, 1993, pp.68-69)

Sebastião, por meio de Clara, passa a aceitar-se, já não se importa mais em ter nascido com seis dedos. Mas a principal ligação que há entre eles é o modo como de algum modo identificam-se a partir de uma imagem, do outro ou de si próprio. Clara carregando consigo suas fotografias, um simulacro de si mesma; Sebastião

explorando a sua semelhança com D. Sebastião.

A etimologia do nome “Clara” torna-se importante nesse contexto. Significando “clareza”, “esclarecimento”, a jovem americana insere no “Velho Mundo” do protagonista um novo olhar sobre a História. Envergonhado de sua postura diante do mito-história de D. Sebastião, o narrador protagonista constata que “como racionalista esclarecida, Clara tinha outra atitude em relação à História [diferente do povo português]. Comparadas com o milenário messianismo hebraico, as sebastianices locais eram-lhes apenas caricatas. Gozava com as várias profecias acerca do regresso de reis desaparecidos” (Faria, 1993, p.72). A influência da namorada “esclarecida” revela-se quando Sebastião observa o retrato de D. Sebastião pintado por Cristóvão de Morais, que está no Museu de Arte Antiga, em Lisboa. Percebendo os artificios de que se constitui a história institucional, Sebastião de Castro percebe que o pintar, na criação de sua obra, lança mão de artificios para dar a importância e a grandiosidade que se espera de um rei ao menino frágil e inseguro que foi Sebastião I.

O tempo todo buscando sua identidade própria, Sebastião acaba jogando o jogo de Sebastião, o “Desejado” e, sendo “a Reencarnação há séculos aguardada, devia dedicar-se em exclusivo àquilo em que o Outro estrondosamente falhara ao manifestar pelo sexo uma aversão extraordinária” (Faria, 1993, p. 70). Ao fim da escritura de suas memórias, conclui que “por muito que me agrade a travessia dos anos passados, sou obrigado a reconhecer que não me trouxeram senão ao ponto de onde parti. (...) Continuo ignorando quem sou” (Faria, 1993, p. 126).

Metáfora de um Portugal em busca de si mesmo, como dos sonhadores que acreditam no encontro do real através da linguagem metafórica, Sebastião de Castro realiza, na sobrevivência e renovação do mito de D. Sebastião, a criação do “Quinto Império”. O universo onírico do início da obra (quando o narrador fala de sua infância e adolescência) é substituído pelo desencantamento à medida que Sebastião de Castro aproxima-se da desmistificação da história. A solução é encontrada quando esse desencantamento torna-se novamente “encantamento”, quando transformado em arte.

Procurando sua identidade, Sebastião recorre à História: “no

outono matriculei-me em História na Sorbonne, cada vez mais interessado num passado que desejava desvendar”. (Faria, 1993, p. 115) Essa constitui uma atitude típica da modernidade – seja na arte, seja na teoria : recorrer à história em busca de sua identidade e de meios para compreender o presente, refazendo ou recuperando o passado. Isso não se reflete sobre o presente apenas, mas, de um certo modo, “altera” também o passado, interpretando-o.

Ao mesmo tempo em *O Conquistador* põe em questão os “factos” da forma como nos são trazidos pela historiografia, reforça o mito, recriando-o em outro plano: o plano da arte. Sebastião de Castro pode ser considerado, por suas características físicas, por sua história pessoal, um Encoberto que anda pela Terra “conquistando mulheres” e tentando reverter sua história de derrota, vivendo a outra parte do seu duplo. Parodiando, a obra sacraliza e questiona o passado ao mesmo tempo, realizando em si um paradoxo.

Aparentemente diversos, os romances de Almeida Faria abordam a mesma temática: a construção da identidade pessoal ou coletiva. O contraponto com a História também permanece em todos os romances. Quando questiona a história passada e o apego do povo português à idéia de redenção que o leva a uma condição alienante, o narrador acaba por pensar seriamente questões da história recente, sobre as quais não se pensa, como as guerras coloniais das quais ele foge por considerá-las sem sentido. Daí o sarcasmo do narrador a certa altura do romance:

Por ironia da história, o Rei Virgem passou a ser alvo dos fascínios femininos e, após a sua morte numa derrota omíni-  
nosa, muito boa gente cáira num masoquismo colectivo que  
define bem o fraquinho deste país por tudo que seja fracasso,  
amadorismo e misticismo de pacotilha. (Faria, 1993, p. 104)

Maffesoli<sup>4</sup> afirma que a ficção é uma necessidade cotidiana. Cada um para existir, conta-se uma história. Nesse sentido o “eu” é uma frágil construção, ele não tem substância própria, mas se produz através das situações e das experiências que o moldam num perpétuo jogo de esconde-esconde. A “realização” de D. Sebastião em Sebastião de Castro acontece no encontro com a imaginação,

---

<sup>4</sup> Op. Cit.

com a criação artística – literária, neste caso. Como um encontro consigo mesmo, a transformação de suas memórias em linguagem leva-o à descoberta do sentido do ser.

**RESUMO:** Esse texto procura desenvolver algumas reflexões a respeito da construção da identidade do narrador protagonista do romance *O Conquistador*, do escritor português Almeida Faria e tenta estabelecer certa correlação dessa construção identitária, em nível pessoal, coma busca identitária em nível coletivo, da própria nação portuguesa. Para isso analisamos certos posicionamentos do narrador em relação às personagens próximas a ele e em relação à História de seu país. A análise pretende mostrar que nesse romance há inversão paródica cujo efeito permite a leitura da identidade como algo em permanente movimento.

**ABSTRACT:** *This text intends to develop some reflections about the construction of the protagonist narrator's identity in the novel 'O Conquistador' (The Conqueror), by the Portuguese writer Almeida Faria, and tries to establish some correlations of this identitary construction, on a personal level, with an identitary search, on a collective level, from the Portuguese nation. For this, we analysed certain narrator's positioning with relation to the characters close to him, and with relation to the History of his country. The analysis intends to show that this novel contains parodic inversion whose effect permits the reading of identity as something in permanent movement.*

## ALICERCES (1882-1886): O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO TEXTUAL EM ANTÔNIO NOBRE

Sílvio Augusto de Oliveira Holanda<sup>1</sup>

Porque é que te odeiam os homens, se os levas  
A um mundo melhor?  
Ó velha hospedeira da aldeia do nada,  
Tenho as malas prontas, vou breve partir.  
(Antônio Nobre - *Despedidas*)

Considerando-se o *corpus* poético de Antônio Nobre formado por *Só* (1892), *Primeiros Versos* (1921) e *Despedidas* (1902), o volume *Alicerces*, só publicado em 1983 por Mario Cláudio, ocuparia um lugar meramente secundário, borrão de que se teria valido o poeta para construir poemas que figuram em outras coletâneas poéticas do autor. O *Só*, por exemplo, apresenta os seguintes textos oriundos do caderno manuscrito: “Paraíso Perdido”, “Elegia”, “O meu condado”, “O meu cachimbo” e “A Morte De Ofélia”, textos cuja importância para a interpretação do volume de 1892 já justificaria o exame do processo de construção textual na passagem do caderno autógrafo para a obra publicada.

Os textos reunidos em *Alicerces* apresentam diferentes estágios de elaboração, estando alguns reduzidos à indicação de um simples título (por exemplo, “Sepulcrosito”). São 101 textos (ou esboços) dispostos em 72 folhas (reto/verso) e datados do período de 1882 a 1886. Desse conjunto, 5 textos figuram no *Só*, 30 em *Primeiros Versos*, sendo 53, aproximadamente, inéditos em livro.

Embora se façam referências à materialidade do texto, não busco a mera notação filológica, no encaixe de variantes ou de uma vontade autoral. Tal tipo de pesquisa é relevante no âmbito dos Estudos Literários, contudo visto à aproximação hermenêutica dos textos nobrianos.

Como se deve avaliar em conjunto os 53 textos inéditos de *Alicerces*? Seriam mero exercício poético que não se alça à condição de poema acabado? Independentemente da valoração crítica de que

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Pará (UFPA).

podem ser objeto, tais textos apresentam temas, mitos, símbolos e imagética recorrentes no *corpus* nobriano. Dentre os referidos temas, ressaí a morte, presente já no texto de abertura: “A Morte / Levando a Minha Mãe, levou-me o coração!” (Nobre, 1983, p. 17).

Ofélica visão, anjo louro, “doce irman dos lírios bellos”, fada, noiva de Hamlet, a mulher está aqui associada à pureza. A imagem da Purinha, tão cara ao universo poético, é anunciada em “Madri-gal”:

Os gallos cantam, anunciando a aurora!  
 Piedoso e brando o teu olhar incide,  
 No fundo abismo de meus olhos vagos...  
 És para mim a estrella dos Reis Magos,  
 És para mim a Torre de David...

Não sei, não sei que sinto, quando avisto  
 Teu vulto ideal:postas as mãos no seio,  
 Com o cabelo separado ao meio,  
 Caído para traz, como o do Christo! (Nobre, 1983, p. 22-23)

A imagética nobriana já aqui nos oferece algumas de suas maiores realizações: “... beber a luz da aurora” (Nobre, 1983, p. 32); “ofélica visão!” (Nobre, 1983, p. 31); “Há-de enxugar-te o corpo a luz dos meus desejos.” (Nobre, 1983, p. 32); “Corre, emfim, pelo mundo em ondas luminosas / o vinho da alvorada,...” (Nobre, 1983, p. 33); “... o pardal, esse D. Juan alado” (Nobre, 1983, p. 33); “Chove nos bosques o luar” (Nobre, 1983, p. 60). Relacionada à inovação imagética, observam-se diversas referências à música e às artes plásticas (Delaroche, Zurbarán, “rafaelesco”, por exemplo), bem como ao universo da poesia shakespeariana (“Cobrem o rio as arvores, Hamletos” — *AL*, 55).

A suntuosidade, às vezes meramente lexical de Eugénio de Castro, cede lugar ao arrojo imagético de António Nobre, um dos aspectos mais citados pela crítica. A inovação imagística pode estar vinculada a uma visão agudamente plástica do real, capaz de renovar metáforas de há muito destituídas de sua força expressiva. Por vezes, o processo se intensifica pela sugestão de atmosferas alucinatórias ou oníricas. É o caso da inédita “Poesia do Outono”, em que as sugestões visuais e auditivas se mesclam, se confundem,



num processo sinestésico, que a poesia posterior a *Alícerces* só fará desenvolver:

O sol poente ensanguentado morre  
No glauco oceano tumultuoso e frio,  
E pelas selvas diluída escorre  
A prata fosca do luar sombrio.  
O orvalho aguado, morno, somnolento,  
Chove no calix dos morenos goivos  
Da laranjeira, aos repelões do vento,  
Deixa cair na terra a flôr dos noivos!  
Os velhos choupos pedem, soluçando,  
Agasalho a quem passa nos caminhos,  
E as cotovias noivam, abraçam-se piando  
Em os seus leitos de noivado, — os ninhos! (Nobre, 1983,  
p. 41)

Intensamente plástica, a associação entre o elemento aquático e o feminino, em “Os Miosotis” está associada ao mito das mouras encantadas, retomada de elementos do maravilhoso popular como quer José Carlos Seabra Pereira (2001, p. 14). Em *Alícerces*, Antônio Nobre, assim, divide-se entre a tradição romântica e o Decadentismo geracional:

Alli, ao pé de uma nascente de agua  
Os miosotis florescem todo o anno  
Como as algas no fundo do oceano  
Como plantas nos sulcos de uma fragua  
Ao-vel-as, penso com tristeza e magua  
Que essas pequenas flôres são, coitadas  
Olhos azues de mouras encantadas,  
Alli, á beira da nascente de agua (Nobre, 1983, p. 67)

A nota recorrente da virgindade, em “Santa Cecilia”, reveste-se de um aspecto sagrado, a que se associa, pelo recurso à sinestesia, um forte senso de plasticidade:

Santa Cecilia  
(À vista d’um quadro de Delaroche)

N'um rio virginal, de agoas claras e mansas,  
 Pequenino baixel, a santa vai boiando...  
 Dilue-se a pouco e pouco o oiro das suas tranças  
 E, diluido, vê-se as agoas aloirando!

Circunda-a um resplendor luzente de esperanças,  
 Unge-lhe a fronte o luar, avelludado e brando  
 E com a graça etherea e meiga das creanças  
 Santa Cecilia vae boiando, vae boiando...

Os cravos e os jasmins abrem, à luz da lua,  
 E. ao verem-na passar, fantastica barquinha,  
 Murmuram entre si: «É um marmor que fluctua»

Ella entra, emfim, no Oceano... E escuta-se, ao luar,  
 A mãe do pescador, rezando a ladainha  
 Pelos que andam, Senhor! sobre as aguas do mar... (Nobre,  
 1983, p. 58)

O quadro “Sainte Cecile” foi pintado por Paul Delaroche e Charles Béranger em 1836. Cabe destacar a convergência com a narrativa da lenda de Santa Iria em *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett. A relação entre Garrett e Antônio Nobre, como se sabe, é um dos mais importantes núcleos da interpretação da poesia nobriana. Dependendo de como seja tratada tal relação, Nobre pode passar de precursor da poesia moderna a tradicionalista nortenho a modular os cediços temas do romantismo lusitano, imagem sob medida para um neogarrettismo esquecido do viés crítico do nacionalismo do autor das *Viagens*. A plasticidade imagética, uma certa atmosfera espectral, a animização das flores, emprestam ao texto uma ambiência finissecular, tornando etéreo o ser feminino e santo, num apelo simbolista ao irreal e ao mistério. Curiosamente, no quadro de Delaroche, a figura de Santa Cecília não está à superfície d’água, mas sentada e ladeada por anjos de expressões femininas. Seabra Pereira ressalta, ao tratar do poema em questão e de outro a ele relacionados, o cruzamento da morte com o amor:

Por outro lado, a imagem ofélica da morte, que aparecera em 1884 com «Os rios» e em 1886 com «Quando eu fiz versos

pela vez primeira», desenvolve-se em «Enterro de Ofélia» de 1888 (para nacionalizar-se depois, em Paris, com uma «Santa Iria» de inspiração garrettiana [...]. Prenunciava assim outras figurações do cruzamento da morte com o amor (por forma a privá-lo da consumação corpórea) [...] Tudo isto se processa adentro duma correlação decadentista e neo-romântica que será distintiva de todo o *Só* e também de acordo com a dupla impregnação shakespeariana e pré-rafaelita que então marcava a personalidade e a obra de António Nobre. (Pereira, 2001, p. 16)

Em “Carta ao Oceano”, o ciclo temático ofélico traz uma variante, relacionada ao anseio pela morte por parte do eu lírico. A imagem de uma mortalha líquida poderia ser associada à imagética romântica em torno do oceano (Victor Hugo, por exemplo):

Quizera, até, ó verde oceano antigo!  
Morrer, ser pó, materia, cinza e nada!

E caminhando pelas águas fôra  
Envolto nessa líquida mortalha.  
Cair prostrado, exausto e sem alento,  
Como um guerreiro ao fim de uma batalha! (Nobre, 1983,  
p. 78)

Cabe dizer também que, além da água, a morte se enlaça, por vezes, à música. Em “O Violino”, o instrumento, em sua potência evocativa, é capaz de encerrar o vento oceânico das grandes tempestades, os apelos humanos, a imagem de Santa Cecília, os vagalhões dos mares. Túmulo de sons, a música, assim, torna-se um esquife da alma:

N’este gentil, delgado e simples instrumento,  
Que Stradivarius fez, á luz do genio humano,  
A gente cuida que anda a uivar lá dentro o vento  
Erguendo a crista negra aos vagalhões do oceano. [...]  
Serás o esquife da alma, o caixão pequenino,  
Aonde um morto jaz, occulto á nossa vista: (Nobre, 1983,  
p. 78)

Entre os inéditos, como se viu, é recorrente a associação entre a amada e a morte, segundo uma tradição que remonta ao Romantismo (virgem morta). Poder-se-ia falar, então, em *tópos* da morte no mar / rio, presente na poesia portuguesa desde os cancioneiros peninsulares. Embora dissolvente, à água não falta a beleza espectral do plenilúnio. Em “Somnambula”, num cenário onírico, a morte, em seu aspecto sublimizante, torna a mulher um ser híbrido entre o humano e o irracional, espécie de sereia, imagem tão cara ao folclore europeu:

Por entre a sombra, ennevoada e espessa,  
D’um pesadelo, ó tenebrosa idéia!  
Vi-te na praia, à luz da Lua-Cheia,  
Morta, deitada, como n’uma eça” (Nobre, 1983, p. 26)

Essa representação onírica e feminina da morte se complementa com a sua contraparte masculina (“Em sonhos, vi-me de repente frio, / Amortalhado n’um lençol funéreo,” — AL, 24), como se observa no édito “O meu noivado”, visão alegórica das núpcias entre o eu lírico e a morte:

Fitei-a... E vendo-a tam gentil, tam nova,  
Disse-lhe, então, com uma voz de arminho:  
«Vem tu comigo repousar, na cova,  
Que eu tenho medo de ficar, sosinho...»

Ella sorriu... E ao vel-a, silenciosa,  
Eu exclamei, num tom vibrante e forte:  
«Vem: sê a minha noiva, a minha esposa...  
Quem és tu? e ella respondeu: «A Morte».(Nobre, 1983, p. 24)

Em “Creanças, ride!”, tem-se, também, a morte do próprio poeta, narrada à maneira de balada e ressaltada por referências a Goethe (“A canção do rei de Tule”):

Creanças, ride!  
Bailae! Bailae!  
Ó pombas, ide!  
Voae! Voae!

Dizei, na Torre  
Ideal do céu,  
Que um poeta morre  
Que morro eu...  
O pescadores!  
Que andas, no mar,  
Cheios de dores,  
A luz do luar!  
Que tendes certa

E a cova aberta  
A vossos pés:  
Lança a braça  
Ao mar azul:  
Pesca-me a taça  
Do rei de Thul... (Nobre, 1983, p. 44)

As relações entre a poesia nobriana e a pintura estabelecem-se (cf. John Millais, *Ophelia*, 1851-2) por um apelo plástico de que se revestem alguns poemas, como “A morte de Ofelia” (Nobre, 1983, p. 78). Reelaborado e ampliado, o poema passou a ser designado “Enterro de Ofélia” (*Sô*) e a compor uma das sete elegias. A morte, aqui, constitui-se numa dualidade de podridão e ascensão, de cuja tensão nasce uma forma fascinante de beleza mórbida, cara a um certo simbolismo europeu. Enquanto o corpo, mero invólucro, é atirado às regiões da vala, a alma “ascende ao céu azul, bendito” (Nobre, 1983, p. 78). Em nível claramente alegórico, “Traição da morte” encena as núpcias entre uma fada vesga e leprosa (forma invertida da virgem morta romântica) e o eu lírico, sob a égide do amor:

Deitou-se no meu leito  
Tomou nas suas minha mão gelada,  
Depois collou a sua bocca à minha!

Ella, no entanto, enchendo-me de beijos,  
Enroscou-se-me, forza de desejos,  
E disse-me baixinho: «Eu quero amor...» (Nobre, 1983, p. 88)

A hediondez mesma da morte, por vezes, está associada à pin-

tura, sob um prisma decadentista de que não está ausente o mórbido:

A Morte

**Pintam-n'a velha**, desdentada e feia,  
Hedionda, vesga, lazara, plebeia,  
Fenomeno exquisito da materia;  
Dizem que é grande, que ella toda um mundo,  
Que o largo oceano, tenebroso e fundo,  
É do seu corpo a mais pequena arterial! (Nobre, 1983, p. 63)

O *spleen* é considerado pelo eu lírico como “Mal Inglês”. Sob a influência de “Spleen II” (Baudelaire), ainda aqui a morte é alegórica, a girar em torno de um dilacerado eu lírico, cindido pela dúvida e incerteza, o que o faz mergulhar num profundo aborrecimento. O símile do sepulcro faz ressaltar o aspecto de imobilidade e silêncio que o envolve numa atmosfera de decadência:

Minado pela duvida e incerteza,  
Acabrunhado pela mão da sorte  
Ha certos dias para mim horriveis:  
É quando o spleen, essa doença ingleza,  
Me roe o corpo e me apoquent a alma  
Com nevroses e sonhos impossíveis.  
E a morte voando em torno a mim aceza  
E a sua mão na minha mão espalma.  
Naquelles dias tudo me aborrece,  
Sinto-me mau, estúpido, nervoso,  
O céu não abre as azuladas portas.  
E o meu gelado cerebro parece  
Um sepulcro, callado e silencioso,  
Aonde jazem as ideias mortas! (Nobre, 1983, p. 78)

Em síntese: em *Alicerces*, em textos acabados ou apenas esboçados já se fazem presentes as marcas da poesia de Antônio Nobre. A dualidade da morte (sublime/baixa), as relações entre as artes (música e pintura) e a morte, a imagética ofélica (Shakespeare). Assim, procurou-se, com base em Mário Cláudio, demonstrar que o caderno de 72 folhas não é apenas um livro de esboços, laboratório para uma escrita depois superada. Os 53 textos que permane-

ceram inéditos em livro até 1983 precisam ser examinados para a avaliação crítica global da poesia nobriana, por já revelarem alguns dos principais temas do lirismo do autor de *Só*, como a morte e o fatalismo.

**RESUMO:** A presente comunicação é um estudo do volume *Alicerces*, de Antônio Nobre, publicado em 1983 por Mário Cláudio. O trabalho está fundamentado, entre outros textos inéditos até então em livro, na leitura de “Poesia do Outono”, “Santa Cecília” e “Virgiliana”, buscando-se afirmar a importância do volume para o conjunto da produção literária de Antônio Nobre. Assim, procura-se, com base em Mário Cláudio, demonstrar que o caderno de 72 folhas não é apenas um livro de esboços, laboratório para uma escrita depois superada. Caderno manuscrito pertencente à Biblioteca Municipal de Matosinhos, *Alicerces* traz, aproximadamente, 101 poemas ou esboços, que, com maiores ou menores mudanças, foram incorporados pelo autor ao livros *Primeiros Versos* e *Só*, tendo 53 textos permanecido inéditos em livro até 1983. Tais inéditos precisam ser examinados para a avaliação crítica global da poesia nobriana, por já revelarem alguns dos principais temas do lirismo do autor de *Só*, como a morte e o fatalismo.

**Palavras-chave:** Antônio Nobre; *Alicerces*; simbolismo.

**ABSTRACT:** *This article aims to analyze Antônio Nobre's Alicerces, published in 1983 by Mário Cláudio. It is based, between others inedited texts, in the examination of “Poesia do Outono”, “Santa Cecília” e “Virgiliana”, in the search for demonstration of the importance of volume to the whole of literary production by Antônio Nobre. Thus, its seeks, based in Mário Cláudio, demonstrate that the note-books of 72 leaves is not merely a books of sketches. Manuscript of Municipal Library of Matosinhos, Alicerces includes, approximately, 101 poems or sketches, that, with modifications, were incorporate by author to books Primeiros Versos and Só. Those inedited texts must be examined for a global critic evaluation of Nobre's poetry, because reveal a few of main themes of lyrics of author of Só, as death and fatalism.*

**Keywords:** *Antônio Nobre; Alicerces; symbolism.*

## REFERÊNCIAS

- CASTILHO, Guilherme de. *António Nobre*. 3. ed. Lisboa: Presença, 1988. 211p.
- CINTRA, Luís F. Lindley. *O ritmo na poesia de António Nobre*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002. 138p.
- COLÓQUIO/LETRAS. Memória de António Nobre. Lisboa, n. 127/128, jan.-jun. 1993.
- GARCEZ, Maria Helena Nery. Singularidade de um simbolista português. *Colóquio/Letras*. Memória de António Nobre. Lisboa, n. 127/128, p. 53-64, jan.-jun. 1993.
- GARCEZ, Maria Helena Nery. António Nobre e Vitorino Nemésio: linhagens. *Voz Lusíada*. São Paulo, n. 17, p. 9-28, 2002.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. “A canção do rei de Tule” [“Der König von Thule”]. Trad. Antero de Quental. In: *Poesia*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1964. v. 1, p. 326-7.
- GOMES, Álvaro Cardoso. Memória e evocação em António Nobre. *Voz Lusíada*. São Paulo, n. 17, p. 126-136, 2002.
- GOMES, Francisco Casado. *O elemento mar na obra de António Nobre*. Porto Alegre: Globo, 1958. 224p.
- JORNAL DE LETRAS, n. 512, 28.4.1992.
- LOPES, Óscar. A oralidade de Nobre. In: *Modos de ler*. 2. ed. Porto: Inova, 1972. p. 263-275.
- LOURO, João Francisco Marinho. *A imagem de Portugal na poesia de António Nobre*. Lisboa, 1995. 113p. Tese de mestrado em Literatura Comparada Portuguesa e Francesa (Época Contemporânea), Universidade Nova de Lisboa, 1995.
- LOURO, João Francisco Marinho. *O imaginário na obra poética de António Nobre*: conferência. Coimbra: Assoc. Antigos Estudantes Univ. Autónoma de Lisboa, 1992. 27p.
- MARINHO, Maria de Fátima. *A poesia portuguesa nos meados do século XX*: rupturas e continuidades. Lisboa: Caminho, 1989. 266p.
- MORÃO, Paula. *O Só de António Nobre*: uma leitura do nome. Lisboa: Caminho, 1991. 106p.
- NOBRE, António. *Cartas inéditas de António Nobre* / editadas com uma introd. e notas por Adolfo Casais Monteiro. Coimbra: Presença, 1934. 191p.
- NOBRE, António. *Só*. Paris: Léon Vanier, 1892.
- NOBRE, António. *Só*. 2. ed. Lisboa: Guillard, Aillaud & C.<sup>a</sup>, 1898.
- NOBRE, António. *Só*. 4. ed. Porto: A Tribuna, 1921. 163p.
- NOBRE, António. *Primeiros Versos*. Porto: A Tribuna, 1921. 154p.
- NOBRE, António. *Correspondência*; org. Guilherme de Castilho. Lisboa:



- IN-CM, 1982. 560p.
- NOBRE, António. *Despedidas*. Porto: Domingos de Oliveira, 1902. 126p.
- NOBRE, António. *Despedidas*. 2. ed. Porto: Domingos de Oliveira, 1932. 209p.
- NOBRE, António. *Alicerces seguido do livro de apontamentos*. Lisboa: IN-CM, 1983. 181p.
- NOBRE, António. *Cartas e bilhetes-postais a Justino de Montalvão*. Porto: Figueirinhas, 1956. 195p.
- NOBRE, António. *Cartas inéditas de António Nobre*; editadas com uma introd. e notas por Adolfo Casais Monteiro. Coimbra: Presença, 1934. XXIX, 191p.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. *António Nobre: projecto e destino*. Porto: Caixotim, 2000. 154p.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. *O essencial sobre António Nobre*. Lisboa: Impr. Nacional-Casa da Moeda, 2001. 95p.
- RÉGIO, José. *Pequena história da moderna poesia portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Inquérito, s. d. p. 75-79.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. António Nobre. In: COELHO, Jacinto do Prado (dir.). *Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira e Galega*. 3. ed. Porto: Figueirinhas, 1985. 3v. v. 3. p. 731-3.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de. *António Nobre*. Lisboa: Guimarães, 1918. 108p.
- SEABRA, José Augusto. O espaço mitográfico do “Só”. In: — . *Poligrafias Poéticas*. Porto: Lello & Irmão, 1994. p. 203-18.
- SIMÕES, João Gaspar. *António Nobre, precursor da poesia moderna*. Lisboa: Inquérito, 1939. 78p.

## A CASA E OS MOINHOS

Sofia de Sousa Silva<sup>1</sup>

Começamos pela leitura de um pequeno poema de Sophia de Mello Breyner Andresen, incluído em *Dual* (1972):

Em nome da tua ausência  
Construí com loucura uma grande casa branca  
E ao longo das paredes te chorei<sup>2</sup>

Para melhor podermos ler os três versos deste poema, voltamos-nos para o ensaio “Poesia e realidade”, no qual se explicitam princípios norteadores da poesia andreseniana. O ensaio estabelece primeiramente a diferenciação entre a Poesia, a poesia e o poema. A Poesia seria a própria realidade pura, sem intervenção humana; a poesia seria a relação que o poeta estabelece com a realidade — uma relação amorosa marcada por uma falta — e o poema seria uma criação derivada do encontro entre o poeta e a realidade. O poema seria então um produto da lacuna que sempre impede que a relação entre o poeta e a realidade seja uma fusão total. O poema se inscreveria nessa falta, a preenche-la:

Não podendo fundir-se com o mar e com o vento, [o poeta] cria um poema onde as palavras são simultaneamente palavras, mar e vento. Não podendo atingir a união absoluta com a Realidade, (...) faz o poema onde o seu ser e a Realidade estão indissolivelmente unidos.<sup>3</sup>

Afirma-se então que “a verdadeira ânsia dos poetas é uma ânsia de fusão e de unificação com as coisas.”<sup>4</sup> O poema seria então um “medianceiro”, “uma forma de tornar total o que estava incom-

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos de Literatura na PUC-Rio, bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, professora de literatura portuguesa da graduação em Letras da PUC-Rio.

<sup>2</sup> Andresen, 1996, p. 106.

<sup>3</sup> Andresen, 1960, p. 53-4.

<sup>4</sup> Andresen, 1960, p. 53.

pleto”, segundo o desejo expresso no texto.

E a relação do poeta com a realidade é definida nos termos de uma relação amorosa:

A atitude do homem de ciência perante a Realidade é igual à atitude dum anatomista perante um corpo morto que ele estuda e analisa.

A atitude do poeta perante a Realidade é igual à atitude do amante perante um corpo vivo com o qual ele se encontra, vive, e se confunde.<sup>5</sup>

A partir dessa assimilação entre o amante e o poeta, é possível ver os muitos poemas de amor presentes nos livros de Sophia como textos que falam desse contato amoroso com a realidade, dessa relação marcada por uma falta. Há inúmeros poemas que falam de uma presença pela qual se espera: “Espero sempre por ti o dia inteiro, / Quando na praia sobe, de cinza e oiro, / O nevoeiro / E há em todas as coisas o agoiro / De uma fantástica vinda.”<sup>6</sup> Há sempre uma ausência que presente uma presença.

Embora o ensaio afirme que no poema o ser do poeta e a realidade se encontram indissociavelmente unidos, a identificação entre poeta e amante mostra que essa união não será nunca total. Talvez não seja inoportuno lembrar que o conto “Retrato de Mônica”, no qual a protagonista é descrita como uma mulher sem falhas, como alguém que tivesse atingido a perfeição, diz-se dela que para isso teve de renunciar à poesia, ao amor e à santidade. Onde há completude não há amor, nem poesia.

De falta ou de ausência também se trata no poema de *Dual* que lemos primeiro. É em nome de uma ausência, ou seja, de uma lacuna, que se constrói uma grande casa branca, que se escreve o poema. É essa construção que permite que a ausência não con-

<sup>5</sup> Andresen, 1960, p. 53-4.

<sup>6</sup> Andresen, 1998, p. 24. Não é possível deixar de ver neste poema uma alusão ao sebastianismo, já que, segundo a lenda, d. Sebastião voltaria num dia de nevoeiro. Mas se pensarmos que d. Sebastião era também o *Desejado*, poderemos ver que não há uma distância muito grande entre um poema a d. Sebastião e um poema de amor. A nossa sugestão é de que os poemas de amor possam ser lidos como artes poéticas, em que se fala da relação do poeta com a realidade.

suma a si e ao sujeito e ele simplesmente sucumba ao contato da realidade. O poema é decerto “um medianeiro”. Do encontro do sujeito com a realidade e dessa entrega nasce um fruto, nasce a poesia como casa branca. Ainda que haja loucura, sofrimento no processo de construção da casa (dor pela impossibilidade de fusão?), ainda que o choro permaneça inscrito em cada parede, a casa é o que impede que simplesmente se quebre “o (...) rosto contra o tempo”<sup>7</sup>. O poema ensina a cair ao encontro do cabo onde a terra abate, diz Luiza Neto Jorge<sup>8</sup>. É desse contato com a terra, que abate, que surge o aprendizado do poema. A ausência pode ser dolorosa, mas é fecunda, constrói casas-poemas.<sup>9</sup> Quando a ausência excede suas medidas, constrói-se algo que transcende o espaço do sujeito e de sua dor pessoal, cria-se para além de si, há entrega. Como uma entrega amorosa. Essa entrega promove a construção de algo sólido, de uma casa que se pode habitar.<sup>10</sup>

Na obra de Sophia, cujo nome é freqüentemente associado à claridade e à limpidez, este pequeno poema de *Dual* chama a atenção pela sua “rouquidão”. Numa entrevista, dizia a autora que há sempre num poema uma rouquidão que é a marca do combate que o poeta travou com o caos e do qual emerge pela nomeação. Nesses três versos de *Dual*, encontramos os substantivos *ausência* e *loucura* e o verbo *chorar*. São palavras que à partida não ocorrem ao leitor de Sophia, acostumado com *praia, mar, muro, liso, branco, puro, inteiro*.

No entanto, no mesmo poema constrói-se “uma grande casa branca”. Este sintagma sim soa familiar aos leitores de Sophia. É a impressão final que resulta da leitura de grande parte de seus poemas, o bem-estar que se sente ao contemplar algo belo e har-

<sup>7</sup> Andresen, 1998, 73.

<sup>8</sup> Jorge, 2001, p. 141.

<sup>9</sup> O ensaio “Poesia e realidade” aponta os casos de Hölderlin e Rimbaud, dois poetas que tão avidamente desejaram o encontro total com a realidade, que o quiseram estender para além da forma de intermediação que é o poema: “Hölderlin diz-nos que achou ‘a estrada para os Deuses’. Essa estrada ele a seguirá para além do poema e para além da loucura, quebrando o seu espírito na busca do encontro total.” (Andresen, 1960, p. 54.)

<sup>10</sup> Vale lembrar o belo comentário ao poema “Em nome” feito por Maria João Borges, em sua tese de doutoramento: “A poesia de Sophia é trespassada pelo desejo de uma presença irrecusável, devastadora, pela alucinação do absoluto. Por isso talvez se possa dizer que ela nasce do desejo que se ergue não contra, mas sobre uma ausência afinal fundadora (...)”. (Borges, 1996, p. 365)

monioso.

Muitos anos mais tarde, já no século XXI, uma poetisa leitora confessa de Sophia, Adília Lopes, no poema intitulado “Louvor do lixo”, criará a imagem da poetisa, não como amante nem construtora de casas, mas, como simples mulher-a-dias, empregada doméstica que recebe o seu pagamento por dia trabalhado. A poetisa faz o serviço doméstico, um serviço que nunca se acaba de fazer. A mulher-a-dias “arruma o poema / como arruma a casa / que o terremoto ameaça”. A poesia é uma forma de “desentropiar a casa”. Do mesmo modo como, em Sophia, a casa emerge de uma ausência e era construída com loucura, na escrita de Adília Lopes, a mulher-a-dias arruma o poema “para adiar o Kaos”, a poesia é a nomeação que “desentropia”, que detém a ameaça constante. Os poemas não estão prontos, “estão rarefeitos”, o projeto poético não está concluído, o *puzzle* resolve-se, mas a cada passagem do cão, é derrubado e permanece sempre por fazer.<sup>11</sup> A mulher-a-dias é “como uma ave / que vai cada segundo/ conquistando seu vôo”<sup>12</sup> (como *O cão sem plumas*, de João Cabral).

Detenhamo-nos por um instante no título “Louvor do lixo”. O louvor indica que embora a mulher-a-dias possa varrer o lixo, possa arrumar a casa, essa desarrumação — que é inicial e que se repetirá a cada passagem do cão — não é indesejável. Veja-se o pedido que apropria o “Pai nosso”: “a entropia de cada dia / nos daí hoje”. A entropia é o pão de cada dia. Sem ela, não há vida, sem trabalho não há mulher-a-dias, não há poema: “o pó e o amor / como o poema/ são feitos / no dia a dia”.

É próprio ainda do serviço doméstico não deixar obras. Se Cabral, por exemplo, se quer poeta engenheiro, se Sophia concebe a poesia como construção de uma casa branca, a poetisa mulher-a-dias não deixa nada de sólido sobre quê se possa edificar. É tão certo que a poesia de Sophia (ou a de Cabral) é inacabada como é a de Adília, há em toda escrita uma falta que marca a distância a que estamos dos deuses, pois esses não precisam de palavras. (Octavio Paz nos ensina que “(...) deuses não falam: / fazem, desfazem mundos, / enquanto os homens falam”.) Mas o engenheiro “sonha coisas claras” e “pensa o mundo justo”, há nele um desejo de algo que atinja uma forma ideal. O trabalho doméstico visa (e

<sup>11</sup> Lopes, 2002, p. 13-4.

<sup>12</sup> Melo Neto, 1997, p. 86.

garante) a sobrevivência, e nada mais.

Esse olhar para a escrita como um trabalho que permite sobreviver é levado para um poema em que se faz uma homenagem a Camões por meio da paráfrase de um verso de Cesário Verde.<sup>13</sup> O célebre “Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado”, do “Sentimento dum ocidental”, de Cesário Verde, é reproduzido numa página e abaixo dele, de cabeça para baixo, como se refletido num espelho, escreve-se: “Um livro no Sul salva Camões de morrer afogado”. A paráfrase, na posição em que está, funciona como o avesso do que diz o “Sentimento dum ocidental”. É então quase impossível não concordar que foi o livro que salvou Camões e não o contrário, como tantas vezes se tem ouvido. É como se a mulher-a-dias levantasse o tapete para ver o que foi escondido debaixo dele.

Nesse jogo com o verso de Cesário, revela-se um aspecto fundamental da poesia de Adília: sua relação com a tradição literária. Leiamos um poema de *Um jogo bastante perigoso*, seu primeiro livro:

Os poemas que escrevo  
são moinhos  
que andam ao contrário  
as águas que moem  
os moinhos  
que andam ao contrário  
são as águas passadas<sup>14</sup>

O poema faz lembrar uma cantiga medieval tanto pela temática das águas e dos moinhos quanto pela economia de vocabulário, pelo uso de substantivos concretos e pela presença de um refrão — “que andam ao contrário” — repetido no terceiro e no sexto versos (o último verso poderia ser lido como uma finda). De fato, as cantigas de amigo, com todo o sofrimento ali presente, parecem ser uma referência fundamental para a poesia de Adília e são exploradas no volume *Sete rios entre campos*.

Mas, para além de certa proximidade formal com as cantigas

<sup>13</sup> Lopes, 2000, p. 69.

<sup>14</sup> Lopes, 2000, p. 31.

medievais, falar de moinhos que andam ao contrário é falar novamente de algo que trabalha, como a mulher-a-dias. Mas esse trabalho não é de arrumação, para desentropiar a casa, é um trabalho de voltar-se para o passado e ser movido por ele: “as águas que moem / os moinhos / que andam ao contrário / são as águas passadas”. O que alimenta essa escrita é não só o que passou — a experiência pessoal, a tradição literária —, mas tudo o que constantemente passa por esses moinhos. O poema faz alusão a um provérbio: “Águas passadas não movem moinhos” e o trabalho da mulher-a-dias é também sobre esse provérbio, discutindo o sentido dessa fala cotidiana que se repete como uma frase feita, às vezes sem muita reflexão.

A poetisa vira-se para trás: a escrita de outros tempos e a dor pessoal movem o trabalho do seu moinho. Porém os moinhos que andam ao contrário não prometem futuro nem redenção. Não dão quaisquer garantias, não prometem uma salvação pelo culto ao visível nem ao invisível, não prometem deixar obra, só trabalham. Trabalham sobre a palavra de outros, trabalham para cada dia conquistar um pouco mais de vôo, sem saber ao certo aonde esse vôo levará.

**RESUMO:** O pequeno poema “Em nome”, de Sophia de Mello Breyner Andresen, incluído em *Dual*, fala da construção de uma grande casa branca, que se faz “em nome de [uma] ausência”. No ensaio “Poesia e realidade”, no qual se explicitam princípios norteadores da poesia andreseniana, diz-se que o motor da escrita do poema é o desejo de fusão com a realidade, uma fusão que nunca pode ser total. Nessa lacuna insere-se o poema, a preenchê-la. O poema é portanto criado para suprir uma falta. Ao ler comparativamente esses dois textos e considerando-os como “artes poéticas”, compreende-se que é o poema a casa branca que se constrói em nome de uma ausência. Procuraremos estudar a concepção da poesia como construção de uma casa, como desejo de ordem a emergir do caos, proposta pela leitura de Sophia, e compará-la com a idéia da poetisa como mulher-a-dias, que “arruma a casa como arruma o poema”, sugerida por Adília Lopes. Leitora confessa de Sophia, Adília tem convocado versos dela para seus livros

com cada vez mais freqüência. Mas em Adília, no lugar da casa, encontram-se “moinhos que andam ao contrário” como metáfora para a poesia. Examinar as especificidades dessas duas metáforas, a casa e os moinhos é o objetivo do trabalho.

**Palavras-chave:** ausência, construção, arte poética.

**ABSTRACT:** *The small poem entitled “Em nome”, by Sophia de Mello Breyner Andresen, mentions the construction of a big white house, which is done “in the name of an absence”. The essay “Poesia e realidade”, by the same author, states that what moves the writing of a poem is the desire of a fusion between the poet and the reality. But since this fusion that can never be completely accomplished, the poem is created to fulfill the empty space. Considering each of these texts as an ars poetica, it is possible to understand that the poem is the big white house, built in the name of an absence. The idea that the writing of poetry is similar to the construction of a house, suggested by Sophia, doesn’t seem very far from the idea, suggested by Adília Lopes, that the poetess is the “mulher-a-dias”, the housemaid. But in Adília’s work we will find “windmills that work backwards” instead of a house as a metaphor for poems. The aim of this work is to examine these two metaphors and what conception of poetry they stand for.*

**Keywords:** absence, construction, ars poetica.

## REFERÊNCIAS

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. 3 v. Lisboa: Caminho. Volume I, 4 ed., 1998. Volume II, 3. ed., 1998. Volume III, 2 ed., 1996.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “Poesia e realidade”. *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, n. 8, 1960, p. 53-4.
- BORGES, Maria João Quirino da Rosa Cunha. *Em torno do conceito de “poesia pura”*: Cinatti, Sophia e Eugénio de Andrade (a poesia como investidura, iniciação e respiração). Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 1996.
- JORGE, Luíza Neto. *Poesia – 1960-1989*. Org. e prefácio de Fernando Cabral Martins. 2.ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- LOPES, Adília. *A mulher-a-dias*. Lisboa: & etc., 2002.
- LOPES, Adília. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000.
- MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.



## “EQUAÇÃO”: O ENIGMÁTICO GRÁFICO DE HERBERTO HELDER

Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri<sup>1</sup>

Em “Equação”, um dos contos de *Os passos em volta* (1963) de Herberto Helder, o tempo surge como uma variável que envereda pelo texto colocando em confronto situações díspares, universos que se chocam sob o olhar da personagem-narrador, o neto, a observar atônito a Avó.

O contraste se instaura pelo movimento dos olhos que se deslocam da fotografia da Avó na sua juventude para a sua condição de “Velha Avó”. A aparente fixidez da foto, o esforço em vão de aprisionar o tempo, é quebrada pela continuidade da vida, a moldura antiga é substituída por uma outra (“cama de madeira escura”), que enquadra agora “[...] uma avó cor de limão, cor de azeitona. Uma avó de dois braços pela colcha branca abaixo, e as mãos saindo das mangas claras e amarrotadas do casaco de lã. Mãos cor de azeitona, duras, imóveis. Vamos: podres. Duas mãos podres.”<sup>2</sup>

A densidade proveniente das frases nominais curtas, aliada à gradação da cor verde e ao enfoque grotesco das partes do corpo, intensificam a crueza da descrição, oferecendo-nos um ser em decomposição, fragmentado. A apresentação metonímica da figura humana e os adjetivos justapostos desencadeiam um movimento crescente que culmina na qualificação “podres”, vocábulo em destaque e reiterado, conduzindo a um quase estado de putrefação, coroado ainda pela “penumbra do quarto”, que antagoniza com a luminosidade efervescente do ambiente exterior, sinônimo do tempo passado, o fulgor da juventude.

No processo simultâneo de montagem do texto e da figura da Avó, um outro pedaço é acrescido: a cabeça, coberta pelo cabelo caracterizado como horrível, provocando, de modo paradoxal, sensação de frio e um doce sabor, tentativa do narrador de expressar verbalmente o “horror”. Ao aspecto visual, perceptível na citação acima, somam-se o paladar e o tato, registros sinestésicos

<sup>1</sup> Professor Assistente-doutor na UNESP – Universidade Estadual Paulista, *campus* de São José do Rio Preto (SP).

<sup>2</sup> Helder, 2001, p. 131.

de uma manifestação interior incompreensível e alarmante. É um questionar sem fim em busca de uma explicação para o que se presencia:

Em que lugar está ele, este ser de quem chegam aqui fora os sinais monstruosos? A criatura do retrato, esplêndida na insólita teoria da sua juventude – fixa, forte, no instante mais perfeito da acção? Existe uma criatura assim? Ou há simplesmente um bolbo oculto, estendendo as raízes frias com terrífica placidez, no fundo, no fundo, de onde não salta nenhum brilho, mesmo fugitivo, bolbo compacto e paciente trabalhando no silêncio imemorial?<sup>3</sup>

Essa seqüência acentua a imagem já configurada no primeiro parágrafo do conto, seja pelos pontos de interrogação que se atropelam, seja pelas palavras trafegando com a mesma turbulência contida na incógnita da transformação. As palavras se moldam aos dois momentos com exatidão: de um lado, a intensidade e rapidez da fase jovem sintetizadas nos adjetivos “fixa”, “forte” e dentro de uma frase concisa, de outro, o alastramento da velhice que se espraia nos vocábulos fônica e semanticamente impregnados de carga negativa (“bolbo”, “oculto”, “fundo”), os quais se expandem ainda mais na oração longa, a raiz a se propagar.

A precisão vocabular é também perceptível no uso dos pronomes demonstrativos que posicionam, no espaço e no tempo, o neto diante de suas visões: “essa fotografia e este corpo”. A proximidade com o ser decrépito, e o conseqüente distanciamento da imagem da Avó quando jovem, é que traz à tona o abismo da dúvida, o embate da experiência com a inexperiência, do conhecimento com o desconhecimento.

Perdido entre o abrir e fechar de olhos da Avó, ressoa na “inepta voz” do jovem neto o eco da tradição católica a sugerir a presença do padre, a perpetuação do rito. Todavia, parece que as palavras subseqüentes destoam da intenção na medida em que soa de modo irônico a idéia cristalizada de passagem da morte para a eternidade:

É que eu fora encarregado pela família de conduzi-la, [...], à

<sup>3</sup> Ibidem, p. 133.

ideia de a morte ter começado um hipotético passo entre o mundo e uma *feliz* eternidade apenas sinuosamente formulável. O padre viria carregar essa formulação *feliz* de uma energia ao mesmo tempo mais envolvente e radical, fornecer-lhe outros ilimitados sentidos no seio vocabular da *eternidade*.<sup>4</sup>

Os vocábulos em itálico chamam o leitor para um mergulho na linguagem, levando-o a desconfiar do sentido normalmente atribuído ao adjetivo *feliz*, que assume conotação pejorativa, aspecto reforçado pelo caráter evanescente, dissimulado, ondulante, contido em “sinuosamente formulável”. A transformação desta última palavra em “formulação” revigora ainda mais a inconsistência da doutrina religiosa, é a raiz, agora empregada no seu sentido lingüístico, a se irradiar, é a palavra se desdobrando para conduzir ao questionamento maior concentrado no substantivo *eternidade*, a que se recorre indevidamente na tentativa inútil de se querer explicar o inexplicável, racionalizar o indecifrável, construir fórmulas lógicas para o mistério.

A introspecção do eu-narrador tensiona a linguagem, tornando-a um espaço de equacionamento em que reflexões se aliam à busca de uma tradução, daí a preocupação com as palavras: “[...] um jovem colocado entre confusões ou mistérios, se estas palavras servem para designar trevas e luzes dentro de um quarto, dentro do encontro de tempos, pessoas, coisas, pensamentos.”<sup>5</sup> O texto se afigura como um corpo vivo de palavras no qual se detecta a consciência aguda da linguagem.

Essa consciência que se articula entre o desejo de trazer imagens passadas e obscurecê-las pela descida na palavra que as atualiza é responsável pela grande mobilidade que existe no conto: idéias são retomadas não com o intuito de esclarecer ou justificar atitudes do narrador, como é o caso da reiteração dos motivos para a presença do padre, mas para aprofundar o fosso, penetrar cada vez mais no mundo da ambigüidade, da incerteza, do desconhecido. E esse aprofundamento é cavado pelas palavras que se encadeiam em profusão: “[...] vejo-me assim a servir os poderes que ignoro, a realidade que ignoro, a ficção, as ficções que igno-

---

<sup>4</sup> Ibidem, p. 133.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 134.

ro.”<sup>6</sup> A estrutura que se repete agrava a tensão proveniente da falta de entendimento, circunstância ampliada pelo aproveitamento do vocábulo “poderes” para constituir uma nova seqüência (“novos poderes, sombrios poderes, sombrios enigmas”), que, ao utilizar o mesmo processo reiterativo de construção, adensa a indefinição. Logo: como traduzir o passado senão em cumplicidade com a natureza embaçada, própria dessa realidade distante, pretérita?

Essas conexões de palavras, essa ramificação da estrutura vocabular são a representação gráfica da teia que enreda o neto em sua perplexidade frente ao enigma que os momentos finais de vida da Avó lhe apresentam. Ele, no vigor de sua juventude, com toda a sua inexperiência e incompreensão; ela, definhando e parecendo resguardar um saber que ele não consegue discernir. A distância entre eles manifesta-se no texto pela recorrência à imagem das “paredes”, que ele intenta atravessar, daí o seu sobressalto diante das únicas e contundentes palavras proferidas pela Avó: “- É tudo mentira...”, avaliação que coloca em xeque toda uma existência, revelação cifrada do que se cultuou durante todo um percurso.

Tão ou mais significativa que a frase é a cena que a antecede, tendo em vista as associações realizadas. O parágrafo se movimenta trazendo partes anteriores do texto e recompondo, numa fração de tempo, o corpo da Avó e a jovialidade da fotografia, impressões captadas pelo neto em função do brilho que detecta por instantes no entreabrir dos olhos da Avó, o que ele denomina de “inteligência” e caracteriza como “uma nova luz áspera e gelada”, reunindo num mesmo sintagma noções aparentemente discordantes, mas que refletem a percepção acurada de um momento fulminante.

A intransponibilidade das palavras da Avó é marcada pelo revirar dos objetos no texto: as paredes, anteriormente referidas, se levantam e o retrato retorna à sua condição inicial de registro do passado, congeminção de movimentos que ocasiona o despertar da consciência do narrador: “[...] a minha juventude fica sem armas – fulgurante e estúpida.”<sup>7</sup>

Mais uma vez instaura-se o contraponto, que vai se expandir no parágrafo seguinte por meio da constatação hipotética de que estando a aquisição do conhecimento vinculada à progressão etária, torna-se impossível ao jovem atingi-la. No seu afã de compre-

<sup>6</sup> Ibidem, p. 134.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 135.

ender, e pautado na vivacidade, esplendor e fulgurância peculiares a sua idade, ele se arroja, acredita que pode derreter o gelo, mas o traçado se inverte, pois “o gelo agarra a idiota mão quente, e queima-a.” Outra imagem tátil a expressar de maneira exata a situação que se impõe, a linguagem é encenada produzindo efeitos de sentido inusitados.

A frase final do conto (“A Avó morreu nesse mesmo dia”), sintética, árida, isolada, é também elucidativa do gelo a queimar, não simplesmente o neto, mas cada um dos leitores, conduzidos que somos a tentar decifrar o enigma juntamente com o narrador. E isto nos leva a retornar ao ponto inicial, a percorrer “os passos em volta”, como sugere o próprio título do livro.

Esses passos estão tatuados nas idas e vindas do texto, que segue adiante trazendo situações já destacadas, como exemplificamos; fazem-se presentes também nas estruturas paralelísticas, na repetição de determinados vocábulos-chave, na recorrência às sensações como forma de expressão. Os passos estão ainda nas diferentes cores, que mobilizam momentos distintos em torno de um mesmo ser: o amarelo da fotografia, representativo de um tempo que se foi, é substituído pela cor de limão e de azeitona e pelo cinza e chega ao negro da cama, propiciando um contínuo repensar que leva de volta ao retrato.

E a equação se impõe. Uma das possibilidades estaria em se considerar, como uma das variáveis, o tempo, que progride ininterruptamente e direciona as outras variáveis: em uma parte do gráfico se alojariam a sabedoria, a compreensão, o entendimento, que avançam com a idade na mesma proporção que decresce a força vital; de outra parte, o desconhecimento, a incompreensão, a ignorância, peculiares ao jovem, que, em contraposição, ascende em entusiasmo, energia e euforia. E a equação segue sem solução, as incógnitas perduram, pois a compreensão da existência só poderia ser atingida no limiar da morte, continuando, portanto, incompreensível o enigma da vida e suas fases. Estas são responsáveis pelo desnorteamento reflexivo do neto e dos leitores: como aceitar as sutilezas das mudanças, como assistir impassível ao esfacelamento do corpo que perde sua inteireza jovial? Seria possível recompor este corpo? Parece-nos que sim, por meio de uma outra equação, a da linguagem, aquela que tem o poder de desalojar os vocábulos,

de desacomodá-los, de torná-los incógnitas lampejantes, de revitalizar os sentidos. Essa equação possibilitaria ver o conto sob uma outra perspectiva, em que resplandeceria o corpo textual, ponto de partida e de chegada por onde perambula o leitor.

Destituído praticamente de enredo, o conto se afirma pela movimentação da linguagem ao compor o retrato da morte/vida, manipulando os objetos, deslocando-os no tempo e no espaço: “[...] a Velha Avó jovem sai das esquadrias que a delimitaram [...]. Bate-me em cheio. Bate em mim, junto à cama, em mim que assisto a um tempo bem actual, à fluente e temível demonstração do corpo que continuou o movimento. Para diante, para diante.”<sup>8</sup>

O efeito expressivo contido no verbo “bater” e a sua disposição nas duas frases refletem a intensidade da cena, levando-nos a visualizar o movimento em si, em sua forma pura, como se ele se desenhasse frente aos nossos olhos, o que ainda é reforçado pelos fonemas constituintes do sintagma final que se repete. Desdobramento da imagem e da possibilidade de dizê-la.

É a consciência do narrador no manuseio das palavras que torna a sintaxe enxuta: os substantivos e, especialmente os adjetivos, são justapostos, eliminando-se os conectivos. Os termos se somam uns aos outros, não se identificando uma relação de subordinação, o que transfere ao texto uma certa aspereza, um rigor que coaduna com a complexidade do enunciado.

O próprio conto poderia ser visto como “um bolbo oculto”. Fechado em sua construção literária, ele se entranha, ramificando seus mecanismos de composição, os quais nos transportam ao seu interior, desprendendo-nos das amarras exteriores. Saímos da moldura, rompemos com as referências e nos embrenhamos no universo da ficção, onde não há normas a serem seguidas, ritos a serem cultivados, o que existe é “o sal de uma fina malícia”, sabor exclusivo da literatura, que não se deixa fixar, o único capaz de suplantando a linearidade do tempo porque ele é seu próprio tempo, ou melhor, o não-tempo. A agudeza penetrante das palavras encadeadas é mais uma indicação do tratamento singular dado às palavras no texto de Helder, texto que espreita a si próprio num exercício crítico do seu fazer literário. E essa crítica, segundo Davi Arrigucci, na sua introdução ao livro *Valise de Cronópio*, de Cortázar,

---

<sup>8</sup> Ibidem, p. 131.

[...] é um componente decisivo do texto de criação, ao qual se incorpora como elemento da estrutura, atuando, por isso mesmo, no jogo das relações internas que multiplicam as direções do sentido. Sendo metalinguagem, toma a própria linguagem da obra como significado, mas se faz também significante, ainda que com o risco de destruir o próprio instrumento da construção artística, ao tornar cada vez mais rarefeito o ar de fora de que também se alimenta o poético.<sup>9</sup>

Sendo concebido dessa forma, o texto literário se constitui como uma busca incessante, uma exigência interna que leva a um freqüente repensar da linguagem. A ênfase na forma, a atitude de negar radicalmente a convenção, dá lugar ao fragmentário, ao aparentemente sem-sentido, mas o significado irá se insinuar justamente entre as partes despedaçadas, “[...] um sentido entrevisto, testemunhado por uma visão intersticial sempre atenta para toda abertura [...]”.<sup>10</sup>

Essa necessidade de um constante refazer da obra torna-se bem explícita em Herberto Helder, que se orienta por um fazer que é sempre deambulação, revisitação da própria obra, o que pode ser observado nas revisões empreendidas a cada nova edição, alterando frases e vocábulos, tornando seus textos ainda mais concisos e profundos. O autor justifica esse reescrever contínuo em virtude de o livro não poder ser considerado algo definitivo, ser sempre objeto em suspensão.

Esse caráter suspensivo da literatura fundamenta a impossibilidade de se resolver a equação da linguagem do conto de Helder. As incógnitas continuam a ser manipuladas, o corpo textual persiste em movimento: aproxima-se, distancia-se, eleva-se, fragmenta-se e se reconstitui a cada nova leitura, para, novamente, refazer todo o ciclo, deixando sempre novas fissuras que vão ser outra vez perseguidas, configurando-se “os passos em volta”.

---

<sup>9</sup> Arrigucci Júnior, 1974, p. 8-9.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 10.

**RESUMO:** O propósito deste trabalho é jogar com as variáveis da “Equação” de Herberto Helder, conto publicado em *Os passos em volta* (1963), no qual o tempo se destaca como uma incógnita a se alastrar num movimento tensivo em que se enrodilham passado e presente, velhice e juventude, sabedoria e inexperiência, estatismo e mobilidade, tradição e ruptura. Esses pares contrastantes são mobilizados por uma linguagem fluida, que desacomoda as palavras, fazendo-as emergirem com todo seu poder significativo num texto marcado pela concisão. Nesse conto desafiador a precisão vocabular, a sintaxe enxuta, as imagens sensitivas se somam, formando um corpo textual que se decompõe e se recompõe, caracterizando-se pelo inusitado, pelo insólito, enfim, uma escrita camaleônica que penetra nas frestas do desconhecido criando um universo literário sempre inovador.

**Palavras-chave:** tempo, fragmentação, corpo textual.

**ABSTRACT:** *The aim of this paper is to play with the variabilities of “Equação”, a short story by Herberto Helder, published in Os passos em volta (1963). Time in this short story is an outstanding feature functioning as an enigma spreading in a tense movement, in which past and present, old age and youth, wisdom and inexperience, stagnacy and mobility, tradition and rupture are winded. These contrasting pairs are mobilized by a fluid language that dislocates the words, making them emerge with their significant power in a text marked by concision. In this challenging short story, vocabulary precision, concise syntax, sensitive images are put together to form a textual body that decomposes and recomposes itself, characterizing itself by the uncommon, the unusual, that is, a chameleon writing that penetrates in the gaps of the unknown, always creating an innovative literary universe.*

**Keywords:** *time, fragmentation, textual body.*

## REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Escorpionagem: o que vai na valise. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 7-14.
- HELLER, Herberto. *Os passos em volta*. 8. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001. p. 129-135.



# UM ESTUDO SOBRE “O VEIGA” DE ANTÔNIO PATRÍCIO

Sonia Mara Ruiz Brown<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

O conto “O Veiga” faz parte da coletânea “Serão Inquieto” de autoria de Antônio Patrício, publicada em 1910. Essa obra contém cinco contos (‘Diálogo com a Águia’, ‘O Precoce’, ‘O Homem das Fontes’, ‘Suze’ e ‘O Veiga’) e, ainda, uma última parte (‘Words’) “espécie de súplica da posição estética adotada por Antônio Patrício”.<sup>2</sup>

Antônio Patrício encontrou eco da sua maneira de pensar na filosofia de Nietzsche, filósofo em quem reconhecia haver mais verdade nos pontos interrogativos do que nas afirmações e admitia a autocontradição como um dos pontos fundamentais do seu pensamento, pois, para ele, o que orienta o pensamento é a paixão de buscar as raízes na existência através de uma crítica constante, na procura da verdade autêntica. Esses princípios foram adotados em “O Veiga”, como veremos ao longo deste trabalho.

Em “O Veiga”, observaremos o apogeu de uma caminhada transposta pelo autor na busca de um sentido para a existência, mesmo que na loucura; apreciaremos a beleza singular de sua prosa poética; contemplaremos a coerência de seu percurso narrativo; assistiremos a um narrador-personagem que não resiste a envolver-se no enredo; veremos, singela e objetiva, a trajetória da personagem principal na busca de um encontro modelar consigo mesma, como desenlace do pensamento do autor; encontraremos articuladas as noções de espaço e tempo.

---

<sup>1</sup> A autora é Bacharel e Licenciada em Letras pela Universidade de São Paulo – USP, Especialista em Ciências Humanas pelo CEU, mestranda em Literatura Portuguesa na USP.

<sup>2</sup> MOISÉS, Massaud. *O Conto Português*, p. 13.

## 1. “O VEIGA” E SUA POSIÇÃO EM “SERÃO INQUIETO”

“O Veiga” não é o último conto do livro por acaso, pois “Serão Inquieto” traz um crescendo, um desenvolvimento do homem em sociedade, do homem sem perspectiva alguma para o homem que busca soluções ainda que sejam no devaneio ou na morte, do homem que encontra um caminho, como demonstra Nilva Mariani Gallo :

“(…) O primeiro conto é a Exposição, mostra que o “eu” social se acomoda , civiliza-se por força das circunstâncias, mas permanece insatisfeito; o segundo, a Intensificação, oferece uma possibilidade de solução para as frustrações da vida: o devaneio, embora a morte já deixe no ar alguma sugestão; o terceiro, “O Homem das Fontes” é mesmo o Clímax, porque o desajuste aí é o máximo, as soluções apresentadas deixam entrever sutilmente qual será o desenlace dentro dessa hipótese de cinco atos de um único drama – o do ser humano à procura de sua verdadeira essência; o quarto conto, o Declínio, traz a morte, outra possibilidade de solução, e o quinto, finalmente, o Desenlace, surpreende como todo bom desenlace, prova que a solução está dentro de cada um, na coragem de libertar-se em contato com a natureza.”<sup>3</sup>

Ou ainda :” “Serão Inquieto” é uma longa jornada adentro, alma que anseia encontrar a si própria e também um sentido para a vida. Sob esse aspecto o livro vai num crescendo; o conto da águia não é ainda a libertação, mas prevalecem nele as idéias de coerção social; no segundo, fuga à realidade através do devaneio; no terceiro, fuga, ainda; no quarto, libertação pela morte (Suze) e pela arte (narrador); no quinto, libertação pelo rompimento com os liames sociais e pelo encontro do “si-próprio”.”<sup>4</sup>

Ainda refletindo sobre a posição do conto no livro, pudemos observar que o primeiro deles (“Diálogo com uma Águia”) é decadentista, já que nele fica clara a total descrença na humanidade (“[os decadentes]... viviam entediados e lassos numa civilização em definitiva decadência”) <sup>5</sup> ; nos demais, gradativamente vai esvain-

<sup>3</sup> GALLO, Nilva Mariani. *Bruxas e Deuses em “Serão Inquieto”*, p. 69.

<sup>4</sup> Idem, *ibidem*, p. 37.

<sup>5</sup> MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*, p. 208.

do-se o pessimismo em relação ao homem e a sociedade, já que soluções vão sendo encontradas, ainda que no devaneio ou na morte; no último, “O Veiga”, há um completo afastamento do ideário decadentista e ingresso no simbolista, porque não há destruição, mas sim um acesso à auto – realização.

## 2. GÊNERO

Segundo Massaud Moisés, referindo-se aos prosadores simbolistas que se afastaram da contaminação realista e naturalista, “cultivam a chamada prosa poética ou o poema em prosa, ou comunicam às suas histórias e narrativas uma atmosfera de autêntico lirismo. Como é imediato perceber, no primeiro caso trata-se simplesmente de poesia expressa numa forma que, à falta de outro nome, chamamos de prosística. Todavia, se aceitarmos um conceito de poesia que atente para a essência e não para a forma do poema, ficará claro que pouca diferença faz que seja em verso (ou em linhas descontínuas, simétricas, formando unidades denominadas parágrafos), o meio expressivo escolhido pelo poeta para a comunicação de seu mundo emocional. Portanto o poema em prosa é ainda poesia, e poesia simbolista. O outro caso, é de contos, novelas e romances em que o aspecto poético se hipertrofia conforme a história narrada, chegando mesmo a reduzir a um mínimo inconsistente a fabulação e tudo o mais que a cerca (personagens, atos, gestos, etc.). Nesse caso, quanto mais poético – e portanto mais próximo do Simbolismo-, menos é conto, novela e romance; e vice-versa”.<sup>6</sup>

Em “O Veiga”, além do número de personagens reduzido e haver pouca ação, o suficiente para gerar o conflito, “o aspecto poético se hipertrofia” como procuraremos demonstrar.

Dividindo a narrativa sobre Veiga em três etapas, as etapas de Veiga, pudemos verificar na primeira (pág. 183 a 199) um adensamento de conotação quando a personagem se apaixona. Metáforas, comparações, prosopopéias expressam a alegria, a esperança na vida daquela personagem que vivia de uma forma que não correspondia a sua maneira de ser, sentindo as dores alheias e as

---

<sup>6</sup> MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*, p. 226.

próprias. “Andava cheio de felicidade como um ovo”<sup>7</sup>, comenta o narrador, como um ovo que traz em si a vida que lhe era distanciada, a vida que, potencialmente, lhe estava destinada. Ao dirigir-se à casa da namorada, “partiu rítmico e mudo, mui solene, como se pisasse a aresta do destino”<sup>8</sup>, porque sua expectativa era, a partir daquele momento, daquela aresta, um adentramento na emoção amorosa. Finalmente vai ao seu encontro, e “Batia os vidros um luar de opalas fluidas”<sup>9</sup>. O contraste ao tom poético vem no mesmo parágrafo, em linguagem denotativa, exibindo com plenitude a decepção: “ao mesmo tempo que lhe deu um encontrão um caixeiro ajanotado que passava.”<sup>10</sup>

O ritmo dos parágrafos também acompanha a sofreguidão, o sonho, a espera do namorado.

Orações coordenadas assindéticas revelam a sofreguidão: “Chegou o dia. O Veiga nem comeu. Meteu o anel no bolso, pôs o coco, beijou a mão a mãe comovidíssimo, e partiu...”<sup>11</sup> O gerúndio reafirma o estado onírico: “Caminhava alheado, flutuando, sem olhar, sem perceber aspectos, fumando o seu monólogo de sonho, sentindo com prazer que a noite vinha.”<sup>12</sup> A ansiedade trazida pela espera fica evidente não só pelo léxico, mas pela pontuação, pela repetição de termos, pelo emprego de orações absolutas: “Esperou... esperou e ela não vinha!... Há quanto tempo olhava ele a varanda? Há cinco minutos talvez, talvez há uma hora. Perdera a noção do tempo. Não sabia. Súbito moveu-se o transparente... Era ela.”<sup>13</sup> Expedientes sonoros também ocorrem na narrativa criando efeitos de sentido e reforçando significados como a frequência de fonemas fricativos em “sussurrando baixinho devoções”<sup>14</sup> e o predomínio de sons nasais em “andava estonteado, como um sonho”<sup>15</sup>.

Veiga descobre, então, que era enganado e a sua dor e humilhação são reveladas pela escolha de um vocabulário mais agressivo,

<sup>7</sup> PATRÍCIO, Antônio. *Serão Inquieto*, p. 189.

<sup>8</sup> Id., *ibid.*, p.190.

<sup>9</sup> Id., *ibid.*, p. 191.

<sup>10</sup> Id., *ibid.*, p. 192.

<sup>11</sup> Id., *ibid.*, p. 190. O grifo é nosso.

<sup>12</sup> Id., *ibid.*, p.191.

<sup>13</sup> Id., *ibid.*, p. 191.

<sup>14</sup> Id., *ibid.*, p. 188.

<sup>15</sup> Id., *ibid.*, p. 188.

hiperbólico, algumas vezes usando da terminologia do mundo animal: “Empedrou todo”<sup>16</sup>, “Todo o seu corpo magro de humilhado corcovava ainda mais de decepção, como se o esfrangalhasse uma rajada.”<sup>17</sup>, “teve-o nas patas enovelado como um trapo,”<sup>18</sup>, “trepando a rua derreado,”<sup>19</sup>, “numa áurea de vertigem que o lambia,”<sup>20</sup>.

Novamente expedientes sonoros aparecem reforçando significados. A alta constância de fonemas oclusivos em “de pontapés o corpo todo, teve-o nas patas enovelado como um trapo”<sup>21</sup> simulam o ruído produzido na agressão física.

A seguir, no processo que vai transformar a personagem num novo Veiga, comparações conseguem exprimir o seu estado: “cerrava a boca seca como em *trismus*”<sup>22</sup>, “e caiu de bruços sobre a cama, como se fosse a cova,”<sup>23</sup>, “Crispou no travesseiro mãos de naufrago, como na carne de alguém que o acolhesse,”<sup>24</sup> (aqui, além, da comparação a metáfora “mãos de naufrago” identificando poeticamente a solidão), “Não soube dizer, não quis contar-lhe; e como se a morte da ilusão o acanalhasse, como se viesse de nascer nele um outro ser, de secura e vaidade,”<sup>25</sup>.

Veiga, numa transmutação de valores, torna-se o bêbado, o anarquista, o ator, o vadio, enfim uma figura fragmentada que será expressa novamente por comparações e metáforas, e também por paradoxos (“em noites de catequese desvairante”<sup>26</sup>, “As necessidades que os outros lhe gosmavam, como uma bíblia obscena de revolta”<sup>27</sup>, “e tinha à cabeceira como uma espécie de *Flos-sanctorum* laico, um hagiólogo patético, ilustrado com um Ravachol de auréola, hiper-Cristo,”<sup>28</sup> A catequese alucina, endoidece; Ravachol, anarquista francês guilhotinado, é superior a Cristo; *flos-sanctorum*,

<sup>16</sup> Id., *ibid.*, p. 193.

<sup>17</sup> Id., *ibid.*, p. 194. O grifo é nosso.

<sup>18</sup> Id., *ibid.*, p. 191. O grifo é nosso.

<sup>19</sup> Id., *ibid.*, p. 194. O grifo é nosso.

<sup>20</sup> Id., *ibid.*, p. 192.

<sup>21</sup> Id., *ibid.*, p. 194.

<sup>22</sup> Id., *ibid.*, p. 194.

<sup>23</sup> Id., *ibid.*, p. 194.

<sup>24</sup> Id., *ibid.*, p. 195.

<sup>25</sup> Id., *ibid.*, p. 198.

<sup>26</sup> Id., *Ibid.*, p. 200.

<sup>27</sup> Id., *ibid.*, p. 200.

<sup>28</sup> Id., *ibid.*, p. 201.

livro que narra a vida de santos, é laico, não pertence ao clero ou a qualquer ordem religiosa.

Quando apaixonado encontrava-se “numa aura de vertigem que o lambia”<sup>29</sup>, agora, rebelando-se contra as convenções e leis sociais, ameaçava, mas sentia que “o terror lambia todo”.<sup>30</sup> O uso repetitivo do mesmo verbo na personificação revela com maior intensidade a distância existente entre os dois Veigas.

O trecho “Teve triunfos colossais nos arredores. Declamava às noites pelas ruas, corrigia nos espelhos das vitrinas a expressão dramática da tromba, e muitas vezes contracenou dos candeeiros, à hora espectral dos varredores”<sup>31</sup>, pura poesia, sobretudo na parte sublinhada revela, através da sonoridade (constância de encontros consonantais, de consoantes vibrantes e sibilantes), o espírito atormentado e fragmentado da personagem.

Veiga torna a casa, torna à mãe cuja morte em breve deflagrará seu processo de individuação. Essa brevidade nos é revelada pela comparação “o remorso dobrou como um mau sino”.<sup>32</sup>

Nesse momento, a metáfora simples, mas de grande efeito explícita o sentimento entre mãe e filho: “como se um deles acabasse de chegar, com uma sacola de dor”.<sup>33</sup> A metáfora “mãos de naufrago” do primeiro tempo de Veiga é retomada como comparação, exibindo o mesmo sentimento anterior, mas agora entre mãe e filho: “fitaram-se como dois naufragos.”<sup>34</sup>

A terceira fase de Veiga inicia-se. A personagem caótica e fragmentada da fase anterior torna-se inteira, completa, única, agindo exclusivamente como quer o seu íntimo: amando a natureza. A prosa, então, aproxima-se mais ainda da poesia para expressar esse “delírio ambulatório”.<sup>35</sup> Várias são as ocorrências da sonoridade realçando significados, como podemos atestar nos exemplos a seguir:

- “-Tenho tanta pena... tanta... tanta... de todos”<sup>36</sup> em que a nasal n sugere a profundidade de sentimentos ao

<sup>29</sup> Id., *ibid.*, p. 192.

<sup>30</sup> Id., *ibid.*, p. 193.

<sup>31</sup> Id., *ibid.*, p. 205. O grifo é nosso.

<sup>32</sup> Id., *ibid.*, p. 207.

<sup>33</sup> Id., *ibid.*, p. 208.

<sup>34</sup> PATRÍCIO, Antônio. *Serão Inquieto*, p. 206.

<sup>35</sup> Id., *ibid.*, p. 219.

<sup>36</sup> Id., *ibid.*, p. 217

lado das reticências, ao mesmo tempo em que a oclusiva remete à idéia da presença constante da força desse sentimento na fala de Veiga;

- “almofadando a oferta”<sup>37</sup> em que a fricativa surda intensifica a intenção do narrador em não ofender Veiga ao lhe oferecer dinheiro;
- “Enfiou a mão ossuda no bolso da sobrecasaca coçadíssima, que vestia sem camisa,”<sup>38</sup> em que a repetição de fonemas fricativos reforça a sensação da simplicidade, da leveza do movimento daquele que não possuía quase nada, mas ainda assim sobejavam-lhe sentimentos à humanidade;
- “Nunca, porém, me feriu tão fundamente o seu amor de louco à Natureza, como nessa madrugada”<sup>39</sup> em que a nasalidade novamente reafirma a profundidade do sentimento;
- “oferecer-lhe nas mãos roxas e ósseas – pétalas murchas e folhagens secas...”<sup>40</sup>, os fonemas sonoros reforçam a suavidade da ação.

As prosopopéias, exibindo a integração da personagem com a natureza, expandem-se no texto: “E seguir depois o sol até a morte, ele e a sua sombra que era triste-“<sup>41</sup>, “até que a noite por sua vez se engolfe neles, correndo-lhe a carne de miséria sensitiva, e amando-o sem nojo horas e horas...”<sup>42</sup>, “a orquestração da noite dita em surdina nas janelas,”<sup>43</sup> “o rumor claro das levadas rindo espuma”<sup>44</sup>, “uma névoa mendiga de Dezembro que o vento ia rasgando aos empurrões, nos beirais do telhado, nas esquinas, esquecida talvez de que foi mar ou o choro das nuvens vagabundas...”<sup>45</sup>, “Riam-lhe as lágrimas nos olhos.”<sup>46</sup>

---

<sup>37</sup> Id., *ibid.*, p. 218.

<sup>38</sup> Id., *ibid.*, p. 232.

<sup>39</sup> Id., *ibid.*, p. 232.

<sup>40</sup> Id., *ibid.*, p. 222.

<sup>41</sup> Id., *ibid.*, p. 220.

<sup>42</sup> Id., *ibid.*, p. 220.

<sup>43</sup> Id., *ibid.*, p. 222.

<sup>44</sup> Id., *ibid.*, p. 223.

<sup>45</sup> Id., *ibid.*, p. 224.

<sup>46</sup> Id., *ibid.*, p. 228.

Metáforas (“toda a vida da terra – sua amante”<sup>47</sup>, “pobre fauno de quico e butes rotos”<sup>48</sup>, “Corria um leste morno de carícia,”<sup>49</sup>, “o musgo numa pedra é um afago de veludo que comove”<sup>50</sup>) e comparações (“Eu quero como a um filho, à terra toda”<sup>51</sup>, “E seguiu depois o sol até à morte, ele e a sua sombra que era triste – como se fosse já uma saudade”<sup>52</sup>, “Caíam dos plátanos folhas secas... Ele baixou-se, apanhou algumas com cuidado, como se fossem borboletas estonteadas”<sup>53</sup>, “abrir os braços de esqueleto como para agasalhar a vida toda,”<sup>54</sup>, “como o garoto lhe entregava o passarito..., veio entregar-mo, erguendo muito os braços, como se levasse uma píxide sacrossanta.”<sup>55</sup>) também fundem homem e natureza.

Ainda a sinestesia vem completar a poesia dessa integração: “Apercebia com uma acuidade visionária a orquestração da noite”<sup>56</sup>, “E tenho fome... fome de adorar...”<sup>57</sup>, “saturando-se de outono e solidão”.<sup>58</sup>

A repetição é mais um procedimento de poetização que, segundo D. Lewis & Y. Peres “desperta um prazer de espécie particular – o prazer de reconhecer alguma coisa. Experimentamos a mesma sensação de agrado tanto ao ouvirmos a repetição de um som como ao reconhecermos em meio a uma multidão desconhecida um rosto familiar. Ora, esse retorno de sons, às vezes de expressões ou de versos inteiros, somado à batida regular do metro, é o que constitui a estrutura musical de um poema.”<sup>59</sup> Esse recurso está presente em “O Veiga”, imprimindo-lhe musicalidade e aproximando-o à poesia. A fala de Veiga, de sua mãe, do narrador traz a epizeuxe:

<sup>47</sup> PATRÍCIO, Antônio, *Serão Inquieto*, p. 222.

<sup>48</sup> Id., *ibid.*, p. 223.

<sup>49</sup> Id., *ibid.*, p. 226.

<sup>50</sup> Id., *Ibid.*, p. 229.

<sup>51</sup> Id., *ibid.*, p. 220.

<sup>52</sup> Id., *ibid.*, p. 220.

<sup>53</sup> Id., *ibid.*, p. 220.

<sup>54</sup> Id., *ibid.*, p. 221/222.

<sup>55</sup> Id., *ibid.*, p. 229.

<sup>56</sup> Id., *ibid.*, p.222.

<sup>57</sup> Id., *ibid.*, p.220.

<sup>58</sup> Id., *ibid.*, p.214.

<sup>59</sup> D. Lewis & Y. Peres in COELHO, Nelly Novaes. *Literatura e Linguagem*, p. 74.



“Decerto o conhecem. Decerto já, ...”<sup>60</sup> (narrador)

“É um pobre diabo.

Era bem um pobre diabo”<sup>61</sup> (narrador)

“... toda a harmonia humana. E que harmonia, Santo Deus!”  
<sup>62</sup> (narrador)

“Esperou...esperou e ela não vinha!...”<sup>63</sup> (Veiga)

“-Sou uma vítima, uma vítima do Amor...”<sup>64</sup> (Veiga)

“-... Verá, verá...”<sup>65</sup> (Veiga)

“-Não posso... não posso...”<sup>66</sup> (Veiga)

“-Eu fico, eu fico ao pé de ti.”<sup>67</sup> (mãe)

“-...Eu nunca durmo...

-An?!...

-Eu nunca durmo.Não tenho tempo para dormir. Quero viver! viver!”<sup>68</sup> (Veiga)

“-Tenho tanta pena deles... tanta... tanta...”<sup>69</sup> (Veiga)

“E tenho fome... fome de adorar...”<sup>70</sup> (Veiga)

---

<sup>60</sup> PATRÍCIO, Antônio. *Serão Inquieto*, p. 183.

<sup>61</sup> Id., *ibid.*, p. 185.

<sup>62</sup> Id., *ibid.*, p. 186.

<sup>63</sup> Id., *ibid.*, p. 191.

<sup>64</sup> Id., *ibid.*, p. 196.

<sup>65</sup> Id., *ibid.*, p. 202.

<sup>66</sup> Id., *ibid.*, p. 211.

<sup>67</sup> PATRÍCIO, Antônio. *Serão Inquieto*, p. 212.

<sup>68</sup> Id., *ibid.*, p. 215.

<sup>69</sup> Id., *ibid.*, p. 215.

<sup>70</sup> Id., *ibid.*, p. 220.

“Não chore, não chore,”<sup>71</sup> (Veiga)

“Nada mais natural, Sr. Veiga, nada mais natural...”<sup>72</sup> (narrador)

O ritmo, outro elemento poético, percorre todo o conto que é constituído predominantemente de períodos curtos e plenos de pontuação denotando pausas. Um sinal de pontuação empregado abundantemente no texto são as reticências (177 vezes). Estão presentes denotando pausa, mas uma pausa prolongada que sugere, evoca, ultrapassa o consciente. Interessante observar que é na terceira fase do Veiga, quando a personagem importa-se apenas com sua satisfação interior, que o número de reticências é mais freqüente (101 vezes) e o ritmo da frase torna-se mais melódico. Antônio José Saraiva e Óscar Lopes, referindo-se ao desfecho do conto, afirmam que “A poesia se reconhece no seu próprio ritmo do verso, pois que só graficamente é prosa.”<sup>73</sup>

O uso das maiúsculas tão a gosto dos poetas simbolistas também se faz presente nos contos de Antônio Patrício. Em “O Veiga”, encontramos: Amor, Destino, Sociedade, Religião, Estado, Outono, Morte, Mar, Árvore, Aurora, Dezembro, Terra, Natureza, Unidade, Beleza, Vida, Noite.

Podemos, através das palavras destacadas com maiúscula, verificar os grandes enfoques de Antônio Patrício no conto em estudo: a sociedade (Sociedade, Religião, Estado), o homem (Amor, Destino), a natureza (Outono, Mar, Árvore, Aurora, Dezembro, Terra, Vida, Noite, Natureza), a morte (Morte), a unidade (Unidade) e a beleza (Beleza). O homem foge da sociedade que o sufoca, busca a solução dentro de si através da morte que possibilita esse achado, e liberta-se na natureza, encontrando nela a unidade e a beleza.

O conceito dessa sociedade sufocante provém de Nietzsche para quem “Estado, Sociedade e Igreja são outras formas tantas que ameaçam o homem para subjugá-lo ao conformismo. O poder opressivo e coercitivo traiu o seu destino único de auto-realização. É preciso negar, renunciar ao conformismo, quebrar a antiga tábua

<sup>71</sup> Id., *ibid.*, p. 226.

<sup>72</sup> Id., *ibid.*, p. 223.

<sup>73</sup> SARAIVA, Antônio José e LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*, p. 910.

de valores para a criação de uma nova imagem do homem.”.<sup>74</sup>

Antônio Patrício constrói na personagem Veiga o homem “nietzscheriano” que rejeita as formas de sujeição, organiza o caos e torna-se um todo harmonioso, que tem valor em si.

Quanto à morte na qual é buscada a solução, podemos encontrá-la na morte da mãe de Veiga, que possibilita o encontro da personagem consigo mesma (“A pobre velha morrendo, *iniciou-o*. Nasceu da sua dor segunda vez...”).<sup>75</sup>

Libertar-se na natureza é o que ocorre com Veiga no seu terceiro tempo. Novamente aqui percebemos a influência de Nietzsche, pois Veiga, ao integrar-se à natureza, inventa sua virtude, “seu imperativo categórico”.

O encontro da Unidade é conceito elaborado por Leonardo Coimbra (“Unidade não será absorção ou aniquilamento, mas convivência, harmonia e ordem social”).<sup>76</sup> O encontro da Unidade e da Beleza levam a personagem Veiga ao êxtase, à completude: “É que os nervos do Veiga, como o de certos artistas que têm gênio, vibravam de amor igual por toda a Vida, e sentiam nas rosas e na névoa, nas crianças e nos pobres e nas almas, a mesma ânsia inconsciente de Unidade, o mesmo erguer de mãos para a Beleza.”.<sup>77</sup>

Todos esses elementos (recursos sonoros, ritmo, linguagem conotativa e características próprias da poesia simbolista) demonstram e reafirmam as palavras de Maria Helena Nery Garcez para quem Antônio Patrício é “Essencialmente poeta, mesmo quando prosador”<sup>78</sup> ou de Massaud Moisés em relação ao “Serão Inquieto”: “as histórias se alicerçam na estrutura própria do conto e, ao mesmo tempo, acionam forte descarga poética. No enredo, nas personagens, na ambiência temos não só as condições para que os contos se organizem narrativamente, como as dimensões em que a poesia se totaliza. Ao nível microscópico, “Serão Inquieto” obedece aos imperativos da Poesia.”.<sup>79</sup>

<sup>74</sup> GILES, Thomas Ransom. *Introdução à Filosofia*, p. 89.

<sup>75</sup> PATRÍCIO, Antônio. *Serão Inquieto*, p. 232.

<sup>76</sup> Cf. FREITAS, Manuel de. “*Aspectos do Saudosismo em Leonardo Coimbra* In: BOTELHO, A. e TEIXEIRA, A.B. in MARQUES, Júnior Rubens. *A obra poética de Antônio Patrício*, p. 14

<sup>77</sup> PATRÍCIO, Antônio. *Serão Inquieto*, p. 227

<sup>78</sup> GARCEZ, Maria Helena Nery. Do Simbolismo em Portugal e no Brasil. In: PEYRE, Henri. *A Literatura Simbolista*. (Posfácio), p. 98.

<sup>79</sup> MOISÉS, Massaud. *A criação literária - prosa*, p. 44.

### 3. O NARRADOR

Em “O Veiga” temos narrador-personagem, “o intelectual que observa, descreve, comenta e cuja função, nesse conto, se resume nisso apenas.”<sup>80</sup> Trata-se de uma personagem secundária que conta a história da personagem principal, foco esse pouco empregado em decorrência de suas limitações, mas que Antônio Patrício utiliza com mestria.

A personagem principal é quem domina todo o conto, restando ao narrador-personagem apenas a apresentação de Veiga (página 183 a 184) e esporádicas intromissões. O narrador dialoga com a personagem principal somente na última parte do conto, quando Veiga “enlouqueceu”.

Interessante notar o uso da 1ª pessoa em “Não podia dormir o meu fantoche.”<sup>81</sup> e “A Sociedade, a Religião, o Estado eram os inimigos do meu títere.”<sup>82</sup> Fica a impressão de que aqui o narrador está se fazendo lembrado depois de um longo trecho em que só a 3ª pessoa é utilizada.

Também fica a impressão, durante a leitura, de que o narrador é a voz do autor, o que é mais comum, segundo Massaud Moisés nesse tipo de discurso. Nilva Mariani Gallo reforça essa idéia com o seguinte comentário: “Assim, não estaremos equivocados em dizer que o narrador e Antônio Patrício podem ser um só, mesmo porque, por mais impessoal que queira ser a “voz” que fala numa obra de arte, trai acentos e entonações do instrumento que a produziu.”<sup>83</sup>

Não é próprio do conto, que se constitui “uma fração dramática, a mais importante e a decisiva, duma continuidade em que o passado e o futuro possuem significado menor ou nulo.”<sup>84</sup> discussões de temas, mas o narrador de “O Veiga” não se priva de fazê-lo uma vez (muito menos que o narrador de “Suze” que emprega discurso dissertativo três vezes) : “Pois bem, é só mendigo. Mas não como nós todos, a uma esquina da rua ou a uma porta banal de ministério, a pedir emprego ou noiva rica, dez réis ou participa-

<sup>80</sup> GALLO, Nilva Mariani. *Bruxas e Deuses em Serões Inquietos*, p. 33.

<sup>81</sup> PATRÍCIO, Antônio. *Serão Inquieto*, p. 202.

<sup>82</sup> Id., *ibid.*, p. 203.

<sup>83</sup> GALLO, Nilva Mariani. *Bruxas e Deuses em “Serões Inquietos”*, p. 31.

<sup>84</sup> MOISÉS, Massaud. *A criação literária - prosa*, p. 21.

ção num monopólio. Pede para comer, mas não come como nós todos: por comer. É pra viver a Vida, a Vida toda!!”.<sup>85</sup>

A presença desse comentário é importante porque o narrador, desde o início do conto, já aponta para a sua grande preocupação: mostrar a grandeza de Veiga na sua mendicância, na sua loucura. Todos nós somos mendigos, afirma o texto, e Veiga, na sua última fase, também se torna um, mas um mendigo que se priva de quase tudo em benefício do outro (“-Ando assim... todo roto. Que me importa! E podia andar bem... isso podia. Muitas pessoas me têm dado roupa. Até fatos inteiros... e em bom uso. Pode V. Ex<sup>a</sup> acreditar. Mas às vezes, de noite, pelas ruas, vêm ter comigo, às escondidas da polícia, desgraçados com fome... todos rotos... E por boas maneiras ou à força, tenho de trocar a minha roupa pela deles... Imaginam, coitados, que me roubam... Que pode isso fazer-me!... Que me importa!...”)<sup>86</sup>, um mendigo rico, porque tem como casa “campo e mar...”<sup>87</sup>, um mendigo que pede para comer “pra viver a Vida”<sup>88</sup>, e não a vida mesquinha que a sociedade impõe ao home

#### 4. A PERSONAGEM

É característica do conto o número reduzido de personagens e, em “O Veiga”, sobressaem-se a mãe e o Veiga.

A mãe é uma figura constante nos contos de Antônio Patrício, todas infelizes (aparece em “O Precoce”, “O Homem das Fontes”, e “O Veiga”), mas em “O Veiga” adquire importância, apesar de sua abnegação, desamparo, humildade, porque é através de sua morte que é deflagrado o processo de individualização de Veiga (“Foi só depois – quando morreu a minha mãe – que eu compreendi que ia mal... e resolvi *viver*.”)<sup>89</sup>.

Veiga é uma personagem em processo que, em três momentos diferentes, perfaz caminhos distintos. De acordo com Nilva Mariani Gallo, “É uma personagem em três tempos: no primeiro, é um funcionário público irrealizado, marginalizado, infeliz: “Claro que não podia ter amigos: era ridículo, era diferente, era um

<sup>85</sup> PATRÍCIO, Antônio. *Serão Inquieto*, p. 184.

<sup>86</sup> Id., *ibid.*, p. 217.

<sup>87</sup> Id., *ibid.*, p. 217.

<sup>88</sup> Id., *ibid.*, p. 184.

<sup>89</sup> PATRÍCIO, Antônio. *Serão Inquieto*, p. 215.

sozinho.”No segundo, repudiado por todos, sonhador, ingênuo, transformou-se num “tiranete bufo, com um rancor covarde de falhado, a farejar na sua raiva impotente, uma vítima, alguém para expiar”. No terceiro, é ainda um destrambelhado para os outros, mas sente-se feliz; continua só, marginalizado e incompreendido pelo grupo social. Panteísta extremado, quer recuperar o tempo que passou sem amar a natureza, a vida, as pessoas, e sofre porque acha que não ter tempo suficiente.”.<sup>90</sup>

A personagem Veiga perfaz o percurso ideológico da humanidade que se divide em três períodos segundo Nietzsche, em “Assim falou Zaratustra”: “Três transmutações vos cito do espírito: como o espírito se torna um camelo, e em leão o camelo, e em criança, por fim, o leão.”.<sup>91</sup>

Bernardette Siqueira Abrão, ao comentar a filosofia de Nietzsche, afirma que “nossa civilização passou primeiro pelo domínio do “tu deves”, quer dizer, pelo primado da moral e da religião”, o que corresponde ao Veiga no seu primeiro momento pressionado pelo dever, sentindo dor, mas sem poder expressá-la; “esta primeira etapa do espírito cede seu lugar ao domínio do “eu quero”, que designa o eclipse do mundo do dever e a liberação da vontade” e temos aí o novo Veiga que se embebeda, que passa a “proclamar no botequim *o amor livre*”, que assume idéias anarquistas e tem medo da polícia; “enfim, o “eu quero” supera-se no “eu sou”<sup>92</sup>, uma nova relação do indivíduo com sua existência” que corresponde ao outro Veiga, o panteísta, o que tinha “fome de adorar”, o que pôs-se a viver.

O próprio narrador se questiona sobre as três fases de Veiga: “Como desse reles títere, amoroso soado, trapo humano, ex-amador dramático e ex-poetastro, saiu o panteísta vagabundo, o louco de uma misericórdia tão sentida, que eu vi salvar com os olhos rasos um pobre passarito moribundo?...”.<sup>93</sup> Essa seria uma pergunta retórica, pois, se se cumpre aqui a voz do autor na voz do narrador (como já foi comentado anteriormente), percebemos que Antônio Patrício, conhecedor e amante da filosofia de Nietzsche, colocou, no caminhar da personagem Veiga, o caminhar “ideológico

<sup>90</sup> GALLO, Nilva Mariani. *Bruxas e Deuses em Serões Inquietos*, p. 25.

<sup>91</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Assim falou Zaratustra, in: *Obras Incompletas*, p. 185.

<sup>92</sup> ABRÃO, Bernardette Siqueira. *História da Filosofia*, p. 185.

<sup>93</sup> PATRÍCIO, Antônio. Serão Inquieto, p. 231/ 232.

do Ocidente”.

Ainda comentando a influência de Nietzsche na personagem Veiga, notamos que, para o filósofo, “A fidelidade ao homem exige que cada qual invente a sua virtude, o seu imperativo categórico.”.

<sup>94</sup> Tudo o que lhe dá poder sobre si e sobre a natureza é bom; tudo o que procede da fraqueza é mal.

Veiga não se tornou um todo harmonioso na sua segunda fase porque suas atitudes procederam de sua fraqueza, da sua dor, da sua humilhação. Veiga, o louco da terceira etapa, inventou a sua virtude, tornando-se amante de toda a terra (“toda a vida da terra – sua amante”) <sup>95</sup> por isso resultou um todo harmonioso. A loucura de Veiga, não obstante, é colocada no sentido de Nietzsche que a vê como encaminhadora para as idéias novas, “uma máscara que esconde alguma coisa, esconde um saber fatal e “demasiado certo””<sup>96</sup>, pois rompe os costumes e as superstições veneradas e subverte os valores. Para Nietzsche, assim como Antônio Patrício nos deixa transparecer através do conto em estudo, na loucura há um grão de gênio e de sabedoria, alguma coisa de divino.

Para explicar a intensidade desse amor por toda a terra, o narrador-personagem comenta “este pobre mendigo alienado anda “bêbedo de Deus”, como Spinoza.” <sup>97</sup>, filósofo para quem Deus é natureza. “Para Spinoza, conceber Deus como um ser transcendente significa separar Deus e o mundo como duas substâncias distintas. E isso é impossível pela própria definição de substância, que não admite nenhuma outra substância a não ser Deus. O mundo, então, só pode ser constituído de infinitos modos do atributo que estão em Deus. Em outras palavras, Deus é a causa, mas causa imanente: causa e efeito estão em Deus.”. <sup>98</sup>

A personagem Veiga, durante seus três tempos, tem algumas características contínuas. Vejamos:

- gagueira (“cerimonioso e gago” <sup>99</sup>, “pois bem sabiam que se riam dele, das palhetas desafinadas, da gaguez” <sup>100</sup>,

<sup>94</sup> GILES, Thomas Ransom. *Introdução à Filosofia*, p. 90.

<sup>95</sup> PATRÍCIO, Antônio. *Serão Inquieto*, p. 222.

<sup>96</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*, p.XVII

<sup>97</sup> PATRÍCIO, Antônio. *Serão Inquieto*, p. 219

<sup>98</sup> ABRÃO, Bernardette Siqueira. *História da Filosofia*, p. 214.

<sup>99</sup> PATRÍCIO, Antônio. *Serão Inquieto*, p. 183.

<sup>100</sup> Id., *ibid.*, p. 187.

“Quase nem gaguejava o imbecil”<sup>101</sup>, “... Veiga, gago e reles,”<sup>102</sup>, “Perdia a noite num delírio gago”<sup>103</sup>, “em palavras de gago, bipartidas,”<sup>104</sup>, “ouvindo-lhe na gaguez frêmitos de asas,”<sup>105</sup>, “na sua voz gaguejada e um pouco enfática”<sup>106</sup>, “ouviu-lhe a arenga gaguejada:”<sup>107</sup>

- curvado (“esqueleto curvo”<sup>108</sup>, “num abandono corcova de vadio”<sup>109</sup>, “Todo o seu corpo magro de humilhado corcovava ainda mais”<sup>110</sup>, “sempre curvado em cumprimento torpes”<sup>111</sup>, “Ficou curvado a esperá-las uns segundos”<sup>112</sup>
- fantoche “uma carcaça humilhante de fantoche”<sup>113</sup>, “Não podia dormir o meu fantoche”<sup>114</sup>, “A Sociedade, a Religião, o Estado, eram os inimigos do meu títere.”<sup>115</sup>, “contra o seu corpo de fantoche mártir”<sup>116</sup>, “Como des-se reles títere,”<sup>117</sup> (como *títere* é sinônimo de *marionete* e também *daquele que não tem opiniões próprias*, consideramo-lo também sinônimo de *fantoche*)
- não consegue dormir – “Não podia dormir, era impossível” (passagem para a segunda fase)<sup>118</sup>, “Ele não queria dormir.”<sup>119</sup>, “Eu não durmo... Não tenho tempo para dormir”<sup>120</sup>, “não quer adormecer pra sentir sempre”<sup>121</sup>, “se adormeço num banco uma hora ou duas, zango-me

<sup>101</sup> Id., *ibid.*, p. 199.

<sup>102</sup> Id., *ibid.*, p. 196.

<sup>103</sup> Id., *ibid.*, p. 201.

<sup>104</sup> Id., *ibid.*, p. 216.

<sup>105</sup> Id., *ibid.*, p. 221.

<sup>106</sup> Id., *ibid.*, p. 224.

<sup>107</sup> Id., *ibid.*, p. 228.

<sup>108</sup> Id., *ibid.*, p. 183.

<sup>109</sup> Id., *ibid.*, p. 183.

<sup>110</sup> Id., *ibid.*, p. 193.

<sup>111</sup> Id., *ibid.*, p. 196.

<sup>112</sup> Id., *ibid.*, p. 219.

<sup>113</sup> Id., *ibid.*, p. 188.

<sup>114</sup> Id., *ibid.*, p. 202.

<sup>115</sup> Id., *ibid.*, p. 203.

<sup>116</sup> Id., *ibid.*, p. 221.

<sup>117</sup> Id., *ibid.*, p. 321.

<sup>118</sup> PATRÍCIO, Antônio. *Serão Inquieto*, p. 195.

<sup>119</sup> Id., *ibid.*, p. 212.

<sup>120</sup> Id., *ibid.*, p. 215.

<sup>121</sup> Id., *ibid.*, p. 221.



comigo”<sup>122</sup>

A gagueira está presente na personagem todo o tempo, nas três fases. É uma característica que independe do seu estado emocional. Estar curvado também, mas na terceira fase da personagem não é curvada, mas *fica* curvada. (“Ficou curvado a aspirá-las (as roseiras) uns segundos:”).<sup>123</sup> Veiga se curva agora para a natureza, não mais para as convenções, para as humilhações, para o sofrimento.

Sobre o ser fantoche, verificamos que o é intensamente na primeira e na segunda fase. O ‘outro Veiga’ (terceira fase) sente apenas no seu corpo de fantoche (“e não quer adormecer pra sentir sempre contra o seu corpo de fantoche mártir”)<sup>124</sup>, pois o seu ser interior, o seu eu não é mais fantoche da sociedade, mas encontrou alegria e equilíbrio em si mesmo.

Na página 231 ainda há referência à situação de fantoche, mas como retrospectiva das fases anteriores da personagem: “Como desse reles títere, amoroso sovado, trapo humano, ex-amador dramático e ex-poetastro, saiu o panteísta vagabundo, o louco de uma misericórdia tão sentida”.<sup>125</sup>

A escolha do nome Veiga para a personagem já deixa prever o caminho a ser trilhado por ela: o substantivo comum *veiga* significa “campo fértil e cultivado”. Veiga tornou-se um campo fértil e cultivado pela dor e encontrava sua alegria, depositava seu amor na natureza, nos seus campos férteis e cultivados.

## 5. O ESPAÇO

Em “O Veiga” o espaço é delimitado e social nos dois primeiros tempos da personagem principal (“num cartório”<sup>126</sup>, “no cartório”<sup>127</sup>, “chegava a casa”<sup>128</sup>, “na saleta do cartório”<sup>129</sup>, “nas

---

<sup>122</sup> Id., *ibid.*, p. 216.

<sup>123</sup> Id., *ibid.*, p. 219.

<sup>124</sup> Id., *ibid.*, p. 231.

<sup>125</sup> Id., *ibid.*, p. 231.

<sup>126</sup> Id., *ibid.*, p. 184.

<sup>127</sup> Id., *ibid.*, p. 186.

<sup>128</sup> Id., *ibid.*, p. 187.

<sup>129</sup> Id., *ibid.*, p. 188.

ruas”<sup>130</sup>, “até o quarto”<sup>131</sup>, “sobre a cama”<sup>132</sup>, “no quarto”<sup>133</sup>, “no botequim”<sup>134</sup>, “no botequim”<sup>135</sup>, “pelas ruas”<sup>136</sup>, “ao patamar”<sup>137</sup>, “no patamar”<sup>138</sup>, “no quarto escuro”<sup>139</sup>. No terceiro tempo da personagem, o espaço passa a ser ilimitado e natural. As referências, nessa etapa, são feitas a espaços livres, da natureza (“uma manhã em Nevogilde”<sup>140</sup>, “Era num jardim público”<sup>141</sup>, “à beira do rio, em Massarelos”<sup>142</sup>, “Vi-o depois na Cordoaria”<sup>143</sup>, “em Carreiros, junto à praia”<sup>144</sup>, “numa rua afastada do arrabalde”<sup>145</sup>).

O espaço social limita a personagem Veiga, impede o seu desabrochar, subjuga-o. Até mesmo, na fase do novo Veiga, o ambiente social arrasta-o à violentação de si mesmo. É somente no espaço natural, ilimitado da terceira fase que a personagem encontra-se, pois ser livre de convenções significa contribuir para a própria realização, conceito esse encontrado em Nietzsche.

Há que se observar também que os nomes próprios de lugares (Nevogilde, Massarelos, Cordoaria, Carreiros) só aparecem na terceira fase, porque é ali que a personagem se expande, havendo necessidade de nomear com especificidade os lugares para corroborar com essa idéia.

## 6. O TEMPO

O tempo da narrativa é psicológico. O narrador-personagem nos apresenta Veiga (“Decerto o conhecem. Decerto já, cerimonioso e gago, lhes pediu esmola. É um pobre diabo e é doido: o

<sup>130</sup> Id., *ibid.*, p. 190.

<sup>131</sup> Id., *ibid.*, p. 194.

<sup>132</sup> Id., *ibid.*, p. 195.

<sup>133</sup> Id., *ibid.*, p. 195.

<sup>134</sup> Id., *ibid.*, p. 197.

<sup>135</sup> Id., *ibid.*, p. 200.

<sup>136</sup> Id., *ibid.*, p. 201.

<sup>137</sup> Id., *ibid.*, p. 205.

<sup>138</sup> Id., *ibid.*, p. 206.

<sup>139</sup> Id., *ibid.*, p. 205.

<sup>140</sup> Id., *ibid.*, p. 213.

<sup>141</sup> Id., *ibid.*, p. 220.

<sup>142</sup> Id., *ibid.*, p. 224.

<sup>143</sup> Id., *ibid.*, p. 227.

<sup>144</sup> Id., *ibid.*, p. 232.

<sup>145</sup> Id., *ibid.*, p. 233.

Veiga.”)<sup>146</sup> usando o presente do indicativo e se propõe a contar-nos sua história (“Deixem-me antes contar-lhes como ele era.”).<sup>147</sup> A partir daí, o enredo é linear e são empregados os tempos do passado: pretérito perfeito, pretérito imperfeito e pretérito mais-que-perfeito.

A fase em que Veiga torna-se panteísta retoma o momento da apresentação da personagem, e novamente é empregado o presente do indicativo: “Datam daqui as nossas relações. Cultivo nele com estima, com ternura, o único panteísta que eu conheço. E tal qual o vêm pelas ruas, este pobre mendigo alienado anda “bêbado de Deus”, como Spinosa”.<sup>148</sup> E ainda: “assim, nessa manhã de Outono, eu conheci um outro Veiga- o que me interessa.”.<sup>149</sup> Em seguida, o narrador volta a narrar fatos passados: “Encontrei-o ontem à noite:”<sup>150</sup>, “Vi-o depois...”.<sup>151</sup>

As mudanças na personagem Veiga, no decorrer do tempo, são marcadas por frases curtas e incisivas; “Amou”<sup>152</sup>, “Chegou o dia”<sup>153</sup>, “Nova fase de Veiga.”.<sup>154</sup> A passagem para a terceira fase do Veiga, o ‘outro Veiga’, no entanto, ocorre diferentemente, não é estanque como as demais, é um processo, e a frase que a introduz revela essa idéia: “Meses depois, encontrei-o uma manhã em Nevogilde, sob um grande castanheiro a desfolhar-se.”.<sup>155</sup> Além disso, a última fase é caracterizada por um profundo panteísmo que já vem anunciado na oração que introduz o novo tempo (“sob um grande castanheiro a desfolhar-se.”).

## 7. A LINGUAGEM

A linguagem, como já vimos, em “O Veiga” é poesia ainda que sob a forma de prosa, mas enquanto conto, prosa, portanto, podemos verificar a importância do diálogo nele já que “os conflitos,

<sup>146</sup> Id., *ibid.*, p. 183.

<sup>147</sup> Id., *ibid.*, p. 184.

<sup>148</sup> Id., *ibid.*, p. 219.

<sup>149</sup> Id., *ibid.*, p. 218.

<sup>150</sup> Id., *ibid.*, p. 219.

<sup>151</sup> Id., *ibid.*, p. 227.

<sup>152</sup> Id., *ibid.*, p. 219.

<sup>153</sup> Id., *ibid.*, p. 190.

<sup>154</sup> Id., *ibid.*, p. 200.

<sup>155</sup> Id., *ibid.*, p. 213.

os dramas, residem na fala das pessoas, nas palavras proferidas (ou mesmo pensadas) e não nos atos ou gestos (que são reflexos ou sucedâneos da fala).<sup>156</sup>

O diálogo é expresso no conto em questão através do discurso direto sobretudo e marcado por travessão. Estão presentes, no conto, falas do caixeiro, de Veiga, de sua mãe, do narrador, do companheiro das noites, da adolescente que perdera o emprego, da criança que tinha um pássaro nas mãos. É o tipo de discurso que predomina no texto, pois permite que o narrador ponha o leitor diante dos fatos, conservando, inclusive, a mesma carga subjetiva da personagem que fala.

O discurso indireto livre também tem seu lugar no conto: “Ele não queria dormir. Era impossível. Podia vir o Sousa... alguém prendê-lo... Só se ela ficasse ao lado, de vigia.”<sup>157</sup>, “Aconchegou-lhe o cobertor bem contra os ombros – tão magrinho, Senhor, um esqueleto! – e à beira da cama, de joelhos, sentindo-o adormecer, ia dizendo.”<sup>158</sup>, “Esperou... esperou e ela não vinha!...”<sup>159</sup>, “Súbito moveu-se o transparente... Era ela”<sup>160</sup>, “Andavam a preparar-lhe uma cilada... Quase tinha terror do novo ser que se instalara nele,”<sup>161</sup>, “O seu primeiro momento foi de fuga. Quem seria?!... A mãe, não – dormia àquela hora. Mas olhando melhor, viu que era ela... Estremeceu. Meu Deus! Estaria morta?... Não, não: Adormecera ali. Por quê?... Não podia perceber.”<sup>162</sup> Como se pode perceber, foi empregado em momentos de tensão emocional, deixando o narrador vir à tona o sentimento da personagem na sua voz.

O discurso indireto aparece poucas vezes no conto e, normalmente como discurso indireto de expressão. Segundo Platão & Fiorin, o discurso indireto de expressão “analisa o personagem por meio das formas de falar e manifestar a posição do narrador.”<sup>163</sup>

A posição do narrador ao registrar a fala do Veiga nos é mostrada no trecho abaixo. Manifesta seu encantamento, admiração, carinho:

<sup>156</sup> MOISÉS, Massaud. *A criação literária – prosa*, p. 28.

<sup>157</sup> PATRÍCIO, Antônio. *Serão Inquieto*, p. 212.

<sup>158</sup> Id., *ibid.*, p. 213.

<sup>159</sup> Id., *ibid.*, p. 191.

<sup>160</sup> Id., *ibid.*, p. 191.

<sup>161</sup> Id., *ibid.*, p. 203.

<sup>162</sup> Id., *ibid.*, p. 206.

<sup>163</sup> PLATÃO & FIORIN. *Para entender o texto*, p.184.

“Disse-me que queria acompanhar a Noite, sem perder um segundo, um só segundo, caminhando com ela,, caminhando; - e logo, logo ao despedir-se dela. Abrir bem os seus olhos, bem abertos, ao primeiro raiar da madrugada... E seguir depois o sol até à morte, ele e a sua sombra que era triste – como se fosse já uma saudade...”.<sup>164</sup>

Observamos também um número considerável de palavras ou expressões em itálico (“nem vou lá, nem faço minga”, “toilette”, “aliança”, “trismus”, “a ideia”, “amor livre”, “flos-sanctorum”, “o outro”, “Luz e Esperança”, “troupe”, “actor-apóstolo”, “era o seu filho”, “antes de ele saber o que era vida “para que não o matassem”, “Bazar dos três vinténs”, “iniciou-o”).

Nilva Mariani Gallo afirma, referindo-se às palavras em itálico de “Serão Inquieto” que “Lendo-as separadas do texto a que pertencem, encontramos um novo texto que, contudo, recria a atmosfera do livro todo;”.<sup>165</sup> Não é essa, entretanto, a nossa compreensão. Não conseguimos ver nas palavras destacadas no parágrafo anterior um sentido conjunto. O que observamos é que o itálico foi empregado para destacar alguma idéia (“iniciou-o”, “para que não o matassem”, “era o seu filho”, etc.), para marcar palavras de outras línguas (“toilette”, “trismus”, “troupe”, “flos-sanctorum”), para demarcar expressão popular (“nem vou lá, nem faço minga”), para nomear algo (“Luz e Esperança”, “Bazar dos três vinténs”).

## CONCLUSÃO

Iniciamos este estudo focalizando, sumariamente, a filiação da produção literária de Antônio Patrício ao Simbolismo e pudemos justificá-la, atestando no conto “O Veiga”, a presença de linguagem rica e musical, do ineditismo das imagens, do requinte da frase burilada com esmero. Em “O Veiga” também perpassa a busca do encontro da identidade do “eu”, mas, o autor ao fazê-lo, atinge as camadas peculiares de todos os homens, tornando-se um escritor universal, um vate, não mais poeta de uma nação (a portuguesa), o que também o aproxima dos preceitos simbolistas.

Em seguida, no estudo dos componentes estéticos, pudemos

<sup>164</sup> PATRÍCIO, Antônio. *Serão Inquieto*, p. 220.

<sup>165</sup> GALLO, Nilva Mariani. *Bruças e Deuses em Serão Inquieto*, p. 66.

verificar profunda harmonia entre eles. Tempo, espaço, personagem, percurso narrativo... , todos esses elementos agem cooperativamente, possibilitando estabelecer unidade de sentido. No exame mais atento da adjetivação, do emprego da linguagem conotativa, do emprego de letra maiúscula em nomes comuns, da pontuação, da sonoridade e do ritmo, sem que fosse necessário buscar ligações forçadas ou esdrúxulas, a harmonia de sentido, a integração de todos os componentes fluiu como mágica.

Para completar esse conjunto articulado, o conhecimento de como as idéias de Nietzsche construíram na personagem Veiga o “super-homem” que consegue romper com tudo, vencer todos os empecilhos para a realização de sua individualidade, puderam fazer com que todos os elementos estéticos fossem metáfora da idéia de que “é preciso renunciar ao conformismo, quebrar a antiga tábua de valores para preparar a criação de uma imagem do homem.”<sup>166</sup>

Nessa completude de todos os aspectos explorados, a obra explode no final apoteótico expresso pela voz do narrador: “Eu pensava em Ofélia, no rei Lear, nas loucuras patéticas de Shakespeare, ao ver esse alienado vagabundo, esse estranho pedinte de olhos meigos, que trazia só pétalas nos bolsos, e em plena luz polínica de estio, oficiava a Pã, de butes rotos, aspirando perfumes voluptuado...”<sup>167</sup>

Em “O Veiga”, apesar de terem sido narrados caminhos tortuosos e doloridos, não se verifica um cenário melodramático; Antônio Patrício, apesar de simbolista, não cai no vazio requintado da tendência. “O Veiga” é arte, pois, analisado psicologicamente e relacionado a elementos ocultistas por Nilva Mariani Gallo em sua tese “Bruxas e Deuses em “Serão Inquieto””, estudado com empenho e atenção neste trabalho, não se esgotou. É arte porque à medida que ainda for mais estudado, abrirá novas perspectivas, permitirá outras leituras.

<sup>166</sup> GILES, Thomas Ransom. *Introdução à Filosofia*, p. 89.

<sup>167</sup> PATRÍCIO, Antônio. *Serão Inquieto*, p. 234.

**RESUMO:** Este trabalho apresenta uma das possíveis leituras do conto “O Veiga” inserido no livro “Serão Inquieto” (publicado em 1910) do escritor Antônio Patrício, típico representante do conto Simbolista português. Ao longo deste estudo foram observados tempo, espaço, trama, personagem, linguagem, enfim, os elementos narrativos. Buscou-se também demonstrar a forte carga poética presente, apesar do texto sob forma de prosa, e o vínculo com o pensamento de Nietzsche através do super-homem de “Assim falou Zaratustra”.

**Palavras-chave:** Simbolismo, O Veiga, Antônio Patrício.

**ABSTRACT:** *This essay represents one of the possible readings of the short story “O Veiga” that composes the book “Serão Inquieto” (published in 1910) of the author Antônio Patrício, typical representative of the Portuguese Symbolism. Throughout this study were considered factors such as time, space, plot, characters, language, at last, the narrative elements. Also explored were the strong poetic dimensions present, despite the text in the form of prose, and the link with Nietzsche’s ‘though thru the figure of the super man of “Thus spoke Zaratustra”’.*

**Keywords:** *Symbolism, O Veiga, Antônio Patrício.*

## REFERÊNCIAS

- ABRÃO, Bernardette Siqueira. *História da Filosofia*. – 2ª. ed – São Paulo : Best Seller, 2003
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura e Linguagem*. Rio de Janeiro : José Olímpio , 1974.
- FIORIN, José Luiz e SAVIOLI, Francisco Platão. *Para Entender o Texto*. São Paulo : Ática, 1990.
- GALLO, Nilva Mariani. Bruxas e Deuses em Serão Inquieto. In: *Boletim da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP*. – Nº 19 (nova série) - São Paulo, 1976.
- GARCEZ, Maria Helena Nery. Do Simbolismo em Portugal e no Brasil. In: PEYRE, Henri (org). *A Literatura Simbolista*. – p. 91 a 105. São Paulo : Cultrix / Edusp, 1983.
- GILES, Thomas Ranson. *Introdução à Filosofia*. – 3ª. ed. -. São Paulo : E.P.U. / Edusp, 1979.
- MARQUES JUNIOR, Rubens. *A Obra Poética de Antônio Patrício no Contexto*

- to Saudosista* – Dissertação de mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 1996.
- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária: Prosa*. – 13ª. ed. - São Paulo : Cultrix, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A Literatura Portuguesa*. – 29ª. ed. - São Paulo : Cultrix, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O Conto Português*. – 3ª. ed. - São Paulo : Cultrix, 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*.- 5ª ed. – São Paulo: Nova Cultural, 1991
- PATRÍCIO, Antônio. *Serão Inquieto*. Lisboa : Assírio e Alvim, 1989.
- SARAIVA, Antônio José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. – 12ª. ed. – Porto : Porto, 1982.



# A NAU-NAÇÃO LUSITANA

Stélio Furlan<sup>1</sup>

“Ah o Grande Cais donde partimos em Navios-Nações!”  
*Álvaro de Campos, Ode Marítima [1915?]*

O jogo que afirma a contigüidade entre naus e nações, mote deste ensaio, derivou do cruzamento de dois fragmentos poéticos: o referido na epígrafe e aqueles versos de **Mensagem** nos quais, ao ser interpelado pelo mostrengo, Gama diz que a sua condição excede a de simples nauta-indivíduo, uma vez que delinea a corporatura de uma aspiração coletiva:

Aqui ao leme sou mais do que eu:  
Sou um Povo que quer o mar que é teu;<sup>2</sup>

A idéia núcleo desse poema, que lembra um verso de Florbela – “é condensar um mundo num só grito”<sup>3</sup> –, mobiliza uma noção de texto literário como transfiguração simbólica do vivido, sem descurar que nas dobras do estético se articulam percepções do social. A imagem da nau evoca a idéia de travessia<sup>4</sup>, o que convida a tecer relações entre a construção da imagologia nacional, sempre mudável, e seus suportes, transportes. E, por redobramento, solicita discorrer em que medida em certas naus se condensam a ânsia de conquistar a distância ou um movimento de distanciamento.

No medievo lê-se o remoto como um ponto a ser apropriado,

---

<sup>1</sup> UFSC.

<sup>2</sup> PESSOA, Fernando. **Mensagem**, p.111.

<sup>3</sup> DAL FARRA, Maria Lúcia [org]. **Florbela Espanca**, p.229.

<sup>4</sup> Ao justificar seu processo produtivo, Michel Foucault refere “certas operações a que submetemos os textos, de conexões que fazemos, de traços que estabelecemos como pertinentes, de continuidades que reconhecemos, ou de exclusões que praticamos”. Conexões, seleções, exclusões: palavras-valise que emolduram esta travessia por poemas de D.Dinis [1261-1325], Luís Vaz de Camões [1531-1580], D.Francisco Manuel de Melo [1608-1666], Fernando Pessoa [1888-1935], Florbela Espanca [1894-1930] e, finalmente, pelo romance **A Jangada de Pedra**, de José Saramago [1922] sob o influxo dos estudos imagológicos, no caso, da identificação da imagem de uma nação configurada em obras poéticas.

colonizado. Entre o clássico e o barroco, se conquistam e se edificam os novos reinos sublimados, e se os perdem. Então, a distância passa a confundir-se com um destino, uma utopia, melhor, a utopia de um destino: a pátria arquetípica, Ideal. De Vieira ao Saudosismo entranha-se ainda mais no imaginário lusitano, com Eduardo Lourenço, a imagologia de uma nação predestinadamente colonizadora e oniricamente imperial.<sup>5</sup> Essa imagem não calha à textualidade saramaguiana: sob o manto diáfano da fantasia se valoriza menos a ânsia da distância do que a do distanciamento, cuidando que se ganha em se perder.

No que tange ao medievo, poderia ter sido mais óbvio na escolha do texto e selecionado uma barcarola, tipo, “Em Lixboa sobre lo mar/ Barcas novas mandey talhar...”, de Joan Zorro. Mas a preferência vai para o obtuso, gesto que prolifera metáforas textuais, no caso, sobre uma cantiga de D.Dinis:

— Ai flores, ai flores do verde pino  
se sabedes novas do meu amigo,  
    ai, Deus, e u é?  
Ai flores, ai flores do verde ramo,  
se sabedes novas do meu amado?  
    ai, Deus, e u é?  
Se sabedes novas do meu amigo,  
aquele que mentiu do que pôs comigo?  
    ai, Deus, e u é?  
Se sabedes novas do meu amado,  
aquele que mentiu do que mi á jurado?  
    ai, Deus, e u é? [...]

O sujeito poético feminino encontra-se na “fossa”, pois o amante está no *fossado*, numa expedição guerreira. Incerta da condição do seu amado distante, dialoga com um pinheiro em busca de um lenitivo para a sua *coita*. O apelo simbólico ao robusto pinheiro não parece gratuito: o “verde pino” não só evoca a espera, como também é signo do bom agouro. Demais, árvore consagrada à Cibele, ficou associada à fecundidade, à fidelidade no amor.

Essa cantiga interessa, sobretudo, pela conexão entre as flores do verde pino, melhor, entre o plantio dos pinhais e o rei trovador,

<sup>5</sup> LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade*, 1999.

D. Dinis [1279-1325].<sup>6</sup> Plantio-ícone de um ousar, um olhar para o remoto, o desconhecido. É como se junto à semente do pinheiro se cuidasse edificar novos reinos sublimados. Lembrar que o plantio permitiu a obtenção de matéria prima para a construção das naus que se lançaram por mares nunca dantes navegados... É o que Pessoa com maestria chamou de “Naus plantadas a haver”. Segundo o poema-homenagem pessoano, em **Mensagem**, D.Dinis ouve a “fala dos Pinhais”, um “marulho obscuro”, “o som presente desse mar futuro”, “a voz da terra ansiando o mar”. Com efeito, no reinado de D.Dinis a nação lusitana, ao talhar suas barcas novas, lavra também o esboço de um império. É a nau-promessa: indicia uma disposição anímica tocada pela sede de além.

No Canto I, estância 19, de **Os Lusíadas**, as “venturosas Naus” [IX, 16] conduzem à materialização de tais anseios ao partirem da ínclita ulisséia para edificar os reinos sublimados:

Já no largo Oceano navegavam,  
As inquietas ondas apartando;  
Os ventos brandamente respiravam,  
Das naus as velas côncavas inchando;  
Da branca espuma os mares mostravam  
Cobertos, onde as proas vão cortando  
As marítimas águas consagradas,  
Que do gado de Próteu são cortadas,

E, no nono canto, estância 64:

Nesta frescura tal, desembarcavam  
Já das naus os segundos Argonautas,  
Onde pela floresta se deixavam  
Andar as belas Deusas, como incautas.  
Algumas, doces cítaras tocavam,  
Algumas, harpas e sonoras frautas;  
Outras, cos arcos de ouro, se fingiam  
Seguir os animais que não seguiam.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Conexão sugerida por Maria do Amparo Tavares Maleval, em **Saudosismo e Neotrovadorismo**. Afonso Lopes Vieira, Guilherme de Almeida e Álvaro Cunheiro. Disponível em <http://www.pucrs.br/ail/maleval01.htm> acesso 19 de agosto de 2005.

<sup>7</sup> CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**, p.23 e p.328.

Não se pode deixar de notar que, ao longo da referida estância 19, a reiteração das vogais nasais, identificadas pelos dígrafos “an”, “in”, “on”, “em”, sugerem certa movimentação, ondulação onde se casa, por certo, *motz el son*. Enquanto que na estância 64, os dígrafos nasais não mais evocam o ondular das ondas, mas o andar sinuoso, ondeante e convidativo das ninfas.

As naus atravessam o plano histórico, das navegações, e o plano do maravilhoso, do paganismo clássico. São tempos épicos, de crença na história e de afirmação das capacidades humanas. Nem as satisfações da “corporal necessidade”, nem o conhecimento implicam expulsão do paraíso, mas a sua conquista.

As naus camonianas sulcam ufanas. Levam o estandarte da nação unificada, lingüística e politicamente, em busca de expansão territorial. É o que se pode ler naquela passagem em que, recepcionado por Paulo da Gama a bordo da capitânia, o Catual revela interesse pelas bandeiras das naus que traziam “pintadas as guerreiras obras que o forte braço já fizera” e seu intento

Mostrava sempre ter nos singulares  
Feitos dos homens que, em retrato breve,  
A muda poesia ali descreve.<sup>8</sup>

Sulcam ufanas, embora cientes de que no casco levam incrustada a craca da desconfiança. Naus que conduzem à viagem marítima responsável pelos primeiros contatos entre Oriente e Ocidente; à viagem iniciática, com a revelação da máquina do mundo, e... à Alcácer-Quibir, nos tépidos areais de Marrocos, ao desastre, em suma. **Metáfora da ambição**<sup>9</sup>, calha à perfeição no que se refere à passagem da suposta condição nacional da glória épica lusíada ao naufrágio das ilusões:

Vivia aquele freixo no alto monte,

<sup>8</sup> Op.cit., Canto VII, 76, p.267.

<sup>9</sup> MELO, D. Francisco Manuel de. **A tuba de Calíope**, p.221. No ensaio intitulado **A formação da nacionalidade**, cuidando que se ganha em se perder, José Matoso escreve a propósito da gestação da consciência nacional: “A sujeição à Espanha [...] faz refletir sobre o que é ser português e o que é estar sujeito a uma administração não portuguesa, pela mesma época em que se pode ler nos **Os Lusíadas** a epopeia mitificada de um povo capaz de chegar aos confins do mundo” [p.40].

Verde e robusto; apenas o tocava  
O brando vento, apenas o deixava  
De abraçar pelos pés aquela fonte.

Tão soberbo, depois levanta a frente,  
Como pavão, do bosque donde estava,  
Envejoso de ver que o mar cortava  
Um pinho que nasceu dele defronte.

Ora saiu da terra e foi navio,  
Lutou c'ó mar, lutou c'ó vento em guerra:  
Quedas viu ser o que esperava abraços...

Ei-lo que chora em vão seu desvario.  
De longe a vê, chegar deseja à terra:  
Não lho consente o mar, nem em pedaços!

Nesse soneto de cunho moral, alto e elevado, D. Francisco Manuel de Melo sugere que o pinheiro-nau, na sua travessia, instiga os brios épico-fidalgos do freixo. Freixo-Ícaro, pois, invejoso do percurso alheio, deixa de frutificar na própria terra para ceder à vã cobiça, à glória de mandar. Ao acreditar demasiado numa visão prodigiosa de si, lança-se ao mar e encontra o insucesso. Notar que a terra não mais anseia o retorno do que dela se apartou. Acaso a metáfora da ambição não poderia alegorizar a própria nação? Após o fracasso de Alcácer Quibir, a autonomia política cedida à Espanha, resta os escombros dos projetos e rotas dessa nau-nação cindida, exilada de si. Restam a súplica ou a saudade, que alimentam a consciência da fratura ou intermitência da lenda. Consciência do paraíso perdido, aliado ao sentimento do exílio, que reverberam nestes versos românticos, recolhidos de **Folhas Caídas**, de Almeida Garrett:

Ai! o verde do triste pinheiro!  
Que saudades que deles teremos...[...]  
Ai! Não, não... nossa vida acabou,  
Nossa vida aqui toda ficou.  
Dizei-lhe adeus neste olhar derradeiro,[...]  
Paraíso onde livres vivemos...  
Oh! Que saudades que deles teremos,

[“Estes sítios”]

Se em D.Francisco Manuel de Melo uma nau chora em vão seu desvario em **Mensagem**, Pessoa eleva o desvario à condição de “febre de além”, indispensável sede de infinito, ímpeto criador capaz de cruzar os limites do conhecido. A meu ver, Pessoa singra as águas da “Distância Absoluta” como forma de intervenção, como estratégia discursiva para assegurar uma identidade. Se isso ressuma dos poemas de **Mensagem** – “Quem vem viver a verdade/ Que morreu D. Sebastião?” – o mesmo se pode dizer de **Ode marítima**:

Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!  
 E quando o navio larga do cais  
 E se repara de repente que se abriu um espaço  
 Entre o cais e o navio,  
 Vem-me, não sei por quê, uma angústia recente,  
 Uma névoa de sentimentos de tristeza  
 Que brilha ao sol das minhas angústias relvadas  
 Como a primeira janela onde a madrugada bate,  
 E me envolve como uma recordação duma outra pessoa  
 Que fosse misteriosamente minha.

Ah, quem sabe, quem sabe,  
 Se não parti outrora, antes de mim,  
 Dum cais; se não deixei, navio ao sol  
 Oblíquo da madrugada,  
 Uma outra espécie de porto?  
 Quem sabe se não deixei, antes de a hora  
 Do mundo exterior como eu o vejo  
 Raiar-se para mim,  
 Um grande cais cheio de pouca gente,  
 Duma grande cidade meio-desperta,  
 Duma enorme cidade comercial, crescida, apoplética,  
 Tanto quanto isso pode ser fora do Espaço e do Tempo?  
 [...]  
 Ah, os paquetes, os navios-carvoeiros, os navios de vela!  
 Vão rareando – ai de mim! – os navios de vela nos mares!  
 E eu, que amo a civilização moderna, eu que beijo com a  
 alma as máquinas,  
 Eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o educado no estran-

geiro,  
Gostaria de ter outra vez ao pé da minha vista só veleiros e  
barcos de madeira,  
De não saber doutra vida marítima que a antiga vida dos  
mares!  
Porque os mares antigos são a Distância Absoluta,  
O Puro Longe, liberto do peso do Actual...  
E ah, como aqui tudo me lembra essa vida melhor,  
Esses mares, maiores, porque se navegava mais devagar.  
Esses mares, misteriosos, porque se sabia menos deles.<sup>10</sup>

Notar que a atitude enérgica, vibrante, cheia de admiração pela vida marítima de Pessoa-Campos carrega um “clamoroso chamado”, o apelo do não vivido. Uma saudade que é um desejo de “ter outra vez ao pé de minha vista só veleiros e barcos de madeira”, onde se possa “navegar mais devagar”. O passado é uma ânsia do “Puro Longe”, da “Distância Absoluta”, reminiscência, talvez, da Pátria Ideal.

A tópica da travessia é suplementada. O tom hierático, solene, com que é tratada a navegação em Camões se vê despojado da aura épica, pois se trata de uma circunavegação ontológica, existencial. Pessoa-Campos torna o seu cais de rotina, sufocado pelo peso das convenções sociais, pelo “traje civilizado”, um cais simbólico, um “Cais Absoluto”, o “Grande Cais Anterior”, “fora do Espaço e do Tempo”. Condição necessária para “a aventura indefinida, para o Mar absoluto, para realizar o impossível”. Contemporâneo ao Saudosismo, entendido como tradução poética e ideológica do nacionalismo místico<sup>11</sup>, e na esteira deste, Pessoa-Campos configura a Saudade de modo sinestésico: “a doçura dolorosa que sobe em mim como uma náusea,/ Como um começar a enjoar, mas no espírito”. Saudade inseparável do “cais”, em cujas partidas se avivam “angústias recentes” a toldarem o olhar do sujeito sógnico com uma “névoa de sentimentos de tristeza”, “grande vácuo”, “oca saciedade”. Se no sublime da estética a cultura se corporifica, tal “ansiedade vaga” remete ao grande vácuo no qual navega a nação lusitana nas primeiras décadas do século XX.

— Após as tensões do início da modernidade, do *ultimatum* in-  
<sup>10</sup> PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2003, p.314-335.

<sup>11</sup> LOURENÇO, Eduardo. **Labirinto da Saudade**, p.28.

glês, da entrega, perda ou independência das colônias, da renitente inclinação à depressão, resta a mitologia da Saudade, “sangue espiritual da raça”, para elevar o moral da nação ou significar uma identidade. Convite para a gesta futurante promovida pela revelação do Encoberto, o que leva Eduardo Lourenço, referindo-se à mitogenia pessoana, a indagar se o Quinto Império não seria “algo mais que promoção estelar, a conversão em mito do irrealismo histórico de uma Nação condenada desde a origem a esgotar-se em sonhos maiores que ela mesma”.<sup>12</sup> Conforme Pessoa, as naus sulcam os ecos da Saudade e reavivam a sede de infinito<sup>13</sup>. Dita evasão celeste é a utopia pressentida nos “nevoeiros da alma”. Daí a “**Profecia**”:

E a nossa grande raça partirá em busca de uma Índia nova, que não existe no espaço, em naus que são construídas “daquilo de que os sonhos são feitos”. E o seu verdadeiro e supremo destino, de que a obra dos navegadores foi o obscuro e carnal ante-arremedo realizar-se-á divinamente<sup>14</sup>

Em José Saramago, no romance **A Jangada de Pedra**, encontro menos a ânsia da distância do que a do distanciamento, cuidando que se ganha em se perder:

Então a península ibérica moveu-se um pouco mais, um metro, dois metros, a experimentar forças. As cordas que serviam de testemunhos, lançadas de bordo a bordo, tal qual os bombeiros fazem nas paredes que apresentam rachas e ameaçam desabar, rebentaram como simples cordéis, algumas mais sólidas arrancaram pela raiz as árvores e os postes a que estavam atadas. Houve depois uma pausa, sentiu-se passar nos ares um grande sopro, como a primeira respiração profunda de quem acorda, e a massa de pedra e terra, coberta de cidades, aldeias, bosques, fábricas, matos bravios, campos cultivados, com a sua gente e os seus animais, começou a mo-

<sup>12</sup> LOURENÇO, Eduardo. **Labirinto da Saudade**, p.121.

<sup>13</sup> A expressão é de extração florbeliana. No soneto intitulado “Ser Poeta”, escreve: “Ser Poeta [...] é ter fome, é ter sede de infinito”. *Op.cit.*, p.229. Deixo registrado aqui uma proposta de estudo que buscará cruzar as naus florbelianas [Caravelas, de **Livro de Sôror Saudade**, p.180 e “Navios-fantasmas”, em **Reliquiae**, op. cit. 297], com os poemas “Meu Portugal” e “Às mães de Portugal”, de **Trocando Olhares**, op. cit. p.84.

<sup>14</sup> “Fernando Pessoa e a idéia de Portugal”, in **Mensagem**, p.173.



ver-se, barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido.<sup>15</sup>

A operatividade textual mobilizada nesse romance lembra **Os Lusíadas**, de Camões. Aqui também há dois planos que se entrelaçam: o maravilhoso cruza o histórico, feito de depoimentos de especialistas – sismógrafos, geólogos –, que representam o plano da experiência e que contribuem para dar maior verossimilhança ao relato fantástico. Mas o maravilhoso não intercede a favor da empresa lusitana, antes, o insulamento da Ibéria é oportunidade de reencontro entre povos. Do mágico abalo sísmico deriva o momento simbólico de retorno às origens, aos tempos galego-portugueses, ao *habitus* medieval.<sup>16</sup>

Não mais naus partem da nação, mas a própria nação, devolvida à imprecisão de *limes*, converte-se em nau, melhor, em jangada de pedra. A nau-nação aponta ao mar outra vez desconhecido. E parte a esmo, numa busca incerta de um mundo outro que se revela suspenso, indefinido. A jangada sulca atlântico afora, até estacar e, indecível, girar em torno de si mesma.

É como se, contra as regras da globalização aceitas pela comunidade econômica europeia, essa narrativa fantástica evocasse a antiga aliança ibérica. Por esse viés de leitura, a menção alegórica em **A Jangada de Pedra** seria um convite à desidentificação com o Velho Mundo e um libelo contra os que se ufanam com a fabricação do consenso da globalização, os pragmáticos que “querem comprar a qualquer preço o ‘prêt-à-porter’ europeu onde o corpo português deverá entrar a força?”<sup>17</sup>

<sup>15</sup> SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**, p.43.

<sup>16</sup> No plano do romance, isso se lê no ressurgimento da carroça, também casa, como o meio eficaz de transporte por terra. E, no plano político, no baralhamento das fronteiras. A nova união ibérica também se lê, no plano sentimental, no amor sensível e fértil entre as mulheres lusitanas, Joana Carda e Maria Guavaira, e o espanhol Pedro Orce. **A jangada de pedra**, p.290 e 291.

<sup>17</sup> Transformo em indagação a afirmação de José Saramago, dita em “Portugal: Fim de Milênio, Princípio do quê”, *apud* CALBUCCI, Eduardo. **Saramago**, p. 49. Para Calbucci, **A jangada de pedra** possui “evidente carga política” [p.50]. O que também se lê em **A voz itinerante**, de Álvaro Cardoso Gomes, para o qual “o romance não passa de uma alegoria política, na medida em que é possível extrair dele uma tese. O incidente geográfico tem um sentido simbólico, pois emblematiza a retomada por parte de Portugal e Espanha de suas raízes náuticas e de sua vocação terceiro-mundista”. E, mais adiante, “emblematiza também um voltar as costas à

Então, não mais a nação camoniana como cabeça de um império ou a pessoana nação-rostos que fita o futuro da Europa, nau-nação com destino mítico. Mas apenas o desconhecido do navegar rotas antigas até ancorar na indecidibilidade das circunstâncias, no não-espaço do real:

[...] o movimento não era para ocidente nem para oriente, para o sul ou para o norte. A península girava sobre si mesma, em sentido diabólico, isto é, contrário ao dos ponteiros do relógio [p.286-287].

O que daí decorre é a rarefação do referente, a suspensão do sentido e o estranhamento: “e à medida que ia rodando tornava-se cada vez menos reconhecível aos nossos olhos” [p.288]. Desnecessário aflorar de leve a interrogação sobre a condição dos novos nautas, se lembraria a dos antigos achadores, pois eles ressumam a “subalternidade estrutural” imposta aos exilados da globalização. E as últimas linhas do romance evocam a incerteza dessa condição: “[...] que futuro, que tempo, que destino” [p. 317]. Indagação que ressoa na crônica intitulada “Ir e Voltar”, publicada em **A bagagem do viajante**, de Saramago:

Mas a pergunta: “Que seremos amanhã?”, é para mim uma obsessão, uma voz murmurante, um grito em certas horas de silêncio.

A resposta (se alguma vier a ser dada) é infinitamente plu-  
 Europa, como se Saramago reconhecesse na península Ibérica um viver propenso à comunidade, uma aliança mais humana, de toda infensa ao capitalismo existente para lá dos Pirineus” [p. 41]. Concordamos que o texto traça um gesto semântico básico que é fundamentalmente político embora a tese terceiro-mundista, apoiada na idéia de que “no final do romance, a jangada encaminha-se sugestivamente para a América do sul”, deva ser ponderada. A jangada ibérica também se dirige sugestivamente para a América do Norte, até pausar a travessia e “torcer-se sobre o seu próprio eixo”. Ora, ao escrever “a península rodava majestosamente no meio do Atlântico” [p.288] sobre o seu próprio eixo Saramago remete para o campo do indecidível qualquer tomada de posição seja favorável ao norte ou sul da América. Leia-se em **A jangada de Pedra**: “De um ponto de vista de política prática, o problema que se discutia nas chancelarias européias e americanas era o das zonas de influência, isto é, se, apesar, da distância, a península, ou ilha, deveria conservar os seus laços naturais com a Europa, ou se, não os cortando completamente, deveria orientar-se, de preferência, para os desígnios e destino da grande nação norte-americana” [p.285].

ral, mas nela não estará nenhuma contribuição minha: nunca como hoje se pôde brincar menos com coisas sérias, e as exigências da análise que a ela levaria são tais e tão diversificadas, que o simples cronista que eu sou se deverá dar por satisfeito com aflorar ao de leve as interrogações mais próximas. É o seu modo de estar presente, de intervir, de exprimir a sua cidadania, de querer bem ao país onde nasceu, de amar o povo a que pertence. [p.160-161].

Em suma, minha operação de leitura mais não fez do que acreditar no exercício poético como maneira de tecer um tecido com os fios extraídos de outros tecidos-textos ou, com Herberto Helder, como “forma recortada do mundo” e, desse modo, uma maneira de exprimi-lo. Pois navegar é preciso, embora o viver seja impreciso.

## REFERÊNCIAS

- CALBUCCI, Eduardo. **Saramago**. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999
- CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993
- DAL FARRA, Maria Lúcia [org]. **Florbela Espanca**, São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo, Martins Fontes, 1992
- GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante. Ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo**. São Paulo, Edusp, 1993.
- HELDER, Herberto. **O corpo o luxo a obra**. São Paulo, Iluminuras, 2000
- LOURENÇO, Eduardo. **Labirinto da Saudade. Psicanálise mítica do destino português**. Lisboa, Publicações D.Quixote, 1982
- \_\_\_\_\_. **Mitologia da Saudade**. São Paulo, Companhia da Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Nós e a Europa ou as duas razões**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- MATOSO, José. **A formação da nacionalidade**, in TENGARRINHA, José (org). **História de Portugal**. Bauru, São Paulo: Edusc /Unesp; Portugal, PT: Instituto Camões, 2001
- MELO, D. Francisco Manuel de. **A tuba de Calfope**. São Paulo, Brasiliense/Edusp, s/d
- PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Portugal, Publicações Europa-América, s/d.
- PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2003
- SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**, São Paulo, Cia das Letras, 2001

\_\_\_\_\_. **A bagagem do viajante. Crônicas.** São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

SOMMER, Doris. "Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America" in **Nation and Narration**. Edited by Homi K. Bhabha. London and New York: Routledge, 1999.

## UMA LEITURA DE RETORNO E POÉTICA EM OS CUS DE JUDAS DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Sueli Alves dos Santos<sup>1</sup>

*“Tu que não sabes ler  
pega meus poemas  
pega meus livros  
Faz deles uma fogueira para aquecer tuas solidões  
Que cada palavra alimente a tua brasa”*  
Tahar Bem Jelloun

Tido como um dos mais desconcertantes romancistas portugueses, é comum associar-se a escrita de António Lobo Antunes a uma linguagem corrosiva e irônica que registra parte da história de Portugal sob um olhar contundente. O escritor traz, porém, para sua narrativa, a forte presença de um discurso lírico, como se isto lhe servisse de lenitivo e veio apaziguador de seus conflitos.

Outrossim, observa-se que este sentimento do escritor é uma das características da literatura produzida pela chamada Geração dos Cravos, que em um momento pós-revolução, direcionou-se para o questionamento tanto da História de Portugal como de seus mitos, sobretudo daqueles que referenciam o empreendimento marítimo português, formadores, portanto, da identidade nacional portuguesa.

Ao propormos uma leitura de retorno e poética em Lobo Antunes, objetivamos mostrá-la como um discurso subjetivo, cuidadosamente buscado na narrativa, contrapondo-se ao sentimento do *Absurdo* e da *Náusea* evidenciando, assim, suas contradições. Acreditamos que essa linguagem torna-se necessária para atuar como pano de fundo na obra literária *Os Cús de Judas* em que, retirando-se esse aspecto, torna-se por demais impressionista na atmosfera deceptiva e devastadora do enredo.

Guiado por um fio condutor de tentativa de entendimento pela palavra e com características de romance polifônico, os diálogos e discursos são de ordem interna, conferindo o tamanho do conflito entre os valores existentes no universo do narrador. Compete,

<sup>1</sup> Mestranda – UFF – Universidade Federal Fluminense

assim, a um retornado anônimo relatar, numa única noite, em um bar feito confessionário, toda vivência ocorrida na guerra colonial: o processo absurdo da “dolorosa aprendizagem da agonia”. Com este delicado e tênue fio condutor é possível perceber que “há derrotas, percebe, que a gente sempre pode transformar, pelo menos, em vitoriosas calamidades.”<sup>2</sup>

Ao iniciar-se o processo de embarque das tropas para o conflito no Continente Africano, sob a esfinge “e íamos morrer...”, o escritor convida à reflexão a respeito desse enigma sempre perturbador à raça humana. Perturbador pelo fato do Homem se colocar acima dos malefícios aos quais está exposto, em um mundo em que não só a guerra como a colonização furtam-lhe a identidade e a perspectiva de construção da sua própria história.

Esta percepção registrada na obra de Lobo Antunes pode ser identificada ao observarmos que não foi permitido aos soldados o direito de escolha, de decisão, de retorno antes da partida, impelindo-os a uma condição servil e subalterna não pensante, não humana, expondo-os às torturas e ao confronto. Porém, esses “homens fortes e saudáveis” seriam patrioticamente condecorados com absurdas medalhas da ignorância e brutalidade impostas pelos generais a serviço da degradação humana.

Assim, o narrador, impelido para a guerra, reflete sobre o posicionamento de sua família que acreditava que, para se fazer um homem, esse teria que passar pela experiência do quartel e do combate, “Estás magro (...) felizmente que a tropa há de torná-lo um homem”<sup>3</sup>. A família, envolta pela hipocrisia daquela sociedade, não alcançava, entretanto, o que isso representava, o que é traduzido pela ironia do narrador ao dizer “...quando embarquei para Angola, a bordo de um navio cheio de tropas, para me tornar finalmente homem, a tribo agradecida ao governo que me possibilitava, grátis, uma tal metamorfose, compareceu em peso no cais...”<sup>4</sup>.

Sem alternativa, o narrador, já a caminho da guerra, percebe Lisboa afastar-se dele e seu compromisso com a terra ganha outra dimensão, expondo uma confissão liberta de qualquer compromisso. “...cidade colonial pretensiosa e suja de que nunca gostei.

<sup>2</sup> ANTUNES, 1984, p.112

<sup>3</sup> Idem, p. 12

<sup>4</sup> Ibidem, p.13

(...) Não te pertença nem me pertences, tudo em ti me repele, recuso que seja este o meu país, eu que sou homem de tantos sangues misturados...”<sup>5</sup>.

Dessa maneira, o narrador nos leva ao encontro do *Absurdo*, ou seja, a guerra. E, nesse contexto, lembramos o pensamento de Martin Esslin, em *O teatro do absurdo*,<sup>6</sup> em que a idéia do Absurdo é apresentada não como algo surgido do vácuo, mas sim, como resposta filosófica e estética a um estado de coisas.

O absurdo seria o representante da condição de inteligibilidade que atingiu o homem moderno em virtude de suas pretensões humanistas em face da realidade a que está exposto. Estabelece, portanto, uma consciência da situação do homem quando confrontado com a realidade última de sua condição.

À medida que se depreende do mundo, em determinado tempo, um amplo complexo de percepções e sentimentos variados, cabe expressar essa visão, decompondo-a em diferentes modos na seqüência do tempo. E ao indivíduo, quando confrontado com a condição humana, a qual esteja inserido, resta-lhe o recurso da poética que pode ser exatamente sua escrita aliada a uma sucessão de imagens, uma completando a outra.

Estando, portanto, o narrador no cenário real da guerra, toda espécie de experiência é vivenciada: O amadurecimento precoce, a revolta, a sensação de abandono, a solidão e o desejo de continuar vivo. Sentimentos que fazem com que ele expresse, numa maneira de mostrar seu protesto e verdadeiro sofrimento: ”Não há motivo para se preocuparem comigo porque esta perna esfacelada ainda não é a minha perna e por assim dizer continuo se assim me posso exprimir mais ou menos vivo”<sup>7</sup>.

Tudo se mostra absurdo. Inclusive o camuflar dos sentimentos. O que pode ser observado quando o narrador tentava manter com a família uma ligação por meio de cartas “... e eu escrevia para casa tudo vai bem, na esperança de que compreendessem a cruel inutilidade do sofrimento, do sadismo, da separação, das palavras de ternura e da saudade, que compreendessem o que não podia dizer por detrás do que eu dizia”<sup>8</sup>. Esses sentimentos emergem o

<sup>5</sup> Ibidem, p.68

<sup>6</sup> ESSLIN, 1969

<sup>7</sup> ANTUNES, p.92

<sup>8</sup> Idem, p.116

retornado na angústia existencial que o acompanha durante todo o experimento do combate.

Historicamente existe a condenação através da pena de morte. Com o intuito de reparar um crime, submetem-se pessoas a todo tipo de condenação e, assim, a sociedade dorme *o sono dos justos*. Pois bem, não seria a guerra nada mais do que uma pena de morte, e sem direito de defesa por parte de quem a ela é enviado? Acreditar que homens continuarão com a mesma consciência que possuíam antes da experiência do holocausto da guerra, parece-nos pior do que reduzi-los à condição de animal. É transformar sua existência num abismo de angústia, pânico e repulsa, onde sobra a constatação: “Mas não podíamos urinar sobre a guerra, sobre a vileza e a corrupção da guerra: era a guerra que urinava sobre nós os seus estilhaços e os seus tiros, nos confinava à estreiteza da angústia e nos tornava em tristes bichos rancorosos...”<sup>9</sup>

Desse modo, então, o retornado que se deparou com suas interrogações diante do *Absurdo*, encontra-se perto de vivenciar a *Náusea*, na formulação imprecisa do sentido de sua existência. “...o navio que nos trouxe duplicava o reflexo na água preparando a partida; ia regressar sem mim ao inverno e ao nevoeiro de Lisboa onde tudo prosseguia irritantemente na minha ausência com o ritmo do costume...”<sup>10</sup>.

Envolto numa situação adversa à sua vontade e lutando por ideais que não eram por ele defendidos, é natural que se instale a crise existencial, o que nos conduz ao pensamento de Jean Paul Sartre em *A Náusea*<sup>11</sup>, em que se encontra a reflexão acerca da existência humana, e o contato diário que cada um tem consigo mesmo no mirar-se e não querer ver o que o espelho revela por ser talvez “impossível compreender o próprio rosto”. Advindo, assim, a náusea que comparece em todos os lugares, sendo o sujeito quem se insere nela como se a conhecesse há muito tempo e, nessa condição, busca encontrar a felicidade “no fundo da poça viçosa, no fundo de nosso tempo”.

Dar significado ao impalpável e deparar-se no abismo existencialista onde construir o sentido da vida a partir de palavras, torna-se tudo. Ser movido para o presente e abandonado nele sem

<sup>9</sup> Ibidem, p. 157

<sup>10</sup> Ibidem, p.24

<sup>11</sup> SARTRE [s/d]



poder fugir de si mesmo, encontrando no eco do passado o verdadeiro encontro registrado. Assim, o retornado, na solidão profunda do Eu, abandona-se à náusea e, nos destroços da memória, encontra sua absurda existência morna. “...remexendo as gavetas vazias do silêncio em busca do eco de si mesmos ...”<sup>12</sup>.

Para Sartre a chave da existência, da náusea e da própria vida, seria o caráter absoluto do Absurdo. A consciência ativa e fundamental pulsando no mundo particular de cada homem nas circunstâncias que o circundam sem poder fixar esse estado em palavras, por serem essas concretas, e o existencialismo não.

Assim, o narrador mergulha no próprio âmago e extrai o êxtase da descoberta na revelação “...me acho no fundo de um poço interior demasiado alto, demasiado estreito, demasiado liso...”<sup>13</sup>. Consciente de que se existir é simplesmente estar presente, não pode concebê-lo apenas à distância, mas permitir que invada bruscamente e se detenha no fundo do Ser com toda sua densidade para fazer existir o sentido.

Nos diálogos de Platão, Sócrates ao narrar o mito de Thot sobre o nascimento da escrita, suas relações com a fala, sua necessidade para o conhecimento e seus perigos, chamando-a *pharmakon* (remédio, veneno e máscara – cosmético), trata de como a palavra se introduz no discurso com toda a sua ambivalência. Ambivalência que traduzimos presente no gesto, na consciência plena da infelicidade do narrador perante os outros combatentes. “... eu ajudava-os a falecer com os meus remédios inúteis e os olhos deles protestavam não entendiam e protestavam...”<sup>14</sup>.

Na fala do retornado, agente e paciente de suas emoções, a ambivalência encontra-se, ainda, num representar-se para si próprio. Na impotência do *nada poder fazer* e saber que isso já faz parte da própria vivência deixa agir a metáfora da desculpa: “... e a única resposta que a minha impotência me permitia eram as pastilhas de vitaminas da tropa adoçadas por um sorriso de desculpa e de vergonha...”<sup>15</sup>.

De tal modo, encontramos a *Delicadeza* que julgamos traduzir o aspecto lírico que objetivamos observar em *Os cus de Judas*, assina-

<sup>12</sup> ANTUNES, p.42

<sup>13</sup> Idem, p.116

<sup>14</sup> Ibidem, p.91

<sup>15</sup> Ibidem, p.35

lando que o lugar poético seria a maneira de comunicar a realidade da intuição do mundo, por meio de sua ambigüidade e evocação paralela de múltiplos elementos.

O discurso lírico aliado à consciência conduz, nesse fio de tensão, o retornado. Com o olhar nebuloso da existência “Há pouca coisa em que acredito”<sup>16</sup>, espelha a inquietação por que passa na alternância do tempo e de si próprio. A constatação da vida em desalinho no cotidiano descuidado, faz com que ele busque alento no refúgio das palavras e nelas encontre o bálsamo para sua dor “...sobretudo para disfarçar a humilhação do meu fracasso e a desilusão que atravessa de leve o seu silêncio...”<sup>17</sup>.

Assim, acreditamos que esse homem só quis Ser. Essa era a *chave* de sua existência. Ser genuíno, desvinculado dos fatos por ele repudiados e tão fortemente inseridos em sua narrativa. Diminuir os excessos se purificar se possível fosse e, finalmente: “...remexendo as gavetas vazias do silêncio em busca do eco de si mesmos...”<sup>18</sup>, produzir outro sujeito o qual não se enganaria de mundo, transcendendo as palavras redescobrimo-se no tempo com “... o esqueleto monstruoso da nossa amargura”<sup>19</sup>.

Passados dois anos e três meses nos *Cus de Judas*, é hora do regresso. Se do cais se parte para ele se retorna, a melancolia se mostra “apaixonadamente devagar se consome em labaredazinhas magoadas”<sup>20</sup>. Se, ao partir a bagagem fora composta do desconhecido, no retorno as lembranças trazidas já não significam delicados *souvenirs*, uma vez que o retornado se sente entrando “na noite como um vagabundo furtivo com bilhete de Segunda classe numa carruagem de primeira, passageiro clandestino dos meus desânimos”<sup>21</sup>. As recordações se transformaram em amargas lembranças para um homem sentimental que, deslocado no tempo, busca situar-se uma vez que, “por dentro da cabeça uma chuva de outubro tomba lentamente sobre os gerânios tristes do passado”<sup>22</sup>.

Ao voltar a seu país o retornado percebe o alheamento de uma cidade que esteve sempre e literalmente fechada em si mesma,

<sup>16</sup> Idem, p.64

<sup>17</sup> Ibidem, p.148

<sup>18</sup> Ibidem, p.42

<sup>19</sup> Ibidem, p.44

<sup>20</sup> Ibidem, p.53

<sup>21</sup> Ibidem, p.57

<sup>22</sup> Ibidem, p.57

voltada para sua rotina e interesses “Lisboa ergue perante mim a sua opacidade de cenário intransponível, subitamente vertical, lisa, hostil, sem que nenhuma janela abra, diante dos meus olhos sequiosos de repouso (...) numa indiferença puramente mecânica que me exclui”.<sup>23</sup>

Inserido nesse contexto, o retornado se sente como o “Lázaro desnordeado que reaprende penosamente o uso dos objetos e dos sons”<sup>24</sup>, ou seja, o que volta do mundo dos mortos e há que reaprender o sentido das coisas e reconhecer-se nesse espaço que agora habita.

O homem que se apresenta, para completo desgosto da tia, “-Estás magro. Sempre esperei que a tropa te tornasse um homem, mas contigo não há nada a fazer”<sup>25</sup>, moldou-se em seu próprio aprendizado. Diante da miséria do olhar humano, que só depreende o que vê e não ousa ir além, não há como traduzir toda aquela experiência que nunca será apenas passado, mas sim, o fiel da balança em um presente integrante da vida que pulsa *demasiado humana* dentro de cada homem, conforme se observa: “... o que se não diz, as pessoas olham, não entendem”.<sup>26</sup>

Na narrativa de Lobo Antunes, encontramos o eco a respeito da inutilidade da guerra e as transformações que a mesma ocasiona: físicas, emocionais e psicológicas. Perpassando uma melancolia inconfundível, as palavras parecem não existir para marcar a intensidade dos sentimentos. O autor revela-se, portanto, como aquele que viveu a realidade dos fatos, e contra esses contestou. Sob o peso do absurdo, angústia e náusea encontra refúgio no discurso lírico para erguer sua bandeira e conduzir aqueles que, ao longo da história, também se colocaram contra as atitudes que em tempo algum terão lugar no coração e mente do Homem compassivo.

Findamos por dizer que em *Os cus de Judas*, o discurso lírico não naufragou em Angola. Ao contrário, surgiu feito *Phoenix* das cinzas da experiência da guerra comandada por um poder político não exercido pelos combatentes, da ambição de uns em detrimento da miséria e indiferença aos povos menos favorecidos, dos escombros de uma luta que externamente se faz e internamente se

<sup>23</sup> Idem, ibidem

<sup>24</sup> Idem, ibidem

<sup>25</sup> Idem, p.174

<sup>26</sup> Ibidem, p.134

fortalece, voltando maior e melhor de cada umas delas para regozijo daqueles que já percorreram o longo caminho do aprendizado.

**RESUMO:** Análise no universo ficcional de António Lobo Antunes. O discurso lírico atuando como lenitivo ao absurdo e a náusea. A relação com a guerra colonial e o retorno a Pátria em *Os Cus de Judas*. (1984)

**Palavras-chave:** Lobo Antunes. Ficção Portuguesa Contemporânea. Poética, guerra, retorno.

**ABSTRACT:** *Analyse in the fictional universe of António Lobo Antunes. The lyric speech, attribute as a lenitive of the absurd and nausea. The relation with the colonial war and the return of the Patria in Os Cus de Judas. (1984)*

**Keywords:** *Lobo Antunes. Fiction Contemporary Portuguese. Poetic, war, return.*

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Lobo António. *Os cus de Judas*. RJ, Ed. Marco Zero, 1984.  
DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. RJ, Iluminuras, 1991.  
ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução: Bárbara Heliodora, RJ, Zahar Editores, 1969.  
SARTRE, Jean Paul. *A náusea*. Tradução: Rita Braga, RJ, Record, [s/d]

## O SONETO EM FLORBELA ESPANCA: DIÁLOGOS ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE

Suilei Monteiro Giavara<sup>1</sup>

Em toda a história da literatura parece haver uma eterna contenda entre gerações que defendem um determinado ponto de vista e uma outra que pretende subvertê-lo. Entretanto isto não é nenhuma novidade, pois toda obra literária encerra em si características do momento em que foi escrita ao mesmo tempo em que possui traços particulares ou inovadores do seu criador. De fato, passado<sup>2</sup> e presente possuem uma linha limítrofe tênue, pois nenhuma renovação se dá totalmente sem levar em conta o momento que a precedeu. Desse modo, o poeta deve ter:

[...] a consciência de que deve inevitavelmente ser julgado pelos padrões do passado. Eu disse julgado, não amputado, por eles; julgado não para ser tão bom quanto, ou pior ou melhor do que o morto; e decerto não julgado pelos cânones de críticos mortos. Trata-se de um julgamento, uma comparação, na qual duas coisas são medidas por cada uma delas.<sup>3</sup>

Desse modo, essa proposição de T. S. Eliot traz uma questão bastante pertinente em relação a poetisa portuguesa Florbela Espanca, pois, em sua época, ela foi quase que totalmente ignorada pela crítica literária, a não ser por alguns jornais contemporâneos, nos quais os seus amigos de faculdade escreviam, tecendo parcos elogios à sua obra, muito mais pela coragem dela do que por seus dotes literários. O estudo dos seus poemas ficou *refém* dos preconceitos resultantes da perspectiva biográfica e, conseqüentemente, a análise deles também seguiu por esse caminho. Somente algum tempo depois de sua morte, parece ter começado a haver um amadurecimento do olhar crítico sobre o seu trabalho artístico

---

<sup>1</sup> Aluna do programa de pós-graduação em Estudos Literários, mestrado, da Unesp de Araraquara.

<sup>2</sup> O termo tradição deve ser entendido aqui como as regras que o cânone perpetua como modelos.

<sup>3</sup> ELIOT, 1989, p. 40.

e, atualmente, há uma consciência do valor de seus versos, agora distanciados do viés autobiográfico.

Florbela Espanca vai começar a ser observada com mais atenção somente a partir de *Charneca em flor* (1931), livro de sonetos com edição póstuma que a consagrou efetivamente como poeta. Cabe lembrar que essa valorização ainda se deve, em grande parte, à estranha causa de sua morte e às manipulações feitas pelo italiano Guido Battelli.

Sem dúvida, Florbela constitui-se uma notável personalidade lírica, principalmente pela intensidade do erotismo feminino e pelo fato de destoar de seus contemporâneos ao optar por uma forma clássica como o soneto. Importante ressaltar que a poetisa insiste em utilizar-se do soneto, numa época em que todas as velhas formas parnasianas são preteridas, exatamente por a elas estar associada a idéia de falta de liberdade de criação. Desse modo, o estudo dos sonetos dessa poetisa, a fim de buscar as inovações que Florbela introduziu neles e que muitas vezes foram vistas como “problema”, faz-se interessante, pois as regras de versificação pontuam algumas características peculiares para um poema nesta forma ser considerado perfeito. Em Portugal, principalmente, o soneto tornou-se motivo de orgulho pela longa tradição de sonetistas, como Sá de Miranda, Luis de Camões, Bocage, Antero de Quental, os quais são conhecidos mundialmente pelo primor aplicado a essa forma clássica. Desse modo, consideram-se perfeitos aqueles sonetos que não se distanciam demais do decassílabo petrarquista.

Com relação aos sonetos florbelianos, cinco autores tecem considerações no mínimo divergentes, sobre o fato dela optar por esta forma literária. Na primeira metade do século XX, Antônio Ferro, num texto mais voltado a fazer uma exaltação da figura de Florbela que de sua poesia, ressalta especificamente o caráter híbrido dos versos dela. Diz ele que a poetisa utiliza esquemas de outros poetas em seus versos e cria, assim, “sonetos filhos de outros sonetos, sujos de influências, com dedadas de outros poetas”.<sup>4</sup>

Jorge de Sena, em conferência proferida no Clube dos Fenianos, em janeiro de 1946, também cita o fato de Florbela optar pelo soneto como expressão poética. Primeiro, ele ressalta que essa é uma condição feminina, pois “A mulher portuguesa, se não faz

---

<sup>4</sup> FERRO, 1988, p. 54.

rendas, faz sonetos”. Entretanto, com esta afirmação, ele condiciona o trabalho da poetisa a uma questão de gênero e não de talento literário. Em outro momento, afirma que isso não passou de modismo poético, visto que “a época era para o soneto” e “Florbelasofreu esta moda”. Entretanto, estilisticamente, afirma que alguns sonetos dela são “perfeitos”, já outros “ou começam literários e acabam poéticos, ou começam poéticos e acabam literários”, referindo-se talvez, no primeiro caso, ao fato de ela imprimir aos seus sonetos um tom abundante, nada contido, o que para ele não era adequado à forma típica do parnasianismo; e, no segundo caso, aos tercetos, nos quais, para ele, “há uma corrida para o termo, que, raríssimas vezes é a «chave de ouro» parnasiana”.<sup>5</sup>

Pouco tempo depois, Vitorino Nemésio, trilhando um caminho muito parecido com o de outros críticos, atém-se em grande parte aos aspectos biográficos da autora e diz claramente que a “lenda de Florbela” sobrepuja a obra. No mesmo texto, faz críticas nada veladas à poesia florbeliana, ao compará-la com outros poetas a quem ele denomina “poetas puros e grandes” (João de Deus, Cesáreo, Nobre, etc.); classifica-a como uma “obra compósita, nada cristalina nas formas nem apurada nos temas: obra de compromisso de uma estética perimida com alguns movimentos largos e modernos do verso”. A predileção da poetisa pelo soneto também não é vista com bons olhos por ele, pois diz que esta forma poética não permitiu que ela criasse um estilo próprio, fazendo-a “prisioneira, em parte, dos ecos de Antero de Quental, deste e daquele sonetista que pesavam na herança literária”. Diz ele também que essa escolha é um “pressuposto errôneo” de uma poetisa que não harmonizava o seu “movimento interno da confiança e do ímpeto com os ritmos fortuitos e adequados”. Além disso, o autor chama de “démodé” o modo dela poetar, visto que o seu amor “anda fora de moda”, “romanesco” e muito afeito à “tragédia”.<sup>6</sup>

Num texto de fevereiro de 1966, Maria Aliete Galhoz, além de ressaltar o forte tom erótico das confidências amorosas de Florbela, elogia o “instinto” da poetisa na escolha do soneto, uma forma poética tipicamente usada para cantar o amor. Diz ela “o soneto permitiu-lhe uma respiração fremente e dominada, a repetição preciosa do dom da imagem, a composição virtuosa das rimas e

<sup>5</sup> SENA, 1947, p. 19.

<sup>6</sup> NEMÉSIO, 1970, pp. 177-181.

certa inclinação sentenciosa condensada nas *chaves de ouro* de seus versos”. Diferindo de Antônio Ferro e Vitorino Nemésio, que acreditam ser o soneto o empecilho ao poder criativo de Florbela, a autora diz que a poetisa chega “ao máximo de suas virtualidades” usando a restrição imposta pelo soneto.<sup>7</sup>

Num texto de 1985, Maria Lúcia DaI Farra faz uma análise bastante pertinente da predileção de Florbela pela fixidez do soneto. Diz a autora que simbolicamente o soneto poderia representar o contraponto da realidade para o interior conflituoso da poetisa, um “parâmetro de ordenação e equilíbrio a ser alcançado”. Desse modo, a falta de liberdade imposta por essa forma representaria o “limite de contenção, o rigor e a disciplina” a um ser desregrado, e “será sempre um sinal de fronteira a ser respeitado quando se trata de confessar o êxtase, quer seja místico ou erótico”.<sup>8</sup>

Como é possível perceber, a crítica cronologicamente distante de Florbela aceitou com mais facilidade a opção dela pelo soneto. A esse respeito, Fernando J. B. Martinho<sup>9</sup> ressalta o fato de que, na década de 1950, já havia certa harmonia entre algumas formas tradicionais, rechaçadas no primeiro tempo modernista, e as inovações ainda em andamento no início do século.

Outro fato a ser considerado é que a opção de Florbela pelo soneto não a impediu de imprimir em seus versos um eu-lírico cuja modernidade reside na postura feminina diferenciada quer seja como sujeito poético quer como objeto do poema. Conforme afirma Isabel Allegro Magalhães:

[...] o que aqui sobretudo me parece interessante é a forma – quase por estrear – como o sujeito poético se comporta dentro desses elementos, subvertendo-lhes a lógica tradicionalmente atribuída ao sujeito feminino, fosse objeto ou sujeito poético.<sup>10</sup>

Desse modo, a comparação entre a feição tradicional do soneto e a que lhe deu Florbela Espanca é imprescindível, pois esta longa tradição vem confirmar a modernidade dessa poetisa, uma

<sup>7</sup> GALHOZ, 1988, pp. 52-53.

<sup>8</sup> FARRA, 1985, pp. 111-122.

<sup>9</sup> MARTINHO, 1997, p. 43.

<sup>10</sup> MAGALHÃES, 1997, p. 220.



vez que, através de um estudo sobre as modificações nesse gênero, percebe-se que, embora com uma acentuada repetição, ele oferece oportunidades de criação e é essa oportunidade que permite ao poeta criar um estilo individual e se fazer moderno dentro do tradicional. Além disso, muitas vezes, o que é considerado “problema”, na verdade, são “licenças poéticas”, das quais todo artista lança mão em nome do seu estilo, de sua individualidade poética, evidenciando sua modernidade. Desse modo, o soneto pode encerrar em si “tradição e mudança”, pois cada poeta usa-o para concretizar seu diferencial, ou seja, o seu estilo próprio, sua voz individual.<sup>11</sup>

Conforme é possível perceber, o contexto literário português sempre refletiu uma visão androcêntrica do mundo, por isso pouquíssimas mulheres ousavam trilhar esses caminhos e, quando o faziam, não alcançavam a mesma credibilidade de poetas homens, cujas produções eram vistas como obras de valor maior. Desse modo, o fato de Florbela compor sonetos, forma poética na qual a mulher sempre foi musa, simbolizava uma ruptura com essa tradição masculina. Por outro lado, o fato dela introduzir um eu-lírico feminino para desempenhar um papel predominantemente masculino – a vassalagem amorosa – também subverte o papel feminino comum dentro do universo poético. Todos esses argumentos, embora comprovem que a poesia de Florbela se insere num status tradicional, tanto pelo uso do soneto, como pela temática amplamente romântica, reforçam a idéia de que seus versos representam o caráter inovador dela ao sair do anonimato ao qual estavam destinadas as mulheres, principalmente às mulheres poetas.

Diante desse parâmetro, é possível intuir que grande parte da crítica pode ter se pautado numa longa tradição essencialmente masculina ao olhar para os sonetos florbelianos, esquecendo-se de procurar neles os traços de modernidade expressos por ela ao “fraudar” este ou aquele preceito tido como regra absoluta para o bom versejar.

---

<sup>11</sup> BERMAN, 1988.

**RESUMO:** O número de estrofes e a disposição das rimas do soneto foram variáveis até que, no século XIII, um poeta de Santa Firmina, Guittone D'Arezzo, aderiu àquela que seria reconhecida como a melhor forma de expressão lírica: o soneto. Padronizado tal como o conhecemos hoje, seu estilo foi empregado, com pequenas variações, por muitos poetas ao longo da história literária. Inicialmente voltado para a expressão do sentimento amoroso, o soneto configurou-se como uma medida de valor da qualidade poética de muitos poetas. Portanto, a pretensão deste estudo é analisar a construção dos poemas de Florbela Espanca nas obras *Livro de Sórora Saudade* (1923), *Charneca Em Flor* (1931) e *Reliquiae* (1931), nos quais ela adequou um estilo dialógico e confessional a uma forma restritiva como o soneto. Além disso, ela insiste em utilizar-se dessa forma literária tradicional, enquanto seus contemporâneos (modernistas) o repudiavam exatamente por a ele ser associada a idéia de falta de liberdade de criação, por isso suas obras são consideradas inferiores por grande parte da crítica de seu tempo.

**Palavras-chave:** poesia, soneto, Florbela Espanca.

**ABSTRACT:** *The number of stanzas and the disposition of the rhymes of the sonnet used to vary until the thirteen century when a poet of Santa Firmina, Guittone D'Arezzo, adhered to that which would be recognized as the best form of lyrical expression: the sonnet. Standardized just as we know it today, its style was utilized, with a few variations, for many poets along the Literary History. Originally employed as the expression of loving feeling, the sonnet was configured as a measure of value of the poetic quality of many poets. Therefore, the aim of this research is to analyze the construction of the poems of Florbela Espanca in her works *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de Sórora Saudade* (1923), *Charneca em Flor* (1931) and *Reliquiae* (1931), in which she adapted a dialogic and confessional style to a restrictive form as the sonnet. Besides, she insists on using that traditional literary way, while her contemporaries (modernists) rejected it exactly because of the association to it of the idea of lack of creation freedom, due to it her works are considered inferior for great part of the critics of her time.*

**Keywords:** *poetry, sonnet, Florbela Espanca.*

## REFERÊNCIAS

- BERMANN, Sandra L. *The sonnet over time: a study in the sonnets of Petrarch, Shakespeare, and Baudelaire*. University of North Carolina Press, 1988.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FARRA, Maria Lúcia Dal. A condição feminina na obra de Florbela Espanca. *Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas: n. 05, p. 111-122, 1º sem. 1985.
- FERRO, Antônio. Uma grande poetisa Portuguesa. In: *Cadernos de Teoria e Crítica literária* (número especial em homenagem a Florbela Espanca). Araraquara: UNESP. p.54-60, 1988.
- GALHOZ, Maria Aliete. Sobre Florbela Espanca. *Colóquio*. Lisboa: n.37, p. 52-53, fev. 1966.
- LOPES, Oscar et alui. *A Planície e o Abismo*. 1ª ed.. Évora: Vega, 1997.
- NEMÉSIO, Vitorino. Florbela Espanca. *Conhecimento de poesia*. 2. ed.. Lisboa: Editora Verbo, p. 177 a 181. 1970.
- SENA, Jorge de. *Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa*. Biblioteca dos Fenianos, Porto: 1947.

## OS SENTIDOS DA VIOLÊNCIA EM O *ESCRAVO*, DE JOSÉ EVARISTO DE ALMEIDA

Susanne Castrillon<sup>1</sup>

No momento em que desejo, estou pedindo para ser levado em consideração...na medida em que de fato batalho pela criação de um mundo humano – que é um mundo de reconhecimento recíprocos.

Frantz Fanon

Discorrer sobre a violência é uma atitude coberta de desconfiança, de onde quer que se olhe. Quando se liga a TV e vivencia-se, de perto, cenas de uma batalha campal no centro de São Paulo, percebe-se que se vive num país onde a violência organizada sai cada vez mais de casa para a rua - policiais de um lado, sem-teto do outro; um grupo de moradores sentados na rua bloqueando a passagem como resistência; a força tática da PM avançando e lançando spray de pimenta para dispersar as pessoas. São instantes povoados de violência que nos alertam para a verdade dura de Bertolt Brecht: “É fácil saber o que é certo longe do tiro”.

Se pensarmos que a violência do oprimido ao tornar-se linguagem, torna a atitude humana dotada de sentidos e compreensibilidade, passamos a enxergar o ato da violência à luz do pensamento de Frantz Fanon, autor de *Os Condenados da Terra* (1) e *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2), muito além da “mera contemplação do conflito violento”, conforme reflete Edward Said (3).

Isso porque para os sistemas colonialista e neo-colonialistas, a violência que pretende articular-se em linguagem é uma ameaça constante e contra esta violência, o único discurso possível é o que insiste no fanatismo e na “irracionalidade” desses seres híbridos, pois a única violência justificável é a institucionalizada.

Partindo das noções de Fanon sobre o colonialismo e o neo-colonialismo em que o colonizado, na medida em que “destruindo as bases da sua cultura, atingindo suas tradições e seus modos de vida, propaga o mito da sua superioridade buscando legitimar

---

<sup>1</sup> Profª da Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT e da Rede Pública do Estado -MT, doutoranda em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa da USP.

a dominação que exerce”(4), situamos o nosso objeto de reflexão em termos do que se poderia resumir aqui com as expressões ‘violência atmosférica’, ‘despersonalização’, fortemente articuladas com aqueles conceitos-base. O objetivo deste trabalho é observar no texto literário *O Escravo* (5), de José Evaristo de Almeida, as marcas e sentidos da violência, deixadas nas personagens Maria e Júlia, pela experiência, vivida ou imaginada, do narrador personagem.

Essa obra inaugura o gênero romance em Cabo Verde, todavia só apareceu no cenário caboverdiano em 1916-1917 em folhetins, depois de ter sido publicada em Portugal (6). A narrativa é uma saga de amor em que a escravidão amorosa do protagonista João, escravo negro, por sua senhora Maria, uma das personagens em questão, parece, aparentemente, ser mais pungente do que a condição de escravo sócio-histórico e cultural.

Já no primeiro capítulo do romance, o narrador projeta-se, a falar da natureza. Recapitula, baseado nas informações geográfico-biológicas e trabalhadas pela mão do romancista, as contraditórias relações, ao mesmo tempo de amor e crueldade, “vínculo de violência” entre colonizador e colônia:

(...) talvez alguém, entendendo a arte, à força de regularizar, estraga muitas vezes a poesia dos campos e torna monótono o que a natureza criara romântico, achasse mais novidade -e por conseqüente maior deleite -em contemplar a ribeira, ora espreguiçando à vontade, ora caprichosa afastando-se do seu leito(...) do que vê-la subordinada a certos e determinados regos, que a enfraquecem, que a torturam, que a forçam desde a sua origem (...) (7)

Nesse espaço, o narrador apresenta-nos a protagonista Maria. Ali, a personagem de papel é delineada como a mais bela, singela e pura das criaturas, mestiça livre e herdeira de uma educação europeia. Essa educação foi oferecida pelo seu pai Cláudio, sargento indígena criado e civilizado por um bispo e, por sua mãe, linda mulata e filha de um rico proprietário de São Nicolau.

O narrador ocupa-se do discurso de que a senhora Maria, pelo seu bom caráter moral e cristão, conduz a sua relação com os escravos da casa na perfeita harmonia, principalmente com o

escravo João ensinando-lhe valores da cultura européia. Essa relação harmoniosa entre senhor/escravo conduz ao pensamento romântico do sociólogo brasileiro Gilberto Freire em *Casa-grande e Senzala* (8), já há muito tempo questionado por Roberto da Matta (9), Alfredo Bosi (10), Jacob Gorender (11), entre outros.

A figura feminina representativa do entre-espaço, o não-branco e o não negro, recebe tantos elogios que parece perder sua identidade, aproximar-se do branco, senão pela aparência pelo menos na alma, simbolizada pelas flores do jardim de sua casa.

Roland Barthes em *Mitologias* (12) discute que os indivíduos descritos como objetos ou “teatro de marionetes”, sem vida ou autonomia, em nada contribuem para alterar a imagem negativa predominante, sendo desta maneira, facilmente assumidos e assimilados. Maria só se define em função de oposições alusivamente presentes e de todo um pano de fundo que a delimita, identifica e a põe contrastivamente à cultura africana. Há nela um reforço ao discurso de que a escravidão deveria acabar já que não se adaptava ao progresso e à civilização, mas o problema racial, por outro lado, torna-se invisível. Assim, o narrador parece culpar unicamente a escravidão de todos os males e que bastaria sua extinção e a educação da massa negra que a “missão” estaria pronta. Mas, o limite em que a liberdade é dada por Maria a João se estabelece a partir de uma tutela/dependência do dominado, o que constantemente afirma a natural inferioridade desse ser.

Essas interposições, na verdade, instauram a violência política e psíquica no interior da virtude cívica e projeta a alienação no interior da identidade. Elas aproximam, sobretudo em Fanon, no sentido de descrever a cisão do espaço da consciência e da sociedade coloniais como marcada por um “delírio maniqueísta”(13).

A imagem representativa de Maria, como pretendemos sugerir, é a do homem pós-iluminista amarrado a, e não confrontado por, seu reflexo escuro, a sombra do homem colonizado, que fende sua presença, distorce seu contorno, repete sua ação à distância, perturba e divide o ser.

É obviamente uma relação de poder que a narrativa nos propõe: o poder de subjugar o outro e o seu desejo pela civilização européia, a do branco, no perfil de Maria e em suas ações para com João. Essa “violência atmosférica”, expressão utilizada por

Fanon(14), no sentido de ser intrínseca à ordem colonial, com a violência à flor da pele do colonizado e como tomada de consciência da necessidade da ação, nos permite ressaltar aspectos da violência envolvida nessa construção metafórica: Maria é o ser que luta pela enunciação, e realização do seu desejo e se coloca no lugar de dominado. Esse ser de papel coloca-se diante de um outro, portador de um discurso de poder, a quem atribui o papel de dominador -o narrador, representativo do branco. O ponto de partida é uma personagem que se vê subjugada, pois o seu desejo não pode ser reconhecido, obrigando-se a portar uma máscara branca que lhe dará acesso ao mundo civilizado, tal qual o manifesto de Fanon e sua questão: o que quer o homem negro?(15). Submetida às máscaras do homem branco, não reconhece sua tradição, sua cultura, mesmo quando a voz do narrador a revela consciente de sua condição mestiça, consciência “pouco verossímil na construção da personagem”, segundo Garmes(16). O discurso de poder do narrador coloca-a em uma posição de desconhecimento de si, talvez porque a única linguagem em que lhe seria possível enunciar esse desejo é uma linguagem a qual ela não conhece e que, por sua vez, não a reconhece.

Em oposição a Maria nos é apresentada a personagem Júlia no capítulo VI da obra ficcional *O Escravo*. Ela é pintada pelo narrador como uma velha contadora de histórias, louca e feiticeira. No espaço da cultura africana, o batuque, lugar onde se reúnem os escravos para ouvir as histórias de velhos e dançarem, a própria Júlia narra a sua história: escrava violada pelo seu patrão aos treze anos, deu a luz à um filho ao qual renegava. Ao apaixonar-se por um escravo e dar a luz ao seu segundo filho, seu patrão, por sentimento de posse e vingança, tortura, mata o amante e rouba-lhe o filho. Ela foge e enlouquece.

O espaço da casa dessa figura de papel expressa a exclusão social em que vive: antro medonho, a gruta metonimiza-se como lugar inabitável, monstruoso e sepulcral. O leitor é transportado a um mundo que se apresenta como selvagem, primitivo, ainda não dominado, em “achadas perigosas, em espiral”(17), entendidas como a inexistência de caminho, no estado selvagem e como aquele que está tudo para se fazer. O narrador ainda o define como o “nada”, em total ausência de vida, destoando de Maria, luminosa,

com jardim florido e cheirando a frescor.

Ora, se o espaço é a representação física e psíquica do ser, Júlia recusa-se a ser o agente subalterno da hegemonia, o que lhe torna um monstro, em oposição a Maria que é o tudo que precisa ser afirmado, ou seja, a alienação conduz a personagem Maria a um estado de despersonalização, inserindo-a como um ser estranho em seu meio, e estrangeiro em seu próprio país. Ambas, não se opõem apenas porque representam religiões, línguas, culturas e civilizações divergentes, mas por representarem interesses antagônicos. Nesse sentido, a valorização de Maria em detrimento da outra opera na valorização do eurocêntrico pela voz narrativa. Além disso, prevalece na composição dessas personas à estética romântica em que na criação artística “nem tudo é humanamente belo, que o feio existe lado a lado com o belo, o disforme junto com o gracioso, o grotesco a par do sublime, o mal simultaneamente com o bem e a sombra com a luz”(18). É o jogo de contrários que se chega à Arte na sua dimensão humana, segundo Gomes.

A cólera e a vingança contra os dominantes são discursos constantes colocados na voz da personagem Júlia, que se recusa à ordem e ao espaço social civilizado. Ela é a fera, o elemento bárbaro que como um animal, tenta assassinar o inimigo. Este, na narrativa, é visto como a vítima absoluta, e nem mesmo aqueles como Lopes e Pimentel que usaram de violência para estuprar, raptar, punir e assassinar, são observados como possuidores de uma má-formação e de caráter ruim, um tipo de branco descartado do ideário romântico civilizacional.

Enfim, se de um lado há na construção de Júlia a imagem de negatividade à sua resistência aos valores eurocêntricos, por outro ela afirma ser parte daqueles que nunca perderam seu fetichismo, os seus mitos, as suas danças, as suas magias, reafirmando os elementos africanos. Resta considerarmos então que se essas personagens recriam culturas observadas por um “atavismo colonialista”, nos termos de Benjamim Abdala(19), também se afirmam numa construção artística Romântica que conforme Schlegel “privilegia a fusão entre os opostos para tentar chegar a uma síntese absoluta, que é a metáfora do ato da criação”(20). Relebrando Fanon, diríamos que a arte capacita o homem a refletir sobre ser um estranho em sua própria terra. Ela supera o estado de despersonalização, de violência, ampliando seus lugares no mundo.



**RESUMO:** A proposta de pesquisa deste trabalho está inserida no Projeto de Literatura Comparada: uma perspectiva Estética, Cultural e Filosófica, na Universidade do Estado de Mato Grosso. Busca analisar, na obra caboverdiana, os sentidos dados à violência nas personagens Maria e Júlia. Tomarei como discurso teórico o pensamento sobre violência de Frantz Fanon num sentido vasto de força, coerção, poder e tirania, bem como sua denúncia à violência do sistema em que o homem colonizado liberta-se em e pela violência. Essa concepção partilha da percepção da sociedade colonial como um fator social total: o mundo dividido em duas zonas que se negam e se legitimam reciprocamente separadas e ligadas pela violência onde uma delas estará sempre sobrando. Essa dialética interativa oferece pontos de contato dependentes entre si e que devem se contrapor para a modificação. O argumento utilizado será de que o autor escolhe pela violência ora esquecer, ora aceitar a troca entre brancos/mulatos/negros como caminho seguro para a homogeneização do território e do progresso nacional e, ao mesmo tempo, como contradição legitimar uma tomada de consciência nacional e de busca libertária sócio-existencial.

**Palavras-chave:** Violência; *O Escravo*; Homogeneização.

**ABSTRACT:** *The searching purpose of this work is included in the Compared Literature Project: Esthetics, Cultural and Philosophical preview, in the Universidade do Estado de Mato Grosso. It wants to analyse, in Cabo Verdian work, the meanings given to the violence in the personages Maria and Júlia. I'll have as a theoretic speech, the thinking about violence from Frantz Fanon, in a huge strenght, power, coercion and thyranny way, as much as his denunciation about the sistem violence, where the colonizated mem give freedom the themselves, in and for the violence. This conception shares the society's view as a total social point: the word divided into two zones, whose both deny and legitimize themselves reciprocally separated and connected by the violence which one of them will always be missing. I hese interactive dialectics offer dependet points of contact between them, and the need to be against to have a modification. I he discussion used will be that the author chooses by the violence, to forget or to accept, the changes between the white goup/ block/ nigers as a safe ny to the of the territory and the national progress, and at the same time, as a contradiction: legitimize a national consciency parade and a sócio-existential liberty searching.*

**Keywords:** *Violence; The Slave; Homogenization.*

## REFERÊNCIAS

- ABDALA, Benjamim (org). *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALMEIDA, José Evaristo de. *O Escravo*. 2 ed. Porto: ALAC, 1989.
- BARTHES, Roland. *Mitologia*. 2 ed. São Paulo: Defel, 1975.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia. *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Peau noire et masques blancs*. Paris: Seuil, 1952.
- FREIRE, Gilberto. *Casa-grande e Senzala*. Brasília : Universidade de Brasília, 1963.
- GOMES, Alvaro Cardoso. *A Estética Romântica*. São Paulo: Atlas, 1944.
- GORENDER, Jacob. *A Escravidão Reabilitada*. São Paulo: Ática, 1990.
- MATTA, Roberto da. *Violência Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São paulo Companhia das Letras, 1995.

## NOTAS

- 1-FANON, 1968.
- 2-FANON, 1952.
- 3-SAID, 1995, p.47.
- 4-FANON, 1968, p.64.
- 5-ALMEIDA, 1989.
- 6-GARMES, In: CHAVES e MACEDO, 2000, p.177.
- 7- ALMEIDA, 1989, p.25.
- 8-FREIRE, 1963, p.48.
- 9-MATTA, 1982, p.77.
- 10-BOSI, 1994, p.13.
- 11-GORENDER,1990, p.63.
- 12-BARTHES, 1975, p.31.
- 13-FANON, 1968, p.45.
- 14- FANON, 1968, p.65-66.
- 15-FANON, 1968, p.6.
- 16-GARMES, 2000, p.190.
- 17-ALMEIDA, 1989, p.111.
- 18-Pref. De Crowmwell, 1995. Apud: GOMES, 1944, p.68.
- 19-ABDALA, 2004, p. 22.
- 20-GOMES, 1944, p.82.

## ALVES & CIA: UM RETRATO SOCIAL VIA EROS

**Talita da Rocha Pessoa Rezende Papoula<sup>1</sup>**

“Não é a verdade que convence, é a convicção.  
Convence-te de uma idéia, e morrerás com ela.

Nem é outra a grandeza, mas se a verdade acerta  
com a convicção, então nasce o sublime.”

(Machado de Assis, *Esau e Jacó*)

A realidade portuguesa do século XIX tinha seus alicerces calcados em valores socioeconômicos como o capitalismo, ainda que em desenvolvimento, e a industrialização. E, atuando como agentes interessados no crescente desenvolvimento de tais valores, tem-se a classe burguesa, que toma como responsabilidade a manipulação das movimentações necessárias, não apenas político-econômicas, como também sócio-culturais, para garantir a segurança do Estado e, principalmente, o lucro financeiro. Nesse sentido, acreditando que uma instituição familiar em harmonia e o ritmo trabalhista forneciam bases propícias ao equilíbrio social e, por conseguinte, a resultados financeiros lucrativos, a burguesia, estrategicamente, buscou manipular valores que para ela constituíam empecilhos à concretização de sua ideologia capitalista, dentre eles o erotismo, sobre o qual atuava com um discurso repressor, baseando-se na oposição existente entre trabalho e erotismo, já demonstrada por meio de pesquisas sobre sexualidade. Como afirmou Marcuse “Renúncia e dilação da satisfação constituem pré-requisitos do progresso.” (MARCUSE, 1981, p.27). Assim sendo, é facilmente compreensível que os mecanismos de poder tentassem sufocar o erotismo e regulamentar a sexualidade sob uma perspectiva política, já que, como defende Lucia Castelo Branco em *Eros Travestido*, “Vinculando a existência de Eros à finalidade única da procriação, estavam garantidas a tranquilidade da família e a segurança do Estado. O sexo regulamentado mantinha, no canto

---

<sup>1</sup> Aluna da Graduação em Português - Literaturas da UFRJ. Bolsista CNPq / PIBIC vinculada ao projeto “E [ç]as mulheres: um estudo da presença feminina na narrativa de Eça de Queirós.” coordenado pela Professora Doutora Mônica do Nascimento Figueiredo.

escuro do quarto dos pais, equilíbrio e harmonia de toda uma sociedade.” (BRANCO, 1985, p.19).

A burguesia, sabendo que, apesar da repressão, o erotismo não pode estar ausente, - uma vez que faz parte da experiência humana e, portanto, está na base da vida - tentava atribuir uma carga negativa a sua ocorrência, aliando-o ao erro e à culpa. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que reprimia o prazer sexual pregando a renúncia da satisfação como um processo incentivador do progresso comercial e científico, na prática permitia o burlar dos códigos morais por ela mesma estabelecidos visando reforçá-los, classificando qualquer manifestação erótica como indecente, indecorosa ou obscena para reafirmar, em oposição, os pretensamente corretos valores capitalistas de trabalho, lucro e progresso. Em suma, trata-se de hipocrisia.

É sobre os padrões da hipocrisia burguesa do Portugal oitocentista e nos baseando na pretensa relação mimética estabelecida entre sociedade e literatura pela escrita realista de Eça de Queirós, que tentaremos mostrar como o autor desvela e critica os valores sociais portugueses do século XIX, exatamente por meio do tão reprimido e aparentemente invisível erotismo. Buscaremos, assim, revelar através do velado erotismo de *Alves & Cia*<sup>2</sup>, novela póstuma de Eça, a hipocrisia burguesa e, portanto, a pintura tipicamente queirosiana de um retrato social via Eros. Para darmos início ao necessário esclarecimento sobre as manifestações do erotismo durante o século XIX, e oferecermos a consensual definição sobre a experiência erótica a que chegaram os estudiosos, partimos das considerações acerca das bases do erotismo vitoriano.

Diferentemente do que se entende por sexualidade, o erotismo, na era burguesa, não envolvia identidade pessoal e, muito menos, era um ato físico decorrente da intimidade entre duas pessoas. Consistia não em um estado, mas em um conjunto de ações pelas quais a expressão sexual se dava. Envolvia, portanto, relacionamentos sociais que exigiam ações. E é como ação que nos referimos ao ponto em comum a que chegaram os estudos sobre Eros: uma ação de constante busca por continuidade em meio a um natural processo de desintegração e, portanto, de descontinuidade. Uma ação que, durante o século XIX, manifestou-se, sob a

<sup>2</sup> RS, I. & PM, 1997. *Alves & Cia*. Para as citações do texto, utilizaremos a abreviação AC.

acentuada ação dos sistemas repressivos, como mecanismos de interdição e violação, decorrentes da dialética de continuidade e descontinuidade e, assim, de vida e morte. Como analisou Bataille em *O Erotismo*: “Nós somos seres descontínuos, indivíduos morrendo isoladamente numa aventura ininteligível, mas nós temos a nostalgia da continuidade perdida (...) A reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas ela envolve sua continuidade.” (BATAILLE, 1957, p. 20 e p.21). Assim sendo, é na tentativa de transcender os limites da existência e de perpetuar a vida, por intermédio do fugaz momento de gozo que, inevitavelmente, nos dirigimos à morte. No mesmo sentido, Lúcia Castelo Branco afirmou que “O medo da morte e de morrer equivalem a uma inconsciente angústia de orgasmo, e o suposto instinto de morte, o desejo de desintegração, de inexistência, é o desejo inconsciente da solução orgástica da tensão.” (BRANCO, 1985, p.59). Seguindo essa perspectiva, podemos afirmar que a relação entre Eros e morte se trata de uma ligação entre prazer e dor, o que pode justificar, por extensão, a interação entre Eros e a agressão que, segundo Peter Gay, constitui uma interação fundamental para a experiência humana em que ambos são, ao mesmo tempo, aliados e adversários instintivos. Conforme tal pensamento, afirma: “A civilização, com suas exigentes demandas sobre os indivíduos e o esforço dos indivíduos para gratificar seus desejos é uma disputa interminável e apenas intermitentemente pacífica entre Eros e seu grande adversário, a agressão.” (GAY, 1995, p.15).

Julgamos por fim, a partir de tais esclarecimentos, chegar a uma plausível definição de erotismo e do caráter de sua manifestação na era vitoriana. Interessa-nos como Eça de Queirós, através de *Alves & Cia*, transpõe para a literatura a tentativa de reprodução do código erótico da sociedade burguesa do século XIX, ora pelo mecanismo de interdição e violação, ora pelo estratégico desejo de agressão e morte, pretendendo, com isto, tecer uma cópia fiel da realidade e fazer sua crítica feroz e irônica.

Com relação à dialética interdição-violação, afirmamos que consistia em transpor para o discurso a realidade repressora da sociedade burguesa do século XIX, que pregava a negação do erotismo, enquanto, hipocritamente, ao saber da impossibilidade da proibição de sua ocorrência, na prática permitia sua violação e,

por isso, como bem defendeu Peter Gay, “ Toda ação sexual era acompanhada pela sombra de um sentimento de violação.” (GAY, 1995, p.20). Tal relação vem a estar fortemente presente em *Alves & Cia*, cujo enredo trata de um possível caso de adultério entre Ludovina, esposa de Godofredo Alves e Machado, sócio de Godofredo. A tática queirosiana de velar para revelar, encobrir para descobrir, ainda que parcialmente, constitui a evidência maior do índice erótico, justamente por se tratar de uma narrativa em que aparentemente não há erotismo. Notamos que o adultério, embora não seja, de fato, constatado, ganha existência na imaginação de Godofredo, cujas convicções mentais provocam a dissolução do casamento, bem como fazem com que queira se bater em duelo com seu sócio Machado : “ E através do sangue que lhe fervia na cabeça, as suas idéias fixavam-se, decidia-se a bater-se com o Machado, num duelo de morte;” ( *AC*, p. 22). É justamente sobre a imaginação da personagem Godofredo, um indivíduo subdeterminado pela educação vezes religiosa, vezes romântica (dada por sua mãe), que incide o erotismo queirosiano que, como já afirmara Eduardo Lourenço em “Eros e Eça”,

“Cru ou refinado, é um erotismo plenamente auto-consciente da sua função fantasmal, recebendo e provocando pela evocação da sensualidade ou da imaginação dela, uma perturbação que atinge não só o código ético que regula a divisão entre o que é socialmente percebido como decente ou indecente, obsceno no sentido próprio do termo, como a totalidade do ser. Em particular, a de um sujeito simbólica e afetivamente subdeterminado pela vivência dos valores cristãos, como é próprio da cultura ocidental e paradoxalmente no momento em essa vivência se desloca ou se inverte.” (LOURENÇO, 1993, p. 245)

Eça, espreitando os valores de seu tempo, mostra que o progresso da firma de Alves e Machado era o que, na verdade, importava e, sendo assim, o adultério, fosse fantasia ou realidade, seria inevitavelmente reduzido a não-adultério, uma vez que era a solução mais conveniente ao progresso comercial e financeiro de Godofredo e Machado. Por tais motivos, os amigos de Alves, representações puras da classe burguesa, o convencem (após terem

analisado, em reunião, as cartas de Ludovina escritas a Machado) de que tudo não passara de “brincadeirinha”: “O Vidal dissera que não havia motivo de sangue, porque o que se passara entre Machado e a senhora fora um simples namoro... (...) Era uma brincadeira, era a rir, era a fazer cócegas...” (AC, p. 79 e p. 80)

Enfim, para reforçar os códigos morais burgueses, o adultério passa de duvidoso a inexistente, pois prudente seria, frente à necessidade de lucro da burguesia. Em palavras do próprio Godofredo Alves, Eça ironicamente critica esta hipócrita sociedade de conveniências quando afirma “Que coisa prudente é a prudência!” (AC, p.119) Também é por meio da ironia que ele reproduz isomorficamente a relação de hipocrisia através da relação autor-leitor.

A ironia desta relação se dá quando o autor impede que até mesmo o leitor conheça a verdade dos fatos, o veredicto quanto à realização ou não-realização do ato adúltero, embora forneça a fantasia criada pela mente de Godofredo. Dessa maneira, reproduz as hipócritas relações burguesas pautadas na proibição e violação, que encobrem o erotismo. Ao tentar negar ao leitor um adultério factual e declaradamente sensual, fazendo com que apenas a insinuação apareça em forma de imaginação, Eça reproduz, mais uma vez, as relações burguesas de seu tempo histórico através do desvelamento do erotismo.

Além disso, podemos perceber também que, após expulsar Ludovina de casa, Godofredo, perturbado com a possível traição e desejoso de vingança, opta pelo duelo. Em se tratando deste tipo de disputa, Peter Gay afirma que, além de serem um hábito comum na primeira metade do século XIX e uma forma de defesa da honra, os duelos exemplificavam circunstâncias em que os homens se sentiam impelidos a exhibir e a reafirmar sua masculinidade. Eram formas de provar dureza, força física e a capacidade para suportar sofrimento físico a fim de obterem o prestígio desejado, por meio do teste necessário: a dor. Peter Gay acrescenta ainda que o desejo de agressão está intrinsecamente ligado ao erotismo, estando a agressividade misturada à excitação sexual e ao desejo pelo outro que é agredido. Assim, não é descabido supor a existência de uma certa presença homoerótica no desejo de Godofredo em duelar com Machado. Mas, para além desta possibilidade, há, no

desejo de duelo, um inconsciente desejo de Godofredo de morrer, solução orgástica para uma tensão insuportável. No mesmo raciocínio, se o desejo de agredir sugere o desejo pelo ser agredido, desejar morrer em duelo pode, inconscientemente, sugerir a ânsia de prazer. Tendo em vista que, durante o século XIX, a morte não era considerada um tabu, é compreensível que fosse utilizada como estratégico índice erótico, um meio pelo qual o erotismo estivesse encoberto ao nível do discurso, mas que pudesse burlar o código moral da época para, ao mesmo tempo, mascarar e, ainda assim, revelar o erotismo.

No entanto, se agressão e morte sugerem prazer e se é na suposição do adultério na mente de Godofredo que se concretiza o erotismo da narrativa, o desfecho da história ocorre com uma nulidade erótica. O duelo não ocorre e as fantasias de Godofredo se findam quando seus amigos burgueses racionalmente o convencem de que tudo não passara de passatempo. Através do irônico desfecho, Eça respeita o código social da época: Godofredo reata o relacionamento com Ludovina, preservando também a sociedade financeira com Machado.

Cabe salientar, porém, que, após a reconciliação, a narrativa vive uma cena em que Ludovina recebe, em segredo, uma carta das mãos de Margarida, a criada. Godofredo e, inclusive, o leitor julgam, nesse momento, que a história se repete. Entretanto, em vez de traição, Godofredo acredita presenciar a bondade de sua esposa. Segundo Ludovina, a criança era sustentada por sua caridade em segredo. Tal episódio seria inocente, cremos, se não estivéssemos tratando de uma narrativa de um autor tão pouco ingênuo como Eça de Queirós. E, embora seja um fato que ganha pouca notoriedade no enredo, vale especular: seria tal criança um possível filho de Ludovina? Seria filho de Ludovina e Godofredo? Ou o ato de esconder a criança seria uma evidência da traição de Ludovina com Machado que em tal fruto teria resultado? As respostas para tais perguntas não podem ser encontradas em *Alves & Cia*, já que, mais uma vez, o autor utiliza o jogo da hipocrisia, ao esconder a verdade dos fatos, e nos oferece uma narrativa apenas de sugestões eróticas. Em especial, Eça, às avessas, nos faz a apologia burguesa de um novo herói: aquele que ultrapassa os métodos agressivos para defender a honra e a reputação, optando pela racionalidade



e pacificidade convenientes ao progresso comercial e lucrativo. Como acredita Peter Gay:

“ O século XIX desenvolveu uma visão de mundo explicitamente anti-heróica que recuperou o pacífico e cosmopolita programa do Iluminismo. (...) Um número significativo de burgueses estava abandonando os padrões aristocráticos de proezas masculinas e estabelecendo em seu lugar um novo ideal, incorporado na vida doméstica nada dramática dos mortais comuns a reconfortante moderação dos remas da família, a racionalidade das emoções abrandadas. Segurança e sanidade pareciam-lhes infinitamente preferíveis à militância do guerreiro, e burgueses racionais e pacíficos preferíveis a nobres belicosos.” (GAY, 1995, p.116 e p. 117).

É justamente Godofredo que personifica um certo modelo de anti-herói burguês, já que, durante a narrativa, oscila entre o desejo de defender sua honra por meio do duelo e a necessidade de se convencer do não-adultério para preservar sua sociedade financeira. Assim, percebemos claramente a transformação cultural desencadeada pela classe burguesa que, sobre indivíduos como Godofredo, influenciados pela educação religiosa e pelos ecos da escola romântica, pregam a necessidade do auto-controle das emoções com vistas ao desenvolvimento econômico. Nesse sentido, Godofredo, que se sentia obrigado a apagar a mancha de sua reputação por meio da agressão, acaba por optar em ser um burguês pacífico, opção que lhe rende um casamento reatado e a preservação da sociedade financeira. Afinal: “Ora agora, dizia o Nunes: o que faz um duelo? Compromete a Sra. dona Ludovina, faz crer ao público que houve realmente adultério, torna ridículo o Sr. Alves e prejudica a firma comercial...” (AC, p. 88) Enfim, um irônico final feliz.

Final “feliz” que nos leva a concluir que *Alves & Cia* nos mostra um Eça diferente daquele que conhecemos, por exemplo, em *O Primo Basílio*. É um Eça que, apesar de criticar os valores da sociedade burguesa oitocentista, prefere fazê-lo de forma menos naturalista e mais refinada. O moralismo queirosiano em *Alves & Cia* é menos sobre os personagens que sobre o sistema burguês, como pôde ser percebido através da permissão do autor quanto ao nascimento de uma criança, sendo que suas narrativas sempre foram reticentes a tal acontecimen-

to. E ainda, Ludovina não é punida por sua possível transgressão, o que nos leva a sugerir que, talvez, arrependido de matar Luisa, Eça tenha preservado intacta a vida de Ludovina. Por sua vez, o erotismo queirosiano em *Alves & Cia* é menos factual e mais estrutural e, como pôde ser demonstrado ao longo deste trabalho, constitui um instrumento de denúncia da hipocrisia da sociedade burguesa oitocentista. É via o erotismo aparentemente invisível de *Alves & Cia* que Eça se mostra absolutamente erótico para criticar uma sociedade que manipulava a verdade a seu favor. E mais, mostra-nos, ainda, sua evolução estética e ideológica, quer pelo isomorfismo na tentativa de reprodução mimética do código burguês, quer pelo deslocamento do objeto sobre o qual incide seu moralismo. Retomando as palavras de João Camilo dos Santos: “Eça, visivelmente, evoluiu na sua maneira de entender a questão do amor e do adultério. Tornou-se mais tolerante ou mais cínico, mais humano ou mais pessimista, segundo a perspectiva que se adotar.” (SANTOS, 2003, p.156-166).

Podemos concluir, portanto, que a modernidade de Eça de Queirós presente na novela *Alves & Cia* se tece sobre um viés irônico que, a partir da oscilação entre visibilidade e invisibilidade, sugere um erotismo inscrito na penumbra. Não foi aleatoriamente que optamos em usar as palavras do ilusionista Machado de Assis como epígrafe deste trabalho. Aqui pretendemos evidenciar uma outra face de Eça, que desvela a sociedade oitocentista como um grande jogo de ilusões.

## REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Antígona, 3ª ed., Lisboa, 1988.
- BRANCO, Lucia Castelo. *Eros Travestido. Um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 1985.
- EÇA DE QUEIRÓS. *Alves & Cia*. L & PM POCKET, Porto Alegre, 1997.
- GAY, Peter. *A Experiência Burguesa da Rainha Vitória a Freud*. SP, Cia das Letras. Vol. I, II e III. 1988, 1990, 1995.
- LOURENÇO, Eduardo. “Eros e Eça”. In: *O canto do signo. Existência e Literatura. (1957 – 1993)*. Editorial Presença. 1ª ed., Lisboa, 1994.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Zahar, 8ª ed., Rio de Janeiro, 1981.
- SANTOS, João Camilo. “Eça de Queirós: coerência e evolução.” In: *Estudos Portugueses e Africanos nº 41*. (p.156 – p.166.) Ed. Unicamp. Campinas, 2003.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público. As tiranias da intimidade*. SP, Cia das Letras, 1988.

## O DESCONFORTO

**Tânia Mara Borges Sturcq<sup>1</sup>**

Muitas vezes deparamo-nos com uma série de perguntas que apontam momentos de crise existencial, sejam eles longos ou não, esses momentos dificilmente mudam por iniciativa do sujeito que está passando por tal crise. Na literatura há vários exemplos nas obras dos mais variados autores, que nos mostram através de seus personagens os diferentes graus de desconforto. Ele pode ser visto seja na ficção através contos e poesias, seja também na letra de uma canção, ou ainda num quadro ou escultura, mas muitas vezes é na vida do escritor, do músico ou do artista plástico que ele vem à tona.

No personagem Raskólnikov de *Crime e Castigo* (Dostoiévski, 1867) esse desconforto vai num crescendo nos seis primeiros capítulos da 1ª parte, até chegar no capítulo VII, quando ele cria coragem e mata as irmãs Alíona e Lisavieta Ivânovna, com uma machadada na cabeça de cada uma. Durante toda a obra ele vive no limite da razão, ultrapassando várias vezes a tênue linha que a separa da loucura. O livro acaba sem que ele consiga emergir desse tormento, encontrando algum alento apenas no amor incondicional de Sônia.

Essa insatisfação humana, que move o mundo atravessando séculos, nos é mostrada com muita clareza por Eça de Queirós através de seu Jacinto, na obra *A Cidade e as Serras* (Queirós, 1901). Se Jacinto tivesse nascido em meados do século XX, ele certamente moraria em New York, possuiria alguns telefones celulares ultra-modernos, *lap-top*, televisão a cabo, assinatura de revistas como *The New York Times*, *Forbes*, *Time*, *Washington Post*, *Le Monde* e outras, e substituiria seu passeio de fim de tarde no *Bois de Boulogne* por um *jogging* no *Central Park*. Quanto ao 202, estaria situado na ilha de *Manhattan*, onde as reuniões aconteceriam em volta de copiosos pratos japoneses ou de novidades criadas por jovens chefes adeptos da *nouvelle cuisine*, e seriam regadas a vinhos californianos ou reservas especiais francesas. Talvez o Jacinto moderno não ti-

---

<sup>1</sup> Graduanda da Universidade Federal de Santa Catarina

vesse nove escovas diferentes, mas provavelmente possuiria uma academia de ginástica montada no 202 e disporia de um *personal trainer* para orientá-lo. Sua biblioteca teria cedido lugar ao mais moderno *home-teather* e também não precisaria trabalhar; bastava acompanhar as cotações da Bolsa de Valores.

No capítulo VII dessa obra, o décimo segundo parágrafo narra o desconforto de Jacinto da seguinte maneira: “Desde essa manhã, Jacinto começou a mostrar claramente, escancaradamente, ao seu Zé Fernandes, o tédio de que a existência o saturava”. Queirós, 1901, p.85. O autor encerra esse parágrafo escrevendo:

O 202 estourava de confortos; nenhuma amargura de coração o atormentava; - e todavia era um triste. Por quê?... E daqui saltava, com certeza fulgurante, à conclusão de que sua tristeza, esse cinzento burel em que a sua alma andava amortalhada, não provinha da sua individualidade de Jacinto – mas da vida, do lamentável, do desastroso fato de viver! E assim o saudável intelectual, riquíssimo, bem acolhido Jacinto tombara no pessimismo. Queirós, 1901, p.85.

Mais adiante, no capítulo XV, quando Jacinto encontra a paz interior, ela vem acompanhada de um casamento, dois filhos e uma parte do civilizado conforto do 202. Essa paz ainda é cutucada por uma leve vontade de rever o 202, mas cede sempre à preguiça de sua mulher, Joaninha. A família que o Jacinto de Eça de Queirós formou foi o *Prozac* que o Jacinto moderno estaria tomando para manter a cabeça fora d’água, evitando assim atravessar a tênue barreira que separa a razão da emoção, como diz o narrador-personagem de *O Homem Suspenso*: “Tenho medo de entrar na noite, de nela abrir os braços, de não mais encontrar a porta de saída da casa da solidão e da loucura”. Melo, 1996, p.218.

Quando Gregor Samsa, personagem da *Metamorfose* (Kafka, 1915), um regrado caixeiro viajante acorda metamorfoseado num enorme inseto começa a história de alguém completamente angustiado, transtornado, *mal dans sa peau*. Depois do susto que tomou ao se ver nesse estado, começa o questionamento sobre sua vida e suas escolhas, e ele pensa:

Ah! Deus meu, que cansativa profissão fui escolher! Dia após dia viajando! A agitação é muito maior que dentro do escritório, e ainda por cima me obrigam a essa cansaça de viajar, a ter de me preocupar com os horários dos trens, com a alimentação ruim e irregular, com relacionamentos provisórios que nunca perduram e nunca me trazem emoção. Para o inferno com isso tudo! Kafka, 1915, p. 8-9.

Ao longo da narrativa, Gregor vai sendo, além de rejeitado, cada vez mais desprezado por todos, seu quarto transforma-se num depósito sujo, e sentindo-se um lixo como o resto das coisas amontoadas em seu quarto, ele se deixa morrer.

Antoine Roquentin, personagem de *A Náusea* (Sartre, 1938), é um outro ser pego na armadilha da existência, em diversas passagens ele tem vontade de sumir, evaporar. Esse desconforto, narrado num diário em que todo tipo de sensação de estranheza do homem/personagem está presente, esse descompasso com ele próprio e com o mundo em que vive, gera uma angústia imensa:

Levanto-me num sobressalto: se somente eu pudesse parar de pensar, já melhoraria. Os pensamentos são o que há de mais insípido. Mais insípido ainda que a carne. Estica-se até não poder mais e deixa um gosto bizarro. E ainda existem as palavras, dentro dos pensamentos, palavras inacabadas, rascunhos de frase que voltam o tempo todo: Tenho que acab... Eu exis... Mor... Eu não sou... Eu exis...(...) Vai, vai e não acaba nunca. É ainda pior do que o resto pois eu me sinto responsável e cúmplice. Por exemplo, essa espécie de ruminação dolorosa: **eu existo**, sou eu quem a mantém. Eu. O corpo, vive sozinho, uma vez começado. Mas o pensamento sou **eu** quem o continua, quem o desenvolve. Eu existo. O pensamento que eu existo. Oh! A longa serpentina, esse sentimento de existir- e eu o desenrolo lentamente... Se eu pudesse parar de pensar! Eu tento, eu consigo: parece que minha cabeça encheu-se de fumaça... e eis que recomeça: Fumaça... não pensar... Não quero pensar... Penso que não quero pensar. Não posso pensar que eu penso que não quero pensar. Porque é ainda um pensamento(...). Não acabaremos nunca então? Sartre, 1938, p. 142-143.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Trecho traduzido pela autora do presente artigo.

Percebe-se nesse trecho, como em tantos outros da obra, que o personagem é constantemente tomado por esse desconforto, essa ausência de lugar no mundo, do qual ele gostaria de se ausentar para não ir aos poucos ao encontro da *Náusea*, mas ela surge de repente, como no trecho em que é convidado pelo Autodidata à almoçar, e quando ambos estão à mesa conversando e o anfitrião se empolga em sua fala, Roquentin pensa:

Eu não posso mais falar, eu inclino a cabeça. O rosto do Autodidata está bem próximo ao meu. Ele sorri com ar orgulhoso, com o rosto colado ao meu, como nos pesadelos. Eu mastigo, penosamente um pedaço de pão que eu não me decido à engolir. Os homens. Tem que se amar os homens. Os homens são admiráveis. Tenho vontade de vomitar – e de repente ei-la: a Náusea. Sartre, 1938, p. 172-173.

No final ele pensa em escrever um livro, que seria também uma obra entediante, e ele tenta se convencer dizendo: “E eu conseguiria - no passado, somente no passado – aceitar-me”. Sartre, 1938, p.149.

Por isso todos os Jacintos, Samsas, Raskolnikovs e Roquentins que habitam dentro de cada ser humano, vivem exigindo de nós todo o tipo de malabarismos para não cairmos no nosso próprio *juízo final*.

Na poesia podemos citar três exemplos, para ficarmos só com a poesia portuguesa, Antero de Quental, Fernando Pessoa e Cesário Verde.

Antero de Quental por exemplo, viveu uma crise de valores quando deixou seu Açores natal para ir estudar em Coimbra, essa mudança provocou uma revolução em seus sentimentos, alterando tudo no que acreditava até então, como ele mesmo explica em uma carta datada de 14 de maio de 1887, dirigida a Wilhelm Storck:

O fato mais importante da minha vida, durante aqueles anos,

e provavelmente o mais decisivo dela, foi a espécie de revolução intelectual e moral que em mim se deu, ao sair, pobre criança arrancada do viver quase patriarcal de uma província remota e imersa no seu plácido sono histórico, para o meio da irrespeitosa agitação intelectual de um centro, onde mais ou menos vinham repercutir-se as encontradas correntes do espírito moderno. De Nicola, 1995, p.142.

Ele finaliza a carta da seguinte maneira: “Achei-me sem direção, estado terrível de espírito, partilhado mais ou menos por quase todos os da minha geração, a primeira em Portugal que saiu decididamente e conscientemente da velha estrada da tradição”. De Nicola, 1995, p.142. O conflito interno de Antero de Quental vai num crescendo e culmina com seu suicídio em 11 de setembro de 1891.

Fernando Pessoa encontrou em seus heterônimos a saída para essa multiplicidade de sentimentos, criou personagens a quem não deu apenas nome, deu-lhes biografias diferentes umas das outras como ele mesmo explica numa carta enviada a seu amigo e crítico literário Adolfo Casais Monteiro, datada de 13 de janeiro de 1935, como podemos ver nos trechos que aqui seguem:

Passo agora a responder à sua pergunta sobre a gênese dos meus heterônimos. Vou ver se consigo responder-lhe completamente.

Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histérico-neurastênico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenômenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registro dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. (...).

Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação. Teve várias fases, entre as quais esta, sucedida já em maioridade. Ocorria-me um dito de espírito, absolutamente alheio, por um motivo ou outro, a quem eu sou, ou a quem suponho que sou. Dizia-o, imediatamente, espontaneamente,

como sendo de um certo amigo meu, cujo nome inventava, cuja história acrescentava, e cuja figura – cara, estatura, traje e gosto – imediatamente eu via diante de mim. E assim arranjei, e propaguei, vários amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje, a perto de trinta anos de distância, oiço, sinto, vejo. Repito: oiço, sinto, vejo... E tenho saudades deles (...).

Mais uns apontamentos nesta matéria... Eu **vejo** diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Construí-lhes as idades e as vidas. De Nicola, 1995, p. 188-191.

E é assim que o próprio Pessoa nos ajuda a entender como ele resolveu seu desconforto, criando outros que pudessem abrigar seus vários eus.

Cesário Verde em seu poema *Contrariedades*, faz uma quase autobiografia falando de um escritor incompreendido e menosprezado pela crítica, e carrega o poema com tintas ainda mais fortes mostrando a vida miserável da engomadeira. Morreu cedo, aos 31 anos, sem ter sequer sido reconhecido em vida. E é seu amigo Silva Pinto quem reúne seus poemas e os publica postumamente em 1887.

Temos em outras manifestações artísticas essa sensação de desconforto, como é o caso das músicas *Down* em mim e *Mal nenhum*, do cantor e compositor Cazuzza por exemplo. E na pintura temos entre tantos, dois que chamam particularmente a atenção, Hieronymus Bosch (1450? – 1516) e Vincent Van Gogh ( 1853 – 1890).

É nessa busca constante de nos conhecermos e nos encontrarmos, que muitas vezes deparamo-nos com um **eu** descomunal que colocamos para fora para melhor analisar e entender, e na tentativa de recolocarmos dentro de nós, seja por medo ou necessidade, percebemos perplexos que ele não cabe mais, ou que simplesmente criou vida e nos deixou, então de repente o Desconforto dá lugar ao medo, à dor e até mesmo à loucura.



**RESUMO:** Muitas vezes deparamo-nos com uma série de perguntas que apontam momentos de crise existencial, sejam eles longos ou não, e que dificilmente mudam por iniciativa do sujeito que está passando por tal crise. Na literatura há vários exemplos nas obras dos mais variados autores que nos mostram através de seus personagens os diferentes graus de desconforto. Quando Gregor Samsa, o caixeiro viajante de Kafka, acorda metamorfoseado num enorme inseto (*A Metamorfose*, 1915), começa a história de alguém completamente angustiado, transtornado. No personagem Raskólnikov de Dostoiévski (*Crime e Castigo*, 1867) esse desconforto cresce até levar o personagem a cometer um crime. Sartre mostra-nos, através de Antoine Roquentin (*A Náusea*, 1938), um outro ser pego na armadilha da existência. Essa insatisfação humana, que move o mundo atravessando séculos, nos é mostrada com muita clareza por Eça de Queirós através de seu Jacinto, na obra *A Cidade e as Serras*. Se Jacinto tivesse nascido em meados do século XX, ele certamente moraria em New York, substituiria seu passeio de fim de tarde no *Bois de Boulogne* por um *jogging* no *Central Park* e o 202 estaria situado na ilha de *Manhattan*. A família que o Jacinto de Eça de Queirós formou foi o *Prozac* que o Jacinto moderno estaria tomando, evitando assim atravessar a tênue barreira que separa a razão da emoção, como diz o narrador-personagem de *O Homem Suspenso*: “Tenho medo de entrar na noite, de nela abrir os braços, de não mais encontrar a porta de saída da casa da solidão e da loucura” (Melo, 1996, p.218).

**Palavras-chave:** Desconforto, Emoção, Mal estar.

**ABSTRACT:** *One can frequently ask himself questions about moments of existential crisis, that can take a long or short time, but can hardly be changed only with the effort of who is experiencing this kind of feeling. Literature brings many examples created by many writers that can demonstrate discomfort at different levels. When Gregor Samsa, the travelling salesman created by Kafka, wakes up transformed into a large insect (A Metamorfose – 1915), begins a story about a man completely anguished and confused. The character called Raskólnikov, by Dostoiévski (Crime e Castigo – 1867), even commits a crime because of his discomfort. Sartre describes, thru Antoine Roquentin (Nause – 1938), a character caught in the existence trap. The human dissatisfaction, that moves the world thru the centuries, is clearly demonstrated*

by Éça de Queirós on the character Jacinto, at "The City and the Saws". If Jacinto was born in the middle of the 20th century he would probably live in New York, could easily change his footing at Bois de Boulogne for a jogging at Central Park and the number 202 apartment would be probably placed in Manhattan. The family created by Jacinto could eventually be compared to the Prozac of the current days, by helping Jacinto not to pass thru the thin bareer that keep emotion and reason separated. Like the main character of "O Homem Suspense", "I am afraid of the night, open my arms on it, and then be unable to find the exit door at the house of loneliness and madness." Melo, 1996, p.218.

**Keywords:** *Discomfort, Emotion, Madness.*

## REFERÊNCIAS

- DOSTOIÉVSKI, Fiodor M. *Crime e Castigo*. São Paulo, SP: Nova Cultural, 2002.
- QUEIRÓS, Éça de. *A Cidade e as Serras*. São Paulo, SP: Nova Cultural, 2002.
- KAFKA, Franz . *A Metamorfose*. São Paulo, SP: Nova Cultural, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée*. Paris, France: Le Livre de Poche, 1970.
- DE NICOLA, José. *Literatura Portuguesa: da Idade Média a Fernando Pessoa*. São Paulo, SP: Scipione, 1995.
- VERDE, José J. C. *O livro de Cesário Verde*. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, 2003.

## DA FRÁGIL DAMA À FEMME FATALE: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM FLORBELA ESPANCA

Tatiana Alves Soares Caldas<sup>1</sup>

Florbela Espanca, escritora portuguesa do início do século XX, é considerada uma das mais célebres poetisas modernas. Com um enfoque direcionado para a problemática feminina, sua poesia é marcada por uma constante insatisfação e pela busca do amor absoluto. A sucessão de experiências malogradas gera uma atitude que Jacinto do Prado Coelho denomina *donjuanismo*. A busca incessante do amor, imagem recorrente na produção poética de Florbela, é apontada como a própria razão de viver do indivíduo, sendo que tal busca reveste-se de diferentes atitudes ao longo de sua produção poética. Sendo considerada por muitos uma precursora da emancipação feminina em Portugal – ao contrário de suas contemporâneas, recusava-se a adotar um pseudônimo, assinando seus versos -, sua poesia é marcada por imagens e arquétipos referentes à mulher. Acreditando que a ousadia que sua obra aos poucos adquire seja uma subversão dos estereótipos femininos tradicionais, nosso estudo busca caracterizar a representação da figura feminina na produção literária de Florbela como transição de *objeto* para *sujeito* do desejo, o que confere à sua obra um teor feminista.

Dentre as diversas imagens utilizadas, destacam-se a da mulher maldita, marginalizada – inclusive como escritora -, sugerindo uma crítica à sociedade patriarcal. Numa consciência acerca da mutilação da mulher, a quem não era dada voz na sociedade, surge a denúncia de tal processo, na imagem da *morta*, como se verifica, por exemplo, no soneto *Tédio*<sup>2</sup>, pertencente a *Livro de mágoas*, em que o eu-lírico se apresenta como um ser entediado diante da própria vida. O *tédio* referido no título, que parece apenas denotar a falta de perspectivas do eu poético face à vida, assume uma conotação feminista numa leitura mais atenta: note-se que, apesar da *palidez* e da *tristeza* características do *eu* – estereótipos românticos femininos

<sup>1</sup> Docente da Universidade Estácio de Sá e da UniverCidade. Doutora pela UFRJ.

<sup>2</sup> Espanca, s/d, p.60.

-, a imagem da *morta* traduz o olhar do *outro* sobre o eu poético, que *não tem um gesto ou um olhar sequer*, atitude que, por um lado, parece confirmar a opinião que os outros têm de si, mas por outro pode indicar uma atitude despreocupada em relação ao que possam dela pensar, atitude confirmada pelos versos *Que diga o mundo e a gente o que quiser! / - O que é que isso me faz? O que me importa?...*

Os dois tercetos explicam o motivo de tal indiferença: diante de uma vida desinteressante, marcada mais pela *frieza* do que propriamente pela *dor*, o eu-lírico mantém-se adormecido, como uma princesa que espera ser resgatada e, enquanto isso não acontece, vê a vida como *um lago plácido, dormente*, numa profusão de imagens que indicam estagnação e marasmo. A morte pode aqui sugerir um aniquilamento de ordem social, e, uma vez que o eu poético aparece como uma mulher, vemos em tal representação uma denúncia da sociedade que alija a mulher, numa morte por vezes simbólica, por vezes literal. Se a água constitui uma conhecida metáfora do tempo que flui, trata-se aqui de um *lago*, água em seu aspecto mais calmo, simbolismo intensificado pelos adjetivos *plácido* e *dormente*, completando o retrato de um marasmo existencial. Semelhante imagem aparece em *Lágrimas ocultas*<sup>3</sup>, em que o sujeito poético se auto-apresenta com um *rosto de monja de marfim, plácido como um lago*, num retrato que condensa passividade e castidade, ainda que seu íntimo seja repleto de angústia e tormento, devidamente dissimulados numa sociedade que espera que a mulher reprima seus impulsos e sentimentos.

O isolamento que vitima o eu-lírico é, em grande parte, decorrente do contraste entre a imagem exterior e o seu verdadeiro estado de espírito, imperceptível aos demais, angústia verificada em outros poemas, em que o *eu* se afirma *mais triste do que tudo*, padecendo de um sofrimento ainda mais atroz pelo fato de não ser percebido por ninguém, numa incompreensão que o aproxima do herói romântico, que sofre em silêncio.

A imagem da mulher como ser débil, frágil e sofrido – imagem que atinge seu ápice com a da morta em vida -, perpassa os poemas de *Livro de mágoas*, podendo aparecer sob a forma de uma velha ainda na mocidade, sugerindo o ceticismo de quem já desistiu de sonhar. Em *Velhinha*, o sujeito poético afirma: *Tenho*

<sup>3</sup> Ibidem, p.40.

*vinte e três anos! Sou velhinha*<sup>4</sup>, enfatizando uma velhice de ordem emocional e não etária. Em *Pior velhice*<sup>5</sup>, tem-se um *eu* que envelhece prematuramente, sem ter ao menos a saudade de tempos felizes a confortá-la.

Cumprе ressaltar que a velhice não surge aqui em seu simbolismo de sabedoria ou experiência, mas de cansaço diante de algo buscado e jamais encontrado. Digno de destaque é o verso *Na minha frente mística de louca*, aludindo ao estereótipo da *louca*, excluída socialmente por não se adequar aos moldes vigentes. Diante dessa falta de perspectivas, surgem imagens que dialogam entre si e convergem para o mesmo ponto: a clausura feminina.

Além de se auto-representar como um ser predestinado à infelicidade ou como alguém incompreendido pelo mundo, o *eu* florbeliano funde arquétipos femininos ao se utilizar das imagens da *monja* e da *princesa*, em conventos e castelos, respectivamente, para metaforizar o aprisionamento feminino. Note-se que em ambas as referências há clausura e dor, numa inquestionável associação entre encarceramento e tristeza. Emblemático é, portanto, o soneto *Castelã da Tristeza*<sup>6</sup>, que mostra um *eu* aprisionado, literal e figurativamente, em sua dor. Além da remissão ao imaginário dos contos de fadas, o soneto reitera a imagística da *dor*, recorrente em Florbela. Note-se que a *Dor* aparece aqui capitalizada, num indício de sua importância, e é referida como sendo o próprio castelo onde o *eu* se encontra. À informação de que ninguém jamais entrou ali, seguem-se as referências ao choro, ao silêncio e à tristeza, aproximando dor e encarceramento, numa aproximação que será retomada no poema *A minha Dor*<sup>7</sup>, acentuando a idéia de alguém que se encontra prisioneiro da própria tristeza. A sensação de clausura presente em *Castelã da Tristeza* permanece, mas a alusão a *lírios dum roxo macerado de martírios* já prenuncia algo reprimido que se tenta libertar. O lírio contém, em seu simbolismo, não apenas a pureza, mas também a tentação do prazer, como aponta Chevalier:

O lírio é sinônimo de brancura e, por conseguinte, de pureza, inocência, virgindade.

<sup>4</sup> Ibidem, p.64.

<sup>5</sup> Ibidem, p.53.

<sup>6</sup> Ibidem, p.38.

<sup>7</sup> Ibidem, p.42.

(...) Entretanto, o lírio se presta a uma interpretação completamente diferente. (...) Foi colhendo um lírio (ou um narciso) que Perséfone foi arrastada por Hades, enamorado dela, através de uma abertura repentina do solo, para seu reino subterrâneo; o lírio poderia nesse sentido simbolizar a tentação ou a porta dos Infernos.<sup>8</sup>

A plurissignificação da simbologia do *lírio*, concentrando opostos, aponta ainda um possível conflito por parte desse sujeito poético, que oscila entre pureza e desejo, metaforizando a angústia feminina da época no tocante à sexualidade.

A imagem obsessiva da clausura, que surge sob a forma de conventos ou castelos, aparece ainda em referências a uma torre onde o *eu* se encontra confinado. Apesar de o simbolismo da *torre* apontar conotações positivas, como elevação ou superioridade, vemos, em *Torre de Névoa*<sup>9</sup>, um signo de reclusão e isolamento, pois é nela que o *eu* se identifica com os irmãos poetas, igualmente incompreendidos.

A instância narrante marca a sua semelhança com os poetas mortos, e é significativa a imagem de uma torre feita de *fumo*, *névoas* e *luz*, elementos diáfanos, instáveis e efêmeros, acentuando a fragilidade de sua condição.

O *Livro de Soror Saudade*, posterior a *Livro de mágoas*, também se caracteriza por um processo de auto-representação feito de forma indireta, baseado na imagem do *eu* apreendida pelos outros. Nesse sentido, elucidativo é o poema *Soror Saudade*<sup>10</sup>, que abre o livro, poema em que o sujeito poético se dirige a quem lhe deu tal nome, afirmando que desde então se tornou mais triste ainda, carregando consigo a mágoa e a doçura contidas no nome.

*Soror Saudade* é altamente significativo no que tange à construção da identidade em Florbela, uma vez que lida, simultaneamente, com a sua imagem tal como é vista por outros, e com o modo pelo qual o sujeito lírico percebe essa visão. A mudança de nome demarca, muitas vezes, uma mudança de atitude ou de estatuto. Dar nome significa, simbolicamente, criar, e o fato de ser batizada como *Soror Saudade* parece intensificar, no eu-lírico, a resignação

<sup>8</sup> Chevalier, 1990, p. 553-554.

<sup>9</sup> Espanca, F. Op. Cit, p.41.

<sup>10</sup> Ibidem, p.71.

quase religiosa e a melancolia contidas no dístico. Ao afirmar que *Com ele bem mais triste me tornaste...*, a instância narrante mostra-se fadada a obedecer a um modelo que lhe é imposto de fora. Curiosamente, o *nome lindo* com que foi presenteada amaldiçoa-a triplamente: o termo *irmã* marca uma interdição social – o incesto –, o termo *soror* marca uma interdição religiosa – a castidade –, e o termo *saudade* predestina-a à solidão e à melancolia.

A maldição resultante de um nome conferido por outrem é observada também em *Princesa Desalento*<sup>11</sup>, criatura marcada pela angústia e pela melancolia, e que descobrimos tratar-se tão somente da alma do eu-lírico, assim batizada por outro poeta. Note-se que ocorre uma espécie de simetria entre *Soror Saudade* e *Princesa Desalento*, em que os títulos – religioso ou de nobreza – são especificados por um substantivo que adquire um estatuto de nome próprio, singularizando o sujeito lírico em sua infelicidade, como se à felicidade se interpusse algum tipo de interdição.

Tal interdição, sobretudo no que se refere à temática do desejo, acompanha a maior parte dos sonetos do *Livro de Soror Saudade*. Significativamente, em todas as vezes em que há uma pulsão de Eros – aqui tomado como *vida*, em todas as suas acepções, surge Tântatos, pulsão de morte, a aniquilar tal perspectiva, como se pode depreender do soneto *O Que Tu És*<sup>12</sup>, em que surge novamente a imagem da *princesa*, ironicamente referida como *Princesa Encantada da Quimera*. A ausência de um amor que a poderia redimir ou mesmo dar sentido à sua existência é apontada como a causa para o infortúnio dessa *filha da Mágoa*. O *mar*, que tanto poderia representar a maternidade quanto a sexualidade, é *morto, sem marés nem ondas largas*, tornando estéreis as perspectivas de felicidade do sujeito lírico, o que se agrava pelo fato de ser este mar todo feito de lágrimas amargas. É retomada, então, uma das imagens arquetípicas do feminino em Florbela: a da *princesa*, que aqui surge sob o signo da quimera, sendo, portanto, ainda mais irreal, agravada pela imagem da *mendiga rastejante*, numa humilhação física e social. A *Primavera*, signo do desabrochar, do florescer, não faz parte do tempo dessa princesa, condenada à desilusão. Entretanto, *O Livro de Soror Saudade* apresenta uma mudança expressiva em relação ao *Livro de Mágoas*: ainda que o eu poético perceba sua diferença em

<sup>11</sup> Ibidem, p.101.

<sup>12</sup> Ibidem, p.73.

relação aos demais e sofra em consequência disso, tal diferença começa, paulatinamente, a ser caracterizada como positiva. A imagem da mulher que destoa dos padrões começa, aos poucos, a ser representada revestida de uma aura de superioridade. Em *O Meu Mal*<sup>13</sup>, o eu-lírico atribui a causa de seu sofrimento àquilo que foi no passado, com elementos caracterizados pela singularidade e pela grandeza.

A angústia de não possuir um lugar no mundo, levando a uma sensação de exclusão, conduz ao arquétipo da *exilada*, da *proscrita*. O epíteto *Maria das Quimeras*, um dos muitos que perpassam a obra de Florbela, acentua a sensação de não-pertença dessa mulher que constitui o eu poético florbeliano. Uma das causas dessa inadequação residiria justamente no fato de sua alma vislumbrar o impossível, como se percebe no soneto que tem na *Maria das Quimeras*<sup>14</sup> seu título. Além de se auto-definir como uma *Maria das Quimeras sem quimeras* - o que a destitui de sua própria identidade, uma vez que foi despojada daquilo que a caracterizava - , a instância narrante desnuda o niilismo de quem se sabe espoliada naquilo que trazia de mais valioso. A possível causa para tanto infortúnio surge, na vida dessa *princesa das quimeras*, na figura - esperada e nunca vista - do *príncipe encantado*, reiterando o arquétipo da princesa que aguarda a vinda daquele que lhe trará a razão de viver, no soneto *Prince Charmant*<sup>15</sup>, cujo título dispensa comentários.

A imagem da princesa enclausurada na torre à espera do príncipe alterna-se com a da monja que renuncia à vida, num emparelhamento de caráter religioso. Em ambas, temos a situação da mulher silenciada, prisioneira de seu tempo. Em *Renúncia*<sup>16</sup>, talvez um dos mais expressivos poemas do *Livro de Soror Saudade*, tem-se o conflito diante de um desejo que se choca com os padrões vigentes. O próprio título já parece indiciar que a situação retratada envolve uma perda. Trata-se de um autoconfinamento melancólico (*no tranqüilo convento da tristeza*), voluntário (*eu pus*), de alguém ainda jovem (*a minha mocidade*), e que talvez tenha optado pela segurança da prisão (*sempre presa*), como se pode depreender dos símbolos contidos na primeira estrofe. A referência a *olhos fechados* ou a *mãos*

<sup>13</sup> Ibidem, p.81.

<sup>14</sup> Ibidem, p.92.

<sup>15</sup> Ibidem, p.86.

<sup>16</sup> Ibidem, p.97.



em *cruz* marca a perda de contato com o mundo exterior, reiterando a *renúncia* expressa pelo título.

Entretanto, a estância subsequente aparece marcada por elementos que se opõem aos apresentados na anterior: a *Noite*, em seu caráter misterioso e sedutor, tenta o eu-lírico, que, mesmo da clausura de sua cela, consegue vislumbrar o brilho de fora – *a minha cela é como um rio de luz*. A associação de tais elementos com a figura de Satanás surge como contraponto à suposta elevação espiritual representada pelo convento, efetuando uma oposição dentro / fora, intensificando a idéia de confinamento como salvação.

Toda a tentação efetuada é contida por uma voz em que se desdobra a fala do sujeito lírico, que, como num eco, impele-a a reagir. Os verbos no Imperativo acentuam o tom opressor que caracteriza o calar de seus impulsos. Note-se que aqui a *renúncia* assume ares de verdadeiro martírio, quando o eu-lírico, para resistir ao chamado externo, é simbolicamente crucificado, tendo de *fechar os olhos, empalidecer e se crucificar*, numa morte que metaforiza a situação da mulher na cultura patriarcal.

Coroando o ritual de auto-imolação, tem-se a imagem da *mortalha*, de *cinzas* e de *terra*, concluindo o processo de morte em vida sofrida pelo sujeito lírico.

Surge, então, *Charneca em flor*, livro de Florbela considerado o apogeu de sua produção literária. Além de possuir traços de um erotismo cada vez mais revelado, nota-se um eu poético feminino que se coloca como *sujeito*, e não mais como *objeto*, de desejo. Marcado por situações que refletem um *donjuanismo* explícito, o livro caracteriza-se pela afirmação da sexualidade, abrindo espaço para uma atitude mais ativa por parte do eu-lírico. A temática da infelicidade, recorrente em Florbela, continua presente, mas o ponto de vista do *eu* revela-se sob outra perspectiva, muito mais incisiva e otimista.

Desse modo, não é de se estranhar que os arquétipos femininos encontrados nessa obra traduzam diferentes representações da mulher, agora ligados aos estereótipos da sensualidade e do paganismo. Aos poucos, os elementos de um imaginário cristão cedem lugar a figuras pagãs, no redimensionamento de uma moral judaico-cristã que oprimiu a mulher.

*Charneca em flor*<sup>17</sup>, poema que dá título ao livro já prenuncia, através de uma profusão de símbolos sensuais, a atmosfera pagã e transgressora que pautará a obra. Já na primeira estrofe, pode-se sentir a ânsia desse *eu* que vibra diante do mistério da vida. É de plenitude que se trata, e o *encanto mago* se opera a partir da negação da melancolia de outrora, numa fertilização posterior à destruição, sugerida pelas *rosas que nascem sob as urzes queimadas*, ou do *apagar das lágrimas*, marcando a mudança de postura do *eu* a partir de então.

Termos como *anseio* ou *asas abertas* indiciam não somente o impulso sensual como também o desejo de liberdade, liberdade essa que será conseguida quando, por meio dessa *febre* que acomete o eu-lírico, ele finalmente decidir se despir da imagem que lhe era imposta, a saber, a atitude passiva e abnegada de Soror Saudade. A morta em vida despe-se da *mortalha* e do *burel*, símbolos de sua renúncia à vida, e renasce, como uma fênix, das próprias cinzas, mais bela do que nunca. O *êxtase* que a acompanha prenuncia as delícias de um amor livre, num sensual convite que transforma a terra árida e estéril (*charneca*) em solo fértil, pronto para desabrochar (*em flor*).

Em *Versos de orgulho*<sup>18</sup>, curiosamente temos a imagem de uma princesa que, diferentemente da descrita nos livros anteriores, desperta inveja em função de sua superioridade, presentificada sobretudo na imagem das *asas*, símbolo ascensional por excelência. A atitude do *eu* diante da diferença que representa em relação aos demais enche-a de orgulho e desdém em relação àqueles que não a compreendem. Ciente de seu potencial, sabe conter em si a eternidade, numa percepção pagã e panteísta da existência.

Nesse processo, o corpo da mulher, como nos ritos pagãos, torna-se o cálice da comunhão, num erotismo sagrado que se presentifica em um simples *Passeio ao campo*<sup>19</sup>. O convite feito pela amada para que *nela se beba a hora divina* coloca-a no papel de agente desse processo. É ela quem traça o caminho mágico e convida o amado a segui-la, para que juntos atinjam o infinito. Toda a sensualidade do convite é perceptível nas estrofes subseqüentes, numa sacração da sexualidade, sugerida por uma sinestésica integração com a natureza, onde *papoilas rubras nos trigais maduros* surgem dos

<sup>17</sup> Ibidem, p.111.

<sup>18</sup> Ibidem, p.112.

<sup>19</sup> Ibidem, p.118.

*caminhos selvagens e escuros*, numa afirmação do amor sensual. A sensualidade exacerbada, aproximando o eu-lírico do arquétipo da mulher fatal, é visto em poemas como *Se tu viesses ver-me*<sup>20</sup>, em que o desejo assume proporções avassaladoras.

Tal desejo, assumido e revelado, marca a expectativa de uma realização de ordem física, subvertendo a imagem romântica da mulher inefável. *Linda e louca* marcam, respectivamente, a consciência acerca do próprio poder de sedução e o desvario motivado pelo desejo, e sua afirmação de forma despuorada traduz a libertação desse eu feminino das amarras impostas à mulher. Não por acaso, tais imagens aparecem impregnadas de arquétipos pagãos, principalmente nos momentos em que a instância narrante se oferece ao amado. Em *As minhas mãos*<sup>21</sup>, surgem *mãos de ninfa, de fada, de vidente*, revelando imagens de um poder feminino negado pela tradição e caracterizado pela sensualidade. Temos, então, uma figura feminina que encarna alguns dos principais arquétipos do imaginário pagão - *a princesa, a feiticeira, a ninfa*, num soneto significativamente intitulado *Conto de fadas*<sup>22</sup>, em que o eu se apresenta como a portadora de unguentos que curariam o amado de todos os males, assinalando, simbólica e literariamente, o tom panteísta dessa feiticeira que irrompe no lugar da monja casta e solitária, desafiando o pensamento patriarcal que reprime a mulher.

**RESUMO:** Pensar os limites dos sentidos na obra literária presuppõe uma análise da escrita em várias de suas acepções, numa reflexão que abrange aspectos políticos, filosóficos e estéticos. Considerar a obra de arte à luz de seus contornos políticos implica estabelecer uma aliança entre aquilo que é pretendido com o discurso e o discurso em si mesmo, entrelaçando-se os aspectos formais e ideológicos do texto. Florbela Espanca é considerada por muitos uma precursora da emancipação feminina em Portugal. Seus poemas traduzem as inquietações da alma feminina, sendo a sensualidade e o panteísmo algumas de suas mais marcantes características. Com um enfoque direcionado para a problemática amorosa, sua poesia é marcada por uma constante insatisfação e

<sup>20</sup> Ibidem, p.120.

<sup>21</sup> Ibidem, p.123.

<sup>22</sup> Ibidem, p.115.

pela busca do amor absoluto. Em sua produção poética, encontram-se diversos arquétipos femininos que se vão paulatinamente transformando, num indício de uma voz de mulher que se afirma. Acreditando que a ousadia que sua obra aos poucos adquire seja uma subversão dos estereótipos femininos tradicionais, problematizando tempos, experiências e sentimentos, nosso estudo busca caracterizar a representação da figura feminina na produção literária de Florbela como transição de *objeto* para *sujeito* do desejo.

**Palavras-chave:** Arquétipos femininos; Gênero; Florbela.

**ABSTRACT:** *Thinking about the limits of the senses in a given literary work presupposes a written analysis in its many acceptations, in a reflection that encompasses political, philosophical and esthetical aspects. Observing a work of art under the light of its political outlines implies establishing a link between what is intended on the discourse and the discourse in itself, weaving together the formal and ideological aspects in the text. Florbela Espanca is considered by many a predecessor of woman emancipation in Portugal. Her poems translate the women's soul uneasiness, with sensuality and pantheism as their trademarks. With the focus directed to love problems, her poetry is marked by a constant dissatisfaction and the quest for absolute love. Inside her poetic production we may find many feminine archetypes that gradually modify themselves, the hints of a woman's voice with a growing affirmative attitude. Believing that the boldness little by little acquired by her work may be a subversion of traditional female stereotypes, questioning times, experiences and feelings, our study intends to characterize the representation of the feminine figure inside Florbela literary production as a transition from object into subject of desire.*

**Keywords:** *Feminine archetypes; Gender; Florbela.*

## REFERÊNCIAS

- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. Lisboa: Europa-América, s/d.
- SOARES, Tatiana Alves. *Ser ou não ser: a dialética do eu em Florbela Espanca*. In: *Anais do V Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2001.

## A UNIDADE DAS NARRATIVAS EM CORAÇÃO CABEÇA E ESTÔMAGO

Tatiana de Fátima Alves Moysés<sup>1</sup>

A crítica tradicional acredita que a biografia de Camilo Castelo Branco é um fator preponderante para a interpretação de suas obras. Ao analisá-las, grande parte dos estudiosos se baseiam em dois principais fatores: a vida tumultuada do romancista e o uso que este fazia da escrita como profissão. Essa visão, normalmente, limita a análise das obras de Camilo, porque os enredos, a estrutura narrativa e outros aspectos de seus romances são vistos a partir de uma perspectiva biográfica, o que muitas vezes resulta em uma análise simplista. Creio, no entanto, que esses elementos deveriam ser abordados de uma perspectiva literária, priorizando a questão ficcional que prepondera na literatura.

Esse tipo de análise parcial atesta que o romance *Coração Cabeça e Estômago* não tem unidade. Essa afirmação se constrói em função da estrutura narrativa peculiar dessa obra. Ele é formado por várias histórias, que a princípio não estabelecem relações entre si. Tal fato atraiu a crítica, que produziu um número significativo de textos com o objetivo de explicar esse modo de construção literária. Na maior parte deles, enfoca-se excessivamente os elementos biográficos. O crítico Adolfo Cassais Monteiro atribui a suposta desfragmentação desse romance a aspectos da personalidade “impulsiva e desordenada” de Camilo. Ele acredita que sua obra é desarticulada e caótica porque o escritor tinha um temperamento impulsivo, desordenado e inquieto.<sup>2</sup>

Jacinto do Prado Coelho corrobora a idéia de que as narrativas de *Coração, Cabeça e Estômago* não estabelecem relações entre si:

“Camilo (...) Não tomou a obra a sério, não teve preocupações de unidade e coerência, ao oferecer-nos um auto-retrato em três tempos (fases do coração, da cabeça e do estômago)

<sup>1</sup> Estudante de Graduação na Universidade de São Paulo. Integrante do grupo de estudos Camilo Castelo Branco, orientado pelo Prof. Dr. Paulo Fernando da Motta de Oliveira.

<sup>2</sup> MONTEIRO, 1957, p.10.

não curou de tapar fendas na evolução psicológicas de Silvestre, misturou o faceto , o sentimental e o escandaloso”<sup>3</sup>

A crítica persevera na idéia de que esse romance é uma obra sem unidade e coerência. Mas, em uma análise mais minuciosa, nota-se que esse livro não é uma junção indiscriminada de histórias. Desde o primeiro até o último episódio, Camilo articula sutilmente todas essas narrativas.

Inicialmente o narrador relata a história dos sete primeiros amores de Silvestre. Aí todas as tentativas de envolvimento são frustradas. As mulheres por quem ele se apaixona são movidas pelo interesse. Elas preferem estabelecer relações que sejam economicamente vantajosas. O protagonista é sempre trocado por homens que têm a possibilidade de oferecer maior prestígio social e econômico a elas. Através dos sete primeiros amores de Silvestre, Camilo começa a formar um quadro pessimista de jogos de interesses, enganos, mentiras e farsas. Mas o Silvestre dessa fase é ingênuo, ele não compreende os valores que regem o mundo real onde se dá prioridade ao dinheiro, à fama, e aos títulos. O que ele deseja de fato é encontrar um amor que corresponda aos ideais românticos que ele havia adquirido através da literatura.

A ânsia pelo amor perfeito faz o protagonista se apaixonar por Paula, no episódio *A mulher que o mundo respeita*. Como sabemos, a amada de Silvestre era uma rica herdeira, que num primeiro momento havia negado se casar com um conde, o qual desejava unir-se a ela, devido a sua fortuna. Para se livrar de tal matrimônio, a fidalga foge com um mestre-escola, que tempos depois se mostrará um homem covarde. Paula – nesse momento grávida - volta para casa espontaneamente e casa-se com o antigo pretendente, que outrora desprezara:

Pelo mesmo tempo, D. Paula casou com o primo que lhe fora destinado desde a puerícia e tornou para o palácio de Benfica, em companhia de seu marido e já com um menino robusto, não obstante ter nascido tão sem tempo que ninguém pensou que vingasse. Dizia a avó de Paula que semelhante prodígio não era novo na sua família, porque ouvia sempre dizer que os primogênitos de sua linhagem quase todos nasciam antes dos seis meses de incubação<sup>4</sup>

<sup>3</sup> COELHO, 1982-83, p.133.

<sup>4</sup> CASTELO BRANCO, 2003, p.78.

O narrador ainda lembra que Paula era revenciada pela sociedade lisbonense, que a cortejava com reverência, elevando seu nome ao patamar das damas que socorrem os aflitos pelo amor de Deus.

O que vemos nesse trecho de *Coração, Cabeça e Estômago* é uma mulher que burla a moral da época e, no entanto, é bem vista pelo mundo, que respeita o seu dinheiro e a sua condição social. As mentiras e traições não importam, desde que a mulher em questão seja dona de um dote grande o suficiente para “comprar” a sua honra.

A complacência que o mundo tem pela rica fidalga é negada a Marcolina, o nono amor de Silvestre. No episódio *A mulher que o mundo despreza* veremos uma série de oposições à história anterior.

Marcolina era uma menina pobre e órfã, que incentivada pela mãe, viu-se obrigada a se tornar amante de um Barão para conseguir o sustento da família. Cercada de luxos e brilhantes, fruto da sua prostituição, a jovem se sente infeliz pela sua condição vergonhosa, porém, inevitável. Quando morre o Barão, Marcolina passa a ser vítima de sucessivas tragédias, até que um dia, quando já havia descido os mais baixos degraus da “perversão”, encontra-se com Silvestre. Ele a ama e a acolhe, mas em pouco tempo a jovem morre.

Nesse momento ocorre uma mudança de expectativa da personagem principal. Diferentemente dos sete primeiros amores, não há mais aquela ingenuidade que o impede de compreender os mecanismos sociais. Suas comparações, entre “A mulher que o mundo respeita” e “A mulher que o mundo despreza”, dão indícios de que ele percebe que na sociedade em que vive, o elemento relevante para definir o caráter de uma mulher é a sua condição social e financeira. “Amei-a porque era mais pura, mais virgem e mais santa que a outra respeitada do mundo; e porque, em ódio á sociedade, que a desprezava, não posso vingá-la senão amando-a com eterna saudade”<sup>5</sup>.

Temos, portanto, mais um traço do pessimismo em *Coração Cabeça e Estômago*, pois o que ele transmite ao leitor é a diferença entre o mundo das mulheres ricas e socialmente privilegiadas

---

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 112.

e das pobres sem alternativas. Enquanto as primeiras podem se desviar da moral - desde que tenham bens materiais e capacidade de dissimulação suficiente para renegociarem a sua honra - as segundas, quando se vêem obrigadas a tomarem atitudes que lhes comprometem a “pureza” tão cotada na época, são simplesmente humilhadas e deixadas à margem da sociedade.

Depois das decepções amorosas, Silvestre casa-se com Tomásia - camponesa de aspecto rústico e simples. Os cuidados femininos, a paz e a serenidade campestre faz com que o narrador-protagonista se acomode, nessa vida completamente diferente das suas idealizações da juventude.

O desfecho aparentemente tranqüilo dessa história está longe de ser uma apologia à mulher e a vida campestre. Ao contrário; o que vemos é a profunda decepção e a frustração da personagem principal em relação ao mundo em que vive. Na fase do “Estômago”, mais amadurecido, ele se conscientiza dos laços que falseiam as relações amorosas, e não mais vê sentido em dar seqüência à busca de um amor romanesco.

D. Tomásia não se encaixa no estereótipo de mulher do Silvestre jovem. Mas para o Silvestre da fase da fase do “Estômago”, que dava privilégio às convivências em detrimento ao amor, ela parece a companheira perfeita. O amor torna-se um elemento relegado para segundo plano:

Algumas vezes interrogava a minha consciência, perguntando-lhe se eu amava Tomásia. Não me respondia, por julgar desautorizada para a resposta. Ao coração é que tocava o discurso semelhantes pontos de pouquíssima importância para complemento de minha felicidade. Eu tinha lido a Bíblia e não vira lá patriarcas oferecendo ou pedindo amor às mulheres com quem se esposavam (...) O amor dispensa-se onde está a profunda estima <sup>6</sup>.

O conformismo da personagem culmina num desfecho mortal, pois Silvestre se entrega a abusos alimentares, que inconscientemente o conduzem à morte. Assim, percebemos que as narrativas que compõe *Coração, Cabeça e Estômago*, apesar de serem independentes dialogam entre si. A partir da análise dos primeiros

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 199.



sete amores de Silvestre, constata-se que a personagem, que à princípio não tem a percepção dos jogos sociais, procura algo superior. Mas a partir do episódio “A mulher que o mundo despreza”, ele começa a perceber que na sociedade do século XIX, os elementos fundamentais para se conquistar a respeitabilidade são o dinheiro, os títulos e a fama. Essa percepção leva Silvestre a morte já que ele se entrega a glotonaria em um casamento que não correspondia a suas idealizações passadas.

Por meio dessas narrativas independentes, Camilo constrói uma personagem, que vai do auge da idealização romântica até a completa decepção diante dos fracassos de seus ideais. O que nos leva a crer que o leitor de *Coração, Cabeça e Estômago* está diante de uma visão céptica e pessimista do mundo.

**RESUMO:** *Coração Cabeça e Estômago* é um romance formado por três partes que dialogam entre si. Normalmente, o meio crítico as vê, como trechos desarticulados, unidos por um escritor que não teve a preocupação de juntar coerentemente as histórias expostas no romance. No entanto, creio que esse livro não é um acúmulo de histórias desconexas. Trata-se, antes, de episódios independentes, mas que possuem um elo de ligação fundamental: Silvestre. Se nos guiarmos por um fio condutor que vai desde a fase do coração - período em que a personagem, ainda imatura, vive de idealizações românticas - até a fase do Estômago em que se constata a profunda decepção em relação ao amor, poderemos perceber que Camilo, através de uma história cômica, constrói um romance irônico de essência pessimista.

**Palavras-chave:** Camilo Castelo Branco, Romantismo, Pessimismo.

**ABSTRACT:** *Coração, Cabeça e Estômago* is a novel formed by three parts that dialogue among themselves. The critic usually conceives them as disarticulated pieces, joined by a venal writer who did not have the concern of join coherently the stories in the novel. However, I believe that this book is not an accumulation of disconnected stories. Although it is formed by independent episodes, they have a fundamental link: Silvestre. If we follow a line that goes from the Heart stage – period in which the character, still immature, lives of

*romantic idealizations - to the Stomach stage, that evidences the deep disillusionment in relation to love, we will be able to notice that Camilo, through a comic story, builds an ironic novel of pessimistic essence.*

**Keywords:** *Camilo Castelo Branco, Romanticism, Pessimism.*

## REFERÊNCIAS

- CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, Cabeça e Estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. “Introdução”. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, Cabeça e Estômago*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- COELHO, Jacinto do Prado. *A Letra e o Leitor*. 3ª ed. Porto: Lello & Irmão, 1996.

## AL BERTO: (ENTRE) O HORTO E O INCÊNDIO

Tatiana Pequeno da Silva <sup>1</sup>

*Para o Jorge, que tanto me dá.*

I don't believe in an interventionist God  
But I know darling that you do  
But if I did I would kneel down and ask Him  
Not to intervene when it came to you  
Not to touch a hair on your head  
To leave you as you are  
And if He felt He had to direct you  
Then direct you into my arms  
Into my arms O Lord  
Into my arms  
And I don't believe in the existence of angels  
But looking at you I wonder if that's true  
But if I did I would summon them together  
And ask them to watch over you  
To each burn a candle for you  
To make bright and clear your path  
And to walk, like Christ, in grace and love  
And guide you into my arms  
Into my arms, O Lord  
Into my arms  
And I believe in Love  
And I know that you do too  
And I believe in some kind of path  
That we can walk down, me and you  
So keep your candle burning  
And make her journey bright and pure  
That she will keep returning  
Always and evermore  
Into my arms, O Lord  
Into my arms

Nick Cave, *Into my arms*

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras Vernáculas pela UFRJ e bolsista da Fundação CAPES.

Sempre fico imaginando epígrafes para a obra de Al Berto, e talvez esta seja igualmente como todas as outras: pretensiosas ou não homólogas àquilo que vão introduzir. Fato é que, por meio da leitura do informativo do Instituto Camões escrito por Alexandra Lucas Coelho, intitulado *O Medo é de quem fica*, li que a música de Nick Cave acompanhava em demasia a fase que antecede a morte deste corpo em febre a escrever em delírio, Alberto Raposo Pidwell Tavares. Parece evidente encontrar ecos al bertianos em músicas de desolação, e no contrário também. Conforme já disse Manuel de Freitas em seu *Noite dos Espelhos*, os livros de Al Berto são repletos de interferências musicais, sobretudo de bandas e cantores ingleses da década de setenta. O que talvez chame mais atenção nessa canção seja a repetição do vocativo, remetendo a uma atmosfera adversativa – o que pode ser comparado a *Horto de Incêndio* na medida em que este representa um conjunto de poemas cujas temáticas perpassam pela conversão da experiência em dolorosa consciência de finitude existencial.

Penso ser necessário introduzir alguma coisa a respeito dele ou acho completamente vago falar das falésias de Sines onde nasceu ou falar e falar sobre sua errância pela Europa no mundo pós-68. Fato é que a poesia (e também a prosa) al bertianas nunca pareceram dispostas aos trâmites mais formais de temas, dores ou de gênero, afinal falo daquele que preferiu enlouquecer sua personagem Zohía e a fez gritar e espalhar o sangue menstruado pela cidade, falo daquele que travestiu Tangerina e suas múltiplas aparições numa alegoria transgressora repleta de beleza na cultura pretensamente impassível das armas e dos barões assinalados. Falo do sujeito poético que, independente da práxis vital ser correspondível ou não à de Al Berto, inscreveu e escreveu uma obra pungente, capaz não de reduzi-lo a abordagens totalitárias, mas de promover a pluralidade de sentidos e também de antíteses.

Deleuze, na obra *Crítica e Clínica*, dirá que a literatura é necessariamente um empreendimento de saúde, apontando que todo escritor é uma espécie de criador de uma nova língua, capaz de superar por meio desta as coisas que viu, sentiu ou ouviu demais. A proposição deleuziana seria desnecessária aqui se desconhecêssemos que a temática de Al Berto, antes de ser autobiográfica ou qualquer coisa semelhante, é uma poesia da **experiência**.

Não tenho como não falar de tudo que antecede o seu livro *Horto de Incêndio*, já que este é uma visão poética do desamparo, da dor e da nostalgia. Mas talvez fosse importante assinalar que esta visão notadamente melancólica pode ser configurada de forma mais evidente e intensa nesta última obra, ainda que seus textos anteriores possuam um diálogo contínuo entre os (dis)sabores das experiências, sobretudo das interditas.

Na Antigüidade, num texto atribuído a Aristóteles (*Problemata* XXX), é possível encontrar relações intrínsecas entre o melancólico e o artista: os indivíduos que sofressem de algum mal inexplicável ou aqueles mais sensíveis seriam portanto mais inclinados aos estatutos da tragédia, da literatura e das artes, de um modo geral. A história da melancolia nos comprova que desde o Renascimento a inércia, a ausência de movimentos sempre esteve atrelada à compreensão da Acedia, doença que passou a acometer alguns monges mais isolados no final da Idade Média. Estes religiosos destacavam-se dos outros por preferirem o silêncio, limitando seus movimentos àqueles exigidos para a sobrevivência.

É possível, a partir disso, tentar entender a trajetória da poesia al bertiana por meio de um sólido e contínuo paradoxo entre hortos e incêndios; entre o prazer da experiência e o recolhimento daquilo que esta gerou através de uma profunda reflexão a que os sujeitos poéticos de Al Berto se propõem a pensar. A dimensão existencial da obra al bertiana consiste, portanto, nessa dialética tensão entre a dramatização empírica, levada às últimas consequências e o pensamento acerca dessa própria teatralização erigida sobre a multiplicidade de vozes existentes em sua obra.

Blanchot parece concordar com o que já foi aqui apontado de Deleuze em relação à experiência:

E aquele que escreve é igualmente aquele que “ouviu” o interminável e o incessante, que o ouviu como fala, ingressou no seu entendimento, manteve-se na sua exigência, perdeu-se nela e, entretanto, por tê-la sustentado corretamente, fê-la cessar, tornou-a compreensível nessa intermitência, proferiu-a relacionando-a firmemente com esse limite, dominou-a ao medi-la.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Blanchot, 1987, p. 29

Em todas as obras de Al Berto podemos verificar uma espécie de fixação obsessiva pela juventude, mormente ilustrada em seus poemas por diálogos de um sujeito enunciador suficientemente adulto com um adolescente.. Em *Horto de Incêndio*, último livro de Al Berto, temos exatamente o ápice dessa dialética, numa perspectiva piorada, na medida em que este último sujeito lírico do poeta encontra-se definitivamente esgotado e desamparado conforme muito bem apresentou António Ramos Rosa no Jornal de Letras de 10 de dezembro de 1996.

Essa oposição entre passado e presente é radicalizada em diversos poemas que alternam a utilização de termos como “noutros tempos” com “hoje”. Tal alternância não ocorre apenas em nível temporal, *Horto de Incêndio* é repleto de conjunções adversativas que veiculam, em geral, uma proposição-conclusão que caracterizam a nostalgia de qualidade extremamente melancólica, como é o caso dos seguintes exemplos:

### **Vestígios**

#### Noutros tempos

Quando acreditávamos na existência da lua  
Foi-nos possível escrever poemas  
(...)

#### Hoje

Nenhuma palavra pode ser escrita  
Nenhuma sílaba permanece na aridez das pedras

### **Outro dia**

Caí na manhã do coração desolado  
A toutinegra que longe daqui cantava e  
Nesse instante  
A tristeza do rosto subiu aos lábios  
Para queimar a morte próxima do corpo da terra

Mas se a noite vier cheia de luzes legíveis de véus  
(...)<sup>3</sup>

### **Senhor da asma**

Deitado há muito tempo – o cigarro luzindo

<sup>3</sup> Todos os trechos de poemas não citados neste texto pertencem à terceira edição de 2000 de *Horto de Incêndio*, publicado pela Assírio & Alvim.

Com um olho de tigre vindo da noite e  
Lá fora  
Ainda se apercebe a húmida incandescência das frésias  
o rumor surdo de vozes belas pelo jardim onde  
a florida macieira se recorta no intenso céu de verão  
(...)  
mas nada é perfeito (...)  
falta-me o tempo para procurar o tempo perdido...

Neste excerto de um poema que dialoga com Proust que era acometido pela asma, temos exatamente uma situação de contingência, na qual nem mesmo a ambientação idílica da natureza permite que o sujeito enunciador seja tocado por ela. Parece que numa atmosfera de doença, na consciência de sua finitude, o *eu* confirma o seu *ser-para-a-morte* heideggeriano. O diálogo com Proust nos remete a uma fixação de determinados acontecimentos, cujo registro é marcado pela passagem do tempo e sua inexorável ação. A asma aí, tal qual a Proust, limita, condiciona e provoca o aprofundamento da reflexão, enfatizando uma atmosfera de sufocamento e ausência de faculdades mais primárias. De qualquer maneira, é importante destacar aqui que também conforme aponta Deleuze (1997), o escritor é levado a perverter a sua linguagem para não se perder na afasia, por meio da intenção de criar uma nova língua dentro da língua, capaz de reinventar formas de superar o desamparo do mundo através de sua superação mais adâmica.

Não é possível deixar de citar, na íntegra, o poema *Sida*. É um dos mais comoventes textos escritos por Al Berto:

## SIDA

Aqueles que têm nome e nos telefonam  
um dia emagrecem – partem  
deixam-nos dobrados ao abandono  
no interior duma dor inútil muda  
E voraz

Arquivamos o amor no abismo do tempo  
e para lá da pele negra do desgosto  
presentimos vivo  
o passageiro ardente das areias – o viajante

que irradia um cheiro a violetas nocturnas  
 Acendemos então uma labareda nos dedos  
 acordamos trêmulos confusos – a mão queimada  
 junto ao coração

E mais nada se move na centrifugação  
 dos segundos – tudo nos falta  
 nem a vida nem o que dela resta nos consola  
 e ausência fulgura na aurora das manhãs  
 e com o rosto ainda sujo de sono ouvimos  
 O rumor do corpo a encher-se de mágoa

Assim guardamos as nuvens breves os gestos  
 Os invernos o repouso a sonolência  
 O vento  
 arrastando para longe as imagens difusas  
 daqueles que amamos e não voltaram  
 a telefonar

Segundo Norbert Elias (2001), a visão da morte naqueles por quem nutrimos algum tipo de afeto é deliberadamente evitada na contemporaneidade. Aqueles que padecem são imediatamente retirados da convivência afetiva, em função de nossa sociedade (ainda) não estar preparada para a consciência da perda e também para aceitar sua finitude, que é a contingência de todos.

Delicadamente Al Berto nos apresenta um poema denso da dor do luto, mas lúcido diante do perecimento implacável a que estamos subordinados. Com um campo semântico voltado para a idéia de dor e de perda, o texto se apresenta através de uma aguda tentativa de superação, que no entanto não parece ser possível contornar: “*nem a vida, nem o que dela resta nos consola*”.

No poema, cuja voz enunciativa é a de quem permanece, sofrendo a ausência “*daqueles que um dia emagrecem –partem*”, a corrosão se dá em nome da solidão de quem deve acostumar-se com o vazio e com a consciência de uma igual finitude. O tempo funciona como aliado, na tentativa do esquecimento e da superação do luto em função da morte próxima em função da aids que o título submete: “*o vento arrastando para longe as imagens difusas daqueles que amamos*”.

Esta oposição entre aquilo que permanece vivo e o que perece



pode ser destacada também na oposição entre juventude e longevidade. Claro em suas influências, Al Berto é deliberadamente influenciado por Rimbaud, cuja representação é a da adolescência opulenta, permeada de impulsos e das “alquimias verbais” do jovem escritor que produziu grande parte de sua genialidade poética antes dos vinte anos. O sujeito enunciador parece verificar essa alternância de tempo numa clara oposição entre um tu que “*olhas-te no espelho/ atribuis-te um outro nome um corpo um gesto*”<sup>4</sup> e “*o adolescente que fui*”<sup>5</sup>

Tais constatações tornam-se ainda mais claras quando levamos em consideração o livro final contido na obra *Horto de Incêndio*, intitulado *Morte de Rimbaud*. Explicitamente dialogável com a obra e com a vida do jovem poeta francês: “*a verdade é que passei a vida a fugir, de cidade em cidade, com um sussurro cortante nos lábios*”, “*o absinto, esse álcool que me permitiu medir o tempo no movimento dos astros*” ou ainda “*mas sabes que só há repouso para o sofrimento quando se entra no primeiro dia dos dias sem ninguém. A dor, a perna amputada, a chaga viva, o sangue a latejar – o mapa da Abissínia.*”. A imagética do cansaço se dá através de módulos repetitivos, que funcionam como uma litania fastigiosa. Dentre essas repetições, temos versos que evocam um fim trágico, sobretudo no que diz respeito ao caráter inexorável de seu fado: “*a noite está próxima*”, “*não consigo dormir, nunca mais*”, “*o que vejo já não se pode cantar*”. Em *Morte de Rimbaud*, podemos assinalar a presença de um desamparo contundente construída sobre os escombros de um corpo asmático, asfíxiado, extenuado, consagrando à morte o extermínio da poesia na repetição que assemelha os textos a orações, ladainhas repetitivas tencionadas em promover uma estrutura de epitáfios. A morte é necessariamente drama, e sua dimensão poética só se dá à medida que este sujeito lírico é capaz de enxergar o neutro e, por meio da definição de Blanchot, consegue encenar, dramatizando a vertigem volumosa de eus em voz de outrem: *Morte de Rimbaud* dita em voz alta no Coliseu de Lisboa a 20 de novembro de 1996.

Finalmente, encaminhados para uma breve análise dos quatro poemas intitulados *Lisboa*, pretendemos verificar de que maneira esta errância pela cidade permite que digamos que o sujeito enunciador se configura com um *flâneur*, envelhecido não pelo tempo,

<sup>4</sup> Al Berto, 1997, p. 52

<sup>5</sup> Rimbaud, 1996, p. 101

mas pelas próprias condições a que anteriormente ele se subordinou. O sentimento dum (sujeito) ocidental diante de uma Lisboa mais suja e visceralmente melancólica:

### **Lisboa I**

da escrita dos inumeráveis povos quase  
nada resta – deitas-te exausto na lâmina da lua  
sem saberes que o Tejo te corrói e te suprime de todas as  
idades da Europa

Mais além – para os lados do corpo – permanece  
a tosse dos cacilheiros os olhos revirados  
dos mendigos – o tecto onde um navio  
nos separa de um vácuo alimentado a soro.

### **Lisboa II**

(...) Dirás coisas alucinadas – as almas  
Uma àlea de roseiras  
E da bruma desprende-se  
O adocicado olor da morte.  
(...)

### **Lisboa III**

(...) Imaginaste que em ti permaneceria  
Esse barulho metálico de continentes abandonados  
Enfim  
Ontem foi o último dia  
Em que conseguiste calçar-te – essa guerra  
Que te deixou por sarar  
Um túnel de veludo ensangüentado na cabeça.  
(...)

### **Lisboa IV**

Vieste dos remotos desertos africanos onde  
Semeaste tormentos e filhos negros

Enrolas-te agora no pano ardido do tempo  
De Lisboa – rasgas em tiras dolorosas o sonho  
E tentas navegar pelos sucacos dos marés

Mas a saudade pelos que partiram e agora  
Se aproximam desta voz – vêm

Um império de navios vazios

E tu

Sob o sol cruel – perdido de olhar em olhar

Jogando a vida contra o sujo casco dos cacilheiros

Vagueias

Pelos becos à procura de um rosto que imite

A felicidade da voz perdida – ou um corpo qualquer

Para fingir o sono junto ao teu

Mas Lisboa é feita de fios de sangue

De províncias

De esperas diante dos cafés

De vazio sob um céu plúmbeo que ensombra

Os jardins de estátuas partidas

Há um pressentimento de sono sem fim

Refugias-te num quarto de pensão e dormitas

O dia todo – para que Lisboa te esqueça

Reside aí uma metonímia direta entre a cidade e aquele que vagueia nela. O poema, tal como os anteriores, comporta um universo semântico que compromete a limpeza, a clareza, a transparência: até mesmo o céu é carregado de densidade. O que é turvo está em Lisboa e em suas sujeiras, seus sangues e seus dejetos. Em todos os quatro poemas podemos notar a adversidade, já anteriormente destacada, através de uma oposição entre o que *deveria ser*, e o que de fato *é*, como em *Lisboa II*: “*desejaste um país de silêncio... tiveste um país sombrio*”. A idealização da cidade pode ser a tentativa encontrar na geografia dos afetos um espaço no qual a desolação pudesse ser cuidada, protegida. O ambiente, no entanto, é igualmente hostil, melancólico: lugar de abandono como comprovam os excertos acima transcritos. A presença da cidade na obra de Al Berto não é privilégio de *Horto de Incêndio*, somente aqui ganha espaço maior por compor a paisagem de um livro-mortuário, mas é necessário não esquecer que a poesia al bertiana já continha *O Mito da Sereia em Plástico Português*, longo poema encabeçado pela metonímia marítima bêbada, promíscua a nadar no mar cheio de lixo.

Vultos, espectros e afetos convivendo com a esquizofrenia das cidades, abarrotadas de gente com nome em multidões amorfas e

curiosamente tão vivas. A poesia de Al Berto não é uma poética do fim. É a consciência da própria contingência, é uma melancolia como resultado das inferências de um término solitário, doente, mas poético. É exatamente a voz que não se quer escutar nos eternos dias de festa e hasteamento de bandeiras cujo mofo os homens insistem em fingir não ver, mas que o poeta, aquele que de acordo com Deleuze (1997), é o que “*mais sofre com todas as coisas vistas*” deixou falar, e adentrar nos jardins queimados, nesses hortos de incêndio – onde a beleza e a finitude enfim dialogam

“*enquanto lá fora o mundo continua a segregar desastres*”<sup>6</sup>

**RESUMO:** Esta comunicação pretende apresentar as possíveis relações entre o lugar da melancolia que se instaura a partir das poéticas finisseculares oitocentistas atreladas à poética de Al Berto em *Horto de Incêndio*. Verificando as múltiplas acepções que surgem na história da “bílis negra”, desejamos abordar as manifestações dela presentes na lírica contemporânea portuguesa, partindo de um *corpus* que se corresponde entre morte e escrita. Para tanto, buscaremos em *O Espaço Literário* e *La part du Feu*, de Maurice Blanchot, elementos teóricos que considerem as questões anteriormente mencionadas de uma forma que justifique a idéia da desconstrução pós-estruturalista que supõe que “a literatura se edifica a partir de suas ruínas”. Segundo Fernando Pinto do Amaral, a poética al bertiana é uma das mais melancólicas da (pós-) modernidade, de modo que compreender sua lírica, neste que é seu último livro, consiste numa aprendizagem ausente de prazeres, porque tudo visto é aquilo que “já não se pode cantar” pelo poeta. Este direcionamento de leitura pode ser tomado, portanto, na medida em que *Horto de Incêndio* configura um encerramento da escrita, um encerramento da juventude e potencialmente o fim da linguagem “que viu, ouviu e sentiu coisas demais”, conforme também nos diz Gilles Deleuze em seu ensaio introdutório (“A Literatura e a Vida”) da obra *Crítica e Clínica*.

**Palavras-chave:** Poesia, Melancolia, Al Berto.

<sup>6</sup> Al Berto, 1997, p. 269

**ABSTRACT:** *This work desires to understand the several representations of the melancholy in a portuguese poetry across Al Berto in his book Horto de Incêndio. To this notes we use the theory of Deleuze and Maurice Blanchot.*

**Keywords:** *Poetry, Melancholy, Al Berto.*

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Fernando. P. *O mosaico fluido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BERTO, Al. *Lunário*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O Anjo mudo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O Medo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- ELIAS, N. *A solidão dos moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001
- LOURENÇO, E. *A nau de Ícaro*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Mitologia da sanidade*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.
- RIMBAUD, A. *Iluminações*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- SCLIAR, M. *Saturno nos trópicos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

# REPRESENTAÇÃO E REALIDADE NO “ESPETÁCULO DO MUNDO” DE 1936: UMA ANÁLISE DA IDENTIDADE DE RICARDO REIS

Tatiana Prevedello<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

O projeto do romance *O ano da morte de Ricardo Reis* é uma forma de desafio de identidade estruturado sobre uma proposta nítida: “posicionar frente a frente à alienação, o estado de crise e o projeto revolucionário<sup>2</sup>”. Esse contexto remete a uma crise social da qual já não é mais possível manter-se resguardado. O escolhido para viver uma experiência dessa natureza foi Ricardo Reis que, mesmo se tivesse dado por satisfeito, até o momento em ser sábio, contemplando o transcorrer da vida e nela intervindo o mínimo possível, de maneira a não se comprometer, possui lucidez o suficiente para viver de forma hedonística, sendo indiferente ao sofrimento para crer que o prazer constituía um jogo, um fingimento, que lhe encobriam de forma voluntária a verdade.

Existe, portanto, no âmbito do projeto narrativo, um duplo salto que o personagem precisa empreender. Salto que apresente o potencial de liberá-lo do compromisso com a heteronímia pessoal e salto que lhe possibilite a fuga aos grilhões do discurso ideológico fascista que exerce domínio sobre Portugal. Dois projetos interdependentes nos quais a identidade de Ricardo Reis é uma espécie de vazio a ser eternamente preenchido, com potencial para transformar-se em contato com o mundo. Ricardo Reis, na condição de homem vive, adquire a trágica liberdade de poder transformar-se, de modificar o modelo que lhe coubera na condição de máscara de Fernando Pessoa. Encontra-se, enfim, liberto do seu criador. O que resta é saber se irá optar por assumir os riscos da liberdade ou, de forma sábia, permanecer limitado ao modelo instituído *a priori*.

<sup>1</sup>Aluna do curso de Mestrado em Estudos Literários, do Programa de Pós-Graduação em Letras – PGL/UFMS. Universidade Federal de Santa Maria.

<sup>2</sup>SARAMAGO, 1998, p. 167.

## 1 ALHEAMENTO OU SÁBIA INDIFERENÇA? O PERSONAGEM RICARDO REIS FRENTE AO CONTEXTO EUROPEU DE 1936

A Europa, no ano de 1936, vivencia um período de crises políticas, as quais divergem entre o totalitarismo e a democracia. O quadro de incessantes agitações na Espanha é levado de duas formas ao conhecimento de Ricardo Reis: a imprensa jornalística portuguesa e os emigrantes oriundos da Espanha que buscavam refúgio em Portugal. Ricardo Reis não demonstra nenhuma tentativa para analisar as informações recebidas e encontrar as suas contradições. O jornal constitui mais uma alternativa para preencher o vácuo existencial do que uma vontade de investigar o tempo, para que nele seja executada a sua opção de vida.

O texto jornalístico veiculado em Portugal é portador de notícias selecionadas pelos órgãos de censura de um regime sustentado pelo autoritarismo, o que evidencia o seu envolvimento com o sistema político do país. Apenas um intelectual que se refugia na sua alienação pessoal, tal como Ricardo Reis, vendo como “sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo”, apresenta o potencial de ler os jornais de maneira inocente, desprovido do senso crítico que poderia selecionar as informações. Este posicionamento submisso que torna absoluta a informação, conferindo-lhe um sentido de verdade incontestável não se encontra, precisamente, relacionado à condição cultural de Ricardo Reis, mas ao seu potencial, ao seu objetivo de assumir posições e de agir. Por essa razão, evidencia-se o contraste entre essa passividade e o posicionamento lúcido de Daniel, irmão de Lídia, revolucionário esquerdista, que adquire presença por intermédio das palavras proferidas pela irmã a Ricardo Reis.

A condição de Ricardo Reis como leitor-produtor, torna-se evidente em expressões da seguinte natureza: “Está no jornal, eu li”, “Eu não posso ir a Espanha ver o que se passa, tenho de acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo<sup>3</sup>”. O jornal adquire um *status* de autoridade absoluta, personalizando uma autêntica expressão da verdade. Lídia é uma personagem que apresenta consciência de

---

<sup>3</sup> Ibid. p. 388.

suas limitações, afirmando a Ricardo Reis que “o senhor doutor é uma pessoa instruída, eu sou quase uma analfabeta<sup>4</sup>”. No entanto, possui percepção para ver o que Ricardo Reis recusava compreender, na proporção que isso o comprometeria e o engajaria moralmente: “que as verdades são muitas e umas estão contra as outras”. Ricardo Reis procura aniquilar a sua argumentação, afirmando que ela profere coisas que na verdade, estão distantes do seu modo de pensar. Em relação a essa crítica, Lídia a reverte com sabedoria: “Sempre me respondes com as palavras do teu irmão. E o senhor doutor fala-me sempre com as palavras dos jornais<sup>5</sup>”. A ficção desenvolve, nesse sentido, a sua atividade de representação da realidade e possibilita ao personagem e ao leitor adentrar-se pelas veredas do ano de 1936, compondo o retrato de uma Espanha submergida pela crise.

A respeito da França, as indicações do romance se direcionam todas para o movimento da *Front Populaire*, bem como para o governo de Leon Blum. Notícias da vitória da esquerda circulam em Portugal por intermédios dos discursos reacionários dos periódicos, sujeitos à censura prévia, como se poderia esperar em um período de ditadura. Os referidos discursos que são acolhidos pelo discurso do romance são, no entanto, sutilmente apresentados pelo narrador como informações e julgamentos que não são de suas competência e com os quais esquivava-se de estabelecer um pacto. As referências ao estado da França integram um discurso em que são enaltecidas as alegrias portuguesas, o estabelecimento de uma aliança com Hitler, a ausência de significado das comemorações de Primeiro de Maio, abrindo-se ainda um parêntese para lamentar a Espanha republicana e a França da Frente Popular, destacando que esses elementos “são palavras dos jornais<sup>6</sup>”.

As estruturas históricas que representam a realidade e são recuperadas pelo romance são essencialmente aquelas que apresentam a dramática situação vivida pela Etiópia, o esplendor italiano, o posicionamento de não-intervenção por parte de outros países e a posição ambígua de Ricardo Reis. Estes elementos constituem uma montagem de discursos heterogêneos em que se mesclam a informação de natureza objetiva, presente na passagem “Ricardo

<sup>4</sup> Ibid. p. 388.

<sup>5</sup> Ibid. p. 388.

<sup>6</sup> Ibid. p. 298



Reis foi buscar à mesa-de-cabeceira *The god of the labyrinth*<sup>7</sup>; discursos diretos como “Mussolini anunciou. Deu-se o grande acontecimento que sela o destino da Etiópia<sup>8</sup>” e, “Anunciou ao povo italiano e ao mundo que acabou a guerra<sup>9</sup>”; a tonalidade irônica do narrador afirmando: “Tranqüilizemo-nos, pois. Guerra, se houver, guerra será, por esse o seu nome, mas não hedionda, como hedionda não foi a guerra contra os abexins<sup>10</sup>”.

No decorrer do texto são apresentados determinados modelos alemães admirados pelos portugueses. O modelo verbal, responsável por veicular as Juventudes Hitlerianas de Hamburgo, tendo como frase de efeito “Nós não somos nada”, constituiria o fundamento ideológico da futura organização da Mocidade Portuguesa, que nela se inspiraria. A frase condensa em si dois dos princípios que movem o fascismo, ou seja, o anti-individualismo e a atitude de acreditar em uma elite com potencial para dirigir a massa, a qual deve apresentar o dever de seguir seus preceitos.

Estão incluídos na enumeração dos que repetem “nós não somos nada”, entre outros, os pedreiros e os boieiros de Mafra, os quais representam a imagem de toda uma classe de esmagados pelo poder, de homens desprovidos de voz, em que as oportunidades somente chegarão por uma fatalidade, tal como presente o narrador sempre atento.

O modelo verbal é acompanhado por um símbolo visual, o qual é marca de prestígio de natureza técnica e científica da nação alemã, isto é, “o adamastórico Graf Zeppelin<sup>11</sup>”. Em duas situações, o dirigível de proporções grandiosas atravessa Lisboa, trazendo no leme a cruz suástica, fundamental para a propaganda do regime. Frente a ela os portugueses demonstram êxtase e apenas Lídia apresenta referências a sua aparição reservadamente, buscando desmistificar a apropriação de um símbolo da felicidade que era a cruz gamada para os budistas, conforme a explicação que é dada a ela por Ricardo Reis, por uma ideologia que contraria a dela.

O anti-individualismo de natureza fascista desloca para o chefe, orientador espiritual e político da nação, a atitude de idolatria

---

<sup>7</sup> Ibid. p. 301.

<sup>8</sup> Ibid. p. 301.

<sup>9</sup> Ibid. p. 300.

<sup>10</sup> Ibid. p. 300.

<sup>11</sup> Ibid. p. 374.

religiosa, apresentando a vantagem desse deus da pátria não constituir uma abstração mas estar representado de forma real, procurando atender aos apelos históricos de um povo destituído de objetivos e aspirações individuais, que se transforma em um “rebanho submisso às ordens do Bom Pastor<sup>12</sup>”.

O ano de 1936 é, portanto, emblemático para Portugal, com o fortalecimento do Estado Novo sob o salazarismo, aliado a outros regimes ditatoriais na Europa, com destaque para a onda repressiva aos comunistas na Alemanha, Itália e Espanha. É esta a história filtrada pelo romance, particularizando a atuação política de Portugal no processo repressivo que se abate sobre a ameaça comunista. O importante, nesse contexto, é analisar o ângulo a partir do qual o personagem Ricardo Reis interpreta a sua história no espaço sombrio em que se move, com a aparente indiferença que o caracteriza.

Os episódios passados na rua, notícias publicadas em jornais, encontros populares como o comício acontecido na Praça dos Touros, constituem modalidades que representam a realidade europeia a qual Ricardo Reis, que recentemente retornou à sua pátria, contempla com a “dificuldade óbvia de um cantor de musas arcádicas lançado no palco fervilhante do pré-guerra<sup>13</sup>”. Mesmo o aparente domínio dessa realidade, não afasta o poeta das Odes do seu cotidiano, nem conduz a uma intervenção mais antiga do seu conturbado momento histórico.

## 2 A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE DO PERSONAGEM RICARDO REIS

Referir-se ao protagonista de *O ano da morte de Ricardo Reis*, significa ressaltar a sua ambigüidade ocasionada pelo confronto entre as posturas poéticas do heterônimo e a sua atuação, como indivíduo, em um universo moldado pela realidade. Se o personagem é ambíguo, ou melhor expressando, se essa ambigüidade o gera, pode-se acreditar que a construção de Portugal no romance lhe é semelhante, uma vez que também é constituída por um caráter dúbio. Sob uma perspectiva, é apresentada a versão *idílica* dos jornais,

<sup>12</sup> CERDEIRA, 1999, p. 115.

<sup>13</sup> Ibid. p. 118.

que transforma esse país em um oásis de paz do qual “assistimos, compungidos, ao espetáculo de uma Europa caótica e colérica, em constantes ralhos, em pugnas políticas<sup>14</sup>”, sob outra, um Portugal diferente, composto por “gente não herdadora de bens ao luar<sup>15</sup>”, pelos pobres em busca dos bodos, pelos desabrigados das enchentes no Ribatejo.

Da mesma maneira que Ricardo Reis, Portugal também não consegue conservar-se nem impassível nem um píncaro protetor frente às “nuvens da guerra” que “se adensam nos céus da Europa<sup>16</sup>”. Paulatinamente, assiste-se a fragmentação da versão idílica de Portugal, como também a sua incorporação em um Europa *encolerizada*.

No princípio da narrativa é apresentada a imagem de um país, veiculada pelos jornais, “fertilíssimas searas de escaracho<sup>17</sup>”, como afirma o narrador, colocando Portugal numa posição estável e superior em relação aos países vizinhos:

(...) escrevem os jornais, em estilo de tetralogia, que, sobre a derrocada dos grandes Estados, o português, o nosso, afirmará a sua extraordinária força e inteligência reflectida dos homens que o dirigem. (...). Dizem também os jornais, de cá, que uma grande parte do país tem colhido melhores e mais abundantes frutos de uma administração e ordem pública modelares, e se tal declaração for tomada por virtude, uma vez que se trata de elogio em boca própria, leia-se aquele jornal de Genebra, Suíça, que longamente discorre, e em francês, o que maior autoridade lhe confere sobre o ditador português, (...) chamando-nos de afortunadíssimos por termos no poder um sábio<sup>18</sup>.

Essa simulada *bem-sucedida* situação social, política e econômica de Portugal diferenciaria o governo português, em consonância com os jornais, do resto do fascismo europeu, por intermédio de suas constantes crises sociopolíticas, transformando-o em uma atração no turbulento cenário mundial. Em consequência desses

<sup>14</sup> SARAMAGO, op. cit. p. 145.

<sup>15</sup> Ibid. p. 96.

<sup>16</sup> Ibid. p. 336.

<sup>17</sup> Ibid. p. 195.

<sup>18</sup> Ibid. p. 85-86.

fatores, progressivamente Portugal vai sendo *invadido*, começando por receber refugiados, como os espanhóis fugidos depois da vitória das esquerdas, e visitantes, como a Frente Alemão do Trabalho e as Juventudes Hitlerianas em Hamburgo, em “visita ao nosso país em viagem de estudo e propaganda dos ideais nacional-socialistas<sup>19</sup>”.

A faceta do regime salazarista que o narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis* seleciona para compor a imagem de seu país, inicialmente parece individualizar Portugal do resto da Europa, e isso pode ser compreendido no aparente sucesso do governo de Salazar, com potencial para exercer uma administração e ordem pública modelares. Aos poucos se perde essa feição individual e o que se assiste é a integração do país à Europa fascista. O episódio que no romance simboliza o início dessa integração é o comício contra o comunismo a que o personagem Ricardo Reis vai assistir. Nele integram-se os representantes de diversas correntes do fascismo europeu:

No lado direito da tribuna, em lugares que até agora tinham permanecidos vazios, com muita inveja do gentio doméstico, instalaram-se os representantes do fâscio italiano, com as suas camisas negras e condecorações dependuradas, e no lado esquerdo representantes nazis, de camisa castanha e braçadeira com a cruz suástica, e todos estes estenderam o braço para a multidão, a qual correspondeu com menos habilidade mas muita vontade de aprender, é nesta altura que entram os falangistas espanhóis, com a já conhecida camisa azul, três cores diferentes e um só verdadeiro ideal<sup>20</sup>.

Entretanto, nem todos se encontram irmanados em um único verdadeiro ideal, como deseja e divulga, por intermédio dos meios de comunicação, o Ministério de Propaganda Nacional e, por essa razão, começam a aparecer “indivíduos malignos de que a força mental de Salazar não consegue chegar a todos os lugares com a potência original do emissor<sup>21</sup>”. Esse ponto se refere à cerimônia de lançamento à água do aviso de segunda classe de João Lisboa,

<sup>19</sup> Ibid. p. 54.

<sup>20</sup> Ibid. p. 395-396.

<sup>21</sup> Ibid. p. 334.

no momento em que, antes de terminadas as solenidades de batismo do barco, este se dirigiu ao mar deixando todos os presentes estupefatos com esse “infame atentado à compostura da pátria<sup>22</sup>”.

No final, a revolta dos marinheiros e o seu conseqüente esmagamento pelo regime que buscava combater desarticulam a imagem ilusória de que “em Portugal como um todo não faltam alegrias<sup>23</sup>”. É possível acreditar que, por intermédio da dissolução dessa imagem, o país integra-se às outras nações fascistas europeias, isso é, “a um mundo que, como destas amostras se pode concluir, não promete soberbas felicidades<sup>24</sup>”.

Ressaltando alguns pontos em que as trajetórias de Ricardo Reis e a de Portugal se identificam, observa-se que ambas demonstram irem em direção a uma dissolução. No entanto, enquanto Reis se dilui, em certa proporção, no *limbo* da heteronímia à medida que acompanha Pessoa, retirando-se do *mundo*, Portugal dissolve-se no limbo do fascismo europeu, integrando-se à Europa da qual até o momento, apenas aparentemente, não estava integrado. Em conseqüência dessa semelhança, acredita-se na possibilidade de analisar em que sentido a diluição de Ricardo Reis reflete o esfacelamento da imagem de Portugal.

## CONCLUSÃO

No momento em que Ricardo Reis sai do hotel vai, progressivamente, desintegrando-se do “mundo próximo e sitiante” que o distanciava do “mundo geral”. À proporção que esse mundo se perde, mais intensamente ele se integra ao mundo geral. Princípiamente, afastando-se dos hábitos que cultivava até então, a ter novas formas de contato com Portugal, pois assiste a comícios, visita Fátima, assiste a um simulacro de ataque aéreo, isso é, transforma-se em um espectador mais presente daquele universo português que conhecia por intermédio dos jornais.

Contudo, essa posição de espectador torna-se instável à medida que Portugal deixa de ser um oásis de paz para assumir-se como nação fascista europeia. Na proporção em que a imagem de

---

<sup>22</sup> Ibid. p. 335.

<sup>23</sup> Ibid. p. 336.

<sup>24</sup> Ibid. p. 261.

que o país “onde não faltam alegrias” desmorona, não demonstrar nenhuma atitude, ou seja, conservar-se na posição de espectador, representa no mínimo compactuar com a posição de um regime que mutila aqueles que não estão a seu favor. Significa tornar-se a fazer parte da massa amorfa que, pelo fato de não agir, sustenta a ditadura salazarista.

Não podendo assistir com essa impassibilidade à revolta dos marinheiros, pois ele acaba chorando frente ao acontecimento, Ricardo Reis é destituído da imagem ilusória de Portugal acima do mundo e, com isso, perde-se a própria imagem que lhe sustém. A alternativa que lhe resta é ser um cúmplice ou reagir contra o estado das coisas. Sem poder ser nenhum dos dois, uma vez que ambas as posturas iriam contra as posturas poéticas do heterônimo, que dentro do romance, procurou desesperadamente transformar em normas de vida, resta-lhe somente assumi-las enquanto poéticas, retornando ao reino da realidade evanescente das odes. Somente nesse reino imaginário é possível ser o “sábio que se contenta com o espetáculo do mundo”.

**RESUMO:** Na ficção de Saramago, Ricardo Reis retorna a Lisboa de 1936 com a sua placidez, entendida principalmente como uma forma de alheamento. Para o personagem heterônimo, os indícios históricos que reportam aos acontecimentos cruciais do século XX não são ignorados. Ele procura, sem grande dedicação, romper o isolamento acerca da realidade externa, por meio da leitura de jornais, como faz logo após se instalar no hotel Bragança, em Lisboa. A situação da Europa em 1936 é expressivamente estigmatizada por crises políticas, oscilando entre o totalitarismo e a democracia. O jornal constitui para Reis mais uma alternativa para preencher o vácuo existencial do que uma vontade de investigar o tempo. Nossa proposta tem em conta analisar o ângulo a partir do qual o personagem Ricardo Reis interpreta a sua história no espaço sombrio em que se move, com a aparente indiferença que o caracteriza.

**Palavras-chave:** Representação; Realidade; Identidade.

**ABSTRACT:** *In Saramago's fiction, Ricardo Reis comes back Lisbon in 1936 with its placidly, understood mainly as an alienation form. For the character heteronym, the historical indications that remit to the crucial events of the 20th century is not unknown. He seeks, without great dedication, to break the isolation concerning the external reality, by reading of newspapers, as he does soon after settling in Bragança hotel, in Lisbon. The situation of Europe in 1936 is stigmatized by political crises, oscillating between the totalitarianism and the democracy. The newspaper constitutes for Reis more an alternative to fill the existential vacuum than a will of investigating the time. The proposal of that study keeps in mind to analyze the angle starting from which the character Ricardo Reis interprets its history in the gloomy space in that it moves, with the apparent indifference that characterizes it.*

**Keywords:** *Representation; Reality; Identity.*

## REFERÊNCIAS

- SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. **José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses**. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

# CAMÕES NA PRAÇA SOB O OLHAR DE CESÁRIO VERDE E LOBO ANTUNES

Tércia Costa Valverde<sup>1</sup>

Cesário Verde e Lobo Antunes podem ser associados no que se refere às características que envolvem a modernidade na literatura, e acima de tudo, o modo como eles enxergam a realidade. Ambos desconstróem a história de Portugal, utilizando como alvo um de seus mais importantes símbolos: o poeta Luís de Camões. Escritores de diferentes momentos histórico e literário, Cesário Verde e Lobo Antunes têm em comum o posicionamento crítico, a proposta de reler o passado lusitano e avaliar o seu presente a fim de que se forme um futuro menos inocente.

José Joaquim Cesário Verde ( 1855 – 1886 ) é um poeta significativo no quadro literário português, incompreendido em vida, valorizado após sua prematura morte, causada pela tuberculose. É considerado um visionário, por estar a sua obra além do seu momento histórico, sendo apontado como um precursor do modernismo, e até denominado de “futurista” por Mário de Sá-Carneiro<sup>2</sup>. Nessa mesma linha de pensamento se encontra Fernando Pessoa, que faz a seguinte afirmação a respeito do poeta: “... Cesário Verde, [...] foi o primeiro a *ver* na poesia portuguesa, a visão mais clara das coisas e da sua autêntica presença que é possível encontrar na literatura moderna”<sup>3</sup>. Assim, o sentido da *visão* está entrelaçado à poesia de Cesário Verde, e através dela, a impressão da realidade do eu-lírico é captada e transmitida para o leitor.

Jorge Luiz Antonio, em seu estudo, *Cores, forma, luz, movimento: a poesia de Cesário Verde*, traça um paralelo da obra do poeta com o *impressionismo*, considerando-o um pintor, que desenha, contorna, dá cor e significado ao que enxerga e sente. Na visão de Cesário Verde, o mundo está em transformação, sendo portanto, um mundo fragmentado, múltiplo e inconsistente, que põe em xeque

<sup>1</sup> Professora Auxiliar da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, aluna do Curso de Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS.

<sup>2</sup> SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 623.

<sup>3</sup> PESSOA, 1974, p. 419-420.



os antigos e sólidos valores. Nesse aspecto, a veia modernista do poeta se torna latente, entrando em comunhão com o desconstrutor Lobo Antunes. A poesia realista de Cesário aborda o cotidiano, o que está ao seu redor, mas através do campo visual, tornando-se pictórica. Essa impressão particular o diferenciou dos seus contemporâneos, pois com ela construiu um universo até então novo, para os padrões da sociedade em pleno século XIX. Para Jorge Luiz Antonio, a obra poética de Cesário Verde é um olho que caminha pelas ruas de Lisboa, abrangente, e que se mostra semelhante ao cine-olho de Dziga Vertov, enxergando a cidade com os olhos das palavras, registrando o que vê, sente, e as suas impressões da realidade<sup>4</sup>. A proposta do poeta realista é fazer uma análise crítica das situações, e, ao lançar um novo olhar ao passado, transforma e inova o presente e o futuro.

Cesário Verde teve influência de Charles Baudelaire. O imaginário campo *versus* cidade está presente na obra, de forma a mostrar o homem em conflito com as mudanças no modo de vida da sociedade. O próprio Realismo ( movimento em que o parnasiano estava inserido ) desestrutura as certezas que o Romantismo deixou no universo poético português. Em seu poema *O Sentimento dum Ocidental* ( 1880 ), o leitor depara-se com um cenário urbano, mostrado pelo poeta deambulador, que passeia pelas ruas, praças e lojas de sua cidade, como o *flâneur*, imortalizado por Baudelaire em *As flores do mal*. O poeta- observador está em um local panorâmico e afastado daquilo que observa; mostra-se ao mesmo tempo seduzido e aterrorizado com o que presencia. Esse poema é dividido em quatro partes ( *Ave-Marias, Noite Fechada, Ao Gás, Horas Mortas* ), fazendo uma analogia com o anoitecer, desde às 6 horas da noite, até a hora em que as pessoas se recolhem. O anoitecer significa o fim de um dia, ou de uma etapa, que se prepara para o nascimento de um outro momento, deixando transparecer então, o desejo de Cesário Verde de buscar o novo.

*O Sentimento dum Ocidental* pode ser considerado um anti-épico e, particularmente, *Os Lusíadas* às avessas, pois louva as ações presentes do povo lusitano, não mais *assinalado*, mas, composto de anti-heróis e homens comuns que lutam pela sua sobrevivência na grande metrópole. Esse poema foi escrito para a comemoração do

---

<sup>4</sup> ANTONIO, 2002, p. 16-17.

tricentenário da morte de Camões, e ao enviá-lo ao jornal do Porto, em 14 de abril de 1880, Cesário Verde entregou também uma carta, com as seguintes palavras:

*O que remeto, desviando-se talvez do que outros escreverão, liga-se perfeitamente ao grande poeta que pretende celebrar. Não poderia eu, [...] dedicar um trabalho artístico especial a Luís de Camões; mas julgo que fiz notar menos mal o estado presente desta grande Lisboa, que em relação ao seu glorioso passado, parece um cadáver de cidade. (in ANTONIO, Jorge Luiz, *A Poesia de Cesário Verde*<sup>5</sup>.*

É transparente o caráter irônico e inovador do poeta realista, que possuiu, como afirma Ermelinda Ferreira o “olhar convalescente” de que fala Baudelaire, característico do poeta moderno, aproximando-o a uma criança, que transmite a sua impressão inovadora e nada convencional dos fatos<sup>6</sup>. Esse “olhar inédito sobre o mundo” que Eduardo Lourenço atribui ao original poeta, se dá à sua veia desconstrutora, onde apresenta uma atmosfera futurista e inovadora e uma forma de pensar em que “tudo cansa!”<sup>7</sup>.

Cesário Verde começa o seu poema falando da sua insatisfação com Lisboa, que o predispõe ao sofrimento, quando diz: “...Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia / Despertam-me um desejo absurdo de sofrer”<sup>8</sup>; e mais adiante ironiza e invoca um passado, não mais pertencente ao seu presente, e à realidade do seu país: “E evoco, então, as crônicas navais: / Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado! / Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado! / Singram soberbas naus que eu não verei jamais!”<sup>9</sup>. Aqui, o poeta humanista se torna alvo de críticas, por pertencer a uma realidade defasada e que não poderá voltar jamais. Foi importante, mas ficou para trás. E acrescenta: “Mas, num recinto público e vulgar, / Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras, / Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras, / Um épico doutro ascende, num pilar!”<sup>10</sup>. Nessa estrofe, a ironia a Camões atinge o seu ápice, no momento em que o leitor percebe a impressão de Cesário Ver-

<sup>5</sup> IDEM, 2002, p. 266-267.

<sup>6</sup> FERREIRA, 2004, p. 130-131.

<sup>7</sup> VERDE, 1982, p. 92.

<sup>8</sup> IDEM, 1982, p. 87.

<sup>9</sup> IDEM, 1982, p. 88.

<sup>10</sup> IDEM, 1982, p. 89.

de daquilo que ele olha: um cenário que reflete a presente situação de Portugal, não mais coberta de vitórias, mas sim de decadência e perdas. O humor também está inserido nesses versos, pois é risível a situação: em meio a uma praça decaída está situado um pomposo monumento do poeta épico. Contudo, é importante lembrar que Cesário Verde, assim como Lobo Antunes, não nega o passado, e esse fato também pode ser visualizado nessa estrofe, como as pimenteirias, que compõem a cena, reforçando a conquista do Oriente e das especiarias.

Assim como em *O Sentimento dum Ocidental*, em *As Naus* (1988), a impressão de quem escreve a respeito da realidade portuguesa é crítica e desconstrutora. O romance pós-moderno em questão pode ser considerado também um anti-épico, na medida em que parodia o clássico *Os Lusíadas* (1572). Lobo Antunes faz a viagem de regresso à pátria lusitana e dentro das embarcações encontramos não mais os heróis do ciclo das Navegações, mas um grupo de fracassados e perdidos. O rei D. Manuel, Francisco Xavier, Fernão Mendes Pinto, Diogo Cão, Manuel de Souza de Sepúlveda, Vasco da Gama, entre outros, são os anti-heróis do império luso às avessas, mas a identificação maior do escritor contemporâneo é com a figura de Luís de Camões, um mito para a cultura portuguesa.

Em *As Naus*, Camões é apresentado logo no segundo capítulo, de uma forma irônica, propositadamente envolvido na atmosfera dos contos de fadas: “Era uma vez um homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda...”<sup>11</sup> o que possibilita ao leitor a percepção do contraste entre valores presentes e passados. E a maneira como o narrador tece a estrutura da sentença reforça o desinteresse em cultuar o pretérito: o uso do artigo indefinido *um*, desvaloriza o substantivo *homem*, pois esse, pode ser qualquer um; e o nome *Luís*, sem o devido sobrenome também generaliza a personagem, que a História fez questão de destacar: *o homem*, que não é Luís, mas, *Luís de Camões*. A mesma situação ocorre em “... salvando um livro a nado!” da primeira parte de *O Sentimento dum Ocidental*, deixando transparecer que é mais um livro dentre outros, e não *o livro épico*. Após essa “calorosa” apresentação de Camões ao leitor, Lobo Antunes descreve comportamentos e situações gro-

<sup>11</sup> LOBO ANTUNES, 1988, p. 19.

tescas do poeta.

No romance contemporâneo, o retorno das caravelas se associa à queda do regime salazarista, a conhecida Revolução dos Cravos ou o 25 de abril de 1974, que desencadeou o processo de independência das colônias de Cabo Verde, Angola, Moçambique e Guiné-Bissau. Com isso, os portugueses voltaram para a sua antiga pátria, muitos com filhos e netos africanos, e não mais se identificaram com ela, porque tinham se tornado sujeitos híbridos. Não são mais portugueses, porque abandonaram a sua cultura, não são africanos, pois se situam fora da nova cultura. Então o que são? Vazios diante de si, buscam o próprio reflexo no espelho. Para essa situação, os termos *deslocalização* e *deslocação*<sup>12</sup> são pertinentes e aplicáveis: no primeiro caso, as pessoas ficam sem local, e no segundo momento, elas não se identificam com o espaço cultural em que se encontram. Assim também está o *homem de nome Luís*, “que permaneceu no Cais de Alcântara três ou quatro semanas pelo menos, sentado em cima do caixão do pai, à espera que o resto da bagagem aportasse no navio seguinte.”<sup>13</sup> O Camões de Antunes é um retornado derrotado e infeliz, que não reconhece e nem se identifica com a nova *Lixboa* (escrita de forma arcaica, mas, podendo ser relacionada ao lixo e à degradação). Encontra-se sozinho, tendo que carregar o pai morto (representação da pátria arruinada) pelas ruas da cidade, em busca de um enterro digno. Nessa *via crucis*, é alvo de escárnio e de desconfiança por parte dos moradores e dos militares: “- Um cadáver? Desconfiou o cabo. Um cadáver ou tabaco americano, nosso amigo?”<sup>14</sup> Podemos notar aqui o entrelaçamento do passado com o presente, figuras históricas vivenciando fatos contemporâneos, que acontecem com frequência ao longo d’*As Naus*. Cansado, sujo e faminto, o “homem de nome Luís”, que escreve oitavas em tabernas, apresenta-se sob o olhar pós-moderno, distanciando-se cada vez mais das virtudes do passado: “... e eu de minhocas no sovaco a vogar pela cidade, sem banho nem muda de roupa há mais de um mês, seco de sede, alimentado de restos...”<sup>15</sup>; transforma-se em um pedinte sem porto seguro: “... e pedi um quarto de água das pedras cujas

<sup>12</sup> SEIXO, 2002, p. 186.

<sup>13</sup> LOBO ANTUNES, 1988, p. 19.

<sup>14</sup> IDEM, 1988, p. 28.

<sup>15</sup> IDEM, 1988, p. 93.

bolhinhas saltavam do fundo como ovos de inseto...”<sup>16</sup>, nesse trecho notamos a sutileza sarcástica da sua metáfora; surge também um Camões desiludido com a cidade que um dia fora sua: “... e eu pensei Daqui a nada apagam as luzes e fico a mirar a lividez da aurora nos caixilhos do átrio, os prédios feios, de escritórios, lá de fora, encimados por clarabóias de estufa e habitados por traças funerárias.”<sup>17</sup>, como em Cesário Verde, *No Sentimento dum Ocidental*, a hora em que as luzes se apagam, a metrópole fica morta, constituindo-se em uma paisagem sem brilho. Através da personagem, Lobo Antunes dinamiza a sua opinião a respeito da situação mais recente do seu país. Do mesmo modo, Cesário Verde transmite a sua impressão de Lisboa. Ambos analisam de maneira crítica o que está ao seu redor, não acreditando cegamente na História e sua versão dos fatos, pois a mesma pode ser entendida como um discurso, passível de revisão e releitura, com doses de subjetividade e ficção, como nos leva a entender Linda Hutcheon: a História é “um construto discursivo ao qual a ficção recorre tão facilmente como a outros textos da literatura”<sup>18</sup> e sendo desafiada pelo poeta realista e pelo romancista pós-moderno.

Voltando ao “homem de nome Luís”, no capítulo 14, ele aparece ainda escrevendo as suas oitavas, na porta do café de Santa Apolónia, “apontando de tempos a tempos o olho oco, que parecia ver para trás...”<sup>19</sup>. Silvana Pessoa propõe uma interpretação a respeito do “ver para trás” de Camões, que pode ser “pensado como uma metáfora do próprio texto [...] ao realizar uma espécie de desconstrução paródica do passado [...] esvaziando-o de uma pretensa dimensão épica e gloriosa”<sup>20</sup> ou como a realização dos anseios de Lobo Antunes, ao colocar o poeta épico olhando para o interior de Portugal, enxergando e fazendo parte da miséria, e não mais fitando o horizonte marítimo, em busca de *mares nunca dantes navegados*. O Camões que se descortina para o leitor é um homem comum, cheio de falhas e defeitos, muito além do herói digno de homenagens de outrora: “...o empregado [...] perguntou-me do cima das condecorações de gordura do casaco, sem sequer uma

<sup>16</sup> IDEM, 1988, p. 95.

<sup>17</sup> IDEM, 1988, P.96.

<sup>18</sup> HUTCHEON, 1988, p. 185.

<sup>19</sup> LOBO ANTUNES, 1988, p. 155.

<sup>20</sup> PESSOA, 2001, p. 299.

mirada de interesse ao meu poema, Essa esferográfica por acaso não é minha?” e acrescenta, “... e quando eu ia responder, danado por estragarem a epopéia, que todos nós temos as nossas chatices, [...] a minha é não conseguir desembaraçar-me do pai que aqui trago...”<sup>21</sup>. O descaso perante a figura do poeta clássico chega ao ponto máximo, pois as pessoas na cidade não o reconhecem e nem percebem a sua presença fantasmagórica. Interessante notar que o leitor depara-se com um Camões passivo, que aceita a sua nova condição na sociedade portuguesa e não reage a tudo isso. A zombaria de Lobo Antunes se fortalece no momento em que o poeta d’*Os Lusíadas* vende os restos mortais do pai ao médico fitoterapeuta Garcia de Orta, para servir de adubo no cultivo das plantas medicinais, em troca de uma cama em um lugar fétido.

Luís de Camões é revisto e dessacralizado no romance *As Naus*. O olhar de Lobo Antunes e a sua impressão da história de Portugal e dos seus heróis seguem uma vertente desconcertante, ao sentir e compreender o mundo de uma forma que acompanha as mudanças sociais e ideológicas. O cenário que se apresenta no romance e que cerca o poeta épico, enquanto personagem, exala odores repugnantes, e a cidade, símbolo de progresso e riqueza, aparece degradada como um amontoado de ruínas. E assim, atingindo-se o ápice da desconstrução, a praça em que se localiza o monumento de louvor a Camões surge em meio ao deboche do escritor: “ De modo que fui moendo episódios heróicos, [...] até desembocar na praça da minha estátua, mãe, com centenas de pombos adormecidos nas varandas em atitudes de loiça e cães que alçavam a pata no pedestal da minha glória...”<sup>22</sup> É evidente aqui a ironia, ao colocar um local de pompa e louvor, que dá sentido à metrópole-império do pretérito, como um receptáculo das necessidades fisiológicas dos animais. Se considerarmos como nos fala Sandra Pesavento<sup>23</sup> que a arquitetura e o traçado de ruas e praças são o registro físico de uma cidade, bem como um modo de pensar sem linguagem, se acrescentamos o pensamento de Walter Benjamin e Jorge Luiz Borges de que o espaço tem por missão dar significado ao tempo e à história, podemos concluir que no traçado e no desgaste de Lisboa, Lobo Antunes pode ler a cidade que um

<sup>21</sup> LOBO ANTUNES, 1988, p.157.

<sup>22</sup> IDEM, 1988, p. 166.

<sup>23</sup> PESAVENTO, 1999, p. 16-17.

dia foi e da qual pouco resta do antigo império.

Como pudemos perceber, os sentidos de Cesário Verde e Lobo Antunes se voltaram para a impressão crítica de Portugal, da sua história, cidade, poeta, e poema. O olhar foi o mais utilizado por eles, na tentativa de convidar o leitor para uma releitura nada ingênua dos fatos. Um dos símbolos que povoam o imaginário lusitano, o poeta humanista Luís de Camões, é remodelado e reconstruído, entrando em coerência com as mudanças históricas do país. Cesário Verde e Lobo Antunes convergem na ironia e na zombaria, ao apresentarem Camões despido de glórias e louvores em plena praça, aos olhos de todos.

**RESUMO:** Cesário Verde e António Lobo Antunes dialogam no que se refere à desconstrução da história de Portugal e mais particularmente a um de seus mais importantes símbolos, que marcou fortemente o imaginário lusitano: o poeta Luís de Camões. Cesário Verde, no poema *O Sentimento dum Ocidental*. e Lobo Antunes, em *As Naus*, têm em comum a crítica, a proposta de se reler passado e presente portugueses a fim de que se tenha um olhar menos inocente. A estátua de Camões numa praça lisboeta serve de tema para uma leitura sarcástica da história lusitana.

**Palavras-chave:** Desconstrução, Cesário Verde, Lobo Antunes.

**ABSTRACT:** *A dialogue between Cesário Verde e António Lobo Antunes can be set in the way these authors deconstruct the history of Portugal, particularly one of its most important symbols, the poet Luís de Camões. Cesário Verde, in O Sentimento dum Ocidental and Lobo Antunes, in As Naus, have in common a critical attitude toward the past of the nation and the time they lived in, aiming a less innocent regard. The statue of Camões in a Lisbon square is taken as a theme to a sarcastic reading of the Portuguese History.*

**Keywords:** *Disconstruction, Cesário Verde, Lobo Antunes.*

## REFERÊNCIAS

- ANTONIO, Jorge Luiz. *Cores, Forma, Luz, Movimento: A Poesia de Cesário Verde*. São Paulo: Musa Editora / FAPESP, 2002.
- FERREIRA, Ermelinda. *Triunfo sobre o humano: o olhar moderno na poesia de Cesário Verde*. In. *Leituras: autores portugueses revisitados*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2004..
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- LOBO ANTUNES, António. *As Naus*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O Imaginário da cidade: visões literárias do urbano, Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1999.
- PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa: obras em prosa*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1974.
- PESSOA, Silvana. *Relendo As Naus portuguesas: ironia e paródia na obra de Lobo Antunes*. In. REVISTA SCRIPTA. Belo Horizonte, 2001. v.4, n.8.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra Completa: volume único*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995.
- SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.
- VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. Porto: Paisagem Editora, 1982.



## A CONFISSÃO DE LÚCIO: UM ENSAIO SOBRE A VOLUPTUOSIDADE

Teresa Cristina Cerdeira<sup>1</sup>

Começo antes do início, quer dizer, ao menos antes do início que imaginara, para fazer essa leitura de *A Confissão de Lúcio*<sup>2</sup>, de Mário de Sá-Carneiro, a partir de uma ultrapassagem de limites sensoriais, mas também intelectuais e racionais, que permitiriam reconhecer este texto como uma espécie de ensaio sobre a voluptuosidade. Começo por uma tentativa de evidenciação de uma saudável promiscuidade genológica que estaria na base da construção desta novela tão estranha, e ao mesmo tempo tão própria de uma certa tônica do tempo a que pertence – esse início do século XX em que a psicanálise, ciência recém-nascida mas de já pujante penetração nos meios literários e artísticos, parece fazer eco, na dimensão do sujeito, às dilacerações ou às desinstalações da modernidade. Quero inscrever, portanto, só agora, à guisa de epígrafe voluntariamente deslocada, alguns versos de um poema de Sá-Carneiro cujo título - “Como eu não possuo” - bem poderia ilustrar o impulso motivador de *A Confissão de Lúcio*, numa linha de leitura que aponta para o fato de as estratégias de construção ficcional – metáforas, sinestésias, elipses, interações com o fantástico, ponto de vista da narrativa – funcionariam como modos de baldar as lacunas do desejo. Em outras palavras quero propor que a novela de Sá-Carneiro, publicada em 1914, cuja voz enunciativa transita para uma primeira pessoa nomeada como Lúcio, seria a expansão narrativa do discurso do eu lírico que um ano antes, em 1913, escrevera o poema “Como eu não possuo”. Recorto dele os seguintes versos: “Não sou amigo de ninguém. P’ra o ser / Forçoso me era antes possuir / Quem eu estimasse - ou homem ou mulher, / E eu não logro nunca possuir!...” para pô-los lado a lado com a fala de Ricardo de Loureiro, personagem de *A Confissão de Lúcio*, reiteradamente dirigida ao próprio Lúcio:

<sup>1</sup> UFRJ.

<sup>2</sup> Mário de Sá-Carneiro. *A Confissão de Lúcio*. Lisboa, Assírio e Alvim, 2004 (Col. Obras Clássicas da Literatura Portuguesa). Todas as citações deste livro virão configuradas como CL seguido do número da página.

É isto só – disse – não posso ser amigo de ninguém... Não proteste... Eu não sou seu amigo. Nunca soube ter afectos – já lhe contei – apenas ternuras. A amizade máxima, para mim, traduzir-se-ia unicamente pela maior ternura. E uma ternura traz sempre consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar... de estreitar... Enfim: de possuir! Ora, eu, só depois de satisfazer os meus desejos posso realmente sentir aquilo que os provocou. A verdade, por conseqüência, é que as minhas próprias ternuras, nunca as *sentí*, apenas as *adivinhei*. Para as sentir, isto é, para ser amigo dalguém (visto que em mim a ternura equivale à amizade) forçoso me seria antes possuir, quem eu estimasse, ou mulher ou homem. Mas uma criatura do nosso sexo, não a podemos possuir. *Logo eu só poderia ser amigo duma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo.* (CL,p.54-55).

Estava anunciada assim a formulação narrativa que daria corpo à novela e que poderia, enfim, solucionar o impasse que no poema ficava apenas no nível do desejo, da hipótese de um “como se”. Vislumbrada então em seqüência historicizável, em relato, seja ele tantas vezes construído de vazios que se não podem completar, de referências vagas a experiências de sonho, de sono, de estados de vigília, o que nos limites da poesia lírica era tão somente inquieta demanda - “Como eu desejo a que ali vai na rua”; indagação – “Serei um emigrado doutro mundo?”; hipótese adiada – “Se eu a tivera um dia”, “Se eu fosse”, “Se eu fosse”, enfim, o que era um discurso eternamente no condicional - “eu a teria...”, “eu vibraria”, “é que eu teria só” –, ganha sintaxe na novela, toma corpo em ações, em opções realizadas, em eventos. As ânsias líricas se transformam, então, em acontecimentos que por mais espetaculares, tangenciando em certa medida o fantástico, se obrigam a passar por instâncias de legitimação da verdade, tais como o julgamento de um crime e a condenação do culpado, ultrapassando a quimera da poesia e cristalizando-se na referencialidade da novela.

No limite dos sentidos, *A Confissão de Lúcio* pode ser lida como um ensaio sobre a voluptuosidade que se desdobra em três tempos: a teorização, a encenação e a experimentação. Na tradição orgiaca das bacantes, uma figura feminina transgressora emerge na cena social masculina de uma Paris fin-de-siècle, para desen-

cadear intelectualmente, contra todas as normas convencionais, o conceito da arte da volúpia ou da volúpia como arte, muito antes que do simples exercício da voluptuosidade na arte. Revertendo até à radicalidade o modelo platônico da escala do amor, essa estranhíssima figura da “americana” – que surge tão inopinadamente quanto se desvanecerá – adentra, qual nova Diotima, a comunidade intelectual de uma Paris boêmia para definir a volúpia como o mais alto grau de uma espiritualidade corpórea, o espasmo mais sofisticadamente consentido de uma refinadíssima e espiritualizante erótica cujo fundamento imagético é a sinestesia, essa conjugação inesperada de sentidos que se confundem para realizar na plenitude sensorial o que nenhum sentido isoladamente é capaz de conseguir. Do lado oposto da *luxúria*, dos *plexos brutais*, dos *beijos úmidos*, das *carícias repugnantes e viscosas*, a voluptuosidade é a experiência da confusão radical dos sentidos: *fremir em espasmos de aurora, em êxtases de chama, ruivos de ansia*. Baudelairianamente, esse mundo em que convergem o sensorialismo mais radical e o gozo mais refinado do espírito é aquele em que “os perfumes, as cores e os sons se respondem”, em que o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso se expandem em cores sensíveis, em doces sons, em frescores de carne, em embriaguês do espírito e dos sentidos, em que a orgia dos elementos – fogo e água nomeadamente – formam uma verdadeira projeção cósmica de uma erótica especialíssima. E é em linguagem que essa embriaguês se cria, como uma aposta que afinal não recusa o saldo argumentativo para a definição do conceito de voluptuosidade que não é outro que o conceito da própria arte, tal como o fizera já o poeta das “Correspondências” num soneto em alexandrinos que se expandiram como uma arte poética simbolista. Da Diotima de Sá-Carneiro ouve-se também uma lição, que é bem a da volúpia das correspondências sinestésicas, entendida aqui para além da condensação de sensações como cruzamento de impressões de planos diversos como o físico e moral, tais como a voluptuosidade do fogo, a perversidade esguia da água, os requintes viciosos da luz. Mas ouçamo-la:

Ah! mas aquele que fosse um grande artista e que, para matéria-prima, tomasse a voluptuosidade, que obras irreais de admiráveis não altearia!... Tinha o fogo, a luz, o ar, a água,

e os sons e as cores, os aromas, os narcóticos e as sedas – tantos sensualismos novos ainda não explorados... Como eu me orgulharia de ser este artista!... E sonho uma grande festa no meu palácio encantado, em que os maravilhe de volúpia... em que fizesse descer sobre vós os arrepios misteriosos das luzes, dos fogos multicolores – e que a vossa carne sentisse enfim o fogo e a luz, os perfumes e os sons, penetrando-a a dimaná-los, a esvai-los, a matá-los!... Pois nunca atentaram na voluptuosidade do fogo, na perversidade esguia da água, nos requintes viciosos da luz?... Eu confesso-lhes que sinto uma verdadeira excitação sexual – *mas de desejos espiritualizados em beleza* – ao mergulhar as minhas pernas todas nuas nas águas dum regato, ao contemplar um braseiro incandescente, ao deixar o meu corpo iluminar-se de torrentes eléctricas, luminosas... Meus amigos, creiam-me, não passam de uns bárbaros, por mais requintados, por mais complicados e artistas que presumam aparentar. (CL, p.20-21)

Finda a lição teórica, o segundo passo transformará o conceito em festa. Mas festa aurática, nunca grotesca, festa de apagamento dos limites, em que o mundo masculino do dandysmo mergulhará como simples espectador de uma incorpórea fisicalidade de refinadíssimos sentidos. Dessa descrição que é feita por Lúcio, que insistira, aliás, desde o prólogo, nas marcas de uma narrativa confessional, como se fora feita para dizer a verdade, toda a verdade, não se afastam nunca, no entanto, a sensação do assombroso, do teatral e do onírico: *deparou-se-nos um espetáculo assombroso; gritámos o nosso pasmo frente à maravilha; depois da ceia, o espetáculo; o mais alucinador era a iluminação; enfim, prestes a esvairmo-nos num espasmo; escoava-se por nós uma sensação de excesso; a nossa alma sentia em febre de longe, em vibração de abismos; até que o ar fresco da noite, vergastando-nos, fez-nos despartar; e como se chegássemos de um sonho que os três houvéssemos sonhado...*

Nessa festa orgiaca em que se combinam a sensualidade do voyeurismo e o êxtase do *voyant* – que Rimbaud definira como *um desmesurado e consciente desregramento dos sentidos* (“un immense et raisonné dérèglement de tous les sens”<sup>3</sup>) – realizam-se os projetos verbais daquela estranhíssima personagem da “americana” e, porque esse espetáculo é o lugar do encontro dos dois personagens

<sup>3</sup> Arthur RIMBAUD, “Lettre de Rimbaud à Paul Demeny”, le 15 mai 1871. *Oeuvres Complètes*, Pléiade, p.249.-

principais da trama – Lúcio e Ricardo de Loureiro – pouco importa, para a coerência interna do que está por vir, que ela desapareça tão misteriosamente quanto entrou em cena, tal qual Diotima do circuito homofilicamente masculino do banquete de Platão.

Enfim, como demonstração de uma tese que se preparou em conceito e mise-en-scène, os fatos que se seguem serão uma espécie de experimentação na escala individual desses êxtases e desses mistérios, de tudo aquilo que constituirá o enredo de uma narrativa de confissão que, enquanto tal, parece ser absolutamente deslocada no tempo, desprovida de qualquer sentido prático, de qualquer funcionalidade lógica que não seja a de tentar apreender o inapreensível de uma experiência de voluptuosidade que deslocou para outras categorias – que não as da racionalidade – o exercício de uma erótica transgressora. Ficcionalizar tal experiência transformando-a em relato é o único sentido que essa inútil confissão poderia fazer, já que por ser realizada *a posteriori*, dez anos depois do julgamento e da condenação do personagem-narrador por um crime que ele afirma, só então, não ter cometido, ela nega pela base a sua funcionalidade e coerência como relato policial. É antes um exercício de linguagem que só escapa ao onanismo verbal por ser dirigido a um destinatário coletivo – os leitores da novela – em cuja sensibilidade o emissor em parte acredita para ousar um relato que ele reconhece, ele próprio, ser inverossímil, mas que de qualquer modo será feito para explanar fatos surpreendentes mais do que para concluir sobre as supostas explicações racionais que pudera haver: “Desses factos, quem quiser, tire as conclusões. Por mim, declaro que nunca o experimentei. Endoideceria, seguramente” (CL,13).

A narrativa do relacionamento entre Lúcio e Ricardo de Loureiro, que culminará com a morte do segundo e a condenação do primeiro, é uma história de paixão homoerótica, sempre velada, por eleger como ponto de vista da enunciação a voz de Lúcio, personagem que parecia conviver com o gozo da sensualidade e a experiência do desejo sublimando-os na esfera da amizade e da intimidade do companheirismo. São essas as estratégias de eleição autoral para que se mantenha intacto o mistério dos acontecimentos. Fosse ela escrita em terceira pessoa ou por Ricardo de Loureiro e teríamos uma outra apreensão dos mesmos fatos que

na versão da novela são no mínimo desconcertantes por realizarem a solução do interdito sexual pelo aparecimento inopinado de uma personagem feminina – Marta – que, casada com Ricardo, se transformará em objeto do desejo de Lúcio. O que será importante estabelecer são as ligações entre os fatos que, no momento em que eram vivenciados, escaparam inteiramente a Lúcio. E mesmo ao relatar as ilações que a distância de dez anos teria permitido, só raramente elas são estabelecidas, como se o narrador fosse deixando ao leitor a experiência de viver no mesmo ritmo, com as mesmas dúvidas, com as mesmas surpresas, aquilo que ele próprio vivenciara sem poder explicar. O fato é que num momento chave da relação, Ricardo confessa “não poder ser amigo de ninguém” porque para ele a “ternura” não gerava o desejo mas era sempre uma conseqüência da posse. Em seguida enuncia o interdito de uma relação homoerótica, quando pouco antes afirmara a sua sedução pelo feminino, não como o outro complementar mas como espelho e identificação: “Ah! meu querido Lúcio [...] como eu sinto a vitória duma mulher admirável, estirada sobre um leito de rendas, olhando a sua carne toda nua...esplêndida...loira d’álcool! A carne feminina – que apoteose! [...] E lembra-me então um desejo perdido de ser mulher – ao menos para isto: para que num encantamento pudesse olhar as minhas pernas nuas, muito brancas, a escoarem-se, frias, sob um lençol de linho”. Estava de volta, de certo modo, a fantasia luxuriante da “americana”. E estava-se construindo ali, nesse desejo de sentir-se mulher pelo culto do belo, a estratégia de invenção da personagem de Marta como duplo do personagem de Ricardo, alguém que seria ele no feminino, numa espécie de embrião heteronímico que o próprio Mário de Sá-Carneiro algumas vezes tangenciaria e que o Pessoa realizou como modo de sentir de todas as maneiras.

Em *A Confissão de Lúcio* o jogo dos duplos Marta / Ricardo, se entendido no limite do fantástico, pode funcionar como uma estratégia perversa (no seu sentido etimológico de vertida ao contrário, logo, travestida) para a transgressão autorizada de um – digamos - interdito sexual que precisaria transformar uma paixão homoerótica não realizada numa relação triádica em que a circulação dos desejos passa necessariamente por uma terceira pessoa, criada numa dimensão onírica, que, até ao fim, se recusa a explica-

ções racionalizáveis.

Se entendida psicanaliticamente, a figura fantasmática de Marta, que, por parecer tantas vezes inverossímil, confundira sempre as investidas de racionalização afetiva de Lúcio, se revela como a máscara feminina de Ricardo que tornaria viável e moralmente aceitável a relação afetiva entre os dois personagens masculinos. Nessa linha de leitura da máscara justificar-se-iam duas cenas absolutamente especulares: a primeira em que Lúcio, que observa Marta numa sala de concerto, a vê desaparecer do seu campo de visão, como a apontar a sua inconsistência histórica e, digamos, jurídica, que Lúcio começava a inferir; a segunda cena, é quase o seu oposto, e tem a ver com o momento em que Ricardo de Loureiro, no auge da paixão entre Lúcio e Marta, e nesse sentido, no auge daquilo que ele imaginava ser a grande vitória da sua alterização, relata ao amigo o que chamou de “uma bizarra alucinação” (CL,77): “Por acaso olhei para o espelho do guarda-vestidos e não me vi reflectido nele! Era verdade! Via tudo em redor de mim, via tudo quanto me cercava projectado no espelho. Só não via a minha imagem!” (CL,77). Marta sobrepujava-se ao seu criador, e a máscara da personagem encobria ou anulava a face do ator.

Enfim, e aqui seria talvez a leitura que mais me interessa, se a trama do duplo na novela for entendida no plano da pura criação ficcional, Marta passa a ser tão somente o modo concreto de visualização da dimensão feminina do corpo masculino, em outras palavras a sua metáfora, aquela mesma que permite a completude da fisicalidade do ato homoerótico, viabilizando um impasse anteriormente enunciado por Ricardo de Loureiro: “Mas uma pessoa do nosso sexo não a podemos possuir”, impasse que literalmente – bem o sabemos – é só aparente, e para o qual, desde então, ele próprio aponta o sortilégio de ultrapassagem que pode ser – e a meu ver teria que ser – entendido tão somente como metáfora da impossibilidade de uma erótica puramente narcísica, porque estabelecida como um igual não transformado: “Logo eu só poderia ser amigo duma criatura do meu sexo, se esta criatura ou eu mudássemos de sexo” (CL,55). Os eventos que se seguem são, pois, de algum modo, o exercício dessa sua teoria dos afetos e a experimentação de uma voluptuosidade a que ambos já haviam acedido conceitualmente e enquanto espectadores da maravilha.

Em qualquer dessas três – entre outras tantas possíveis – camadas de leitura, a diluição do mistério – no nível do fantástico, no nível da máscara ou no nível da metáfora – só poderia gerar a catástrofe final em que, de certo modo, morrem e se confundem os três personagens – desaparecimento de Marta, morte por assassinato/suicídio de Ricardo, enclausuramento de Lúcio, numa espécie de morte por silêncio voluntário de quem atingiu o ápice do desejo, depois do qual nenhuma vida é possível.

Digamos que a cena da morte, narrada Lúcio, insiste na atribuição do disparo do revólver a Ricardo que, vendo falhado o seu plano de perpetuar uma voluptuosa plenitude através da criação fáustica de um outro de si – Marta –, dispara sobre ela, causando, aos olhos de Lúcio, um mergulho no maravilhoso: o corpo de Marta se evanece – “Marta evolara-se em silêncio como se extingue uma chama” – para dar lugar corpo de Ricardo, morto como ela com um tiro à queima-roupa. Por outro lado essa mesma descrição não cala os índices que inculpariam o seu narrador: o revólver jaz ao seu lado, Marta já lá não está, e Ricardo, na extremidade do quarto jaz morto.

Findo o espaço de dez anos, a confissão de Lúcio, personagem acusado de crime de morte, confissão agora objetivamente injustificada porque sem função lógica para alguém que acabou de cumprir a pena que lhe foi imputada, pode enfim realizar-se como pura ficção voluptuosa entendida no mais pleno sentido do vazio utilitário da escrita.

Cumpridos dez anos de prisão por um crime que não pratiquei e do qual, entanto, nunca me defendi; morto para a vida e para os sonhos; nada podendo já esperar e coisa alguma desejando – eu venho fazer enfim a minha confissão: isto é: demonstrar a minha inocência. (CL, p.11)

Sem função outra que a de reencenar, com esta despropositada confissão, a teorização, a *mise-en-scène* e a realização da voluptuosidade, pouco importa, afinal, se a estratégia de outridade do sujeito se constitui num falhado exercício heteronímico no que tange à efetiva consecução do desejo. A aposta de Ricardo de Loureiro de despertar a volúpia por interposta pessoa, através da criação de um



outro de si, não se consegue perpetuar, e é interrompida pela cena do crime. Mas a escrita de Lúcio, ao contrário disso, será um modo efetivo de reviver essa mesma volúpia tal como a conceituara e a encenara aquela estranha “americana”, numa experiência em que os amantes, afinal, se puderam manter isentos de uma fisicalidade concretizada ao deslocarem para uma terceira pessoa os *amplexos brutais*, os *beijos úmidos* e as *carícias repugnantes*. Deste modo conquistaram ambos, ainda que por tempo precário, o exercício de uma refinadíssima erótica de espasmos e êxtases *conduzidos para além* de si, em sentido etimológico *metaforicamente realizados*. Só assim se pode explicar que, no prólogo daquilo a que chamou uma “confissão”, e não uma simples “novela”, o narrador se afirme um privilegiado ao ter vivido “um instante que focou toda a sua vida”, ao ter experimentado “as sensações máximas”, ao ter atingido um “momento culminante” que só a “raras criaturas” é dado viver, ao ter, enfim chegado a um balanço em que pode afirmar sobre este conhecimento ímpar da volúpia e do desejo: “eu me orgulho de o ter vivido”. (CL,12-13)

Em outras palavras, a confissão que Lúcio se dispõe a fazer se transforma nesse momento na *Confissão de Lúcio*, uma ficção sobre o exercício da voluptuosidade, uma narrativa de autoria de Mário de Sá-Carneiro, poeta de *Orpheu*, que sabia deslizar perfeitamente bem por entre os fantasmas freudianos e jamesianos, seus contemporâneos, que invadiram, com mais perguntas que respostas, o início do século XX.

Como eu não possuo  
Olho em volta de mim. Todos possuem -  
Um afecto, um sorriso ou um abraço.  
Só para mim as ânsias se diluem  
E não possuo mesmo quando enlaço.

Roça por mim, em longe, a teoria  
Dos espasmos golfados ruivamente;  
São êxtases da cor que eu fremiria,  
Mas a minh'alma pára e não os sente!

Quero sentir. Não sei... perco-me todo...  
Não posso afeiçoar-me nem ser eu:

Falta-me egoísmo para ascender ao céu,  
Falta-me unção p'ra me afundar no lodo.

Não sou amigo de ninguém. P'ra o ser  
Forçoso me era antes possuir  
Quem eu estimasse - ou homem ou mulher,  
E eu não logro nunca possuir!...

Castrado de alma e sem saber fixar-me,  
Tarde a tarde na minha dor me afundo...  
Serei um emigrado doutro mundo  
Que nem na minha dor posso encontrar-me?...

Como eu desejo a que ali vai na rua,  
Tão ágil, tão agreste, tão de amor...  
Como eu quisera emaranhá-la nua,  
Bebê-la em espasmos de harmonia e cor!...

Desejo errado... Se a tivera um dia,  
Toda sem véus, a carne estilizada  
Sob o meu corpo arfando transbordada,  
Nem mesmo assim - ó ânsia! - eu a teria...

Eu vibraria só agonizante  
Sobre o seu corpo de êxtases doirados,  
Se fosse aqueles seios transtornados,  
Se fosse aquele sexo aglutinante...

De embate ao meu amor todo me ruo,  
E vejo-me em destroço até vencendo:  
É que eu teria só, sentindo e sendo  
Aquilo que estrebucho e não possuo.

Paris, Maio de 1913

### **Correspondances**

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répendent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Baudelaire, *Les fleurs du mal* IV

## **CORRESPONDÊNCIAS**

**A natureza é um templo onde vivos pilares  
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;  
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos  
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.**

**Como ecos longos que à distância se matizam  
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,  
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,  
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.**

**Há aromas frescos como a carne dos infantes,  
Doces como o oboé, verdes como a campina,  
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,**

**Com a fluidez daquilo que jamais termina,  
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,  
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.**

# DAVID MOURÃO-FERREIRA E ALMEIDA GARRETT: OS SENTIDOS E OS LIMITES DE UM JOGO DE ESPELHOS

Teresa Martins Marques<sup>1</sup>

Cumpre-me agradecer aos organizadores deste Congresso o convite que me foi dirigido para nele participar e, que em boa hora aceitei, pelo que representa de enriquecimento pessoal e de possibilidade de divulgação da obra de David Mourão-Ferreira. O espólio davidiano<sup>2</sup>, que compreende trinta e três metros de estantes, para além de um rica biblioteca, sobretudo românica, e de uma pinacoteca valiosa, mantém-se em Lisboa, na casa da Avenida Júlio Dinis (ao Campo Pequeno), onde o escritor viveu durante os últimos trinta anos e sua viúva - Pilar Mourão-Ferreira – ainda reside.

Iniciei o trabalho de organização deste espólio, a 18 de Setembro de 1997, um ano e três meses após o falecimento de David Mourão-Ferreira. Apesar de ter convivido com o escritor e com a sua obra ao longo de trinta anos, tendo sido sua aluna por duas vezes, este trabalho de arquivística literária revelou-me facetas da sua personalidade que inteiramente desconhecia. Creio poder afirmar que me coloco hoje diante da obra e do seu criador, com maior distância crítica, sem iconoclastia, mas também sem turiferária sacralização.

Subscrevo inteiramente Maiakovski quando disse que temos o direito de exigir aos poetas que não levem consigo para o túmulo os segredos do seu ofício. Outro tanto não é generalizável aos segredos da sua vida, sobretudo enquanto se encontram vivos muitos dos que com ele conviveram. Leio a necessidade do conhecimento dos espólios literários, sobretudo enquanto bastidores das obras, rasto e resto que permanecem, nalguns casos coincidente, noutros diferente das imagens construídas pelo escritor em vida. Na realidade, mais do que a edição de restos, importa a indagação

<sup>1</sup> Crítica e investigadora literária.

<sup>2</sup> Cf. Teresa Martins Marques, «O Espólio de David Mourão-Ferreira: A Arquitectura do Labirinto». Separata de *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Série 3, nº 5. Outubro 1999- Abril 2000.

de rastos e são muitos os que poderemos encontrar num espólio como o de David Mourão-Ferreira.

Em 12 de Janeiro da 1946, no *Café Chave d'Ouro*, em pleno coração de Lisboa, no Rossio, com o Castelo de São Jorge em pano superior de fundo, David Mourão-Ferreira assinando ainda o seu nome sem hífen, escreve esta auto-apresentação em versos ingénuos que encontrei num caderno de bolso: “*Hebraico-mourisco, meu nome,/ Não sei o que quer dizer./ Sei que não matas a fome/ A quem me quer conhecer./ / Quem me quiser conhecer/ Tem que descer mais ao fundo/ Do que o nome lhe disser;/ por trás do nome, há um mundo./ / Quem quiser é só descer.*”<sup>3</sup>

Esta descida é um convite aliciante. Só é pena que o alçapão não seja tão fácil de abrir como parece sê-lo nas palavras do autor. José Régio mestre em alçapões das obras, dedicou a David Mourão-Ferreira um dos sonetos do seu livro *Biografia*, precisamente o intitulado «A Longa História» e onde é patente a problemática da descida ao poço sem fundo do sujeito. Num dos seus mais belos livros de poesia – *Os Ramos Os Remos* (1985) inseriu David os poemas «Labirinto» e «Fosso», que revelam o poço e o presídio de um sujeito acorrentado como Prometeu, desejando a fuga como Ícaro, morto de sede como Tântalo, condenado como Sísifo a carregar eternamente a sua pedra: “*Que labirinto/ no labor íntimo/ / Que labirinto/ trazer ao cimo/ / do labor íntimo/ o labirinto*”.

Se fosse possível interpretar à letra a poesia, para conhecermos o acervo literário de David Mourão-Ferreira, bastaria conhecer o seu nome e folhear um álbum de fotografias de reduzidas dimensões. Lemos no poema intitulado «Espólio» que abre o *Órfico Ofício*<sup>4</sup>: “*A minha vida cabe em quarenta retratos/ Em quatro iniciais no tronco dum cipreste.*” A primeira questão que se nos coloca ao ler estes versos é a das quatro iniciais, sabendo nós que o nome literário de David Mourão-Ferreira é composto por três. Essa inicial a mais aponta, desde logo, para o não imediatamente visível e que é preciso procurar: o terceiro elemento do nome civil de que fala igualmente o poema «Confissão de Natal», escrito em 1985, e que

<sup>3</sup> Desejo expressar aqui o meu agradecimento à viúva do escritor - Dr<sup>a</sup> Pilar Mourão-Ferreira- pela generosa autorização que sempre me tem concedido para citar inéditos do espólio davidiano.

<sup>4</sup> In *Obra Poética*, 2<sup>o</sup> volume, Lisboa, Livraria Bertrand, 1980.

íntegra o *Cancioneiro de Natal*<sup>5</sup>: “*Vive o Teu Nome no meu nome/ eu sou David Mas de Jesus/ Daí a sede mais a fome/ da Tua Luz/ Vive o Teu Nome no meu nome/ Não por acaso ó meu Jesus/ é no que a todos mais escondo/ que vives Tu*”.

O assumir das quatro iniciais civis, em vez das três do seu nome literário, confere àquele poema um despojamento e simultaneamente uma maior complexidade que nos obrigam a reflectir sobre a intensidade significativa do adjectivo órfico, mallarmean expressão sinedóquica da poesia, enquanto explicação do mundo. Ainda nas suas origens, enquanto misterioso culto a Diónisos e a Orpheu, ofício de poeta, órfico ofício de lodo e de lira, como nos lembram os últimos versos da «*Ars Poetica*» inserta no volume *Do Tempo ao Coração*: “*A lira é com certeza a mão esquerda de Orpheu/ Mas é a mão direita a que revolve o lodo.*”

A obra davidiana está repleta de alusões tetragramáticas combinadas com o número dez. Como se sabe, Empédocles desenvolveu uma explicação do universo em que tudo é considerado como mistura dos Quatro Elementos, ou princípios: Água, Fogo, Ar e Terra. Estes princípios são eternos e indestrutíveis, misturados ou separados pelo amor e pelo ódio. Esta simbólica encontra eco no conjunto da obra de David Mourão-Ferreira e, particularmente, em *Gaivotas em Terra*, onde é referida por uma personagem da terceira daquelas narrativas. Não por acaso, e retomando aquele verso davidiano de «*Confissão de Natal*», o penúltimo poema da última colectânea de poesia ainda organizada por David, reunindo quarenta anos de produção literária - entre 1948 e 1988 - intitula-se precisamente «*Dez vezes e Quatro*». Este poema constitui uma obra-prima de síntese da vida e da obra, enquanto desenvolvimento do poema «*Espólio*», o das quatro letras e dos quarenta retratos. Caleidoscópico “jogo de espelhos”, com aliterações e variações semânticas múltiplas, intertextualizando títulos da sua obra, jogando com a opacidade e a transparência, a multidão e a solidão, a memória e o esquecimento, a radicação e a errância, a liberdade e a predestinação, este poema só podia ser construído sobre dísticos de sete sílabas, tantas quantas tem o seu nome literário: David Mourão-Ferreira. O total do poema soma catorze estrofes, naturalmente dez mais quatro. Vale a pena referi-lo:

<sup>5</sup> In *Obra Poética-1948-1988*, Lisboa Editorial Presença, 1988.

“Já dez anos vezes quatro/ cantos do tempo perdido// Quatro voltas dou à chave/ desses dez portões de vidro// Quatro passos nos terraços/ de dez prédios fugidios// Só lá me pertence o quarto/ onde se encontram comigo// as sombras de quatro magas/ que por mais dez multiplico// Em quatro véus as resguardo/ Em dez degraus as revivo// Já dez anos vezes quatro/ do meu íntimo infinito// E às quatro da madrugada/ queimam-me dez calafrios// Todo o corpo se me rasga/ Até duvido que existo// Ao menos quatro palavras/ a tantas dez sobrevivam// Quatro Mas quatro que tracem/ dez destinos de um destino// magas como quatro magas/ que por vezes ressuscitam// Quatro voltas dou à chave/ das suas jaulas de vidro// Já dez anos vezes quatro/ deste meu órfico ofício”.

Lembro-me de Jorge Luís Borges em «A Morte e a Bússola» e do seu *Tetragramaton*, enquanto nome de Deus. Lembro-me, corretamente, da filosofia mística dos pitagóricos, sustentando que os números formam a essência de todas as coisas e que os ciclos são harmonia e número. Em todo este pensamento resultaria básica a noção de harmonia extraída da música e aplicada depois a todo o cosmos. Para o espírito moderno, impregnado de racionalismo, o pomposo culto do número pode parecer superstição erigida em sistema, mas, considerado na sua perspectiva histórica, sentimo-nos inclinados a assumir uma atitude mais caridosa. Despida do seu misticismo religioso, a filosofia pitagórica encerrava, em resumo, a ideia fundamental de que apenas pelo número e pela forma podia o homem compreender a natureza do universo. Tais ideias manifesta Filolao, o mais hábil discípulo de Pitágoras, e Nicómaco, a quem podemos classificar de neo-pitagórico: “*Todas as coisas que podemos conhecer têm número; porque não é possível que, sem número, qualquer coisa se conceba ou conheça.*” Diz Filolao. “*Tudo quanto foi disposto pela natureza, segundo um plano ordenado, parece-nos, quer individual, quer no seu todo, como se tivesse sido criado e disposto pela previsão e pela razão que tudo criaram segundo o Número, apenas concebível para o espírito e, portanto, completamente imaterial; e no entanto real; na verdade, o realmente real, o eterno.*” Diz Nicómaco.<sup>6</sup>

Os matemáticos-filósofos pitagóricos mostraram o que para nós é uma evidência: o número dez (que eles designavam como o sagrado dez) resulta dos quatro primeiros números, visto ser o re-

<sup>6</sup> Cf. Tobias Dantzig, *Número, A Linguagem da Ciência*, Lisboa, Editorial Aster, s/d, p.51

sultado da adição de 1,2,3,4. É muito curiosa a invocação daqueles filósofos dirigida ao *Tetraktys*, o sagrado quádruplo, que supunham representar os Quatro Elementos:

*“Protege-nos, número divino, tu que criaste os deuses e os homens! Ó sagrado, sagrado Tetraktys, tu que encerraste a raiz e a fonte da criação eternamente abundante! Porque o número divino começa com a unidade, profunda e pura, até chegar ao sagrado quatro; e gera então o sagrado dez, mãe de todos, que tudo engloba, tudo liga, o primogénito que nunca se desvia, nunca se cansa, o guardião de todos.”<sup>7</sup>*

Penso que David seria sensível a esta prece (que não creio ter conhecido) e sentir-se-ia protegido por esta ideia do número quatro, guardião de todos, já que passou ele mesmo a vida a acreditar em coincidências, sincronias e predestinações. E acreditou tanto nelas que ele mesmo as reforçou inventando-as, isto é, fingindo-as como bom poeta que é. O mesmo fez Garrett inventando sucessivas idades, notas em badanas, *que sais-jé?* Não nos escandalizemos por tal facto. No artista, invenção e verdade não têm muros a separá-las. São matéria de escrita, produto da imaginação que pode ser verdade fingida, memória ficcionalizada...

Todos os que conhecem a obra davidiana estão seguramente lembrados do acaso, coincidência ou predestinação que associou à morte de Paul Valéry e à leitura das *Variétés* – 3º volume. Sobre esta sombra tutelar do seu íntimo Senado escreveu David, 17 anos mais tarde, o texto «Um Mestre: Paul Valéry» (1962), inserido em *Discurso Directo* (1969). As notas de bolso e reflexões críticas intituladas «Paul Valéry, a Arquitectura e a Música» (inéd.) escritas aos dezoito anos, precisamente quando tomou contacto com a obra deste escritor, a 23 de Julho de 1945, não coincidem com o que refere naquele texto, o qual nem por isso deixa de ser autêntico, revelando aquela autenticidade preconizada pelos presentistas, e sobretudo por Régio, que tanto haveria de o marcar nas décadas de 40 e em parte na de 50. Lembrando Fernão Lopes, *à rebours*, diremos que a nua verdade valeu menos do que a afermosentada falsidade. Precisamente ao alçar Valéry à categoria de mestre, que o foi sem dúvida, independentemente do pormenor da forma como travou conhecimento com a sua obra, David

<sup>7</sup> Idem, p.49



inscreve-o numa linha de memória celebrativa, que não se compadece com a imediatez anódina da vida quotidiana. Só a criação do mito responde e corresponde ao alçamento memorável que discipularmente lhe é atribuído. Com efeito, a função ficcionalizante da memória encontra na evocação da morte de Paul Valéry um dos momentos mais significativos, criando-se uma atmosfera de “coincidências”, de “herança mítica” que em David está sempre ligada à predestinação, ao destino, não raro, até mesmo quando diz desejar fazer a sua desmitificação, e desmistificação, como no presente caso. Uma construção mítica, baseada numa admiração, que é afinidade electiva, transforma-se, por esta forma, num jogo de espelhos em que o sonho mais do que o real acabará a tornar-se a realidade devolvida.

Alguma iconografia funciona igualmente como espelho em que o sujeito se revê. No seu quarto de dormir, na parede de frente da cama, precisamente nesse lugar íntimo e privado, David colocou (assim mo garante a viúva) uma litografia assinada por Maurin, representando Almeida Garrett. À entrada do quarto expôs três pequenas gravuras de Valéry, Tomas Mann e Baudelaire.

A litografia de Garrett acompanhou David desde a juventude, pois garantem-me fontes fidedignas que já ocupara outra parede importante do seu quarto de solteiro, em casa dos pais. Pesquisando nos seus cadernos de bolso, agendas, e outras formas de registo similares concluo que a admiração de David por Garrett data, pelo menos, desde os doze anos. O jovem David estudou em contexto escolar o *Frei Luís de Sousa* com Teófilo Júnior, um seareiro amigo e companheiro de seu pai, David Ferreira. Licenciado em Filologia Românica, Teófilo Júnior viu-se demitido por motivos políticos do seu posto de professor no Liceu Passos Manuel, em Lisboa, sendo obrigado a dar aulas particulares para sobreviver. A influência deste Mestre, no início da adolescência, (tal como o fora na infância a de João Soares, pai de Mário Soares) viria a ser decisiva para o futuro escritor, apesar de o contacto entre ambos ter terminado quando David tinha apenas doze anos. Na agenda de 1939, o jovem aluno assinala a morte repentina de Teófilo Júnior que evocará comovidamente dois anos depois, num texto datado de 15 de Dezembro de 1941, assim iniciado: *“Ainda não se apagou e jamais se apagará, decerto, a recordação deste ilustre*

*professor. Este artigo é a singela homenagem dum aluno ao seu mestre.*” A admiração intelectual e humana que lhe dedicava é bem visível no resto do trecho:

*“Ensinava com a mesma facilidade e aptidão as letras ou as ciências. Uma vez, no segundo ano, leu-nos o «Bispo Negro» das Lendas e Narrativas de Alexandre Herculano. Ficámos eu e os meus colegas encantados. Aquelas descrições da igreja e dos personagens da narrativa ficaram-me gravadas na memória. Mais tarde quando reli o conto achei certas narrações um pouco monótonas... Era este um dos dotes do sr. Dr. Teófilo Júnior: saber ler como poucos (...).”*

Apaixonado pelo Teatro e profundo admirador de Garrett, Mestre Teófilo não se coibia de proclamar que “o Frei Luís de Sousa seria muito melhor se apenas tivesse os dois primeiros actos. O terceiro, é, dizia, para armar ao sentimento.” Este Mestre, independentemente da justeza dos seus pontos de vista como crítico garrettiano, viria a ser um dos melhores exemplos de independência intelectual que David teve no final da infância. Para além do treino de leitura impecável dos textos, que inculcava nos alunos (e de que David muito viria a beneficiar), encontramos no magistério de Teófilo Júnior uma das fontes da segurança interpretativa e da capacidade de juízo crítico que o jovem demonstra, desde muito cedo, bem como uma apetência para a aprendizagem pessoal, em desfavor do ensino institucional.

Em 1947 David Mourão-Ferreira escreve a «Canção da Bateira da Foz do Arelho» intertextualizando o poema «Barca Bela» de Garrett: “*Ligeira bateira/ da Foz do Arelho/ - pincelada escura/ no poente vermelho -, / onde vais tão ligeira, / ligeira bateira/ da Foz do Arelho? / Cuidado, bateira, / com os bancos de areia... / Olha a noite feia/ descendo das dunas... / Cuidado bateira, / Bateira ligeira... / Cuidado com as brumas/ vindo sorrateiras, / do cimo dos montes, / das águas das fontes, / d'além horizontes... / - Cuidado, bateira! / Bateira ligeira/ da Foz do Arelho/ - pincelada escura/ no poente vermelho -, / olha a noite feia/ e os bancos de areia... / Cuidado, bateira! / A pesca à candeia/ não é brincadeira, / tem ar de aventura, / com a noite escura, / sem a lua-cheia, / com a sombra das dunas, / e os ventos, e as brumas, / vindo, sorrateiras, / d'além horizontes, / escorrendo das fontes, / descendo dos montes/ de barro vermelho... / - Cuidado*

*bateira, / bateira, ligeira / da Foz do Arelbo!”* (inéd., 1947).

A temática do embuste subjacente ao mito das sereias faz todo o sentido num escritor que considerava Ulisses o herói com o qual mais se identificava. Três anos depois publicará *A Secreta Viagem* que se inicia com «Inscrição sobre as Ondas», escrita a 21 de Agosto de 1949, em Arcos de Valdevez: “*Mal fora iniciada a secreta viagem, / um deus me segredou que eu não iria só. / Por isso a cada vulto os sentidos reagem, / supondo ser a luz que o deus me segredou.*” Na velha comparação da vida à viagem as sereias figuram os embustes nascidos dos desejos e das paixões, imagem de todos os perigos, imagem da morte, simbolismo da sedução mortal. Segundo postulam Chevalier e Gheerbrant elas são criações do inconsciente, dos sonhos fascinantes e terríficos nos quais se desenham as pulsões obscuras e primitivas, elas simbolizam a autodestruição do desejo que uma imaginação pervertida apresenta como sonho insensato em vez de objecto real e acção realizável. Quem como Ulisses se prende à dura realidade do mastro central do navio, eixo vital do espírito para fugir das ilusões da paixão viajará e encontrará Ítaca em todos os portos. Falsa Ítaca é certo, todavia há falsidades que parecem mais verdadeiras do que a verdade. Não fugiu da barca bela este pe(s)gador de muitos mares.

Aos vinte e um anos, precisamente a 30 de Dezembro de 1948, David assume em pleno a sintonia com o autor das Viagens na Minha Terra: “Uma descoberta recente: Garrett é talvez, de entre todos os escritores portugueses, aquele com quem tenho mais afinidades. Bastará talvez a enumeração das características principais dele: o amor do Teatro (um literário amor do Teatro); as complicações sentimentais (constantemente repetidas!); um permanente balouçar entre duas tendências amorosas (uma toda carne; outra toda espírito— ou melhor: pretensamente toda espírito...); certo dandismo, amor da glória, de triunfo ligeiramente escandaloso perante um público feminino; no fundo bem no fundo, uma perpétua insatisfação, traduzida na infatigável procura de si mesmo, para além dos sucessos mundanos, através de um mundo de aparências mentirosas mas amáveis (tão queridas! Tão ardentemente queridas!); e ainda uma maleabilidade extraordinária, um terreno aberto a todas as influências— a possibilidade de criar, em qualquer género e sem génio, obras brilhantes, mesmo belas...”

Um ano depois da escrita deste trecho, mais precisamente a 11 de Janeiro de 1949, refere-se a Garrett, mas também a Valéry, Stendhal e Lawrence a partir da leitura do *Journal* de Charles du Bos:

*“Esta manhã eu vi claramente- e pela primeira vez muito claramente- que para mim as três soluções humanas podem prefigurar-se nos nomes de Shelley, Eliot, Tchekhov.”*<sup>8</sup>

*Estas palavras de Charles Du Bos, lidas ontem, quando ao acaso folheava o segundo volume do seu Journal, vieram despertar um problema semelhante, referido ao meu caso pessoal, e que, desde há muito, dentro de mim se arrastava, indeciso; ou melhor: vieram dar-me a coragem de o explicitar; de tentar explicitá-lo.*

*O constante e interessado contacto com a Literatura, por uma necessidade iniludível de nela me completar; uma certa tendência para eleger objectos de admiração (“Plus élire que lire” como preceitua Valéry) escritores a quem sucessivamente vou prestando uma espécie de culto; por outro lado o gostar de bem os conhecer, aprofundando-os criticamente e até estudando-lhes a biografia— tudo isso me leva, não raro, a identificar-me com eles, a ver neles soluções humanas (as soluções a que se refere Du Bos) e, muito especialmente, tentações de ordem existencial. Charles Du Bos interessa-se mais e aponta principalmente, nas suas considerações, soluções possíveis do seu espírito. A mim interessa-me, sobretudo, focar aqui as tentações de ordem existencial— as quais presentemente podem figurar sob os nomes de Stendhal, Garrett e Lawrence.*

*Cada uma destas engloba muitas outras ou aspectos de muitas outras; e o ter escolhido aqueles nomes tanto pode significar uma preferência de momento como a suposição de que eles serão mais largos e menos ousados do que alguns outros que lhes seriam afins. Por outro lado, aqueles três nomes têm, pelo menos, uma coisa em comum: representam todos soluções de ordem amorosa; para qualquer deles, foi um problema fundamental o problema do amor.*

*A “tentação— Stendhal” cifra-se numa tentação de vida independente, isolada, mas sem securas, em disponibilidade, atenta ao seu próprio desenvolver— e esforçando-se por incluir, nesse desenvolver, todas as direcções diversas, sem atrofiar nenhuma delas. Cività Vecchia, por seu turno, irresistivelmente me atrai, como símbolo que é.*

<sup>8</sup> «This morning I seem to see quite clearly - and for the first time perhaps so clearly - that for me the three great human solutions that remain open could be figured under the names: Shelley, Eliot, Tchekhov.»

*A “tentação Garrett” é de outro género, essa tentação de vida activa, de triunfo social, e, subterrâneamente, como fio de água ininterrupto, uma continuada e insofismável ânsia de realização de si-mesmo. De entre os êxitos sociais, de entre as “réussites” do homem ou do escritor, insensivelmente se faz uma selecção— e os afluentes, que dela surgem, vêm enriquecer o fio de água interior e ininterrupto, dar-lhe sentido, animar-lhe o curso. Para quem vê, os sucessos valem pelo que aparentam; para quem é, valem pelo que se tornam.*

*A “tentação Lawrence”, enfim, é uma tentação de regresso aos centros vitais autênticos, aos interesses profundos, com absoluto repúdio dos desejos de superfície, do formulário social, das actividades inúteis. Amar, escrever, viajar: e tudo por uma idêntica e obscura necessidade. Raízes— apenas as do sexo mergulhado na mulher escolhida. Um “cottage” à beira-Mar, sobre as dunas; depois uma casita perto de Florença; logo a seguir a Austrália, o México— e a vida inteira assim! Desta maneira, sempre dois seres ligados num, indissolivelmente; mas, note-se, nenhuma paz por esse facto: inquietação constante.*

*E as tentações destes três géneros, alternadamente, sucessivamente, vêm-me tentar. Mascaram-se determinadas vezes com interesses de ocasião, outras vezes trazem cores diferentes— mas podem reduzir-se a estes três tipos. E daí quem sabe? Talvez possam reduzir-se ainda mais...”(inéd.)*

Nos registos biográficos davidianos surge invariavelmente a indicação dos primeiros poemas publicados em 1945, na *Seara Nova*, mais precisamente a 19 de Maio desse ano. Será curioso vermos o que escrevia auto-reflexivamente um mês depois, exactamente a 30 de Junho, às 18h, no *Café Chave d'Ouro* do Rossio. Este texto, onde se torna evidente uma garrettiana atitude literária intitula-se - «Agora o Tema sou eu...» - e tem por sub-título - «Esquema de auto-interpretação»:

“Muitas vezes, quando estou só, como agora, entretenho-me a pensar por que é que faço— ou melhor por que é que tento fazer—, simultaneamente, poesia e conto, crítica e vagos ensaios de romance. Começo então a analisar-me e a analisar as minhas reacções perante os múltiplos pormenores do espectáculo da vida. Chego à conclusão de que se, umas vezes, o meu espírito recebe as impressões, sob uma forma lírica, outras, porém recebe-as dramaticamente ou, ainda, sob um aspecto que, à falta de melhor termo, posso denominar romanesco ou ficcionista— isto é: em muitas ocasiões, qual-

quer acontecimento sofre no meu espírito transformações e enriquecimentos, idênticos àqueles que toda a obra de ficção acrescenta à vida. Mas a par e acima dessas três formas, desenvolve-se, em mim, uma permanente actividade crítica. Esta actividade crítica, contudo, não é exercida sobre os fenómenos da realidade externa. Raramente eu tomo uma atitude crítica perante qualquer problema do mundo. Mas, em compensação, o meu espírito está constantemente sob a acção vigilante dessa referida actividade crítica. E não só o meu espírito—mas também as tais três formas com que ele recebe as impressões. Talvez seja por isto que eu nunca chego a atingir um ponto de absoluta poesia ou de absoluto dramatismo. Fico sempre a meio caminho porque logo que se revelam determinados estados líricos ou dramáticos, eu começo a duvidar da sua veracidade e da sua espontaneidade, e esses estados, em vez de se desenvolverem como seria seu destino, reduzem-se a meros objectos de estudo.

*É, decerto, devido a toda esta complexidade que eu mantenho sempre perante a vida, uma atitude permanentemente literária. Não quero discutir se esta atitude é boa ou má, legítima ou ilegítima, útil ou inútil. Certamente que é um empobrecimento e, até certo ponto, uma mistificação. Mas como não me acho culpado por manter esta atitude, deixo-a ir frutificando...*

*Ao contrário de certos indivíduos que teimam em procurar na vida os temas literários, eu estou sempre disposto em transformar a vida em literatura. Por isso encontro-me sempre disponível. Detesto as escolas literárias, os partidos políticos, enfim, todos e quaisquer facciosismos. Interessa-me a vida em toda a sua pureza e complexidade na mesma medida em que a literatura me interessa em toda a sua pureza e complexidade. Se eu um dia estivesse condenado a não poder transformar a vida em literatura, ficaria sem saber qual o préstimo da existência. Viver, para mim, não é só a vida em si; é também— e especialmente— a fixação, a transformação e a projecção dessa mesma vida num plano de perenidade— que, para o meu caso, é a literatura.*

*Mas, voltando ao espírito crítico... Tenho a impressão que o espírito crítico é a minha faceta mais importante. Quando há dois anos comecei a escrever poemas, o que me levou a isso não foi simplesmente o imperativo de os fazer; foi também o imperativo de saber como eles se faziam. É por isso que eu considero a poesia como o ramo mais inferior de tudo o pouco que tenho feito. O romance é, sob todos os pontos de vista, o que mais me interessa. É mesmo o único género em que vejo a possibilidade de inteiramente — ou quase in-*

*teiramente— poder fixar, transformar e projectar a vida. Mas reconheço que há vários obstáculos que se me deparam. O aspecto técnico não me atemoriza. Mas pelos ensaios vagos que tenho feito, verifico que todo o romance que eu possa fazer há-se invariavelmente girar entre dois pólos: momentos de descrição lírica e tentativas de aprofundamento das personagens— aprofundamento que, por tão exaustivo que pretende ser, se tornará estéril e sem interesse para qualquer obra de ficção. A crítica atrai-me. Mas, se me dedico apenas a ela, ficarão irrealizáveis muitas das minhas aspirações. Que fazer? O mal todo está em eu não me contentar com a criação literária, estando sempre pronto para inquirir todos os porquês dessa criação.”(inéd.)*

A multiplicidade de caminhos constitui por vezes um drama para os criadores talentosos, ainda mesmo enquanto jovens. Por isso no balanço literário que fará do ano de 1945 com apenas dezoito anos, assume que prefere mil vezes ser um animal inquieto do que um ser limitado :

*“Às vezes, quando se chega a um certo ponto do caminho, apetece olhar para trás e avaliar aquilo que se percorreu. Este ano de 1945 foi, para mim, dos meus importantes na evolução das minhas ideias. A seguir ao ano de 1942 foi talvez mesmo o mais importante. Em 1942 escrevi a minha palestra sobre Antero de Quental. Foi um momento decisivo posso dizê-lo a três anos de distância. E durante este ano, que está a acabar, comecei a escrever o meu romance Há Dezenas de Caminhos... facto que me parece decisivo no meu desenvolvimento literário. E, além disso, que fiz eu mais durante este ano de 1945? Escrevi poemas, contos, ensaios e artigos. Na poesia, progredi bastante sob o ponto de vista formal. Mas luto com uma cada vez maior falta de temas. Dos contos que escrevi— “Crise”, “Um Perigo para a Sociedade”, “Solução” e “Parábola de Quinta-feira Santa”— não há nenhum que me agrada inteiramente. “Crise” ainda é aquele por que tenho maior afeição. Mas reconheço que lhe falta qualquer coisa para ser um conto de facto. É talvez das coisas com mais profunda análise psicológica que tenho escrito. Mas isso não basta para fazer um conto.*

Convenci-me que não tenho — talvez por enquanto— talento para escrever contos. Durante este ano principiei quase uma dezena de contos, que ficavam sempre no princípio ou em meio, porque de facto, os temas não prestavam e eu não era capaz de lhe insuflar aquela ambiência necessária ao conto.

*Sob o ponto de vista crítico, este ano não foi mau de todo. Reparo que, neste Diário, à medida que vou escrevendo novas coisas, as “Reflexões” ou “Notas de Leitura” foram-se tornando cada vez mais pessoais. O que eu julgo poder interpretar como um aspecto da tendência que eu tenho para considerar toda e qualquer actividade do espírito como actividade fundamentalmente humana. Isto é: o homem deve estar presente em tudo quanto faz!— o que dará um certo aspecto confessional à Arte.*

*Dos ensaios que escrevi há um pelo qual tenho uma certa simpatia— o ensaio sobre a Sinceridade em Fernando Pessoa. Pena é que eu tenha visto, há uma semana, no Diário Popular um artigo do Vitorino Nemésio sobre Pessoa em que ele toma a mesma atitude do que eu em relação à sinceridade do poeta.*

*Escrevi este ano o meu primeiro artigo de crítica literária— ao livro do Sebastião da Gama —Serra-Mãe. É um género que me interessa bastante. Mas quanto a mim o mais importante deste ano foi o início do romance. Os seis capítulos que já concluí e os apontamentos para outros são, sem dúvida, a melhor coisa que tenho feito. Ir-me-ei eu afirmar através do romance? Ou através da poesia? Ou da Crítica? Ou ainda através do Teatro? Uma resposta concreta a estas perguntas seria o indício dum rumo, seria talvez uma limitação. E eu prefiro mil vezes ser este animal inquieto que sou a ser um indivíduo limitado. Que Deus me conserve a multiplicidade! E que eu nunca me esqueça de que há dezenas de caminhos!...”(inéd.)*

A última frase deste trecho constitui uma alusão directa ao mais antigo projecto de romance inconcluso de David Mourão-Ferreira -- *Há Dezenas de Caminhos...*--, por ele iniciado em 12 de Junho de 1945, cujo primeiro capítulo intitulado “*Um menino que não parece deste mundo*” publicámos na revista *Mealibra*.<sup>9</sup> A multiplicidade de caminhos é directamente proporcional à multiplicidade das leituras. No livro *Jogo de Espelhos*<sup>10</sup> enunciado na terceira pessoa como quem diz com Rimbaud “*Je est un autre*” deixou registado: “*A primeira palavra «difícil» que saboreadamente aprendeu: biblioteca.*”

É caso para dizer que a saboreou e aprendeu precocemente, porque em David o amor aos livros constituiu uma das mais genuínas formas de amor que experienciou. A 24 de Fevereiro de 1949, dia em que completou 22 anos, refere-se por esta forma à suas leituras de 1944:

<sup>9</sup> In *Mealibra*, nº 14, Verão de 2004, pp. 13-16

<sup>10</sup> *Jogo de Espelhos*, Lisboa, Editorial Presença, 1993: fragmento XII da segunda parte, intitulada *Auto-Retrato – Primeiros Traços*.



“Eu li o Teixeira-Gomes (integralmente!) quando tinha dezassete anos. E é agora, relendo-o, que vejo o que essa leitura de então me foi útil e também um tanto limitada. Tenho aprendido agora, à luz da minha actual experiência, de vida e de cultura, inúmeras coisas que me haviam passado despercebidas. Contudo, dessa primeira leitura me ficara o essencial: a alegria de viver! Se tenho, apenas raras vezes caído em paroxismos de tristeza— essa raridade ao Teixeira-Gomes a devo. Hoje que completo vinte e dois anos— e que os completo sob o signo literário do Teixeira-Gomes— apraz-me imenso aqui citar umas palavras dele, como se anotasse uma oração que urgisse não esquecer, para minha eterna salvação:

*«Foi a peçonha do cristianismo que desequilibrou a humanidade redimida pelos gregos. Houve depois um momento de esperança, quando o sangue quente, exuberante, da Renascença, se transfundiu para os moldes quietos e perfeitos da antiguidade clássica. Mas isso passou rápido, fugaz, como o reflexo de um relâmpago. Apesar de tudo, o que convém é repetir sempre e sempre, saltando bem alto esse grito fecundo e salutar: como é belo viver e ser forte!»* (Miscelânea—págs.266/7). (inéd.)

A 29 de Maio de 1947, reflecte sobre o exercício da leitura, analisando particularmente a sua forma de ler:

*“Nunca tive planos de leitura; completos e bem traçados planos de leitura como os tem o Fernando José: Leio o que me vem ter às mãos e o que me apetece ler. Salto de poemas inconsequentes para tratados de filosofia, dos modernos para os clássicos, dos franceses para os brasileiros. Mas dir-se-ia que através desta desordem tem sempre havido uma ordem superior e providente. Tenho lido sempre na altura devida os livros que devia ler. Tenho-os lido e tenho sido sempre marcado por eles. Não posso, não consigo fazer ideia nenhuma do eu seria sem ter lido os livros que tenho lido. Acho absurdo considerar-me sem ter lido algumas das obras fundamentais que li, especialmente depois dos quinze anos: o Jean Barois, de Roger Martin du Gard, Os Poemas de Deus e do Diabo do José Régio, a Variété do Valéry e os Faux Monnayeurs do Gide. Livros que me foram fundamentais outros há por certo; mas ou não me recordo deles, ou são ainda demasiado recentes para que eu possa avaliar a verdadeira amplitude da sua acção. Ao dizer isto, penso particularmente em Marcel Proust, nos Essais de Montaigne e em La Fin et les Moyens de Aldous Huxley.”*(inéd.)

Deveras significativo me parece ser o facto de já aos 20 anos (Setembro de 1947) incluir o Carlos das *Viagens na Minha Terra* na lista dos 10 melhores heróis de romance novela ou teatro da literatura universal ao lado de Antígona, Tristão e Mefistófeles.<sup>11</sup> No balanço de 47, ano decisivo em que tem dois encontros que reputa de fundamentais com Miguéis (em Fevereiro) e José Régio (em Novembro) refere a importância do seu trabalho académico sobre o *Frei Luís de Sousa* apresentado na Faculdade de Letras à sua Prof.<sup>a</sup> de Literatura Francesa --Andrée Crabbé Rocha -- não deixando de referir a demissão compulsiva desta professora levada a cabo pelo regime fascista. A 22 de Junho de 47 assina um protesto contra as prisões dos professores da Faculdade de Letras e acha que está na iminência de ser preso. Entretanto vai lendo as *Poésies* do Paul Valéry “para as poder saborear mais uma vez em paz e liberdade”. Aquele trabalho académico virá a ser publicado com algumas adaptações com o Título «Conflito Trágico- Dramático do “Frei Luís de Sousa”»<sup>12</sup> chamando a atenção para as antíteses essenciais da obra de Garrett, na esteira de António José Saraiva, por ele citado.

Mas se o seu coração navegava bem nas águas literárias francesas o mesmo não se dirá das gregas tormentosas como os naufrágios de Ulisses : Anota em 14 de Abril de 47: “Agora vou encher-me de coragem e estudar um pouco de Grego. Uma hora depois: Como cão por vinha vindimada, passei os olhos por umas declinações de Grego. Passei e não gostei.” A 20 de Junho:” *Daqui a três dias, exame final de Grego: inútil dizer que não me apetece estudar.*” Não estudou. Em vez disso foi ler

<sup>11</sup> A lista completa dos 10 melhores heróis da literatura universal:1-Piers Tenniel (*Sparkenbroke*).2-Philip Quarles (*Point Counter Point*). 3-Antígona.4-Tristão.5-Mefistófeles (do *Mon Faust* de Paul Valéry).5-Edouard (*Les Faux- Monnayeurs*).7-Carlos (*Viagens na Minha Terra*).8-Mellors (*The Lady Chatterley’s Love*).9-Fausto.10-Mathieu (*L’Âge de Raison*).

Na mesma data (30 de Setembro de 1947) por sugestão duma resposta de Gide a um inquérito, Augusto Abelaira, Jacinto Baptista e David fazem a lista dos 10 melhores romances que leram: Eis os eleitos de David: 1-The Lady Chatterley’s Lover (D. H.Lawrence)

2-Sparkenbroke (Charles Morgan)3-Les Faux- Monnayeurs (André Gide)4-À l’Ombre des Jeunes Filles en Fleur (o David escreve Fleurs) (Marcel Proust)5- Os Maias (Eça de Queiroz 6-Point Counter Point (Aldous Huxley)7-La Princesse de Clèves (Madame de Lafayette)8- L’Âge de Raison (Jean Paul Sartre)9- Mau Tempo no Canal (Vitorino Nemésio) (apenas 3 anos depois da publicação).10-Água- Mãe (José Lins do Rego).

<sup>12</sup> «Conflito Trágico- Dramático do “Frei Luís de Sousa”». *Universitárias*, nº22 de Junho de 1948

Proust. Dois dias depois: *“Amanhã, exame final de grego. Ainda não estudei uma linha. Quero ver se, esta noite, dou uma vista de olhos por aquelas abomináveis declinações. Se o Padre [Pinto] Carvalho se decide reprovar-me outra vez (Diabo seja surdo, cego e mudo!), perco, por causa do Grego, todo o amor que tenho aos gregos.”* A 1 de Julho: *“Hélas! 10 em Grego! Livre do Grego! Nunca mais, em minha vida, terei Grego! Soube-o ontem pela Matilde Rosa Araújo; acabo de o verificar agora, nas pautas da Faculdade. Custa a crer, mas é assim mesmo.”* (inéd.)

Enquanto estudante deu-se mal com a dispersão de Vitorino Nemésio, e não conseguia ver neste professor o autor de *Mau Tempo no Canal*. Mais tarde viria a ser seu assistente e o olhar sobre ele alterou-se necessariamente. Será Andréa Crabbé Rocha quem lhe levanta verdadeiramente a auto-estima chegando a colocar a hipótese de realizar a tese de licenciatura sobre Valéry, sob orientação desta professora que lhe atribuiu a maior classificação da turma, na frequência de Literatura Francesa (17 valores).

O ensaio intitulado *Garrett e a Poesia Confidencial das Folhas Caídas* é, como se sabe, dedicada a Maria de Lourdes Belchior. O que não se sabe é que tal dedicatória constituía um sinal de profundo agradecimento pelo incentivo que esta jovem professora lhe concedeu. Sem Crabbé Rocha e Lourdes Belchior David não seria o mesmo. Em Novembro de 47 escrevia David: *“Numa aula de Literatura Portuguesa, dada pela Maria de Lourdes Belchior, brilhei a grande altura. Assunto da aula: Eugénio de Castro e o Simbolismo em Portugal. É claro, a aula não foi mais que um diálogo entre mim e a professora, na presença de noventa alunos. À saída, umas colegas — as detestáveis almozinhas aplicadas — deram-me parabéns e pancadinhas nas costas. E a [X] chamou-me de parte, disse-me que tivera uma grande alegria por me ter visto brilhar, uma alegria sincera, — e começámos a falar de Literatura.”* (inéd.)

Como aluno David era excelente apenas naquilo de que gostava tendo a maior das dificuldades em ser cumpridor por dever. Distintíssimo em Literatura Portuguesa, escreve no final de 1948: *“Saíram as notas de Literatura Portuguesa: de entre cento e um alunos, classifiquei-me em primeiro lugar com 18 valores. A seguir o Cardigos, o Orlando Baptista e o Vítor Ramos — os três com 16 valores. Há já alguns anos que, em Literatura Portuguesa I, se não conferia a nota de 18. Sinto-me feliz por ter quebrado a tradição.”* (inéd.)

David viria a dedicar a Garrett três textos essenciais sendo

o primeiro o mais relevante: «A Poesia Confidencial das *Folhas Caídas*»<sup>13</sup> publicado na *Seara Nova* em 1954, do qual se fez uma separata em 1955 (hoje raridade bibliográfica), doze anos mais tarde inserto em *Hospital das Letras* (1966) com ligeiras alterações, nomeadamente na paragrafação e no rigor das notas bibliográficas. O segundo artigo é de 1962: «Para Um Retrato de Garrett» onde predomina, como o título indica, a dominante biográfica, também inserto no *Hospital das Letras* (1966). O terceiro de 1972 «Silhueta de Garrett» inserto em *Terraço Aberto*<sup>14</sup> - antologia de textos que David considerava a sua *opera selecta*.

Conforme documenta o manuscrito do primeiro destes ensaios, o título primitivo era ligeiramente diferente: *Garrett e a Poesia Amorosa das «Folhas Caídas»*, em óbvia referência à circunstância dos poemas. Quer o manuscrito quer a separata ostentam uma epígrafe de Paul Valéry «*Il faut regarder les livres par dessus l'épaule de l'auteur.*» a qual viria a ser retirada a quando da inclusão do ensaio em *Hospital das Letras*. Na versão manuscrita o ensaio iniciava-se com uma frase alusiva à recente publicação das *Cartas de Amor à Viscondessa da Luz*, por José Bruno Carreiro, frase essa posteriormente eliminada nas versões impressas. As *Cartas de Amor*, acabam de ser publicadas por Sérgio Nazar David numa belíssima edição<sup>15</sup> que revela tudo aquilo que José Bruno Carreiro não quis ou não soube ler nos manuscritos de Garrett.

No segundo dos artigos (1962) o que David Mourão-Ferreira diz de Garrett enquanto homem poderemos dizê-lo dele mesmo: «*Homem inteiro, um só, monolítico nas afeições e nos interesses, eis o que sempre sonhou ser; quanto mais, porém, o tempo decorria, mais se encontrava duplo, triplo, múltiplo...E o grande tema da sua obra (entenda-se: do que há de mais importante na sua obra), bem como da sua vida, é justamente esse contraste entre a imagem virtual que no fundo da sua alma preservava, e a tão diferente realidade que o temperamento, as circunstâncias, os desígnios da sua «estrela» lhe consentiram ou lhe impuseram.*»(p.48)

Segundo a leitura davidiana, Garrett encarna um ideal diferen-

<sup>13</sup> *Garrett e a Poesia Confidencial das «Folhas Caídas»*. *Seara Nova*, n.ºs 1299-1300. Setembro- Dezembro de 1954 e do qual se fez em 1955 uma separata de 28 pp. no formato dos cadernos da *Seara Nova*

<sup>14</sup> *Terraço Aberto*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992.

<sup>15</sup> Sérgio Nazar David, Almeida Garrett- *Cartas de Amor à Viscondessa da Luz*, Rio de Janeiro, Sete Letras, 2004.

te do arquétipo tradicional do modo português de ser grande, que tem por paradigma um Sá de Miranda, um Herculano, um Antero e a que se associam a inteireza e a austeridade, que tem por modelo Catão “do qual jamais Garrett deixará de sentir a impiedosa e profunda nostalgia”. Diz ainda David sobre Garrett: “Inebria-, sobretudo, o êxito alcançado junto das mulheres. «Agradei: e não o merecia», dirá ele mais tarde por interposta personagem (o mesmo Carlos das Viagens na Minha Terra). Era inevitável que irrompesse, neste caso, o sentimento de culpa: agradando, descobrira-se volúvel; e não lhe agradava a descoberta.”

David sabe bem do que fala e continua no mesmo tom: “Poucos autores portugueses se mostraram tão cuidadosos, como Garrett, em pôr de acordo a vida e a obra. A intuição de que ambas reciprocamente poderiam justificar-se leva-o, desde muito cedo, a estabelecer entre uma e outra, os mais complicados jogos de espelhos. E já é um sintoma de «má consciência». E é por outro lado, o desejo de aparentar a unidade que em cada instante o desampara.” (p.48)

Uma «estrela» funesta traz consigo a Ignota Dea que se chama Y em *Um Amor Feliz*. O narrador não a conheceu num baile, como Garrett conheceu Rosa Montufar, mas numa festa mundana, seu equivalente moderno. Ao *incipit* de *Um Amor Feliz* podem ser aplicadas estas considerações que David tece sobre *As Folhas Caídas*:

“É flagrante a ausência da figura a quem o poeta se dirige; isto porque não é dentro dessa ausência que ele se lhe dirige. Dir-se-ia antes que tal ausência a aproveita para rememorar os termos e o modo como se lhe dirigia, quando ela ainda estava presente.” (p.62)

Cada um a seu modo ambos são homens de teatro. Escreve na *Poesia Confidencial* (p.58): “É preciso não esquecer que Almeida Garrett é sobretudo um homem de teatro; e, como tal, não desdenha de rodear as suas obras —seja qual for o género a que pertençam— de um certo aparato cénico, nem prescinde daqueles efeitos de surpresa que a sua intimidade com o palco lhe ensinara a prezar.” Excelentemente observado pelo autor de *Música de Cama* exímio cultor da técnica poética parateatral: o monólogo dialogado nomeadamente como no garrettiano «Adeus» (p.60).

Considerando *Os Cinco Sentidos* ou *Cascais* ou *Não te amo*: em todos eles, há invocação, mas só no *Adeus* há resposta—uma res-

posta que estimula, desvia ou precipita o curso do poema. Na obra davidiana não abundam as respostas, mas há uma explícita interrogação ao leitor, uma poética da naturalização do desequilíbrio: “*Nós temos cinco sentidos;/ são dois pares e meio d’asas.// – Como quereis o equilíbrio?*” Curiosamente este poema foi escrito a 18 de Dezembro de 1954, exactamente o mês em que escreveu *A Poesia Confidencial das Folhas Caídas*.

Em «Silhueta de Garrett», escrito em 1972 e que seleccionou vinte anos depois para o que costumava designar por *opera selecta*<sup>16</sup> David identifica Garrett e o Portugal da primeira metade do século XIX: Entre um retrato imaginário e um filme no qual a História Geral coincide com a história do herói. Em que o autor é também actor. Mas é o Garrett mais íntimo aquele com quem David se identifica claramente e que assim descreve:

*“Há contudo um Garrett mais íntimo, que as lunetas do seu século não conseguem de todo perscrutar: um Garrett enamorado de figuras de outros séculos, capazes de encarnarem, mais completamente, o seu ideal do «eterno feminino»; um Garrett instável e inquieto, sentindo-se mal, por vezes no presente que lhe coube em sorte, ora com os olhos voltados para o passado, ora com as mãos a tactearem o futuro; um Garrett que não desdenharia, em suma, de ter envergado a toga romana dos contemporâneos de Catão, de ter andado de corte em corte aos baldões de uma Idade Média de trovadores e menestrelis, de ter auxiliado Mestre Gil a a organizar os seus espectáculos, de ter acompanhado Camões na Índia, Frei Luís de Sousa no convento, Filinto Eliseu pela Ribeira das Naus ou pelas ruas de Paris – e que também desejaria, ao mesmo tempo, inserir-se na atmosfera de um século futuro, mais livre e mais harmonioso, que podia ter sido o nosso, mas que afinal ainda o não foi.”*

A metáfora da afinidade dada pela contemporaneidade não poderia ser mais evidente e acrescenta: “*De qualquer modo, é como nosso contemporâneo que o sentimos constantemente; ou como contemporâneo de quanto em nós há de melhor que continuamos a pressenti-lo.*” Como homem de acção o seu exemplo mantém-se actual, porque actuais são os valores por que se bateu: a liberdade, a tolerância, o amor da pátria, o amor do povo. E David adianta que esses mesmos princípios podem ser defendidos nos mesmos termos em que ele os defendeu. São as próprias estratégias que se mantêm actuais. E a exemplaridade que lhe reconhece traduz-se em duas perguntas: ”

<sup>16</sup> *Terraço Aberto*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992.

*Será acaso possível dizer algo de semelhante a respeito de muitos seus contemporâneos? Ou até de muitos outros que vieram depois?”*

Texto de homenagem, sob o manto diáfano da circunstância, é também um indirecto jogo de espelhos de David - o homem que dormia com Garrett no mesmo quarto. No final de *Defense of Poetry*<sup>17</sup> Shelley reconhece serem os poetas os espelhos das gigantescas sombras que a futuridade lança sobre o presente. (...) São influência que não é movida, mas move dando-nos a provar o delicado travo da palavra que no limite do(s) sentido(s), é simples rasto e resto do estilhaçado espelho que em vão tentamos reconstruir.

**RESUMO:** Em finais da década de Quarenta David Mourão-Ferreira considerava Garrett o escritor português com quem mantinha maiores afinidades no plano vivencial e artístico. É nosso propósito analisar o texto inédito (1948) em que tal consideração se formula, bem como as relações intertextuais entre a «Canção da Bateira da Foz do Arelho», inédita (1947) e o poema «Barca Bela». Serão tidos em conta outros ecos reminiscentes da lição garrettiana, sobretudo nos primeiros livros de poesia de David Mourão-Ferreira, não descurando os vários textos de carácter ensaístico dedicados a Garrett, um dos quais seleccionou para a *opera selecta davidiana* em 1992.

---

<sup>17</sup> Percy Bysshe Shelley, *Defesa da Poesia*. Trad. de J. Monteiro-Grillo, Lisboa, Guimarães Editores, 3ª ed., 1986, p.82.

# O (RE)CONHECIMENTO DE PORTUGAL E A (RE)DESCOBERTA DO BRASIL: OS RELATOS DOS VIAJANTES PORTUGUESES E A OBRA DE GUIMARÃES ROSA NO (RE)NASCIMENTO DO “OUTRO”

**Teresinha Gema Lins Brandão Chaves<sup>1</sup>**

“O viajante viajou no seu País. Isto significa que viajou por dentro de si mesmo, pela cultura que o formou e está formando, significa que foi, durante muitas semanas, um espelho refletor das imagens exteriores, uma vidraça transparente que Luzes e Sombras atravessaram, uma placa sensível que registrou, em trânsito e processo, as impressões, as vozes, o murmúrio infundável de um povo”.

José Saramago

## INTRODUÇÃO

Antonio Candido em seu ensaio *Literatura de dois Gumes*, reconhece ser enfadonho e perigoso traçar um paralelo puro e simples entre o desenvolvimento da literatura brasileira e a história social do Brasil, porque poderia parecer um convite para olhar a realidade de maneira meio mecânica, como se a “razão-de-ser” da literatura fosse devido à sua correspondência aos fatos históricos. Mas lembra que “na medida em que a literatura é um sistema de produtos que são também instrumentos de comunicação entre os homens, possui tantas ligações com a vida social, vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas”.<sup>2</sup>

Animados por esse pensamento, nos rendemos à tentação de procurar estabelecer uma relação entre a realidade física e social do sertão com os equívocos da colonização, tendo como suporte a obra de Guimarães Rosa, sem, contudo, abandonar os aspectos es-

<sup>1</sup> Doutoranda na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP.

<sup>2</sup> CANDIDO, 2003, p.165.



téticos responsáveis pela transfiguração e implantação, pelo autor, do seu “modelo de universo”.

O confronto entre a criação literária de Rosa e a dinâmica da colonização nos remete à história das viagens portuguesas ao Novo Mundo, tal como ela se apresenta na obra *Diálogos oceânicos*, organizada pela historiadora Júnia Ferreira Furtado, conforme veremos.

A história registra que a partir dos descobrimentos, o Atlântico tornou-se o mais importante espaço de comunicação entre a Europa e o Novo Mundo. Num intenso vai-e-vem entre tempestades e calmarias, pactos e sedições, descobridores e descobertos realizaram trocas de mercadorias e idéias que perduraram séculos. No início da colonização, os mesmos navios que traziam especiarias, tecido, louças e móveis em troca de ouro, tabaco e açúcar, permutavam também notícias, um “notável intercâmbio de idéias, técnicas, usos e costumes”.<sup>3</sup>

Apesar de atraídos pela exótica paisagem tropical de seus domínios ultramarinos, só a partir do século XVIII, a Coroa Portuguesa priorizou o reconhecimento e a utilização das riquezas naturais, especialmente o uso das plantas medicinais. A par disso, navios carregados de viveiros de plantas orientais (numa tentativa de aclimatá-las no Brasil) assim como caixas expedidas dos portos brasileiros de herbários, viveiros, pedras, conchas – tudo a ser conhecido no Velho Mundo – cruzou as águas oceânicas. Como parte do “programa de ordenamento do mundo natural” o Império Português impulsionou a formação de uma elite letrada “composta de naturalistas, botânicos, riscadores, astrônomos, zoólogos e jardineiros capazes de fazer o reconhecimento científico dessa natureza tropical”.<sup>4</sup> O historiador Oswaldo Munteal Filho relata que na segunda metade do século XVIII e início do século XIX, a partir de um minucioso inventário das espécies do Novo Mundo, a Academia Real das Ciências de Lisboa, torna-se o Centro de difusão da cultura ilustrada. Estudos memorialísticos, projetos de recuperação econômica da Metrópole com base nas riquezas naturais das colônias foram produzidos pelos acadêmicos, bem como instruções dirigidas ao seu corpo de viajantes naturalistas.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> ALMEIDA, 2001, p.350.

<sup>4</sup> ALMEIDA, 2001, p.351-351.

<sup>5</sup> MUNTEAL FILHO, 2001, p.484-501.

Fictícias ou reais, as viagens desse período promoveram a “re-descoberta” da América Portuguesa e o “re-nascimento” econômico da Metrópole. Portanto, no chamado “Grande Século” viajar pelo “Novo”, ordenar o “Caos” e registrar o “Outro” era preciso e natural para o Renascimento Científico e Cultural do Velho Mundo. Por outro lado, dessas ações de interesse unilateral – que envolviam produtos, pessoas, plantas, animais, notícias e idéias – foram criadas as bases econômicas, sociais e culturais do Novo Mundo, suas contradições e conflitos.

## 1 – VIAJAR, ORDENAR E REGISTRAR

Em Narrativas de Viagem e Fronteiras Culturais, Benjamin Abdala Junior, ao abordar o impulso de mundialização da Europa, tal como ele aparece na obra Peregrinação de Fernão Mendes Pinto, estabelece que a viagem para “fora” pode ser entendida como parente de uma viagem para “dentro”. No registro do outro “há uma procura de ordenação do aparentemente caótico, um gesto semelhante ao de apropriação da cultura carnavalesca da Idade Média européia”. E assim, exemplifica: “a incorporação da desordem está na origem do romance, cujas manifestações iniciais, embrionárias, podem ser localizadas também, entre os diários de navegação”.<sup>6</sup>

Pois bem, viajar para “fora” e para “dentro”, ordenar o “aparentemente caótico”, registrar o “outro” foram normas básicas adotadas pela Academia Real de Ciências de Lisboa. Inventariar o reino e os domínios num processo único (Colônia/Metrópole) era preciso. Nesse sentido, o (re)conhecimento de Portugal estaria associado à experiência da exploração colonial. Tomando a expressão de Benjamin Abdala é “esse contato com o outro que reforçava, ao mesmo tempo o caráter distintivo nacional”.<sup>7</sup>

Para um diálogo entre os diários dos viajantes e a obra de Rosa, uma seqüência de cronistas ibéricos poderia ser buscada. A começar pela Carta de Pero Vaz de Caminha, na qual a constatação da beleza da terra “descoberta” vem somada ao elogio do seu potencial de fertilidade, passaríamos por Pero de Magalhães Gan-

<sup>6</sup> ABDALA JUNIOR, 2003, p.52.

<sup>7</sup> ABDALA JUNIOR, 2003, p.50.

davo, Gabriel Soares de Sousa, Fernão Cardim, Ambrósio Soares Brandão e muitos outros propagandistas das belezas e riquezas do Brasil, do sucesso dos colonos e lucros que a terra propiciava à metrópole. Lembremos aqui de Sérgio Buarque de Holanda, em *Visão do Paraíso*, onde analisa o imaginário europeu acerca do Novo Mundo e compara o pragmatismo português em que predomina a busca do útil e do economicamente aproveitável às fantasias poéticas e místicas dos demais viajantes europeus (Hans Staden, Jean de Lérry, Saint-Hilaire, Peter Lund, dentre outros).

Portanto, o foco de nossa reflexão será as imagens e as imaginárias formas de apresentação da natureza e do homem do sertão, segundo as tradições e as traições, o olhar do espírito (inteligível) e o olhar do corpo (sensível) daquele que conquista e de quem é conquistado. Tomaremos como referência o conto *O recado do morro de Guimarães Rosa* e as *Memórias/Instruções de Domenico Agostino Vandelli*. Escolhemos o intelectual luso-italiano, por ter sido responsável pelos trabalhos de dissertação, memória e instrução da Academia Real de Ciência de Lisboa onde articula a “viagem filosófica” ao Novo Mundo aos conhecimentos acumulados pelos contatos com as Luzes europeias. Segundo Munteal, nesses estudos, Vandelli se refere à necessidade da elaboração de diários pelos naturalistas luso-brasileiros e aos métodos para elaborá-los. Embora nunca tenha “embarcado para a conquista do Novo Mundo”, as viagens “imaginárias” de Vandelli e as “reais” do viajante Alexandre Rodrigues Ferreira, contribuíram para a “redescoberta da América Portuguesa no século XVIII”.<sup>8</sup>

## **2 – “MORRO ALTO, MORRO GRANDE, ME CONTA TEU PADECER” (GUIMARÃES ROSA. O RECADO DO MORRO)**

Em sua obra, *Da interpretação da natureza e outros escritos*, ao criticar o método construído por Lineu sobre a exploração materialista da Natureza, Diderot reivindica “para a ciência enciclopédica um conteúdo mais abrangente e totalizador, ao enxergar o Homem articulando experiência/ descrição/ entendimento”. Segundo o pensador,

<sup>8</sup> MUNTEAL FILHO, 2001, p.486.

“(...) temos três meios principais: a observação da natureza, a reflexão e a experiência. A observação recolhe os fatos, a reflexão os combina e a experiência verifica o resultado da combinação. É preciso que a observação da natureza seja assídua, que a reflexão seja profunda e que a experiência seja exata. Raramente se vê esses meios reunidos. Também os gênios criadores não são comuns(...)”.<sup>9</sup>

Ora, o que se observa na obra de Guimarães Rosa são os três “meios” de Diderot bem articulados. O gênio criador de Rosa; sua capacidade de observar, refletir e registrar; de transformar a linguagem da ciência em arte são os principais suportes de sua criação. Conforme aponta Marli Fantini em *Fronteiras, margens e passagens*, “Rosa retorna ao sertão mineiro movido pelo desejo etnológico de anotar, fotografar, retratar singularidades que dizem respeito à diversidade das línguas, das culturas”,<sup>10</sup> e continua,

(...) soube, como raros escritores, conciliar sua reconhecida inventividade com uma obstinada pesquisa a fontes da mais diversificada procedência, aplicando-se, ademais, à permanente e disciplinada aprendizagem de diversos idiomas. A par de suas pesquisas, ele deteve-se continuamente no esforço de depurar, refinar e potencializar a língua que dá suporte a sua obra literária.<sup>11</sup>

Em outras palavras, o gosto pela pesquisa e indagação, a capacidade de percepção do passado puro, em busca da compreensão da transfiguração física e social de seu país, foi a base para a formação da “imagem-ação” de Guimarães Rosa. Como humanista-naturalista o escritor soube articular o mitopoético e o prático, o natural e o cultural, o regionalismo e a universalidade do homem e da natureza do sertão.

N’O Recado do morro, a passagem de um naturalista alemão por Cordisburgo em Minas Gerais – região geográfica de cavernas, vegetação de cerrado (rica em espécies vegetais desconhecidas e muitas com propriedades medicinais) e animais exóticos – provoca uma série de acontecimentos. A meta mais evidente do viajante,

<sup>9</sup> DIDEROT, 1989, p.39.

<sup>10</sup> FANTINI, 2004, p.192.

<sup>11</sup> FANTINI, 2004, p. 38.

reconhece Marli Fantini, é pesquisar as “diferenças da cultura local, demarcar o centro geodésico da região, supostamente localizado no Morro da Garça, e remapear sítios arqueológicos, dentre os quais a Gruta de Maquiné”. Mas o bramido do Morro, semelhante “a uma erupção quase vulcânica” se interpõe ao trajeto trazendo à superfície “toda uma história subterrânea, ocultada dos mapas da cultura e geopolítica oficial”.<sup>12</sup> E é desse material soterrado pela colonização, que Rosa vai moldar o seu “recado”. Revisitando a literatura de viagem, redireciona esse discurso, repassando uma outra imagem do sertão, desta vez “des-coberta” do olhar preconceituoso do conquistador e “re-coberta” pela sensibilidade e conhecimento do “outro”. Lembremos aqui o que diz Silvano Santiago a respeito do discurso latino-americano, a seu ver, “único caminho que poderia levar à descolonização. Caminho inverso ao percorrido pela colonização”, no qual a geografia deve ser

“(…) de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência(…) Guardando seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador.

Falar, escrever [bramir] significa: falar contra, escrever contra.”<sup>13</sup>

Por essa razão, o Morro da Garça estremece, urra e dá o seu recado.

É interessante observar que nos primeiros contatos do estrangeiro com os habitantes da região, estes eram vistos como “amostras” para as pesquisas etnocêntricas. Não foi sem razão que “Seu Alquiste [o viajante estrangeiro] quis bater uma fotografia de Pedro Orósio” [recomendando] que ele ficasse teso, descidos os braços”.<sup>14</sup> O estrangeiro é colocado em posição superior em relação aos “outros”, mas à medida em que esses “atores culturais” se agregam à expedição, o percurso é modificado, a hierarquia se sub-

<sup>12</sup> FANTINI, 2004, p. 192-194.

<sup>13</sup> SANTIAGO, 1978, p.18.

<sup>14</sup> ROSA, 2001b, p.33.

verte e o saber científico se dilui ao sabor do conhecimento empírico dos personagens. Assim o viajante “tomava nota, escrevia na caderneta, a caso, tirava retratos(...) Quando não provia melhor coisa, especulava perguntas(...)”<sup>15</sup>

O comportamento do naturalista vai ao encontro das normas estabelecidas pelo Estado Português no desenvolvimento dos campos disciplinares voltados para o Estudo da Natureza, que, conforme Munteal Filho, visava à promoção imediata de um saber que se constituía utilitário e que correspondia a um movimento de largo conhecimento do Império Colonial, o que pode ser comprovado pela recomendação que faz Vandelli, aos viajantes, n’As viagens filosóficas ou dissertações:<sup>16</sup>

“(...) observar os limites do país,(...) lagos, rios e cabeças de montes, com que a Natureza separa muitas vezes os Estados dos soberanos(...) números de habitantes, se forem povos civilizados(...) os ventos gerais e os que reinam frequentemente em um país pertencem como se sabe à indagação do naturalista(...) O filósofo que viaja pela Europa deve ter lido, e levado mesmo em sua companhia a Flora dos países, por onde for, que lhe possa servir de guia no conhecimento das plantas, porém o que viaja pelo Brasil destituído de todos esses socorros, vê-se metido no meio de um Mundo Novo, ainda hoje tão desconhecido como no primeiro dia do seu descobrimento (...)”<sup>17</sup>

Portanto, em O recado do morro, com toque de ironia, Rosa lembra a presença do estrangeiro em busca do que é exótico e desconhecido dos Museus de História Natural europeus, na figura de “Seu Alquiste”.

Ainda com relação ao mundo natural, tal como concebido pelos colonizadores, retomando ao que afirma o historiador Munteal, “o ato de escrever a sua história através da experimentação e da exploração dos seus usos e propriedades” representou um enorme desafio para a “elite burocrática portuguesa”. Uma utilização metódica da Natureza poderia significar um diferencial importante na competição entre as “potências européias”. Assim, houve um

<sup>15</sup> ROSA, 2001b, p.33.

<sup>16</sup> *Apud* MUNTEAL FILHO, 2001, p.487.

<sup>17</sup> *Apud* MUNTEAL FILHO, 2001, p.489.

alargamento das preocupações das autoridades portuguesas com relação à exploração natural do Novo Mundo o que pode ser comprovado através de trecho extraído de carta enviada do Brasil pelo burocrata Luís da Cunha Menezes, ao Ministro do Ultramar, Martinho de Mello e Castro:

“(...) encarreguei ao hábil Naturalista o Doutor Joaquim Vellozo de Miranda de procurar por toda esta Capitania todos os gêneros e todas as qualidades de espécies pertencentes à História Natural: Faço a primeira remessa nesta ocasião possível, em 3 caixotes com o sobrescrito a V.Exa,(...) e de que são inclusos de uma grande parte os pássaros e mais alguns animais que tem sido possível ao dito Naturalista adquirir (ilegível) e que se façam constantes todos da sua narração e descrição também incluso.”<sup>18</sup>

Outro exemplo é o fragmento abaixo, retirado de ofício enviado de Portugal a D.Fernando José, residente no Brasil, com recomendações a respeito das descobertas do Boticário Domingos José Correa:

(...) igualmente passará a V.Sa ordem aos Correios Marítimos, e as Fragatas de Guerra, que atracarem neste porto, que se encarreguem de todos os caixões de plantas vivas, ou de produtos, que o mesmo Boticário me queira remeter para o Jardim Botânico(...) procurará ver também se pode mandar-me a Planta, que o mesmo Boticário descobriu, que tem as mesmas qualidades da Quina, e que é um antifebril admirável.<sup>19</sup>

Sabedor das potencialidades da Natureza de seu país, dos perigos de sua exploração predatória e futura extinção, Rosa deposita em sua literatura “caixas secretas” de herbários e viveiros. As referências a elementos da natureza são uma constante em sua obra e estão espalhados pelo texto formando “uma rede de recados secretos”, usando a expressão de Willi Bolle.

Não é sem motivo que em O recado do morro, Seu Alquiste colhia “com duas mãos a ramagem de qualquer folhinha campã

---

<sup>18</sup> *Apud* MUNTEAL FILHO, 2001, p. 501.

<sup>19</sup> *Apud* MUNTEAL FILHO, 2001, p. 502.

sem serventia para se guardar”. Ao que parece, algumas dessas espécies colhidas possuem propriedades medicinais!

Como tudo indica, a preocupação de Guimarães Rosa com a natureza jamais teve fim. Em seu livro póstumo *Ave*, palavra o escritor deixa essa marca no conto *Histórias de fadas*, onde um piloto estrangeiro, em escala pelo Brasil faz “negócios da natureza” para o Jardim Zoológico de Copenhague. Conforme o narrador, “Jensen falava com um comerciante vendedor de criaturas silvestres e esse teriopola “hagenbeck” providenciou com pontualidade e eficácia [os pássaros]”.<sup>20</sup>

Pois bem, muito já se falou sobre o poder criador do artista que nada mais é do que um processo de recriação, de transformação. A releitura do conto *O recado do morro* centrada nos aspectos da natureza e do homem do sertão nos remete a outros, e a outros, até que relendo a obra inteira de Guimarães Rosa verificamos que a Natureza nunca é tratada pelo autor como um simples cenário de exotismos ou romantismos, muito menos como fonte de exploração econômica, mas como um esplêndido universo, que deve ser conhecido, pode ser aproveitado, mas acima de tudo respeitado e preservado.

Como o viajante de José Saramago, de nossa epígrafe, Rosa viajou pelo seu país, viajou “dentro de si mesmo” e “pela cultura que o formou”. Foi um “espelho refletor das imagens exteriores”, na medida em que registrou “as impressões, as vozes, o murmúrio infindável de um povo”.

**RESUMO:** O confronto entre a criação literária de Guimarães Rosa e a dinâmica da colonização nos leva a diversos campos disciplinares, como por exemplo, a História e as Ciências da Natureza. Se a história relata o intenso intercâmbio via Atlântico, que ocorreu a partir dos descobrimentos, entre Portugal e Brasil, a obra de Guimarães Rosa revisita esse passado em busca da compreensão da realidade física e social do sertão. Articulando o mitopoético e o prático, o natural e o cultural, o regional e o universal, o escritor mineiro transforma a linguagem da história e da ciência em arte.

**Palavras-chave:** Diários, natureza, Guimarães Rosa.

---

<sup>20</sup> ROSA, 2001 a, p.34.



**ABSTRACT:** *The comparison between Guimarães Rosa's literary creation and the dynamics of colonization takes us to several subjects of study, e.g., History and Natural Sciences. While History describes the intense exchange between Portugal and Brazil, through the Atlantic Ocean, after the discovery of the New World, Rosa's work goes back deep into the past, seeking to understand the physical and social changes in the Brazilian hinterland. Relating poetic myth and practical activities, natural and cultural environment, and regional and universal standards, the Mineiro writer transforms historic and scientific language into art.*

**Keywords:** *Diaries, Nature, Guimarães Rosa.*

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De vóos e ilhas: literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê, 2003.
- ALMEIDA, Anita Correia Lima de. O veneno do desgosto: a conjuração de Goa em 1787. In: FURTADO, Junia Ferreira (Org). *Diálogos oceânicos: Minas Gerais e as novas abordagens para uma história do império ultramarino português*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- BOLLE, Willi. O sertão como forma de pensamento. *Scripta*. Nr. especial. Guimarães Rosa, Belo Horizonte, v.1, n.3, p.259-271, 2o. semestre/1998.
- CÂNDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.
- DIDEROT, Denis. *Da interpretação da natureza e outros escritos*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens e passagens*. São Paulo: Senac, 2004.
- MUNTEAL FILHO, Oswaldo. A academia real de ciências de Lisboa e o império colonial ultramarino(1779-1808). In:FURTADO, Junia Ferreira(Org). *Diálogos oceânicos: Minas Gerais e as novas abordagens para uma história do império ultramarino português*. Belo Horizonte:UFMG, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro:Nova Fronteira, 2001 a.
- ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 b.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VANDELLI, Domenico Agostino. Viagens filosóficas ou dissertações. *Apud* MUNTEAL FILHO, Oswaldo. A academia real de ciências de Lisboa e o império colonial ultramarino (1779-1808). In: FURTADO, Junia Ferreira [Org.]. *Diálogos oceânicos: Minas Gerais e as novas abordagens para uma história do império ultramarino português*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

# “OS HOMENS DUPLICADOS” DA LITERATURA

Tereza Isabel de Carvalho<sup>1</sup>

O objetivo deste trabalho é traçar um paralelo entre algumas obras de autores, estilos e épocas distintas que têm como foco a questão da identidade através de personagens duplicadas. Para isso, selecionou-se, além do romance de Saramago *O Homem duplicado*, a novela *O sócia* de Dostoiévski; o conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe; o conto “O espelho”, de Machado de Assis; o romance *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro.

## 1. ALGUMAS PERSONAGENS DUPLICADAS DA LITERATURA

No romance *O homem duplicado* a personagem Tertuliano Máximo Afonso, professor de História no ensino secundário, passa numa locadora de vídeo e aluga a comédia *Quem porfia mata caça*. Nesse filme, descobre uma personagem secundária idêntica a si atuando como porteiro de hotel. A partir desse momento, Tertuliano que já demonstrava ser inseguro e estar vivendo uma crise de identidade, pois se achava “um erro” e dizia não gostar de si mesmo, fica ainda mais confuso e decide descobrir a verdadeira identidade desse seu outro. Depois de assistir a vários filmes da mesma produtora em que seu sócia participa, sempre em papéis secundários, acaba chegando ao seu nome artístico Daniel Santa-Clara e depois ao seu verdadeiro nome, Antônio Claro.

O passo seguinte, o encontro pessoal entre os dois duplos, é marcado pelo assombro das duas personagens ao perceberem que eram idênticas em tudo, apenas Antônio Claro havia nascido trinta e um minutos antes, por isso alega ser ele o original e o outro o seu duplicado, como mostra o fragmento:

As mãos eram em tudo iguais, cada veia, cada ruga, cada pêlo, as unhas uma por uma, tudo se repetia como se tivesse saído de um molde [...] Vejamos os sinais que temos no antebraço

<sup>1</sup> Doutoranda, USP.

direito, disse Tertuliano Máximo Afonso [...] quando se aproximaram de uma luz, eles aparecerem nítidos, precisos, iguais. Isto parece um filme de ficção científica [...] Ainda temos a cicatriz do joelho [...] a prova está mais que feita, mãos, braços, caras, vozes, tudo em nós é igual, só faltaria que nos despíssemos por completo [...] Não se dispa, se não quiser, mas eu vou fazê-lo [...] Estava nu da cabeça aos pés e era, da cabeça aos pés, Tertuliano Máximo Afonso, professor de História. Então Tertuliano Máximo Afonso [...] começou a despir-se [...] quando terminou [...] tinha se tornado em Daniel Santa-Clara, actor de cinema. (p. 215-7)

Ambas as personagens ficam muito abaladas em suas identidades, mas de certa forma, um deseja intimamente ser ele mesmo e também o outro. Certo dia, Antônio Claro decide encontrar-se com Maria da Paz, noiva de Tertuliano, e passar a noite com ela numa casa de campo, como se fosse o próprio Tertuliano, por isso obriga-o a ceder sua identidade (documentos pessoais, roupas, carteira, relógio e o carro). Tem pleno êxito em sua empreitada, mas Maria da Paz percebe a farsa através da marca da aliança de casamento que Tertuliano não tinha. De volta para a cidade, em meio a uma provável discussão entre os dois, Antônio Claro acaba perdendo o controle do veículo, batendo num caminhão e causando a morte instantânea de ambos.

Como essa fatalidade acontece num momento em que um assumia a identidade do outro, Antônio Claro morre fisicamente, mas continua vivo na pessoa de Tertuliano; a identidade deste morre, juntamente com Maria da Paz, mas ele continua vivo como Antônio Claro. O romance termina com o surgimento de outro duplo idêntico, sugerindo a continuidade do problema. Entretanto, a questão da duplicidade de personagens neste romance ganha contornos importantes se considerados outros aspectos que apontam para o mesmo problema, como a existência do senso comum de Tertuliano Máximo Afonso, uma espécie de alter ego da personagem que o acompanha no decorrer da narrativa e com quem tem diálogos constantes; o outro aspecto diz respeito ao fato de Antônio Claro, como ator de cinema, se multiplicar em várias outras personagens conforme os papéis que representa nos filmes.

A novela “O duplo” ou “O sócia”, de acordo com outra tra-

dução, de Dostoiévski, tem como foco uma personagem bastante complexa que se depara em determinado momento com um duplo seu. Toda a narrativa é desenvolvida em torno dessa personagem, Iákov Pietróvitch Goliádkin, um modesto e confuso funcionário público, marcado pela insegurança e timidez, que passa a viver numa situação mais conflituosa ainda a partir do momento em que se defronta com esse seu outro, idêntico em tudo, inclusive no nome. Assim é descrito pelo narrador:

Era um outro senhor Goliádkin, completamente diferente mas em tudo semelhante ao primeiro. /Tinha a mesma estatura, a mesma corpulência, a mesma roupa, a mesma calvície. Era em tudo igual ao outro, sem tirar nem pôr, a tal ponto que ninguém, ninguém poderia gabar-se, comparando-os de ser capaz de determinar qual era o verdadeiro senhor Goliádkin e qual o falso, qual o antigo, qual o nôvo, qual o original, qual a cópia. (1963, v. 1 p. 320)

O senhor Goliádkin Sênior, como é tratado pelo narrador, é atormentado e perseguido, ao longo da narrativa, até o momento final, por esse outro senhor Goliádkin, o Júnior, com quem disputa o cargo na repartição pública, a casa e os amigos. Se o primeiro apresenta-se nervoso, confuso e desesperado, o outro demonstra estar calmo, seguro e ter pleno domínio da situação. Quando, ao contrário, o primeiro aparenta docilidade e busca o entendimento o outro apela para o deboche, ridicularizando o seu duplo, a ponto de deixá-lo transtornado e fora si.

No conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, o narrador, em primeira pessoa, diz ser uma pessoa de personalidade complexa, voluntariosa, dada aos mais selvagens caprichos e paixões. Conta que no colégio que freqüentara na infância e adolescência, sempre se destacara pelo domínio que tinha sobre os demais colegas, inclusive os mais velhos, em virtude de sua personalidade marcante. Mas entre os alunos, apenas um se opunha à sua vontade, rivalizando-se com ele nos estudos, jogos, brincadeiras e nas discussões. Esse opositor é exatamente um homônimo seu, um rapaz que tem o mesmo nome de batismo, o mesmo nome de família, entrara na escola na mesma época, nascido no mesmo dia, mês e ano, tem a mesma altura e impressionante semelhança física.

## Nas palavras do narrador-personagem:

Este outro Wilson dava-me a réplica com uma perfeita imitação de mim mesmo, gestos e palavras [...] Meu traje era coisa fácil de copiar, meu andar, minha atitude geral, ele fizera seus sem dificuldade [...] nem mesmo a minha voz lhe havia escapado [...] apesar de falar mais baixo, transforma-se em perfeito eco da minha. (1978, p. 94):

Mesmo depois que William Wilson abandona a escola, eram comuns as aparições do seu duplo em lugares e horários mais inusitados, sempre com a finalidade de afrontá-lo, mas ninguém percebe nada. Certa ocasião, num baile à fantasia, novamente se defrontam, vestidos de forma idêntica, e partem para o duelo. O narrador enfrenta furiosamente o inimigo, dominando-o e golpeando-o várias vezes no peito. Um barulho na porta desvia-lhe a atenção e quando a retoma, percebe a presença de um enorme espelho que antes não existia. Dirige-se a ele e vê refletida a sua imagem, porém mais pálida e manchada de sangue como estava a do outro. Essa imagem adiantou-se e foi ao seu encontro. Entretanto, isso não passa de uma sensação sua, uma vez que é o seu adversário que agoniza diante de si, idêntico em tudo e lhe diz: “Venceste e eu me rendo. Mas, de agora em diante, também estás morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu existias... e vê em minha morte, vê esta imagem, que é a tua, como assassinaste absolutamente a ti mesmo”. (1978, p. 107)

A outra obra é o conto de Machado de Assis que tem por título “O Espelho: Esboço de uma nova teoria da alma humana”. A história começa no Rio de Janeiro, no bairro de Santa Teresa, numa noite em que cinco amigos quarentões discutiam calorosamente sobre a natureza da alma, quando o interlocutor mais calado toma a palavra para afirmar que toda criatura humana tem duas almas: “uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro”. Acrescenta que a alma exterior pode ser um espírito, um homem, um objeto, até mesmo um simples botão de camisa, e que ambas se completam como duas metades de uma laranja. Para justificar-se, relata uma experiência sua ocorrida quando tinha seus vinte e cinco anos.

Nessa época era pobre e tinha acabado de ser nomeado alferes da guarda nacional, para alegria de alguns amigos e principalmente da família. Uma sua tia viúva, que mora a algumas léguas da vila, o convida para passar com ela algumas semanas, com a condição de levar também sua farda. Impressiona-o muito a forma como as pessoas da casa – a tia, um cunhado dela e os escravos – o tratam, sempre por senhor alferes, reservando-lhe o melhor lugar da casa, da mesa, a melhor comida e outros privilégios, como a instalação em seu quarto de um espelho, considerado a melhor peça daquela modesta habitação. Entretanto, todos esses carinhos e atenções provocam-lhe uma enorme transformação, fazendo com que **o alferes** elimine totalmente **o homem**, ou seja, sua alma interior cede lugar à sua alma exterior constituída pela farda, pelo posto e todas as atenções que passa a demandar.

Alguns dias depois, a tia precisa atender a uma filha doente e distante, fazendo-se acompanhar do cunhado; os escravos, aproveitando-se da ausência dos donos, fogem, ficando **o alferes** sozinho na casa. A solidão e a falta dos elogios, carinhos e atenções levam-no ao desespero, de tal forma que só sente algum conforto enquanto dorme e sonha que está fardado, novamente cheio de atenções. Depois de alguns dias vivendo esse conflito, ocorre-lhe vestir a farda e olhar-se no espelho. Assim descreve a sensação que tem: “o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, **o alferes, que achava, enfim a alma exterior**”. (1998, p. 410). A partir de então, sentiu-se outro e a uma certa hora, todos os dias, veste a farda de alferes e coloca-se diante do espelho durante duas a três horas. Só assim consegue suportar mais seis dias até que os donos da casa retornam.

A novela de Mário de Sá-Carneiro *A confissão de Lúcio* tem como problemática central um aparente triângulo amoroso representado por Lúcio-Ricardo-Marta, que, na verdade, esconde uma complexa relação entre o “eu”, representado pela personagem Lúcio e o seu Outro, Ricardo, duplo de Lúcio, tendo ao meio Marta.

A narrativa se desenvolve primeiro em Paris com a intensa amizade entre Lúcio e Ricardo, ambos portugueses e escritores. Mas entre eles, mais que amizade ou afinidade, há uma estranha e perfeita identidade. Ricardo volta para Portugal e se casa com

Marta, uma mulher lindíssima, cujo passado é totalmente desconhecido por Lúcio e por todos. Este, depois de dois anos, volta também para Portugal e retoma o contato com o casal. Marta, ao que parece, estimulada pelo marido, passa a seduzir Lúcio tornando-se sua amante. Depois de algum tempo vivendo esse triângulo amoroso, Lúcio percebe que a relação começa a esfriar e acaba descobrindo que Marta mantém encontros com um outro amigo, também com pleno conhecimento do marido. Indignado com a sua situação e a passividade do amigo, vai ao encontro dele para discutir o problema, então Ricardo toma um revólver e atira em Marta à queima roupa. Entretanto, muito maior foi o assombro de Lúcio ao ver que quem tomba morto no chão a seus pés é o próprio Ricardo, enquanto Marta desaparece. Só então ele percebe que esta mulher não passa de um fantasma da sua imaginação, ou seja, não existe na realidade, ficando assim desvendado o mistério de Lúcio e seu alter-ego Ricardo.

## **2. O ENIGMA DO DUALISMO E A FORMAÇÃO DA IDENTIDADE**

Os exemplos de personagens duplicadas, mostrados, embora com significativas diferenças entre cada obra, revelam a existência de um problema de ordem psicológica que está relacionado ao processo dissociativo do ego. O psicanalista Eduardo Kalina e o filósofo Santiago Kavadloff uniram suas experiências e conhecimentos em suas áreas de atuação para implementar um estudo, publicado sob o título *O dualismo*, que trata exatamente dessa questão. Para analisar a problemática do dualismo partem dos ensinamentos de Melanie Klein e seus seguidores, segundo os quais a criança, a partir do nascimento apresenta uma extrema dissociação do ego que se constitui na etapa inicial do desenvolvimento do psiquismo humano e se manifesta na polarização entre os dois objetos: o que é boníssimo ou idealizado e o que é malíssimo ou persecutório, resultantes de identificações projetivas e introjetivas. Isto se dá de tal forma que o objeto bom fica localizado dentro do ego, por isso o ego é bom, por outro lado o objeto mau é projetado para fora em um perseguidor. As vivências do bom e do mal estão sempre desintegradas e mesmo quando se sucedem em um contínuo apre-

sentam-se como se fossem próprias de dois seres diferentes.

Quando o desenvolvimento do sujeito é normal, as integrações dessas vivências acontecem lentamente no processo evolutivo, fazendo com que a polaridade inicial vá se atenuando de tal forma a colocar-se a serviço das capacidades operativas, resultando num indivíduo equilibrado. Entretanto, se houver alguma forma de pressão sobre a criança ao longo do seu processo de desenvolvimento, o resultado poderá ser de estados de maturidade precoce, que poderão ocasionar a debilitação do ego e levar a situações de dissociação regressiva, em quadros psicóticos ou esquizóides graves de personalidade dissociada.

Assim, de acordo com as afirmações dos autores, desde os momentos iniciais da existência humana, todos os seres vivem um processo de dissociação do ego que, com o desenvolvimento biológico, motor, perceptivo e mental, vai gradualmente se integrando até se desfazerem as grandes antíteses. Em maior ou menor medida, todos os indivíduos estão sujeitos a situações de conflitos e ambivalências com o próprio ego, mas os equilibrados saberão administrá-los sem perder a noção da realidade.

Entretanto, nos casos em que haja um processo dissociativo regressivo muito intenso, os autores afirmam que a negação, a idealização e a onipotência atuam simultaneamente, potenciando-se entre si e exigindo um enorme esforço do ego fragilizado na tentativa de se equilibrar. De acordo com a concepção kleiniana, a onipotência é o corolário da impotência, assim como a idealização o é da perseguição (1989, p. 15), atuando de forma a um compensar o outro. Em casos de regressão máxima é comum a morte por suicídio. Kalina e Kovadloff afirmam que uma das primeiras evidências do duplo é a impossibilidade de cada uma das partes dissociadas aceitar a outra, pois ambas se manifestam como se não tivessem relação entre si; ou em outras palavras, como se não fossem verso e reverso de uma mesma problemática. (1989, p. 23)

O comportamento de William Wilson, da novela de Poe e Gloiádkin, da novela de Dostoiévski corresponde ao problema exposto por Kalina e Kovadloff, uma vez que ambas as personagens se recusam a aceitar o seu duplo ou seu outro, travando com ele constante e intensa batalha. Entretanto, segundo esses autores a concepção de duplo antagônico não contradiz ao do duplo idên-



tico, pois ambas são etapas necessárias no processo do fenômeno do duplo. Isso acontece com as duas personagens nas novelas. De início o duplo se apresenta idêntico ao eu, mas no decorrer da narrativa assume uma postura antagonica em relação ao seu outro, embora mantenha a semelhança física. Antônio Claro, personagem do romance de Saramago, também deseja eliminar seu duplo Tertuliano Máximo Afonso, assim como este tem intenção de eliminar o novo duplo que surge ao final da narrativa, mas não há nenhum antagonismo entre Tertuliano e o seu senso comum, assim como entre Antônio Claro e as personagens que representa.

Kalina e Kovadloff explicam que uma coisa é o que se deve entender por dualidade no caso de uma pessoa que atua num plano francamente esquizóide, outra é a situação de um indivíduo integrado que tem consciência de seus aspectos duais, mas seus recursos dissociativos estão a serviço da criatividade e da constante possibilidade de ampliar seu campo de visão, compreensão e comunicação interpessoal. (1989, p. 21)

Assim, ainda que haja a presença de duplicidade do ego na interação de Tertuliano Máximo Afonso com seu senso comum, quando fica exposta a oposição entre o seu lado fraco e vacilante e o forte e conseqüente, pode-se afirmar que não há, nesses momentos, perda da noção de realidade por parte da personagem. Em vez disso, percebe-se uma tentativa de melhorar sua comunicação interpessoal, ou seja, buscar o equilíbrio entre esses dois lados da sua personalidade que se apresentam dissociados, o que de certa forma acontece também nos diálogos de Goliádkin consigo mesmo.

No conto “O espelho”, de Machado de Assis, a problemática do duplo apresenta-se de forma bem distinta, pois não há antagonismo entre os dois egos e sim um jogo, também regressivo, mas extremamente narcisista, porque o outro da personagem é apenas uma metáfora de si mesmo. Isto acontece em alguns momentos quando a personagem se duplica, porém o faz anulando a figura do homem para assumir apenas a identidade do alferes. Também cabe destacar que a personalidade do alferes foi construída pelos olhos dos outros e funcionava como um espelho para a personagem que projetava uma imagem bela e perfeita de si mesma, na figura do alferes, mas depois, na ausência da opinião dos outros,

essa imagem era projetada e alimentada pelo próprio espelho que então substituiu a opinião dos outros.

A problemática da personagem Lúcio, de Sá-Carneiro se assemelha ao do alferes no que diz respeito à reprodução narcisista do seu ego, sem que haja entre eles nenhum antagonismo. Apenas no final da narrativa há um choque entre os dois egos com a destruição de um deles.

Ainda segundo Kalina e Kovadloff, a dualidade é um problema inerente ao ser humano e pode apresentar-se com qualidades e virtudes diferentes conforme for o contexto histórico, econômico, político e social em que se manifeste. Por isso os mecanismos defensivos do ego constituem-se, antes de tudo, numa afirmação da vida humana em sua luta contra a angústia da morte. Seja qual for a conformação que tornou o ego mais ou menos consistente, ela será sempre uma resposta defensiva do ser humano às armadilhas, que de uma forma ou de outra, ameaçam a sua sobrevivência.

Assim, pode-se concluir que todas as personagens duplicadas das obras comparadas apresentam uma grande insegurança emocional que se traduz numa luta desesperada pela sobrevivência. Esse fato está relacionado com a interdependência entre os problemas psíquicos e sociais na formação da identidade, por isso pode-se dizer que as crises de identidade estão intimamente ligadas às instabilidades sociais do mundo moderno.

**ABSTRACT:** *The creation of duplicated characters has been used as a theme by a number of writers of different literary styles and periods. This theme has been taken up with considerable originality by José Saramago in his novel *The Duplicated Man*. This paper compares four works which examine the duality of characters in order to show that they all deal with the question of identity.*

**Keywords:** *Double, Literature, Identity.*

## REFERÊNCIAS

- DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. “O duplo”. In: *Obra completa* v. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963. p. 287-384.
- KALINA, Eduardo e KOVADLOFF, Santiago. *O dualismo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- MACHADO DE ASSIS, “O Espelho: Esboço de uma nova teoria da alma humana”. In: *Contos/Uma Antologia* v. 1. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia da Letras, 1998, p. 401-410.
- POE, Edgar Allan. “William Wilson”. In: *Histórias extraordinárias*. Abril Cultural, 1978. p. 85-107.
- SÁ-CARNEIRO, Mário. *A confissão de Lúcio*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.
- SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

# A CARNAVALIZAÇÃO BAKHTINIANA NA OBRA *O CRIME DO PADRE AMARO* DE EÇA DE QUEIRÓS

Valdemir Manoel do Carmo<sup>1</sup>

A presente análise pretende estudar a obra *O crime do padre Amaro* sob o ponto de vista bakhtiniano acerca da carnavalização. Entenda-se que, para Mikhail Bakhtin, “O carnaval é um espetáculo sem palco e sem separação entre atores e espectadores”<sup>2</sup> na qual se tem o arbítrio de se estabelecer, filosoficamente, os traços carnavalescos que permeiam a história, quando do rompimento das barreiras religiosas e sociais e, aqui, especificamente, da relação entre o sagrado e o profano.

Para se abranger melhor a obra de Eça de Queirós, é importante lembrar que na segunda metade do século XIX, a Europa vive a mais aguda fase da revolução industrial, ao mesmo tempo em que conhece o desenvolvimento do pensamento científico, bem como as doutrinas filosóficas e sociais que passariam a guiar o pensamento ocidental, bem como os efeitos da Revolução Industrial, graças ao amplo e repentino progresso científico e tecnológico, o que geraria grandes benefícios econômicos para a burguesia industrial, no entanto, um período de intensa adversidade e miséria para o operariado.

O subjetivismo romântico foi substituído pela exposição da realidade externa. O escritor realista almejava retratar a realidade, sem deixar passar nenhum aspecto distante de seu olhar aguçado, por mais brusco que fosse. A base do romance realista é a relação entre o sujeito e a sociedade. Através dos personagens, abordavam-se conflitos sociais: entre a burguesia e o proletariado, entre a sociedade urbana e a sociedade rural, entre a ideologia conservadora e a liberal e progressista.

O Realismo-naturalismo surge por volta de 1870 como uma derivação do realismo. Recebeu profunda influência de algumas das teorias e princípios que estavam no auge naquele momento, especialmente do materialismo e do determinismo.

<sup>1</sup> Mestrando do Curso de Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

<sup>2</sup> Bakhtin, 1997, p. 46.

Esta estética tem como característica o cientificismo determinista avaliando que as ações humanas são produtos de leis naturais: do meio, das características hereditárias e do momento histórico. Portanto, os romances naturalistas, como *O Crime do Padre Amaro*, procuravam, através da representação literária, demonstrar as principais idéias dos grandes pensadores. Para isso, o Naturalismo buscou compor um registro implacável da realidade, incluindo seus aspectos baixos e desprezíveis.

Este romance de Eça de Queirós é uma obra revolucionária, que faz uma crítica feroz ao clero e à burguesia da época e, ao mesmo tempo, um excelente exemplo do ponto de vista da teoria bakhtiniana.

Eça de Queirós intenta proporcionar, através de seu livro, um painel tão crítico quanto possível da sociedade portuguesa contemporânea: Amaro Vieira, um jovem levado ao sacerdócio por imposição da Senhora Marquesa de Alegros, que lhe criara após a morte da mãe, apaixona-se por Amélia e leva esta jovem à morte, bem como também o filho que tiveram. No decorrer da história, o autor vai revelando as frivolidades e os falsos moralismos do meio clerical.

Na obra sob análise, a crítica queirosiana manifesta-se no tecido literário, valendo-se de diferentes expedientes estilísticos. Devido à brevidade da exposição, concentraremos as nossas atenções na observação da carnavalização.

Bakhtin fundamenta este recurso em quatro “categorias”: *livre contato familiar, um novo modelo de relações humanas*, dilacerando as diferenças hierárquico-sociais; *excentricidade*, na qual há uma concessão para proclamar aspirações e anseios, sem coerções; *Mésalliances*, através da qual se fundem os opostos e ainda a *profanação* em que se evidenciam os sacrilégios, ou seja, atos heréticos que, naquela transitoriedade carnavalesca, passam a ser consentidos.

Podem-se encontrar tais categorias no caso da postura de Amaro que prefere transgredir as normas da instituição religiosa, cedendo às tentações da carne, e se questionando sobre o papel da igreja quanto ao celibato, sem, no entanto, renunciar à sua condição abastada de padre:

... “Então, passeando excitado pelo quarto, levava as

suas acusações mais longe, contra o celibato e a igreja: por que proibia ela aos seus sacerdotes, homens vivendo entre homens, a satisfação mais natural, que até têm os animais? E quem inventou isto? Um concílio de bispos decrépitos, vindos do fundo de seus claustros, da paz de suas escolas, mirrados como pergaminhos, inúteis como eunucos! Que sabiam eles da Natureza e das suas tentações? Que viessem ali duas, três hortas para o pé da Ameliazinha, e veriam, sob sua capa de santidade, começar a revoltar-se-lhe o desejo ! Tudo se ilude e se evita, menos o amor ! E se ele é fatal, por que impediram então que o padre o sinta, o realize com pureza e com dignidade ? É melhor, talvez que o vá procurar pelas vielas obscenas! –por que a carne é fraca!”<sup>3</sup>

A personagem não se conformando com as imposições que sua condição de padre lhe impunha, até pelo fato de não ter vocação alguma, pretende transgredir tais normas, tornando-se “merecedor” de sua amada.

Questionando o celibato clerical e defendendo o direito a dar vazão aos desejos carnis, tão típicos de qualquer ser humano. Confronta-se neste fragmento uma ideologia fundada nas teorias biológicas, que preconizavam o poder das forças irracionais, com a visão de uma vida totalmente distante dos aspectos da carne.

Ao enfocar o carnaval como uma forma dialógica de discurso, Bakhtin descortina o mundo em suas ambivalências e antagonismos. O Carnaval é o momento de possibilidade da heteroglossia, da possibilidade de transgressão e é exatamente a transgressão que permeia o enredo desta obra.

A manifestação de vozes dissonantes apresenta-se em todo o fluxo narrativo, através dos pensamentos das personagens e das formas de expressão do narrador. É no vocabulário, na própria linguagem que se dá a carnavalização e revogam-se as hierarquias, subvertem-se as posições e institui-se uma nova possibilidade de ver outro conceito de mundo.

Depara-se com tais fusões de opostos já na seleção do léxico feita para compor o bilhete que Amaro envia à Amélia querendo persuadi-la a ficarem juntos.

---

<sup>3</sup> Queirós, 2005, p.114.

Ameliazinha do meu coração, não posso atinar com as razões maiores que a não deixaram responder ao bilhete que lhe dei em casa da senhora sua mamã; pois que era pela muita necessidade que tinha de lhe falar a sós, e as minhas intenções eram puras, e na inocência desta alma que tanto lhe quer e que não medita o pecado.

Deve ter compreendido que lhe voto um fervente afeto, e pela sua parte me parece se não me enganam esses olhos que são os faróis da minha vida, e como a estrela do navegante) que também tu, minha Ameliazinha, tens inclinação por quem tanto te adora; pois que até outro dia, quando o Líbano ficou com os seis primeiros números, e que todos fizeram tanta algazarra, tu apertaste-me a mão por baixo da mesa com tanta ternura, que até me pareceu que o céu se abria e que eu sentia os anjos entoarem o Hosana! Por que não me respondeste pois? Se pensas que o nosso afeto pode ser desagradável aos nossos anjos da guarda, então te direi que maior pecado cometes trazendo-me nesta incerteza e tortura, que até na celebração da missa estou sempre com o pensar em ti, e nem me deixa elevar a minha alma no divino sacrifício. Se eu visse que este mútuo afeto era obra do tentador, eu mesmo te diria: oh, minha bem amada filha, façamos o sacrifício a Jesus, para lhe pagar parte do sangue que derramou por nós! Mas eu tenho interrogado a minha alma e vejo nela a brancura dos lírios. E o teu amor também é puro como a tua alma que um dia se unirá à minha entre os coros celestes, na bem-aventurança. Se tu soubesses como eu te quero, querida Ameliazinha, que até às vezes me parece que te podia comer aos bocadinhos! Responde pois e dize se não te parece que poderia arranjar-se a vermo-nos no Morenal, pela tarde. Pois eu anseio por te exprimir todo o fogo que me abrasa, bem como falar-te de coisas importantes, e sentir na minha mão a tua que eu desejo que me guie pelo caminho do amor, até aos êxtases duma felicidade celestial. Adeus, anjo feiticeiro, recebe a oferta do coração do teu amante e pai espiritual, <sup>4</sup>

A carta inicia-se com a investidura de Amaro de predicados que o destituem de qualquer idéia de pecado. Esta tese é levada tão a sério que a personagem se despe de possíveis pensamentos que possam macular sua inocência. Neste ponto planificam-se as barreiras impostas pela sociedade no que tange ao encontro de uma

<sup>4</sup> Queirós, 2002, p.223.

jovem e um homem, mesmo que este seja um presbítero.

O nivelamento entre “intenções puras” e “pecado” (pai celestial e amante) instaura uma analogia livre de coerções sociais, como é proposto pela categoria da excentricidade.

Verifica-se, ainda, que o processo antonímico adianta-se com as oposições: *apertaste-me as mãos X os anjos entoaram a bosana, alma, brancura dos lírios, coroas celestes, bem aventura X parece que te podia comer aos bocadinhos*. A carnavalização concretiza-se quando da aproximação dos opostos – As mesalliances-.O discurso de Amaro constrói-se fundindo sentimentos ascéticos com sentimentos carnavais, imagens religiosas com imagens mundanas, o sagrado e o profano.

A epístola exhibe o jogo da sedução daquele que tem a chancela da autoridade por saber discernir entre o que é louvável do que é abjeto. Parte deste ponto, fortalecendo-a com intertextualidades bíblicas para persuadir Amélia a comparecer ao encontro. Interessantíssimo notar que o segundo parágrafo centraliza-se na metáfora dos olhos como sendo os *faróis da vida*...Esta linguagem de longa tradição na literatura evoca o sentido do amor contemplativo.

Contudo, a personagem, como um convincente manipulador, trabalha com a ambigüidade. Em passagem anterior a este bilhete, a narrativa conta-nos que Amaro consulta, com insistência o dicionário de sinônimos para encontrar o *sentido segundo* das palavras. Assim, ao expressar seus anseios, ele reveste *o fogo* que (o) *abrsa* com *êxtase de felicidade celestial*, ou seja, confere duplicidade de sentidos ao discurso, podendo interpretar-se como uma referência tanto a um estado de beatitude quanto ao prazer sensual.

O mesmo ocorre com a expressão *anjo feiticeiro* que também aglutina sentidos opostos: a pureza conferida pela imagem angelical e a profanação materializada pela figura da *feiticeira*, isto é, aquela que seduz. Esta aproximação entre o mundano e o sacro também é característica da obra em questão, já que elementos de natureza antagônica que antes se repeliam, agora, no processo da carnavalização, consolidam-se e o que era divergente torna-se coeso.

Do exposto, podemos considerar a presença da carnavalização no enredo da obra uma vez que se nota o rompimento dos elementos representantes do discurso *instituído*, que se alforria das



coerções para deixar fluir, (nas palavras de Bakhtin), *a voz das praças públicas*.

No entanto, é preciso que se perceba que se a carnavalização implica no rompimento, na ruptura com o convencional, o cerne desta teoria só se dá diante da própria imagem estabelecida ao qual se dissocia, num contraste dialético que, antes de ser simples antagonismo, é a exposição de um choque ideológico em que a ousadia e a petulância dessacralizam e questionam. E, no caso da personagem, o gesto, a conduta e a palavra desobrigam-no da austeridade do *socialmente aceito*, permitindo que se exponha as características mais profundas da natureza humana.

**RESUMO:** A presente análise pretende desenvolver um estudo de O crime do padre Amaro sob a perspectiva bakhtiniana acerca da carnavalização. Considerando-se que, para Mikhail Bakhtin, o carnaval é um espetáculo sem palco e sem distinções entre atores e espectadores onde se pode estabelecer, filosoficamente, os traços ideológicos que se atraem e se repelem na história do livro, principalmente quando do rompimento das barreiras religiosas e sociais e, mais especificamente, da relação entre o sagrado e o profano.

**Palavras-chave:** Carnavalização, Bakhtin, Profanação.

**ABSTRACT:** *The present rehearsal aspires a study of O crime do padre Amaro under analysis the perspective of a Mikhail Bakhtin's theory called "carnivalization". For this philosopher the carnival is a popular and big party without stage and without separation between actors and spectators. Philosophically, the marks of carnival permeate this history when the break of clericals and socials limities, specifically the relation between sacred and the profane.*

**Keywords:** *Carnivalization, Bakhtin, Profanation.*

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BARROS, Diana Luz Pessoa e FIORIN, José Luiz (org). *Dialogismo, Polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999.
- FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo – as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições, 2003.
- QUEIRÓS, Eça de. *O crime do padre Amaro*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

## O CONQUISTADOR, DE ALMEIDA FARIA: UMA PARÓDIA DESSACRALIZADORA DO MITO SEBASTIANISTA

Valeria da Rocha Aveiro<sup>1</sup>

O gênero literário que privilegia a retomada de um discurso alheio para atribuir-lhe nova significação é denominado paródia. Em Bakhtin, a paródia aparece como forma de revelação de luta entre vozes contrárias. A visão que se formou sobre o termo, a partir do século XVIII, refere-se a uma imitação ridicularizadora de um determinado objeto ou da tradição. Esta idéia foi difundida largamente, porém ela não dá conta de todas as facetas do gênero. Linda Hutcheon redefine paródia como “uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança”<sup>2</sup>.

A presente reflexão tem como propósito central explorar em *O conquistador*, de Almeida Faria, a análise da linguagem como instrumento para o conhecimento da constituição paródica da referida obra. É importante notar que, no caso deste estudo, toma-se como hipotexto nada menos que um mito: o Sebastianismo. Comumente as paródias desenvolvem-se através do processo dialógico entre textos, no qual os signos recortados do texto-fundo ganham novas acepções, em um movimento dialético de re-significação. Todavia, o que neste caso ocorre é uma recodificação cultural com base em um determinado fato histórico que cria a nova leitura do mito.

Neste livro, o resgate da história desloca-se do contemporâneo para o passado heróico, para a fase de ouro das conquistas de Portugal, através das semelhanças do rei D. Sebastião com a personagem central, homônima do monarca. Almeida Faria propõe resgatar um tempo anterior para uma re-visão do tempo atual.

A minha história preferida, a que não me cansava de ouvir, era a daquele Rei com quem me orgulhava de partilhar o nome e que nasceu quatro séculos antes de mim. Hoje con-

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

<sup>2</sup> Hutcheon, 1991, p. 47.

cordo que *nomem est omem*. E Catarina achava que, por S. Sebastião ter sido mártir da Cristandade, o rei meu homônimo se sentiu provavelmente obrigado a lançar-se numa absurda batalha contra os árabes...<sup>3</sup>

Tendo o jovem rei português D. Sebastião (a quem Camões dedicou *Os Lusíadas*) desaparecido na batalha de Alcácer-Quibir, na África, Portugal passou ao domínio espanhol em 1580. A partir de então, criou-se o mito de que o rei voltaria para pôr fim à dominação espanhola. D. Sebastião nunca voltou, mas o mito atravessou séculos, misturando-se ao fanatismo religioso. Acreditar na volta do rei era, para o povo português, uma forma de buscar a identidade cultural perdida em um passado glorioso.

A presença do adjetivo “absurda” que se refere ao termo “batalha”, bem como o orgulho demonstrado em questão da homonímia anunciam a retomada, a princípio, de uma homenagem à figura do Rei, mas o que ocorre de fato em *O conquistador*, é que se instaura a paródia fazendo-se uma apropriação do mito de D. Sebastião através, não só do mecanismo dialógico, como também, da ironia. O autor do texto desconstrói o *ethos*, centrado no mencionado contexto histórico-cultural e cria o que Linda Hutcheon nomeia de paródia dessacralizadora.

Vê-se a necessidade degeneratória, por exemplo, quando a personagem inventa uma teoria burlesca para justificar as semelhanças entre ele e o rei ao ser interpelado por uma das suas conquistas amorosas, Helena.

Conhecendo algo da lenda desse Rei cuja aura chegara aos sertões brasileiros, Helena insistiu no tema das surpreendentes parecenças. Envergonhei-me como se nisso houvesse algo de indecente, quase um truque circense, e inventei uma teoria completamente burlesca. Expliquei que minha mãe, durante a gravidez, pendurara uma reprodução daquele quadro no seu quarto e, de tanto ter olhado, já nasci parecido com o Rei que ela idolatrava.<sup>4</sup>

A reconhecibilidade desta obra como uma paródia dessacrali-

<sup>3</sup> Faria, 1993, p. 19.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 104.

zadora torna-se evidente já no início da leitura. As palavras adquirem uma ambivalência de caráter irônico, sendo este mecanismo um pressuposto da paródia. Os significados se confrontam e cria-se uma zona de significação entre o dito e o subentendido, a qual só se valida quando da penetração do enunciatório.

Este olhar novo que muda a idéia central apresenta-se desde o título, em que o traço polissêmico da leitura já se mostra. O conquistador, primeiramente, é o rei D. Sebastião da história de Portugal, parodiado pelo Sebastião, conquistador amoroso da história ficcional. As relações físicas estabelecidas estão presentes, por exemplo, em: “louro, entroncado, de olhos claros, curto o nariz, redonda a cara e carnudos lábios”<sup>5</sup> e no fato de ambos sofrerem de polidactilia. Depois, ao se instituir o percurso ficcional, percebe-se o termo denotando o sentido de conquistador amoroso. A personagem, pelo mecanismo da carnavalização, segundo Bakhtin, destrona o rei e revela-se como um indivíduo qualquer, que tem desejos e dúvidas e busca conquistar sua identidade e seu espaço no mundo. É na própria linguagem que se revogam as hierarquias e dá-se a carnavalização. Ainda, em uma terceira acepção, conceber-se-ia a personagem como narrador do texto, um conquistador do espaço ficcional e do enredo, que pretensamente enredará o leitor.

Temos ironia e carnavalização pontuadas, por exemplo, no seguinte trecho:

Em vésperas das férias de Páscoa os mais velhos da escola organizaram um concurso de campeão de mijação. Segundo a nossa ciência hidráulica, os melhores mijadores teriam a canalização mais comprida: logo, quem aspergisse a maior distância, ultrapassando metas de um, dois, três metros, seria o proprietário da suprema aparelhagem. A idéia veio do Reguila, um tipo expulso do seminário, que esta solenidade vestiu uma velha gabardina a que chamou Capa de Asperges, desafinando, enquanto urinávamos, a antífona dos padres ao lançarem água benta sobre os fiéis: *Asperges me, Domine...*<sup>6</sup>

Estando a personagem em plena pré-adolescência, quando

<sup>5</sup> Ibid., p. 20.

<sup>6</sup> Ibid., p. 48.

desta passagem, houve uma opção por parte do autor de fazer coexistirem os registros erudito e popular, por considerar tal procedimento menos formal e conseqüentemente contribuir para o rompimento do texto elitista. Mediante este expediente dá-se a eroticização da escrita, que se impregna de “tempero” irônico que traz uma carga de leveza e graça ao texto, sem que ele perca as características formais. No trecho acima, encerram-se os dois mencionados mecanismos de paródia, sendo que a carnavalização é evidente em sua categoria de profanação ao se comparar o ato dos padres espalharem água benta com o correr da urina, e ao proceder do ritual com as orações em latim. Confronta-se mais uma vez o ato mundano com as palavras do rito sagrado.

A estratégia da escrita da obra permite uma leitura que pode ser refeita a partir de outros caminhos, sem prejudicar a compreensão. Não se trata de uma narrativa com temporalidade alinear, contudo, a forma concêntrica estruturada em sete capítulos, sendo que cada um se inicia com uma epígrafe e um desenho de Mário Botas (texto não-verbal que sintetiza a significação do capítulo) faz com que haja quebras marcadas dentro da continuidade geral do enredo.

Os elementos imagéticos são mencionados no final da história quando Sebastião faz alusão ao seu amigo:

Seja sonho meu ou desenho do meu amigo que todos os meses me traz novos esboços, ultimamente aparece-me de noite uma figura nua que podia ser meu duplo e que vem em silêncio, calçando luvas compridas, usando na cabeça a mitra dos dignatários e príncipes.<sup>7</sup>

Os desenhos aparecem como forma concretizadora dos sonhos da personagem, através das mãos do amigo para que juntos reconstruam a figura do tão esperado D. Sebastião, porém às avessas.

Sete são os capítulos, portanto as epígrafes, os desenhos, os lugares pelos quais a personagem passa (elemento espacial) e as fases de sua vida (tempo) também se apresentam neste número que, representa um elemento simbólico importante retratado pelas

---

<sup>7</sup> Ibid., p. 130.

## palavras do narrador-personagem:

...Um dia exibi estes conhecimentos diante da dona Justina. E aproveitei para lhe dar um piropo a propósito da justa medida do seu nome, da proporção entre as três vogais e as quatro consoantes, cuja soma dá o número sete, sinal da felicidade e dos destinos raros.<sup>8</sup>

Após esta observação que Sebastião faz sobre o nome de sua mestra, ele coloca, como argumento de autoridade, uma sucessão de vezes em que o número sete aparece de forma significativa no discurso religioso e histórico (sete anos que Jacob serviu Raquel, as sete portas de Tebas, as sete trombetas...). O sete é um número cabalístico que transmuda o mito: “como se fosse um sol, sete estrelas giram a minha volta. São as Plêiades da constelação de Touro [...] aquele Sete-Estrela me há de guiar pela vida afora”<sup>9</sup>. Por conta deste número, a estrutura provoca um repensar sobre o mito, que a leitura dessacraliza.

Considera-se, por fim, que o mito do Rei Sebastião, institucionalizado ao longo dos anos, encontra-se “apagado”; por isso desmitificá-lo não é uma afronta ao povo, nem à própria figura do Rei. O mote da paródia que foi desenvolvida a partir da idéia encerrada no título é a de que enquanto D. Sebastião dedicou-se às batalhas, tendo suposta aversão às mulheres, o narrador-personagem estava disposto a ser o oposto: “dedicar-me em exclusivo àquilo em que o Outro estrondosamente falhara ao manifestar pelo belo sexo uma aversão extraordinária”<sup>10</sup>. A ironia se faz no contraponto entre as atitudes de Sebastião e do Rei e, desta forma dá-se a paródia, promovendo a dessacralização do último.

Com todos os instrumentos lingüísticos empregados, Almeida Faria reverte um conceito institucionalizado para o povo português e aqueles que conhecem sua história e cultura. Assim, torna-se a língua um conjunto de signos ideológicos, marcados por suas cargas sociais, de determinada época.

A carga semiótica da obra é elevadíssima, considerando-se a consonância entre diferentes línguas e códigos sendo que tudo de-

<sup>8</sup> Ibid., p. 44.

<sup>9</sup> Ibid., p. 130.

<sup>10</sup> Ibid., p. 72.

semboca em concepções ideológicas. Esta forma de acionar todos os sentidos do leitor, através da linguagem, corresponde aos ideais bakhtinianos acerca do **simpósio universal**, visto como urdidura dos diversos discursos que assimilam as formações de um contexto antropocultural e que, ao mesmo tempo, atualizam estas determinações ideológicas, quer validando-as, quer polemizando-as.

Nesta paródia do mito, pelas mãos de Almeida Faria, realiza-se na ficção o retorno de El-Rei, com o nascimento da personagem de um ovo marinho, em condições tão surrealistas. Porém, desde o início do livro, o mito é dessacralizado para que esta apropriação seja um modo de levar o leitor a pensar na posição passiva e expectante deste povo diante das questões políticas e ideológicas. Torna-se, portanto, clara a “função” do escritor de fazer uma releitura da história, buscando despertar o povo português dessa perigosa letargia que conduz à alienação.

**RESUMO:** Analisa-se em *O conquistador*, de Almeida Faria, os mecanismos que operam na subversão do mito do sebastianismo. A voz enunciativa, constituída na dialética da construção-desconstrução de sentidos, põe em discussão a identidade do ser português e o seu imaginário.

**Palavras-chave:** Mito do sebastianismo; Almeida Faria; paródia.

**ABSTRACT:** *Extracts from O conquistador, by Almeida Faria, are analysed to show the mechanisms which subvert the Sebastianic myth. The enunciative voice, constituted in the dialectic of construction and deconstruction of senses, discusses the identity of the Portuguese man and his imaginary.*

**Keywords:** *Sebastianic myth; Almeida Faria; parody.*



## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de & Fiorin, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. (Coleção Viagens da Voz).
- FARIA, Almeida. *O conquistador*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

# OS BRASILEIROS: ECOS CAMILIANOS

Vander da Conceição Madeira<sup>1</sup>

Os homens que empreenderam as descobertas são objeto da narrativa épica de Camões, são heróis da pátria lusitana, afinal naquele momento histórico navegar era preciso. Mesmo assim a saída de portugueses em busca de outras terras tem sua validade questionada pelo Velho do Restelo. “Mísera sorte! Estranha condição!” Em outro momento, as descobertas efetuadas pelos navegantes lusíadas são apontadas por Antero como uma das causas da decadência dos povos ibéricos. Aqui, do outro lado do Atlântico, Sérgio Buarque nos fala daqueles que vieram de longe e estabelece a diferença entre trabalhadores e aventureiros no processo de colonização do novo mundo. *Raízes do Brasil* inclui os portugueses na categoria dos aventureiros: “O que o português vinha buscar era, sem dúvida, a riqueza, mas riqueza que custa ousadia, não riqueza que custa trabalho. A mesma, em suma, que se tinha acostumado a alcançar na Índia com as especiarias e os metais preciosos.”<sup>2</sup>

A imagem do épico, do ousado aventureiro que enfrenta o desconhecido e conquista o mundo, não predominou na literatura portuguesa. No século XIX a partida se nos apresenta de forma distinta. No lugar do imponente conquistador encontramos quase a sua antítese. É o homem derrotado pela miséria, sem perspectiva de trabalho, que se vê obrigado a cruzar o Atlântico. O herói tornou-se o emigrante que parte em busca de uma riqueza tão incerta quanto a sua volta.

Se a partida é carregada de sentimentalismo e tristeza, a volta não corresponderá ao júbilo e alegria na medida inversa. “O trabalho despoetiza o triste emigrante”<sup>3</sup> e o viajante que faz o caminho de volta à sua aldeia já é visto com um “outro” que a ficção portuguesa vai destacar, em vários momentos, como um tipo muito particular, o famigerado “brasileiro”. Depositário de variados defeitos, o “brasileiro” é o português que retorna a Portugal depois

<sup>1</sup> Mestrando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – FFLCH – USP – Bolsista do CNPq

<sup>2</sup> HOLANDA, 1998, p.49.

<sup>3</sup> QUEIRÓS, s.d., p.20.

de ter se aventurado pelo mundo. É o indivíduo que volta rico às terras que havia deixado pobre. Objeto de curiosidade, inveja, admiração e desprezo dos conterrâneos, o personagem é um somatório de defeitos: “Já engonçado, já enfardelado, com todos os seus joanetes e todos os seus diamantes, crasso, glutão, manhoso, e revelando placidamente na linguagem mais bronca os sentimentos mais sórdidos.”<sup>4</sup>

Um autor em particular se destaca na fixação literária do “brasileiro”, Camilo Castelo Branco. Como veremos, o traço camiliano se prolonga na literatura portuguesa e seu trabalho ecoa em obras de autores dos séculos XIX e XX. De Luiz de Magalhães (com destaque para a *carta-prefácio* de Eça n’*O brasileiro Soares*), passando por Ferreira de Castro na década de 1930 até chegar a Domingos Monteiro, na segunda metade do século XX.

Antes de se passar aos ecos Camilianos vejamos o trabalho do próprio Camilo.

Antônio José Pinto Monteiro, personagem título de *O cego de Landim*, tem como principais características sua habilidade para enganar os outros e para tramar ardis que resultem em enriquecimento fácil. Empregado no Rio de Janeiro

estremava-se dos seus broncos patrícios no dom da palavra, nas lérias aos fregueses, nos ardis lícitos do balcão, nas ladroíces consuetudinárias que afirmam a vocação pronunciada, as quais no calão da óptica mercantil se chamam “lume no olho”. Nas horas feridas lia aplicadamente e tangia violão. A sua especialidade era a eloquência tribunícia.<sup>5</sup>

Transitando entre o Brasil e Portugal o Cego se envolve em todo tipo de delito, do roubo à falsificação. Após trair seus parceiros, no Brasil e em Portugal, o Cego se estabelece em sua terra natal onde, divulgada sua fortuna, passa a receber as pessoas respeitáveis de Landim. “Convergiram logo das freguesias circunvizinhas bastantes cavalheiros a visitá-lo, uns porque haviam sido seus discípulos na escola, outros por parentesco remoto.”<sup>6</sup>

Perdulário com o dinheiro amealhado, Pinto Monteiro con-

<sup>4</sup> QUEIRÓS, s.d., p.19.

<sup>5</sup> CASTELO BRANCO, 1988, p.93. Grifo nosso.

<sup>6</sup> CASTELO BRANCO, 1988, p.99.

tinua aplicando seus golpes para fugir da pobreza, o que inclui o casamento com uma velha viúva.

Outra obra de camilo, *Os bilbantes do brasileiro*, começa com uma breve (e nada elogiosa) descrição de Hermenegildo, o “brasileiro” em questão. Pode-se antecipar que descrição semelhante será encontrada em *A selva*.

Em um frigidíssimo dia de janeiro de 1847, por volta das nove horas da manhã, o Sr. Hermenegildo Fialho Barrosas, brasileiro grado e dos mais gordos da cidade eterna, estava a suar, na Rua das Flores, encostado ao balcão da ourivesaria dos Srs. Mourões. As camarinhas aljofravam a brunida testa de Fialho Barrosas, como se a porosa cabeça deste sujeito filtrasse hidraulicamente o estanque de soro recluso no bojo não vulgar do mesmo.

Era o suor respeitável da mortificação; o esponjar das glândulas pela testa, quando as lágrimas golfam dos seus poços, e não bastam já olhos a estancá-las. Era, enfim, a dor que flameja infernos em janeiro, e tira dum homem adiposo e glacial labaredas, como o Etna as repuxa por entre as neves do seu espinhaço.

Sondemos o que se passa dentro daquele corpo, e desinchemos as bochechas do estilo.<sup>7</sup>

Os fragmentos da produção Camiliana parecem ser objeto da Carta-Prefácio escrita por Eça de Queirós, texto em que o autor elogia o trabalho de Luís de Magalhães na desconstrução do “tipo” brasileiro. Eça se refere ao personagem principal de *O brasileiro Soares*, Joaquim Soares da Boa Sorte, como uma salutar negação à tradição romântica de apresentar o retornado como inferior, boçal e grotesco:

Um tipo de que o romance e o teatro, em Portugal tenham usado imoderadamente é, decerto, esse lavrador minhoto, enriquecido e vestido de pano fino, a que nas aledias se chama o brasileiro!

[...] O Romantismo lá tinha no seu poeirento depósito de figuras figura de papelão, recortadas pelos mestres, o brasileiro.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> CASTELO BRANCO, 1988. p.885

<sup>8</sup> QUEIRÓS, s.d., p.19.

O que Eça parece, comodamente, ignorar é que o tal Brasileiro Soares nos aparece como um sujeito cuja credulidade também beira a caricatura, tal a sua boa-fé. A pureza de Soares leva-o a ignorar a traição de sua amada Ermelinda, até que a mulher foge com o amante.

O Eco Camiliano surge no momento em que o personagem, ciente do ocorrido, e em pleno desespero, vai confrontar-se com um espelho:

Um riso de desdém assomou-lhe aos lábios. Em frente estava uma consola com um espelho. Alumiu-se com um castiçal e olhou. Achou-se hediondo e teve para a sua fealdade uma gargalhada digna de Diógenes. Que mostrengo! A pele dura e negra; o cabelo basto e curto, já grisalho, fazendo-lhe um capacete ajustado no crânio; a suíça áspera, o olhar idiota, as narinas grossas e chatas de bulldog, a boca larga de beijos brutais arqueando-se num sorriso alvar de patego! [...] E queria amor aquilo?! Para ele bastava a sensação, o erotismo animal das sadias naturezas campônias, o corpo musculoso e grosso de uma Vênus de freguesia!<sup>9</sup>

Em que pese o desespero, o que o personagem vê no espelho é um parente próximo do Hermenegildo Barrosas, repetindo assim os traços criticados por Eça.

Também Ferreira de Castro, escrevendo na primeira metade do século XX, nos apresenta n<sup>o</sup> *A selva* um personagem que facilmente reconhecemos:

Brilhavam na penumbra a sua calva e a calça branca que subia, em curva larga, para o ventre. Boas arrobos de carne fofa, sedentária e doentia detiveram-se junto à porta [...] Macedo enfiou nos suspensórios os dedos grossos e felpudos e encostou-se ao postigo, com a mais benévola das expressões que o sobrinho lhe conhecia. Pressentindo que suas (maléficas) intenções haviam sido detectadas, Macedo tentou minorar o ambiente. [...] a riqueza se apresentava de fácil posse, desde que a audácia se antepusesse aos escrúpulos. [...] Fora assim que o tio enriquecera e tinha já duas quintas em Portugal.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> MAGALHÃES, s.d., p.174.

<sup>10</sup> CASTRO, 1977, p.38-40. Grifo nosso.

Tendo se estabelecido em Belém durante o ciclo da borracha, Macedo enriquece abrindo mão de qualquer escrúpulo. É um mestre “nas ladroíces consuetudinárias que afirmam a vocação pronunciada, as quais no calão da óptica mercantil se chamam “lume no olho”<sup>11</sup>. Se a aparência do personagem não for suficiente para confirmar seu parentesco oitocentista, seu caráter mesquinho e sua malícia somam-se à referência às quintas em Portugal para nos dar um “brasileiro”; que só não é perfeito pela ausência dos joanetes.

Como já se observou anteriormente, a relação do “brasileiro” com sua comunidade natal é bastante contraditória. Tanto se admira sua riqueza quanto se desprezam sua aparência, seus hábitos e sua ignorância. Nas novelas camilianas essa contradição fica bem clara, sobretudo quando o autor nos mostra como as “boas” famílias buscam casar suas filhas com Hermegildos e Felicianos de ocasião.

O que encontramos em *Os brilhantes do brasileiro* ou n’*A brasileira de Prazins* é a constatação do poder do dinheiro nas relações familiares, pois nos dois casos moças jovens e prendadas casam-se com indivíduos cujo único atrativo é a riqueza. Note-se que Ângela não foi obrigada a se casar com Hermenegildo. Não causa estranheza quando esse tipo de relação se dá no contexto realista, mas não podemos esquecer que Camilo escreve no período romântico, quando teoricamente o amor predominava sobre a razão e os amantes preferiam morrer a se entregar a outro que não o objeto de sua paixão. O que dizer então do enredo de *A brasileira de Prazins*, em que Simeão oferece e recusa a mão da filha a sucessivos pretendentes em função do patrimônio do candidato? Pode-se dizer que foi uma boa negociação, pois Marta casa-se com o pretendente mais rico, seu tio Feliciano, um velho e cansado “brasileiro”.

Domingos Monteiro, em um conto de tom neo-realista, nos faz pensar na acuidade do olhar camiliano. No conto *O regresso* temos um diálogo entre mãe e filha durante a noite de Natal. A mãe recrimina a filha por esperar a volta do marido, um sujeito inquieto, “que tinha uma coisa lá dentro que não lhe consentia estar sempre no mesmo sítio e fazer a mesma tarefa”<sup>12</sup>. Quim era um homem que, segundo a sogra, “nascera para andar pelos cami-

<sup>11</sup> CASTELO BRANCO, 1988, p.93

<sup>12</sup> MONTEIRO, 2001, p.37.

nhos”, o que o levará a partir para a África em busca de fortuna. Predominava nele o aventureiro identificado por Sérgio Buarque. “E por causa de quem deixaste o Antoninho da Ramada, a quem estavas prometida a cinco anos — um rapaz bom, rico e perfeito? [...] — O teu pai morreu de desgosto e de vergonha, por tua causa e por causa dele...”<sup>13</sup>

A resposta da filha confirma o amor dedicado ao marido, mas nos faz lembrar de uma figura antiga:

— O Quim não precisa de suas esmolinhas... nem das minhas... não é homem para voltar de mãos a abanar... Se fosse o Antoninho Ramada, esse que eu namorei cinco anos e que deixei por causa dele, talvez... São ricos, mas em uma trovoadinha lhes levando uma colheita, ficam mais miseráveis do que os bichos da terra. Só sabem chorar e lastimar-se... Mas o Quim não é assim! É um homem. Ou volta (rico) como disse que havia de voltar, ou nem eu, nem vossemecê, nem ninguém mais lhe põe a vista em cima...<sup>14</sup>

O que a filha espera não é a volta do seu “brasileiro”? A mãe, por sua vez, não estaria feliz casando a filha com um homem rico? Ainda que se manifestem de forma diversa, ambas sonham, na verdade, com uma vida mais digna. É o mesmo sonho dos emigrantes de Ferreira de Castro, dos Gaibéus de Redol, dos alentejanos de Saramago e dos retirantes de Graciliano Ramos.

Marcando uma diferença de olhar sobre a realidade, os diálogos de Domingos Monteiro são carregados de rancor, enquanto Camilo recorre à chantagem emocional no diálogo em que Si-meão convence Marta a se casar com Feliciano. Em comum os dois textos têm o peso dos costumes, da realidade econômica, e um ambiente rural nada bucólico. A separá-los temos o tempo, as características de gênero literário. A pobreza, em Camilo, não é angustiante e corrosiva como a miséria que aparece no texto de Monteiro. Vale lembrar um dos princípios do movimento neo-realista: a “literatura deveria contribuir para a conscientização do público leitor e para caracterizar os problemas da estrutura política,

---

<sup>13</sup> MONTEIRO, 2001, p.34.

<sup>14</sup> MONTEIRO, 2001, p.39. Grifo nosso.

econômica e social da sociedade portuguesa”<sup>15</sup>.

Apesar das diferenças, o “brasileiro” aproxima os dois autores, pois em Camilo ele existe, enquanto em Domingos Monteiro ele é o desejado. Ainda que nunca volte.

**RESUMO:** Os homens que empreenderam as descobertas são objeto da narrativa épica de Camões, são heróis da pátria lusitana, afinal naquele momento histórico navegar era preciso. Mesmo assim a saída de portugueses em busca de outras terras tem sua validade questionada pelo Velho do Restelo. Em outro momento, as descobertas efetuadas pelos navegantes lusíadas são apontadas por Antero como uma das causas da decadência dos povos ibéricos. Aqui, do outro lado do Atlântico, Sérgio Buarque nos fala daqueles que vieram de longe e estabelece a diferença entre trabalhadores e aventureiros no processo de colonização do novo mundo. A imagem do épico, do ousado aventureiro que enfrenta o desconhecido e conquista o mundo, não predominou na literatura portuguesa. No século XIX a partida se nos apresenta de forma distinta. No lugar do imponente conquistador encontramos quase a sua antítese. É o homem derrotado pela miséria, sem perspectiva de trabalho, que se vê obrigado a cruzar o Atlântico, o herói tornou-se o emigrante que parte em busca de uma riqueza tão incerta quanto a sua volta. Se a partida é carregada de sentimentalismo e tristeza, a volta não corresponderá ao júbilo e alegria na medida inversa. “O trabalho despoetiza o triste emigrante” e o viajante que faz o caminho de volta à sua aldeia já é visto com um “outro” que a ficção portuguesa vai destacar, em vários momentos, como um tipo muito particular, o famigerado “brasileiro”. Um autor em especial se destaca na fixação literária do “brasileiro”, Camilo Castelo Branco. Como veremos, o traço camiliano se prolonga na literatura portuguesa e seu trabalho ecoa em obras de autores como Luiz de Magalhães, Ferreira de Castro e Domingos Monteiro.

**Palavras-chave:** Camilo, Brasileiros, Literatura.

<sup>15</sup> ABDALA JÚNIOR, 2001, p.157.



**ABSTRACT:** *The Portuguese men who ventured across the Atlantic to make the discovery of the new world are the subject of Camões' epic and the heroes of the nation; after all in that historic moment "to navigate was a must". Even so, the departure of the Portuguese in search of new lands has been questioned since the character of the Velho do Restelo in the Lusíadas. Later on, the Portuguese discoveries would even be considered one of the main causes of the decadence of the peoples of the Iberia peninsula by Antero de Quental. Here, on the other side of the Atlantic, Sérgio Buarque spoke of those who came establishing a difference between settlers and adventurers in the process of colonization of the New World. The image of the epic, intrepid adventurer that sets to face the unknown and conquer the world did not prevail in Portuguese literature. In the 19<sup>th</sup> century leaving Portugal was presented with a different view. Instead of the imposing conquistador, there is almost its antithesis. Defeated by poverty, devoid of perspectives, and forced to cross the Atlantic, the hero was turned into the immigrant who leaves in search of a wealth that is as uncertain as his return to the homeland. Whereas the departure is filled sentimentality and sadness, the return does not necessarily bring jubilation and joy with the same intensity. "Labor deprives the sad immigrant from poetry" – the returning traveler is deemed to be one kind of "the other" in his home village. This is a figure that Portuguese fiction will make stand out, repeatedly, as a very particular type: the notorious "brasileiro". One author is especially important in the literary fixation of the "brasileiro": Camilo Castelo Branco. As we will see, the influence of Camilo will linger and spread through Portuguese literature and echoes of his work can be found in Luiz de Magalhães, Ferreira de Castro, and Domingos Monteiro.*

**Keywords:** *Portuguese, Literature, Immigrant.*

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. “O pio da coruja e as cercas de Paulo Honório”. In: MOTA, Lourenço Dantas, ABDALA JÚNIOR, Benjamin. (Org). *Personae*. grandes personagens da literatura brasileira. São Paulo: SENAC, 2001.
- CASTELO BRANCO, Camilo. “Os brilhantes do brasileiro”. In: *Obras completas de Camilo Castelo Branco* vol. VI. Porto: Lello & Irmão, 1988.
- \_\_\_\_\_. “O cego de Landim”. In: *Obras completas de Camilo Castelo Branco* vol. VIII. Porto: Lello & Irmão, 1988.
- CASTRO, Ferreira de. *A selva*. 29. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1977.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MAGALHÃES, Luís de. *O brasileiro Soares*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. s.d.
- MONTEIRO, Domingos. “O regresso”. In: *Contos e novelas* v.3. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2001.
- QUEIRÓS, Eça de. Carta-prefácio. In: MAGALHÃES, Luís de. *O brasileiro Soares*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. S.d.

# CENTRO E MARGENS LITERÁRIAS: INTERTEXTO E MITO EM *A CAVERNA*, DE JOSÉ SARAMAGO

Vanessa Cardozo Brandão<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

A começar pela óbvia referência à alegoria da caverna de Platão, passando pela Bíblia, lendas indígenas, sem falar no autotexto, fruto do diálogo do autor consigo mesmo, as estratégias textuais montadas em *A Caverna* revelam o trabalho elaborado de uma escrita articulada, em diálogo com outros tempos e espaços para além do “aqui e agora”.

Este trabalho busca observar como o autor utiliza o intertexto e a (des)mitificação para amplificar os sentidos no romance *A caverna*. No romance, através dos procedimentos metalingüísticos acontece um movimento de descentramento, de questionamento da verdade. Ao realizar um movimento de diálogo da escrita consigo mesma, promove ainda o questionamento sobre o homem e seu lugar no mundo. Assim, a verdade do romance se desestabiliza e cria um terreno movediço, em que o sentido da obra está em constante movimento, para provocar uma reflexão não apenas sobre o sentido literário, mas também sobre o sentido no mundo contemporâneo.

## I) CRIAÇÃO HUMANA X CRIAÇÃO DIVINA

Em *A caverna*, a liberdade ficcional será uma estratégia utilizada pelo escritor para a desconstrução de discursos, agora não históricos (como parte importante dos romances de Saramago<sup>2</sup>),

<sup>1</sup> Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, defesa no semestre I/2005.

<sup>2</sup> Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1987) aponta que Saramago tem parte da sua obra marcada pela relação entre história e ficção, em romances que buscaram desconstruir o discurso tradicional e dar voz a atores menos

mas míticos. Primeiramente, o mito bíblico da criação do mundo, como mito cosmogônico por excelência<sup>3</sup>, é tratado em intertexto direto na obra através da referência, ora estilizada, ora paródica do texto bíblico.

Saramago trabalha com o livro do Gênesis, em relação direta com a temática da criação, tanto no aspecto da criação no trabalho da personagem Cipriano Algor quanto no lado da criação autoral do universo ficcional.

Cipriano Algor olhou a filha em silêncio, depois pegou um bocado de barro e deu-lhe o primeiro jeito de uma figura humana. Por onde começamos, perguntou, Por onde sempre há que começar, **pelo princípio**, respondeu Marta. (p. 69 – grifo acrescentado)

O processo de criação dos bonecos por Cipriano e Marta inicia-se com menção ao capítulo I de Gênesis, intitulado *A Criação do Mundo*. Lembrando *O Começo da Criação* na Bíblia, que tem como primeiro versículo “No **princípio** criou Deus os céus e a terra”, a fala de Marta parafraseia o texto bíblico oferecendo para Cipriano Algor a solução óbvia: deve-se começar sempre pelo princípio. Veremos, no entanto, que o tempo primordial, mítico e religioso, capaz de romper com a cronologia e resgatar o sentido original da criação, será recontextualizado sob uma perspectiva crítica.

Aparentemente simples, a resposta de Marta é inspirada no texto bíblico, mas não carrega o sentido original. A obviedade da resposta é ironicamente tratada pelo narrador.

**Começar pelo princípio**, como se esse princípio fosse a ponta sempre visível de um fio mal enrolado que bastasse

---

privilegiados da história portuguesa. Teresa destaca que há nessa fase de Saramago um projeto de literatura que incide sobre o discurso histórico, desmitificando-o com a inversão do lugar de enunciação.

<sup>3</sup> Partindo de uma perspectiva antropológica do mito enquanto narrativa de uma história sagrada, acontecida no tempo “fabuloso do princípio”, Mircea Eliade observa como a vivência dos mitos tem uma perspectiva religiosa, proporcionando o retorno ao tempo primordial, e analisa ainda o mito da criação do mundo como o modelo exemplar para toda espécie de criação. Afinal, “sendo a criação do Mundo a criação por excelência, a cosmogonia torna-se modelo exemplar para toda espécie de ‘criação’”. (ELIADE, 2002, p. 25)

puxar e ir puxando até chegarmos à outra ponta, a do fim, e como se, entre a primeira e a segunda, tivéssemos tido nas mãos uma linha lisa e contínua em que não havia sido preciso desfazer nós nem desenredar estrangulamentos, coisa impossível de acontecer na vida dos romanos e, se uma outra frase de efeito é permitida, nos romanos da vida. (grifo acrescentado, p. 71)

A linearidade da narrativa bíblica de criação do mundo e a simplicidade de “começar pelo princípio” são contestadas pela voz autoral, que revela a impossibilidade de uma resposta banal para uma atividade complexa como a criação. Estrategicamente, insere-se aí a metáfora do novelo. Mais do que uma reflexão sobre a dificuldade da criação das estatuetas por Algor, o que surge é a questão da própria criação do mundo e do texto.

Texto, tecido que se amarra nos romanos da escrita, fio irregular que precisa ser estruturado na narrativa. O papel do escritor é exatamente de desfazer os nós ou criar outros, organizar a narrativa, dar a esse tecido forma de um fio narrativo que se amarre. A esse árduo trabalho da tessitura literária, ironicamente opõe-se a linearidade da narrativa bíblica da criação do mundo. Simplicidade da criação divina oposta à complexidade da criação humana. O embate entre divino e humano aparece para apresentar o homem solitário na sua difícil tarefa de viver e criar. Dialeticamente, o homem é criador e criatura, em oposição a deus onipotente. Na sua condição humana, Algor tem que se submeter à dinâmica do mundo ao mesmo tempo em que tem poder de criação. E é através dessa potência criativa que consegue ganhar autonomia no mundo.

Insere-se sobre a voz do texto bíblico original uma outra voz autoral, que cria ambigüidade e desorganiza o sentido ideológico da onipotência de deus criador e sujeição do homem criatura, para rerepresentar o homem como criador. Instaure-se uma segunda voz que promove uma desordem hierárquica de sentido para deixar surgir ambivalência dos textos inscritos na narrativa.

Paralela à visão bíblica de mundo, convive outra visão de mundo da voz autoral, uma visão acima de tudo humana, da qual o narrador é veículo através da paródia e ironia. A crítica ao abandono do deus criador do Gênesis cede espaço ainda a uma reflexão filosófica – questão fundamental na obra de Saramago – sobre a

própria existência humana.

Nem todos os criadores se distraem de suas criaturas, sejam elas cachorros ou bonecos de barro, nem todos se vão embora e deixam no seu lugar a inconstância de um zéfiro que só sopra de vez em quando, **como se nós não tivéssemos essa necessidade de crescer, de ir ao forno, de saber quem somos** (p. 184 – grifo acrescentado).

Em oposição à narrativa bíblica, aqui, o sopro divino é doador da vida, mas ainda assim insuficiente para responder às questões existenciais que surgem com a vida humana. À atitude do deus que doa o sopro da vida e depois deixa o homem à sua própria sorte, será oposta a atitude humana de Cipriano Algor, criador que cuida das suas estatuetas.

A narrativa de *A caverna* guarda diferença fundamental em relação à narrativa da criação de Gênesis: todo o ato da criação divino da Bíblia é transposto para a esfera do humano em *A caverna*. Curioso que a desconstrução do sentido original é realizada através da aproximação das narrativas, com aparente paráfrase ou estilização. No entanto, o efeito é o de inversão de sentido: colocando os passos da criação de Algor ao lado dos passos de Deus na criação do mundo, a voz autoral desfaz a hierarquia entre os mundos humano e divino.

Eleva-se a criação humana de Algor ao mesmo tempo em que se dessacraliza a criação divina. O movimento paródico, no entanto, guarda ambigüidade: embora busque romper com a proposta religiosa, o autor, ao manter diálogo com o texto bíblico, acaba por endossar seu lugar na cultura ocidental. Mesmo ao criticar o texto religioso, Saramago reafirma o valor do mesmo como fundamental na sociedade ao referir-se a ele.

Esse movimento de aceitação e ruptura é mesmo uma das características da paródia. Linda Hutcheon acredita que o texto paródico pode ser visto como transgressor, mas guarda ainda um caráter conservador, pois é, por natureza, uma transgressão autorizada: “A paródia é, ao mesmo tempo, duplicação textual (que unifica e concilia) e diferenciação (que coloca em primeiro plano a oposição irreconciliável entre textos e entre texto e ‘mundo’)”.

(HUTCHEON, 1985, p. 129)

Não se pode ver a paródia de Gênesis por Saramago apenas de uma maneira: conservadora ou transgressora. O efeito desse tipo especial de intertexto é exatamente o da convivência das duas possibilidades: texto bivocal, em que diferenciação e duplicação convivem. Assim, o sentido no jogo textual ganha movimento, desliza em direções diversas, criando uma dialética que lembra ainda o conceito bakhtiniano de polifonia. Mais do que a voz única do autor, estabelece-se um autêntico diálogo com os outros textos, que multiplica o sentido, impossibilitando a determinação de apenas um ponto de vista. Mais do que uma voz que atravessa as outras vozes, deslocando-as, a voz autoral<sup>4</sup> é também ela o embate das vozes, o confronto e a contradição que não se resolve em uma síntese, mas convive enquanto pluralidade de sentido.

Tal como analisado por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, são principalmente os procedimentos metalingüísticos, o desdobramento da linguagem sobre si mesma, o lugar de apreensão do romance polifônico. Bakhtin (1981, p. 158) acredita que as relações dialógicas são extralingüísticas, “são objeto da metalingüística”, e para realizar seu estudo deve-se exceder o plano da língua para compreender o sentido das relações do texto com outros textos, tendo-se como objeto o discurso bivocal. A análise dos procedimentos metalingüísticos é fundamental para a compreensão da polifonia interna ao texto.

Ressalta-se nessa análise como Bakhtin apontava para a utilização que Dostoiévski fazia de discursos bivocais, articulando-os de uma forma particular para fazer a multiplicidade de vozes “triumfar no seu romance”, eliminando a “ditadura do discurso-significação do estilo monológico uno e do tom indiviso” (BAKHTIN, 1981, p. 178). Também a narrativa de *A caverna* parece articular o discurso ora estilizado, ora paródico, ora alusivo de outros discursos míticos, não para criar um centro de discurso uno, mas preservando a ambigüidade e a pluralidade de vozes sem conduzir a uma síntese.

---

<sup>4</sup> Utiliza-se, neste trabalho, o termo “voz autoral” como equivalente dos conceitos de autor-modelo de Umberto Eco e de autor implícito de Wolfgang Iser, percebendo então voz autoral como o conjunto de estratégias (“vozes”) textuais delineadas no e pelo próprio texto.

## II) AUTOTEXTUALIDADE: CAVERNAS EM A CAVERNA

Também no exercício do intertexto com a alegoria platônica da caverna, a voz autoral exerce plenamente seu poder de recriação e inversão do sentido original.

O tema aparece reduplicado na estrutura do romance, em pequenas células do livro que resumem e antecipam o final da narrativa. Essa estrutura, chamada por Lucien Dällenbach (1979) de *mise en abyme*, será ainda outra estratégia intertextual do autor para a recolocação constante do questionamento sobre a impossibilidade de escapar à representação, que faz do mundo real ou ficcional uma grande caverna.

Dallenbäch caracteriza a *mise en abyme* como um intertexto do autor consigo mesmo, um tipo especial de autotexto que procede a um “redobramento especular”, a uma repetição interna que gera um diálogo da obra consigo mesma. Através do paradigma da caverna, Saramago estrutura várias articulações entre Centro, olaria e caverna, que reduplicam o tema da obra em momentos distintos do romance. Entretanto, ao realizar a reduplicação, o que o autor promove é menos uma redundância e univocidade da narrativa. Em *A caverna*, o *mise en abyme* não produz uma redução do sentido, e sim uma amplificação de vozes.

A epígrafe do romance, extraída da alegoria platônica, é uma primeira pista sobre a cena paradigmática que retornará no romance em vários momentos. “Que estranha cena descreves e que estranhos prisioneiros, São iguais a nós” (PLATÃO, *República*, Livro VII). O diálogo entre Glauco e Sócrates é extraído do texto platônico, mas já guarda desde a epígrafe uma subversão do sentido original pela voz autoral. A começar pela pontuação: o diálogo original em *República* é marcado pelos sinais gráficos comuns, dois pontos, travessão, narração nos moldes tradicionais. Na epígrafe de *A caverna*, a forma do diálogo já é apropriada pelo autor e entra em seu estilo de escrita, com ausência de alguns sinais gráficos e substituição do ponto final por vírgula, maiúscula introduzindo a mudança de voz da personagem após a vírgula. A mudança no plano de enunciação é prenúncio da subversão de sentido no plano do enunciado que será realizada ao longo do romance.

A partir dessa cena paradigmática, a primeira imagem a ser



apresentada em semelhança à caverna platônica é a do Centro. São muitos os procedimentos textuais que o aproximam da caverna platônica: a caracterização dos produtos comercializados no Centro como simulacros fantasmas, a ambientação do espaço do Centro como lugar da artificialidade em oposição ao lugar natural do vilarejo da olaria, as atrações do Centro que reproduzem o ambiente externo de forma deteriorada. Em alguns momentos, a cena da alegoria platônica é reduplicada de forma mais explícita:

Exceptuando as portas que abrem para o exterior, em nenhuma das restantes fronteiras há aberturas, são impenetráveis panos de muralha onde os painéis suspensos que prometem segurança não podem ser responsabilizados por tapar a luz ou roubar o ar a quem dentro delas convive. (p 100)

O Centro pode, pois, ser comparado à caverna platônica: a muralha separando o ambiente externo do interno, com a promessa de segurança acaba por manter presos os que estão “protegidos” em seu ambiente. Os residentes do Centro podem ser comparados aos “estranhos prisioneiros” do mito platônico, afastados da luz e do ar exteriores.

... a parte habitada do Centro é constituída por quatro seqüências verticais paralelas de apartamentos, dispostas como placas de baterias ou de colmeias, as interiores ligadas com as costas, as exteriores ligadas à parte central pelas estruturas das passagens. Marta disse, **Estas pessoas não vêem a luz do dia quando estão em casa** (...) Pois olha que não falta aí quem prefira, acham-nos muito mais cómodos, mais apetrechados de facilidades... (p. 279 – grifo acrescentado)

A apresentação do Centro como lugar de clausura, tal como a alegoria da caverna, é representada ainda por um jogo de luz e sombras. O Centro é lugar em que não se encontra a luz do dia, da realidade natural. Dentro, as pessoas vivem enclausuradas, em ambiente que simula em tudo o ideal do ambiente real.

Em contraposição ao artificialismo do Centro, o ambiente da olaria é valorizado como lugar da natureza e humanidade. Isso nos levaria a crer em uma oposição Centro, como lugar simulação

e prisão da caverna platônica, à olaria, como mundo livre das essências. No entanto, a estrutura de reduplicação do *mise en abyme* também é utilizada na descrição do forno da olaria. Essa reduplicação da cena paradigmática da caverna platônica move o sentido e promove ambigüidade: a olaria é também apresentada como lugar da representação, no momento da criação das estatuetas.

Sentaram-se no banco de pedra a contemplar as chamas, de vez em quando Cipriano Algor levanta-se e vai deitar mais lenha, ramos não demasiado grossos para que as brasas caiam pelos intervalos dos ferros, quando a altura de jantar chegou Marta foi a casa preparar uma refeição ligeira, tomada depois à luz vagueante que se movia sobre a parede lateral do forno como se também estivesse ele a arder por dentro. (p. 188)

A descrição do forno da olaria e da posição do banco de meditações, que permite aos que se sentem nele estar sempre a visualizar a parede do forno e as sombras projetadas pelo fogo a queimar o barro, pode também ser identificada com a descrição da caverna de Platão. O arder das chamas do forno sobre a parede lateral, as figuras de Algor e Marta sentados no banco das meditações a contemplar as chamas: toda a narrativa da criação dos bonecos tem forte semelhança com a contemplação dos prisioneiros da caverna de Platão. Entretanto, no romance, as personagens estão presas à imagem da fogueira, mas essa é uma imagem de criação, uma imagem “boa” porque fértil. Vale lembrar que a própria criação dos bonecos seria negativa, no sentido platônico original, porque seria uma atividade de cópia artesanal. Mas, em *A caverna*, a cena é retomada e ganha novo sentido, a atividade artesanal da feitura das estatuetas é valorizada.

A última parte do romance, que narra a mudança dos Algor para o Centro e uma atividade de investigação de Cipriano sobre algo de estranho que a personagem sente anunciar-se, será a realização última da cena paradigmática. Nesse ponto, as pistas sobre a descoberta da caverna platônica no Centro tornam-se mais explícitas.

O narrador introduz estrategicamente indicativos do que se trata a descoberta feita durante as escavações. Uma gruta, que me-

rece ser pesquisada por um grupo multidisciplinar de profissionais especialistas: entre eles, dois filósofos. Sinais deixados como prenúncio para que o leitor desvele os acontecimentos futuros. Mais uma vez, a voz autoral reduplica elementos da cena alegórica como forma de antecipar o futuro da narrativa.

No diálogo de Marta e Marçal sobre a descoberta, a mulher age como detetive tentando levantar indícios. “Marta olhou-o intrigada, A essa hora o Centro está fechado, Bem, não vai ser propriamente no Centro, Então vai ser fora, É dentro, mas não é no Centro...” (p. 320). A resposta de Marçal é importante: a recém-descoberta caverna platônica é um entrelugar. Nem fora nem dentro do Centro, é um outro espaço que concretiza dentro do romance mais uma vez a dualidade, as ambigüidades de sentido trabalhadas pelo autor. Através da criação ficcional, a alegoria platônica ganha realidade, deixa de ser alegoria simbólica e torna-se um espaço concreto no romance.

Sabes o que é aquilo, Sei, li alguma coisa em tempos, respondeu Marçal, E também sabes que o que ali está, sendo o que é, **não tem realidade**, não pode ser real, Sei, E contudo eu toquei com esta mão na testa de uma daquelas mulheres, não foi uma ilusão, não foi um sonho... (p. 333 – grifo acrescentado)

No trabalho de articulação de criação autoral através da apropriação do texto platônico, concretiza-se o jogo de realização do ficcional. O texto ficcional cria a convenção de jogo que possibilita ao leitor aceitar a materialidade da caverna, mas apenas dentro do universo do *como se*, no conceito de Iser. A ficção torna-se, dialeticamente, lugar da presença da caverna platônica, apenas a partir de uma “ausência esboçada pela negação de qualquer autenticidade quanto aos resultados possíveis do jogo” (ISER, 2002, p. 118).

As personagens por fim acreditam na materialidade do que vêem, nos cadáveres acorrentados e, mais do que isso, se identificam com a cena. “Que foi que viu, quem são essas pessoas, Essas pessoas somos nós, disse Cipriano Algor, Que quer dizer, Que somos nós, eu, tu, Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo...” (p. 334)

Após as reduplicações textuais que antecipavam a cena da caverna platônica, de forma múltipla em seu sentido (ora levando a crer em um ideal de essência, ora desvelando o aspecto da representação

do mundo), a caverna ganha vida para levar aos personagens a consciência de estarem presos em um mundo de representações do qual é impossível fugir.

Em uma análise mais ampla de todas as imagens reduplicadas no romance, reforça-se o uso da *mise en abyme* como estratégia de multiplicidade de sentidos, e não mera redundância. Como manifesta Dällenbach:

Uma leitura isotópica não será um preço muito caro para *mise en abyme*? Mesmo que assim seja, há dois tipos de narrativas que não recuam perante o gasto: as que visam, custe o que custar, a univocidade da sua mensagem; e as que pretendem afirmar-se como narrativas e, nesse sentido, exploram a verdade que exige que sejam percebidas como contraditórias a vida e a repetição. Enquanto *segundo* signo, efectivamente, a *mise en abyme* não evidencia apenas as intenções significantes do *primeiro* (a narrativa que a comporta); manifesta que ele é (apenas) um signo e proclama como tal um tropo qualquer – mas com um poder duplicado pelo seu tamanho: *Sou literatura, eu e a narrativa que me engasta*. (DÄLLENBACH, 1979, p. 56)

Em *A caverna*, trabalha-se com esse segundo tipo de narrativa. Anunciando-se narrativa ficcional, a reduplicação no romance de Saramago reafirma o caráter de representação da literatura. É importante, no entanto, recorrer à visão de Compagnon (2003) sobre a questão do referente no texto literário: esse caráter auto-referencial da literatura não exclui sua relação com a sociedade. Ao se desdobrar sobre si mesmo, como mundo ficcional, o texto ainda se desdobra sobre o mundo real. Mesmo que em uma primeira leitura o texto pareça defender uma vontade de resgatar a essência e eliminar o aspecto de simulação do Centro, a leitura metalingüística indica um trabalho que aponta o caráter de simulação também da olaria, da criação artesanal de Algor, da criação literária do romance e, finalmente, do próprio mundo.

Dentro desse contexto, há uma plurivocalidade, uma convivência conflitante entre a vontade de resgatar uma essência humana perdida nas imagens simuladas do mundo e a suspeita de que é impossível escapar a esse universo de simulação.

## CONCLUSÃO

Seja no jogo da ironia romântica, seja na polifonia instaurada no diálogo do intertexto, ou no diálogo autotextual da narrativa consigo mesma através da estratégia de *mise en abyme*, o movimento dialético é o campo de tensão que a voz autoral usa para desestabilizar o conceito de verdade e instaurar a dúvida, a reflexão, a mobilidade do sentido para o leitor em *A caverna*.

Talvez por isso, a conclusão dessa análise seja também ambígua. Afinal, ela se desdobrou não apenas sobre a obra *A caverna*, mas sobre “as cavernas” de José Saramago. São múltiplas as imagens da caverna na obra e, muitas vezes, conflituosas.

A história do romance quer fazer um reflexo da sociedade de consumo, chamando atenção para os equívocos de um mundo capitalista em que prevalecem os objetos? Ou quer se apresentar enquanto ficção, lugar de fingimento que, assumindo a impossibilidade da representação de real, vale pelo aspecto formal do texto e seus efeitos de sentido? Defesa ou questionamento do mundo hierarquizado? Homem sujeito ou objeto da história?

Talvez a questão seja substituir os tantos “ou” por “e”. Afinal, a riqueza da obra de Saramago não está nas respostas e na conciliação, mas exatamente nas perguntas e dúvidas que suscita. O autor não deseja a exclusão do conflito, mas a possibilidade de realização do mesmo no espaço da ficção.

O final do romance, com a viagem da família pelo mundo, a fuga do Centro e da olaria, é uma solução que não faz cessar a tensão trabalhada pelo autor, mas antes revela a impossibilidade de chegar a uma síntese conciliadora, na medida em que se mostra a impotência do homem em seu estar no mundo/caverna. Na impossibilidade de escapar a esse mundo de representação no Centro e de sobreviver no mundo humano da olaria, a única saída é partir. A viagem do fim da narrativa é o meio-termo, tal qual a literatura em sua relação dialética de representação do mundo e representação de si mesma. Travessia. O romance é esse entre-lugar configurado pela viagem do fim da narrativa:

Mas é ainda essa violenta lógica binária, terrorista, maniqueísta, tão a gosto dos literatos – fundo ou forma, descrição ou

narração, representação ou significação – que nos leva a alternativas dramáticas e nos joga contra a parede e os moinhos de vento. Ao passo que a literatura é o próprio entrelugar, a interface. (COMPAGNON, 2001, p. 138)

*A caverna* suplanta as oposições, criando espaço para o ambíguo. Forma e conteúdo. Representação e significação. O romance de José Saramago está nesse espaço intermediário, nesse “entrelugar” que opera entre real e imaginário, incidindo sobre o real, sobre o imaginário, sobre o horizonte de cada leitor.

Assim é o texto de Saramago: mais do que oferecer respostas, coloca perguntas. Mais do que afirmativo, questionador. Mais do que síntese pacificadora, convivência e pluralidade de sentidos.

**RESUMO:** Com base na referência à alegoria da caverna de Platão, o trabalho analisa a obra *A caverna*, de José Saramago, observando como o autor se apropria desse texto e de outros importantes textos da cultura ocidental, como a Bíblia. Para discutir a(s) posição(ões) do autor, são ainda utilizados os conceitos de intertexto e autotexto, tendo em vista que a estratégia metalingüística se configura como fundamental na criação de um romance plurivocal. Percebendo a articulação dessas estratégias pela voz autoral, que se vale de um narrador mais do que onisciente - um narrador que desvela a atividade da escrita através da ironia romântica -, a análise busca perceber o projeto empenhado de literatura de Saramago, de uma ficção que se constitui espaço de questionamento do homem no mundo.

**Palavras-chave:** José Saramago, intertextualidade, mito.

**ABSTRACT:** *Based on the reference to Plato's allegory of the cave, this work analyses José Saramago's novel, The cave, observing how the author appropriates this text and other important texts of occidental culture, such as the Bible. To discuss the author's positions, are also used the concepts of intertext and autotext, to understand how metalanguage assumes a fundamental role in the creation of a multi-vocal and ambiguous romance. Analyzing how all these strategies are articulated by the author's voice - which recurs to a narrator who not only tells the story but also reveals the procedures of writing*

*through romantic irony -, this analysis attempts to see how Saramago's literary project makes of fiction a space for questioning man's place in the world.*

**Keywords:** José Saramago, intertext, myth.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética em Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo:UNESP Hucitec,1990.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria – literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: **Intertextualidades – Revista de Teoria e Análises Literárias**. Coimbra: Almedina, n. 27, p. 51 a 76, 1979. (Tradução do original *Poétique – Revue de Théorie et d'Analyse littéraires* por Clara Crabbé Rocha).
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Póla Civelli. São Paulo: Ed Perspectiva, 2002.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- ISER, Wolfgang *et al.* **A literatura e o leitor – textos da estética da recepção**. Trad.: Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ISER, Wolfgang. O ato de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In.: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955 - 987.
- PLATÃO. **A república**. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- SARAMAGO, José. **A Caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses**. Rio de Janeiro, 1987. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Federal do Rio de Janeiro.

# FALA, MALIKA, FALA - O DISCURSO DA VIRADA OU A FALSA LIBERTAÇÃO

Vanessa Ribeiro<sup>1</sup>

Eu adormeço às margens de uma mulher:

*eu adormeço às margens de um abismo.*

“A noite 3”

Eduardo Galeano

(...) em todos os outros lugares do terceiro mundo, a mulher é a proletária do proletário, a oprimida do oprimido, a escrava do escravo.

A vitória dos vencidos

Jean Ziegler

No romance *Jaime Bunda, agente secreto*, de Pepetela, ao configurar diversas modulações da ilusão narrativa e alimentar seus efeitos a partir das criações múltiplas de vozes autorais ou “semi-autorais”, o narrador centralizante – que, aqui, chamar-se-á, “grande Autor” – deixa clara, sob um artifício de auto-valorização inusitado, a sua proposta de articulação de uma espécie de “polifonia controlada” do discurso ficcional. Comparável ao personagem invisível, superior a todas as instituições sociais e políticas – lembro-me do misterioso chefe do Bunker, um tipo de *big brother* africano, centralizador dos medos e do respeito absoluto provindos do protagonista deste romance –, o elemento articulador dessa escrita pseudo-investigativa acaba por conferir uma liberdade viçada às diferentes vozes de escrita, expostas pelos quatro narradores convocados por essa estância maior. É esse “Autor” quem, ao mesmo tempo em que insufla os percursos do seu texto com as perspectivas do discurso plural e aberto, seja por preciosismo literário ou avidez pelo poder absolutista do “grande criador”, seleciona as vozes mais interessantes ao conjunto da obra. Mesmo parecendo, por vezes, decepcionar-se com algumas delas, costuma

<sup>1</sup> Vanessa Ribeiro Teixeira é Professora Substituta em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Faculdade de Letras da UFRJ e Doutoranda em Literatura Portuguesa pela mesma instituição. A autora é também beneficiária da *Bolsa de Doutorado Fundação Calouste Gulbenkian*, vinculada à CÁTEDRA JORGE DE SENA para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros.



indicar, de maneira geral, os *limites* do discurso do outro, abrindo ou fechando – e, nesse caso, sob tom criticamente avaliador –, os seus grandes capítulos de exposição. Nosso “big brother” promove, ainda que por vias nem sempre muito democráticas, a construção de uma obra centralizadora de variadas *inteligências*, em detrimento das premissas da “voz solar” e unilateralmente instituída, fulcro da história oficial, do romance tradicional e, sobretudo, da narrativa policial.

Promovendo uma série de inovações, transgressões e rupturas em cadeia, através da configuração de um romance ilustrado por um exercício de polifonia *sui generis* – vale lembrar: 1) sublevação contra os conceitos de história linear, progressiva e unilateral; 2) deturpação dos padrões do romance europeu tradicional; 3) inversão dos valores e ícones de importância da narrativa policial européia e norte-americana –, o “Autor” em questão vai ainda mais longe ao concentrar, numa voz inesperada e singular, a experiência máxima do desvio referente às contra-expectativas do discurso policial. Tal personagem é detentora de certas características que a podem situar no limiar da marginalidade extrema, considerando-se alguns postulados ainda vigentes, após milênios, sobre as particularidades identitárias de indivíduos subjugados aos desmandos das sociedades patriarcais. Surge, então, Malika, personagem-narradora, reconhecidamente “estranha” à previsibilidade do encadramento discursivo predominantemente extradiegético, comum às demais vozes narracionais desse mosaico verbal.

Constituindo uma espécie de grande digressão do discurso “investigativo” – digressão essa que se subdivide em três capítulos: “A bailarina de dança do ventre”, “Os degoladores” e “Prazeres proibidos são os melhores” –, a fala de Malika evoca uma estrutura eivada de interferências próprias às eventualidades não só do discurso feminino, mas, sobretudo, do discurso *no* feminino. Alguns aspectos principais a colocam numa situação intrigante de marginalidade diante do instituído: 1) o sexo e a voz feminina destoantes num discurso de excelência narrativa tradicionalmente perpetrado por homens, a escrita policial; 2) o sexo feminino preso a uma comunidade terceiro-mundista, como ilustra bem uma das epígrafes escolhidas para abrir este trabalho – “(...) *em todos os outros lugares do terceiro mundo, a mulher é a proletária do proletário, a oprimida do oprimido,*

*a escrava do escravo*”, palavras de Jean Ziegler –; 3) o sexo feminino vinculado à religião muçulmana e à subserviência básica preexistente nas relações homem/mulher, segundo a mesma. Além dessa enumeração, diga-se, principal, aludem outros traços que conferem a tal personagem uma figuração cada vez mais estranha: a condição de estrangeira ilegal e o falso casamento, arquitetado para atender a um espúrio jogo de interesses.

É curioso notar a importância da consciência explícita do próprio “Autor”, o anfitrião entre os narradores dessas letras, acerca da marca diferencial na realização escrita de sua única convidada ao baile da “estória de alguns mistérios”:

### LIVRO DO SEGUNDO NARRADOR

*Como não é só a Natureza que tem horror ao vazio, também aqui alguém pega logo na palavra vaga. Mesmo se a voz pode no princípio soar estranha....<sup>2</sup>*

Malika é, por si só, um retrato da possível reduplicação do mistério no qual está envolvida. Enquanto os outros três narradores buscam enfatizar os melindres da ação policial, das descobertas e frustrações no percurso investigativo e, sobretudo – ainda que sorrateiramente – das escusas inter-relações políticas e econômicas no alto escalão do governo angolano, alojando-se numa posição estratégica extradiegética, a personagem feminina contribui com a arquitetura maior da obra a partir da sua própria localização e participação na mesma. Numa narrativa insuflada por transgressões, surge o discurso do *eu* como uma ponte de movimentação entre as instâncias do *personagem-narrado* e do *personagem-narrador*, os quais, nas seqüências de alguns capítulos, trocam de lugar.

Ao pegar na palavra, a sedutora dançarina de dança do ventre perfila os caminhos da estrutura confessional, supervalorizando a articulação da escrita calcada na memória pessoal – o que, certamente, destoa de maneira gritante, mas inovadora, da objetividade imposta pelo discurso do narrador extradiegético, tradicionalmente observado nos romances policiais. A participação da dançarina ilustra, também, como a autoridade sobre o discurso próprio, so-

<sup>2</sup> PEPETELA, 2002, p. 133. Grifo meu.

bre a própria memória e sua projeção acaba por conferir-lhe uma segurança maior em torno de sua estabilidade enquanto sujeito social. Tal possibilidade é claramente identificada pelas delimitações do pronome pessoal *eu* e do nome próprio, diferentemente do que acontece sob a estrutura fluida e diluída das demais narrativas, todas em 3ª pessoa. Para melhor acompanhar essa leitura, parece oportuno – ainda que inesperado – evocá-la a partir de alguns questionamentos sobre a delimitação do sujeito, formulados pelo lingüista francês Ferdinand de Saussure, e que se concentram nas articulações sobre os sistemas opositivos que sustentam a regularidade do uso da linguagem. Na concepção de Stuart Hall, essas intervenções de Saussure para a “virada” do pensamento sobre a linguagem ilustram uma das mais importantes reformulações que contribuíram para o descentramento do sujeito moderno. Daí a construção de sua linha de pensamento:

(...) os significados das palavras não são fixos, numa relação um-a-um com os objetos ou eventos no mundo existente fora da língua. O significado surge nas relações de similaridade e diferença que as palavras têm com outras palavras no interior do código da língua. Nós sabemos o que é a “noite” porque ela *não* é o “dia”. Observe-se a analogia que existe entre língua e identidade. Eu sei quem “eu” sou em relação com “o outro” (por exemplo, minha mãe) que eu *não* posso ser.<sup>3</sup>

Centrando-se na sua própria história e desviando, por conseguinte, do fio condutor da esfera policial, a personagem-narradora evocada traz à baila a importância do discurso individual numa obra delatora das circunstâncias e dos postulados da democracia discursiva pós-moderna. Por outro lado, é somente através desse convite e dessa abertura à inventividade escrita que poderá revelar a sua insatisfação com a realidade imperante e o seu desejo de ruptura com os padrões estabelecidos. Malika torna-se, em última instância, o ícone elementar da “ebulição” inerente ao espírito transgressor e, dessa forma, surge como um desdobramento da imagem do próprio romance, enquanto desencadeador em série das rupturas com a oficialidade. É necessário notar que ao insurgir contra o estado de opressão, através da palavra – ainda que revele,

<sup>3</sup> HALL, 2001, p. 40. Grifo meu.

por vezes, ter sofrido as conseqüências negativas por esse tipo de atitude –, a nossa personagem argelina assume uma importância singular diante das expectativas de quebra de barreiras. Malika confere ao discurso polifônico, por si só rebelde, um segundo nível de desconstrução dos emolduramentos instituídos.

Tornando clara a sua identidade particular, subjugada por um mundo eivado de preconceitos internos e externos à sua cultura, Malika, a muçulmana amante de um estelionatário libanês, também muçulmano, que negocia lucros e rendas penhorando o seu corpo, furta o espaço dedicado a descrições importantes para o desencadear das investigações policiais. Descobrir-se-á, mais tarde, não por acaso, que sua escrita autocentrada remete, na verdade, a um depoimento policial, exigido pelo grupo de Jaime Bunda, convertendo-a, assim, para a estrutura maior da narrativa. A escritura *no* feminino é articulada em prol de um exercício de auto-revelação e delação das atrocidades cometidas por uma sociedade machista contra o seu desejo de liberdade.

Não é à toa que, numa de suas declarações acerca da postura e do comportamento de seu companheiro, Said, a instigante dançarina avalia, sarcasticamente:

*Será que é mais fácil falsificar passaporte libanês que argelino? Talvez seja essa a razão. Nem lhe pergunto, vai responder à boa maneira muçulmana, deixa o assunto comigo, o que quer dizer, deixa o assunto entre homens, mulher serve muito bem na cama, para fazer o cuzcuz e remendar roupa, não para política ou negócios.<sup>4</sup>*

Pense-se como reagiria a personagem Carmina Cara de Cu, líder da luta revolucionária e representante metonímica da política na Angola independente, protagonista de outro romance de Pepetela, *O Desejo de Kianda*, diante do cerceamento aos direitos de exposição político-ideológica da mulher. Uma explosão de xingamentos e ofensas à inconveniência retrógrada dessas idéias, certamente. Esse parêntesis serve para ilustrar o alto grau de marginalidade representado por Malika que, diante da realidade da esfera social angolana, pelo menos no que diz respeito às grandes cidades, representa uma verdade feminina muito mais submissa

<sup>4</sup> PEPETELA, 2002, p. 138. Grifos meus.

ao ditames de uma cultura patriarcal. Pepetela, não por acaso, opta por essa singularidade da mulher muçulmana, a partir da qual construirá um emblema para a voz dos vencidos, ainda que rouca, para o sussurro dos oprimidos.

Sob as artimanhas do tom diarista, a escrita de Malika valoriza sobremaneira, como já fora previamente apontado, as potencialidades do discurso interiorizado, que envolve o apego, por vezes involuntário, aos fatos marcantes de um passado pessoal – “(...) pois de pequena *me ficou o terror de falar ao motorista. Talvez por ir naquele fatídico autocarro que descia a íngreme rua de El Biar para o centro de Argel, quando ele se desgovernou*”<sup>5</sup>. Outras vezes, seu discurso reflete a delicada relação com uma espécie de um “supra-sentido” assumidamente feminino – “*Senti uma pontada no ventre, algo me diz que não seremos bem recebidos. Esta minha intuição feminina...*”<sup>6</sup>. Além disso, destaca-se a polarização de sentimentos, tais quais o amor, o ódio, o desejo e o medo, experimentados sob o crivo da personalidade e devidamente revelados e testemunhados, a partir de um *tom* particular à escrita no feminino – “*E este jovem... Ah, não foi dor de barriga que senti, nem náusea, nem sei lá o quê. Foi um estoiro no peito, um cavalgar do coração. Mais belo que o Profeta.*”<sup>7</sup>. Todos esses elementos parecem envoltos sob a mortalha do indivíduo silenciado, mas serão, aos poucos, resgatados pela democratização discursiva e pela assunção do oprimido ao direito da escrita autocentrada.

No que se refere às articulações singulares da escrita no feminino, alguns esclarecimentos conceituais e teóricos ainda merecem ser feitos. Faz-se necessário, neste momento, atentar-se para certas considerações trazidas à baila pelos estudos da professora Isabel Allegro de Magalhães, acerca das distinções observáveis entre as vozes feminina e masculina, independentemente da autoria extra-discursiva. A certa altura do seu ensaio intitulado “O sexo dos textos: traços da ficção de narrativa de autoria feminina”, Isabel Allegro salienta que

(...) ao falar de valores femininos e de aspectos próprios da criação literária das mulheres não o faço na perspectiva de identificar uma especificidade restrita ao grupo das mulheres.

<sup>5</sup> PEPETELA, 2002, p. 138. Grifos meus.

<sup>6</sup> PEPETELA, 2002, p. 139. Grifo meu.

<sup>7</sup> PEPETELA, 2002, p. 140.

Nessa postura, seríamos imediatamente levados a evocar textos de autoria masculina com traços idênticos.

Interessa-me, porém, detectar características que possam ser reconhecidas como predominantemente femininas pela sua sintonia com *dominantes* da vida das mulheres. Quer dizer, pretendo aqui identificar indicadores de uma outra sensibilidade, de uma outra percepção do real, de uma outra lógica, expressos literariamente nos textos e afins à experiência das mulheres: à sua experiência corporal, interior, social, cultural. Mas é claro que estas não possuem em exclusivo esses elementos: muitos homens comungam deles também.<sup>8</sup>

Importante nesse testemunho é observar a inventividade dos percursos que levam ao discurso formulado *no* feminino e preescrivem a tarefa lúdica do autor sob o exercício máximo de *outrar-se*. Isto é, para um escritor, circunstanciado pelo emolduramento contextual e preestabelecido acerca da sua identidade extratextual, ou seja, masculina, articular uma voz feminina, permeada de singularidades intra e extratextuais, confere ao seu próprio *status* de delineador da escrita literária, além das aventuras em torno do jogo de máscaras cada vez mais dificultado, uma condição de deturpador gritante para com os ditames do preconcebido.

Numa última observação, evocando, novamente, a retratação da rebeldia sufocada da personagem Malika, parece oportuno atentar-se para uma das cenas mais agressivas entre todos os reflexos das suas memórias:

*(...) Enchi o peito de ar e gritei, sim, fiz com o moçabita da esquina, e agora? Agora ia sendo o fim. Ele agarrou-me pelos cabelos compridos que a minha mãe passava uma hora por dia a escovar. Atirou-me para o chão; sempre presa pelos cabelos e a mão voou para a banca da cozinha, onde estavam os facões. Aicha se agarrou ao braço dele, não, não. Veio depois Djamilia ajudar e meu irmão. Nos olhos dele li a determinação fria de quem vai eliminar um herege satânico. Ódio metálico. Que se embaciou rapidamente, ao me soltar os cabelos e ao envelhecer dez anos em segundos, ali, à frente do meu terror.<sup>9</sup>*

Além da evidente gravidade e violência do relato – característi-

<sup>8</sup> MAGALHÃES, 1995, p. 23. Grifo meu, exceto o efeito sublinhado.

<sup>9</sup> PEPETELA, 2002, p. 151. Grifos meus.

co de uma expressão cultural fundada, por vezes, nos artifícios da submissão feminina –, um dos elementos que mais chama a atenção para a construção da cena exposta acima é a valorização dada à imagem dos cabelos da menina. Eram neles que se concentravam os carinhos da mãe e os cuidados que mantinham a filha entre as quatro paredes da cultura de seus iguais. É já bastante promulgada a importância desse ícone para as mulheres muçulmanas. É também a partir dos cabelos – melhor seria, apoiando-se neles – que o pai desonrado busca castigar a rebelde que corrompeu os limites da sua identidade cultural. No entanto, é justamente nesse elemento, marcado pelo crescimento constante – alegoria do instinto rebelde, ainda que sufocado? –, onde se concentram a fugacidade e a sedução do tipo feminino, que se revela o grande objeto de desejo da instância masculina.

Evocando uma perspectiva de leituras culturais múltiplas, torna-se perfeitamente viável realizar aproximações acerca da postura rebelde de Malika, uma argelina muçulmana, e a mais remota figura transgressora da cultura judaico-cristã, Lilith, a primeira mulher de Adão. Pede-se, aqui, novamente, desculpas pelo possível incômodo causado por essa forçosa interferência de culturas, mas há que se notar o quão interessante demonstra ser a idéia de que, sob tal perspectiva, a ancestralidade rebelde de Malika volta-se para uma atmosfera edênica que está para além do “pecado original” e, segundo algumas leituras, acaba por desencadeá-lo. Lilith é a personagem feminina reconhecida no Velho Testamento – e rememorada pela tradição judaica, diferentemente do que acontece na tradição cristã propriamente dita, a qual ofuscou sua figura – como a primeira mulher de Adão. Diz o *Dicionário judaico de lendas e tradições*, organizado por Alan Unterman:

Primeira mulher de Adão e rainha demônia da noite. Lilith reivindicou igualdade em relação a seu marido, mas quando constatou que não poderia obter um *status* igual, pronunciou o nome de Deus e voou até o Mar Vermelho. (...) Desde então tornou-se a noiva de Samael, o senhor das forças do mal (...). Lilith é uma figura *sedutora* com *longos cabelos*, que voa como uma coruja para atacar aqueles que dormem sozinhos (...).<sup>10</sup>

<sup>10</sup> UNTERMAN, 1992, p. 153. Grifos meus.

O fato de esta primeira mulher ter ousado desafiar os mandamentos divinos, no que diz respeito ao seu comportamento diante da figura do homem, decorre da atitude, assumida por Lilith, de refutar o projeto ideológico no qual seria ela a inauguradora de toda uma tradição de desvalorização do ser feminino.

Malika, por seu lado, buscou, na desesperada e vingativa atitude de libertação sexual e conseguinte proclamação da mesma, a afirmação, ainda que castigada, da sua autoridade sobre seu próprio corpo, desejos e, principalmente, sua voz discursiva. A revolta teve o seu preço. Escapou da morte, mas viu-se forçada à exilar-se do convívio familiar, mergulhando numa desafiadora peregrinação por costumes paralelos ou inteiramente alheios aos seus. A sua condição de ícone da revolta conferir-lhe-á a consciência confusa e dolorosa do *não-lugar*. De perpétua *não-esposa* à eterna estrangeira de falsa nacionalidade. Não será essa a face mais condizente a um romance “deslocante” e deslocado?

**RESUMO:** “(...) Há momentos na vida em que optar, por outras palavras, exercer a liberdade, é um acto doloroso. Mas necessário. Por isso convoco outro narrador.” (PEPETELA, 2002, pp. 167). É com essas palavras que o “maiuscular” Autor dos descaminhos pseudo-detetivescos do romance *Jaime Bunda, agente secreto* – escrito a quatro cabeças, subjugadas, no entanto, à constante observação e avaliação de uma voz centralizadora –, despede-se, em tom agradecido, da narradora confessional, potencialmente envolvida com um discurso marcado pela ousadia do confronto com o tradicionalmente instituído. Malika evoca para si, abrindo o verbo e insuflando o peito para todas as possíveis reações contrárias, o retrato do ícone revolucionário e transgressor por excelência.

**Palavras-chave:** Pepetela, Romance, Crítica.

**ABSTRACT:** “(...) *There are moments in life that opting for other words is to practice freedom, it is a painful act. But necessary. That is why I call another narrator.*” (PEPETELA, 2002, pp. 167). *It is with these words that the “great author” of the pseudo-detective romance Jaime Bunda, secret agent - written by four heads, subjugated, although to the constant observation and evaluation of a centralizing voice -, says goodbye, in a thankful tone from*



*a confessional narrator that is potentially involved in a speech marked by the dareness of the confront with the traditionally instituted. Malika calls to himself, opening the verb and filling his chest to all possible adverse reaction. It is the portrait of a revolutionary icon and a transgressor by excellence.*

**Keywords:** *PePETELA, Novel, Critical Studies.*

## REFERÊNCIAS

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 6ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- LIMA, Isabel Pires de. Traços pós-modernos na ficção portuguesa actual. In: *Semear*, 4. *Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2000.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Ed. Caminho, 1995.
- PEPETELA. *O Desejo de Kianda*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Jaime Bunda, agente secreto: estória de alguns mistérios*. 4ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: ---. *As estruturas narrativas*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- UNTERMAN, Alan. *Dicionário judaico de lendas e tradições*. Trad. Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.
- ZIEGLER, Jean. *A vitória dos vencidos: opressão e resistência cultural*. Trad. Vivaldo Coelho Martins. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1996.

## ESTUDO DA OBRA *A VERSÃO DE MARTA*, DE JOÃO DE MELO

Vera Lopes<sup>1</sup>

Tomamos como ponto de partida para esta análise do processo de construção do conto *A VERSÃO DE MARTA*, de João de Melo, a relação significante/significado que se produz entre a expressão *a versão* – o ponto de vista, o olhar sobre – e a palavra *aversão* – misto de ódio, rancor e repulsa.

Esse jogo enunciativo é apresentado ao leitor pela orientação de uma terceira pessoa, alguém externo ao texto: não é Marta quem apresenta a sua versão, mas uma outra voz, onisciente, um autor modelo, curiosamente externo não só ao enredo em si, ao corpo narrativo, como à manifestação discursiva que se dá na obra.

Porém, embora externo, ele dirige a narrativa dominado pelo olhar e pela voz de Marta, por esse viés feminino, marcado pela amargura do abandono.

Assim, esse autor modelo explicita-se apenas no título, lugar privilegiado de manifestação de sua voz. Ali ele nomeia e assim nos apresenta aquela que discursará. Ao fazer isso, dá-lhe existência distintiva – é a única voz que se manifesta (a versão apresentada é a de Marta) e a única identidade que se manifesta (não há outro nome em toda a narrativa). Além disso, apenas ali o nome *Marta* aparece.

Esse autor modelo também norteia o leitor para o curso de sua leitura, avisando-o do que lerá e, conseqüentemente, levando-o a tomar posturas diante disso.

No título, ele também se mostra como o responsável pelo processo da produção textual, embora não o seja pelo discurso em si, que pertence a Marta: atua poderosamente em uma esfera ao mesmo tempo extra e intra-narrativa, pois intervém de fora e antes, num ato lúdico, antecipador, direcionador, norteador, e ainda autoriza a manifestação do discurso, como se a manifestação dessa voz dependesse dele. Ou seja, no lugar de o título ser algo como “A minha versão” e assim introduzir um depoimento de Marta

---

<sup>1</sup> PUCMINAS.

sobre si mesma, o que pareceria mais coerente com a 1ª pessoa que discursará, ele se faz como uma apresentação.

O título torna-se, então, elemento fundamental na identificação de vários aspectos desse conto, pois, através dele, o autor modelo produz significativos e associados efeitos semânticos. Dessa forma, esse elemento atua como indutor para as reflexões do leitor. Nesse caso, não fica apenas no campo do paratextual, mas se inclui na fronteira em que se insere a narrativa, como estratégia do agente que permite uma outra voz, que convoca a personagem para sua ação; também para o tipo textual que se faz teor do conto, o discursivo, inserido literariamente no gênero conto. É, pois, o instrumento pelo qual o autor modelo dirige não só a emissão como também a recepção, pois *dirige* ao leitor que competência ele deve ter, para que se submeta às estratégias e vetores temáticos e sociais presentes na narrativa. É um procedimento de codificação construído pelo autor modelo, que se incorpora como diretor da escrita e da leitura.

Linguisticamente, isso está garantido pelo artigo definido *a*, que antecede o substantivo *versão*, seguido da preposição cujo efeito de sentido é de posse – *de* –, seguida do elemento possuidor, *Marta*. Essa gramática do título evidencia a intencionalidade do autor modelo de impossibilitar versões múltiplas por parte da enunciadora e, ineditamente, liberar o leitor, consciente da parcialidade do discurso em primeira pessoa que se presentificará no conto.

Temos, então, a entidade autor modelo que apresenta a sua versão, delineada no título; esta, por sua vez, permite que a enunciadora Marta apresente sua versão (ele também acompanha, ouve essa versão); e ainda direciona a versão do leitor, que, alertado pelo título (Atenção! A história está contada apenas na versão de Marta!), pensa que poderá optar por ser envolvido pelo discurso de Marta ou questioná-lo e construir sua própria versão.

Temos, assim, já de início, uma proposta de um conto *in versões*, um conto que se manifesta em um discurso, dirigido por um outro e que se amplia em outro(s), todos entrelaçados.

Passemos ao discurso que compõe o conto. Assim como anuncia o título, vemos que o corpo narrativo vem de uma voz feminina, que revela suas impressões sobre sua relação matrimonial com um escritor.

De início, o leitor parece se deparar com uma esposa em processo de separação, esperançosa com o futuro que se lhe abre:

*Não pense, amor, que me deixou velha, amarga, voltada na direcção das portas que se abrem agora sobre o infinito. Se quer saber, também não envenenou a minha alegria. A sua partida deixou em mim intactos o saber o sabor dos frutos. Consigo aprendi que viver é seguir o curso dos rios, acreditar na loucura dessa viagem, descobrir mesmo a poesia que pode haver nos impossíveis barcos. (...) Sabe? Sobra-me ainda o sétimo fôlego da gatinha parda e de olhos cinzentos que renasce sempre ao pé do lume. De novo no meu tempo, no tempo que volta a pertencer-me, estou pronta como a noiva que sente pousar-lhe na cabeça uma segunda e prometida pomba da paixão.” (MELO, pág.55)*

Temos aí o início de um texto feito para o outro, como uma missiva, e, nela, Marta não se anuncia como uma Medéia, não é alguém em desespero, com ímpetos de vingança. Pelo contrário, parece ser uma mulher que, findada uma relação amorosa, não se deixa dominar pela dor vivida.

Essa percepção inicial parece consistente inclusive porque, no primeiro parágrafo, temos uma fala em tom lírico-doloroso. Marta fala de si mesma, de como se sente, como se o outro fosse algo do passado, já no campo da memória. E de uma memória que não interfere no porvir.

No entanto, logo no segundo parágrafo, essa situação começa a se inverter, inversão que toma corpo até o final da narrativa, em um só fôlego. Marta inicia agora um flash-back de sua vivência emocional junto a seu marido, um escritor dedicado quase que exclusivamente a si e sua escritura.

Esse marido, cerne de sua vida, é alvo de sua dor, de seu discurso, de sua escritura. Ele protagonizou a vida de Marta e, causado por ele, esse processo de memorização vai sendo tomado, aos poucos, por grave tom de amargura. As metáforas em que se traduz esse passado são construídas sob o signo da negatividade: é o período da noite masculina – presente, perene, sufocante –, que se opõe à noite feminina, um sempre anunciar-se sem acontecer (“Lia-se a noite na incrível, incorrigível desordem dos seus papéis. A outra, a noite feminina que era suposto pertencer-me e eu viver junto de si, nunca chegou a entrar.”); são imagens de pássaros no-

turnos (“Redacções sucessivas, cheias de inquietação, eu sei, acerca de pássaros nocturnos que depois se soltavam das suas mãos”); é a imagem do marido semelhante a um esqueleto, ausência de vida (“Olhava-se, e você era os ossos, o esqueleto, o volume das penas desse azul de melros, pombos e cagarras.”) (MELO, pág.56).

O reviver pelas memórias permite que a vida passe rapidamente, e elas se dilaceram nos vincos que aparecem no rosto do marido, marcando o tempo. E a marca do tempo não é exposta de forma bela, já que houve uma outra que impediu, dia após dia, a construção de um tempo que deixaria saudade.

Essa outra são os livros, eles foram a outra que se intrometeu entre o casal, impossibilitando-lhe quaisquer chances de felicidade.

Diante disso, ficção e realidade se misturam nessa versão feminina. A realidade narrada se mostra destruída pela ficção construída pelo marido. E, significativamente, ele toma do marido seu instrumento de trabalho, as metáforas, para com elas conseguir atingi-lo.

Ao fazer isso, entretanto, sai dos limites do campo da escrita biográfica e oferece ao leitor o benefício da dúvida no que tange ao realismo que a se poderia esperar da obra. Ratifica-se, assim, a proposta do autor modelo, que no título nos avisara de que o texto a ser lido era uma versão, e, como se sabe, há várias versões para o mesmo fato. E ainda se essa versão é ficcionalizada, aí então passamos ao mundo do verossímil e não do verdadeiro. Cabe a nós, como leitores, fazermos um pacto de leitura com a verossimilhança ou negarmos nosso pacto com ela

Fazendo esse pacto, deparamo-nos com as metáforas de Marta, especialmente aquelas relativas ao processo da escritura, em maior intensidade, tomadas de amargura. É pelos livros que o marido envelhece; a caneta é sua escolha de vida, mas, para Marta, a cruz que segurará quando morto; os sonhos são, antiteticamente, mais pesados que a realidade, a ponto de ele ficar “vergado ao peso dos sonhos, e não da realidade” (MELO, pág.56).

Enquanto para muitos inventar o infinito é o mais alto grau da literatura, para Marta, não passa de um *apenas*, entremeado pela

ironia: “E correndo o risco de estar apenas inventando o infinito” (grifo nosso) (MELO, pág.56). O corpo vergado pela escrita, que poderia parecer a outros olhos sinal de concentração, determinação ante o processo criativo, a Marta tem a mesma representação da metáfora do corpo vergado pela humilhação: “O pescoço delgado perdera aliás a última noção do orgulho” (MELO, pág.56)

Esse tom de menosprezo perpassa todas as metáforas, todas as descrições, todos os comentários. E se acentuam pelas ferinas palavras, que zoomorfizam o marido, comparado a bois e camelos, o primeiro, símbolo da passividade; o segundo, da pretensão: “Com os anos, cresce-lhes uma grande, uma iníqua pança de bois sedentários. Depois vão-se-lhes lentamente os cabelos, como aconteceu consigo. E por fim nasce nos seus dorsos sempre arqueados a bosta daquele discreto animal que só serve para atravessar desertos...”. (MELO, pág. 56)

Mas Marta também constrói metáforas sobre si mesma e que trazem à tona (como um revide à constante indiferença do marido), põem a nu a solidão vivida, onde permaneceu no passado e onde permanece no momento em que discursa: “Sinto-me como o sino das suas manhãs de sono e perturbação. Certa de que não haverá outro vento nem a mão de outro homem”. (MELO, pág.57)

Metaforicamente ainda, o menosprezo se verticaliza, toma novo impulso através de palavras escolhidas sarcasticamente e a dedo, construídas no diminutivo. *Gloriazinha literária* (MELO, pág. 57) é uma dessas expressões que revestem o menosprezo de ódio. E ela aparece exatamente quando as lembranças de Marta são tomadas pela descrição das mentiras do marido, que lhe telefonava “de cidades sem nome, creio que de Barcelona e Madrid, porque estava calor ou houvera sempre um contratempo de última hora sobre a viagem de regresso. Em Roma chovia.” (MELO, pág. 58)

Interessante aqui observar que as desculpas dadas pelo marido são, inversamente ao que ocorre no discurso literária, clichês, parte do arquivo comportamental-discursivo do universo masculino. Assim, a experiência de Marta começa a parecer ao leitor algo comum ao universo das relações matrimoniais, de forma que a função de escritor em nada diferencia o marido de outros tantos que existem. Verifica-se essa percepção também em Marta, que ironiza as justificativas do marido/profissional: “E essa coisa triste na vida

de um escritor, a chuva, obrigava-o a confessar-me a saudade dos meninos, do conforto da nossa casa e do bife com molho de cogumelos à mesa dos amigos de sábado, posta por mim”. (pág.58) Então, a chuva, elemento tratado na linguagem da literatura como símbolo, metáfora, imagem, é desmitificado no discurso de Marta, como se ela pudesse dissolver em sua fala a imagem de escritor do marido.

Apesar disso, das desculpas e relacionamento clichê, o dilaceramento vem pela rival-palavra, em Marta redimensionada, escancarada em sua força tão pouco humana e que, portanto, coloca Marta em uma situação inelutável.

Por isso, vingativamente, a escrita do marido – e metonimicamente toda a literatura – é uma *literaturazinha*, passível do, pelo menos, desprezo de Marta. Esta censura o caráter ficcional, as personagens, quase que teoricamente tecendo comentários, semelhante a um estudioso do discurso literário. Mas, diferentemente de quem tem essa função social, tecendo comentários comezinhos, invejosos, enciumados da vida pública do marido.

Entrelaça então sua ranzinza crítica ao marido escritor com as feitas pelos críticos de obras literárias, nem sempre elogiosas. Busca no discurso crítico oficial argumentos para alimentar sua amargura, recheada de solidão, insucesso e abandono.

Posta em evidência, a personalidade banal do escritor não tem perdão. O erótico homem público não passava de um péssimo amante em casa.

O homem idealizado pelas mulheres, também acidamente criticadas por Marta, em casa é um grosseiro e apagado personagem. Elas configuram o público leitor, medíocres, bajuladoras, mais encantadas com o gênero masculino que com as palavras que compõem as obras:

“A, ai! as pobres mulheres que se iludiam a sonhar com a magia das suas mãos em cima de um corpo adorado. Pobres das mulheres que invejavam o meu casamento consigo, as noites numa cama tão grande mas tão vazia como a nossa. Ai delas, que teriam ciúmes das paixões que as suas palavras, compostas numa pauta de solfejo, converteriam no mundo sinfônico dessa espécie de música da sua imaginação.” (MELO, pág. 64/65)

Ou ainda “leitores estúpidos” que “comiam-no, defecavam-no, e depois voltavam a ser estúpidos – porque você estava apenas sendo consumido, fazia parte dos seus desperdícios”. (MELO, pág. 64)

O gênio da escrita, afinal, era um reles homem. Para ela também um reles escritor, imagem construída pela muda observadora que sempre fora, alimentando-se como um rato de suas derrotas, conhecendo sua personalidade íntima, recheada de vaidade, orgulho, mentira, histeria, irreverência, lunatismo. Quase que guardando dados para esse momento de discurso-desforra, ia Marta arregaladamente perscrutando as entranhas podres do marido, do escritor, do escritor-marido.

E talvez tenha sido assim que Marta tenha também aprendido a escrever e, pela palavra escrita, agora finalmente se pronuncie, saia do seu silêncio, do seu mutismo de mulher à sombra da vaidade do marido.

Já que a vida de Marta, segundo Marta, se compôs da oposição palavra literária X vida familiar; palavra literária X filhos; palavra literária X amor; palavra literária X realidade, palavra literária X silêncio, palavra literária X Marta, enfim, sua transição para uma outra vida se faz através do mesmo instrumento: o verbo.

Metalingüisticamente, o texto se desenrola, com reflexões de crítica literária sobre o papel do autor, sobre a construção de obra, sobre o papel do leitor, sobre a própria crítica, sem nunca perder o foco no comportamento do marido escritor. Daí dizer “Nunca pude entender por que motivo os escritores se inquietam, se envolvem tanto das angústias de apostar sempre tudo na escrita do próximo romance.” (MELO, PÁG.62); “

E por esse aprendizado ela manifesta-se por vezes lírica – “Diga-me, como antigamente dizia, que eu sou doce e tenho dentro de mim o mel da sua grande carência de açúcar...” (MELO, pág.61), dominada pelas suas sedes – de amor e pela ânsia de entender a beleza do fazer literário, esta amante que sempre destruiu seus sonhos.

Também por esse aprendizado ela se apropria por elementos do universo da literatura, como os mitos:

“E depois, amor, não mais pude perdoar-lhe o facto de você



se fechar no gabinete das suas escritas, transformar-se no Centauro da casa e exigir alto, aos berros, aos assustados e atónitos meninos do nosso matrimónio o silêncio, o respeito, o culto pelo seu tempo de gênio em reincarnação. Fechado, horas sem fim, no seu canto, eu esperava em vão a sua metamorfose. Imaginei sempre que lhe cresceria um corno, uma cauda de boi, um manto de pêlos e, que os membros se transformariam em breve em patas ungluladas, com cascos tão perigosos como os dos cavalos no momento da castração”. (MELO, pág.64)

E é com essa apropriação do discurso literário que Marta finaliza sua versão, em uma demonstração da aversão que sofreu, por parte do marido, durante toda sua vida de casada; em uma demonstração da aversão que construiu pelo mundo das palavras literárias:

“Nunca houve ninguém com tanto jeito como você para musicar as palavras e sinfonizar os parágrafos compridos de uma prosa. Porém, isso tinha o preço de você se calar para mim, esgotado da sua poesia, suspenso de um anzol de silêncio e dependurado do poço, como um peixe, para servir de isca aos peixes estúpidos que eram, e sempre foram, os seus leitores.” (MELO, PÁG.65)

## REFERÊNCIAS

VÁRIOS AUTORES. Doze escritores portugueses contemporâneos: antologia. Lisboa: Dom Quixote, 1997

## O VENDEDOR DE PASSADOS: BUSCANDO SENTIDOS PARA A MEMÓRIA

Vera Lucia Martins Sarubbi<sup>1</sup>

O homem é dotado de cinco sentidos básicos com os quais percebe o mundo onde vive. De posse dessa apreensão, cabe a ele fazer e refazer constantemente seu percurso existencial de modo a levá-lo a significar mais do que um simples estar neste mundo, ou seja, dar forma ao que é plural e significativo em sua existência. Neste sentido, a literatura constitui-se como espaço de permanente transformação que leva o homem a refletir e fazer-se significar meio à pluralidade que o envolve.

Fazer literatura pressupõe muito mais do que proporcionar prazer estético. O trabalho literário tem sido, não raras as vezes, palco de denúncias e olhares revisionistas sobre o passado e alguns escritores têm sabido se valer desse espaço para falarem de suas origens e como eles as vêem e pensam. José Eduardo Agualusa – angolano de origem, homem do mundo por opção – soube perceber a força da literatura enquanto meio de reflexão e mudança, e a traz de forma bem urdida nas histórias que escreve.

O romance em análise nesse estudo denomina-se *O Vendedor de Passados* e traz, de forma, um tanto o quanto inusitada, situações ficcionais que se baseiam na realidade social do povo angolano.

Na história, Félix Ventura, personagem central na trama, é um negro albino, angolano como Agualusa, que tem um estranho ofício: vender passados. Seus clientes estão entre ministros, fazendeiros, generais, empresários e camanguistas, todos pertencentes à opulenta burguesia de uma Angola contemporânea pós-guerra. É para essas pessoas, cujo futuro econômico-social está hoje assegurado, que Félix Ventura arquiteta passados respeitáveis, origens “de pergaminho” que sustentem esse novo futuro, traçando-lhes árvores genealógicas a partir de ancestrais célebres – antes, para eles, ilustres desconhecidos – de modo a lhes conferir orgulho de si e de sua linhagem, ainda que falsa. E, a partir desse jogo de interesses por um ontem que não desabone e garanta o amanhã

---

<sup>1</sup> PG / UFF.

desses angolanos - dominando o cenário político-social do país - o autor lança um olhar revisionista sobre a construção da memória identitária de Angola, recorrendo à sátira mordaz, mas bem humorada, por meio da narrativa de ficção. Com toques de misticismo e sonho, ele constrói, via linguagem escrita, um texto que brinca com os sentidos do leitor, na medida que cria, ele próprio, um jogo entre a ficção e a realidade, numa tentativa de resgatar o que o qualifica como intérprete da existência angolana em relação ao mundo.

Há um certo estranhamento na história – uma osga (lagartixa) como narrador/personagem e um autóctone que comercializa passados – mas que não impede que ela flua na linha do autor que é falar e pensar seu país em sua essencialidade e seu papel no contexto mundial.

Com uma ação bem tecida em ambientes descritos numa linguagem quase cinematográfica e personagens que se movimentam e se metamorfoseiam ao longo da narrativa em busca de suas essências pretéritas, *O Vendedor de Passados* constrói processos de significação e instaura leituras múltiplas do sujeito angolano contemporâneo em sua crise constante de identidade, através da construção destes personagens que transitam pelo espaço de Angola acrescido de outros caminhos, em um tempo que ora se faz real, ora sonhado, ora presente, ora passado.

Não se pode analisar a obra sem se levar em consideração todos os elementos que dela fazem parte, pois se corre o risco de se perder o percurso do jogo. Assim, vamos abrir o tabuleiro, alinhar as peças e lançar o dado para começarmos a jogar.

Iniciemos pela estrutura da narrativa que se nos apresenta como o tabuleiro que servirá de base para o trajeto das peças. O texto está disposto em capítulos curtos, estruturados em torno de um complexo de imagens que delineiam personagens e ambientes com efeitos de aquarela via descrição lingüística e permeiam o discurso, reforçando, assim, o olhar revisionista-reflexivo sobre o *jogo de memória identitária* que aflora na sociedade angolana hoje. A coerência e continuidade de sentido da ação ocorrem internamente, a partir do movimento do tempo narrativo que oscila entre passado e presente em dois planos : o real, com seus limites naturais à ação propriamente dita e o onírico, onde a liberdade se instala nos flu-

xos de consciência do narrador e suas releituras do passado.

Os personagens são as peças que se deslocam na ação em movimentos de vaivém, o que lhes configura uma estrutura quase que emblemática para o percurso da narrativa. Cada um deles traz sua importância para esse percurso e não pode ser descartado do jogo sob a ameaça deste perder seu sentido.

Todo ato de narração pressupõe um narrador que, por sua vez, demanda um certo grau de implicação no texto, podendo estar dentro ou fora dele; ser onisciente ou não. A sua relação com a sua narrativa está explícita no modo como ele vê os fatos, a ação e compreende os situadores do espaço e do tempo. Ele pode se distanciar mais ou menos desses fatos, expressando afeto ou desafeto, simpatia ou antipatia por personagens e/ou situações. Estranhamentos à parte, o narrador de *O vendedor de passados* é uma osga, um pequeno réptil sáurio, desprovido de aparelho fonador, cuja narrativa se faz em 1ª pessoa, ou seja, ele participa da ação. No texto narrativo, o discurso pode ser traçado como expressão do pensamento do autor da ação ou como discurso reportado. Neste sentido, temos aqui um texto híbrido, porque mescla o discurso do narrador e dos demais personagens. A fala desse narrador ocorre tanto no plano real como no onírico, revelando no plano da realidade, um monólogo interior (osgas não falam), enquanto que no sonho dá liberdade a fluxos de consciência, através dos quais ele pode falar livremente de si mesmo e de seu passado humano (ele teve um), trocar diálogos com Félix e com outros personagens, além de buscar a atenção do leitor para a sua história. Para Bergson, citado por Bosi, “a lembrança é a sobrevivência do passado. O passado conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança.”<sup>2</sup> e seu feitio mais puro de manifestação situa-se no sonho. Eulálio, a osga, embora não seja humano, fala como tal, participa da ação e busca na memória onírica, sentido para a sua existência atual e desempenho na trama junto a personagens “en-carne e osso”. Desse modo, pode-se afirmar que sua presença é simbólica no que tange ao olhar reflexivo do autor sobre a memória de seu povo e que esta presença se afirma ainda mais quando se imbrica nos caminhos do personagem principal – Félix Ventura – o negro albino, autóctone, que

<sup>2</sup> BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 3.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994. p. 53.

comercializa o passado para seus conterrâneos que o procuram em busca de falsas novas origens.

Félix vive numa Angola pós-guerras civis, um país destruído material e socialmente, onde o apreço pela cultura e tradição nem sempre é o melhor caminho de vida. A sociedade desponta com uma falsa marca de civilidade, embora busque, na verdade, um fio identitário que esbarra na ausência desta mesma civilidade. Jock Young, in Bauman, afirma que “exatamente quando a comunidade entra em colapso, inventa-se a identidade.”<sup>3</sup> As guerras terminaram e a comunidade angolana está em colapso político-social. Há uma busca pela reconstrução que enfrenta sérios problemas, os quais não podem e não devem ser desconsiderados quando se pensa no social, como: a questão étnica, por exemplo, bem representada pela *Velha Esperança*, personagem-símbolo da tradição, da origem étnica que “naturaliza a história”<sup>4</sup> da comunidade à qual o indivíduo está preso naturalmente e da qual não pode se desvencilhar, mesmo que queira; os problemas pós-guerra, como a minas encravadas no solo do país que precisam ser desativadas, serviço este que fica a cargo dos *sapadores*, homens que se arriscam em terrenos perigosos para desarmá-las, como podemos observar na seguinte passagem do texto<sup>5</sup>:

“...Neste país não falta trabalho aos sapadores. Ainda ontem vi, na televisão, uma reportagem, sobre o processo de desminagem. Um dirigente de uma organização não governamental lamentou a incerteza dos números. Ninguém sabe ao certo, quantas minas foram enterradas no chão de Angola. Entre dez a vinte milhões. Provavelmente haverá mais minas do que angolanos.” (...)

Minagem esta que não se limita à contaminação do solo e avança pela política, contaminando a sociedade e expondo os problemas do governo que só vêm a reafirmá-la. E o que assim vemos são ex-comunistas, hoje, “consagrados” capitalistas, circulando

---

<sup>3</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. p.196.

<sup>4</sup> Idem. P. 198.

<sup>5</sup> AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004. p.10-11.

pela vida angolana, deixando seus passados para trás em troca de origens falsas para garantir seu futuro: “Não tinha vergonha de gritar ‘sou comunista’ (...) mesmo depois que a versão oficial passou a negar o passado socialista do país<sup>6</sup>; mentira e corrupção que afloram a portas abertas: “Substituíram o presidente por um duplo. (...) Eu conheço o duplo. Contratei-o! Contratei outros também. O velho nunca aparecia em público.”<sup>7</sup>; vidas falsas que são construídas por Félix, como por exemplo o caso do Ministro que encomenda a este a escritura de um livro de memórias e assina tranqüilamente o trabalho como se fosse seu, além de outros problemas de igual gravidade.

“O Ministro está a escrever um livro, *A vida Verdadeira de Um Combatente*, denso volume de memórias, que pretende lançar antes do Natal. Para ser mais preciso, a mão com que escreve é alugada – chama-se Félix Ventura.” (...)<sup>8</sup>

Além do narrador e de Félix Ventura, há outros personagens de importância na trama que colaboram para a continuidade desse jogo da memória lançado por Agualusa. Dentre eles merecem destaque o estrangeiro /José Buchman / Pedro Gouveia, Ângela Lucia, Edmundo Barata dos Reis e A Velha Esperança, já mencionada anteriormente.

José Buchman, denominado inicialmente, *o estrangeiro*, aporta um dia à casa de Félix em busca de mais do que um passado:

“Queria mais do que um passado decente. (...) Precisava de um novo nome, e de documentos nacionais autênticos, que dessem testemunho dessa identidade.” (...)<sup>9</sup>

Ao contrário dos clientes costumeiros do albino, não precisava se mostrar à sociedade e, sim, esconder-se dela. De origem inicialmente ignorada e revelada apenas quando do aparecimento de seu

<sup>6</sup> Idem. P. 158 ( fala do personagem Edmundo Barata dos Reis).

<sup>7</sup> Ibidem. P. 160-161.

<sup>8</sup> Ibidem. P. 139.

<sup>9</sup> AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004. p.18.

feroz antagonista – o *vadio profissional*<sup>10</sup> Edmundo Barata dos Reis, espião e agente do imperialismo - Buchman pode ser considerado como símbolo do homem europeu (ele era português) que foi traído politicamente por seu próprio país no passado, sofrendo uma série de torturas e humilhações físicas e morais e cuja memória deve ficar para trás esquecida nas malhas do tempo, embora ela desperte nas ações de vingança passadas trazidas à tona pelo próprio Edmundo e na vida de sua filha – somente revelada também pelo aparecimento do antagonista – Ângela Lucia, a fotógrafa. Esses três personagens são peças emblemáticas na movimentação do jogo, uma vez que suas vidas, outrora entrecruzadas pela iniquidade da tortura, voltam ao passado através do hoje. Buchman foi traído e denunciado por Edmundo aos imperialistas e, por isso, ele, sua mulher (que era negra) e a filha ainda bebê sofreram na carne as torturas da repressão. Ele desaparece de cena, a mulher morre mediante os maus tratos e o bebê mestiço cresce e se torna a mulher jovem e bonita, Ângela Lucia.

Cada um deles reage de modo diferente ao passado: Buchman vira fotógrafo jornalístico após o período de cárcere e tenta se desvencilhar do que passou através da busca de uma nova identidade; Edmundo, após ter servido ao imperialismo como espião, é por ele descartado quando seus serviços não têm mais valia. Torna-se um “ex-cidadão exemplar. Expoente dos excluídos, excremento existencial (...)”<sup>11</sup> e passa a mendigar pelas ruas de Angola. Ângela Lucia, por sua vez, vira mulher e fotógrafa, que viaja “coleccionando luz”, como ela mesma afirma...

“Disse que era capaz de reconhecer certos lugares do mundo apenas pela luz. (...) Nem sequer sei se sou fotógrafa. Eu coleciono luz. É o meu esplendorio, disse: slides.”<sup>12</sup>

...e o faz, quem sabe, para fugir da memória de um passado negro, de dor, escuridão e aviltamento a que se viu submetida na mais tenra idade.

---

<sup>10</sup> Idem. P. 157.

<sup>11</sup> AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004. p.157.

<sup>12</sup> Idem. P. 55.

A Velha Esperança é o ícone da etnia africana, da tradição de um povo. “É a coluna que sustenta essa casa.”<sup>13</sup> ou seja, a sociedade angolana. Com ela, vê-se a memória viva de uma nação que, por mais que seja negligenciada em tempos de guerra, não pode e, sobretudo, não deve ser esquecida, abandonada à própria sorte, sob o perigo de finar-se.

Todos os personagens aqui mencionados são, de algum modo, fontes de revisão da memória sócio-política do povo angolano, mesmo que por veios da ficção. A bizarra profissão de Félix, nos faz pensar na questão da criação e uso de passados míticos para o uso político da memória do país. O adjetivo *mítico* significa, dentre outras coisas, “lenda, fantasia, coisa que não existe na realidade”<sup>14</sup>. E o que Félix inventa? Passados que não existiram na realidade de seus clientes e que servirão para lhes dar suporte social à sua nova fase política. Se pensarmos com Andréas Huyssen,

“nem sempre é fácil traçar uma linha de separação entre passado mítico e passado real, um dos nós de qualquer política da memória em qualquer lugar. O real pode ser mitologizado, tanto quanto o mítico pode engendrar fortes efeitos de realidade.”<sup>15</sup>

Passados reais e/ou imaginados, não importa. O que vale, na verdade, é o olhar revisionista que Agualusa traz ao leitor por meio da obra de ficção. E nesta acepção, Félix e os demais personagens da história, incluindo o estranho narrador, são seus instrumentos para chegar a essa reflexão sobre o futuro de seu povo via desacertos do passado. Cada origem, inclusive a do próprio Félix pode ser falsa; “Gosto de o ouvir. Félix fala de sua infância como se realmente a tivesse vivido. (...) Invejo a infância dele. Pode ser falsa. Ainda assim, a invejo.”<sup>16</sup> mas o que realmente está em jogo é a discussão sobre a questão sócio-política que envolve uma Angola pós-guerra, destruída em sua materialidade e em seus valores. O

<sup>13</sup> Ibidem. P.12.

<sup>14</sup> KOOGAN/HOUAISS. *Enciclopédia e Dicionário Ilustrado*. 4. ed. Rio de Janeiro: Seifer, 1999. p.1087.

<sup>15</sup> HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória*: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano: UCAM: MAM, 2000. p. 16.

<sup>16</sup> AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004. p. 94-7.



olhar irônico lançado pelo autor procura além do trocadilho de ficção; busca mostrar um país diferente daquele apregoadado pelas instâncias governamentais. Um país destroçado, que, no entanto tenta se reerguer para caminhar ao lado de outras jovens nações independentes, cujos objetivos sócio-político-culturais são os mesmos. E, nesse sentido, ele o soube trazer,- através do irônico e picaresco - de modo sério e consciente.

## REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *La poetique de Dostoievski*. Apud LOBO, Luiza. *A ficção impressionista e o fluxo de consciência*. In VASSALO, Lúcia (org.) *A narrativa ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 3.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- HUYSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano: UCAM: MAM, 2000.
- KOOGAN/HOUAISS. *Enciclopédia e Dicionário Ilustrado*. 4. ed. Rio de Janeiro: Seifer, 1999.

# OS LINHOS E A LINHA DO TEMPO NOS ESPAÇOS PORTUGUESES

Veronica Rodrigues<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende percorrer as linhas da vida através dos espaços e ambientes vividos nos romances *A Paixão*, de Almeida Faria, *Bolor*, de Augusto Abelaira e *O Esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes.

É a sua vida que eu quero bordar na minha  
Como se eu fosse o pano e você fosse a linha  
E a agulha do real nas mãos da fantasia  
Fosse bordando ponto-a-ponto nosso dia-a-dia  
E fosse aparecendo aos poucos nosso amor  
Os nossos sentimentos loucos, nosso amor  
O zig-zag do tormento, as cores da alegria  
A curva generosa da compreensão  
Formando a pétala da rosa, da paixão  
A sua vida o meu caminho, nosso amor  
Você a linha e eu o linho, nosso amor  
Nossa colcha de cama, nossa toalha de mesa  
Reproduzidos no bordado  
A casa, a estrada, a correnteza  
O sol, a ave, a árvore, o ninho da beleza

*A Linha e o Linho*(Gilberto Gil)

A imagem de um pano bordado, presente na maioria das casas, traz impressa em seus desenhos, todos os anseios de realizações afetivas e de plenitude, fazendo com que facilmente se transforme numa alegoria de lar.

“As imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nela”.

---

<sup>1</sup> Arquiteta, Urbanista/ Puc-Rio, Mestranda em Letras pela Puc-Rio

“A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa”. Gaston Bachelard<sup>2</sup>

A utilização da expressão “regaço da casa”, de que fala Bachelard, define bem as sensações e imagens que ela carrega, quase sempre associadas a colo, conforto, bem estar e proteção.

À medida que nos relacionamos com os espaços, e estes passam a despertar em nós algum tipo de emoção, transformam-se em lugares, como nos mostram as palavras de Marc Auge<sup>3</sup>: “O termo espaço, em si mesmo é mais abstrato do que o de lugar, por cujo emprego referimo-nos pelo menos, a um acontecimento (que ocorreu), a um mito (lugar dito) ou a uma história (lugar histórico)”.

Assim nossa casa, nosso canto, é a mais completa expressão de lugar e, na feliz observação de Bachelard, suas imagens estão em nós tanto quanto estamos nela. É nosso porto seguro, integral, sólido e uno simbolizado nas imagens de ninho, ovo, concha, útero, etc., lugar que nos dá os contornos primeiros de conteúdo e continente e a vital sensação de pertencimento e localização no espaço.

Ao ampliarmos nosso foco de visão, nossa casa pertence a uma vila, aldeia ou cidade, que pertence a uma região, que pertence a um país em um continente situado num globo redondo.

Os três romances tratam de questões comuns a todo ser humano, vividas no tempo cronológico e real e num tempo interior, subjetivo. Tempo onde os relógios não mantêm nenhum compromisso com os ponteiros.

A linha da História que costura as três narrativas atravessa os anos 60 e chega ao final dos 90.

É no interior da casa de uma família, durante o amanhecer de uma 6ª feira santa, que se inicia o romance *A Paixão*, de Almeida Faria, dividido em três partes: Manhã, Tarde e Noite.

O dia nasce compartimentado em capítulos-personagens-ilhas. Vários olhos que se abrem para si, janelas para vários mundos próprios, lugares carregados de cada um e esboçados de forma difusa e nebulosa. Diferentes sentimentos e múltiplas vivências dificultam a definição concreta dos ambientes que não se integram. São únicos em sua solidão e reais em seus sonhos despertados pelo

<sup>2</sup> Filósofo francês, 1884-1962

<sup>3</sup> Antropólogo francês.

sono.

Vários olhares sobre o mesmo espaço, vários espaços sob o mesmo olhar.

O dia avança e a sensação de falta de contorno se acentua num tempo-espaço só presente, na memória de Moisés, criado da família alentejana e testemunha de um tempo marcado por estações de plantio e colheita, lua e vida, noite e morte. Um lugar- Moisés - história, passado.

A concretude no espaço moto contínuo e igual da criada Piedade, estático na monotonia da ação e na vaga esperança de mudança, movimento.

O espaço sem lugar de Estela, serve desapossada de seu povo.

A Mãe, cuja ausência de nome sugere ser todas, ser a primeira e a última casa, decadente e cheia de fantasmas como a tia-avó, presa como ela por reprimir desejos como ela, doida como ela. Mãe-casa em ruínas, a vida em ruínas e seca de vida. Menopausa, pausa eterna no quarto cujas janelas dão para o desterro da rua.

O lugar dos filhos menores ao fundo da casa, no fim da linha de criação, espaço da infância preservada e guardada por um anjo. Espaço com grande sacada aberta para o largo, mas ainda fechada para o mundo de fora, o porvir. Lugar afetivo, dominado, entre muros.

Os espaços além muros para João Carlos são os do conhecimento, do futuro, da liberdade. Para Moisés o passado, memória, presente morto. Para Francisco, o pai, sete mil hectares de vergonha, espaço amassado pelo retrato vivo do avô.

Em André, a inércia, o sono, noite eterna e vazio interior. Espaço vazio, do desejo da serenidade cristalizada dentro do quarto. Espaço do sonho, ainda que pesadelo, a tentar uma vida que não se tem real.

Meio-dia na vila típica e bucólica alentejana, composta por igreja, mercado, prefeitura. Fotografias de um tempo parado e morno: a antiga quinta da família e seu passado histórico no pátio interno árabe, nos painéis de azulejos azuis setecentistas. A sala com piano e retratos, a cozinha que recende a assados, hortaliças e doces conventuais.

Todos ambientes familiares, lugares que evocam a infância, sensações variadas e conhecidas.

É noite, hora carregada de símbolos. A casa se vai desmanchando na ruína da família, se esfumando. A quinta, a vila, o Alentejo, perdem definição e sentido de Lugar no morraço parado e preso entre os muros do silêncio português.

Os espaços físicos embora os mesmos, se tornam deslocados de seu ambiente, de sua vocação. As referências incineradas já não mais existem, levando com elas os contornos, o afeto. A árvore no quintal da casa tomba.

Na narrativa de Almeida Faria, o espaço (ou a sua falta), perde a função descritiva e linear para acentuar o momento interno. É o espaço sentido. Não mais o cenário estático e previsível, planejado e detalhado para caracterizar as épocas e as gentes, mas fluido, elástico e disforme, real e virtual, composto e decomposto conforme o olhar de dentro.

Representação clara dos quadros fragmentados e difusos, da confusão e sensação de incerteza e não pertencimento, do esfacelamento das antigas estruturas familiares e sociais, dos valores morais e éticos. Um eterno presente de passados e o não futuro diante da morte dos ideais. Espaços abstratos carregados dos sentimentos comuns e melancólicos dos nossos dias.

## OS BOLORES DE BOLOR

O romance Bolor, de Augusto Abelaira, escrito em 1968 em forma de diário, faz supor, pelo gênero adotado, uma seqüência de impressões, confissões pessoais e íntimas registradas sobre a linha do tempo numerado em suas folhas; mas sobre este caderno, vão se introduzindo novas letras em outras mãos, entrelaçando passado e futuro, personagens e leitor num movimento repetido e constante das tintas sobre o papel que apesar de branco, imaculado, já se encontra pardacento.

Em 1961, quando Gagarin<sup>4</sup> faz o primeiro vôo espacial, abre para o mundo uma nova perspectiva, um novo ponto de vista nunca antes vislumbrado pelo olho humano. A Terra é azul, célula única, redonda, aguada, terra líquida. Esfera mensurável, imensa e pequena na tela da televisão, na lente que a registra.

A escala se modifica e confunde. O espaço conquistado, do-

---

<sup>4</sup> Yuri Gagarin, astronauta (1934-1968)

minado pelo Homem. Homem enorme, viril e potente. Homem pequeno, grão de areia, impotente.

Vista de longe, a esfera é partida. Diametralmente separada em ilhas cercadas por águas frias. Guerras frias.

Uma bola de gude que dança ao ritmo dos tecos humanos, demasiadamente humanos. Babel de contrastes.

A totalidade e a unidade na tela, na sala, na cela da cabeça oca, vazia de ideais. Silêncio e vácuo no espaço sideral. Silêncio e vácuo no espaço interior.

Espaços cheios de ar, cheios de objetos recheando as estantes. Livros e jornais espalhados, leitura dispersa e não concluída.

O entorpecimento que toma conta de tudo após 1968. O sonho acabou como os ideais e desejos. O silêncio da ditadura.

A inércia de não lutar. Salazar justifica a inércia. A crise esconde a inércia. Viva a crise!

Este é o cenário, base do palco de papel para este romance que é um diário de seu tempo, sem tempo. O espaço da perplexidade diante da velocidade e da violência dos acontecimentos, do fim das referências culturais e sociais. A transitoriedade e o efêmero refletidos na sensação de paralisia são registrados neste(s) caderno(s) a várias mãos.

É um diário de bordo, das linhas da vida, onde uns se passam pelos outros, falam pelos outros e para os outros. Narradores de si, parecem não explorar o íntimo do diário-pensamento e reflexão, e tampouco e um diário-diálogo. É um Diário-teatro.

O papel da fala escrita nos sujeitos indeterminados em busca de sujeitos ocultos. Orações sem sujeito e sujeitos tornados objetos, coisificados.

Questões sociais e políticas largadas pelos cantos e os bolores mostram o mergulho superficial e individualista imposto pelos tempos, onde o papel da arte mais do que nunca se torna digestiva e decorativa. A beleza encobrindo as chagas da realidade na tela pintada.

Um romance em que as pautas do papel formam um triângulo amoroso que se abre e se desdobra no quadrado de um lenço estampado com selos, registros de passagens, marcas de vida, cicatrizes espalhadas no pano que envolve a cabeça-globo-pensamentos. O tempo que passa pelas novas descobertas e avanços, amarrando

o pensamento. Imóvel. Tempo em alta velocidade que não passa, tempo que se sabe, mas não se sente.

Bolor que quando na fruta podre contamina as outras.

O Bolor de Abelaira que traz na própria escrita este limbo existencial, certamente não é uma bela tela “para dar beleza aos bem instalados na vida”<sup>5</sup>, mas um retrato do mofo que se instala, semeando dia a dia o germe do desconforto tão presente e sutil em sua capacidade de destruição, quanto necessário à cura da tuberculose, à circulação de novos ares pelos espaços-pulmões.

## O ESPLENDOR DE PORTUGAL

As imagens bordadas de afeto e sonhos nos panos de um enxoval são viradas do avesso “desbordadas”, esgarçadas e transbordadas de seu sentido por Lobo Antunes, em seu romance O Esplendor de Portugal.

Sobre o pano de fundo de uma noite de Natal, - festa máxima da Igreja Católica, a Noite feliz, a noite de luz, esplendor e confraternização em torno do nascimento de Cristo (que vem ao mundo para salvar a humanidade) - o autor borda com linhas de vida e tempo, a decadência de uma família angolana de origem portuguesa após a independência da colônia. Tal bordado vai se dando através dos relatos dos três filhos que, fugidos de Angola em Lisboa, revivem traços de suas vidas motivados pela expectativa de um reencontro no Natal, após quinze anos de separação.

Nas entrelinhas dos relatos, surge o da mãe, Isilda, que não deixou Angola.

É nesta mãe que Lobo Antunes insere a linha do tempo que costura o texto com movimentos finos e pontiagudos da agulha, alinhavando a rota família, transpassando em avesso e direito, o bordado puído de ausência e presença, passado e presente, memória e História,

“Porque sou mulher e me educaram para se mulher, isto é para entender fingindo que não entendia ...

*a fraqueza dos homens e o avesso do mundo, as costuras dos sentimentos, os desgostos cerzidos, as bainhas da alma...*”<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Abelaira, 1999,p.64.

<sup>6</sup> Lobo Antunes, 1999,p.102.

Fica em Angola acatando as ordens do pai “... e portanto não consintas em partir, não saias de Angola, sê bailunda dos americanos e dos russos, bailunda dos bailundos mas não saias de Angola,...” e porque “os que não engordarem o caju esquartejados nos trilhos e nos degraus das casas tornarão a Portugal expulsos através dos angolanos pelos americanos, os russos, os franceses, os ingleses que não nos aceitam aqui para chegarmos em Lisboa onde não nos aceitam também,... despachando-nos como fardos de quarto de aluguel em quarto de aluguel nos subúrbios da cidade...”.<sup>7</sup>

Sua resistência faz lembrar Portugal, a pátria-mãe a insistir na manutenção do fantasma do grande império no imaginário português, nas tradições e comportamentos sociais colonialistas. Não abandona suas terras e escravos, morrendo no delírio de uma união familiar, negando a realidade.

Imagens e sentimentos se batem e rebatem como revelando o sem fim de fragmentos de que somos feitos. Um mosaico grotesco, claro e definido em sua confusão.

Lobo Antunes deixa que as linhas do subconsciente e do inconsciente se emaranhem com as da consciência, fazendo aflorar sentimentos recalcados e sublimados que rompem a casca e deixam a ferida exposta. Descobre e traz para o lado direito, o avesso de pensamentos íntimos, com seus caminhos tortuosos e aparentemente desconexos. Golfadas sem controle onde o interior e o exterior se mesclam de forma abrupta e irreversível eliminando os limites entre realidade e ficção.

O título do romance, *O Esplendor de Portugal*, verso colhido da epígrafe – o hino português - traz impressa a ironia do autor quando louva uma nação que devastou e foi devastada, e que luta ainda hoje para pertencer à Europa.

O esplendor de uma nação-casa morta e sem brilho, plantada num terreno lodoso e minado, que vai sendo desabitada, desmobiada, e destelhada, morta como uma boneca sem um braço, cujo coração chacoalha no peito a dizer Mamãe; na casa-mãe e no filho Carlos, também filho da África; na escrava que um dia foi a amiga preta, mas o tempo passa e “*eu a jogar cartas no terraço e ela a semear mandioca na lavra...*”<sup>8</sup>, “*...e suspeitei pela primeira vez que a Maria da Boa Morte e eu não éramos iguais por a minha madrinha me não chamar preta*

<sup>7</sup> Idem, p. 244, 245.

<sup>8</sup> Idem, p. 124.



*nojenta...*”<sup>9</sup> de amiga passa à criada, escrava-preta, compondo o retrato de uma sociedade claramente racista. Preconceito social e cultural, explorado pelo olhar europeu.

Casa cujo coração é um relógio que pulsa sem ritmo e fora do tempo. Um relógio-texto que se repete obsessivamente a bater e rebater as feridas da vida, realçando as marcas de um tempo que ora passa, ora não quer passar. O esplendor de Portugal presente nos botões dourados das roupas dos criados e refletido nos talheres e pratos dos jantares na fazenda, fantasmas de um passado já morto a céu aberto.

O “esplendor” de uma família cujo pátrio poder é de um homem fraco escondido nos armários e no álcool, e seus filhos, frutos da terra nova, deslocados na própria família:

Carlos, “*O meu neto mestiço...*”<sup>10</sup> fruto de uma relação anterior do pai com uma africana; “*A minha neta prostituta...*”<sup>11</sup> Clarisse, cujo nome sugere a pureza e a claridade da raça europeia e Rui, “*O meu neto epilético...*”<sup>12</sup> dono da lucidez ofuscante e da percepção aguda características das crianças, mas cujo nome, parece estar associado à ruína do império colonialista.

A síntese do saldo colonial na fala desesperada da mãe: “... *rasgou a vida dela, não o quadro, com a tesoura da costura como o meu pai rasgou a vida dele com as amantes da ilha, o meu marido rasgou a sua vida numa palhota da Cotonang, os meus filhos devem rasgar a vida deles na Ajuda...*”<sup>13</sup>.

O “esplendor” de uma nação que recebeu um povo apátrida e exilado de si, um povo estrangeiro em qualquer parte e que traz na bagagem as máscaras africanas, recordações e vergonha pela diferença e pela semelhança com a mãe natural de Carlos: “...*idêntica às máscaras da Lena e como elas a fitar-me pelos buracos dos olhos sem espanto nem interesse...*”<sup>14</sup>

Um Portugal que para o primogênito é a vista do Tejo, novos mares e novos ares que não virão. É o espaço de seu apartamento feito pequeno para obrigar as pessoas a se odiarem.

Para Clarisse, Portugal é o Estoril, local de veraneio, das rela-

---

<sup>9</sup> Idem, p. 126.

<sup>10</sup> Idem, p. 219.

<sup>11</sup> Idem, p. 219.

<sup>12</sup> Idem, p. 219.

<sup>13</sup> Idem, p. 247.

<sup>14</sup> Idem, p. 119.

ções sazonais e frívolas.

Portugal para Rui, com sua lucidez, tem seu ambiente semelhante ao de Angola embora frustrante, pois a selva urbana e civilizada reprime as naturais reações aos estímulos neuróticos oferecidos pelas próprias cidades, cidades que hoje palcos dos mesmos males e contradições como mostra o trecho:

*“...o barracão da igreja evangélica com leteiro que dizia  
Cristo espera-te  
Ánsias de órgão lá dentro e um pastor chinês que nos intervalos dos cultos vendia lingerie no mercado...”*<sup>15</sup>

Ilustração e síntese de um dos vários espaços da cidade de Lisboa. Uma cidade como qualquer outra: igual, globalizada e multifacetada.

## ESPAÇOS NO TEMPO

Três romances, três autores, três momentos históricos, três famílias.

Em *A Paixão*, os espaços começam a ruir, a família a se desagregar, a noite sobre Portugal é uma tela quebradiça pelo tempo. Fotos de família sobre um piano empoeirado. As forças se acabam, a árvore tomba. O espaço se esmaece por trás da neblina. O castelo se quebra.

Em *Bolor*, já o espaço é vácuo. Faltam ar e vontade. A inércia é a dona da cena. As paredes desaparecem, transparentes através das telas abstratas. O espaço é reticente, para além das vagas ilusões. Um tanto faz, um dar de ombros, Lisboa passa na janela. *Bolor*, paralisia.

Em *O esplendor de Portugal*, há o despertar do torpor. Não resta pedra sobre pedra, o sangue volta às artérias pulsando com um vigor sufocante.

Três narrativas solitárias, sem trocas nem diálogos. Na *Paixão* o silêncio denso, pesado de ressentimento. Sons secos de lenha crepitando, vento, folhas secas, bruma e dor. Silêncio no Alentejo carregado de sintomas, que vaza o espaço da quinta e da vila al-

<sup>15</sup> Idem, p. 161.

cançando a Lisboa-Bolor pela tela da TV. O silêncio é mantido no diálogo adiado, na preocupação voltada para si, narcísica e inconsistente. Passa por ondas que não quebram, por ondas abortadas que vagam até O Esplendor de Portugal, quando chega mudo e transtornado por esse mal que é do Homem e da terra, território que não há mais, perda do espaço de pertencimento. Um silêncio absurdamente barulhento em suas romarias interiores.

É a volta da dor aguda, que n' A Paixão se mantém presa entre os muros, em Bolor se dilui e escorre pelo ralo, se pulveriza e se queda suspensa no ar. A dor do Esplendor de Portugal volta com a força da emoção reprimida pelo contexto histórico local, nacional e mundial. A dor explode, eclode num grito gutural e afônico em sua polifonia. A dor primordial, uterina e antiga.

As bandeiras da modernidade perdem as cores, começam a desfiar, se esfarrapar. Lobo Antunes destrói o que resta e retalha. Pisa e maltrata quando exagera na claridade. A luz ofusca. O olho arde. A boca seca, mas há que limpar a ferida, romper a casca, tirar o pus para recomeçar. Leva ao fundo do poço, aonde ninguém quer ir. Força com fórceps esse parto difícil. São muitos anos de apatia e silêncio. Desaprendemos a pensar. O parto é dorido mesmo. Nossa cabeça contraída entre as paredes resistentes do túnel.

Do fundo onde estamos só nos resta subir. E Lobo Antunes sabe disto e começa uma nova bandeira, tragicomicamente tecida em fios de veias e artérias, com feixes de nervos desencapados, mortos de dor, mas vivos.

A testa goteja um suor acre, a pressão se aumenta e Opa, Lá vem!

Suspiro novo, folhas novas para as novas árvores de abril ou maio.

**RESUMO:** “As imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nela”. “A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa”. A utilização da expressão “regaço da casa” nas palavras de Bachelard, define bem as sensações e imagens que esta carrega, quase sempre associada a colo, bem estar e proteção. À medida que nos relacionamos com os espaços e estes passam a despertar em nós algum tipo de emoção, se transformam em lugares, como dizem as palavras de Marc Augé: “O termo espaço, em si mesmo é mais abstrato do que o de lugar, por cujo emprego referimo-nos pelo menos, a um acontecimento (que ocorreu), a um mito (lugar dito) ou a uma história (lugar histórico)”. Assim nossa casa, nosso canto, é a mais completa expressão de lugar. É o porto seguro, integral, sólido e uno simbolizado nas imagens de ninho, concha, útero, etc., que nos dá os contornos primeiros de conteúdo e continente e a sensação de pertencimento e localização no espaço. Ao ampliarmos nosso foco de visão, nossa casa pertence a uma vila, aldeia ou cidade, que pertence a uma região, a um país em um continente situado num globo redondo e uno. O presente trabalho pretende percorrer os romances **A Paixão**, de Almeida Faria (1965), **Bolor** (1968), de Augusto Abelaira e **O Esplendor de Portugal** (1997), de António Lobo Antunes, através dos espaços vividos em seu tempo cronológico e real e em seu tempo interior, subjetivo, aquele cujos relógios não mantêm nenhum compromisso com os ponteiros.

**Palavras-chave:** Espaços, Pertencimento, Lugares.

**ABSTRACT:** *When Bachelard says: “Life begins well, begins closed in the lap of home”, he argues the relationship between the places where one lives and life experiences and feelings. Marc Augé says that a space becomes a place when one has roots, is able to establish relations with others. It involves the sense of identity. We pretend to go through “the spaces and places” of the following romances: A Paixão, written by Almeida Faria (1965), Bolor (1968), written by Augusto Abelaira e O Esplendor de Portugal (1997), written by António Lobo Antunes, and try to explore their chronological and subjective, internal time.*

**Keywords:** *Space, places.*

## REFERÊNCIAS

- FARIA, Almeida. *A Paixão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.
- ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BAUMAN, Zigmund,. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.

# A TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA NA ÁFRICA DE LÍNGUA OFICIAL PORTUGUESA

Vima Lia Martin<sup>1</sup>

O conceito de transculturação narrativa, forjado pelo crítico uruguaio Ángel Rama (1926-1983) para alicerçar sua reflexão teórica acerca da literatura latino-americana, parece-nos bastante operacional para pensarmos também algumas das produções literárias mais significativas do continente africano. Como se sabe, a proposição do termo “transculturação” deve-se ao sociólogo cubano Fernando Ortiz, que o concebeu para expressar os processos de contato entre culturas diferentes colocadas no jogo da dominação imposto sobretudo pelo empreendimento colonial.

Considerando dois conceitos importantes propostos por Antonio Candido em sua *Formação da literatura brasileira* - o de sistema literário e o de formação - Rama incorpora o termo “transculturação” aos estudos literários, nos anos 70, para discutir o modo particular e específico de a América Latina inserir-se no sistema cultural mundial. Ou, em outras palavras, “para explicar de que maneira formas da modernidade européia haviam, através de um processo de transculturação, se adaptado à realidade latino-americana, vista como caudatária”<sup>2</sup>.

Num intenso e tenso embate de formas culturais, os critérios inventivos e seletivos de uma comunidade podem culminar - em termos de literatura - naquilo que o crítico uruguaio chamou de “processo transculturador”. Fruto de uma perspectiva empenhada, a

transculturação narrativa é concebida e estudada por Rama como processo e também como projeto (em grande medida utópico) para a consolidação de uma América Latina verdadeiramente autônoma.

Assim, segundo Rama, o violento choque de culturas gerado

<sup>1</sup> Professora de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo.

<sup>2</sup> AGUIAR e VASCONCELOS, 2004, p.88.

pela dominação colonial pode ser equacionado, em termos de elaboração narrativa, por obras que articulam, em diversos níveis, as inovações europeias tidas como modernas, vanguardistas, e os traços culturais locais que procuram preservar os valores tradicionais. Solucionar-se-ia, assim, no plano estético, a tensão entre universalismo e regionalismo, típica dos países colonizados.

Objetivamente, tal processo realiza-se nas obras literárias em três níveis: o lingüístico, o da estruturação e o da cosmovisão. O nível mais imediato - o da língua - resgata os modos de expressão regional, resultando numa linguagem literária peculiar. Os escritores dão voz a diversas culturas, ágrafas ou não, estabelecendo um diálogo entre a tradição popular e a erudita.

O segundo nível, o da estruturação narrativa, corresponde à construção de mecanismos literários próprios, ancorada na autonomia de temas regionais e na articulação original dos mesmos, além da valorização de realidades especificamente periféricas.

Por fim, o terceiro nível, o da cosmovisão, é o ponto em que se engendram significados, definem-se valores e desenvolvem-se ideologias. Deixando de lado o discurso lógico-racional e incorporando à cultura contemporânea uma nova visão do mito – capaz de interpretar os traços particularizantes das culturas colonizadas – a singularidade e a identidade das várias culturas regionais seriam enfatizadas através do que Rama chamou de “exercício do pensar mítico”

Os três níveis do processo transculturador seriam simultaneamente agenciados pelo escritor para a afirmação de um sistema literário próprio frente às mudanças oriundas da modernidade homogeneizadora. Ainda segundo Rama, no conjunto da produção literária latino-americana, quatro escritores teriam encontrado um alto nível de equilíbrio formal em sua prosa transculturadora: o brasileiro Guimarães Rosa, o peruano José Maria Arguedas, o colombiano Gabriel García Márquez e o mexicano Juan Rulfo.

Pois bem. Se o conceito de transculturação se mostrou e ainda tem se mostrado produtivo para a reflexão sobre a afirmação identitária da literatura latino-americana, por que não considerá-lo na reflexão sobre a formação das literaturas angolana e moçambicana, por exemplo? Por que não pensarmos em escritores como Luandino Vieira e Mia Couto como expoentes desse processo

transculturador, ou seja, como catalizadores privilegiados de temas e técnicas imprescindíveis às literaturas que anseiam pela consolidação de uma identidade nacional?

De fato, se tivermos em perspectiva os projetos literários desses dois consagrados escritores africanos de língua portuguesa, verificaremos em sua prosa a ocorrência de um processo transculturador análogo ao observado por Rama na produção literária da América Latina. Parte significativa das narrativas ficcionais desses autores propõe, nos três níveis já apontados – o lingüístico, o da estruturação narrativa e o da cosmovisão –, a superação da cisão cultural provocada pela presença do colonizador português em terras africanas.

Isso não significa, de modo algum, escamotear a dominação estrangeira exercida com brutalidade no recente passado colonial desses países e que, com maior sofisticação, se perpetua ainda no presente. O impacto violento do poder das nações ricas sobre as nações mais pobres torna inconcebível o exercício de trocas culturais em pé de igualdade: todos sabemos o quanto as culturas dos países periféricos são frágeis diante da produção cultural das grandes potências. Mas a transculturação narrativa, vale enfatizar, não pressupõe o atenuamento da tensão existente entre forças políticas e econômicas em desequilíbrio. Inserida numa perspectiva de formação, ela se constitui como uma espécie de resposta cultural empenhada no reconhecimento e na afirmação de um sistema literário autônomo, capaz de assumir-se em toda a sua complexidade.

Outra ressalva importante diz respeito às próprias especificidades do contexto africano em que nascem as literaturas nacionais em língua portuguesa. Voltadas para uma consolidação identitária em contextos de dominação colonial e de independência recente, essas literaturas trazem enfaticamente as marcas da opressão e da violência em seus temas e em suas formas.

Toda sociedade colonial, como nos adverte Memmi, é “um fenômeno social global, uma totalidade. Essa totalidade, no entanto, é constituída por interesses antagônicos e inconciliáveis, contraditórios, portanto.”<sup>3</sup> Essa contradição fundamental, que está na base das relações coloniais que opõem sistemas culturais absolutamente diversos, manifesta-se, em termos de discurso literário, numa

---

<sup>3</sup> MEMMI, 1989, p.8.



profunda dualidade ainda muito viva nos tecidos sociais africanos. José Luís Cabaço, ao discutir a questão da identidade na literatura moçambicana, é taxativo:

A questão fundamental da diferença na literatura de Moçambique situa-se no binómio influência ocidental – tradição oral. Os africanos, pela herança colonial e pelo poder hegemónico euro-americano, não poderíamos permanecer alheios às ressonâncias dessas propostas culturais que nos chegam do norte. Contudo, o Ocidente continua a não querer entender a África. A percepção da diversidade das realidades africanas permanece objeto constante de generalizações e é, com muita frequência, folclorizante.(...) A tendência é celebrar essa diferença, petrificando a cultura africana nos elementos que a distinguem.<sup>4</sup>

Se as culturas africanas são permeáveis às propostas culturais dos países ricos, o mesmo não ocorre - pelo menos com a mesma intensidade - no sentido oposto. No que tange ao trabalho do escritor africano, caberia a ele, então, o enfrentamento da experiência simultânea com as formas da oralidade, vinculadas à tradição, e as formas da escrita, condição essencial para a produção literária. Responder a esse desafio só é possível numa perspectiva utópica, como assevera o autor:

Só na realização da Utopia – fundada na justiça, na liberdade, no progresso e na convergência dos destinos entre o Povo e o intelectual, entre a prática e a teoria – se resolveria a questão da dualidade.

(...) o escritor, uma vez confrontado com o problema da identidade, nunca mais dele vai se livrar. É esse o seu destino e é essa a riqueza da literatura de que é sujeito e complemento.<sup>5</sup>

A utopia enfatizada por José Luís Cabaço pode, de certo modo, ser aproximada da utopia acalentada por Rama, na sua apreensão da literatura latino-americana. Se para o crítico uruguaio a transculturação efetivada na ficção da América Latina é principalmente uma aposta na superação literária da dualidade cultural, para os escritores africanos essa mesma aposta talvez se alie a uma neces-

<sup>4</sup> CABAÇO, 2004, p.66-7.

<sup>5</sup> Idem, p.68-9.

sidade de ordem ainda mais prática: a de construir literariamente suas próprias nações ainda tão jovens. A um só tempo, nascimento e maturação impõem-se como desafios para as recentes literaturas africanas.

Mia Couto, ao render homenagens ao projeto ficcional do grande transculturador Guimarães Rosa numa comunicação recente, aproxima inequivocamente as realidades culturais brasileira e moçambicana e afirma:

A escrita de João Guimarães Rosa empreende algo que está para além da literatura: uma mestiçagem de sentidos, uma ponte entre a modernidade e a tradição rural, entre forma épica moderna e as lógicas do relato tradicional. É isso, no fundo, que é o próprio Brasil.

Esse é o desafio de procura incessante de uma identidade plural que ainda hoje enfrenta o Brasil. O mesmo desafio enfrenta Moçambique. Mais que um ponto de charneira necessita-se hoje de um médium, alguém que usa poderes que não provenham da Ciência nem da técnica, para colocar esses universos em conexão. Necessita-se da ligação com aqueles a que Rosa chama “os do lado de lá”. Esse lado está dentro de cada um de nós.<sup>6</sup>

As palavras do escritor moçambicano parecem corroborar nossa percepção de que o conceito de “transculturação narrativa” é operacional para pensarmos a produção literária mais contemporânea nos países africanos de língua portuguesa. Afinal, não seria a transculturação narrativa uma resposta - inovadora e utópica - ao desafio de procura incessante de uma identidade plural? E não seria Mia Couto justamente o “médium” capaz de colocar os universos tradicional e moderno em conexão?

Como se vê, pensar a transculturação narrativa no interior dos sistemas literários africanos é uma tarefa que cabe a nós, pesquisadores, enfrentar com dedicação e rigor.

---

<sup>6</sup> COUTO, 2005, p.112.

**RESUMO:** O trabalho defende a pertinência da utilização do conceito de transculturação narrativa, forjado pelo crítico uruguaio Ángel Rama, para a compreensão das literaturas africanas de língua portuguesa.

**Palavras-chave:** Ángel Rama; transculturação narrativa; literaturas africanas.

**ABSTRACT:** *The aim of this paper is to show the relevance of the concept of “narrative transculturation”, developed by the Uruguayan critic Ángel Rama, for a better understanding of the African literatures of Portuguese language.*

**Keywords:** *Ángel Rama; narrative transculturation; African literatures.*

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, F. & VASCONCELOS, S. “O conceito de transculturação na obra de Ángel Rama”. In ABDALA Jr., B. (org.). *Margens da cultura. mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- CABAÇO, José Luís. “A questão da diferença na literatura moçambicana”. In *Revista Via Atlântica*. São Paulo, n.7, p.61-9, 2004.
- COUTO, Mia. “O sertão brasileiro na savana moçambicana”. In *Pensamentos. Textos de opinião*. Lisboa/Maputo, Editorial Ndjira, 2005.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- RAMA, Ángel. “Os processos de transculturação na narrativa latino-americana”. In AGUIAR, F. & VASCONCELOS, S. (orgs.). *Ángel Rama. Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

## SOPHIA ANDRESEN POR SOPHIA ANDRESEN: AUTO-REFLEXÃO E REFERENCIALIDADE

Virgínia Bazzetti Boechat<sup>1</sup>

Para Sophia de Mello Breyner Andresen a poesia é uma proposta de intervenção no mundo. Esse caráter, que ela por vezes definiu como *uma moral*, permeia sua poética, seu ser e estar na terra, é uma salvação possível e uma bandeira revolucionária diante da fragmentação, do desagregar que a contemporaneidade impõe, em sentidos dos mais diversos, ao homem. Sua obra pode ser lida como uma espécie de manifesto de seu movimento ímpar rumo à sua existência plena como ser humano.

Essa preocupação perpassa o rigor e a clareza irrefutáveis de sua produção poética, de seu trabalho limpo com a linguagem, da capacidade de recorte e nitidez em seu olhar. Essa mesma preocupação apresenta-se como uma consciência quase dobrada – no sentido de duplicada mas também de envergada para conseguir se enxergar – sobre si mesma em muitos poemas e principalmente nas suas chamadas “Artes poéticas”, e em ensaios, discursos e também em toda forma de vestígio documental que Sophia às vezes dispõe ao redor dos círculos de seus poemas.

A consciência sobre a própria escrita é sem dúvida uma marca andreseniana cuja presença toda a crítica percebe e aponta. Sophia pode, inclusive, ela mesma também ser entendida como uma poeta-crítica. Todavia, em escritos como as “Artes poéticas”, por exemplo, é extremamente difícil precisar onde começa a narrativa e termina a crítica, e vice-versa, se é que tal fronteira poderia ser encontrada nesse caso. Importa aqui pensarmos que se cruzam a auto-reflexão e a referencialidade nesses textos e que sua articulação se torna mais intrincada a cada recorrência de termos, nos versos e nas frases ao longo da obra da autora, o que acaba por montar uma espécie de mapa rumo à sua relação justa com o real.

A “Arte poética I”, publicada em *Geografia*, de 1967, narra a chegada de um personagem narrador, ou da própria Sophia, se preferirmos, a uma loja na cidade portuguesa de Lagos. Entre muitos

<sup>1</sup> Virgínia Bazzetti Boechat é mestre em Estudos de Literatura pela PUC-Rio.

objetos, ela olha as ânforas de barro pálido sobre o chão, e fixa seu olhar, em uma destas, a escolhe. Notemos que “Olho para a ânfora [...]” inicia de três parágrafos seguidos nesse texto.<sup>2</sup>

A *realidade instaurada* ali, dentro da loja, na *doce penumbra*, pelo contato visual com aquele determinado objeto, cria um contraste com a *realidade externa* à loja: “Porém, lá fora na rua, sob o peso do mesmo sol, outras coisas me são oferecidas. Coisas diferentes. Não têm nada de comum nem comigo nem com o sol. Vêm de um mundo onde a aliança foi quebrada.”<sup>3</sup> Apresenta-se um ambiente exterior que *se oferece*, que disponibiliza uma variedade de coisas, um mundo que ainda é apenas um *habitat*. Entretanto, quando o olhar do sujeito escolhe a imagem da ânfora, “paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religação” são vivenciados por ele. “A ânfora estabelece uma aliança entre mim e o sol”, afirma.<sup>4</sup> Simboliza, nesse ponto, um trecho do mundo exterior cercado e delineado, e é esse trecho que brilha, surge, aparece no poema, edificando o próprio real: “Ela [a ânfora] é ali [sobre o muro em frente do mar] a nova imagem da minha aliança com as coisas”.<sup>5</sup> Tais sentimentos de inteireza e aliança devem-se à possibilidade de captar, nesse foco sobre a realidade, a tão prezada imanência do objeto, de um vaso que traz em si *um princípio incorruptível* de beleza, mencionado nesse texto.

Também no ensaio de Sophia intitulado “Antiguidade Clássica”, ou “O nu na Antiguidade Clássica”, há um trecho inteiro reservado às ânforas. É nesse estudo da autora que a ânfora como metáfora se torna simultaneamente mais exata e complexa. Esse tipo de vaso não é um corpo humano nu, lembra-nos, mas preconiza os princípios que regeram a invenção do nu grego:

[...] a clareza, o rigor, a busca da proporção e do ritmo, o entendimento da proporção como princípio de beleza, a capacidade de dizer com os meios mais simples, – numa economia semelhante à do poema escrito com poucas palavras –, a articulação firme, o espírito atomístico onde cada elemento se integra no todo mas permanece inteiro se separado do todo, a geometria, a busca [...] da forma necessária, justa, essencial.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Andresen, 1990, p.85.

<sup>3</sup> Id., p.86.

<sup>4</sup> Id., p.85.

<sup>5</sup> Id., p.86.

<sup>6</sup> Id., 1975, p.133.

Eis que percebemos, então, em todas as características citadas por ela, diversos elementos da constante busca poética andreseniana. Se pensarmos nesse sentido de atomístico mencionado pela autora, a imagem da ânfora da loja em Lagos, objeto este que foi escolhido, recortado e transferido para o espaço marinho, pode ser uma referência metafórica aos próprios *termos saturados de desejo*, as palavras-chaves do universo poético de Sophia, às quais ela recorre para fazer brilhar o real; mas a ânfora pode metaforizar o próprio texto poético. O princípio incorruptível da ânfora é o princípio incorruptível do nu, e de “mar”, de “areia”, de “praia”, de “branco”, de “casa”, de “luz”, de “silêncio”, de “estrelas” e de cada círculo econômico de seu fazer poético. No entanto, na nossa contemporaneidade, sua inteireza e sua aliança podem existir apenas no reino individual, mortal e vulnerável que “cada um por si mesmo encontra e conquista”.<sup>7</sup>

Na “Arte Poética II”, ainda em *Geografia*, a autora aponta a ligação com o mundo exterior e a religação com o real estabelecidas pela poesia: “Pois a poesia é minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, meu encontro com as vozes e as imagens”.<sup>8</sup> A audição soma-se à visão, e mais adiante também o olfato é incluído, e todos esses sentidos são entendidos como maneiras de participação e encontro com a realidade, é daí que se inicia o processo de intervenção:

Por isso o poema fala não de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância, e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão.<sup>9</sup>

O termo *participação* confere uma condição de agente a esse sujeito. Na “Arte poética I” Sophia afirma que “vamos de coisa em coisa” na tentativa de erguer nossa religação<sup>10</sup>, ou seja, nós agimos. Nessa *vida concreta*, como menciona na “Arte poética II”, o sujeito

---

<sup>7</sup> Id., 1990, p.86.

<sup>8</sup> Id., p.87.

<sup>9</sup> Id.

<sup>10</sup> Id., p.85.

irá recortar o real, “vincando seus contornos”<sup>11</sup>, conforme palavras de Eduardo Prado Coelho. Na “Arte poética I” o que podemos entender como esse mesmo mundo é um espaço onde se cada um vai no intuito de captar o reino simbólico de inteireza: “Este é reino que buscamos nas praias de mar verde, no azul suspenso da noite, na pureza da cal, na pequena pedra polida, no perfume do orégão.”<sup>12</sup> Na “Arte poética II”, porém, a imagem da vida concreta não mais marca o contraste entre uma realidade exterior fragmentária e o real de aliança, o que é bem nítido no texto anterior.

É possível perceber que, para se referir a essa *vida concreta*, Sophia elege pormenores do mundo, como sons, imagens e odores, mas também referenciais que podemos considerar bem abstratos, como a distância das estrelas e a respiração da noite. E tudo é reunido sob a condição de *vida concreta* a ser expressa e unificada em versos. Esses elementos foram, assim como a ânfora, recortados; por isso surgem nos textos poéticos como signos de unidade: “Se um poema diz ‘obscuro’, ‘amplo’, ‘barco’, ‘pedra’, é porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas”, aponta a autora em “Arte poética II”.<sup>13</sup> Podemos enxergar, a partir daí, que ela propõe um processo circular, que começa em um mundo exterior que se oferece, confuso, plural, fragmentado. Em meio a essa desordem, o olhar escolhe um objeto a ser recortado e captado em sua imanência. Nesse objeto, tornado símbolo, já é vivenciada a aliança com o mundo, através da qual a real se diz. Também como signo no texto poético, esse símbolo expressa novamente a imanência; seu existir no mundo exterior deixa-se dizer, aparece e brilha nos versos. O nome fala a realidade exterior em uma ordem em que esta faça sentido. O poema reintegra o mundo, que não é mais, por conseguinte, exterior ao sujeito, já que ambos se encontram numa mesma ordem – simbólica. Este é, no entendimento de Sophia, o *verdadeiro real*, que não exclui aquele real externo, mas, antes, promove sua ordenação e inteireza. O desordenado mundo exterior adquire o estatuto de sombra, ou ausência, porém integrado nesse universo reunificado.

As idéias de recorte, de imanência, de aliança com o mundo são retomadas na chamada “Arte poética III”, texto lido em 1964.

<sup>11</sup> Coelho, 1972, p.225.

<sup>12</sup> Andresen, 1990, p.86.

<sup>13</sup> Id., 1990, p.87.

A autora refere-se a “uma felicidade irrecusável, nua e inteira”, relacionada à sua lembrança mais antiga, o tão conhecido “quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha”.<sup>14</sup> Essa felicidade erguia-se justamente do brilho do mar e do vermelho da maçã, de acordo com palavras de dela: “era a própria presença do real que eu descobria”.<sup>15</sup> Era o momento em que o mundo exterior adquiria sentido pelo encontro do sujeito com as coisas, com suas formas e sua imanência, instaurando o real.

Em seu ensaio sobre Antiguidade Clássica, Sophia relaciona o que hoje chamamos felicidade com o “nosso acordo com o terrestre”<sup>16</sup>, e é esse mesmo sentido de felicidade que a intervenção no mundo procura reencontrar, erguer e reunir. Felicidade, inteireza e nudez a autora descobria naquele instante da infância, no contato com o real, segundo ela, através da objetividade de seu olhar.

Mas a proposta poética andreseniana em relação ao olhar torna bastante difícil definir sua poesia como objetiva ou subjetiva, mesmo sendo uma poética ligada à atenção e apartada do sentimentalismo, e mesmo tendo a autora mencionado sua própria objetividade. O olhar de Sophia tem outra a configuração, pois se aproxima de uma definição de olhar trazida por Sérgio Cardoso, na qual “vidente e visível misturam-se e confundem-se em cada ponto de sua indecisa extensão”.<sup>17</sup> Essa aderência, que poderíamos caracterizar como uma subjetivação, a própria autora classifica de modo contrário.

Em seu ensaio intitulado “A poesia de Cecília Meireles”, há um trecho em que Sophia Andresen aponta a presença de certa subjetividade e de certa objetividade na poesia dessa autora brasileira, afirmando entretanto que ambas não se misturam, apenas se cruzam. Ela argumenta que Cecília é um poeta objetivo “Porque quando ela nos fala do ‘vento liso’, da ‘clássica luz de Maio’, do ‘desequilíbrio dos oceanos’, a natureza nos mostra aquela sua face divina que o homem não lhe acrescenta pois ela a possui inteiramente.”<sup>18</sup> Por isso, somos também levados a crer que Sophia

<sup>14</sup> Id., 2001, p.7.

<sup>15</sup> Id.

<sup>16</sup> Andresen, 1975, p.128.

<sup>17</sup> Cardoso, 1999, p.349.

<sup>18</sup> Andresen, 2000 p.64.



define certamente como sua própria objetividade a proposta de apreensão da imanência das coisas.

O que dizer, porém, de uma objetividade capaz de perceber tanto o perfume do orégão e a imagem de um ângulo da janela quanto a *respiração da noite*? É bem provável que o que Sophia Andresen chama de objetividade de seu olhar esteja mesmo nesse captar do imanente e no caráter atento de uma poesia que lhe pede que “viva atenta como uma antena”.<sup>19</sup>

A autora, ainda no ensaio sobre Cecília Meireles, demonstra também a presença da subjetividade naquela poesia: “Cecília é um poeta subjetivo na medida em que ela se busca a si própria através de tudo, na medida em que ela é alguém que vai ‘Dando e buscando sempre sua própria imagem’”.<sup>20</sup> Mas quem conhece os poemas andresenianos percebe a constante busca de si mesma que a escrita ali encena, o que é bem representado pela própria busca constante de se reintegrar, de tornar-se inteira e presente. Algumas vezes isto aparece explicitamente nos versos, como em “Inicial”, de *Dual*, livro publicado em 1972:

O mar azul e branco e as luzidias  
Pedras – O arfado espaço  
Onde o que está lavado se relava  
Para o rito do espanto e do começo  
Onde sou a mim mesma devolvida  
Em sal espuma e concha regressada  
À praia inicial da minha vida.<sup>21</sup>

Em alguns momentos no ensaio da autora é mesmo difícil deixar de enxergar referências à sua própria obra ou à sua proposta poética e moral, mesmo quando o assunto é a arte pré-helenística ou a literatura de outra autoria. O uso de frases inteiras iguais em textos e contextos bem distintos denuncia por vezes um muito sutil jogo de espelhos. Um exemplo disto encontra-se no trecho em que declara ser a escrita de Cecília Meireles “uma poesia suspensa entre reinos divididos que tem de procurar constantemente a sua

---

<sup>19</sup> Id., 1990, p.87.

<sup>20</sup> Id., 2000, p.64.

<sup>21</sup> Id., 1999, p.134.

unidade, resolver a sua divisão [...]”<sup>22</sup> Também ao falar da *fidelidade à imanência* presente em determinada estatuária grega ou ao dizer que “A Grécia recomeça sempre que alguém busca sua aliança com a imanência [...]”<sup>23</sup>, Sophia aponta na direção de si mesma, de seu ato de escrever. Isto tudo vem confirmar a unidade da sua própria proposta, pois a poesia, para ela, é una e religada, e promove a mesma inteireza de um tipo de escultura que celebra o sagrado no corpo humano e o sagrado consubstancial ao terrestre. A poesia faz ressurgir em um reino, que agora é somente de cada um, o tempo e o lugar onde “o divino sussurrava no universo.”<sup>24</sup>

Na “Arte poética IV”, publicada em *Dual*, livro de 1972, Sophia Andresen procura expor suas maneiras de escrita, seus momentos de criação poética. Geralmente, como afirma, o “poema aparece, emerge e é escutado num equilíbrio especial da atenção, numa tensão especial da concentração”,<sup>25</sup> por isto a necessidade de estar atenta. Os versos, afirma Sophia, vêm de algo a que “os antigos chamavam Musa”.<sup>26</sup> Porém ela completa ainda: “É possível dar-lhe outros nomes e alguns lhe chamarão o subconsciente, um subconsciente acumulado [...]”<sup>27</sup> Essa idéia de um poema que surge feito converge com a imagem de um sussurro divino no real, a ser captado, ou da imanência. Só algumas vezes seu poema aparece desarrumado e exige-lhe um trabalho de montagem. Em outras, não surge, mas sim uma “aguda sensação de plasticidade e um vazio”<sup>28</sup>, e nesse caso podem surgir versos auto-reflexivos sobre a própria sensação do branco. Além destas, algumas outras maneiras, menos freqüentes, são apontadas pela autora, no mesmo texto, mas sempre ligadas a certa pausa.

Na “Arte poética V”, do volume *Ilhas*, de 1989, Sophia relata outra experiência da infância, de quando pensava serem os poemas “consubstanciais ao universo [...], o nome do mundo dito por ele próprio.”<sup>29</sup> Nessa época ainda, acreditava que se pudesse “ficar completamente imóvel e muda em certos lugares mágicos

<sup>22</sup> Id., 2000, p.62.

<sup>23</sup> Id., 1975, p.185.

<sup>24</sup> Id., 1975, p.188.

<sup>25</sup> Id., 1999, p.166.

<sup>26</sup> Id., p.167.

<sup>27</sup> Id.

<sup>28</sup> Id..

<sup>29</sup> Id., 2004, p.76.

do jardim [...] conseguiria ouvir um desses poemas que o próprio ar continha em si”.<sup>30</sup> É possível deduzirmos que ela ainda adulta continuou a acreditar nisto, como declara: “No fundo, toda a minha vida tentei escrever esse poema imanente”.<sup>31</sup> A autora, mais uma vez, confirma a necessidade do vazio e da despersonalização, também mencionadas na “Arte poética IV” como a *pausa* que sua criação poética lhe pede.

Se pensarmos que Sophia escreve sua proposta em meio a um mundo de contrariedades, fragmentação e ausência, veremos a grande tensão dos versos e dos dias. No ensaio sobre a poesia de Cecília Meireles, ela nos diz:

Assim como um corpo humano está construído à volta do seu esqueleto assim também toda a poesia possui interiormente um mito que a mantém de pé, que lhe dá a sua permanência e que determina ou exprime a atitude vital do poeta em frente do mundo. É através dos seus mitos que o poeta ultrapassa os acidentes para que sua própria vida não seja um acidente [...].<sup>32</sup>

E como não poderia ser diferente, Sophia olha, recorta, cultiva com lucidez e rigor seus próprios mitos, que emergem como uma espiga – para usarmos uma imagem da própria autora – e caminhem para frente, tal como na estatuária do jovem nu grego, cuja existência é religada e inteira, porque “caminhar para a frente é emergir da divisão”.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Id.

<sup>31</sup> Id.

<sup>32</sup> Id., 2000, p.68.

<sup>33</sup> Id., 1977, p.78.

**RESUMO:** Através de um trabalho comparativo que passe principalmente pelas chamadas “Artes poéticas” de Sophia de Mello Breyner Andresen e por alguns de seus ensaios, busca-se, neste estudo, apontar certas características fundamentais da visão que a autora constrói sobre sua obra, assim como sobre a relação da escrita o mundo da contemporaneidade, espaço e tempo de fragmentação e ausência, onde cada homem precisa por si só reencontrar e erguer sua existência inteira. É fato conhecido ser sua poesia marcadamente referencial, de participação na realidade, de perseguição do real, sempre numa tentativa de erguer essa existência inteira, tanto humana quanto das coisas e do próprio real. Deixam-se perceber na auto-reflexão andreseniana também alguns traços constantes, e mesmo algumas incongruências, que acabam por evidenciar intrincadas articulações em sua obra, como, por exemplo, entre os conceitos de subjetividade e objetividade, mesmo numa escrita que se diz e se quer objetiva. Desse modo, procura-se apontar toda uma maneira própria de referencialidade, demonstrada pelos processos de criação, pelas propostas morais para sua obra e vida, e pelas intrincadas relações dentro de sua poesia; procura-se apontar a referencialidade tal como se apresenta na auto-reflexão de Sophia Andresen.

**Palavras-chave:** Sophia de Mello Breyner Andresen, auto-reflexão, referencialidade.

**ABSTRACT:** *Through a comparative work that crosses the so-called “Poetic Arts” from Sophia de Mello Breyner Andresen and by some of her essays, this study aims to show some fundamental characteristics of author’s vision of her work, as well as the relationship between writing and the contemporary world, the fragmentation and absence’s space and time, where each man needs to reencounter himself and raise his whole existence. It is a known fact that her poetry is notably referential, with participation in reality, chasing the real, always attempting to raise this whole existence, as much as human as about things and reality itself. In the andresenian self-reflexion it is possible to notice some constant traces, and even some incongruences that end up by showing intricate articulations in her works, for example, on the concepts of subjectivity and objectivity, even in a way of writing that auto-proclaims itself and wants to be objective. This way, this study tries to show a unique way of referentiality, demonstrated by the creation processes, the moral proposals for her life and*

*work, and by the intricate relationships inside her poetry; it tries to point out referentiality as it is presented by the self-reflection of Sophia Andresen.*

**Keywords:** *Sophia de Mello Breyner Andresen, self-reflexion, referability.*

## REFERÊNCIAS

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Antiguidade Clássica. FRANÇA, J. Augusto et al. *O nu e a arte*. Lisboa: Estúdios Cor, 1975.
- \_\_\_\_\_. A poesia de Cecília Meireles. *Metamorfozes 1*. Lisboa: Cosmos, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Geografia*. Lisboa: Salamandra 1990.
- \_\_\_\_\_. *Ilhas*. Lisboa, Caminho, 2004.
- \_\_\_\_\_. Obra poética I. Lisboa: Caminho, 1999.
- \_\_\_\_\_. Obra poética III. Lisboa: Caminho, 2001.
- CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- COELHO, E. P., O real, a aliança e o excesso na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense, 1972.

# DAVID MOURÃO-FERREIRA NO JL

Vitor Santos de Oliveira<sup>1</sup>

Ao ingressar na pesquisa da Professora Teresa Cerdeira sobre a obra de David Mourão-Ferreira, deparei-me com um vasto universo a ser explorado: os textos publicados pelo próprio autor no periódico português “JL – Jornal de Letras, Artes e Idéias” no período de 20 anos (anos 80 e 90). Cabia-me uma função inicial de levantar todos esses ensaios, mas logo se tornou claro que a pesquisa cresceria também com a anexação de textos escritos por outros críticos sobre a sua obra e publicações de inéditos (poesia, contos, romance). Numa segunda etapa, coube-me selecionar os ensaios que julgasse mais pertinentes, fazendo uma resenha crítica sobre eles, de modo a que pudessem servir de base de orientação àqueles que se servirão deste material colocado à disposição de consulta na Cátedra Jorge de Sena e no Setor de Literatura Portuguesa da UFRJ.

No que diz respeito à primeira fase da pesquisa, ou seja, o trabalho de pesquisa no JL, foram catalogados 138 textos, em 762 edições do periódico cuja primeira edição data de março de 1981, da qual David Mourão-Ferreira participa já com um ensaio, até a última edição de 1999 (material disponível nos arquivos da Cátedra). Claro está que, com sua morte, em 1996, os textos passaram a ficar mais raros, e sua última aparição nos anos 90 será constituída por um texto da edição 697, de julho de 1997.

Não foi uma tarefa simples catalogar esses textos, contudo este trabalho detetivesco acabou sendo prazeroso e enriquecedor, pois constituiu um modo de entrar em contato com os principais acontecimentos culturais de um Portugal recente, bem como a obra não só de Mourão-Ferreira, como também de seus contemporâneos.

Para a segunda fase, precisamos instituir alguns critérios, pois selecionar os melhores ensaios seria uma tarefa demasiadamente subjetiva, sobretudo diante da imensa qualidade do trabalho autoral, bem como das excelentes apreciações críticas que outros teceram a seu respeito. O critério para seleção dos textos para serem

---

<sup>1</sup> Mestrando em Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

resenhados, deste modo, procurou prestigiar os dois grandes poetas portugueses de todos os tempos: Camões e Pessoa. O trabalho ensaístico selecionado para esta apresentação foi um texto no qual Mourão-Ferreira elege Fernando Pessoa como o noivo da própria obra. Quanto à produção literária do próprio David escolhemos um que ele compôs exatamente como se assumisse a voz de Luis de Camões troçando de seus biógrafos. Entre os textos críticos de outros autores acerca da obra de David, foi selecionado um da edição de número 660, especialmente dedicada à obra do autor: “Mestre de poesia”, de Gastão Cruz.

Como amostragem dessas resenhas teremos:

CATEGORIA 1- **David ensaísta** - Edição: ano VIII n.310 (de 14 a 20 de junho de 1988): **“Fernando Pessoa ou o ‘noivo’ da própria obra”**.

O ensaísta começa por referir o deserto sentimental da vida do poeta e o grau zero de suas experiências eróticas, não obstante sua relação episódica e platônica com Ophelia Queiroz, a quem dirigiu cartas de amor, ora infantis, ora de terrível consciência quanto à verdadeira e única Mulher a quem como poeta poderia pertencer: a própria obra, a própria poesia. Tal projeto se vê ilustrado no trecho da carta de Pessoa a Ophelinha na qual ele revela: <<... a minha vida gira em torno da minha obra literária – boa ou má, que seja, ou possa ser. Tudo o mais na vida tem para mim um interesse secundário...>>. Aliás, lembra o ensaísta que Pessoa não só recusou a possibilidade de um casamento como também atribuiu o estatuto de solteiro a todos os seus heterônimos.

Mourão-Ferreira atribui a pessoa o título de “Ultra-Romântico” . Segundo ele, a exemplo de Kafka, ou Joyce, Proust ou Mallarmé, Pessoa teria assumido de maneira dramática esse asfixiante império da obra sobre a vida. O autor conclui seu ensaio de forma enigmática ao afirmar que o poeta português conduziu sua vida para uma espécie de espiritualismo que se ignora ou que nem sempre tem coragem de nomear.

CATEGORIA 2 – **David poeta** - Edição: ano VI n.205 ( de 9 a 15 de junho de 1986)

No poema **“Fala de Camões trocando de seus ‘biógrafos’**”, David empresta sua voz ao autor *d’Os Lusíadas*, dando-nos a idéia de que o próprio Camões teria retornado para satirizar e zombar daqueles que tentaram construir sua biografia. O eu-lírico faz então um aviso enfático: “É inútil buscarem meu signo”, alegando que nunca será encontrado em ruas, retratos, sequer em grutas ou manuscritos e muito menos em fósseis ou em falsas pistas. Ainda em tom de negativa, esse “Camões” reinventado pelo poeta David Mourão-Ferreira torna a avisar que buscá-lo será inútil, também através de comparsas que julgarem viver com ele. A reviravolta do poema se dá ao final quando surge uma espécie de esperança conformadora, e o poeta dá indícios de que só poderá ser encontrado através de Bembo, Virgílio, Petrarca, Ariosto ou Garcilaso, poetas nos quais ele se inspirou, revelando que só com eles contou por seus amigos. O poema deixa claro que qualquer tentativa de desvendar o passado do grande poeta quinhentista só terá sucesso se for levada em conta sua obra e suas referências intertextuais, que constituem seu dado biográfico mais valioso. O único na verdade digno de atenção.

CATEGORIA 3 – **Olhares sobre David** - Edição: ano XV n.660 (de 31 de janeiro a 13 de fevereiro de 1996): **“Mestre de poesia”**, de autoria de Gastão Cruz.

O autor inicia seu texto evocando o tempo em que ingressou na Faculdade de Letras de Lisboa, em 1958, e entrou em contato com um certo assistente de 31 anos de Vitorino Nemésio. Esse assistente, autor de dois livros de poesia, “*Secreta Viagem*” e “*Tempestade de Verão*”, era David Mourão-Ferreira. Ministrando aulas, que afirma Gastão, eram uma vacina contra o amadorismo, David provava que um verdadeiro professor de poesia deixa aos seus discípulos a noção clara de que escrevê-la era um ofício: “um trabalho”, como ele mesmo diria.

Quanto a David poeta, o autor afirma que ele ostenta, desde o primeiro livro, uma grande segurança de tom, expressão criada por Jorge de Sena, e um exemplo disso seria já o poema “*A Secreta Viagem*”. No entanto, a plena capacidade de utilização de recursos estilísticos é, segundo ele, alcançada mais tarde em “*Os quatro*”



Cantos do Tempo”, obra na qual explora os efeitos dramáticos da linguagem em todos os seus níveis.

Gastão Cruz, por fim, afirma que a energia mobilizadora das múltiplas virtualidades do texto tem-se mantido em toda a obra poética de David Mourão-Ferreira.

Claro está que a pesquisa incluiu a resenha de muitos outros textos. Mas gostaria de insistir ainda na riqueza que constituiu trabalhar com tão rico material de estudos literários, folhear um jornal de grande qualidade para a literatura e a arte em Portugal, encontrar ali referências à história portuguesa das duas últimas décadas do século XX, e, mesmo não sendo este o objetivo central da pesquisa, reencontrar importantes referências a obras e autores fundamentais das literaturas de língua portuguesa.

**RESUMO:** Levantamento de todos os textos em que constem o nome do autor no periódico português, divididos em três categorias a saber: David ensaísta (para todos os textos críticos de sua autoria); David poeta (poemas publicados de sua autoria); Olhares sobre David (textos ensaísticos de outros críticos acerca da obra do autor).

**Palavras-chave:** levantamento; resgate; periódico.

**ABSTRACT:** *Survey of all tests which take part the name of author in the Portuguese periodic called JL. These tests are divided in three categories. They are: The critic David (for all critics tests by his own authorship); The poet David (publish poem of his authorship); Looks over David (analytic tests by other critics about work's author).*

**Keywords:** *survey; ransom; periodic.*

## O PONTO LUMINOSO E A INUTILIDADE DA POESIA: OS INFOPOEMAS DE CASTRO

Wagner José Moreira<sup>1</sup>

Ao se deparar com o livro de Melo e Castro, o leitor encontra o neologismo **algorritmo**. Este o remete para o universo racional físico-matemático da computação e, também, para o universo da música, por meio dos sons que se apresentam com certa regularidade. Em verdade, tem-se aqui dois tipos de itinerários, o primeiro serve como um percurso fixo que deve ser utilizado de acordo com os seus limites; e o segundo aponta para um tipo de ação que deve ser compreendida como os movimentos formadores de uma assinatura vibrátil.

Em ambos os casos, pode-se perceber a presença de fortes indícios para a construção de sentido, seja ele qual for. Essa apreensão primeira parece revelar um sistema cheio de possibilidades significantes que se dirigem para uma linguagem objetiva, direta, clara, coesa e coerente. Uma linguagem que se empenharia em tramar os percursos rítmicos, musicais, com seus pares físico-matemáticos, uma nova música das esferas, uma música dos nanopulsos elétricos.

Todavia, essa poesia, que se utiliza de hardware e de software como ferramenta e suporte, tem o diferencial do ato criador humano por suas vias, uma vez que, por um lado, evidencia-se pela realização da própria tecnologia, um produto humano, por excelência, e, por outro, manifesta-se pela desenvoltura artística da poesia, também, uma construção humana. Por mais que se queira reconhecer certa distância entre atividade da máquina e o olhar do homem, ainda não se chegou ao ponto de se apagar completamente a presença do segundo nas ações do primeiro. Em outras palavras, as expressões tecnológicas e artísticas só afirmam a face humana, seja de maneira direta ou indireta.

Dito isto, pode-se compreender melhor as relações poéticas na escrita de Castro como deslocamentos sucessivos do sujeito,

---

<sup>1</sup> Professor da Universidade de Itaúna e discente da Pós-graduação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

da imagem, da linguagem e, por conseguinte, da poesia. Os textos convergem para uma postura transgressora que diz em sua apresentação os efeitos estéticos possíveis de serem lidos como uma abertura, um transbordar-se para além dos limites dessas categorias. Assim, sua escrita aponta para um exercício vigoroso e fluido da expressão poética.

## 1. A POESIA COMO LINGUAGEM LUMINOSA.



Ao se observar o poema “Urdidura” se pode verificar a preocupação com a visualidade do texto. Este aspecto imagético reforça alguns traços dessa poética que se faz de luz em sua espacialização dos componentes do texto, ressaltando as variações dos planos nos quais se apresentam, as suas múltiplas direções, nas quais se fixam suas palavras e riscos, a nitidez com que se mostram suas imagens. Estas marcas da escrita colocam-na à margem daquela que se pauta pela linearidade seqüencial da versificação.

O título já antecipa um procedimento comum a qualquer texto, seja de qual natureza for, o colocar-se como enredo, como trama. Por outra via, esse poema resguarda em si, simultaneamente, a

possibilidade de se ler a escrita como o suporte da trama, como um lugar de passagem do conjunto dos acontecimentos encadeados que formam a ação de uma obra. Portanto, ao enredo e o como ele se constitui, soma-se a face coletiva da reunião de elementos entre os quais se estabelecem operações e relações que lhes caracterizam como um domínio.

Mas, a urdidura é feita “de luz”, redimensionando seus campos de atuação para um espaço iluminado no qual prevalece o efêmero em seus volteios. Essa iluminação que é o texto transitório parece algo paradoxal, uma vez que elucidada aquela que está por se transformar, se findar, porque dinâmico em uma velocidade nem sempre perceptível, mas presente. Essa iluminação fixa a consciência do movimento dirigido para a falência que os corpos, e dentre eles os textos, apresentam ao se mostrarem em meio à própria metamorfose. Esse dizer o estado de mutação tanto afirma o que ainda está como ser presente, quanto fala a sua condição de passado, sua condição de um estar para o nada anunciado pelo porvir. Há tanto de agora quanto de futuro nessa escrita, tornando-a imagem de si mesma.

E, enquanto enuncia a própria imagem, essa poesia apresenta a sua verdade como “ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não como moeda” (Nietzsche, 1999, p. 57). Essa materialidade é o que resta a uma escrita pronunciativa de suas próprias qualidades, suas condições. O exprimir do que pode vir a ser compreendido como texto poético está posto às claras, sob a luz da expressão como um lugar de trânsito, de ligação entre este que irá deixar de ser e aquele que será, entre este que está por ruir e aquele que daí se construirá.

A apresentação gráfica do poema corrobora tais movimentos ao se dar com um grau de nitidez difuso, no qual prevalece a sugestão da palavra através de semi-tons cinzas, como se ela pudesse se desmanchar a qualquer momento. Os fragmentos não reconhecíveis indicam certa opacidade dos vocábulos. A aproximação gráfica entre a palavra e o traço, faz parecer que ambos interagem para a construção do tecido legível ao apontarem as direções que servem como elemento de ligação entre os outros vocábulos, em

outros dizeres, o traço e o vocábulo estão como signos nessa tessitura sinuosa gráfica e semanticamente.

Como já foi mencionado, também há uma corporificação do aberto, próprio da constituição poética. Aqui, “urdidura” faz jus à significação de intervalo apto a receber a trama, pois, tal qual um plano manifesta-se habilitada para estar na condição poética. Nesse sentido, modificada pela condição de “luz”, dá-se como a radiação eletromagnética provocadora, neste caso, de sensações visuais. A poesia é esta transcodificação de energia que percorre um circuito fechado, no qual imprime uma memória de sua presença como [1] ou de sua ausência como [0] para tecer uma rede macroscópica capaz de sustentar significações.

Denunciando suas operações algorítmicas, isto é, os processos pelos quais se descrevem “um conjunto de comandos que, obedecidos, resultam em uma sucessão finita de ações” (Farrer, 1999, p. 14), a poesia se apresenta como originária de uma lógica binária. Entretanto, deve-se lembrar, com o texto, que a “urdidura / de luz / ... [está de] passagem”; ela é apenas um meio que se deixa ver em nível de seus processos de criação e apresentação. O poético é o meio de si mesmo e o diz como uma escrita em estado de fluxo luminoso.

Assim, pode-se perceber a natureza singular dessa composição, uma vez que sua mínima parte não é mais a sílaba ou a letra, ela é o *picture element* ou, como o é chamado vulgarmente, o pixel. Da dimensão dessa unidade gráfica é que depende a resolução da imagem. Isto faz pensar na importância que adquire o aspecto gráfico da linguagem verbal, pois, a partir dele é que se identificará o poético como o lugar de agenciamento de imagens originariamente pertencentes a linguagens diferentes. Desta maneira, o traço exhibe a mesma unidade mínima que a palavra: o ponto luminoso.

Essa potência irradiada, emitida por uma fonte de ondas eletromagnéticas, está em um movimento repetitivo que garante sua visibilidade ótica e, por conseguinte, semântica. Esse estar em trânsito evidencia sua face reprogramável, acentuando sua dimensão passageira, mutável, como também o seu lado infinitesimal, a sua possibilidade de colocar, melhor digo, de tratar como equivalentes as linguagens visuais e verbais. A sinuosidade atribuída às ondas dos campos elétricos ganham a superfície da página como

a ondulação na qual se apresenta a poesia. Pode-se perceber nisso um dizer os seus próprios meios de produção, o que faz o poema voltar-se sobre si mesmo, lembrando a proposição primeira do verso.



A proposta da associação das linguagens visual e verbal ganha mais força ao se observar o poema “o risco”, que aborda exatamente esse tema. Apresentando-se com a forma de uma cruz imperfeita, diagonal, mas intensamente sugerida, o texto enuncia a dupla face da palavra risco: “perigo” e “traço”, constituindo o campo de atuação virtual para o ato de percepção do tecido poético. A poesia exercita a sua potência metalingüística como um percurso que apresenta a própria materialidade em um movimento de abertura, de fendimento de si mesma, prenunciando um estado dramático de perda ou ganho que conduz a escrita para um espaço de tensão.

A força do *resicare*, direção expressa pelo texto, aparece sob o estigma do temor, da gravidade, da circunstância que inspira cuidado porque expõe a proximidade da falência e do sucesso. Ambos implicam a mudança, a transformação, e anunciam por vir abissal e inominável. A poesia diz esse lugar, melhor, faz-se esse plano habitado pelo “u(v)ivo vivente”, por “todos”, impregnando-os com a ação que se dirige para esse fora ignorado, mas aparente.

O poético diz o que se sabe e não se pode dizer, pois a experiência só alcança o limiar do “risco”. O depois será o não risco, sempre adiado para um estado de *Aion* em uma direção impossível de se determinar, porque caminho não pisado, não experimentado. O poético fala o clímax de um se lançar para o nada, para o impalpável. Isto intensifica a expressão artística, ao mesmo tempo que sugere certa emotividade instalada na expectativa criada pela tessitura.

Há um trabalho gráfico que enfatiza na imagem poética os seus aspectos de linha e de superfície. No primeiro, verifica-se nas palavras os movimentos sinuosos e os retilíneos, ambos procurando demonstrar certa ação de profundidade como se houvesse uma distância maior entre as partes maiores e as menores dos vocábulos do poema. Todavia, eles se manifestam no mesmo plano, o que desnuda o caráter ilusório do traçado dessa escrita. Simular ganha uma energia ímpar para a manifestação poética, provocando um desfecho que envolve um jogo de aparência cativante, dirigindo o olhar do receptor para o espaço imaginário da sedução, no qual se estabelece a lei da indeterminação entre quem seduz e quem é seduzido. Aqui, há uma alternância, um deslocamento ininterrupto, instaurador do poético enquanto lugar de prazer estético.

Por outro lado, a linha reforça a gama gestual da composição dos tipos gráficos em suas direções e espessuras dadas. E, nesse impulso de registro e memória de certa individualidade humana mora um paradoxo: a mão do homem não gerou essa grafia, a não ser como uma transcodificação artificial, realizada por uma máquina e seus dispositivos de leitura de eletricidade. Essa linha luminosa ínfima em sua aparência é modificada em algo perceptível ao olhar como uma escrita poética. Essa energia física passa por um processo de utilização racional e ganha um novo visual, uma nova aparência que lhe acrescenta uma potência de sensibilidade única, desterritorializando as suas funções naturais e/ou produtivas para uma manifestação criativa.

Já no aspecto de superfície, pode-se perceber dois grandes movimentos: um que torce as palavras em uma forma curvilínea e outro que as coloca em estado de fuga, enviesadas em uma condição diagonal. A variação no arredondamento das palavras evidencia os diversos planos que estas constituem, expressando uma ação de

confluência em um espaço de encontro, de diálogo desses lugares verbais que se dão entre o côncavo e o convexo.

A expressão “o risco” e o termo “todos” insinuam um ponto de convergência próximo ao centro do poema, a primeira menos elevada em sua borda da esquerda e maior na da direita, apresenta-se em uma ação côncava, com uma leve torção das letras, já o vocábulo se dá em uma evolução convexa, também com uma modificação circular em sua grafia. Ambos incutem o conhecimento de um arco aberto em sua extremidade esquerda, desvelando uma dobra elíptica do plano das sinuosas que pode ser identificada com uma ondulação.

Esse efeito de ondas repercute por toda a tessitura, uma vez que abrange ao título, que também faz parte da cena poética, e ao pronome indefinido que abarca a imagem completa dessa poesia. A sua matéria expressa-se em dobras, cordas ou molas constituídas sobre uma tela branca, uma página opaca, apresentando um conhecimento que passa ao ato sob as solicitações dessa substância (Deleuze, 1991, p. 14) que se manifesta no espaço artístico.

A admissão dessa proposta é corroborada pela grafia dos vocábulos “perigo” e “traço” que desempenham a mesma ação de circunferência sobre si mesmos. Todavia, estes formam com o ápice de suas sugeridas curvaturas um intervalo que se abre ao infinito, pois, suas extremidades direcionam-se para sentidos opostos. O aberto está na composição da poesia como um fator de vitalização do artístico porque incorpora neste a potência do ilimitado. Este engendra na poesia sua face de secreto, tornando-a uma chave para uma esfera de saber oculto, evidenciando seu caráter emblemático (Benjamin, 1986, p. 36).

As expressões que se apresentam como um segmento retilíneo também apontam para um ponto de interseção próximo ao centro do texto. E parecem sugerir o mesmo movimento de se lançar para o aberto, para um além do limiar da percepção significativa. Assim, a poesia desvela um lugar caracterizado pela falta de registro sonoro, verbal ou visual, que se afirma pela invisibilidade absoluta, inscrevendo-a na ordem do olhar (Derrida, 1999, p. 125). Ela vê sem ser vista, ela tangencia o mistério maior sem dizer nada a seu respeito, denunciando uma condição solitária da obra que se estabelece no diálogo com seu leitor virtual (Blanchot, 1987, p. 12).



Percebe-se nessa escrita um grau de ilegibilidade acentuado se se observar as palavras vindas da parte nuclear do texto. Aqui se pode dizer que elas não servem para designar algo ou para dar voz a alguém, pondo em destaque a finalidade de aparecerem enquanto insinuadas palavras, o que faz pensar no poético dizendo a si mesmo como habitante de um espaço único e autônomo (Blanchot, 1987, p. 35).

Esse estado possibilita uma dupla inferência, por um lado, há a ausência da linguagem verbal, impondo-se um silêncio por meio da ênfase na imagem obscura que se apresenta. Todavia, a percepção dos quadriláteros formadores dessa vista disforme sugere um diálogo com a infraestrutura que compõe o texto. O pixel é a resultante desse processo de iluminação elétrica, limite microscópico dessa ação poética. A seqüência de estados fundadores do ato criativo fazem da poesia uma iluminação, seja em sua gênese ou em sua visualidade gráfico-semântica.

Por outro, destaca-se a impossibilidade de um centro significativo para a poesia, pois, este parece apontar para o aberto infinitesimal da fração. Nesta direção, caminha-se para o encontro com a partícula mínima dessa tessitura, o pixel e seu campo significativo. Aqui, a imagem se revela em sua intimidade, fazendo-a uma superfície que apresenta a si mesma como a instauração de um exercício constante de auto-afirmação no meio poético. Ao tender para uma condição mínima inapreensível, a escrita se revela semelhante ao risco, um plano que manifesta o efeito produzido pelo traçado.

Essa combinação de linhas, neste caso, retílineas dá a ver a geometria de um triângulo com sua base aberta voltada para o fora. Isto faz pensar na aproximação deste poema com o imaginário barroco, que imputa a esta figura um voltar-se para o transcendente. Torna-se importante destacar a força geométrica imanente dessa poesia que se revela como um falar o sublime, elevando-se além do limite de sua própria manifestação. Através de sua evolução espiralada ou de sua marcha de linha de fuga, a poesia mostra-se resplendente.



*no mais exíguo espaço de escuridão  
que eventualmente encontro à minha frente quando dentro  
de mim ou de mim começam a jorrar sons que apagando  
as luzes uma a uma a uma a uma a uma*

**sons que revelando e devolvendo a luminosa  
escuridão ao mais indefinido sentido de estar num  
tempo com um tempo de estar e ver com um tempo  
de olhar só ( único ) frente à massa sonora que eu  
próprio produzo e decanto com os meus olhos )  
ENSURDECEDORA (**

*no mais estreito tempo de  
escuridão que certamente encontro em meu redor*

**( n vezes ( n = não ) volto sem-  
pre ao revoltado ponto x e reconstruo o que meço com  
medidas dum tecido cada vez mais frágil = ágil de  
fraturas e elos alados de espaços idos.**

Dizer não aos eventos extraliterários e aos literários, dizer não à serventia, ao pragmatismo, ao racionalismo. Dizê-lo não constitui uma novidade para o poético, mesmo que a partir de um suporte eletrônico. Então, qual o sentido dessa imagem para a concepção da poesia? Por que investir em uma recuperação de algo que se quer irrecuperável? Esse o paradoxo anunciado pelo poema “Recuperação inútil”, de Castro. Utilizar o tecido artístico

para apresentar um espaço de reflexão sobre a própria tessitura, dada como algo perdido, um processo abissal que não pretende instaurar uma *archè*, uma origem ou autoridade ideal de sentido (Didi-Huberman, 1998, p. 139).

O texto como o ausente, esta a imagem que se afirma. Ao mesmo tempo, o exercício de leitura exige daquele que o faz um movimento ondulado para se construir sentido com as primeiras palavras do texto. Ação não retilínea, irregular, tal como a apresentação gráfica dos termos “sobre a”, “inútil”, “recuperação”, “do texto”. Evidencia-se, com esse procedimento, uma postura criativa diante da poesia, uma vez que para dizê-la é preciso unir as potências do texto e do leitor.

Essa poesia “só pode ser compreendida na dinâmica de um lugar constantemente inquieto” (Didi-Huberman, 1998, p. 139), operador de um desassossego permanente que afirma um movimento paradoxal, pois, o que está dito se faz como um lugar de grau mínimo na apresentação de uma significação. Por outro lado, garante à sua própria decifração um estado de perda, uma vez que aparece como uma fala aberta para o que não está feito e/ou dito. Assim, percebe-se um entrelugar, uma distância em meio ao que está pronunciado e o que pode ser apreendido, um espaço sensível que toca a todos, sutilmente, um espaço que afirma a importância da natureza gráfica para a compreensão do texto (Lotman, 2002, p. 868).

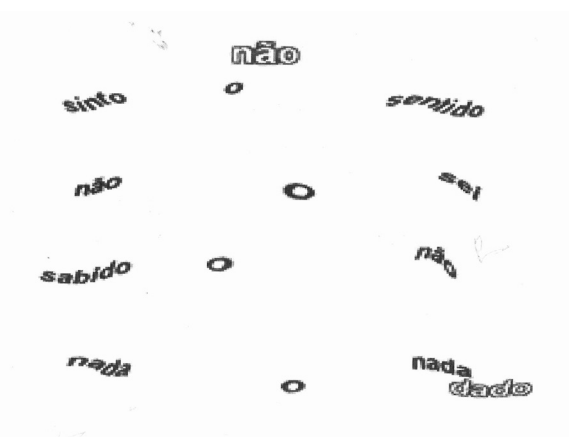
O texto age como o olhar em trânsito entre o singular e o plural, em uma ação esvaziada de sentido, uma vez que “ninguém” é apreendido por esse gesto. Afirma-se na poesia, pelos espaços lacunares e as reticências, uma impossibilidade de contato do eu com o outro. Essa relação revela a face de produto em processo da poesia que aponta para o imaginário como um horizonte aberto, difuso, capaz de assumir configurações diversas (Iser, 2002, p. 948). Assim, a escrita põe em crise os “conceitos de mediação e de apropriação que permitem, pelo ato da compreensão, ligar a dimensão imaginária do texto aos quadros de referência existentes” (Iser, 2002, p. 949). Somente se vê a ausência, essa condição de falta estabelecida pela distância entre o que olha e o que é olhado.

Esse tecido frangível tende para um espaço “para além (ou para lá)” da coletividade anunciada pelo olhar comum desnudado

pela poesia. Essa marca de falência que se acentua está corroborada pela simbiose estabelecida entre audição e visão, reveladoras de um processo de apagamento extenso, no qual o poético se afirma como um percurso sutil, racionalizado em sua medida e singularizado em seus fragmentos e diálogos. A tessitura tende a manifestar sua matéria e sua forma em um mesmo plano, seja o da tela do computador, seja o da folha impressa. Assim, o imaginário lança a possibilidade de contato entre a idéia e a realidade, apontando um percurso não platônico para a percepção da poesia, pois, esta se dá como a presença em si mesma de seu estar-aí.

Por outro lado, o processo de atenuação dito pela escrita mostra a sua face transcendente. Ela percorre espaços para aquém ou além de seu próprio corpo verbivocovisual (Campos, 1975, p. 34), recuperando cada um dos princípios sutis ou semimateriais que interferem nos fenômenos vitais, pondo à mostra sua potência como uma força de fora, de natureza diversa à compreensão do eu. No entanto, está presente na escrita, que se faz como um processo capaz de tangenciar esse lugar inominável, perscrutadora do que se apresenta como algo não inteligível. Eis a “recuperação inútil” do poético, dizer o que não se pode nomear.

O nome passa a ser entendido sob a ótica da impossibilidade de dizer o que é. Esta inutilidade se mostra mais radical do que a negação das funções para se constituir sentido a partir do texto (Iser, 2002, p. 947). A poesia instala-se em um plano onde sua manifestação revela a distância existente entre o ato de nomear e a coisa nomeada. Esta habita a realidade tal qual a percebemos, aquele se funda em um lugar imaginário, ficcional, ao largo de um processo de referência. Está mais próximo de uma ação monádica que se volta sobre ela própria, apenas tangenciando, de maneira volúvel, a construção de sentido.



O poema “não” encaminha-se para o mesmo espaço ambiente. Composto por quatorze palavras, sendo duas em estilo vazado — “não” e “dado”, e as demais distribuídas em quatro linhas sinuosas de três vocábulos. Há um movimento revelado pela ondulação dos termos que faz pensar em um suporte aquoso ou gasoso, fluido, que obedece a uma força de deslocamento exterior às palavras, formando uma fâmula dançante. Esta imagem deriva por dois espaços: o da chama e o do estandarte, ambos indiciando uma ação que serve de suporte para o seu próprio aparecimento. Em outras palavras, o poema mostra a si por meio dessa energia ondulada que se revela como o suporte poético.

A escrita se expressa como a imagem do próprio suporte, uma materialização que põe em crise a percepção platônica de forma e conteúdo que se dá por meio da manifestação, para enfatizar o seu aspecto alegórico através de seu caráter visual. Sua face sensória aparece como abertura para a recepção do poema. Essa escrita, ao colocar em destaque sua visualidade, constitui um lugar móvel porque incapaz de garantir o sentido pleno para a própria significação. Dizendo com Muricy (1999, p.173) “a alegoria é fruto do olhar do alegorista, este olhar que é o do crítico, do que ‘lê’ os sinais e constitui a alegoria.”

Sob essa ótica, pode-se pensar o poema enquanto chama, luminescência que impulsiona o processo de significação do próprio texto. Suas emissões de sentido estão atreladas aos códigos

culturais postos em operação no ato da leitura. Mas escapam aos mesmos porque a poesia fala o “não [...] dado”. Esse o ardor que brilha nos dois termos vazados que iniciam e findam o poema, uma língua de fogo ínfima que se dirige para o nada, entendido como uma consciência de um estado absoluto, um fora do mundo das coisas e, portanto, uma exterioridade do mundo da representação. A escrita faz, nesse movimento, uma fala que materializa a ausência. Essa expressão de algo inapreensível e inominável resulta em uma conduta poética que aponta para um plano no qual se enfatiza a primazia do expressar sobre qualquer outra função que possa ser atribuída à poesia.

Mas, essa mesma luz, que simula um ato de ondulação, impregna o texto de certa presença dramática, ao se deixar perceber como um estandarte, como um emblema. Por um lado, deixa entrever a presença de um eu, aquele que porta essa bandeira de significante, primeira pessoa que experimenta o sentido sem precisá-lo, sem cristalizá-lo, uma vez que é um objeto não presente, feito pela negação de algo, portanto, inapreensível. Mas, com um grau de visibilidade detectável exata e inversamente à sua concretude física, constrói-se pela fala o que é nada. Esse um mistério posto pelo poema, dizer o que não há no plano da realidade, e que se realiza no entrecruzar de espaços dessa escrita.

Por outro, deve-se valorizar a estrutura do poema que aponta para um eixo insinuado pela posição mediadora da letra “o”. Seja como artigo ou como pronome, esse sinal gráfico baila em um lugar que se estabelece entre o que deveria ser e o que não é. Ao flunar sobre o fundo branco da página, mostra o esvaziamento contido em seu cerne: o mesmo branco que o margeia. Em outras palavras, essa letra se apresenta como um recorte circular que conduz o espaço exterior para o interior de si mesma. Assim, esse tipo introduz no centro do poema uma porção do fora que o cinge.

Dizer o nada ganha força visual, pois a estrutura central da escrita ecoa, à sua maneira, a impossibilidade de se assegurar um sentido que não seja a da problematização do se instalar enquanto espaço vazio. Este ambiente faz aparecer a coisa nenhuma que é, simultaneamente, suporte e fala do poético. É nesse aí que se constitui a expressão artística, livre de compromissos, utilidades e funções. Apenas uma abertura significativa em uma consistência

infinita e absoluta de natureza incerta.

Isto faz pensar na semelhança do “o” com o número zero, porque corrobora um colocar a si como algo fora dos parâmetros valorativos. O que denuncia a fragilidade dos sistemas de leitura classificatórios, desejosos por cristalizarem uma qualidade e uma quantidade que possa dar conta de identificar, reconhecer e anunciar o poético. Este está para além ou aquém do desejo, está como o estado da sedução no qual “o poder dos signos reside então na sua aparição e no seu desaparecimento; é assim que eles apagam o mundo” (Baudrillard, 1991, p.107). É assim que o texto de Castro desterritorializa a significação da escrita para que esta possa expressar o grau de absoluto que permeia o universo poético.

**RESUMO:** Ao se ler Algoritmos: infopoemas, de Melo e Castro, o leitor encontra o neologismo **algoritmo**. Este o remete para o universo racional físico-matemático da computação e para o universo da música, por meio dos sons que se apresentam com certa regularidade. Tem-se aqui dois tipos de rotina, a primeira serve como percurso fixo que deve ser utilizado de acordo com os seus limites; e a segunda aponta para uma ação compreendida como movimentos formadores de uma assinatura vibrátil. Em ambos os casos, percebe-se a presença de fortes indícios para a construção de sentido. Essa apreensão parece revelar um sistema cheio de possibilidades significantes que se dirigem para uma linguagem objetiva, direta, clara. Uma linguagem que se empenharia em tramar os percursos rítmicos, musicais, com seus pares físico-matemáticos, uma música dos nanopulsos elétricos. Essa poesia, que se utiliza de hardware e de software como ferramenta e suporte, tem o diferencial do ato criador humano por suas vias, uma vez que, por um lado, evidencia-se pela realização da própria tecnologia, produto humano, e, por outro, manifesta-se pela desenvoltura artística da poesia, também humana. Em ambos, as expressões tecnológica e artística só afirmam a face humana, seja de maneira direta ou indireta. Assim, pode-se compreender melhor as relações poéticas na escrita de Castro como deslocamentos sucessivos do sujeito, da imagem, da linguagem e, por conseguinte, da poesia. Os textos convergem para uma postura transgressora que diz os



efeitos estéticos possíveis de serem lidos como um transbordar-se para além dos limites dessas categorias. Sua escrita aponta para um exercício vigoroso e fluido da expressão poética. Baseado nessas premissas, este texto pretende apresentar uma reflexão sobre essa poesia, destacando seu aspecto de linguagem luminosa e a relação entre a inutilidade e o poético.

**Palavras-chave:** Poético. Poesia e Tecnologia. Infopoesia.

**ABSTRACT:** *Reading Algoritmos: infopoemas of Melo e Castro, the reader finds the neologism algoritmo [algorithm + rhythm]. This sends him to the rational universe of computation and music, through the regularity of sounds. There are two kinds of routine: the first is the fixed way used among limits'. The second points to vibrant movements. In both cases is possible to perceive strong vestiges to the construction of sense this apprehension seems to reveal one system of several possibilities that goes to meet an objective language. The difference of this poetry is the creative human act that realizes itself through technology and art and that may be direct or indirectly. The Castro's poetry shows the displacement of subject, image, language and consequently of itself. The texts makes itself transgressors showing an overflowing of the limits of these categories. This text present a reflection of this poetry based on luminous language aspect and the relations of inutility and the poetic.*

**Keywords:** Poetic. Poetry and Technology. Computer language.

## REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas: Papirus, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura e documentos de barbárie (escritos escolhidos)*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CAMPOS, A.; CAMPOS, H. & PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta - textos críticos e manifestos - 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *Algoritmos: infopoemas*. São Paulo: Musa Editora, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papirus, 1991.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. vol. 1.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

- DERRIDA, Jacques. *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FARRER, Harry, et ally. *Programação estruturada de computadores. Algoritmos estruturados*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Manaus: Editora Objetiva, 2004.
- ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: O imaginário e os conceitos-chave da época. IN: LIMA, Luiz Costa. *Teorias da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. (vol. 2)
- LOTMAN, Iuri. “Goya” de Vozniessiênski”. In: LIMA, Luiz Costa. *Teorias da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. (vol. 2)
- MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

# POETICAMENTE CIENTÍFICO: TEORIA ANTROPOLÓGICA E HISTORIOGRAFIA EM “VOU LÁ VISITAR PASTORES”

Wálney da Costa Oliveira<sup>1</sup>

A Angola que eu sei espera só por ti  
Ruy Duarte de Carvalho

Pouco importa que as versões reunidas sejam contraditórias;  
elas estão acumuladas, justapostas, multiplicando-se as glosas  
de interpretações

Serge Gruzinski

## 1. VOU LÁ VISITAR LIVREIROS

Passando entre livrarias e estantes em busca de *Vou lá visitar pastores*,<sup>2</sup> fica fácil perceber a inexistência de limites que consigam conter esta peça única. Tanto na *internet* quanto nas avenidas de grandes cidades, a dúvida resulta em distintos rótulos como os que encontramos num breve levantamento. A obra foi localizada entre classificações mais genéricas e amplamente distintas, que fazem variar o seu entendimento como exemplar de “Literatura” ou de “Ciências Sociais: antropologia”. Numa tentativa de estreitar um tanto mais a identificação, o comércio livreiro varia em acomodá-lo entre “biografias e memórias”, “viagens”, “relatos de viagem”, “viagem/fotografia: guias de viagens, aventuras e conversações”, “não-ficção: aventura” e, seja num escorrego sugerido pela má leitura dos “pastores” do título, seja numa sugestão da generalização do divino em tudo que seja africano, ou, ainda, numa maximização da importância da fé e dos ritos como componente da obra, en-

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Feira de Santana – Professor Assistente; Universidade Federal Fluminense – Doutorando em Letras. (walney@uefs.br)

<sup>2</sup> DUARTE, Ruy. *Vou lá visitar pastores*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

contramos classificado como “religião”.<sup>3</sup> Inclassificável? Híbrida? Mestiça? Definida pelo não ser, ou pelo ser um tanto de tantas coisas?

## 2. VOU LÁ OUVIR O AUTOR

Recorrer ao autor através de seu texto como pista de classificação não minora a dificuldade, já que, para ele, um “roteiro sucinto de viagem como este” (18), “Destinado ao leitor não especializado mas interessado nas fontes” (376) pode ser entendido como “colocação histórica”(35) em “Livro [de] forma epistolar ou parecida”(376); como “*teoria pessoal dos horizontes* onde cabe tudo”(375). Em primeira pessoa declara-o como substitutivo de registro escrito (já que seria resultado da transcrição de fitas gravadas), pois “em lugar de trabalhar no diário(...) vou-te falando o que for havendo(...) Para o antropólogo é como estetoscópio para jovem médico, é emblema.” (190). Assim, lembrando Levi Strauss<sup>4</sup>, a incerteza de limites decorreria apenas do cientista exercitando a etnografia, com a plena (ou extrema) consciência de que o objeto de estudo nada mais é que um recorte arbitrário e que o narrador é sujeito ativo da descrição.

A sugestão da intenção etnográfica confessada pelo antropólogo, contudo, não permite uma conclusiva que aponte limites para a circunscrição da obra, já que, também em primeira pessoa, o mesmo considera que “Toda essa poesia me serviu para dizer-te (...) o território ecológico dos kuvale” (119). Assim, pelo recurso não seqüencial, pouco usual e até aparentemente desconexo de possíveis classificações ditas pelo autor, apenas pudemos indicar a multidão de possibilidades (auto)classificadoras do que também é

<sup>3</sup> As livrarias consultadas que optaram pelas classificações indicadas foram a Sodiler (loja Rio Sul – Rio de Janeiro/RJ e internet); Saraiva (Rio Sul – Rio de Janeiro/RJ e internet); Sicilianos (Iguatemi-Salvador e internet); FNAC (internet); Cultura (internet) e Livraria da Vila (Vila Madalena - São Paulo). Nas duas primeiras foi verificada diferença de classificação entre a loja visitada e a internet; na última foram sugeridas as possíveis razões de classificação pelo atendente, aqui apontadas somente como curiosidade. A consulta não foi exaustiva nem sistemática, mas meramente indiciária do alcance das incertezas que cercam a obra.

<sup>4</sup> LÉVI-STARUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Rio de Janeiro: Guanabara, s/d.

chamado de "Um delírio verbal" (117).<sup>5</sup>

### 3. VOU LÁ FALAR DE ESCOLHAS

O reconhecimento da narrativa como tal pelo autor, traz em si a aceitação da isenção, sugerida na descrição científica moderna, como ilusão; remete, em convergência, a compreensão de que dizer é criar, sendo impossível a transposição da experiência vivida para o texto sem a implementação da subjetividade do agente que fala – através do papel ou da voz – como um fenômeno criador de novas realidades, ou melhor, de novas formas de organização, de significação da natureza e dos fenômenos humanos.<sup>6</sup> Nestes termos, um texto mestiço,<sup>7</sup> filho de intenções científicas e de liberdades literárias, jamais poderá ser reconhecido como par exato de qualquer um de seus ascendentes ao mesmo tempo em nunca será estranho à genética comum.

Neste trabalho, optamos por evidenciar apenas alguns dos traços dessa obra de ascendência múltipla, que denota os caminhos próprios do rigor científico. Nesta perspectiva, buscaremos no genoma deste livro de muitas faces e muitas possibilidades de leitura, os genes de um texto antropológico, escrito de forma singular, no qual, um dos aspectos literários é travestir a veracidade em verossimilhança. Para tanto, buscaremos evidenciar as formas não usuais de metodologia científica, que permite dissimular em liberdade criativa a enunciação de conceitos, as descrições metodológicas, as referências bibliográficas e tudo mais que é exigido de um texto científico. Assim, pactuada a natureza literária do texto, pretendemos buscar o cientista social que verseja em prosa, evidenciando-o como tal, destacando “em que medida as coisas são diferentes”<sup>8</sup>, como é próprio do ofício de historiador.

---

<sup>5</sup> Neste texto, foi feita a opção pelo uso de número entre parêntesis para identificar citações da obra estudada. As demais citações seguem o formato usual.

<sup>6</sup> CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

<sup>7</sup> Aqui usamos mestiço como algo que transcende o híbrido, tal como discutido por GRUSINKI, Serje. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

<sup>8</sup> HOBBSAWM, Eric. “Historiadores e economistas II”. In \_\_\_\_\_. **Sobre história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998., p.

## 4. VOU LÁ CONHECER A OBRA

O texto divide-se entre os capítulos *Memória, colocações; Viagens e encontros: figuras; Etnografias, torrentes; e Decifrações, desafios*; aos quais é acrescido de um *Post scriptum*, que faz as vezes de descrição bibliográfica suplementar e de um *Glossário*. A titulação dos quatro capítulos, é subscrita pela burla maior que circunscreve o livro na fronteira entre o oral e o escrito, uma vez que cada parte corresponderia a uma fração das 18 fitas cassete, gravadas ao longo de suas viagens em território *kuvale*<sup>9</sup> nos anos de 1992 e 1997.

O produto da pesquisa empreendida nas duas viagens, bem como o conhecimento acumulado ao longo de uma experiência que remonta à infância na região, são trazidos sob a forma de uma nova jornada que seria realizada em companhia de um amigo, “jornalista em Londres” – esse constante, sempre presente amigo, que nunca chega! Tendo havido um atraso na chegada do companheiro de jornada, o narrador-personagem mantém a esperança de companhia, mas, sem poder retardar o início da trajetória planejada, põe-se a gravar instruções de caminhos e de fazeres adequados, bem como tudo aquilo que gostaria de lhe dizer pessoalmente. A situação proposta resulta num jogo de espera que compõe a alternativa de exercitar fazeres científicos como quem conta uma conversa íntima, enquanto são revelados aspectos da vida, do território e da cultura de uma fração da população angolana, cuja convivência (conflituosa) de tempos diversos, de tradição africana, de permanências da modernidade colonial e de uma contemporaneidade pós-colonial, é a marca.<sup>10</sup> A abordagem de Ruy Duarte de Carvalho põe, assim, sob lentes de investigador uma fração não homogênea, conquanto não excludente, do todo nacional, escapando de uma leitura estática e simplificada, cuja crítica já remonta a longa data.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> *Kuvale* é a denominação dos povos pastores de algumas regiões do sul de Angola a que se refere o título da obra em discussão.

<sup>10</sup> Sobre a questão do conflitos de múltiplos tempos ver GRUZINKI, op. cit., especialmente p. 70 – 73; sobre a questão modernidade colonial, tradição, nacionalismo e pós-colonialismo ver BHABHA Homi K.. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998., especialmente nos capítulos VII e IX.

<sup>11</sup> Ver, dentre outros, FANON, Frantz. **Pele Negra, máscaras brancas**. Porto: Paisagem, s/d.

## 5. VOU LÁ VER COMO VISITOU PASTORES

A situação proposta, um registro escrito tratado como oral, posto que supõe a transcrição – jamais verificável em última instância, embora indiciariamente crível – permite o exercício extremo da dissimulação literária do real, ao mesmo tempo em que mantém a possibilidade da fidelidade etnográfica, rumo a sua meta maior, indicada como tese geral de um tratado “A viagem que vamos fazer vai de fato revelar-te que os kuvale constitui uma sociedade pastoril acionada por instituições comuns a muitas sociedades pastoris africanas... (22).<sup>12</sup>

Sobre suas motivação e objetivos declara noutra passagem:

O que me lembro é de durante a noite em que fiquei sozinho, enquanto me interrogava sobre o que fazia ali e sobre o que já tinha escrito e haveria de escrever e dava conta de que o “meu livro”, aquele que andava a procurar desde a minha adolescência e decidira por fim escrevê-lo para poder contar-me a mim mesmo o que desde sempre quisera saber sobre os kuvale e ninguém mo dizia porque afinal ninguém o sabia, esse livro jamais eu o faria, e nem podia, porque andava a vivê-lo. Tudo o que eu viesse ainda a escrever para publicar haveria sempre de dirigir-se a outros e de adoptar a forma, as fórmulas, que com acerto ou não me parecessem as mais ajustadas ao público que visasse.

E para certo público, ocorreu-me então, poderia dar para pegar na fenomenologia de Bachelard e ler a partir daí a paisagem kuvale e o resto. Trabalhar todo o espectro da matéria

<sup>12</sup> Os capítulos são subdivididos, conforme descrito a seguir, em conjunto com a identificação das fitas transcritas por capítulo, na ordem em que se sucedem: Capítulo I: K7.s 1,2,3,4, (gravadas em Luanda, dia 0 da viagem), Namibe (Moçamedes): onde há uns que dão nas vistas; Berro: onde a história nos confunde (colocação Histórica); Kuroka: onde se entende a viagem (colocação étnica); Girau: onde se aprende a ouvir. Capítulo II: fitas 5,6,7,8, (gravadas no Namibe) dia # 3; Pico do Azevedo: onde dá prá olhar à volta; Paralelos: e ver a luz de noite ao longe; Virei: onde se cruzam figuras...; Vitetehombo: e se entra no sistema. Capítulo III: fitas 9,10,11,12,13,14, Dias #4 a #11, no Vitivi; Vitivi: pelo avesso do olhar; Sayona: onde num óbito se fala de bois...; Pikona: e num enterro se revelam coisas; Bumbo: onde o assunto é casar...; Lute: onde se fala é de mulheres; Evau: vou lá visitar pastores. Capítulo IV: fitas 15, 16, 17, 18 (Vitivi ainda, dia # 13 da viagem); Kahandya: do outro lado da idade; Malola: onde se joga o sistema e o sistema joga; Tyihelo: e se resume; Muhunda: e se desgasta e o futuro vem aí.

acumulada pela via de uma especulação que lidasse com as cargas semânticas e simbólicas da terra, da água, do ar e do fogo. A terra e a águas associadas a questões do meio e do sistema produtivo, o ar (o espaço) à mobilidade econômica e sociológica, o fogo à substância dos códigos e da cultura. (126-127)

Considerando a manutenção constante da suposição de diário gravado, preza por distinguir os tempos de registro das informações. Assim, enquanto o presente, ou o que é dotado de fixidez do ponto de vista da temporalidade humana, aparece como produto de observação, descrito em primeira pessoa “Mas chegando em agosto encontrarás por certo uma manhã brumosa” (16)”; o depoimento que remete a tempos outros— como os de “*Então não é como aquele de há dois anos...* E ficámos a falar, longamente, de um óbito anterior...(211)” – ou lugares distintos aparece destacado como registro de memória, sem que se interrompa a trama textual:

...abordar a “guerra dos Mucubais” a partir dos dados por mim recolhidos junto a populações kuvale, tentando introduzir, assim, um esboço da memória que dela subsiste entre sujeitos que ainda a viveram ou são filhos ou netos dela, e já estava a pensar, claro, recorrer a anotações que produzi no curso dessas viagens ao Xingo. Ou talvez, melhor ainda, a alguns elementos da “estória de vida” do meu companheiro de viagem (80)

Deixando claro o que alcança por observação direta do que obtém pelo registro de depoimentos de terceiros, assina-la também os filtros decorrentes do lugar social do entrevistado. Assim, por exemplo, embora haja múltiplas referências à mulheres e relações de gênero, o autor assinala a presença de filtros, bem como a impossibilidade de que alguns aspectos do universo feminino possam ser alcançados por seus pares na comunidade. Ao mesmo tempo, utiliza o recurso para especificar ainda mais seu recorte do tecido social investigado: “Nunca inquiri explicitamente junto de mulheres. O que retenho foi o que vi e conversei com homens e há assuntos que não se abordam em conversa de homens. (252)” Assim como evidencia métodos e recorte do estudo, escalona também as técnicas e ferramentas de trabalho, sem inflexões no estilo e nas escolhas de caminhos narrativos. Como suporte ao testemunho de observador, além das fotografias reproduzidas na publicação,



há indicação do recurso pontual ao vídeo, trazido ao texto como confissão “...porque estava atento era ao que se escondia na mata... Mantive aquele sangue frio que, além da cicatriz no rosto, é, como se sabe, uma das marcas dos homens de acção, disse pra mim *já agora filmo* e accionei o aparelho...”(282). O autor mostra ter recorrido, ainda, a pesquisa documental, por vezes com transcrição direta da fonte, como em caso que remeta ao Gregório José Mendes, pioneiro dos registos significativos acerca da região cuvale, cuja aventura se deu em forma de expedição que “passou-se em 1785. Antes disso há pouca coisa escrita sobre aquelas paragens” (40). Sem ficar cativo de uma identificação temporal direta – “Isso foi-me dito em 93...(30) – o autor recorre a múltiplas estratégias para identificar o recorte a que se refere, visto serem muitas as idas e vindas, em suas distintas viagens, em memórias alheias ou em suas próprias memórias. Assim, além do calendário, seu próprio percurso pela vida – “A miudagem da minha geração saltou os muros para o orbígatório roubo iniciático de mangas” (36) – como a trajetória de suas personagens identifica o período tratado: “No tempo dessa guerra a tal senhora do Vitivi, agora uma velha com mais de 70 anos, era ainda miudinha. Depois quando veio a guerra do Kapilongo ela já estava a começar como mulher” (83)

## 6. FOI LÁ ESTUDAR PASTORES

Semelhantemente, na burla do estilo científico tradicional, a sugestão do ato de solidariedade traduzido por uma carona a passantes tanto se presta para mensuração de distância quanto para descrição etnográfica:

Aliás, a propósito da lenha, depois, no regresso, se poderes dá boleia a uma dessas mulheres que vais encontrar na estrada, também de regresso a Moçâmedes, carregando enormes molhos de lenha que chegam a colher tão longe quanto o Buraco... Saem de madrugada ou mesmo na véspera... (56)

O texto não se restringe à descrição, investindo na enunciação de conceitos e na análise do grupo social estudado. As praticas não são simplesmente registradas, mas tratadas e contextualizadas segundo suas funções sociais. Assim, o desinteresse de um homem pela atividade guerreira é investigada como pista de seu valor pelo

grupo: “Tyindukutu era um *dyai*. E a um *dyai* não lhe interessam essas guerras gerais. O serviço de um *dyai* é ir agarrar os bois que o espírito dele, o *ohande* que recebeu de algum mais-velho da sua família antepassada, lhe está a mandar ir roubar.”(85)

Temos, assim, um indivíduo de posição superior cujo destaque evidencia a complexidade das hierarquias de uma estrutura social em que o gado, mas também a capacidade guerreira, são algumas das mais fundamentais ferramentas de valoração, conquanto não as únicas necessárias para sua compreensão

Se essa condição de subalternidade [Muluhapahe] é explicada, justificada e mantida invocando razões de origem, de exercícios económicos e sociais considerados impuros e daí advém uma condição de matéria poluente imputada aos próprios corpos dos sujeitos discriminados, então tu estás a confrontar-te com traços mais do que suficientes para que legitimamente se te possa colocar aa hipótese de estares perante uma verdadeira casta. (91)

O roubo de gado, por sua vez, é explicado segundo valores de inerentes ao grupo. Sem incorrer em reificação de práticas nativas, a análise não ignora as trocas culturais que marcam a inserção dos *kuvale* no Estado angolano moderno, bem como na circulação de valores globais que o inscrevem são apontadas como parte de um leque composto de trocas e opções. Nestas, embora fique clara a tendência predominante em rejeitar os elemento uma modernidade colonialista que permanece na genética da Nação, não desconhece completamente os padrões e valores que não incorpora, assim “Os julgamentos que localmente ouvires em relação aos Mucubais podem fundamentar-se, é verdade, em ocorrências do concreto. Mas não deixam por isso de revelar-se como expressão local de uma série de lugares comuns praticamente universais (28)

Nessa perspectiva do estudo, são empreendidas incursões sobre as razões económicas postas em conflitos pela contemporaneidade, inserindo as preocupações do antropólogo no circuito da contradição entre modernidade, impingida pela experiência colonial e tradição amparada na permanência de práticas ancestrais africanas (*kuvale*). Mais ainda, evidencia a convivência deste conflito numa realidade pós-colonial em construção. Assim, economia

moral e economia de mercado são confrontados pela análise

Existe como seria de esperar...um debate sobre a própria racionalidade das imputações... O desajustamento da lógica produtiva pastoril às ordens quantificáveis que a racionalidade económica moderna estabelece. Os resultados, traduzidos em carne ou leite, que o mercado deveria absorver, são por assim dizer delapidados em cultos e em acumulações economicamente improcedentes. A reacção a este tipo de assumpções teóricas, marcadamente etnocentricas e sujeitas portanto a colisões de fundo com a perspectiva relativizante que os tempos foram afirmando, terá levado à afirmação e à defesa de outros pontos de vista que transformavam agora o pastor africano num *homo economicus* absoluto... o que levaria a considerar as prestações matrimoniais como satisfação de um “preço” atribuído às noivas ou as multas correspondentes à morte violenta ao “preço” de um cadáver (312-313)

## 7. FOI LÁ TECER HIPÓTESES E ENUNCIAR CONCEITOS

Resultando desse recorte, resta a oportunidade de propor categorias explicativas, sistematizadas em conceitos, que permearão com leveza, sem abandonar a precisão, a continuidade do texto

De qualquer modo terei eu conseguido fazer passar-te agora a noção de boi económico à boi sociológico, por que o boi é afinal pivô de tudo isso, como antes tentei fazer-te transitar da de boi ecológico para a de boi económico? *Bos economicus*: consumos totais assegurados pela utilização directa ou mediada da produção animal; *Bos sociologicus*: exercício do social totalmente veiculado pelo maneio do boi, o resto é subsidiário.(185)

Mais ainda, a busca de precisão consegue conviver com a extrapolação literária, tratada como generalização de caso concreto, trazido aa fidelidade pelo estudo de caso específico

Mas o Mwatyipula, como o pastor fictício lá de trás, há-de

sem dúvida saber tudo acerca das interações locais que me vão agora interessar e o que me disser confronta-lo-ei a outros registros que tenho feito e ao que se passa noutras sociedades, antes de me arriscar a produzir versões em páginas escritas ou mesmo conversas como esta. (308)

No mesmo caminho, recorre a proposições sofisticadas para inserir a comunidade em seu território, qualificando-o e imputando significado à sua forma de ocupação e uso, sem desistir, por momento sequer, da leveza de prosa literária, livre de compromisso científico

Ao longo dos 150 anos que nos separam desse tempo tais populações ter-se-ão expandido dos vales inferiores do Giraul e do Bero para Norte e já estas a par de alguns dos factores que accionaram essa dinâmica. Elas acabam dessa forma por encostar a terrenos contíguos ao território dos Tyilengue, ocupando uma área que, na terminologia teórica e especulativa... pode ser entendida mais como fronteira sociológica que política...(79)

Em tom de historia contada, registra noções acessórias para o tratamento do objeto de estudo e paixão. A seguir, por exemplo, demonstra precisão na distinção entre identidade e identificação, assinalando suas dinâmicas e volatilidades.

Já te falei de buluvulus, se estou bem lembrado, a propósito dos vários rebanhos que constituem uma unidade de exploração dentro do sistema pastoril, e das carreiras pessoas de alguns sujeitos que têm aceitado colaborar comigo. Todos por lá passaram na idade correspondente, que é em princípio a de adolescentes e de jovens adultos antes de constituírem família. Eles ocupam-se daquela porção do rebanho de uma unidade doméstica a que chamei rebanho de aumento-produção...(273):

A identidade Kuvale é tratada como atribuição, mas também como reconhecimento. A tradução do olhar intra comunitário apresenta um refinamento da percepção identitária de difícil alcance para o olhar externo

Vendo de mais perto e fazendo apelo a um mínimo de infor-

mação e experiência saberás que, mesmo entre os que se reconhecem como Kuvale, a prática distingue três sub-grupos reportados a origens territoriais e a histórias suficientemente diferenciadas para poder assinalar, por exemplo, que Tyin-dukutu era Mutyiheia, identificado portanto com o Norte do território Kuvale. (88)

A noção de identificação é ferramenta trazida ao diálogo suposto com o ouvinte ausente para que se apreenda a dinâmica da construção da masculinidade. A positivação de uma exo-identidade transitória, marca o comportamento dos grupos de recém iniciados no mundo dos homens adultos

*Buluvulu, m'bunlumbulu, bwaluvu*, é uma pequena mosca (Trigona beccari albobasciata) que faz mel – é mosca mesmo, é díptero, não é abelha... O seu mel é consumido e a cera que produzem serve para aplicar nas trompas de corno de olongo, *on dyembo*, que os rapazes, os nossos buluvulus, precisamente, usam muito nas deslocações do gado. O facto de se lhes aplicar a metáfora dispensa, apreço-me, explicações. Dezenas ou mesmo centenas de jovens adultos, rutilantes de vigor e de exaltação viril, não podem deixar de resultar em muita agitação e turbulência.

...no que respeita à necessidade de acção e de afirmação há evidências que são muito facilmente assinaláveis. Adoptam, cultivam e ostentam os sinais de acesso à idade adulta com uma grande galhardia e veemência (276)

## 8. VOU LÁ MOSTRAR PEGADAS

Considerando que um estudo científico não se sustenta sem referências e notas, resta destacar estratégias – para além das que já transpareceram – a que recorre o autor para mostrar seus suportes. As notas não estão exclusivamente centradas no bloco final, que termina por caracterizar-se muito mais como suplemento que como complemento. Ao longo do texto, por vezes a citação é nominal, com destaque ao título em itálico: “...Miller se refere a eles... Quando identifica muito sucintamente como *pequenas e*

*distintas comunidades encravadas nos vales de algumas torrentes que descem das montanhas...*” (23). A indicação direta aparece como sugestão de leitura ou como argumento de discussão imaginada, sem que esta estratégia exclua a simulação de leitura rememorada como recurso para trazer um título: “...tentei aferir a acção pelo que tinha também lido na véspera lembrando-me do terceiro volume dos *Apontamentos...*(285)”. O texto julgado notório, ou indicado complementarmente em outro segmento, dispensa e remissão exaustiva, assim como um texto considerado clássico pelo narrador pode aparecer indicado apenas pelo nome de seu autor: “Na verdade, até entre os seus compatriotas Douville era tido, parece, como alguém que se fundamentava mais no que tinha ouvido de raspão... (42)”, ou ainda, incrementando a este recurso a crítica “...verifico que utilizam a obra do Pe. Carlos como referência única... (73)” As estratégias de indicação bibliográfica encontram lugar de potencial camuflagem na referência ao conjunto acadêmico de Ruy Duarte, posto que uma lembrança do que já estudou, ou já escreveu, tanto legitima a fala imediata quanto oferece caminho a ser seguido pelo leitor especializado na busca de indicações mais profundas ou, talvez melhor dizer, mais convencionalmente indicadas. Para tanto pode lembrar a seu ouvinte: “Já escrevi sobre o assunto [integração Kuvale no MPLA] aquilo que tinha a dizer a esse respeito e se ainda não leste poderás fazê-lo quando te apetecer” (34)

## 9. VOU LÁ PENSAR ALGUMAS POSSIBILIDADES

A atração pelo texto discutido, para além da afinidade e da qualidade literária, reside justamente na sua capacidade de evidenciar a insuficiência das categorias explicativas, dos limites das classificações criadas a partir de produtos eleitos como “tipos ideais”. Sobre tais peças moldam-se formas que definem a qualidade e o pertencimento a um grupo consagrado – seja de um gênero literário, us estilo estético ou de um campo do conhecimento humano. O que escapa tende a ser desqualificado, ou aceito como exótico, peculiar, anomalia periférica (sedutora ou não).

Para além dos malefícios da exclusão implícita, o apego aos tipos idéias e suas formas decorrentes cristaliza a dinâmica social que impregna qualquer traço da ação humana. Presume a cristali-

zação da cultura tomando o que escapa ao molde como contaminação imperfeição ou, em melhor hipótese, como germe de um novo incompleto, como elemento de transição a um novo modelo. Assim como a noção de transição, a idéia de modelo exato, esvazia de especificidade histórica o objeto em análise, seja um fenômeno ou um produto (ainda que individual, sempre coletivo por ser socialmente condicionado). As abordagens purista e excludentes tendem, assim, a tratar o tema estudado em função do que já não era ou do que ainda não conseguiu ser. Nesta perspectiva, as literaturas africanas tendem a ser, com lamentável freqüência, subestimadas em seu caráter original, posto que preconceito estético soma-se a uma desconsideração histórica às culturas periféricas.

Inserida neste conjunto literário este texto de Ruy Duarte encontraria alternativa de aceitação a partir da noção de hibridismo, desenvolvida a partir de leituras de Mikhail Bakhtin e da apropriação de uma terminologia das ciências biológicas. Potencialmente aplicável a realidades coloniais e pós-coloniais, esta abordagem poderia conter produtos que carregam em si traços (estéticos, culturais, etc.) de múltiplas origens, caracterizados pela justaposição de elementos diversos. Ainda que a noção compreenda uma possível dialética (da colonização) que considere dinâmicas de subjugação e resistência, termina por sugerir a síntese como algo à margem, definido pelo contraste, pelo “não ser” e por ser uma tanto de cada pureza original. Neste caminho interpretativo, as fronteiras não são rasuradas por um novo original, mas, quando muito, distorcidas pelo trânsito sinuoso que varia de parte a parte num jogo em que peças de distintos mosaicos são encaixadas num desenho multiforme cujo termo “heterogêneo” é a chave de explicação e classificação.

Ainda que Bhabha incrementa a ferramenta analítica quando propõe um conteúdo político para a noção de hibridização ao aponta-la como uma alternativa discursiva que permite a burla (ou enfrentamento) de forças desiguais em conflito<sup>13</sup> o autor não rompe com a idéia de heterogeneidade que caracteriza o mundo colonial. Sem negar as experiências díspares sobre um mesmo espaço em que convivem dominador e dominado, e a perspicácia do autor em destacar as incertezas no caminho da tessitura de uma

---

<sup>13</sup> BHABHA, op. cit. ...

nação composta de retalhos do mundo colonial implodido, ainda resta a carência de um operador suplementar que compreenda o que não é equacionado (exclusivamente) pela cisão, mas também pela síntese.

Em nossa busca de ampara interpretativo *Vou lá visitar pastores* não consegue ser explicado apenas pela transposição dos limites da Antropologia da Literatura, ou pela cisão com a forma ocidental de comunicar, seja pelo exercício etnográfico, seja pelo esforço ficcional. Há uma busca da forma própria de dizer que parece ignorar o esforço de negar, assim como o de afirmar. Há um “novo” inaugurado pela necessidade de contar a Angola que o autor carece de dizer, mas um novo em que os traços da ficção e da etnografia são visíveis. Ao enfatizar o “novo” que ultrapassa a hibridéz, não é a justaposição, nem a cisão, nem o impulso de negação ou afirmação que explicam o trânsito entre fronteiras, nem o ato criador implícito.

Convocando a proposição elaborada por Gruzinski para as Américas em cataclismo pela invasão espanhola, encontramos um fundo conjuntural que se aproxima do contexto pós-colonial em que se produz o texto em análise. Para além de uma abordagem em que “a presença do aleatório e da incerteza que confere às mestiçagens seu caráter impalpável”<sup>14</sup>, a leitura proposta atrai por considerar a dinâmica e a variação como componente da cultura mestiça, assim como por sua capacidade de perceber um novo que se produz muito além de uma simples justaposição. A originalidade de um produto da cultura mestiça não está num mosaico montado segundo a reordenação de fragmentos de origens distintas, mas da inovação decorrente de uma dinâmica transcultural, na qual a transformação e a síntese do novo aparece muito antes da intenção do ato criador. Na leitura do signo externo, imposto (ou não) como valor a ser agregado, há uma interpretação reformuladora que o impede de manter-se tal como era quando dito por seu emissor. O reconhecimento da forma nova que se apresenta como modelo é igualmente um multilateral, posto que as muitas possibilidades de identificação e de associação reinventam-na para além dos significados originais.

Aplicada a realidades pós-coloniais, a noção de mestiçagem é

<sup>14</sup> GRUZINSKI, op. cit., p.61.



incrementada em seu caráter de resistência cultural, posto que a necessidade de adaptação para a subsistência passa a ser ultrapassada de adaptação para o enfrentamento que conduz à libertação.<sup>15</sup>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tal como no fazer historiográfico contemporâneo, esta abordagem antropológica parece ter pouco apreço pelo “efeito de realidade”, posto que para dizer os *kuvale*, escapa de uma narrativa simplificada e direta que presumia a retratação do real, assim, como sugere Barthes sobre uma aproximação possível entre ficção e História.<sup>16</sup> O autor investe numa farsa de verossimilhança, que contem a veracidade menosprezada como forma de apreensão e reprodução discursiva do real. Assumindo que a estruturação da narrativa (sempre) revela visões de mundo, aspirações, ideologia e escolhas, o pesquisador não prioriza distinguir-se do ficcionista, conquanto não abra mão da precisão e do rigor metodológico que lhe é exigido – seja do autor ou do pesquisador. As distinções diluem-se nesta obra, onde todo conceito, noção e método necessários não sucumbem ao impulso literário, conquanto não o enfrentem – mutuamente disfarçam-se, fazendo um do outro a névoa que permite entrever o camuflado, tal como pretendemos ter exemplificado. Alias, a idéia de formas esfumaçadas, pode melhor traduzir a dificuldade de conformar este texto em limites classificatórios usuais, pois extrapolando a metáfora da translucidez inconstante, podemos atentar para o movimento incessante, a variação de textura e a inconstância de formas de uma mistura aérea, tal como nos ensina a nuvem de Gruzinski.<sup>17</sup>

O texto é tecido com o prezar pelo evidenciamento dos métodos e técnicas empregadas na pesquisa antropológica, sem o recurso a formas de registro convencionadas pela ciência moderna em seus paradigmas (ainda) dominantes – mas que cada vez menos re-

---

<sup>15</sup> Sobre a dinâmica de adaptação, subsistência e resistência ver GRUZINSKI, op. cit., especialmente 90-92.

<sup>16</sup> BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988, especialmente em “O discurso da História”.

<sup>17</sup> GRUZINSKI, 60.

fletem a efetiva prática científica dos cientistas contemporâneos.<sup>18</sup>

Encontrando amparo numa racionalidade mais ampla, e quiçá, mais confortável para o reconhecimento da interação entre sujeito e objeto, compõe um texto mestiço e **politicamente** pós-colonial. Constantemente escapando dos limites de um cientificismo asséptico, estabelece um caminho próprio para caracterizar legitimidade ao seu dizer sem fronteiras. Com todos os rigores exigidos, deixa a forma como armadilha para quem quer que exija a forma para aceitar conteúdo: todos os elementos estão postos, perceptíveis, para quem não estiver com a percepção limitada pelo apreço aos limites... talvez por que dizer seja esmagar o saber, que se bebe com todos os sentidos, sentimentos e sensações... e assim terminamos onde começamos, com confissão de um testamento... “A Angola que eu sei espera por ti”(16).

**RESUMO:** A difícil categorização dessa obra de Ruy Duarte de Carvalho é o indício da complexidade de um texto composto como trama literária ao mesmo tempo em que se presta à comunicação de um longo e profundo estudo antropológico. Relato de viagem para uns, romance para outros, trabalho etnográfico para outros mais, apresenta-se a voz do narrador como simples transcrição de fitas que se prestariam a guiar um companheiro de jornada atrasado para uma incursão em território dos *Kuvale* (povos pastores do sul de Angola). Caracterizado como um desafio para qualquer leitor, será aqui tratado como exemplar de *pensamento mestiço*, que apresenta uma “África resistente” revelada unicamente através experiência pessoal narrada. Nesta reflexão, serão pinçados segmentos do texto que trazem o enunciado teórico-metodológico das Ciências Sociais em vestes literárias. Assim, pretendemos demonstrar o exercício do rigor científico da pesquisa compondo um híbrido, harmônico e surpreendente, com impulso criador de literato.

**Palavras-chaves:** Literatura e Humanidades; Angola; Pastores *kuvale*.

---

<sup>18</sup> SANTOS, Boaventura Sousa. Do pós-moderno ao pós-colonial e para além de um e outro. conferência (2004: 2)

**ABSTRACT:** *The laborious category of this work by Ruy Duarte de Carvalho is the indication of the complexity of a composition text like a literary wof in the same time that lends itself to a communication of a long and intense anthropologic study. Trip reports to some, romance to others, ethnography work to others more, it shows up to narrator voice like a simple transcription of tapes that to be of service to guide a companion though a journey late to a incursion in Kuvale's territory (pastors people from the south of Angola). It characterized like a challenge to any reader, it will be treated like an exemplar of crossbred thought that presents a "Resistant Africa" revealed only through of the personal experience narrated. In this reflection will be extract segments of the text that bring the enunciation theoretical -methodology of the Social Sciences literary vests. Then, intend to demonstrate the exercise of the scientific rigor of search composing a hybrid, harmonic and surprising, with impulse creator of literary.*

**Keywords:** *Literature and Humanity; Angola; Pastors kuvale.*

## REFERÊNCIAS

- BAKTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BAKTIN, Mikhail.. **Questões de literatura e estética**. Rio de Janeiro: Aguil-ar, s/d.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BHABHA Homi K.. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petró-polis: Vozes, 1994.
- RUARTE, Ruy. **Vou lá visitar pastores**. Rio de janeiro:Gryphus, 2000.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Bra-sileira, 1979
- FANON, Frantz. **Pele Negra, máscaras brancas**. Porto: Paisagem, s/d.
- GRUSINKI, Serje. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Le-tras, 2001.
- HOBSBAWM, Eric. **Sobre história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- LÉVI-STARUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Rio de Janeiro: Guanabara, s/d.
- SANTOS, Boaventura Sousa. **Do pós-moderno ao pós-colonial e para além de um e outro**. Conferência de abertura do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, realizado em Coimbra, de 16 a 18 de setembro de 2004. (policopiado).

# TÍTULO DO TRABALHO: AS VIAGENS E AS RELAÇÕES PROBLEMÁTICAS DO INTRUSO EM O BARÃO DE BRANQUINHO DA FONSECA

Wandercy de Carvalho

De como o autor deste livro se resolveu a viajar  
depois de ter viajado no seu quarto  
A. Garrett, em *Viagens na minha terra*

Branquinho da Fonseca recorre a um inspetor escolar e a um Barão para falar, indiretamente, de viagens. Ali, um dos protagonistas dispõe-se a narrar uma viagem, (que é, na realidade, um tema de grande importância para a literatura portuguesa.) Entretanto, o episódio narrado difere muito daqueles contados por Homero, Virgílio ou Camões. Estes, falaram de diversas batalhas motivadas por viagens de seus protagonistas. Mas com Branquinho da Fonseca, a guerra narrada está centrada em dois mundos individuais claramente postos: o mundo do inspetor, limitado e restrito, vai chocar-se com o mundo transgressor e fascinante do Barão.

Através de um relato de memória o inspetor, (provavelmente, em um daqueles dias de pura ociosidade como tanto desejava), começa a fazer uma digressão mental para narrar uma viagem até “à serra do Barroso” para onde ele se dirigira com o propósito de fazer uma sindicância escolar. Porém, ao sentar-se para escrevê-la, acaba elaborando algo que vai muito além de um simples relatório escolar. Ao invés disso, através de um relato de memória, ele nos fala de uma viagem que ultrapassou o “caminho da bela aventura, da sensação nova e feliz”, (p. 7). Ao narrar a aventura, o inspetor redesenha sua biografia. Pois ali é difícil distinguir fato e ficção, já que muito do narrado, pode ser apenas fantasias de viagens oriundas de um criativo fluxo de memória. “Me lembro como um sonho fantástico”. Diz ele. (p. 49)

Segundo Freud (1976, v. IX: 150) em “Escritores criativos e devaneios”. “o escritor criativo faz o mesmo que a criança quando brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério.” Se é mesmo assim, esse narrador testemunhal e participante tem mui-

to o que fantasiar para confundir o leitor. Desse modo, é possível destacar um, entre tantos mundos criados pelo inspetor. “Vou ao castelo da Bela-Adormecida.” Quando reproduz esta imagem, Branquinho da Fonseca resgata da memória parte de um momento da infância, ainda que na ocasião não esteja falando dela.

Ainda segundo o teórico, “a pessoa feliz nunca fantasia, somente a insatisfeita.” E dada a tese do especialista, é possível perceber que isto diz respeito ao inspetor, a começar por sua insistente afirmação: “não gosto de viajar”. Mas mesmo assim era obrigado a fazê-lo. Ou ainda: “já pensei pedir demissão. Mas é difícil arranjar outro emprego”. (p. 8)

É Novembro, portanto, a viagem se dá no inverno, “tinha chovido muito.” Em função disso, no meio do caminho tinha “as pedras lavadas e soltas, as barreiras desmoronadas, algumas árvores com os ramos torcidos”. (p. 10). Ou seja: algo prenunciava as dificuldades pelas quais ele iria passar. Como se vê, estas “pedras” no meio do caminho revelam o início das dificuldades que o inspetor irá encontrar na pequena aldeia cujo o nome ele não se lembra, mas por ser noite, foi necessário parar.

Este pequeno lugarejo nos lembra Garrett em *Viagens na minha terra*. Ali, ocorre uma pequena parada no Vale de Santarém, fato este que nos remete a Branquinho da Fonseca. Seriam ambas as vilas uma espécie de Melinde camoniana?

Ao chegar na pequena aldeia a primeira pessoa que o inspetor encontra é “uma velha sentada” ao pé de “uma fogueira acesa”. De onde se presume que ele está diante de quem detém o conhecimento e toda a memória daquela comunidade. No entanto, junto a tal figura o inspetor reconhece: “não me senti à vontade.” Ele ficou “embaraçado, sem saber o que devia fazer.”

Na aldeia descrita pelo inspetor há um Barão, e quando ele chega na “velha casa em ruínas” onde já está o inspetor, vai estabelecer uma certa tensão entre os dois. O Barão, com suas muitas máscaras, assemelha-se a Trimalquião, poderoso personagem descrito por Petronio em o *Satiricon*. Ele chega “todo embrulhado num capote preto”, e é assim que o inspetor o descreve:

Era uma figura que intimidava. Ainda novo, com pouco mais de quarenta anos, os gestos lentos, como se tudo parasse à sua

volta durante o tempo que fosse preciso. O ar de dono de tudo. A verdade é que os outros não sesentiam à vontade ao pé dele. B. da Fonseca (p. 14)

O inspetor tinha motivos para temer esta figura misteriosa. Nela estava centrado tudo aquilo que o viajante não podia ser. Pois, como já demonstrara, ele é um homem massificado, encaixado no sistema, é um domesticado. Enquanto que o barão ao mesmo tempo que inspira medo, também é fruto de fascínio.

Sem opções de hospedagem naquela noite chuvosa, o inspetor deixa-se ser levado pelo Barão para o castelo. Ao chegar ali, este intruso ainda que involuntariamente, vai provocar, não só diversas reações, como também relações problemáticas naquele lugar. (ex.: embriagado, tenta se envolver com a amante do Barão, no final, é suspeito de tentar assassiná-lo.) Como se o intruso, fosse também portador de algum mistério ou poder, passa a olhar o outro, o anfitrião, numa perspectiva talvez não imaginada por este. “Não nos podíamos entender. As taras e os desequilíbrios inferiores tinham-no vencido, submergido o homem inteiro.” (p. 24) E esta avaliação subjetiva, este olhar sobre o estranho vai provocar no inspetor um mal-estar capaz de originar fronteiras entre os dois. “Era um senhor medieval, sobrevivendo à sua época, completamente inadaptado, como um animal de outro clima. Havia no olhar dele, nos gestos e até na fala, qualquer coisa de animal feroz.” (p. 24)

Eis aí a descrição de um estranho senhor medieval. Talvez do tipo que nos fala Bauman (1998, pág. 27):

Todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua própria espécie de estranhos e os produz de sua própria ma-neira, inevitável.

E assim, o inspetor tal um pequeno satélite a circular o planeta Barão, fica a avaliá-lo como se pretendesse desvendá-lo como se aquela estranha figura fosse um enigma ou um quebra cabeças. Mas, por ficar calado e apenas “avaliando” o outro, é o Barão que, com o vinho oferecido, vai introduzir não só uma maior perspectiva de diálogo, como também um maior “entrosamento” entre

os dois. Portanto, este tripé: Barão-vinho-inspetor, vai contribuir para todo o desenvolvimento da narrativa.

De imediato vê-se o choque entre o mundo do nômade inspetor que chega no castelo, e o sedentário Barão carente de calor humano. “Devia ter necessidade de convívio e vinha *agarra-me*, como quem encontra alguém no deserto.” (p. 15) Este convívio torna-se um paradoxo, uma vez que por ser forçado a viajar todo o país, é o inspetor quem devia ter mais o que dizer. “Quem viaja tem muito que contar” diz a voz do povo em *O narrador*, de W. Benjamin. No entanto, o inspetor se cala, enquanto o Barão revela suas aventuras de forma confessional. E é este fato, a marca fundamental que vai se instalar entre os dois.

Entretanto, o intruso talvez não fosse a pessoa indicada para ouvir as memórias do Barão, porque aquele está sempre a censurá-lo, mas como o senhor daquele castelo parece não ter a quem recorrer, “contava para si” as suas próprias aventuras. Diz o inspetor: “O Barão continuava a contar aventuras. Era-lhe indiferente que eu o ouvisse: contava para si, ouvia suas próprias palavras. Eu era só o pretexto, só para não falar sozinho.” (p. 27)

O Barão insistia em contar as suas memórias. “O passado!... Mas o que somos, senão o passado?” Eis aí uma pergunta típica de uma narrativa homérica. E a memória, típica do épico, tem como função social, recuperar aspectos da identidade cultural do passado. E aquele Barão medieval, que pouca importância dá ao futuro, parece querer ressuscitar aquela época distante:

Conhece Coimbra? Quem não conhece Coimbra? Quando cheguei ao terceiro ano da Universidade compreendi que aquilo era para cavalos. Vim a casa, meti o “Melro” no comboio (era um cavalo preto) e levei-o para Coimbra, para o pátio da Universidade e doutoramos o “Melro”. Doutoramos em Direito. (p. 19)

Ressalta-se que na História de Roma, um de seus mais polémicos imperadores, Calígula, não satisfeito com a cúpula do senado, resolveu promover o seu próprio cavalo a senador. E o Barão, talvez “inspirado” naquela inesperada iniciativa do imperador, resolveu dar a seu cavalo, o título que os filhos da emergente burgue-

sia mais desejava. Certamente que para aquela época, tal atitude poderia causar bastante controvérsias

Ainda em um tom confessional, o Barão continua a buscar no passado aquilo que para muitos deveria ficar enterrado para sempre. No entanto, como um narrador fiel à sua época, ele descreve o que fez, como se a sua memória fosse uma filme a revelar fatos que ele jamais esquecerá.

Então, talvez por ser o intruso um estranho que não mais voltaria àquele lugarejo, o Barão passa a descrever o seu próprio retrato moral. “Eu às vezes vendia as minhas amantes para meu pai... Ou as trocava (p. 34). Levava uma fêmea de Lisboa: ele ficava doido!” (p. 36). E assim, o Barão ia contando tudo de si. E embora nada fosse memorável, ele resgatava do passado algumas formas de viver que na época deram certo.

Só uma vez é que não. Era a Emília... Não sei onde ( meu pai ) tinha ido buscar aquela menina. Eu cheguei de férias e logo ao jantar: “Não toques na Emília”. (Mas) foi naquela noite... Coitadita. Era uma criança... estava como tinha saído da barriga da mãe. (p. 37)

A História é testemunha das arbitrariedades cometidas pela classe dominante. E a violência, não só física, mas sexual, sempre estiveram presentes como prática habitual. Na seqüência de sua “confissão,” o Barão diz ao inspetor que a menina fora encontrada morta. “Mas foi só ela. As outras não se matavam”. Para o Barão, contar que de todas as meninas de quem ele abusou, somente a Emília se matara, talvez isto fizesse ele sentir-se menos culpado. Afinal, de tantas violentadas, *só Emília se matou*

O inspetor continua a descrever o que ouviu naquele castelo medieval. Agora, o Barão fala da criada que o atende a cada vez que ele a chama.

Roubei-a na Quinta das Palmas, tenra como um brotinho de alface. Trouxe-a assim, ao ombro, como um saco. Cheguei aqui e atirei-a para cima da mesa... Meu pai estava a cear. (p. 49)



Hoje em dia a pedofilia é tema freqüente nas crônicas policiais, mas na época dos “Barões assinalados”, raptar crianças pobres e miseráveis para comê-las como um “brotinho de alface” parece ter sido um fato corriqueiro e desprovido de qualquer relação criminal. Dos dois exemplos acima, fica exposto pelo olhar de Branquinho da Fonseca, a possibilidade de se questionar, através da memória e da literatura, os valores históricos previamente estabelecidos.

Dando prosseguimento à sua confissão, o Barão começa a falar de outra jovem por quem ele tinha tido uma grande paixão, e “a quem se referia chamando-lhe apenas ‘Ela’. (p.35) ou como a Única (p. 46) ou a Bela-Adormecida, (p. 63). Como o próprio nome revela, é possível constatar que este nome nos remete à fábula por demais conhecida. E, segundo Bettelheim (2004, p. 254), quando ele fala desta conhecida história, comenta sobre uma sonolência que antecede a primeira menstruação, e acrescenta ainda que, “entre os jovens ocorre um longo período de sono no começa da puberdade.” Ou seja, a Bela-Adormecida a quem o Barão se refere não passa de uma outra menina.

Assim, como nos conta esta fábula, Bela Adormecida é uma pequena jovem, vítima dos poderes de sua madrasta, e que está paralisada e indefesa em algum ponto da floresta. No entanto, aqui, ao invés de um príncipe, quem dirige-se para aqueles confins do mundo é o poderoso Barão. Mas, contrariando a história infantil, em Branquinho da Fonseca a Bela-Adormecida, a “Madona do Campo Santo”, está em um castelo, um lugar fortificado (como nos contos de fadas) e ela desperta com a presença do déspota e atrai nele toda a vingança das mulheres usurpadas pelo ante-herói, e por pouco não provoca-lhe a morte. E ele volta pra casa com um tiro no ombro e fraturas no crânio.

Desse modo, o ser feminino que durante a narrativa foi tanto degradado, ao final da novela a mulher rompe a passividade e assume uma atitude positiva diante da vida ao enfrentar o poder que durante séculos e séculos a subjugou.

Conforme o exposto, essa clara disputa, não física, mas psicológica entre o inspetor e o Barão vai resultar nesta “radiografia” aqui apresentada. Por um lado, o mundo contemporâneo do inspetor choca-se com o do Barão, personagem que ainda vive

nos tempos gloriosos do passado. Por outro, (talvez influenciados pela guerra, '1942'), ambos deixam transparecer que a memória e a glória do passado é mais importante que o futuro. No entanto, quando estas questões são expostas à luz dos nossos olhos, podemos constatar as fraturas e os nódulos malignos que clamam para serem extirpados: alguns do ponto de vista sociológicos, outros do ponto de vista psicológicos e, principalmente, aqueles do ponto de vista históricos.

**RESUMO:** O Barão é uma novela cujo objetivo central é narrar as relações entre dois indivíduos. Desse modo, este trabalho apresenta os principais resultados que esse inesperado encontro provoca. Aqui, a memória e a viagem são apresentadas como temas constantes da Literatura Portuguesa.

**Palavras-chave:** Barão, inspetor, memória, viagem, intruso.

**RÉSUMÉ:** Le Baron est une nouvelle dont l'objectif central est de raconter les rapports entre deux individus. De cette façon, ce travail présente les principaux résultats que cette rencontre inespérée provoque. Ici, la mémoire et le voyage sont présentés comme des thèmes fréquents dans la Littérature Portugaise.

## REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmund. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*.
- BETTELHAIN, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro, Paz e Terra S/A, 2004.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade lembranças de velhos*. São Paulo, Cia das Letras, 1994.
- FONSECA, Branquinho. *O Barão*. São Paulo, Editora Verbo Ltda, s/d.
- FREUD, Sigmund. (1976: v. IX). "Escritores criativos e devaneios" in Gradiva de Jensen e outros trabalhos. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Ediouro.

## A CRUELDADE E O AFETO EM FREI LUÍS DE SOUSA: O ENFOQUE NO DRAMA EXISTENCIAL DE TELMO PAIS

**Zeneida Parente Alves Neta**

*Frei Luís de Sousa* representa um importante momento da literatura portuguesa. Considerada uma das melhores obras de Almeida Garrett, com ela consegue encontrar o caminho do drama romântico e retomar a melhor tradição teatral portuguesa.

Para uns, *Frei Luís de Sousa* pode ser um drama histórico, político, existencial, sebastianista, autobiográfico. No entanto, ressaltamos que nele a tragédia antiga envolve-se com uma dialética psicológica dos sentimentos que lhe confere um cunho inconfundivelmente romântico.

Como em uma tragédia grega, *Frei Luís de Sousa* envolve um triângulo amoroso: D. Madalena de Vilhena, Manuel de Sousa e D. João de Portugal. D. Madalena viverá, então, o conflito interior por nunca ter sido confirmada a morte de seu primeiro marido, D. João, causando-lhe preocupação com sua filha, Maria de Noronha, fruto do segundo casamento. D. João regressa levando à anulação de tudo, inclusive à morte da filha bastarda.

De maneira singular, destaca-se o aio da família: Telmo Pais. Ele representa a ausência de D. João de Portugal, já que nunca havia acreditado em sua morte. Mas vê-se dividido entre dois amores quando passa a ser aio de Maria. Seu conflito existencial reflete que todo o drama passado na obra é absorvido por ele e, dessa forma, pode ser visto como a razão central da peça, justificando-se assim sua importância.

Telmo Pais faz parte das principais ocasiões e desenvolve importantes diálogos com os demais. Já no início da obra, está presente. Garrett nos dá, desde o começo, sinais da relação de Telmo com Maria e desde então se refere a ela como o que tem de mais importante:

“{...} ao princípio, era uma criança que não podia... – na verdade, não a podia ver: já sabereis por quê... mas vê-la, era

ver... Deus me perdoe!... nem eu sei... e daí começou-me a crescer, a olhar para mim com aqueles olhos... a fazer-me tais meiguices, e a fazer-se-me um anjo tal de formosura e de bondade que vêdes-me aqui agora, que lhe quero mais do que seu pai {...} Mais, muito mais. E veremos, tenho cá uma coisa que me diz que antes de muito, se há de ver quem é que quer mais à nossa menina nesta casa”. (GARRETT, p.43, 2004)

Trata-se de uma alusão ao drama interior que vivera Telmo Pais quando do desaparecimento de D. João de Portugal na guerra de Alcácer-Quibir e do nascimento de Maria de Noronha. A criança foi conquistando-lhe a tal ponto que ele não podia mais viver a fidelidade ao seu antigo amo, supostamente morto.

Telmo Pais era uma figura de segurança, de carinho e proteção não só para Maria. Ao ficar viúva, D. Madalena pôde contar com seu apoio e assim o tinha como pai. Em parte, D. Madalena também vivia o conflito de Telmo, porém causado pelo remorso que lhe impedia de viver plenamente a felicidade conjugal.

Devia-se isso ao fato de D. Madalena ter-se interessado por Manuel de Sousa quando ainda vivia D. João, não lhe permitindo ter a certeza de tudo ter feito para verificar a morte do primeiro marido. Esse conflito era observado por Maria de Noronha, já que sentia *“sobressalto com ela apesar de tanto amor”*.

Com essa idéia, já é possível observar que Telmo Pais apresenta uma profunda e fragmentada alma, em seu aspecto mais dramático, quanto ao conflito entre as duas fidelidades. Nesse sentido, estaria em causa a própria dualidade do homem, no seu conflito entre o ser e o parecer, entre o eu profundo e o seu de superfície.

Agrava-se o remorso em Madalena quando Manuel lhe fala sobre a vinda dos governadores e a mudança para a casa em que vivera com D. João. D. Madalena recebe a notícia como uma cruel idéia, pois sente que seria uma forma de voltar ao passado, levando seu amor por Manuel e seu casamento a ser impossível, como diz ao explicar-lhe suas razões:

“{...} não sabes a violência, o constrangimento d’alma, o terror com que eu penso em ter de entrar naquela casa. Parece-me que é voltar ao poder dele, que é tirar-me dos teus braços, que o vou encontrar ali... não me sai esta idéia da cabeça...”

que vou achar alo a sombra despeitosa de D.João, que me está ameaçando com uma espada de dois gumes... que a atravessa no meio de nós, entre mim e ti e a nossa filha, que nos vai separar para sempre {...}” (GARRETT, p.62, 2004)

Essa preocupação e o sentimento de medo de D.Madalena foram despertados também em diálogo com o próprio Telmo Pais. Amigo de Camões, o aio fiel acredita na volta de seu primeiro amo, D. João de Portugal, que havia acompanhado o rei D.Sebastião à guerra. Portanto, trata-se da profunda crença sebastica que, ao ser contada à jovem e influenciável Maria de Noronha, provoca esse gradual medo em D. Madalena. Nessa ocasião, agravado com a mudança.

Uma característica de Garrett bastante presente em *Frei Luís de Sousa* é a da concentração dos efeitos dramáticos. Algo que é exemplo disso é o que acontece no final do ato primeiro, quando estão todos partindo: o incêndio provocado por Manuel de Sousa em sua casa.

“{...} fique-se aprendendo em Portugal como um homem de honra e coração, por mais poderosa que seja a tirania, sempre lhe pode resistir, em perdendo o amor a coisas tão vis e precárias como são esses haveres que duas faíscas destroem num momento... como é esta vida miserável que um sopro pode apagar em menos tempo ainda” (GARRETT, p.64, 2004)

Até este momento, havíamos visto uma peça na qual Garrett desempenha sua magistral arte de criar diálogos de forma brilhante. O diálogo é aparentemente volúvel, caprichoso, intrigante, feito em momentos de monossílabos, silêncios, palavras soltas, ameaças. No entanto, tudo isso culmina com esse incêndio da casa de Manuel.

D. Manuel de Sousa Coutinho toma essa atitude por ter o sentimento de independência, pelo sentimento patriótico de querer mostrar que resiste e permanece contra a então ocupação espanhola. Seu ato de incendiar a própria casa era um viril exemplo de rejeitar os portugueses traidores, o que serviu para atraí-lo para a casa do suposto morto.

O gradual terror que Telmo provocava com seus comentários

piora a partir do momento em que o retrato de D. Manuel não é salvo das chamas. D. Madalena passa a entender que isso era um símbolo de algo muito ruim que aconteceria.

Por outro lado, ao encerrar este primeiro ato, é possível estabelecer relação entre os objetos e o ambiente da casa com a situação vivida pelos personagens. Segundo Lucia Maria Moutinho, em estudos sobre a casa portuguesa, o primeiro ato apresenta um ambiente de luxo representando o que na tragédia clássica estava presente no espaço ocupado pela nobreza:

“O luxo do casal fatídico sobressai, o requinte fazia parte da moda ‘Antigo Regime’, suas famílias, nobrezas, ascendências e descendências, parece que isso conferiria mais verossimilhança à ação e a tornaria mais eloqüente, por reproduzir figuras históricas”. (MOUTINHO, p 225, 1999)

Para seguir, faz-se alusão ao ato segundo, no qual Garrett destaca novamente a relação de Telmo com Maria. Dessa vez, de forma mais real, mais íntima, como acontecia normalmente. Maria demonstra acreditar em agouros e profecias, além de ser também fervorosa defensora do mito sebástico: “aqui entre nós, Telmo, nunca tive tanta fé neles. Creio, oh, se creio” que são avisos que Deus nos manda para nos preparar. E há... Oh! Há grande desgraça a cair sobre meu pai... Decerto! E sobre minha mãe também, que é o mesmo {...}”. (GARRETT, p.68, 2004)

A expressão de Telmo é de intensa preocupação e por isso trata de dar-lhe proteção, tentando convencê-la do contrário para que esqueça essas idéias.

Uma razão e símbolo das superstições, originalmente de Maria, agora vividas por D. Madalena de Vilhena, foi o retrato de D. Manuel, no qual estava vestido de Cavaleiro de Malta com a sua cruz branca no peito. Esse retrato era muito importante para Madalena. Não ter sido possível que o salvasse, era uma espécie de prenúncio fatal de uma perda maior.

A partir daí os outros retratos encontrados na casa de D. João também passavam a mesma idéia. E essa tensão que eles causavam ia crescendo à medida que se sucediam novas cenas.

Assim passa quando Maria de Noronha pergunta a Telmo so-

bre o retrato de D.João, mas ele se nega a responder: “esse é... há de ser... é um da família, destes senhores da Casa de Vimioso que aqui estão todos...” (GARRETT, p. 70, 2004) Telmo tenta evitar que a pobre criança absorva a tensão das premonições, atenuando um pouco a força dos maus pensamentos.

O conflito de Madalena é revelado quando Manuel de Sousa anuncia sua breve viagem a Lisboa. Nesse momento, chega-se ao clímax dramático. Com isso, mais uma vez foi ressaltado o profundo afeto de Telmo por Maria.

“{...} A Lisboa... hoje?!... este dia de hoje é o pior... pois hoje é o dia da minha vida que mais tenho receado... que ainda temo que não acabe sem muito grande desgraça... É um dia fatal para mim: faz hoje anos que... que casei a primeira vez, faz anos que se perdeu el-rei D.Sebastião, e faz anos também que... vi pela primeira vez a Manuel de Sousa”. (GARRETT, p.85, 2004)

Observa-se que a ida à casa de D.João de Portugal intensificou o drama interior decorrente dos atos do passado. Então, ressaltamos novamente a opinião de Maria Lucia Moutinho. O palácio de D.João de Portugal mantém as características da nobreza, notada nos grandes retratos de família, bispos, donas, cavaleiros e monges. Segundo ela, os “quadros, porém, compõem salão antigo e de gosto melancólico e pesado”. (MOUTINHO, p.226).

Passamos então ao ato terceiro, que é onde está mais concentrado e desenvolvido o conflito existencial de Telmo Pais. Também é onde melhor Garrett apresenta sua propriedade dos recursos expressivos.

O drama romântico de Garrett intensifica-se neste momento, quando o velho Telmo conscientiza-se da passagem do tempo e percebe que o culto a D.João é substituído pelo afeto bastante real e vivo pela jovem Maria.

“Virou-se-me a alma toda com isto: não sou já o mesmo homem. Tinha um pressentimento do que havia de acontecer... parecia-me que não podia deixar de suceder... e cuidei que o desejava enquanto não veio. Veio, e fiquei mais aterrado, mais confuso que ninguém! Meu honrado amo, o filho do meu no-

bre senhor está vivo... o filho que eu criei nestes braços... e eu, eu que sempre esperei, que sempre suspirei pela sua vinda... era um milagre que eu esperava sem o crer! Eu agora tremo... É que o amor desta outra filha, desta última filha, é maior e venceu..." (GARRETT, p. 102, 2004)

Em seguida, observa-se que sua confusão é tanta que não lhe permite nem reconhecer seu amo. Depois de muito oferecer sacrifícios, diz não saber pedir “senão pela outra”. No entanto, altera-se profundamente ao identificar o romeiro; não lhe é indiferente, demonstrando-lhe fidelidade como antes.

Telmo Pais experimenta uma forte indecisão quando seu amo pede-lhe que anuncie a todos que ele, o Romeiro, não passava de um impostor. Nesse caso, Telmo teria a possibilidade de salvar sua querida “filha” Maria, mas à custa do desaparecimento definitivo do antigo senhor.

Embora parecesse uma pessoa virtuosa e humilde, D. João havia aparecido no drama praticando um ato de crueldade, o de ter voltado para castigar a traição que fora vítima. Porém, ao saber da filha que teve D. Madalena e D. Manuel diz ter perdoado o ato de traição e insiste que Telmo cumpra seu encargo.

Além disso, o regresso de D. João de Portugal representa, por outro lado, o tema político que retrata Garrett. A volta de D. João remete à idéia do regresso também de D. Sebastião. No entanto, esse ideal não tem a mesma aceitação, pois nem seu principal defensor o reconhece. Tratava-se de um momento em que Portugal estava se interrogando quanto às questões político-ideológicas.

Entretanto, não houve forma de conter a intervenção da fatalidade. Era bastante intenso em Maria de Noronha o sentimento de revolta, pois não a prepararam para o duro golpe da perda dos pais, nem lhe perguntaram a sua opinião.

Ainda que tanto evoque os direitos da vida no convento em que via seus pais morrerem para a vida, à fatalidade nada resiste: Maria morre, romanticamente, “de vergonha”, como ela diz. Sua morte representava o sacrifício necessário para acabar com o passado, possibilitando novo futuro a Portugal.

O ambiente onde as cenas finais se passaram era simples e



austero, beirando a castidade. Isso representava a decisão final imposta voluntariamente aos cônjuges como penitência pelo crime do adultério, enquanto no início o esplendor remetia a uma sensualidade de um casamento feliz. A respeito disso, conclui Lucia Moutinho (p.225, 1999):

“O espaço em *Frei Luís de Sousa* denota, enfim, o processo de desintegração por que passa a família Coutinho. Enquanto se crê legítima, ocupa um palácio suntuoso, que vem a ser incendiado pelo chefe. Em vias de desintegrar-se, habita, durante o período fugaz de um só dia, um palácio, sim, mas ‘sem ornato algum’”.

Outro ponto a destacar ainda, em *Frei Luís de Sousa*, é a presença do fogo. Em certos momentos, Garrett apresenta os conflitos de Maria de Noronha e do próprio Manuel de Sousa representados pela imagem do fogo: a febre da jovem que, por sua vez, simboliza sua purificação e o incêndio do palácio de Manuel, significando a defesa de sua honra.

Mas, na verdade, consideramos de maior relevância para reflexão o conflito interior vivido por Telmo Pais. O drama romântico que Garrett expõe na peça pode ser visto como um drama do eu. Nesse sentido, ele aborda a temática da unidade e da coerência do homem, que afetam seu destino.

Com relação a isso, recordamos que, ao reencontrar vivo D.João de Portugal, Telmo Pais descobre, apavorado, que também desejava sua morte, já que assim teria sido evitada a tragédia da menina. São os limites entre a crueldade e o afeto.

O termo “tragédia” foi usado pelo próprio Garrett ao falar sobre sua obra no Conservatório Real de Lisboa, em 1843. De fato, a peça apresenta semelhantes características da tragédia antiga. Com a morte física de Maria, configura-se o desenlace trágico. No entanto, mais adequado parece ser o termo “drama”, por ser em prosa, por ser romântico.

Em linhas gerais, cabe concluir e reafirmar que os principais pontos nessa leitura ressaltados nos levam a concordar com Antônio José Saraiwa e Oscar Lopes, quando dizem que Telmo Pais pode ser visto como o personagem central da peça, pois o processo psicológico de auto-revelação a que é submetido acaba fazendo-lhe interferir e encontrar-se no núcleo de *Frei Luís de Sousa*.

**RESUMO:** No drama romântico de Garrett, *Frei Luís de Sousa*, há o conflito dramático de Telmo Pais, em parte vivido por D. Madalena, que se vê dividido entre duas fidelidades: por um lado, o culto sebastianista e a crença no reaparecimento de seu amo, por outro, a profunda afeição por Maria de Noronha. O drama interior de Telmo e o desenvolvimento do conflito na obra garrettiana são os principais objetivos do trabalho.

**Palavras-chave:** Crueldade, Afeto, Conflito.

**ABSTRACT:** *In the romantic drama by Garrett, Frei Luís de Sousa (1843), there is the dramatic conflict of Telmo Pais, somewhat lived by D. Madalena, he who is found divided between two fidelities: on the one hand, the Sebastianist cult and the belief in his master's reappearance, on the other hand, his deep affection for Maria de Noronha. Telmo's inner drama and the development of the conflict in the Garrettian works are the main objectives of this study.*

**Keywords:** *Affection, Conflict.*

## REFERÊNCIAS

- GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- A Literatura portuguesa em perspectiva*. Direção de Massaud Moisés, v.3. São Paulo: Atlas, 1994.
- SARAIVA, Antonio José; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Porto, 1976.
- MOUTINHO, Maria Lucia. Casas e classes sociais em Frei Luís de Sousa e Viagens na minha terra de Almeida Garrett. In: *Escrever a casa portuguesa*. Org. Jorge Fernandes da Silveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.