

Revista

do
Centro de Estudos Portugueses

v.23 n.32 jan.–dez. 2003

ISSN 1676-515X

FALE / UFMG
Belo Horizonte

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Ana Lúcia Almeida Gazzola

Vice-Reitora: Marcos Borato Viana

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Eliana Amarante de Mendonça Mendes

Vice-Diretora: Veronika Benn-Ibler

CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

Coordenador: Marcus Vinícius de Freitas

Vice-Coordenadora: Silvana Maria Pessoa de Oliveira

CONSELHO ADMINISTRATIVO

Marcus Vinícius de Freitas (Coordenador)

Ana Maria Clark Peres

José Américo de Miranda Barros

Luiz Fernando Ferreira Sá

Maria Cecília Bruzzi Boechat

Silvana Maria P. de Oliveira (Vice-coordenadora)

Mônica Valéria Vitorino

Sérgio Alves Peixoto

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA

Ana Maria Clark Peres (UFMG)

Ângela Vaz Leão (UFMG/PUCMinas)

Benjamin Abdala Júnior (USP)

Constância Lima Duarte (UFMG)

Dilma Castelo Branco Diniz (UFMG)

Edgard Pereira (UFMG)

Elza Miné (USP)

Graciela I. Ravetti de Gomez (UFMG)

Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)

Jacyntho José Lins Brandão (UFMG)

Jorge Fernandes da Silveira (UFRJ)

José Américo de Miranda Barros (UFMG)

Lélia Maria P. Duarte (UFMG/PUC-Minas)

Luiz Fernando Ferreira Sá (UFMG)

Marcos Antônio Alexandre (UFMG)

Marcus Vinícius de Freitas (UFMG)

Maria Aparecida Santilli (USP)

Maria Cecília Bruzzi Boechat (UFMG)

Maria Esther Maciel (UFMG)

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira (UFF)

Maria Luíza Ritzel Remédios (UFRS/PUC-RS)

Maria Nazareth S. Fonseca (UFMG/PUC-Minas)

Maria Thereza Abelha Alves (UFRJ/UEFS)

Marli Fantini Scarpelli (UFMG)

Maurício Sales de Vasconcellos (UFMG)

Mônica Valéria Vitorino (UFMG)

Nádia Battella Gotlib (USP)

Paulo Motta Oliveira (USP)

Sérgio Alves Peixoto (UFMG)

Silvana Maria Pessoa de Oliveira (UFMG)

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (UFMG)

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Centro de Estudos Portugueses

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 3031 - Pampulha

31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil

Fone: (31) 3499-5134 Fax: (31) 3499-5120

e-mail: cesp@letras.ufmg.br

Revista

do
Centro de Estudos Portugueses

Rev. do Cent. Est. Port.	Belo Horizonte	v. 23	n. 32	212 p.	jan.-dez. 2003
--------------------------	----------------	-------	-------	--------	----------------

Direção:

Marcus Vinicius de Freitas

Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Capa e Formatação:

Marco Antônio e Alda Durães

Ilustração da capa:

Detalhes da Armada de Pedro Álvares Cabral de 1500.

Livro de Lisuarte de Abreu, 1558-1624.

The Pierpont Morgan Library, New York.

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca da FALE/UFMG

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. - v. 1,
n. 1, (jun. 1979). - Belo Horizonte : Faculdade de Letras da
UFMG, 1979 -
il. ; 22 cm.

Resumo bilingue.

Anual.

Continuação do Boletim do Centro de Estudos Portugueses,
a partir do v. 21, n. 28/29, (jan.-dez. 2001).

ISSN 1676-515X

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura
africana (Português). 4. Língua portuguesa. 5. Lingüística.

CDD : 869

469

S u m á r i o

EDITORIAL	9
DOSSIÊ BERNARDO GUIMARÃES	
Bernardo Guimarães, crítico de Gonçalves Dias José Américo Miranda	13
Crítica em diálogo: Bernardo Guimarães e José de Alencar Maria Cecília Bruzzi BöeCHAT	21
Bernardo Guimarães e o <i>Prólogo às Folhas do Outono</i> Sergio Alves Peixoto	31
VARIA	
As mulheres, no começo da história Regina Zilberman	41
Espaços da mulher Beatriz Weigert	51
Viagens na minha terra: cidades da representação Edgard Pereira	61
Eça e Pessoa: apropriações de “fragmentos identitários” da cultura portuguesa Fernando Ferreira da Cunha Neto	69
O espaço mítico na obra camoniana: <i>Sião e A Ilha dos Amores</i> Thayse Leal Lima	87

A figura mitológica de Adamastor como ligação entre Saramago, Fernando Pessoa e Camões em <i>O ano da morte de Ricardo Reis</i> , de José Saramago Maria Elena Pinheiro Maia	105
A vertigem do tempo na <i>História do Cerco de Lisboa</i> , de José Saramago Marcílio França Castro	117
Instantâneos poéticos na ficção de António Lobo Antunes Márcia Michelin Laboissière	131
Anacrônico, pois poeta: linguagem, memória e resistência na poesia de Paulo Henriques Britto Júlio França	147
O mestre tornado refém: a tolice do mundo em <i>Esau e Jacó</i> Cid Ottoni Bylaardt	169
Pintura, literatura, arte: alguns diálogos na poesia de Murilo Mendes Bernardo Nascimento de Amorim	183
RESENHAS	
ORLANDI, Eni P. <i>Língua e Conhecimento Linguístico. Para Uma História das Idéias no Brasil</i> . São Paulo, Cortez, 2002. Maurício Silva	197

CAMILO, Vagner. <i>Drummond: da Rosa do povo à Rosa das trevas</i> . São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.	
Sérgio Alves Peixoto	203
HATHERLY, Ana. <i>O pavão negro</i> . Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.	
Rogério Barbosa da Silva	207
NORMAS EDITORIAIS	211



E d i t o r i a l

O Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da UFMG foi fundado em março de 1978, e completou, no ano de 2003, vinte e cinco anos de atividades ininterruptas. Tendo sido criado para abrigar um acervo de livros e documentos em torno do escritor Camilo Castelo Branco, doado à Universidade pelos Diários e Emissoras Associados, o CESP acabou por se tornar, ao longo desses cinco lustros, o mais constante, ativo e aberto centro de estudos da Faculdade de Letras, por onde têm passado renomados pesquisadores, e de onde têm saído representativas ações de preservação, divulgação e pesquisa relativas às culturas da língua portuguesa, tanto nos planos acadêmico nacional como internacional.

Desde o final de 2003, o CESP se encontra sob a direção de novo Conselho Administrativo, cujo objetivo maior é o de dar continuidade a essa história vitoriosa, a despeito das dificuldades econômicas crescentes que afligem a universidade brasileira.

A *Revista do CESP*, continuadora do *Boletim* criado em 1979, constituiu ao longo desses anos o rosto do CESP junto às comunidades acadêmicas, e assim deverá permanecer, servindo de veículo de referência para as pesquisas e a troca de informações nas áreas da língua portuguesa, das suas literaturas e suas culturas nacionais.

A partir deste número, a *Revista do CESP* começa um processo de renovação do seu Conselho Editorial, em busca de mais agilidade, e retoma a periodicidade anual, mais adequada às condições econômicas que ora se impõem e mais apta a dar seqüência ao alto nível editorial que os Conselhos Administrativos do CESP sempre lhe impuseram.

Este número traz um pequeno dossiê sobre Bernardo Guimarães, além de artigos sobre diversos autores centrais da língua portuguesa, como Camões, Fernando Pessoa, José Saramago e António Lobo Antunes, entre outros.

Com o olhar nos próximos números, deveremos criar uma seção de documentos, para divulgar textos inéditos e publicações antigas fora do alcance dos pesquisadores, além de investirmos de maneira decidida na reformatação da seção de resenhas, entre

outras novidades. Para que os próximos vinte e cinco anos sejam igualmente produtivos, o CESP e sua *Revista* deverão ainda se adequar ao mundo das novas tecnologias, mantendo como sempre o olhar ao mesmo tempo na tradição a ser resguardada e na invenção do novo.

Marcus Vinicius de Freitas

DOSSIÊ BERNARDO GUIMARÃES



Bernardo Guimarães, crítico de Gonçalves Dias

José Américo Miranda
Universidade Federal de Minas Gerais

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

P. S. Apressamo-nos em retificar um descuido em que caímos, quando analisávamos a passagem em que o poeta descreve o índio *Iticá* com sua pele de onça. Lendo com mais atenção esse trecho, pareceu-nos que o autor quer dizer que o índio trazia essa pele em forma de máscara, e que por conseguinte são dele esses olhos que lampejam nas órbitas vazias.

A culpa de termos caído neste engano é o próprio poeta com seu estilo tão desmaiado, tão pouco pitoresco. As palavras: – *Cai-lhe na frente a pele vistosa* – não exprimem senão de um modo muito vago o pensamento do autor. A clareza e nitidez da expressão é uma das principais condições da boa poesia. Muitas vezes o estilo por fraco e descorado, torna-se obscuro.

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

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

Logo de início, diz ele:

Como mui judiciosamente observa o Sr. A. F. de Castilho, o metro tem duas propriedades mui distintas entre si – a harmonia, e a melodia. –

A harmonia é a consonância imitativa da frase, é a analogia do som com a idéia, é a onomatopéia. A melodia é essa cadência bem marcada e musical do verso, essa bem compassada e fluente construção, que caracteriza principalmente os versos de Bocage.

Como se vê, Bernardo Guimarães toma a Castilho dois conceitos fundamentais, o mais claro e importante dos quais é o de que a forma do verso deve ajustar-se à idéia nele expressa, casar-se com ela. Nos manuais didáticos e de metrficação, em regra, o verso é definido mecanicamente como “a sucessão de sílabas ou fonemas formando unidade rítmica ou melódica”;¹ ou seja, o verso é definido apenas por seus aspectos sensíveis, por sua forma exterior. Mas um verso não é apenas isso. Como disse Manuel Bandeira, “é necessário que cada verso seja uma como que entidade, ou, como disse Valéry, ‘uma palavra total, vasta, nativa, perfeita, nova e estranha à língua.’”² Dizendo de outro modo: o verso, para além de sua unidade rítmica e melódica, há de ter, também, unidade de sentido, há de conter uma idéia completa, que possa ser tomada em separado, analisada, glosada, etc. Em palavras de Antonio Candido, “o verso não é apenas uma unidade sonora e musical, mas também uma unidade significativa”.³

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

Além de não possuírem os versos dos Timbiras harmonia nem melodia, são quebrados a todo o momento e fora de todo o propósito. Não é assim que procedem os grandes mestres da arte.

Devemos ser mais parcios no uso dessa liberdade de concluir um pensamento no meio do verso em qualquer sílaba indistintamente. De outra sorte os versos correrão como que coxeando ou tropeçando, e afetam o ouvido de um modo sumamente desagradável, como se pode notar nos versos [...] seguintes:

¹ MOISÉS, [s.d.]. p. 508.

² BANDEIRA, 1954. p. 115.

³ CANDIDO, [1987]. p. 62.

Enquanto Jurucei com pé ligeiro
Caminha, as aves docemente atitam,
De ramo em ramo, – docemente o bosque
A medo rumoreja; – um borborinho
Confuso se propaga; – um raio incerto
Dilata-se do sol doirando o ocaso.

Esse desapiedado furor em cortar ao meio o verso pelo sentido destrói aqui todo o efeito da descrição, matando completamente a melodia, sem dar-lhe nenhuma harmonia imitativa. O quebramento do verso não deve ser feito assim a todo o transe, e a esmo, mas sim inspirado por um bem determinado motivo de gosto.

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

Outra cláusula apontaremos ainda para a perfeição dos versos brancos: convém dar aos seus períodos a maior variedade de cortes; ora o sentido apareça redondo e absoluto num só verso; ora se atire ao princípio, ao meio, ou ao fim do segundo; ora ao terceiro; algumas vezes mesmo até ao quarto, e ao quinto, mas na pluralidade dos casos quanto menos versos se fecharem entre dois pontos finais, tanto maior será *cæteris paribus* a elegância; a sentença ou conceito num só verso, brilha como um diamante grande engastado entre pérolas.¹

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

Outro detalhe importante, no tocante ao emprego de figuras (ou licenças poéticas), é o de sua funcionalidade. Nenhuma figura, ou recurso poético, qualquer que seja, é bom ou mau em si: o que o valoriza é sua

¹ CASTILHO, 1874. p. 114. Na passagem citada, Antônio Feliciano de Castilho se refere apenas a algumas figuras, mas o raciocínio se aplica a todas elas.

⁵ CASTILHO, 1874. p. 20.

eficácia no poema. No caso da passagem do poema *Os timbiras* citada por Bernardo Guimarães, é preciso que reparemos na eficácia do recurso empregado. Para isso, é necessário reexaminar o trecho, acrescentando-lhe o verso inicial da estrofe (a passagem constitui aproximadamente a metade inicial da última estrofe do primeiro canto):

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

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

Parece-nos – e esse é um outro julgamento, diverso do de Bernardo Guimarães – parece-nos que o poeta Gonçalves Dias, ainda que só tivesse

escrito *Os timbiras*, tem mais valor como artista da palavra do que lhe quis atribuir o seu contemporâneo. Por outro lado, cabe a Bernardo Guimarães a tentativa histórica, ainda que isolada, de criar, em nosso meio intelectual, uma crítica literária viva e polêmica.

Referências Bibliográficas

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

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

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

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

Resumo

O texto apresenta uma análise breve de alguns aspectos do artigo de crítica literária dedicado por Bernardo Guimarães aos quatro primeiros cantos de *Os timbiras*, de Gonçalves Dias. Esse artigo constitui uma das incursões críticas que o romancista e poeta Bernardo Guimarães publicou no jornal *A Atualidade*, do qual foi editor literário nos anos de 1859 e 1860. Enfocam-se especialmente alguns detalhes do texto crítico, nas restrições que faz ao estilo e à metrficação do poema *Os timbiras*. No caso da metrficação, estuda-se com mais detalhe a funcionalidade do recurso poético do *enjambement* em certa passagem do poema.

Résumé

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

Crítica em diálogo: Bernardo Guimarães e José de Alencar

Maria Cecília Bruzzi Böechat
Universidade Federal de Minas Gerais

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

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

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

“Para seu biógrafo Basílio de Magalhães, ao exercer a crítica o escritor mineiro se demonstrava um provinciano talentoso e audaz que, conseguindo um posto em um grande órgão da Corte, deixava-se dominar pela mania de meter o pau nos grandes escritores nacionais.”¹

Waltensir Dutra e Fausto Cunha, porém, atestam a importância e qualidade da série de artigos. Considerando que, no caso de Bernardo Guimarães, “estamos diante de um escritor que trazia na mão um

¹ MACHALÃO, 2001. p. 231.

catecismo estético, pelo qual estudara impiedosamente alguns de seus coevos”², insistem:

É preciso que se acentue, para os que não as conhecem, que não se trata dos costumeiros artigos laudatórios da época, de divagações mais ou menos frívolas, e sim de crítica literária no sentido mais rigoroso da expressão. Não uma crítica circunstancial, mas uma crítica objetiva, de importância fundamental para o exame da obra de Bernardo Guimarães e indispensável a um estudo do Romantismo no Brasil.”⁴

O comentário é importante por pelo menos dois motivos.

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

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

Ao publicar, em 1859, um artigo sobre *Os Timbiras*⁴, de Gonçalves Dias, Bernardo de Guimarães dava prosseguimento, necessariamente, a uma discussão iniciada por José de Alencar, três anos antes, nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*. A relação é clara: no Romantismo brasileiro, dois poetas deixaram seus nomes gravados no gênero épico: Gonçalves

² DUTRA e CUNHA, 1956. p. 55.

³ DUTRA e CUNHA, 1956. p. 50-1. Grifo dos autores.

⁴ O artigo foi publicado em partes, em três números da revista, durante o mês de outubro de 1859 (n. 55, p. 3, 08 out. 1859; n. 56, p. 2, 15 out. 1859; n. 57, p. 2-3, 26 out. 1859).

de Magalhães, com o poema *A Confederação dos Tamoios*, publicado em 1856, que provocou a polêmica iniciada por José de Alencar, e Gonçalves Dias, com *Os Timbiras*, de que ficaram conhecidos apenas os quatro primeiros cantos, publicados em 1857. Alencar e Bernardo de Guimarães indicam os limites dessas duas tentativas de elaboração do poema épico nacional, opondo-lhes um outro projeto.

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

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

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

Para Bernardo,

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

Em Alencar, lemos, logo na primeira carta:

“O pensamento do poema, tirado dos primeiros tempos coloniais do Brasil [...] era um belo assunto que, realçado pela grandeza de uma raça infeliz, e pelas cenas da natureza esplêndida de nossa terra, dava tema

para uma divina epopéia, se fosse fosse escrito por Dante. [...] mas a poesia, tenho medo de dizê-lo, não está na altura do assunto.”⁵

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

“Um poema épico, como eu o compreendo, e como tenho visto realizado, deve abrir-se por um quadro majestoso, por uma cena digna do elevado assunto que se vai tratar. Não se entra em um palácio real por uma portinha travessa, mas por um pórtico grandioso, por um peristilo magnífico, onde a arte delineou algumas dessas belas imagens que infundem admiração.”⁶

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

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

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

Em suas *Cartas*, Alencar parece querer deixar claro que, por meio da crítica ao poema épico de Gonçalves de Magalhães, ele indicava a necessidade de se achar, para a expressão de uma nova nacionalidade

⁵ ALENCAR, 1960. p. 864

⁶ ALENCAR, 1960. p. 866.

literária, a brasileira, uma nova forma artística. Assim, ainda que sua análise do poema e seus reparos se pautem pela indicação das falhas em relação ao modelo épico – modelo, afinal, buscado por Magalhães –, por duas vezes Alencar chama a atenção para o problema. Um desses trechos é bem conhecido e vem logo na primeira carta:

“[...] se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra [...] se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus me fizesse esquecer por um momento as minhas idéias de homem civilizado [...] embrenhar-me-ia por essas matas [...] ouviria o eco profundo e solene das matas [...] e se tudo isso não me inspirasse uma poesia nova, se não desse ao meu pensamento outros vôos que não os adejos de uma musa clássica [...], quebraria a minha pena com desespero.”⁷

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

“Aperto-lhe a mão de longe, meu amigo, já que não me quer dar o prazer de vê-lo por aqui [...], à sombra de minhas mangueiras e de minhas latadas de jasmineiros.
Escreveríamos um poema, mas não um poema épico; um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso.”⁸

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

“[o] Sr. Gonçalves Dias [...] apesar de não ter escrito uma epopéia, tem enriquecido a nossa literatura com algumas dessas flores que desabrocham aos raios da inspiração, e cujos perfumes não são levados pela aura de uma popularidade passageira.

⁷ ALENCAR, 1960. p. 865

⁸ ALENCAR, 1960. p. 875.

O autor dos Últimos cantos, de “I-Juca Pirama” e dos “Cantos Guerreiros” dos índios está criando os elementos de uma nova escola de poesia nacional, de que ele se tornará o fundador quando der à luz alguma obra de mais vasta composição.”⁹ (p. 905, carta 7)

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

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

“Dir-se-ia que o Sr. Gonçalves Dias em sua linguagem só visa à pureza clássica; entretanto é esse mesmo cuidado que ele toma de pautar o seu estilo pelas formas de Filinto, Garrett e Alexandre Herculano, que mais prejudica a sua obra, e lhe tira todo o tom de uma verdadeira e espontânea inspiração. Essa linguagem, que tanto folgamos de ver nos fastos e nos contos de Filinto Elísio, ou nas páginas brilhantes do Eurico, parece-nos imprópria, mal cabida e anacrônica no meio das florestas virgens da América. [...] Decerto esse estilo, todo à portuguesa, todo erçado de arcaísmos, todo repassado de [classicismo], não quadra bem nem à terra de Tupã, nem à índole e costume do povo americano, e nem tão pouco à quadra em que vivemos, em que a língua portuguesa tem sofrido profundas modificações; e posto que vulgarmente ande toda envasada de vícios e galicismos, e muito tenha perdido de sua primitiva pureza e valentia, contudo muito tem ganho em riqueza, elegância e flexibilidade.

Tratar de um assunto americano com a genuína linguagem dos quinhentistas é quase o mesmo que apresentar os guerreiros selvagens da América envergando as armaduras de ferro dos antigos cavaleiros portugueses. Essa linguagem gótica não quadra e nem se presta de modo vantajoso à descrição dos costumes e narração dos feitos dos primitivos habitantes da terra de Santa Cruz.”

⁹ ALENCAR, 1960. p. 905.

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

“Gonçalves Dias é o poeta nacional por excelência; ninguém lhe disputa na opulência da imaginação, no lavor do verso, no conhecimento da natureza brasileira e dos costumes dos selvagens. Em suas poesias americanas, aproveitou muitas das mais lindas tradições dos indígenas; e em seu poema não concluído d’*Os Timbiras*, propôs-se a descrever a epopéia brasileira.

Entretanto, os selvagens de seu poema falam uma linguagem clássica, o que lhe foi censurado por outro poeta de grande estro, o Dr. Bernardo Guimarães; eles exprimem idéias próprias do homem civilizado, e que não é verossímil tivessem no estado da natureza.”¹⁰

E essa é a opinião do romancista maduro, que tenta explicitar um projeto também mais refletido. Na verdade, quando escreveu suas *Cartas à Confederação dos Tamoios*, Alencar apenas estreava na crítica literária e, como romancista, era ainda um nome desconhecido. Somente em dezembro de 1856 (mesmo ano da publicação das *Cartas*) lançaria seu primeiro “romancete”, *Cinco minutos*, enquanto que *O guarani*, seu primeiro romance indianista, ou seja, sua primeira incursão de maior fôlego no tema americano, data de 1857. *Iracema*, por sua vez, só seria publicado em 1864, e no posfácio incluído na segunda edição, deixará claro que, ao lado da preocupação com a forma adequada à expressão literária da brasilidade, avulta a preocupação com a linguagem adequada à expressão do tema indianista. E é ela que justificará o abandono dos versos heróicos pela prosa poética de *Iracema*:¹¹

A essa altura, a pretensão à grande obra, comprometida com valores clássicos, também vai sendo posta de lado, com a definitiva opção do

¹⁰ ALENCAR. In: COUTINHO, 1972. p. 104-105.

¹¹ ALENCAR. In: COUTINHO, 1972. p. 106.

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

Referências Bibliográficas

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

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

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

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

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

Resumo

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

Résumé

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



Bernardo Guimarães e o Prólogo às Folhas do Outono¹

Sergio Alves Peixoto
Universidade Federal de Minas Gerais

Bernardo Guimarães deveria estar bastante irritado, quando resolveu escrever o *Prólogo* a seu último livro de poemas, *Folhas do Outono*, publicado em 1883.² Em meio às tradicionais tiradas de modéstia afetada, seu prólogo é bastante ferrenho, dispondo-se o autor a mostrar como um certo tipo de poesia feita no Brasil à sua época andava mal das pernas, tanto no que diz respeito ao conteúdo, quanto à forma. A partir de uma comparação de seu modesto texto com o famosíssimo prólogo ao *Cromwel*, de Victor Hugo, com os prefácios de Castilho e com os pós-escritos que José de Alencar escreveu para determinados de seus romances, Bernardo confessa o motivo principal que o levou a escrever seu texto introdutório:

Não tenho por costume escrever prólogos ou preâmbulos, precedendo as poucas e fracas produções literárias que até aqui tenho entregado à luz da publicidade. Entendo que as explicações, que aí se podem dar, as reflexões, que aí se expendem, não lhes podem atenuar os defeitos, nem realçar o mérito, que porventura tenham.

É verdade que um bom prólogo constitui às vezes por si só uma obra magistral, como são, por exemplo, o prólogo do *Cromwel* de Victor Hugo, alguns prefácios do visconde de Castilho, e os poscritos de José de Alencar, que são incontestavelmente de grande valor literário e filológico. Eu porém não pretendo e nem posso fazer outro tanto ao entregar ao público esta pequena coleção de poesias; mas veio-me a vontade, e me é talvez necessário por esta vez conversar um pouco com o leitor, se ele estiver por isso. (p.327)

¹ Uma versão deste artigo foi publicada anteriormente, em forma de CD Rom, na Revista *Acerxos Literários*, v. 2, n. 1, da UFOP.

² GUIMARÃES, 1959.

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

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

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

Não posso compreender o que seja uma escola literária que se subjugue a um sistema crítico-filosófico, histórico-filológico-etnográfico-sociológico, etc., etc.

É querer amarrar o leviano, gracioso e independente batel da inspiração ao reboque da pesada charrua da crítica moderna, tão cheia de teorias sibilinas, e ainda mais carregada de erudição que a antiga. (p.327)

Não há dúvida alguma de que seu alvo principal, no que diz respeito à crítica, é Sílvio Romero, o mais influente crítico de sua época, defensor ardente de uma filosofia, de uma crítica e de uma poesia positivistas, que grassavam na França, frutos do pensamento de um importante filósofo da época: Augusto Comte. Segundo Comte, no seu *Catecismo Positivista*³, o objetivo da crítica e da nova literatura que surgia devia-se basear primordialmente na razão. No também famoso prefácio a este livro, o filósofo francês expõe suas teses revolucionárias para a época, principalmente a de que a derroçada do mundo romântico estava instalada, e que o dado subjetivo deveria, daquele momento em diante, ser subordinado ao objetivo. Para ele a submissão do mundo interior ao exterior é verdade essencial e, a partir dela, instaura-se uma hierarquia

³ COMTE, 1973.

na qual o elemento subjetivo jamais é anulado, mas – e isto sim – devidamente colocado em seu ‘positivo’ lugar:

A principal força de nossa razão consiste[...]em subordinar suficientemente o subjetivo ao objetivo, para que nossas operações interiores possam representar o mundo exterior com o predomínio imutável que a este pertence.

[...]sempre havemos de precisar de uma certa disciplina para conter no grau conveniente nossa disposição espontânea a substituir exageradamente o interior ao exterior.[...] (p.144)

Já em 1878, Sílvio Romero, havia passado o atestado de óbito ao Romantismo, resumindo-o, meramente, a um “cadáver, e pouco conhecido”.⁴ Bernardo de forma alguma concorda com essa opinião e ataca veementemente toda aquela importação que via chegar da França: no Brasil, ela não poderia medrar vigorosamente, pois o solo brasileiro e o momento nacional eram outros, nossa índole tinha particularidades próprias e exclusivas. Foi Sílvio Romero, melhor do que ninguém, quem conseguiu traçar um panorama sucinto da poesia e da literatura em geral que se fazia na Europa e em nosso país. Tanto o Parnasianismo quanto a poesia científica, ambos exemplos da aliança da objetividade com a razão, e devedores, portanto, do que o Positivismo de Comte e de Sílvio Romero pregavam, não conseguiram, entretanto, encobrir a complexidade do momento. Paralelamente a esse tipo de poesia, surgiam os baudelairianos, os decadentes, os simbolistas e muitos outros. É no prefácio intitulado “A poesia de hoje”, de seu livro pretensamente revolucionário em matéria de poesia, os *Cantos do fim do século*⁵, que Sílvio delineia sua época, não sabendo muito bem o que fazer com tantos “ismos” que invadiam o panorama da literatura brasileira e perturbavam a sua razão tão pretensamente condutora de si mesma e de tudo. Na realidade Sílvio Romero não sabia o que fazer com ela em face de textos e de propostas tão diferentes do que ele almejava para uma poesia brasileira racional que se gabava de ter posto por terra o, para ele, ultrapassado Romantismo. A luta de Comte, na Europa, e de Sílvio Romero, no Brasil, parecia uma luta inglória. A razão não tinha conseguido superar as diversas subjetividades e a literatura se fazia, entre outras coisas, de imaginação e de fantasias:

⁴ ROMERO, 1878. p. XI.

⁵ ROMERO, 1878. p. XI.

Satanistas, cientificistas, socialistas, pessimistas, parnasianos, impressionistas, simbolistas, decadentes, realistas, naturalistas, cerrados batalhões de toda essa gente tem talado os campos onde alardeou grandezas o velho romantismo.⁶

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

A moderna crítica literária – principalmente no Brasil, onde ela, em meu entender é inteiramente descabida, – atrelada ao carro da filosofia positivista, que hoje predomina, e identificando-se com ela, pretende cortar as asas à inspiração, vedar-lhe o espaço livre, e obrigá-la a arrastar-se fatalmente por uma senda por ela cientificamente demarcada.

Está no gosto deste século do vapor, das vias férreas, e da febre do progresso material, e constitui uma espécie de engenharia literária, marcando rumos e nivelamentos, e assentando trilhos, pelos quais têm de rodar irremissivelmente as musas de todos os poetas, à maneira de vagões arrastados pela locomotiva.

Parece-me, contudo, que esse sistema crítico-filosófico-positivista o mais que pode conseguir é abafar, ou amesquinhar a inspiração, suprimir mesmo a poesia, mas nunca criar, nem mesmo dirigir a nascente literatura de uma nacionalidade nova. Se alguma coisa dela pode resultar, será uma literatura fria e raquítica, factícia e convencional, que poderá constituir um ofício, mas nunca uma arte verdadeiramente inspirada e criadora.

Creio que os poetas brasileiros, nascidos no seio de uma pátria nova e cheia de seiva juvenil, não devem ter os olhos incessantemente fixos nas freqüentes evoluções das literaturas cansadas das nações do velho mundo. (p.328)

⁶ ROMERO, 1980. p. 1632.

Mais adiante, Bernardo confessa que sua bandeira é a liberdade, palavra chave para o período romântico. Assim como Gonçalves Dias, em seu prefácio aos *Primeiros cantos* disse que tinha adotado “todos os ritmos da metrificação portuguesa e [usado] deles como [l]he] pareceram quadrar melhor com o que [ele] pretendia exprimir”⁷, Bernardo Guimarães tem também como pressuposto primordial a liberdade para o artista romântico. Assim é que acaba confessando:

No meu entender, o que se chama escola realista, com mais propriedade se deve chamar um gênero a que qualquer pode se entregar, uma vez que se sinta com pendor e aptidão para ele. Porém é o maior dos absurdos querer inculcá-lo como a última, a única, a mais perfeita manifestação do belo em literatura.

Mas não devo ocupar por mais tempo a atenção do leitor com uma questão que exige longos desenvolvimentos e não cabe portanto nos limites de um prólogo a um limitado número de poesias de bem pouco valor. Aventurando estas reflexões, é meu único propósito exibir minha profissão de fé em literatura, declarando que sou eclético, isto é, que sigo todas as escolas, ou por outra, que não sigo escola alguma.

Por isso não se me vá atribuir a ambiciosa pretensão de querer passar por um gênio criador, por chefe de escola, abrindo novos horizontes, explorando minas desconhecidas e fazendo o batel da inspiração vogar “Por mares nunca dantes navegados”.

Pelo contrário, procuro moldar minhas fracas produções pelos melhores tipos da arte quer antiga, quer moderna. Somente procuro não ser imitador servil de nenhum deles. (p.329-330)

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

Quero falar do verso alexandrino, hoje tão em voga, de preferência a outro qualquer metro. [...] Já não se diz – fazer versos – mas sim – fazer alexandrinos. [...] Aos antigos e variadíssimos metros tão vantajosamente usados na poesia portuguesa, vai-se substituindo o

⁷ DIAS, 1959. p. 101.

predomínio quase exclusivo do verso alexandrino [...] o metro das palavras balofas e retumbantes; dos plurais enfáticos – como eternidades – imensidades; das sinonímias intermináveis, metro que reclama, não por necessidade ou elegância, mas para encher medida, o emprego da conjunção *e* a cada passo; metro enfim de incontestável monotonia. [...]

O alexandrino não dispensa a rima. Sem ela e às vezes mesmo com ela quase se confunde com a prosa. [...] Se o consoante no alexandrino é atrelado dois a dois, é de uma monotonia abominável; se distancia-se um pouco, a rima torna-se quase insensível e, portanto de muito fraco efeito.

O alexandrino [...] com sua pesada monotonia e inflexibilidade, torna-se quase absolutamente refratário à onomatopéia, sem a qual não há verso nem harmonia nem melodia. [...] O verso pode estar construído com irrepreensível correção; mas se não contém ao menos uma daquelas qualidades, é verso sem poesia, ou por outra, é prosa em verso. (p.330-331)

Bernardo não chega a dizer que o alexandrino deva ser expurgado da poesia brasileira. Acha mesmo que ele deve, quando realmente necessário, ser usado, mas sempre “com muita parcimônia, ou intercalado com outros ritmos, [pois] manejado por mãos habilíssimas pode produzir bom efeito”.⁸ Exemplos de bons alexandrinos, principalmente em latim e em francês, línguas às quais ele se adequaria perfeitamente são, então, dados ao leitor, e Bernardo dá por encerrado este assunto.

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

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

Valentim Magalhães estava se referindo a dois poemas dedicados a D. Pedro II, quando de sua visita a Ouro Preto e, como Bernardo

⁸ GUIMARÃES, 1959. p. 330.

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

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

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

Referências Bibliográficas

COMTE, Augusto. *Curso de filosofia positivista; O espírito positivo; Catecismo positivista*. São Paulo: Abril, 1973. (Coleção Os pensadores, XXXIII)

DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias completas de Bernardo Guimarães*. Rio de Janeiro: INL, 1959.

ROMERO, Sílvio. *Cantos do fim do século*. Rio de Janeiro: Tipografia Fluminense, 1878.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1980.

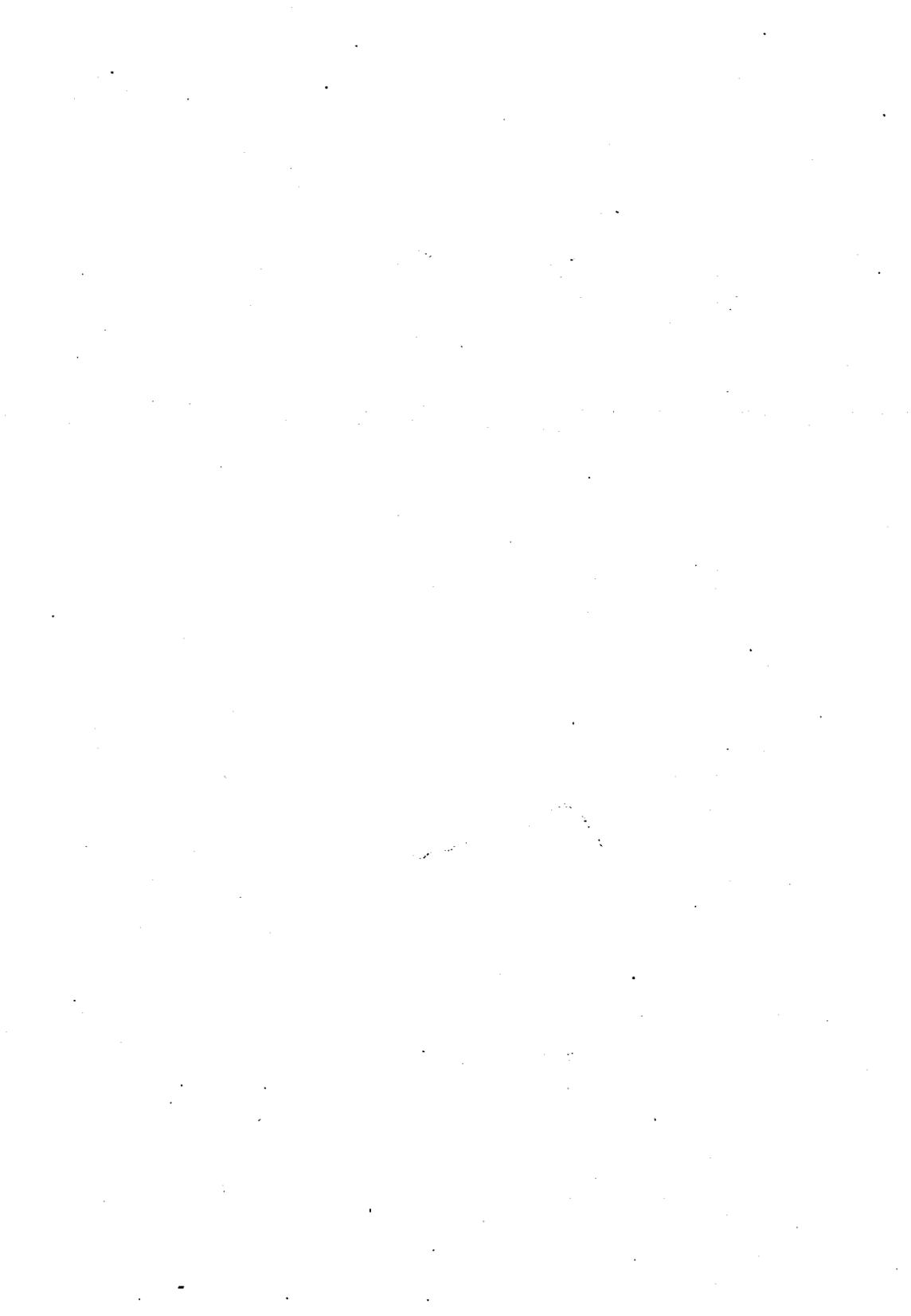
Resumo

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

Résumé

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

VARIA



As mulheres, no começo da história

Regina Zilberman
PUC-RS

Mulher é desdobrável.
Adélia Prado

Elaborado nos anos 80, do século XX, o estudo de Ria Lemaire sobre as *cantigas de amigo*¹ contribui de modo vigoroso para uma revisão na historiografia das literaturas em língua portuguesa. Aceita a tese de que, dentre os textos remanescentes da lírica medieval pertencente àquele gênero poético, constam os que se originaram de manifestação feminina, coletiva e anônima, textos esses depois apropriados por “autores” homens que se limitaram a transcrevê-los e adaptá-los ao gosto vigente, anexando seu nome a eles, cabe igualmente creditar a mulheres o começo, ou ao menos um dos inícios, da literatura lusófona.

Ria Lemaire considera as *cantigas de amigo* um discurso “à voix féminine”,² remontando à tradição da lírica amorosa praticada por mulheres, “*poesia de oralidade primária*”,³ que circulava entre outras

¹ Fidelino de Figueiredo assim define os *cantares de amigo*: eles “simulam ser compostos por mulheres, que contam as suas dores de amor”. (FIGUEIREDO, 1966. p. 72). Na *História da literatura portuguesa*, escrevem António José Saraiva e Óscar Lopes: “A diferença entre as cantigas de amor e as de amigo consiste (...) em que nestas se supõe que fala uma mulher, ao passo que naquelas o trovador fala em seu próprio nome.” (SARAIVA e LOPES, [s. d.], p. 44).

² LEMAIRE, 1987. p. 95.

³ LEMAIRE, 1987. p. 272.

manifestações orais, como as de cunho épico, masculina e guerreira. A lírica feminina, aparentemente, dispunha de grande circulação na Alta Idade Média, contando com uma audiência em que não se distinguiam produtor e destinatário, já que todos/todas podiam participar solidariamente dos atos de criação e recepção. Correspondia, pois, a uma elaboração comunitária, cujo emissor exprimia sua perspectiva, feminina, ativa e plena de desejo amoroso.

Os poemas, localizáveis em coletâneas como o *Cancioneiro da Ajuda*, organizado por Carolina Michaelis de Vasconcelos, nos começos do século XX, apresentam características singulares, que, conforme sugere Ria Lemaire, nunca mais se repetiram na literatura:

- originalmente de circulação oral, eram formulados por mulheres, que traduziam sua perspectiva, mas não se identificavam, preferindo o anonimato e a dispersão na comunidade;
- os versos equivalem a “expressões variadas evocando uma jovem ativa, que toma iniciativas no domínio do amor e exprime, sob diversas formas, seu desejo, um ‘desejar’ ativo que se torna uma ‘exigência’ concreta”;⁴
- quando da recitação dos poemas, “a recepção da mensagem é direta e faz-se com o concurso das faculdades humanas corporais, intelectuais, espirituais e afetivas. O fator corporal é primordial: mover-se com os outros, cantar com os outros, é: experimentar/pensar com os outros.”⁵

Provavelmente a pesquisadora idealiza as condições de produção e circulação desses poemas. Seu intuito é valorizar um material de procedência popular e oral, na medida em que atribui a ele qualidades raras, e depois praticamente desaparecidas, no que se refere à temática e ao relacionamento entre criador e público. Assim, se, nesses poemas, se sobressai a perspectiva feminina, esta não se apresenta de modo dominador, e sim igualitário:

Pode-se ter certeza de que, se, nas suas canções, as mulheres tomam iniciativas, se elas se representam como sujeitos locutores/focalizadores/atores em posição autônoma e se elas exigem do homem a

⁴ LEMAIRE, 1987. p. 183.

⁵ LEMAIRE, 1987. p. 275.

mesma posição enquanto sujeito, este é o mesmo comportamento que era estimado e estimulado para os dois sexos na realidade da vida cotidiana.⁶

Além disso, como se observou acima, os poemas não apenas envolvem a audiência de modo integral, mas igualmente supõem que o corpo inteiro participe, sem discriminações entre os sujeitos, nem, sobretudo, entre a parte – a beleza, a alma – e o todo, supondo a generalidade do indivíduo. Conforme acentua a pesquisadora, o poeta, que é também o compositor e intérprete, interage com o grupo graças à autoridade dada pela “*tradição oral subjacente*”, que, “permanecendo oculta durante a performance, está ao mesmo tempo onipresente, já que conhecida de todos e reconhecida imediatamente pelos membros da comunidade, que a conservam na memória.”⁷ Para reforçar a tese, a autora compara as *cantigas de amigo* à *cansô*, de procedência francesa, cuja autoridade provém do texto escrito e cujo intérprete não coincide mais com o compositor, determinando dois tipos de clivagem: entre o criador e o cantor; e entre esse último e a audiência, reduzida à passividade da escuta.

Ainda que se possa relativizar o entusiasmo da pesquisadora pela matéria que examina, de procedência popular e oral, por parecerem idealizadas as circunstâncias de produção – por exemplo, a suposta igualdade de gênero entre os parceiros e a cogitada ausência de divisões sociais –, não se negam nem a qualidade dos versos, nem o fator histórico: essas canções constituem o berço da lírica em língua portuguesa, que nasceu em diapasão feminino.

Em outro trabalho, Ria Lemaire transcreve um dos poemas que conteriam as qualidades que advoga, canção que se reproduz a seguir, conforme versão e ortografia propostas pela pesquisadora:

Que coita tamanha ei a sofrer
por amar amigu'e non o veer!
e pousarei so lo avelãal.

Que coita tamanha ei a endurar
por amar amigu'e non lhi falar!
e pousarei so lo avelãal.

⁶ LEMAIRE, 1987. p. 295.

⁷ LEMAIRE, 1987. p. 272.

Por amar amigu, e non o veer,
nen lh'ousar a coita que ei dizer:
e pousarei so lo avelãal.

Por amar amigu'e non lhi falar,
nem lh'ousar a coita que ei mostrar:
e pousarei so lo avelãal.

Nen lh'ousar a coita que ei dizer
e non mi dan seus amores lezer:
e pousarei so lo avelãal.

Nen lh'ousar a coita que ei mostrar
e non mi dan seus amores vagar:
e pousarei so lo avelãal.⁸

O poema constrói-se conforme o modelo canônico, em paralelo, marcado pela repetição do último verso de cada estrofe.⁹ Em cada uma dessas estrofes, aparece a palavra-chave do poema, *coita*, significando não apenas “*pena, dor, aflição*”, este sendo o registro atual dos dicionários, mas, conforme enfatiza Ria Lemaire, “*desejo ativo, incluindo alegria e sofrimento*”,¹⁰ o que evidencia o posicionamento atuante e exigente do sujeito que enuncia os versos.

Esse sujeito é, sem dúvida, uma mulher, que participa a falta do companheiro, ausência que impede a concretização do desejo. A locutora apresenta-se em primeira pessoa desde o verso inicial, manifestando vontade própria e iniciativa: quer ver e falar com o amigo, provavelmente dar a conhecer sua *coita* e, para tanto, dirige-se à aveleira, espaço erotizado que traduz seu anseio e aspiração à realização amorosa.

O sujeito lírico é, pois, não apenas o locutor, mas também ator, não se colocando em posição subalterna ou passiva: ver o amigo não é suficiente, sendo igualmente importante o falar, o dizer e o mostrar, ações características de um indivíduo ágil e pleno de iniciativas. Nada que corresponda, portanto, à imagem de uma dama inerte ou apática, colocada

⁸ O poema está transcrito em LEMAIRE, 1986, p. 742.

⁹ Relativamente à estrutura-padrão das *cantigas de amigo*, cf. SARAIVA e LOPES, [s. d.], p. 45-47.

¹⁰ SARAIVA e LOPES, [s. d.], p. 731.

na situação de quem aguarda o empreendimento alheio, seja este a conquista ou o culto, perspectiva com que a mulher veio a ser entendida na lírica medieval posterior.¹¹

Assim, mesmo supondo que os versos reproduzidos acima tenham sido registrados por um autor homem, há que reconhecer que, neles, a ótica feminina é mais do que evidente, porque ninguém, a não ser uma mulher, expressaria seu desejo por um companheiro nos termos ali propostos. Esse desejo, por um vez, não se revela debilitado ou castrado; pelo contrário, ele materializa-se por intermédio de formas carregadas de erotismo, como a palavra “*coita*” originalmente supõe e a figura da “*avelãa*” corporifica. Da sua parte, o emprego da primeira pessoa acentua a circunstância de se expressar o sentimento do locutor, indivíduo dotado de querer e empreendedor, que não se submete a uma ordem ou a uma proibição.

A ausência da interdição parece ser o traço mais original do poema: o sujeito lírico não confessa a *coita* ao parceiro, por este encontrar-se distante ou por ela carecer de ousadia, conforme os versos 8, 11, 13 e 16, nas terceira, quarta, quinta e sexta estrofes respectivamente. E, se a falta de ousadia pode parecer sintoma de fragilidade ou encolhimento perante a atitude do amigo, vale observar que a palavra se contrapõe, fônica e semanticamente, ao “*pousarei*”, que introjeta o “*ousar*” e supera-o, razão, aliás, da cota de erotismo que a aveleira carrega consigo.

Eis por que o sujeito lírico parece corresponder a uma mulher livre e independente, que não hesita em declarar publicamente seu amor e apetite – igualmente figurado pela aveleira – sexual.

O contexto em que tal expressão poderia se manifestar não fica estabelecido pelo poema. O cenário esclarece pouco, porque os versos são bastante econômicos, centrando a informação no sentimento do sujeito lírico, interessado em patentear suas carências – a do amigo distante, a quem não vê –, bem como a vontade de saciar o desejo, exibindo a ele a *coita* de que está acometida.

A falta de informações relativamente ao contexto deve-se, provavelmente, à circunstância de ser esse conhecido de falante e ouvintes, seja por vivenciá-lo – hipótese sugerida por Ria Lemaire –, seja por pertencer às convenções desse gênero de poesia, já de resto bastante

¹¹ Cf. LAPA, 1952, p. 57; SARAIVA e LOPES, [s. d.], p. 57; SPINA, 1966.

atento às regras de composição, conforme sugerem as reiteraões e paralelismos. Tal ausência, por sua vez, leva a supor que se trata de uma sociedade em que os papéis sexuais estariam distribuídos de modo igualitário, sendo a mulher, no caso, a porta-voz dessa paridade.

Como se localizam os poemas nos séculos XI/XII da era cristã, a igualdade teria sido experimentada então ou antes. Se não na prática, pelo menos imaginariamente, a ponto de a poesia poder expressá-la, de um modo como, no Ocidente, ainda não acontecera. Depois, instalaram-se as clivagens e as dominações, por força da necessidade de se estabelecer uma ordem familiar e política centrada num sujeito, no caso, o homem, o *pater familias* e proprietário, a quem se subordinaram mulheres, descendentes, agregados, vassalos. Dependentes de um poder superior, esses sujeitos perderam a voz, de que resultou uma poesia que fala em seu nome, mas não em primeira pessoa, muito menos de modo auto-suficiente.

A perda da voz traduziu-se em mais de uma maneira: não apenas o sujeito lírico mudou de lugar, falando de um outro – o amante que lamenta a ausência do ser amado – ou manifestando o penar de que é objeto, e neste caso renunciando à atitude empreendedora e autônoma de antes. Correspondeu igualmente à mudança de registro: a oralidade foi substituída pela escrita, sendo essa transformação um dos importantes instrumentos de dominação desde então utilizados.

Com efeito, a difusão da escrita enquanto instrumento político dissemina-se a partir do século XII. Se, no Ocidente, foram os gregos da Antigüidade que a utilizaram primeiramente para consignar propriedades, contabilizar lucros ou testemunhar o pesar pela perda de entes queridos, em monumentos tumulares,¹² depois para registrar epopéias, diálogos filosóficos e dramas trágicos, no que foram sucedidos pelos latinos, na Idade Média, essa atividade restringiu-se aos religiosos, que se valiam da escrita para anotar acontecimentos ou para explicitar reflexões, narrar suas memórias e declarar atos de constrição.

A partir do século XII, são os chefes de Estado que recorrem à escrita para garantir a durabilidade de seu poder e a eficiência da administração pública. Jean Hébrard assinala que data desse período a instalação de chancelarias e escritórios aos quais competia registrar os atos

¹² Cf. SVENBRO, 1993.

do governo.¹³ E Maria José Azevedo Santos observa que, em Portugal, foi com D. Afonso II, que subiu ao trono em 1211, que se estabilizaram cargos como os de notários, tabeliães e escrivães, profissionais responsáveis pela credibilidade e legitimidade dos documentos públicos, primeiramente reais, a seguir, da população em geral.¹⁴

Registros das canções remontariam a esse período e depois, mas, na passagem do oral para o escrito, outras alterações ocorreram:

- emerge a figura do autor, muitas vezes sucessor do copista responsável pela transcrição da fala;
- desaparece a perspectiva feminina auto-suficiente, transformada em sujeito passivo, ou por lamentar uma ausência impossível de ser satisfeita, ou por se apresentar na posição de pessoa a ser cultuada, sem, contudo, propiciar a proximidade física, menos ainda o contato sexual.

No transcurso do processo de fixação pela escrita, dar-se-ia a domesticação da mulher, correspondendo à situação experimentada por ela na vida social, ao menos entre os grupos superiores. De sujeito ela se torna objeto, de criadora, converte-se em audiência.¹⁵ As *cantigas de amigo* perdem a naturalidade original, tornando-se um caso entre outros de poesia medieval.

Na interpretação de Ria Lemaire, a historiografia da literatura portuguesa endossou o processo histórico. Exceção feita a Carolina Michaelis, cuja pesquisa, contudo, permaneceu inacabada, os pesquisadores voltados ao estudo da lírica galaico-portuguesa assumiram a perspectiva masculina com que passaram à tradição: nas *cantigas de amigo*, os versos, de autoria masculina, traduziriam a pena experimentada por uma mulher, ao perceber-se distanciada do amado distante. A voz feminina, suprimida uma vez pelos copistas, é de novo cassada, pois nem mesmo os estudiosos do assunto interessaram-se em valorizar o que estaria por trás e antes do material transportado do passado: a locução feminina, a perspectiva da mulher, o caráter popular e coletivo dessas manifestações, um caso raro de permanência de um estágio diferenciado da produção

¹³ Cf. HÉBRARD, 2000.

¹⁴ Cf. SANTOS, 2000.

¹⁵ Cf. LEMAIRE, 1986.

artística do Ocidente, aquele em que se fundem o indivíduo e a comunidade, o criador e o público, o sujeito e o objeto.

As expressões mais libertárias da lírica galaico-portuguesa passariam pelo processo de domesticação que as inseria ao discurso da dominação da mulher.

Desse processo talvez a história das literaturas lusófonas tenha de se penitenciar.

A proposta de redimensionamento do lugar das *cantigas de amiga* nessa historiografia parece ser um bom começo. Se se reconhecer o papel que a mulher desempenha em sua produção – e não se trata de lhe atribuir a autoria, pois, na perspectiva da Alta Idade Média, esse conceito não se aplica, sendo ele produto da modernidade, posterior à implantação e difusão da imprensa –,¹⁶ admitir-se-á igualmente a função fundadora que ela ocupa na trajetória histórica. Porque as *cantigas de amigo* parecem preceder os demais estilos abrigados sob a denominação de lírica galaico-portuguesa; além disso, mostram-se mais autênticas, já que independem da interferência da lírica provençal, paradigma de grande ascendência sobre a produção das *cantigas de amor*.

Por último e não menos importante, as cantigas de amigo parecem ter estabelecido seus próprios paradigmas, que doravante impulsionarão fortemente a poesia portuguesa, pelo menos até o Renascimento, no século XVI, quando padrões petrarquistas serão adotados por Sá de Miranda, Antônio Ferreira e Luís de Camões. Depois, românticos, como Almeida Garrett, e modernos, como Fernando Pessoa, foram atrás deles, pesquisando-os, embora provavelmente ignorando sua origem popular, oral e feminina.¹⁷ Com isso, perdeu-se o elo da origem, passível de ser recuperado, colocando em posição pioneira mulheres medievais, apaixonadas e capazes de expressar seus sentimentos de modo livre e autêntico, a ponto de abrirem mão da identidade e do nome.

¹⁶ Cf. a respeito CHAMARAT, 1996; LAJOLO e ZILBERMAN, 2001.

¹⁷ A respeito do *Romanceiro*, de Almeida Garrett, cf. LEMAIRE, 1987.

Referências Bibliográficas

CHAMARAT, Gabrielle. Introduction. In: COLLOQUE DE CERISY-LA-SALLE (4-8 Outubro 1995). *L'auteur*. Actes publiés sous la direction de Gabrielle Chamarat e Alain Goulet. Caen: Presses Universitaires de Caen, 1996.

FIGUEIREDO, Fidelino. *História literária de Portugal*. São Paulo: Nacional, 1966.

HÉBRARD, Jean. Por uma bibliografia material das escrituras ordinárias. A escritura pessoal e seus suportes. In: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; BASTOS, Maria Helena Camara; CUNHA, Maria Teresa Santos (Org.). *Refúgios do eu*. Educação, história, escrita autobiográfica. Florianópolis: Mulheres, 2000.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *O preço da leitura*. Leis e números por detrás das letras. São Paulo: Ática, 2001.

LAPA, M. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa*. Época medieval. 3. ed. revista e acrescentada. Coimbra: Coimbra, 1952.

LEMAIRE, Ria. *Passions et positions*. Contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes. Amsterdam: Dodopi, 1987.

LEMAIRE, Ria. Explaining away the female subject: the case of medieval lyric. *Poetics Today*, v. 7:4, 1986, p. 729-743.

SANTOS, Maria José Azevedo. *Ler e compreender a escrita na Idade Média*. Coimbra: Edições Colibri; Faculdade de Letras de Coimbra, 2000.

SARAIVA, António José e LOPEŠ, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 4. ed. Porto: Porto, [s. d.].

SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1966.

SVENBRO, Jesper. *Phrasikleia*. An Anthropology of Reading in Ancient Greece. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.

Resumo

Estudo das cantigas de amigo a partir da constatação de que estas estabelecem paradigmas próprios que impulsionarão a poesia portuguesa do Renascimento aos modernos.

Résumé

Etude des "cantigas-de-amigo", à partir de la constatation suivante: ces chansons établissent certains paradigmes propres qui vont relancer la poésie portugaise de la Renaissance jusqu'aux modernes.

Espaços da mulher

Beatriz Weigert
Universidade de Évora

É na década de sessenta que Maria Velho da Costa inicia a construção de seu espaço literário e nele instala *O Lugar Comum*, recanto especial da experiência feminina. Publicado em 1966, o livro traz cinco contos, cada qual contendo faces significativas da vida quotidiana. Havendo indicação da data e local da composição, alinham-se as narrativas “Exílio Menor” – Lisboa, Dezembro de 1962; “O Furto” – Sintra, Maio de 1965; “Thel” – Lisboa, Junho de 1964; “A Velada” – Sintra, Setembro de 1965; “O Lugar Comum” – Fevereiro de 1965. Compulsando as datas, registamos o primeiro texto em livro da autoria de Maria Velho da Costa. É “Exílio Menor”.

Exílio? Menor? Porquê?

Este conto é o recorte de um dia na vida de uma colegial, e, já na abertura, o discurso orienta o leitor para o imaginário e interesses de criança. Depois, o pronome “ela” entrega a identificação do feminino.

Um narrador onisciente acompanha Lurdes em suas vivências de escola e família, anotando-lhe as acções. Mas não só. Esse narrador indiscreto também devassa-lhe esconderijos: surpreende divagações distraídas em momento de lição e oração, esquadrinha a bagagem escolar, confisca tesouros de bolso e bolsa. E toma mesmo outras mais liberdades: ao descrever brincadeiras ruidosas ou atitudes reflexivas de Lurdes, ousa acrescentar informações, ditadas pelo saber próprio, dele mesmo, atestando o conhecimento maduro de narrador experiente que avalia e faz previsões.

Define-se assim, em *psycho-récit*¹, uma dupla consciência, de vez que o narrador, assentado na consciência de Lurdes, não abdica da sua própria. Segue o percurso da menina, sim!, mas vai comentando os signos dispersos que recolhe. Transita pelo mundo objectivo e pelo mundo subjectivo da personagem, decifra-lhe inscrições do passado e emite juízos

¹ COHN, 1981. p. 37 e segs.

valorativos sobre formação de carácter. Esse narrador vê os comportamentos atuais, não só como reflexo de uma vivência pretérita (*tão habitual aos que na mais remota infância brincaram sós*), mas também caminhando (com alguns elementos sedimentados e outros em transformação) em direcção ao futuro (*Lurdes ainda gostava de baloiços... ela tinha já muito amor ...*). Assim, a vida psíquica flui do passado ao presente e em projecção ao futuro.

O narrador arrebatava um retrato em movimento, pontuando com os signos *ainda* e *já* o carácter em processo de incompletude / completude. Reforça-se, então, a identidade da personagem observada na abertura do conto: Lurdes está em crescimento (*adolescens, adolescentis*), nas *hesitantes formas de uma puberdade infindável*.

De facto, sabemos como se insere Lurdes nas faixas etárias da escola. Há o espaço das *mais pequenas*, e o *das grandes*. Isso significa que ela pertence a um quadro intermediário: *ainda* no prazer da correria e do baloiço, mas *já* na reflexão sobre os conceitos da vida, na desconfiança da palavra dos adultos, na divagação com as amigas sobre *Deus ou a tristeza ou as pessoas grandes*. A ambivalência² é própria dessa fase de crescimento, em que as flutuações psíquicas reflectem a acomodação ao corpo novo que se fabrica, não sendo *já* o de criança, nem *ainda* o de adulto.

“Exílio Menor” segue esse movimento dual. Realiza incursões em espaços interiores e exteriores; faz projecções de imagens luminosas e escuras; possibilita confrontações entre o mundo das adolescentes e o mundo dos adultos. As acções obedecem ao pêndulo do relógio. O sinal horário da campainha estabelece o ritmo do dia das colegas, regula o ritual, dando a marcação dos cenários (sala de aula-pátio / jardim-capela-casa). Nesse sentido, a valoração transita em gradações qualitativas, do espaço da natureza para o da cultura. Um é o espaço da exuberância, da agilidade, da voz, da cor, do brilho, da luz, do sabor. Do chocolate. O outro é o espaço do constrangimento, do desânimo, do silêncio, do escuro, do poço, do insosso. Da hóstia. De um lado lateja o corpo vivo *cheio de sangue*. Do outro, agoniza o corpo exangue *nada de carne*. Natureza e cultura arrematam-se, afinal, em convívio, num espaço da mais genuína privacidade: *as aparas* (de hóstia) *se foram misturar* (no bolso) *às nódoas de sangue do Joelho*. Espaço íntimo da adolescência é esse bolso

² ABERASTURY, 1990. p. 15.

resguardado da repreensão dos adultos. Ali no escondido, podem conviver os resíduos da seriedade quase sagrada (o pão da hóstia) e os da brincadeira desastrosa (o lenço com o sangue do joelho).

Essa dinâmica de oposições confirma o espírito combativo da adolescência. A polémica se estabelece na inviabilidade de harmonizar o desejo de liberdade com a necessidade de proteção³. As imagens desdobram simbolismos diurnos e nocturnos⁴. Os signos da competitividade e os da estabilidade confrontam-se. As acções de libertação reiteram-se no esforço de ultrapassagem⁵, em que a figura do pai é *mancha* que se supera em direcção à verticalidade até à culminância. O voo no espaço lúdico é o jogo de ascensão às alturas, *tocando as mais altas ramadas*, transpondo o *muro* e o *portão de ferro* ao encontro do *reino desconhecido*. O voo no espaço da escrita é o jogo da fantasia, exercitando a palavra, aprofundando significações, buscando a transcendência de um *reino a vir*.

O repouso da segurança realiza-se no desenho do ninho, aconchego materno, ambivalente na sua composição nutricional e sexual⁶. Perfume de mãe, a um tempo sedução e rejeição, aproximação e distanciamento, identificação e desconhecimento. Mulher: cúmplice e rival. Envolta em mistério! Ventre rico de transformações! Mulher-árvore recheada de líquidos ocultos *lentos e grossos como mel*, secretando a força potente que transforma fendas subtis (de letras) *iniciais* em *rebordos grossos como beiços*. Sentir humano equivalente ao sentir vegetal. Dor do joelho = dor da árvore?

Misteriosa natureza! Secreto secretar! Humores íntimos transformam o corpo púbere, com a sexualidade a intumescer-se nos *rebordos*. O joelho sangra no *picar* do brinquedo. Porém a adolescência quer outro sangue. Sangue na perna, entre pernas. Sexualidade de mistérios! Inquietação! Desejo de conhecimento! Sonho e resposta! *Acessos febris*, que a infância não consumara, aproximam, agora, a luz de saber *tudo, sem formas e sem mistérios*. Descer para conhecer. Embrenhar-se no inconsciente e extrair dele uma decifração. Aprofundar-se para atingir o núcleo, para fruir as

³ ABERASTURY, 1990. p. 15.

⁴ DURAND, 1989. p. 137.

⁵ DURAND, 1989. p. 137.

⁶ DURAND, 1989. p. 137.

perplexas delícias da doce massa cremosa e esvair-se devagar. Uma potência intuída acrescenta-se como valência do corpo. O sonho traz a antecipação de uma serenidade por conquistar. Completa-se um percurso.

“Exílio Menor” realiza esse percurso da adolescência: narra a ambivalência, a convivência com o corpo, a busca do par sexual, a aquisição da identidade, a aspiração à transcendência. E a personagem, Lurdes, concretiza o movimento da própria literatura. Como texto literário, realiza-se em rebeldia, desafio e superação. Porém, é a escrita ninho gerador, continente que recebe e transforma. É ventre vibrante da pulsão erótica que deseja e cria no poder de aspirar um *reino a vir*.

“Exílio Menor”, primeira produção de Maria Velho da Costa, é semente. É exílio secundado por outros: opções de protesto, solidão imposta ou escolhida, sacrifício dos sentidos, isolamento e recusa do mundo adulto. Mudez, cegueira, alienação, morte: Maina Mendes, Lúcialima, Ema/Sara. Comportamentos insólitos assinalam esses *exílios menores* ou maiores. E situações semelhantes vivenciam-se pelas personagens, substitutas de Lurdes, portando novos nomes. No entanto, revivem-se cenas, espaços, brinquedos, observações. Quadros e cenários recompõem-se de história em história. Lurdes, à janela, contemplando a paisagem antecipa Maina Mendes *em cima da cadeira pesada de arrastar* (Maina Mendes, p. 23). O vidro é *topos* recorrente (protetor/repressor) de observação do mundo exterior. Mas Lurdes também é Elisa, *pequena e diante de uma carteira das que levantam a tampa*, na admiração da turgência fecunda das árvores que *abriam beijos no tempo às incisões do nome próprio* (Casas Pardas, p. 142-143). E é Maria Eugênia cujos *pés*, ao baloiço, *já tocam as mais altas pernadas da nespereira* (Lucialima, p. 48-49). Lurdes é Sara de *Missa in Albis* no seu gosto pela provocação do riso.

A intertextualidade, um dos recursos caros a Maria Velho da Costa, já está presente em “Exílio Menor”, em que a iconografia religiosa, o Cristo do século XII, transpõe Lurdes para a esfera da criatividade, onde vai *sonhando* respostas. São experiências infantis que a memória impõe, e as meninas, desta ou daquela história, sabem recordar.

Seguindo “Exílio Menor” vem “O Furto”, o quarto texto do livro. O título resume uma visão de mundo que contrapõe natureza e cultura. Trata-se da sonegação de uma experiência em plenitude, quando a sabedoria da natureza é substituída pelo avanço da técnica. Narra-se o sentimento de frustração da expectativa de viver o acto humano primordial. “O Furto” narra uma parturição.

O texto divide-se em seis partes, conforme as interrupções da mancha gráfica, sinalizando as diferentes situações da personagem. A narração é feita em terceira pessoa por um narrador onisciente, solidário. A história progride na sequência do trabalho de parto, até ao momento em que a mãe aconchega o filho nos braços. As acções da narrativa organizam-se em fases marcadas por três principais movimentos: primeiro, o da mansidão; segundo, o do combate; por último, o do descanso, identificado como *alívio* – porém – *alívio triste*.

O primeiro, a mansidão, rege-se em harmonia com a natureza: “O fluxo de água, apenas água, sem qualquer coloração ou odor, era abundante. Até seus pés nus, (...) via-a descer quase quente, alargar-se junto aos tornozelos em fios de silêncio doce.” (p. 55)

O reino mineral, o reino vegetal e o reino animal fazem presença.

A água flui em curso natural. Jorra como fonte. É a água límpida, pura, *matéria-prima perfeita, fecunda e singela*⁷, mãe e matriz, plena de fertilidade. Simbolicamente, masculina e feminina aqui, na dupla representação vertical e horizontal. Como a chuva, associada ao céu-fogo: água masculina que fecunda. Como as nascentes, alargada como os lagos doces, *água-plasma*⁸ feminina, brotando quente do interior da terra grávida. Nessa simbologia, entra a valência do sangue, também vida e criação.

A água abundante jorra sobre os *pés nus*. Pés despídos plantam-se directamente ao solo, sem qualquer mediação. Nenhum atavio da cultura interpõe-se nesse contacto. A mulher integra-se na natureza como vegetal. Daí extrai a força que sustenta sua inteireza, sua verticalidade⁹. Enquanto o *nó do pé*¹⁰, o tornozelo, evocando a agilidade das asas, concretiza o acto de chegada (ou partida). É movimento. Voa. Adequa-se às representações do livro e do conto: início e nascimento.

A fluidez da água, em sinestesia, combina tacto, audição e gosto, em manifestações de delicadeza e agrado. *Fios de silêncio doce e fio sereno* brotam do ventre que sente *alojar em si um imenso sono*. A água, sendo sorvida pela terra, ou deslizando na pedra, como *onda breve*, é companhia

⁷ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1990. p. 16 e segs.

⁸ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1990. p. 21.

⁹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1990. p. 694.

¹⁰ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1990. p. 888.

teimosa e clara. Mais tarde, como companhia, interferem outros elementos. Então a harmonia do aconchego se rompe.

Anuncia-se o combate, segundo movimento do conto.

A invasão do estranho gera oposição em duas frentes. Uma corresponde à técnica: aos meios artificiais de pretender substituir a sabedoria da natureza. O aconchego transforma-se em impessoalidade: *rostos sem olhos, fardas sem rosto*, frieza que se estende aos objectos – metálicos; o solo, evocado como terra e pedra, é *chão vermelho*; o líquido límpido torna-se líquido *amarelo*; o processo fluído suave na ordem natural, recebe intromissão *para ajudar*. Assim, mais nada é *reconhecível*.

O irreconhecimento do exterior – *Lá fora era noite, não sabia que tempo da noite* – logo penetra o próprio corpo: *a primeira dor deixou-a incrédula*. E identifica-se a outra frente do combate: é o ventre que, antes serenado em mansidão de água, agora, *como um pedaço de terra soergue fumegante petrificá(va)-se, lateja(va) em crescendo até atingir a solidez de um só músculo*.

O *pedaço de terra fumegante* corresponde ao trabalho do fogo. É produto da fagulha de Eros que, alojado nas entranhas, transforma-se em matéria sólida, volume da pedra. É o *fogo seminal*¹¹, concentrado no vaso alquímico, que se transforma. A fricção do volume petrificado, na ânsia de libertação, fumeга. O princípio feminino, a água, e o princípio masculino, o *fogo íntimo*, entram em combate.

As armas, no entanto, estão adestradas. As investidas são revidadas, passe a passe:

e era do ar e do modo como o sorvia, leve e parcamente, e de todo o demais corpo esforçadamente pacificado e inerte perante a ilha de carne em pesado combate entre seus flancos, era do sóbrio ar e pensamento que retirava a força de cumprir-se sem gritos (p. 62).

A atenção da consciência lúcida domina os tempos do corpo em luta. O ar sorvido é obediente ao rito¹², *a uma respiração alta perto dos olhos e de seu sorriso nos intervalos*, no exercício de expiração-inspiração, sopro de *vida-alma*¹³, propicia a libertação da matéria sólida. A respiração absorve a voz, cala o grito. O sorvo do ar, ao invés de *instante de repouso*

¹¹ BACHELARD, 1989a. p. 53

¹² BACHELARD, 1990a. p. 243.

¹³ BACHELARD, 1990a. p. 247.

e *distenção*¹⁴, na situação vivida aqui, é momento de trabalho físico e concentração mental. O sopro é alento (*anima*), lucidez. É consciência aguda. É sensibilidade atenta a minúcias. As forças renovam-se neste ar puro, ritmadamente sorvido. São vencidos os assaltos da dor. *Unos [...]* *ventre e rins* obedecem ao comando do *ar leve e parcamente* sorvido *como um vento leve* passando *em ritmo curto e fresco na boca*. “O fogo se vai no vento”¹⁵, desloca-se o volume gerado. A *grande bolsa de carne onde o filho avança(va)* é *convite de funda alegria*. O medo recua, a criança vem. No entanto, a *funda alegria* fica adiada. Nova intromissão da técnica frustra a expectativa tão arduamente vivida.

Marca-se o terceiro momento do “Furto” – o *alívio triste*.

A *pressão da máscara negra* faz retraírem-se os sentidos. O domínio sobre os membros e a lucidez da percepção esfuma-se. Da máxima acuidade passa *ao indevido sono*. Essa é a *dor maior*. Aquela que o *gás da paz falsa* impõe. A mulher *drogada para sua dor*, sente *roubados os limites de sua carne*. Os momentos trabalhadamente suportados não trazem ainda a recompensa. O filho chora longe. É distância fabricada por meios artificiais. Desbotada alegria! Queixa-se a mãe ao bebê: *a mágoa de não haver estado com ele desde o início*.

Neste parto, combinam-se os quatro elementos cósmicos. E “O Furto” corresponde àquilo que é roubado à natureza. Pertence à não-natureza.

O ventre feminino é terra de onde brota a água. Terra e água, princípios femininos, onde a reprodução se realiza. Índices de abundância marcam-se. A água desperdiça-se. A mãe terra é pródiga. A personagem idealiza a re-utilização da água empapando a terra e com ela formando a *massa*. Ao mesmo tempo imagina essa água, ao invés de confundida com a terra em *humus de massa*, a deslizar em *onda breve*, confundida com outra água, água salgada, masculina, violenta – do mar.

A *mansidão* dessa água feminina, calma e profunda – lacustre¹⁶ abriga um *imenso sono* (o mítico *Morfeu*¹⁷, que toma *forma* (conforme

¹⁴ BACHELARD, 1990a. p. 138.

¹⁵ BACHELARD, 1990a. p. 243.

¹⁶ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1990. p. 21.

¹⁷ GRIMAL, 1992. p. 318.

a derivação grega da palavra) humana para aparecer nos sonhos). Sono que desperta em violência. É fogo comprimido que acorda e se quer liberto do espaço exíguo, onde foi aprisionado. A terra, nas entranhas, alberga água e fogo. Soa a hora da libertação do fogo transformado em volume de pedra – preciosa? – O ar transporta o fogo. Lança-o de dentro para fora do ventre. O sopro do vento liberta o fogo. O volume sólido, petrificado no seio materno, rompe o espaço que o contém e salta. Fogo e ar, princípios masculinos, combinam-se: fecundação, luz.

O sorvo da natureza que prevê a luz, vê-se substituído, pelo *gás da paz falsa* que é *alívio triste*. E a mulher *de obreira confiada que se quisera* sente que *tudo lhe havia sido furtado*.

“O Furto” sintetiza o desejo da vida natural. Desde o início do conto indiciam-se os roubos: é o desperdício da água, fonte da vida, (encharcando panos e algodões); é a falta de isolamento para realizar o *parto seu*; são os meios artificiais a interferirem no processo natural (o *líquido amarelo* (não-água, não-pureza) *para ajudar e a máscara do gás negro*).

Os signos da intimidade, a nostalgia da natureza revela-se em arrependimento:

Porque não se havia separado, ido a uma casa onde houvesse quartos negros e vazios como quentes furnas ou caixotes vastos, e dessa solidão sem luz, sem visitantes e auxílios mudos, sairia cansada e sangrenta [...] duma dor sua apenas, sairia suja e vacilante com seu filho nos braços [...] como se fosse a primeira de todas as mulheres? Viria de parto seu [...] de mulheres onde as fardas sem rosto são violação e furto. Porque não se recolhera a tempo? (p. 59)

O isolamento da vida primitiva é desejado para a efectivação do acto genésico. Como fêmea, ciosa de sua cria, a mulher idealiza o espaço selvagem, inculto, para parir em solidão: *grutas/furnas: quartos negros e vazios*, na comunhão da natureza. A treva identifica o espaço subterrâneo que não permite acesso, nem à luz. É garantia de intimidade, de abrigo, de protecção correlativa do regaço materno¹⁸. A tepidez e negrume do

¹⁸ BACHELARD, 1990b. p. 94 e segs.

ventre da mãe são garantias de segurança. O espaço privado significa a posse do mundo, onde Eva, *a primeira de todas as mulheres, cansada e sangrenta*, é dona da sua experiência, de seu trabalho e de seu filho, cria selvagem do seio da terra. Mãe e filho, isolados do mundo, resguardam-se neste exílio sagrado.

Exílio sagrado da produção literária, em que a obra nasce no isolamento, solidão e silêncio! Será *comum* esse lugar, o primeiro de Maria Velho da Costa? Lugar de fala e promessa. Ritualização da vida, ritualização da escrita! A página é espaço sagrado onde, a cada utopia, a esperança se renova num batismo *in albis*.

Referências Bibliográficas

ABERASTURY, Arminda e colaboradores, *Adolescência*. 6. ed. Trad. Ruth Cabral. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BACHELARD, Gaston, *A psicanálise do fogo*. Trad. Maria Isabel Braga. Lisboa: Litoral Edições, 1989a.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989b.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990a.

_____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990b.

_____. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COHN, Dorrit, *La transparence intérieure: modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit de l'anglais par Alain Bony. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

COSTA, Maria Velho da. "Exílio menor". In: *O lugar comum*. Lisboa: Morais, 1966. p. 7-52.

COSTA, Maria Velho da. "O furto". In: *O lugar comum*, Lisboa: Morais, 1966. p. 55-77.

_____. *Maina Mendes*, 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

_____. *Casas pardas*, 3. ed. Lisboa: Morais, 1979.

_____. *Lúcialima*, 3. ed. Lisboa: O Jornal, 1986.

_____. *Missa in Albis*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

DURAND, Gilbert, *Estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Helder Godinho. Lisboa: Presença, 1989.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. Lisboa: Difel, [1992].

Resumo

Este trabalho ocupa-se de dois contos de Maria Velho da Costa. Ambos pertencem a *O Lugar Comum*, obra inaugural da autora. Enquanto em um, o narrador observa o curso do dia de uma adolescente em "exílio" na escola; no outro, acompanha a experiência da parturição de uma jovem mãe em "furto" no hospital. Contudo, o discurso onisciente não abdica da prerrogativa de alinhar conceitos: os do narrador e os da personagem. E a autenticidade dos sentimentos edifica-se em imagens que respondem ao simbolismo de suas estruturas, e à psicanálise dos elementos cósmicos.

Résumé

Ce travail étudie deux contes de Maria Velho da Costa, publiés dans son premier livre intitulé *O lugar comum*. Dans le premier le narrateur s'occupe à dévoiler la journée d'une adolescente en "exil" à l'école; dans l'autre, il envisage l'expérience d'acouchement d'une jeune mère em "vol" à l'hôpital.

Viagens na minha terra: ciladas da representação

Edgard Pereira

Universidade Federal de Minas Gerais

“De tantas obras de tão variado gênero com que, em sua vida ainda tão curta, este fecundo escritor tem enriquecido a nossa língua, é esta, tornamos a dizer, a que ele mais descuidadamente escreveu: mas é também a que, em nossa opinião, mais mostra os seus imensos poderes intelectuais, a sua erudição vastíssima, a sua flexibilidade de estilo espantosa, uma filosofia transcendente...” Prólogo da 2. edição

A obra *Viagens na minha terra*¹, de Almeida Garrett, promove uma surpreendente desarrumação dos princípios norteadores do romance tradicional, no que diz respeito ao foco narrativo e à identificação da figura do narrador. Numa simplificação apressada, pouco elucidativa neste caso, sabemos: o narrador é uma entidade criada ficcionalmente e que está no livro; o autor é o sujeito que faz o livro, o responsável pela fatura. Digamos que o relato de Garrett equaciona uma operação enredada envolvendo três agentes fundamentais: o autor, o narrador e o leitor. O autor, encarado como entidade física real, de identidade comprovada, e o Narrador, sujeito da ficção, em dado momento rebaixado à condição de ouvinte da história contada por um companheiro de viagem, celebram um pacto duplo. O pacto inicial celebra-se no momento em que o narrador decide apresentar seu ambicioso projeto: “Vou nada menos que a Santarém: e protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há de fazer crônica”².

¹ GARRETT, 1997. Opto, em vista das inúmeras edições, por citar os capítulos em lugar de páginas.

² GARRETT, 1997, início do cap. I.

Logo após esta delimitação de seu intento, o sujeito da enunciação refere um fato empírico do cidadão Almeida Garrett – a viagem feita de Lisboa a Santarém, atendendo a um político: “Abalam-me as instâncias de um amigo, decidem-me as tonteiras de um jornal, que por mexerique quis encabeçar em desígnio político determinado a minha visita./ Pois por isso mesmo vou: *pronunciei-me*.”³

Uma nota de pé-de-página esclarece “a perseguição brutal que sofreu o autor” por causa dessa viagem. Autor e narrador correspondem a perfis distintos. Atribuir a um os vetores da realidade e a outro os da ficção convém ao rigor epistemológico da teoria da narrativa. A leitura crítica das *Viagens na minha terra* descobre, entretanto, uma fluidez de limites entre um e outro, um e outro que ainda convivem com outros narradores delegados e intra-diegéticos (Camões, Frei Dinis, Carlos, o companheiro de viagem que narra a novela dos rouxinóis). O debate sobre a abertura dos lugares autorais avança mais ao incorporar o “prólogo da 2. edição”, onde, simultâneo ao elogio do talento e erudição do autor, se afirma que este *aditou, corrigiu, alterou* o livro. Pesquisas recentes caminham para o consenso de que este prólogo seria de autoria do próprio Garrett, ou elaborado com elementos por ele fornecidos⁴.

A difusa separação entre autor e narrador começa quando o leitor (outra categoria com presença forte no romance) é informado de que o autor-narrador, por insistência de um amigo, decide-se a viajar de Lisboa a Santarém, narrando suas impressões acerca dessa viagem. No início do livro, portanto. Paralela a esse deslocamento, o autor-narrador elabora uma singular incursão na diegese de viagens, de rica tradição na literatura portuguesa, delimitando uma intenção menor, em relação à gloriosa viagem de Vasco da Gama: o rumo é “Tejo arriba”, não o além-Tejo; pelo lado oriental, por onde o rio “mais parece um pequeno mar mediterrâneo”, não pela “ocidental praia lusitana”. Vai “num vapor lento”, um “barco sisudo e sério”, não em possante caravela.

O leitor (“benévolo e paciente leitor”, ao final do cap. 9) quase sempre se menciona no feminino e no plural (“belas e amáveis leitoras”, ao final do cap. 10; “tem razão as amáveis leitoras”, ao meio do cap. 20) numa camuflada prestação de contas do cidadão Almeida Garrett (neste

³ GARRETT, 1997, início do cap. 1.

⁴ ABREU, 1999. p. 43-54.

caso, sem dúvida, o autor) ao público feminino, tendo em vista suas trapalhadas sentimentais (as sucessivas trocas de mulheres). Ou seriam essas conversas uma espécie de flerte de incorrigível namorador? O estatuto do leitor na ficção não corresponde obviamente ao cidadão que atravessa uma rua, entra numa livraria e compra um livro que depois lerá. Trata-se do clássico leitor explícito ou inscrito no texto, uma construção romanesca, não o indivíduo real que em casa se põe a ler. Uma nota de rodapé informa, por sua vez, das perseguições cruéis de que o autor foi vítima por causa dessa viagem. O autor? Ou narrador? O leitor minimamente informado fica sabendo que Garrett de fato fez uma viagem de Lisboa a Santarém, atendendo a apelo de políticos da época. Está criada a grande armadilha: onde está o autor? O que pertence ao narrador? Que tipo de narrador é este? Não é sem razão que os mais destacados críticos portugueses optem por referir, neste caso, à figura do autor-narrador.

Que tipo de livro é esse? A dificuldade em classificá-lo, aliás, é sentida pelo sujeito da enunciação, quando o rotula de “despropositado e inclassificável livro das minhas viagens” (início do cap. 32). Mais tarde, quando o narrador interagir com a personagem D. Dinis, teremos outro momento em que o autor se identifica com o narrador.

Toda a primeira parte do livro é dedicada à descrição do percurso da viagem e seus sítios, mas de forma completamente não linear: qualquer paisagem pode levar a múltiplas digressões. Em síntese, elas se propõem a criticar, através de uma boa dose de ironia, o estado das coisas em Portugal, em especial o péssimo estado de conservação dos monumentos históricos, o desaparecimento dos pinhais de Azambuja, onde o narrador-autor esperava encontrar uma densa floresta druídica e vê apenas alguns raquíticos pinheiros, associados à falta de originalidade da literatura portuguesa. A contrapartida a essa mesquinha nação dos liberais é o contraponto da nação portuguesa que foi, ou que poderia ter sido. A organização de múltiplas técnicas, com o talhe de mestre, é reconhecida por inúmeros especialistas dos dois lados do Atlântico, como se pode ver pelos comentários de um dos mais destacados críticos brasileiros:

Nas *Viagens*, então, sua obra-prima e a primeira versão da prosa portuguesa moderna em germe no Romantismo, a frouxidão aparente da feitura permitiu-lhe aproximar-se ainda mais da unidade fundamental de tom, apesar dos meandros, rodeios, hiatos, vaivéns do seu roteiro. Como nesse caso o próprio motivo da obra já postulava desembaraço, folga, disponibilidade amável, trabalhou por gosto e não

por obrigação de trabalhar, atingindo assim aquela graça e leveza que provém da gratuidade do ato criador, gratuidade sem a qual não há verdadeira obra de arte ⁵.

Para Augusto Meyer a “frouxidão da narrativa”, entremeada de “meandros, rodeios, hiatos, vaivéns” é fundamental para a “unidade fundamental de tom”. O projeto dialético consiste em compreender o destino de Portugal através da alternância entre espiritualismo (representado por D. Quixote) e materialismo (representado por Sancho Pança)⁶. Esses dois pólos se alternam, ora um sobressai sobre o outro, mas coexistem simultaneamente, residindo nessa dialética o sentido da marcha da civilização. Diz num dos capítulos iniciais: “Ora nesta minha viagem Tejo arriba está simbolizada a marcha do nosso progresso social: espero que o leitor entendesse agora”. (Cap. 2)

O romance possui dois tempos narrativos distintos: o presente e o passado.

O presente documenta a viagem de Lisboa a Santarém: “São 17 deste mês de julho, ano da graça de 1843, uma segunda-feira, dia sem nota e de boa estréia. São seis horas da manhã a dar em S. Paulo, e eu a caminhar para o Terreiro do Paço”. (cap. 1) A menção histórica, além de criar o efeito de real, serve para outro fim, este de natureza temática, como índice de construção temporal de uma identidade portuguesa. De acordo com Bhabha, a identidade nacional, além de ser uma estratégia construída pela narração de lendas e tradições, é uma estratégia construída no tempo:

A linguagem secular da interpretação necessita então ir além da presença do olhar crítico horizontal se formos atribuir autoridade narrativa adequada ‘à energia não-sequencial proveniente da memória histórica vivenciada e da subjetividade’. Precisamos de um outro tempo de *escrita* que seja capaz de inscrever as interseções ambivalentes e quiasmáticas de tempo e lugar que constituem a problemática experiência ‘moderna’ da nação ocidental ⁷.

Almeida Garrett participou efetivamente dos conflitos entre liberais e absolutistas na primeira metade do século XIX, tendo-se integrado às

⁵ MEYER, 1956. p. 56.

⁶ Cf. a análise de Hélder Macedo, 1979.

⁷ BHABHA, 1998. p. 201.

tropas liberais de D. Pedro que, após treinamento em Açores, desembarcaram no Mindelo (8 de julho de 1832), aprendizagem para a “memória histórica vivenciada”. O passado refere-se à história sentimental, a novela da menina dos rouxinóis e o ano também está referido: 1832. O enredo alegoriza inúmeras idéias e divagações do autor-narrador. A personagem masculina central é Carlos, sempre apontado como porta-voz de Garrett (também Carlos participa da guerra civil ao lado dos liberais, contra os absolutistas; também Carlos precisou exilar-se na Inglaterra)⁸. Carlos é um jovem idealista, convicto de que os liberais têm razão ideológica no conflito, embora mais tarde se torne barão, atraído pelos benefícios materiais e pelo poder. Joaquina, a prima ingênua e pura, integra-se perfeitamente no cenário paradisíaco do vale de Santarém, representado Portugal primitivo, vulnerável aos interesses políticos e econômicos dos países dominadores (Inglaterra à frente). Carlos acaba revelando-se incapaz de optar entre Joaquina e Georgina (além de Laura, Júlia e Soledad), em decorrência de seu exacerbado narcisismo: ama-se a si próprio.

O segundo pacto, inscrito no passado, em que o enunciador delega o fio narrativo a uma terceira pessoa, surge no cap. 12, com o relato da novela da Joaquina dos rouxinóis. Mas, quando tudo parece dentro dos trilhos teóricos, as coisas se atrapalham novamente, toldando, mais uma vez, a figura de um narrador puro. Retornam as digressões em 1ª. pessoa, num modo zigue-zagueante de contar as coisas, de que o sujeito da enunciação tem consciência, ao mencionar as “admiráveis reflexões de zigue-zague” (abertura do cap. IV) depois referidas como “embaraçada meada”.

Se no séc. XVI predomina o projeto de nação expansionista, cujo repertório narrativo de modelo paternal se encontra em *Os lusíadas*, de Camões, em meados do século XIX Garrett inaugura com este romance o discurso nacional contra-ideológico, apresentando uma nota dissonante ao discurso imperialista, procurando confrontá-lo com a degradação em que se encontra o país. Escrevendo a contrapelo de um grande conflito nacional, de que participou como voluntário inscrito no exército liberal de D. Pedro, Garrett transfere para a novela da menina dos rouxinóis um amplo leque de representações de Portugal. O conflito entre posturas

⁸ Carlos espelha o próprio autor, segundo consenso crítico; cf. Carlos Reis, 1987; cf. Américo Antonio Lindeza Diogo e Osvaldo M. Silvestre, 1996.

antagônicas – Frei Dinis (frade, espiritualismo, Portugal velho) Carlos (barões, materialismo, Portugal liberal) articula, como já se adiantou, o proclamado projeto dialético compreendido pela sua escrita: “Nesta minha viagem Tejo arriba está simbolizada a marcha do nosso progresso nacional” (cap. III), numa descrição possessiva de nação. A superposição de cenas e o espelhamento de traços ideológicos dos dois lados do conflito servem para ampliar um múltiplo quadro da nação portuguesa.

A mais completa idéia de nação surge com maior evidência no cap. XIX: ao descrever o cenário da novela, o paradisíaco vale de Santarém, uma nota sombria imprime a nota dissonante ao discurso eufórico: “Tudo estava feio e torpe”. Nesse contexto de ruínas e conflito surge o imperativo de uma idéia de nação, encenada (em alguns instantes, o autor –narrador menciona “atos” ou “cenas) no relato da novela, pelo que esta apresenta de vetores do sistema representativo da nação portuguesa. Esse conceito amplo de nação como o conjunto de tradições, lendas, figuras históricas e abstrações partilhadas de uma comunidade imaginada, aproxima-se ao de Renan: uma representação cultural que faça valer as memórias do passado, o desejo de viver em conjunto e o intento de perpetuação de uma herança comum⁹.

O projeto dialético da narrativa/da “marcha do progresso nacional” confunde-se com o estado de espírito que anima o narrador: “As ruínas do tempo são tristes mas belas, as que as revoluções trazem ficam marcadas com o cunho solene da história”. (cap. 29) Pode-se afirmar que o narrador de tal forma internaliza seus processos retóricos e diegéticos que o veremos mais uma vez dizer, numa passagem belíssima em que a dinâmica da viagem lhe possibilita o transporte do presente para o passado (da leitura de Bentham para a leitura de Camões) e de um espaço físico para outro (de Santarém para Lisboa):

Pouco a pouco amotinou-se-me o sangue, senti baterem-me as artérias da frente...as letras fugiam-me do livro, levantei os olhos, dei com eles na pobre nau Vasco da Gama que aí está em monumento-caricatura da nossa glória naval...E eu não vi nada disso, vi o Tejo, vi a bandeira portuguesa flutuando com a brisa da manhã, a torre de Belém ao longe...e sonhei, sonhei que era português, que Portugal era de novo Portugal... (cap. 26)

⁹ HALL, 2000. p. 58.

O deslocamento físico, propiciado pela troca de leituras, aponta para a possibilidade de acompanhar a busca da identidade e a constatação do destino de Portugal se articular como linguagem, numa perspectiva de representação pós-colonial (literatura como repertório de cultura, patrimônio, política, etc.) avançada para Garrett. Buscando no passado uma referência ou lição para o presente conturbado, a melancólica perplexidade diante do abandono em que se encontram os monumentos históricos de Santarém, quando os livros de papel são substituídos pelos livros de pedra, associa mais uma vez a literatura aos estudos arqueológicos: "... livro de pedra em que a mais interessante e a mais poética parte das nossas crônicas está escrita" (cap.26) ¹⁰. A nação portuguesa é vista como deslocamentos "na minha terra" / na minha linguagem: a nação garrettiana, organizada como leitura do texto-nação (quarto/ cidade/ vale de Santarém/ país), é uma construção discursiva, da mesma forma que a história é vista como discurso: "...a história, lida ou contada nos próprios sítios em que se passou, tem outra graça e outra força..." (cap.26).

Considerada a densidade canônica deste texto de Garrett, aliada às constantes alusões aos monumentos nacionais, o duplo deslocamento do narrador nesse passo impulsiona a reflexão pós-colonial: "... levantei os olhos e dei com eles nesta pobre nau Vasco da Gama que aí está em monumento-caricatura da nossa glória naval...". Ao fim e ao cabo, após o conhecimento empírico propiciado pela viagem, de base romântico, o autor-narrador elabora este balanço, com base na razão pós-colonial, que na certa terá como antecedente algo que nos interessa de perto: a independência do Brasil em 1822.

¹⁰ Cf. MENDES, 1999.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Maria Fernanda de. Garrett: de fingimentos e conclusões. *Leituras*. Lisboa, Biblioteca Nacional, 1999, 4, p. 43-54.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Edit. UFMG, 1998.
- DIOGO, Américo Antônio Lindeza e SILVESTRE, Osvaldo Manuel. *Rumo ao português legítimo. Língua e literatura*. Braga/Coimbra: Ângelus Novus, 1996.
- DIOGO, Américo Antônio Lindeza. *Política & polidez, estética em as Viagens na minha terra*. Braga/Coimbra: Angelus Novus, 1999.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Apres. por Antônio Soares Amora. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz T. da Silva, Guaracira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- MENDES, Vítor J. *Almeida Garrett. Crise na representação nas Viagens na minha terra*. Lisboa: Ed. Cosmos, 1999.
- MEYER, Augusto. Um pouco de Garrett. *Preto & branco*. Rio de Janeiro: MEC/ Instituto Nacional do Livro, 1956.
- REIS, Carlos. Introdução à leitura das *Viagens na minha terra*. 3. ed. Coimbra: Liv. Almedina, 1987.

Resumo

O ensaio pretende mostrar as relações entre a complexidade do processo narrativo e a apreensão da consciência pos-colonial no romance *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, em meados do séc. XIX português.

Résumé

Cet essai montre les rapports entre la complexité narrative et l'appréhension de la conscience post-coloniale dans le roman *Viagens na minha terra*, d'Almeida Garrett, au milieu du 19e. siècle portugais.

Eça e Pessoa: apropriações de “fragmentos identitários” da cultura portuguesa

Fernando Ferreira da Cunha Neto
Universidade Federal de Minas Gerais

I - “Las naciones, como las narraciones, pierden sus orígenes en los mitos del tiempo y sólo vuelven sus horizontes plenamente reales *en el ojo de la mente* [mind’s eye]. Una imagen semejante de la nación – o narración – puede parecer imposiblemente romántica y excesivamente metafórica pero es de esas tradiciones del pensamiento político y del lenguaje literario que la nación emerge como una poderosa idea histórica en occidente”. (Grifo do autor) BHABHA, Homi K., 2000, p.211.¹

É nosso propósito indagar sobre a presença de fragmentos de uma suposta identidade cultural portuguesa, em obras de Eça de Queirós e Fernando Pessoa, mais especificamente em *A Ilustre Casa de Ramires* do primeiro e em *Mensagem* do segundo. E utilizamos o termo fragmento, porque queremos dar a este um sentido de forma embrionária, vestígio disperso que, em determinados momentos,

¹ “As nações, como as narrações, perdem suas origens nos mitos do tempo e somente alcançam seus horizontes plenamente reais *no olho da mente*. Uma imagem semelhante da nação – ou narração – pode parecer impossivelmente romântica e excessivamente metafórica porém é dessas tradições do pensamento político e da linguagem literária que a nação emerge como uma poderosa idéia histórica no ocidente”. (Grifo do autor) BHABHA, 2000, p. 211.

é apropriado pelo discurso, transformado em objeto de uma pedagogia, com vistas à realização de uma performance.² E neste flanco, o da busca por fragmentos que autenticariam a existência de uma “genuína” identidade nacional, a literatura portuguesa, principalmente as obras dos dois autores anteriormente mencionados, oferece um vasto manancial. Tanto na primeira, *A Ilustre Casa de Ramires*, de Eça de Queirós, quanto na segunda, *Mensagem*, de Fernando Pessoa, todo o passado mítico-lendário português é revolvido. Ambos, Eça em seu último livro escrito e Pessoa na obra publicada no ano de sua morte, em 1935, têm como um dos pilares centrais de seus livros a “Nação Portuguesa”. Neles, em *A Ilustre Casa de Ramires* e em *Mensagem*, passado e presente português são investigados, indagados e, até certo ponto, reformulados. E esta “reformulação” se nos chega pela via de apropriações de traços de uma cultura, fragmentos de discursos que perpassam os séculos, na tessitura de uma “narrativa da nação portuguesa”.

Caso desejássemos, de forma muito sumária, declinar os elementos que, no início da formação do Reino Português, mais se sobrelevavam, apontaríamos o catolicismo e o espírito guerreiro, ambos combustíveis não só necessários à expansão dos exíguos territórios peninsulares como também essenciais à gradativa expulsão da bastardia moura que, desde o século VIII da era cristã, se apossara de parte das terras da Ibéria. De forma simbólica, nós denominaríamos estes dois vetores de Cruz e Espada – os símbolos – talvez signos identitários de uma nação, da Cultura portuguesa.

É inevitável que recordemos o Milagre de Ourique no qual os valorosos soldados da Cruz teriam recebido de Jesus Cristo a missão irrecusável de estabelecerem o Império da Cristandade. E esta missão, pretexto de muitas das aventuras dos portugueses nos limites próximos do continente europeu como em paragens longínquas - os “além-mares” - parece ter se cristalizado ao longo dos séculos e, mais relevante que esta cristalização, parece ter sido aposta como uma marca, traço de natureza psíquico-cultural, no imaginário dos ibéricos. Preferimos utilizar o termo ibéricos porque esta “missão” parece também ter sido um dos vetores da formação do Reino Espanhol.

² Tomamos emprestado o conceito formulado por BHABHA, 1998, p. 198-238.

Em outros termos e apropriando-nos de expressão utilizada por Benedict Anderson em sua obra, cujo título da edição brasileira é *Nação e Consciência Nacional*, a “Comunidade Imaginada”³ portuguesa teria tido como um dos elementos principais de sua “argamassa” a religiosidade, mais especificamente o fervoroso catolicismo dos habitantes do pequenino Reino de Portugal. Anderson, na obra em referência, debruça-se sobre os processos de formação dos “Estados-nações” na Europa, principalmente na segunda metade do século XIX. As análises do estudioso se encaminham para a tentativa de detectar quais as clivagens que, em determinados momentos e em áreas geográficas bastante específicas, foram mais eficazes, enquanto estratégias para justificar-se a escolha de determinadas comunidades, “eleitas” para se tornarem “Estados-nações”. Estas clivagens – o lócus privilegiado do estudo de Anderson é sem dúvida os Bálcãs – fossem de natureza étnica, lingüística ou religiosa sempre existiram. E enfatizemos que, embora a Península Balcânica, a leste da Europa, limítrofe com a Ásia e o Império Russo, tenha sido, de fato, e até mesmo em nossos dias, primeira década do século XXI, palco de movimentações de diversas etnias – os recentes genocídios na Bósnia Herzgovna e no Kosovo são fatos históricos estampados nos jornais que adquirimos na banca da esquina mais próxima – as referidas clivagens, sejam de natureza étnica, lingüística ou religiosa, são também características de outras partes da Europa. Lembremo-nos das dissidências galesa e escocesa no Reino Unido e dos bascos, na Espanha, para que retomemos a rota de volta à Ibéria.

Os estrategistas dos novos “Estados-nações”, da segunda metade do século XIX, por vezes, adotaram critérios de natureza étnica, lingüística ou religiosa para traçarem o mapa geográfico no qual seriam acomodadas

³ O título original da obra de Anderson é “Imagined Communities: Reflections on the origin and spread of Nationalism”. A denominação “Comunidades Imaginadas” nos parece muito apropriada para definir grupos humanos, alguns, bastante dispersos geograficamente falando, e que, muito antes de terem assumido a forma de “Estado-nação”, tiveram que ser imaginados enquanto comunidades. Estas, dependendo da situação específica do povo(nação) seus integrantes, poderia ter como elemento de coesão dos indivíduos que a constituíam a raça, a língua ou a religião.

partes das antigas nações⁴. Sem que adentremos nas especificidades dos processos que levaram os mesmos estrategistas a adotarem os referidos critérios, ampliando as antigas nações territorialmente, fundindo-as a outras de língua ou de origem étnica supostamente parecida, podemos articular parte das formulações de Anderson à História do Reino de Portugal. Assim, diríamos que o caso da nação portuguesa, pelo menos em seus primórdios, poderia ser denominado como uma “Comunidade Imaginada Religiosamente⁵”. Esta possibilidade de focar o caso português, no conjunto das nacionalidades européias, a maioria delas, só tendo se conformado como “Estado-nação” a partir do século XV, nos parece promissora. A “Comunidade Imaginada Portuguesa”, de tónus religioso, talvez fosse melhor utilizarmos a expressão Católica Apostólica, foi, dentre as outras “Comunidades Imaginadas” européias, a mais precoce. O seu marco inicial encrava-se no medievo, no século XII. Era o embrião dos Cavaleiros da Cruz e da Espada, ambas, ao longo da História, milhares de vezes brandidas. Alçadas contra o mouro que habitava as terras da Ibéria, contra o Cristão-novo, contra os heréticos ardendo nas fogueiras da Inquisição, contra os silvícolas nas colônias do além-mar para livrá-los das garras de suas divindades pagãs e torná-los servos da Cruz. E esta “Comunidade Imaginada Religiosamente” parece ter se cristalizado ao longo dos tempos, agregando-se a outros elementos, com os quais veio a constituir a liga que teria consubstanciado as diretrizes do “Estado-nação” português durante muitos séculos.

⁴ É bastante esclarecedor para a apreensão das mudanças nos sentidos e usos do termo *nação* o estudo de HOBBSBAWN, 1990. O sentido do vocábulo *nação*, antes das vagas de nacionalismos da segunda metade do século XIX, não estava acoplado à idéia de território. Também o uso do termo *pátria*, tal qual o empregamos hoje, estava desvinculado do princípio de domínio sobre uma extensão territorial. Existiam nações de húngaros de fala magiar, outras nações de húngaros de dialeto germânico, nações de balcânicos de crença católica, outras de muçulmanos. A junção *nação* + domínio de um espaço territorial será obra dos “nacionalismos” do século XIX.

⁵ Mais uma vez apropriamo-nos de expressão utilizada por Benedict Anderson no seu “*Comunidades Imaginadas*”. Apenas acrescentamos à expressão “Comunidades Imaginadas” o termo Religiosamente, que nos parece se aproximar bastante do caso português quando comparado aos processos de formação dos demais “Estados-nações” europeus.

Ainda com relação ao “amálgama” que teria forjado a “Comunidade Imaginada Portuguesa” no medievo, a religião, podemos nos valer de um outro estudioso, Eric J. Hobsbawm, no seu *Nações e Nacionalismos desde 1780*. Como Anderson, Hobsbawm dedica-se ao estudo do germinar dos novos “Estados-nações”, que se iniciou a partir de fins do século XVIII, desenvolveu-se ao longo XIX, alcançando, por fim, o XX. O estudo de Hobsbawm notabiliza-se por uma espécie de “prospecção” dos usos e significados das palavras nação e pátria e sua posterior equalização com o Estado. Esta equalização, arbitrária, as pesquisas de Hobsbawm acerca dos sentidos e usos das palavras pátria e nação, antes do advento dos modernos “Estados-nações”, bem o provam, teria sido um dos grandes instrumentos, utilizados pelos estrategistas da segunda metade do século XIX, para “acomodar” grupos étnicos diversos, comunidades multilíngüísticas e também que professavam crenças religiosas diferentes. Como Anderson, Hobsbawm aponta para a arbitrariedade de muitos dos “Estados-nações” desenhados durante os processos de esfacelamento dos grandes impérios – o Austro-Húngaro é um dos grandes exemplos – e, também, para muitos casos em que as características de natureza étnica, lingüística ou religiosa, de grandes ou pequenas “nações”, foram desrespeitadas a pretexto de demarcar espaços geográficos suficientes à manutenção dos povos que as habitavam.

Tomemos agora as obras de Eça de Queirós e Fernando Pessoa mencionadas neste estudo.

Assentado o propósito firmado no início de nosso estudo, qual seja, o de apontar para a tessitura de uma “narrativa da nação portuguesa”, através da apropriação de fragmentos identitários da cultura portuguesa na obra de Eça de Queirós, *A Ilustre Casa de Ramires*, e em *Mensagem* de Fernando Pessoa, temos que esclarecer o porquê da escolha dessas duas obras para levarmos adiante esse propósito.

A última obra de Eça de Queirós, *A Ilustre Casa de Ramires*, surge em fins do século XIX, em sua primeira versão, publicada na *Revista Moderna*, com o título de *A Família Ramires*⁶. Na verdade, a Revista

⁶ Baseamo-nos em NUZZI, 1976. Nesta obra, é feito um minucioso estudo comparando a primeira versão de *A Ilustre Casa de Ramires*, publicada na *Revista Moderna*, e o livro editado após o falecimento de Eça de Queirós em 1900.

Moderna publicou capítulos de *A Família Ramires* de novembro de 1897 a março de 1899. Nesta última data, com a extinção do periódico, interrompe-se a publicação da obra. A mesma só viria a ser integralmente conhecida, já publicada em forma de livro, em 1900, após o falecimento do autor. Desde a publicação do último segmento de *A Família Ramires*, na Revista Moderna, em março de 1899, Eça teria ampliado a mesma não tendo, no entanto, conseguido levar a cabo a revisão do texto que conformaria o livro *A Ilustre Casa de Ramires*.

A apresentação dos dados anteriores pode parecer dispensável para o propósito que anteriormente estabelecemos – o de apontar para as supostas apropriações dos traços identitários da cultura portuguesa efetivadas por Eça – mas não o é. Fixar o tempo histórico em que surge o último livro de Queirós é crucial para os nossos intentos. *A Ilustre Casa de Ramires* surge em fins da última década do século XIX. É contemporânea, portanto, do *ultimatum* inglês de 1890, das acirradas disputas das potências europeias centro-ocidentais para estabelecerem domínios na África, das discussões sobre o destino das colônias portuguesas no mesmo continente, da falência do modelo monárquico-parlamentar ao estilo britânico assumido pela monarquia portuguesa, dentre tantos outros acontecimentos que convulsionam a pequena nação ibérica de fins dos oitocentos.

Fernando Pessoa, após o retorno a Portugal em 1905 – ele vivera, até então, cerca de dez anos em Durban, África do Sul, em companhia da mãe e do padrasto, dará início ao curso de Letras. Não concluirá os estudos superiores e, a partir de uma determinada fase, concentrará toda a sua energia na tarefa de compreender Portugal⁷. E as sucessivas tentativas de Pessoa em apreender a própria pátria – fossem através de seus escritos

⁷ Fernando Pessoa dedica grande parte de seus ensaios de natureza sociológica a Portugal. Na verdade, eles são tentativas de explicar a natureza mais íntima do “ente” chamado Portugal e de indicar diretivas mais adequadas às especificidades da pequena nação ibérica. Um dos trabalhos de Pessoa que tenta discorrer sobre esta “natureza mais íntima” de Portugal é *Sobre Portugal – introdução ao problema nacional*. As análises do poeta vão desde ensaios que discorrem sobre a jovem República Portuguesa, sobre o funcionamento do regime constitucional em Portugal, até os escritos de tom profético, augúrios anunciadores do Quinto Império.

de natureza sociológica ou pela via de construções poéticas – encaminhar-se-ão para o resgate de todo um legado histórico-mítico-lendário, direcionando-se para um fim a priori estabelecido: a recondução de Portugal à condição de fulgurante império, posição esta perdida no transcorrer dos séculos.

Antes que tentemos apontar em *Mensagem* de Pessoa a lide e a instrumentalização do autor com o que até aqui vimos denominando fragmentos de uma suposta identidade cultural portuguesa, pensamos que seja essencial situá-lo em seu tempo histórico. Pessoa é contemporâneo dos estertores finais da monarquia portuguesa, assiste às convulsões dos primeiros anos do regime republicano em Portugal, descrê que o mesmo pudesse soerguer a nação portuguesa do estado de decrepitude em que a mesma se encontrava e, em alguns momentos, idealiza um Presidente-Rei⁸ que conseguisse agremiar as forças genuinamente nacionais – o que ele denomina “valores civilizacionais” de Portugal – e conduzisse a “nau-nação” portuguesa a um outro mar-império. As naus pessoanas, prestes a zarparem, eram de uma outra textura. Diferentemente das cantadas por Camões ou mesmo daquela que conduz o protagonista de *A Ilustre Casa de Ramires*, Gonçalo Mendes Ramires – o vapor chamado Portugal – para a África, as naus de Pessoa são construídas daquilo de que os sonhos são feitos⁹. Fragmentos de uma suposta identidade nacional que deveriam ser apropriados para performar a “nova” nação portuguesa – “O Quinto Império”.

II - “... O que procuro formular neste capítulo são as estratégias complexas de identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionam em nome ‘do povo’ ou da ‘nação’ e os tornam sujeitos *imanescentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias*” (Grifo nosso) (BHABHA, Homi K., 1998, p. 1999)

⁸ Fazemos referência ao poema “À Memória do Presidente-Rei Sidónio Pais”. Além desta composição poética de Pessoa, existem textos do poeta em que ele defende a implantação de um regime de força em Portugal, cujo concludor deveria ser um super-ditador iluminado. Alguém que agremiasse as forças genuinamente nacionais – os vetores civilizacionais portugueses – rumo ao Quinto Império.

⁹ PESSOA, 1986. p. 397.

Tomamos o trecho anterior, extraído do capítulo “DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna” da obra *O Local da Cultura* de Homi K. Bhabha, porque o apreendemos como estratégico para levarmos adiante nossos propósitos. Bhabha, no capítulo em referência, discute todas as formas utilizadas pelos, por nós denominados, “estrategistas dos novos ”Estados-nações”, para *disseminar* a idéia de nação. Segundo o estudioso, esta disseminação teve como uma de suas principais estratégias a interpelação discursiva dos “sujeitos”. Este processo se fez, ainda seguindo a trilha aberta por Bhabha, por dois flancos. Ao mesmo tempo que o discurso interpela o sujeito com vistas à realização de uma performance, ele também o “constitui”, tornando-o, em parte, “autor” do texto em que ele mesmo se circunscreve. Este processo interpelação/constituição do indivíduo seria efetivado por “usos” dos chamados “fragmentos dispersos” que, grosso modo, poderiam ser assim resumidos: discursos sobre certas características étnicas; sobre a eleição(escolha) de certos grupos(povos) por parte de(dos) Deus(es); uma suposta anterioridade a outros povos; a idéia do lócus sagrado – sentimento de se pertencer a um local –; a repulsa, aversão, ao Outro. O poder de interpelação que estes fragmentos de supostas identidades revelam se nos assoma em diversos momentos da História. A dança das etnias, na Europa dos Bálcãs, já referenciada anteriormente, talvez seja um dos exemplos mais expressivos.

Apropriemo-nos agora do entrecho das obras literárias tomadas para estudo, *A Ilustre Casa de Ramires*, de Eça de Queirós, e *Mensagem*, de Fernando Pessoa.

O livro de Eça narra a história do clã dos Ramires. O último descendente da mais antiga família fidalga de Portugal – seus mais longínquos antepassados seriam anteriores à formação do Reino Português – Gonçalo Mendes Ramires, vive os estertores finais do século XIX. E os vive de uma forma dupla. A sua estirpe, outrora gloriosa, acompanhara o descenso da Nação Portuguesa e juntamente com esta chega ao fim dos oitocentos falida e desmoralizada. O mesmo Gonçalo Mendes Ramires dedica suas energias à escrita de uma novela histórica, *A Torre de Dom Ramires*, com um duplo objetivo: ressuscitar o passado mítico-lendário português – a interpelação discursiva pela instrumentalização de fragmentos sobre o passado português – e eleger-se deputado por Vila Clara em virtude da popularidade adquirida com a publicação da obra. Mais do que uma mera interpelação discursiva, toda a obra de Eça

aponta para apropriações de um suposto passado – da idéia de “Nação Portuguesa”, de “Povo” destinado a disseminar o Império da Cruz pelos quatro cantos do mundo – como também para uma “reformulação” deste mesmo legado, ao final do século XIX, quase milenar. Se o enunciado da obra de Eça apresenta linhas de força que o conectam a supostos traços genuínos de uma cultura, o(s) narrador(es)¹⁰ não eclipsa(m) o fato de que a enunciação se dá em uma era que não aquela das bravura dos heróicos Ramires do Medievo.

Mensagem, o único livro que Pessoa chegou a ver publicado, dividido em três partes – Brasão, Mar Português e O Encoberto – “narra” a história do Reino de Portugal desde seu estágio embrionário até os prenúncios do que Pessoa denominou o “Quinto Império”. Este, que segundo Pessoa seria o último império que a Europa conheceria, o da Cultura Portuguesa, se consubstanciaria com o retorno de D. Sebastião, desaparecido em Alcácer Quibir. Os poemas de *Mensagem*, caso tentássemos tomá-los em seu conjunto, são como um trombetear que anunciam o ressurgimento dos entes lendários da história portuguesa. Mais do que anunciar a “ressurreição” dos heróis portugueses, os poemas parecem realizar a apropriação do passado como uma “outridade”,¹¹ a conjugação dos traços dos discursos legados por toda a História de Portugal, conformando um “Outro” – Portugal – com vistas a um futuro estelar¹².

¹⁰ A obra *A Ilustre Casa de Ramires* tem início com um narrador em terceira pessoa que nos apresenta a personagem central, Gonçalo Mendes Ramires. No decorrer da narrativa outros narradores se inscreverão. O próprio Gonçalo será um deles quando escreve a sua novela histórica *A Torre de Dom Ramires*. Em outras partes do livro de Queirós a pena condutora da narrativa é entregue a narradores secundários formando o que os estudiosos costumam chamar de narrativa encaixada dentro de outra(s) de maior amplitude.

¹¹ Mais uma vez apropriamo-nos de formulação de Homi Bhabha no seu “DissemiNação...” À página 222 do capítulo em referência, o estudioso aponta para as formas de apropriação do passado – seus legados – fragmentos de discursos que permanecem como que em um estado de letargia mas que, em determinadas situações e contextos, podem ser despertados.

¹² Em muitos dos escritos de Pessoa, por vezes temos a impressão de que a trajetória vislumbrada por ele para Portugal seria um caminho estelar. Este seria alcançado com advento do “Quinto Império, o da Cultura Portuguesa, final e definitivo no cenário europeu.

III - "...Se é amplamente reconhecido que os Estados-nação são 'novos' e 'históricos', as nações a que eles dão expressão política assomam de um passado imemorial, e, ainda mais importante, deslizam para um futuro ilimitado. A mágica do nacionalismo consiste em transformar o acaso em destino...

... O que proponho é que o nacionalismo dever ser compreendido pondo-o lado a lado, não com ideologias políticas abraçadas conscientemente, mas com os sistemas culturais amplos que o precederam, a partir dos quais – bem como contra os quais – passaram a existir". (ANDERSON, 1989, p. 19-20)

Para finalizarmos este breve estudo, gostaríamos de tomar partes das obras citadas, *A Ilustre Casa de Ramires* e *Mensagem*, com o objetivo de melhor elucidarmos as idéias até aqui expostas. Da primeira tomaremos o episódio da partida do protagonista, Gonçalo Mendes Ramires, para a África e de *Mensagem* os poemas "A Última Nau" e "O Quinto Império".

O protagonista da obra de Eça e, também, o autor da novela histórica, *A Torre de Dom Ramires*, narrativa menor encaixada em *A Ilustre Casa de Ramires*, Gonçalo Mendes Ramires, após o término da referida novela e da realização de uma breve campanha eleitoral junto aos habitantes dos arredores de sua velha Torre, vence as eleições e elege-se deputado do Parlamento Português por Vila Clara. Tal sucesso representava a resolução de seus problemas mais prementes. Com a eleição ele partiria para Lisboa e assumiria seu posto no parlamento. Talvez, com alguma sorte, seria convidado para compor o ministério de S. Fulgêncio, político português que, à época, chefiava o gabinete do Império. O mesmo Gonçalo gozaria dos privilégios e da "High Life" proporcionados aos políticos em Lisboa e, em virtude do sucesso e aceitação alcançado por sua obra, a novela histórica *A Torre de Dom Ramires*, provavelmente todas as portas de acesso ao poder se lhe abriam, era a saída para os seus graves problemas de ordem financeira. Entretanto, após uns poucos meses como membro do Parlamento do Império Português, surge uma notícia que estarrece a todos de Santa Irenia – o velho rincão, onde, por séculos e séculos habitaram todos os ascendentes de Gonçalo Mendes Ramires, na obra em referência, intitulado o "Fidalgo da Torre".

"... Mas nos fins de abril uma notícia de repente alvoroçou Vila Clara, espantou na quieta Oliveira os rapazes do clube e da Arcada [...] Gonçalo Mendes Ramires, silenciosamente, quase misteriosamente,

arranjara a concessão de um 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.”(EÇA DE QUERÓS, [s.d.], p. 345)

Ainda que o trecho de *A Ilustre Casa de Ramires*, do qual nos apropriamos, tenha sido extraído de toda uma seqüência na qual ele representa um dos pontos nodais, o que dificulta as análises às quais nos propomos, pensamos que, mesmo assim, é possível a referência aos traços/fragmentos de uma “identidade” cultural portuguesa e ao processo de sua reelaboração/reconstrução através da escrita. Em outros termos, apontarmos para algumas das apropriações efetivadas por Eça dos mesmos fragmentos “identitários” da cultura portuguesa.

O “Fidalgo da Torre” – o protagonista de *A Ilustre Casa de Ramires* – Gonçalo, após ter alcançado o posto de deputado no Parlamento Português, abandona o mesmo precocemente e parte para uma empreitada na longínqua e mítica África. De repente, parece surgir no horizonte uma retomada de toda a saga marítimo-colonizadora dos portugueses que foram pelos quatro cantos do mundo edificando imenso império. O mesmo episódio, a partida da personagem principal de *A Ilustre Casa de Ramires* para África, faz com que recordemos todas as construções literárias, desde a epopéia camoniana, *Os Lusíadas*, que tiveram como tema central a saga marítima portuguesa. São “fragmentos dispersos” de inúmeros discursos sobre toda uma obra civilizacional – a portuguesa – que se juntam e impulsionam a nau que conduz o “Fidalgo da Torre”, Gonçalo Mendes Ramires, para a África. Mas a nau que leva Gonçalo é um vapor de nome *Portugal*. Não são as velhas naus de madeira e vela que seguiram o contorno da África no rumo sul, que cruzaram o Índico, o Atlântico. Os fragmentos do passado se nos alcançam mediatizados pela realidade de fins do século XIX. O fidalgo Ramires, último descendente da mais antiga família portuguesa, hipoteca uma de suas ancestrais propriedades para levar adiante seus planos do negócio na África e navega em um vapor – talvez a transmutação, efetivada pelo discurso, dos fragmentos/traços de todo um legado cultural, àquela altura, multissecular.

Tomemos de *Mensagem* “A Última Nau” e “O Quinto Império”.

A ÚLTIMA NAU

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 pressago
Mistério.

Não voltou mais. A que 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.

Ah, quanto mais ao povo a alma falta,
Mais a minha alma atlântica se exalta
E entorna,
E em mim, num mar que não tem tempo ou espaço,
Vejo entre a cerração teu vulto baço
Que torna

Não sei a hora, mas sei que há a hora,
Demore-a Deus, chame-lhe a alma embora
Mistério.
Surges ao sol em mim, e a névoa finda:
A mesma, e trazes o pendão ainda
Do Império.

(PESSOA, 1998, p. 65)

Este poema de *Mensagem*, o de número XI da segunda parte da obra de Pessoa, “Mar Português”, faz com que se alevante um dos símbolos/ícones da história/cultura portuguesa, El-Rei D. Sebastião. Desaparecido em uma batalha ocorrida no norte da África, no ano de 1578, o monarca português permanece como uma lenda no cenário das glórias levadas a cabo pela raça lusitana. Morto em um combate no qual guerreavam-se mouros, os inimigos da Cruz, o corpo de Dom Sebastião jamais fora encontrado. No imaginário de sucessivas gerações de portugueses, sempre vicejou a idéia do retorno do bravo El-Rei que fora traído pela sorte nos areais de Alcácer Quibir. Ele ressurgiria em uma manhã de densa neblina porque teria estado “encoberto” por um denso

véu – o das sucessivas derrocadas que acometeram a Nação Portuguesa após o seu desaparecimento. E, em *Mensagem*, trombeta-se para *preenunciar* o advento do retorno do monarca desaparecido na África e o início do “Quinto Império” – o mais genuíno que todas as eras conheceriam – o da Cultura Portuguesa. Tomemos um trecho de “O Quinto Império”.

O QUINTO IMPÉRIO

...
Eras sobre eras se somem.
No tempo que em eras vem.
Ser descontente é ser homem.
Que as forças cegas se domem.
Pela visão que a alma têm!

E assim, passados os quatro
Tempos do ser que sonhou.
A terra será teatro
Do dia claro, que no atro
Da erma noite começou.

Grécia, Roma, Críandade,
Europa – os quatro se vão
Para onde vai toda idade.
Quem vem viver a verdade
Quem morreu D. Sebastião?

(PESSOA, F., 1998, p.76-77)

Neste outro poema de *Mensagem* é profetizado o início do “Quinto Império”. A reapropriação de fragmentos de discursos sobre um dos períodos mais gloriosos da história portuguesa parece erigir o “*passado*” de forma a modelá-lo em um “Outro”. Este “Outro”, introduzido no presente, contemporaneidade portuguesa das três primeiras décadas do século XX, transforma-se em um moto propulsor rumo ao espaço, a uma trajetória estelar. Se os condutores da titubeante República Portuguesa, contemporânea a Pessoa, não eram capazes de fazer navegar a nau lusitana rumo ao “mar português”, que a reapropriação/reconstrução de “Outro” Portugal/Passado e sua introdução no presente o fizesse. O “Quinto Império”, que sucederia ao grego, ao romano, ao da críandade e ao da Europa Ocidental, o da Cultura Portuguesa, é a obra: junção de

fragmentos/discursos sobre o passado do povo português; sobre a eleição deste mesmo povo como designado por Deus para levar adiante a missão de implantar o Império da Fé; sobre a antiguidade e a originalidade dos Cavaleiros da Cruz e da Espada.

Retiremos do capítulo “DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna” de *O Local da Cultura*, de Homi K. Bhabha, uma de suas formulações.

“... Não basta simplesmente se tornar consciente dos sistemas semióticos que produziram os signos da cultura e sua disseminação. De modo muito mais significativo nos defrontamos com o desafio de ler, no presente da performance cultural específica, os *rastros* de todos aqueles diversos discursos disciplinadores e instituições de saber que constituem a condição e os contextos da cultura”. (Grifo nosso) (BHABHA, 1998, p. 229)

Do balé espectral das múltiplas figurações e reconfigurações sobre o passado, de reapropriações de velhos mitos, de fantasmas multisseculares que são erigidos às margens e entre uma infinidade de textos, parece surgir uma outra tessitura para a nação portuguesa, na qual os entes ficcionalizados por Eça e Pessoa são levados em naus, a plenas velas, rumo ao mar sem fim.

Referências Bibliográficas

Sobre Eça de Queirós

A) Do Autor

EÇA DE QUEIRÓS, J. M. *A Ilustre Casa de Ramires*. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.].

B) Fortuna crítica sobre a obra de Eça de Queirós

COELHO, Maria T. P. *A Ilustre Casa de Ramires e a questão africana: entre a História e o mito*. In: *150 Anos com Eça de Queirós*. Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses-FFLCH-USP, 1997. p.409-419.

FRANCHETTI, Paulo. Gonçalo Mendes Ramires e Oliveira Martins: reaportuguesando Portugal. In: *150 Anos com Eça de Queirós*. Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses-FFLCH-USP, 1997. p. 469-476.

FREIRE, Gilberto. Lusitanidade e Universalidade em Eça de Queirós. In: PEREIRA, Lúcia Miguel & REYS, Câmara. *Livro do Centenário de Eça de Queirós*. Lisboa: Edições Dois Mundos, 1945. p. 23-30.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Eça na Ambigüidade*. Lisboa: Jornal do Fundão-Editora, 1974.

LINS, Álvaro. Posição Política de Eça de Queirós. In: PEREIRA, Lúcia Miguel & REYS, Câmara. *Livro do Centenário de Eça de Queirós*. Lisboa: Edições Dois Mundos, 1945. p. 49-58

MEDINA, João. *Eça Político*. Lisboa: Seara Nova, 1974.

NUZZI, Carmela Magnatta. *Análise Comparativa de duas Versões de A Ilustre Casa de Ramires*. Porto: Lello & Irmãos, 1976.

PADILHA, Laura Cavalcante. *O Espaço do Desejo: uma leitura de A Ilustre Casa de Ramires de Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: EDUFF-EDUnB, 1989.

RAMOS, Feliciano. *Eça de Queirós e Seus Últimos Valores*. Lisboa: Ocidente, 1945.

REIS, Carlos. *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Queirós*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1984.

SARAIVA, Antônio José. *As Idéias de Eça de Queirós*. 2. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.

SILVEIRA, Jorge F. A Casa Portuguesa, uma forma de escrever Portugal: *A Ilustre Casa de Ramires*. In: *150 Anos com Eça de Queirós*. Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses-FFLCH-USP, 1997. p. 266-272.

C) Estudos Teórico-interpretativos sobre a Obra de Eça de Queirós e Fernando Pessoa

BERRINI, Beatriz. *Eça e Pessoa*. A Regra do Jogo Edições, [s.d.].

LOURENÇO, Eduardo. Da Literatura como interpretação de Portugal. In: *O Labirinto da Saudade*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982. p. 85-126.

LOURENÇO, Eduardo. Psicanálise Mítica do destino português. In: *O Labirinto da Saudade*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982. p. 19-68.

QUADROS, António. *A Idéia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos cem anos*. Lisboa: Fundação Lusíada, 1989.

D) Obras que oferecem suporte teórico para este artigo

ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

BHABHA, Homi K. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. p. 198-238.

BHABHA, Homi K. Locais da Cultura. In: *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. p. 19-42.

BHABHA, Homi K. Narrando La Nación. In: BRAVO, Álvaro Fernández (Org.). *La Invención de la Nación*. Buenos Aires: Manantial, 2000. p. 211-219.

BHABHA, Homi K. O Compromisso com a teoria. In: *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. p. 43-69.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Niterói: Abralic, n.1, p. 9-21, 1991.

FANON, Frantz. Sobre la cultura nacional. In: BRAVO, Álvaro Fernández (Org.). *La Invención de La Nación*. Buenos Aires: Manantial, 2000. p. 77-89.

HELENA, Lúcia. Escrevendo a Nação. In: *Anais do IV Congresso da ABRALIC*. São Paulo: Abralic, 1995. p. 525-530.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e Nacionalismos desde 1780*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção colocações gerais. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-61.

RENAN, Ernest. ¿Qué es una nación? In: BRAVO, Álvaro Fernández (Org.). *La Invención de La Nación*. Buenos Aires: Manantial, 2000. p. 53-66.

WHITE, Hayden. O Texto Histórico como Artefato Literário. In: *Trópicos do Discurso*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 97-116.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989. Capítulos 1-6, p. 08-73.

Sobre Fernando Pessoa

A) Do Autor - Prosa

PESSOA, Fernando. "A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico". In: *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 378-397.

PESSOA, Fernando. "A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada". In: *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 361-378.

PESSOA, Fernando. "Como Organizar Portugal". In: *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 591-599.

PESSOA, Fernando. "A Doença da Disciplina". In: *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 600-601.

PESSOA, Fernando. "O Interregno – Defesa e Justificativa da Ditadura Militar em Portugal". In: *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 601-618.

PESSOA, Fernando. *Portugal, Sebastianismo e Quinto Império*. Lisboa: Europa-América, [s.d.].

PESSOA, Fernando. *Sobre Portugal*. Lisboa: Ática, 1978.

B) Do Autor – Poesia

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Fernando. "Ode Marítima". In: *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 248-269.

PESSOA, Fernando. "Ode Triunfal". In: *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 240-245.

PESSOA, Fernando. "À Memória do Presidente-Rei Sidónio Pais". In: *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 25-30.

PESSOA, Fernando. "O Guardador de Rebanhos". In: *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 137-162.

PESSOA, Fernando. "Odes de Ricardo Reis". In: *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 187-230.

C) Sobre o Autor

BERARDINELLI, Cleonice. "Estudo Introdutório". In: PESSOA, Fernando. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 15-28.

COELHO, Nelly Novaes. "Fernando Pessoa, A Dialética do Ser-Em-Poesia". In: *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. XIII – XLIII.

SERRÃO, Joel. *Fernando Pessoa Cidadão do Imaginário*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. 4. ed. Amadora: Bertrand, 1980.

Resumo

Neste ensaio, pretendemos discutir as apropriações realizadas por Eça de Queirós, em sua obra *A Ilustre Casa de Ramires*, e por Fernando Pessoa, em *Mensagem*, dos fragmentos da identidade cultural portuguesa.

Abstract

In this essay we intend to discuss the appropriations made by Eça de Queirós, in his novel *A Ilustre Casa de Ramires* and made by Fernando Pessoa in *Mensagem*, of the fragments of cultural Portuguese identity.

O espaço mítico na obra camoniana: *Sião* e *A Ilha dos Amores*

Thayse Leal Lima
Universidade Federal de Minas Gerais

Mas a fraqueza humana, quando lança
Os olhos no que corre, e não alcança
Senão memória dos passados anos,
As águas que então bebo e o pão que como
Lágrimas tristes são, que eu nunca domo,
Senão com fabricar na fantasia
Fantásticas pinturas de alegria.

Camões - *Canções*

Introdução

O “Desconcerto do mundo”, tema fundamental da poética camoniana, é definido pelo sentimento de descontinuidade e frustração do poeta com relação ao mundo exterior, percebido como lugar perturbado e desarmônico. Essa desarmonia que também é responsável pela constante busca do sujeito poético pela completude, esteja ela no amor ou no sagrado. O poema “Sôbolos Rios” e o episódio da Ilha dos Amores narrado em “Os Lusíadas” caracterizam essa procura do sujeito camoniano pela harmonia ideal, ambos narram a aliança com o divino (ou o desejo de que essa ocorra) num espaço mítico.

Neste trabalho pretendemos efetuar um estudo comparativo entre o poema lírico “Sôbolos Rios” e o episódio referente à Ilha dos Amores, narrado no canto IX de “Os Lusíadas”, analisando como neles é retratado o espaço mítico. Em “Sôbolos Rios” esse espaço será representado por Sião, mito bíblico da terra prometida, e na epopéia será a Ilha dos Amores, paraíso instaurado na terra pelos deuses.

Apesar de apresentarem diferentes configurações esses poemas trazem à tona a tópica do descontentamento com o real, o qual engendra o desejo por uma pretensa totalidade nunca alcançada.

Sião: lugar de memória

“Não há outros paraísos senão os paraísos perdidos.”

Jorge Luiz Borges

A frase do escritor Jorge Luiz Borges define de forma precisa um dos temas recorrentes da tradição lírica ocidental: a idealização do passado. Ela demonstra que o paraíso só é possível como uma experiência acabada que projeta um passado ideal. Ao contrário do presente que sempre se renova pelas experiências revelando as falhas do indivíduo e do mundo, o passado pode ser retomado em sua totalidade. Às renovadas frustrações do tempo da experiência – dentre elas a insegurança de não saber em que acarretará seu transcurso – o passado oferece um lugar livre para a idealização por estar isento da dinâmica do tempo. Desde o século de Camões até os tempos de Borges o passado tem sido o lugar eleito pela poesia para erguer as ilhas de perfeição, as quais se definem como um “lá” ideal, temporalmente e espacialmente alhures da experiência presente, o “aqui” do poeta.

O poema “Sôbolos Rios” é representativo dessa temática pois retrata tal idealização, bem como o seu oposto, a decadência da realidade presente:

Sôbolos rios que vão
Por Babilônia, me achei,
Onde sentado chorei
As lembranças de Sião
E quanto nela passei.

Ali, o rio corrente
De meus olhos foi manado;
E, tudo bem comparado,
Babilônia ao mal presente,
Sião ao tempo passado.¹

¹ CAMÕES, 1995. p. 75.

Os versos iniciais indicam a oposição espaço-temporal em torno da qual o poema irá se constituir. A Babilônia degradada é o espaço da experiência presente do eu-lírico, Sião, ao contrário, existe como lembrança de algo distante no tempo e no espaço. Os dois lugares funcionam como metáforas respectivamente do desconcerto do mundo, e do seu oposto, a perfeição do sagrado.

A rememoração do passado perfeito é fonte tanto de alegria quanto de amargura para o eu-lírico, pois se por um lado oferece uma visão regozijante, também desvela a degradação do presente. Disso nasce o caráter dialético do poema, o qual converte a harmonia passada em melancolia presente. O descontentamento atual nasce exatamente da constatação de que a perfeição é perdida.

A tradição crítica tem insistido na idealização do paraíso como uma marca do transcendentalismo da poesia camoniana a qual, por isso, demonstraria reflexos da filosofia platônica, bem como da corrente neoplatônica na sua composição. Segundo essa análise², Sião assinala a afirmação da ascese como uma saída à imperfeição do real. No entanto, percebe-se que caso isso ocorresse o poema expressaria antes um tom de esperança e de fé que a angústia e tristeza efetivamente predominantes. Ao contrário dessas leituras, percebemos que em Camões, o espaço idealizado funciona não como uma opção pela transcendência, mas como um contraponto à realidade, revelando suas misérias e o seu desconcerto.

Em “Sôbolos Rios”, assim como em quase toda a lírica camoniana, nem mesmo o que deveria ser uma solução para o desconcerto oferece conforto ao poeta. A respeito disso, Sônia Viegas³ constata que Sião funciona como uma inversão da utopia, pois, à medida que o poema avança, o sujeito antes se distancia que se aproxima do paraíso sonhado. A passagem do tempo e as transformações que este acarreta aumentam a angústia do sujeito:

E vi que todos os danos
Se causam das mudanças
E as mudanças dos anos;
Onde vi quantos enganos
Faz o tempo às esperanças.⁴

² Sobre o assunto, consultar MENDES, 1979. p. 11-150.

³ VIEGAS, 1938. p. 35-54.

⁴ CAMÕES, 1995. p. 75.

Dessa forma, não há o bálsamo da transcendência que se esperaria da idealização de Sião. Do passado de perfeição, resta ao sujeito somente a memória. Entretanto, como a lembrança da felicidade não é mais a felicidade, e constatando que esta se encontra para sempre perdida, a própria memória de Sião transforma-se em algo ruim: “Vi que todo bem passado/ Não é gosto mas é mágoa”. A conversão do que deveria ser positivo, “o bem”, em algo negativo, a “mágoa”, mostra como nem mesmo o paraíso serve de consolo ao poeta, ao contrário, revela a degradação efetuada pelo tempo.

A configuração temporal nesse poema encontra-se definida, então, nos seguintes termos: o presente é onde se manifesta o desconcerto e o passado não oferece refrigério ao sujeito pois revela o poder do tempo em tudo deteriorar e tornar distante. Ademais, a própria realidade presente engendra as barreiras à transcendência, uma vez que representa o espaço da experiência humana da carne e do pecado:

E tu, ó carne que encantas,
Filha de Babel tão feia,
Toda de miséria cheia,
Que mil vezes te levantas
Contra quem te senhoreia,⁵

Em resumo, a ascese é dificultada pelos pecados engendrados na própria experiência atual, o que torna o homem irremediavelmente apartado do divino. Babel é o lugar do cativeiro, não só porque define o desterro da pátria divinal, mas porque ela representa o próprio aprisionamento do sujeito à sua condição humana:

Mas em vida tão escassa
Que esperança será forte?
Fraqueza de humana sorte,
Que quanto da vida passa
Está recitando a morte!⁶

O poema “Sôbolos Rios” aproximar-se-ia do pensamento neoplatônico apenas na sua idealização de um mundo perfeito. Por outro lado,

⁵ CAMÕES, 1995. p. 84.

⁶ CAMÕES, 1995. p. 78.

Camões conservou somente a porção pessimista desse pensamento, isto é, a condenação da experiência terrena como domínio do desconcerto e da descontinuidade humanas. Não compartilha, entretanto, de sua porção otimista: a fé na ascensão ao paraíso⁷.

A obra camoniana dramatiza o desespero do homem que se percebe enquanto ser descontínuo e, acima de tudo, duvidoso da possibilidade de completude. Nesse sentido, ela antecipa características da lírica moderna uma vez que representa o sujeito que se questiona sobre o mundo ao seu redor e desconfia da superação de sua condição humana, ou seja, desconfia da transcendência. O resultado é o desespero advindo da constatação de sua própria incompletude e da percepção do mundo como o lugar do desconcerto. O sujeito então é condenado à eterna busca da totalidade, que procura realizar através da experiência amorosa ou na concepção de um mundo ideal. Todavia, percebe-se ao longo da obra camoniana que a completude nunca é alcançada, ou porque a experiência amorosa não se realiza, ou porque o mundo ideal é imaginação poética, simulacro, do que permanece o desejo, motor da poesia.

De tal forma esse desejo vai mover a lírica camoniana que podemos defini-la em termos de uma poética do “sujeito desejanter”. A dialética do pensamento camoniano é articulada em torno desse desejo: a frustração com a realidade provoca a idealização que não sendo suficiente para apaziguar o sujeito, converte-se em fonte de outras frustrações.

A reflexão sobre o fazer poético mostra-se como outro tema de extrema importância nesse poema. Percebe-se que a escrita ocupa um papel central no resgate do mundo ideal. O paradoxo aparecerá novamente na oscilação entre a afirmação da poesia como espaço de resgate do passado e, ao mesmo tempo, a acusação de sua incapacidade de intervenção no presente. Diante da deterioração impressa pelo tempo, o canto (ou a poesia) torna-se estéril, e por isso é recusado pelo poeta:

Assim, depois que assentei
Que tudo o tempo gastava
Da tristeza que tomei

⁷ No ensaio anteriormente citado, Sônia Viegas destaca o modo enviesado pelo qual ocorre a aproximação entre o poema camoniano e a filosofia platônica.

Nos salgueiros pendurei
Os órgãos com que cantava⁸

Todo o sentimento de melancolia e descrença que perpassa o poema encontra-se resumido nesses versos. Eles deflagram a falência da arte diante do mundo corrompido. Nas passagens onde ainda há uma descrição otimista sobre a influência do canto na natureza, este aparece associado a Sião, isto é, somente na pátria querida é possível entoar o canto ideal. Isso aponta para o fato de que a potência de intervenção da arte só é atualizada no espaço idealizado: “Fruta minha que, tangendo/ Os montes fazíeis vir/P’ra onde estáveis, correndo”. No mundo imperfeito representado por Babel, no entanto, o canto é incapaz de intervir de modo renovador sob o mundo desconcertado:

Não movereis a espessura
Nem podereis já trazer
Atrás vós a fonte pura
Pois não pudestes mover
Desconcertos da ventura⁹

Por outro lado, se a arte não pode mudar o que já está dado no presente, ela é lugar de conservação do passado. À Babel desconcertada a poesia estéril é interdita, mas ela tem sua importância retomada, uma vez que sirva à memória de Sião :

Porém se, para assentar
O que sente o coração,
A pena já me cansar,
Não canse para voar
A memória em Sião.

Terra bem-aventurada,
Se por algum movimento,
Da alma me fores mudada,
Minha pena seja dada
A pérfpetuo esquecimento.¹⁰

⁸ CAMÕES, 1995. p. 76.

⁹ CAMÕES, 1995. p. 77.

¹⁰ CAMÕES, 1995. p. 80.

Nesse trecho, a poesia que havia sido rejeitada como forma de regeneração da realidade, tem revelada a sua verdadeira função que seria a de resgatar a memória. Desse modo, ela constitui-se como o único lugar onde é possível ao poeta o encontro com o paraíso mítico.

O papel da poesia irá variar consoante ela sirva ao presente ou ao passado. Voltada para o presente ela é fonte de tristezas e amarguras, porque além de ser incapaz de intervir no curso da experiência, ela também revela as falhas do mundo. Associada ao passado, a poesia, através da escrita, será exaltada como forma de construção da memória.

Contudo, podemos afirmar que “Sôbolos Rios” constrói-se como um elogio ao poder da escrita como única capaz de promover através da imaginação o alcance da “pátria divina”:

Que a alma é tábua rasa
Que com a escrita doutrina
Celeste tanto imagina,
Que voa da própria casa
E sobe à pátria divina.”

Camões não fecha o poema, isto é, não soluciona o desconcerto. Ao final, a transcendência permanece como desejo não realizado. O eu-lírico contempla Sião à distância e continua preso à Babel, plano real. O paraíso sagrado permanece como um ideal quase impossível de ser alcançado pelo sujeito, que se encontra submetido à sua condição humana e pecadora. Somente a poesia permite sonhar o que se encontra para sempre perdido.

Ilha dos Amores: mito e realidade

Que as imortalidades que fingia
A antigüidade, que os ilustres ama(...)
Não eram senão prêmios que reparte,
Por feitos imortais e soberanos,
O mundo co'os barões que esforço e arte
Divinos os fizeram sendo humanos.

Camões - Os Lusíadas

” CAMÕES, 1995. p. 81.

A Ilha dos Amores, episódio do canto IX de “Os Lusíadas”¹², narra a criação, por Vênus, de um espaço mítico para regalo dos navegadores portugueses e recompensa pelas dificuldades enfrentadas ao longo da viagem:

Depois de ter um pouco revolido
Na mente o largo mar que navegaram,
Os trabalhos que pelo deus nascido
Nas Anfioneias Tebas se causaram,
Já trazia de longe no sentido,
Pera prêmio de quanto mal passaram,
Buscar-lhe algum deleite, algum descanso,
No reino de cristal líquido e manso.¹³

De forma mais ampla esse episódio opera como um ponto fundamental na epopéia, pois culmina a mitificação da história portuguesa, decorrente principalmente do acesso de seus heróis ao espaço mítico representado pela Ilha.

No plano estrutural, a passagem irá reunir as duas narrativas que eram alternadas ao longo do poema: a narrativa histórica, que trata da viagem de Vasco da Gama e da história de Portugal; e a narrativa mítica, tocante à intervenção dos deuses nas ações humanas. A conjunção dessas instâncias narrativas é acompanhada, no plano das ações, pelo encontro entre o profano e o divino, dado pela entrada dos navegadores na Ilha criada pelos deuses. Esse episódio implicará, portanto, a instauração do paraíso mítico sobre a terra.

Ao contrário do que ocorre no poema “Sôbolos Rios”, no qual o paraíso mítico existe somente enquanto memória, em “Os Lusíadas” ele se encontra no presente da narrativa. A Ilha é descrita como um paraíso mítico que é alcançado pelos homens e, por isso, a completude nela encontrada não poderia ocorrer senão através de experiências plenamente vividas pelos navegadores. De fato, esse episódio retoma o ideal da totalidade através da experiência do sagrado e da realização amorosa. Essa última, inclusive, define contornos bastante humanos (e humanistas) para o episódio, uma vez que implica a satisfação dos prazeres do corpo e não apenas do espírito.

¹² CAMÕES, 1986.

¹³ CAMÕES, 1986. p. 197.

Os espaços míticos representados por Sião, em “Sôbolos Rios” e pela Ilha dos Amores em “Os Lusíadas” guardam configurações e significados diferentes mas, sob certo aspecto, complementares. A Ilha simboliza o alcance de todo o desejo por completude e harmonia que aparece não apenas em “Sôbolos Rios”, mas ao longo de toda a obra camoniana. Em termos comparativos, Sião define-se como o eterno passado só acessível ao indivíduo enquanto memória. A Ilha dos Amores, por sua vez, é descrita como um presente dos deuses aos homens e, a despeito do seu caráter divino, encontra-se no plano terreno de modo a ser completamente – e humanamente – vivenciada pelas personagens. A partir dessa junção de planos cria-se a ambivalência da ilha, que sendo lugar do profano e do sagrado, poderia permitir a realização da totalidade do homem como ser físico e espiritual. De certa forma, o episódio demonstra que aquilo que era impossível em Sião, é completamente realizado na Ilha: tanto o retorno ao paraíso como a satisfação dos desejos. Sob esse aspecto, o episódio enfocado representa uma solução (fugaz e imaginosa) para o problema da incompletude humana – tema central da poética camoniana – que definia o homem como eterno ser desejante.

Os diferentes sistemas mítico-religiosos em que Camões baseou-se para compor os dois paraísos míticos são fundamentais na determinação dos significados que cada um deles abarca. Enquanto Sião é extraída do mito judaico-cristão da terra prometida, a Ilha dos Amores relaciona-se aos mitos greco-romanos. Com efeito, a cultura e a filosofia clássicas foram retomadas durante o Renascimento e serviram de base ao Humanismo Seiscentista, corrente de pensamento que tem no homem o cerne de suas preocupações. A criação de um paraíso mítico regido por deuses pagãos torna possível a manifestação de um conteúdo humanista nesse episódio, pois, permite que ocorra a realização amorosa e o acesso ao saber, ambos proibidos pela moral cristã. De fato, na ilha simboliza a conciliação otimista entre o corpo e o espírito, realizando, assim, um dos grandes ideais humanistas. Somente num lugar regido por deuses pagãos, o interdito do conhecimento – causa da condenação do homem à sua condição mortal e incompleta segundo a teologia – poderia ser quebrado, tal como ocorre no episódio da “Máquina do Mundo”. De certo modo, a revelação dos segredos do mundo que ocorre na Ilha, opera como uma inversão do mito cristão da expulsão do paraíso. O conhecimento, causa do rompimento entre homens e deuses, na epopéia coroa o retorno dessa aliança, pois marca o momento em que é dado ao homem, “bicho da terra

tão pequeno”, acesso ao saber divino. Enquanto na Bíblia o acesso ao saber marca a expulsão do paraíso, no episódio analisado ele marca o retorno, pois sela a completa comunhão com os deuses.

Além dos sentidos estruturais e poéticos já apontados, poderíamos afirmar que o referido episódio desempenha também uma função ética, não só na epopéia mas dentro de toda a obra camoniana, pois funciona como uma saída para o problema do desconcerto. Conforme observou Jorge de Sena¹⁴, a ilha realiza uma espécie de catarse de todos os flagrantes de desconcerto narrados ao longo do poema, tais como a fábula do Gigante Adamastor, a “Tragédia de Inês de Castro” e outros malogros da história de Portugal. Essas passagens que descrevem tragédias, amores frustrados, guerras e toda sorte de miséria enfrentadas pelos homens funcionam como metonímias do desconcerto do mundo. O espaço mítico é um contraponto a todas essas histórias, um elemento que irá não apenas aliviar as misérias por elas apresentadas, mas também irá expurgá-las. Por isso deflagra o restabelecimento da tão almejada “harmonia” que em “Sóbolos Rios”, como de resto em toda a obra camoniana, existe somente como desejo.

O retorno da harmonia ocorrerá sobretudo através do amor que na Ilha é realizado em sua plenitude. Certamente, o amor adquire importância central não só no episódio enfocado mas em todo o poema. Não é sem propósitos que seja Vênus, alegoria do amor, a deusa que protege e guia o povo lusitano. Isso outorga aos eventos descritos sobre a História de Portugal – como as guerras, as navegações e as conquistas – um sentido maior e mais elevado, que seria a luta em prol do restabelecimento do amor no mundo. A realização desse ideal estaria representado na instauração do paraíso mítico.

O Amor é responsável não apenas pela catarse da história portuguesa mas também de toda a humanidade. Como bem definiu Jorge de Sena, os prazeres gozados pelos navegantes não funcionam apenas como uma forma de recompensa pelos maus passados, eles antes definem a guerra movida pelos deuses contra o desconcerto, ou seja, contra a falta de amor no mundo:

E vê do mundo todo os principais
Que nenhum bem público imagina,

¹⁴ SENA, 1962.

Vê neles que não têm amor a mais
Que a si somente, e a quem a Filáucia ensina¹⁵

Antes de levar os navegadores para a ilha, Vênus pede ajuda ao seu filho, Cupido, para que ele, através de suas setas, espalhasse o amor sobre a terra. A importância do amor advém do fato de ser ele a mola da existência humana, ou seja, ele engendra e renova a vida: “Não somente dá vida aos feridos/ Mas põe em vida os inda não nascidos.” No entanto, o mesmo sentimento que salva também é responsável por “amores mil desconcertados/Entre o povo ferido miserando”, resultado dos “tiros desordenados” dos culpados. Ou seja, o amor é fonte de desconcertos outros, tal como o comprovam os desencontros e as frustrações amorosas retratadas por boa parte da lírica camoniana. Ainda assim, a Ilha dos Amores vai significar, segundo Jorge de Sena: “ o restabelecimento da harmonia do mundo, de modo que a consagração e a transfiguração mítica dos heróis, que na ilha e pela ilha opera-se, são também, e sobretudo, a recolocação do amor, do verdadeiro amor, como centro da harmonia do mundo”¹⁶. A consumação dos desejos retoma a eterna vontade de completude do sujeito camoniano e, ao mesmo tempo, representa a catarse do próprio desconcerto narrado em sua obra. Desse modo, o que permaneceu insolúvel em “Sôbolos Rios” encontra sua realização na Ilha dos Amores, que recupera em termos simbólicos a totalidade perdida.

Todavia, faz-se necessário ressaltar que essa completude ocorre em termos simbólicos, o que significa que ela não sobrevive aos limites da poesia. O episódio da Ilha encerra a narração das navegações portuguesas, mas não o poema. Ao final deste, as divindades e a Ilha não escapam da revelação de seu caráter eminentemente poético:

Que as ninfas do oceano, tão fermosa,
Tétis e a ilha angélica pintada,
Outra coisa não é que as deleitosas
Honras que a vida fazem sublimada¹⁷

O narrador descreve que a função destes elementos é, antes de tudo, simbólica, um artifício para honrar os feitos dos heróis. A total mitificação destes ocorre através de sua entrada no espaço mítico.

¹⁵ CAMÕES, 1986. p. 198.

¹⁶ SENA, 1962. p. 7.

¹⁷ CAMÕES, 1986. p. 5.

Camões demonstra com o episódio da Ilha dos Amores que a poesia, através do “esforço e arte”, é capaz de forjar o espaço ideal. Ao mesmo tempo, a função catártica desse episódio representa uma solução poética não apenas para o poema ou para a obra em geral, mas sobretudo para aquilo que ambos descrevem: o desconcerto do próprio real.

O espaço mítico em “Sôbolos Rios” e no episódio da Ilha dos Amores

“Ilha dos Amores e Sião são os pólos inconciliáveis da sua aventura humana e espiritual, mas essa inconciliação é o motor profundo de sua poesia (...)”

Eduardo Lourenço

Podemos observar nos poemas estudados que o espaço mítico retrata o lugar ideal, o qual permite a experiência da totalidade e da harmonia e, por isso, funciona como um contraponto à descontinuidade e imperfeição da realidade. Contudo, ao contrário do que se poderia esperar, a eleição de lugares ideais não implica uma postura transcendentalista ou ascética por parte da poética camoniana. Nesses poemas, o paraíso mítico revela o desejo de um homem, que preso ao mundo desconcertado, sonha com a perfeição, mas desconfia da possibilidade de alcançá-la. Por isso, a visão do paraíso irá antes revelar as falhas do real que apontar-lhe uma saída .

Sião e a Ilha dos Amores assemelham-se, sobretudo, por serem criações da imaginação poética, capaz de fazer “voar a memória” à pátria ideal ou de tornar possível, através de “esforço e arte”, o sonho da completude humana. A realização do ideal ocorre apenas nos limites da poesia. A Ilha é revelada como sendo uma alegoria e Sião, uma construção da memória, o que implica dizer que em ambas, o ideal permanece como vontade de perfeição somente. Mesmo em “Sôbolos Rios” – que por manifestar o desejo de ascese foi apontado pela crítica como representativo do neoplatonismo de Camões – prevalece a incompletude e a degradação do mundo ao invés da realização otimista da transcendência. O eu-lírico continua exilado, preso à existência real.

A poética camoniana constrói-se sob a insígnia do paradoxo, da dialetização e problematização constante das idéias, aproximando-se antes

da filosofia humanista que do neoplatonismo de sua época. Logo, torna-se ainda mais difícil aceitar que sua poesia represente, exclusivamente, uma opção idealista ou transcendentalista. O poeta trabalhou o desconcerto em todos os níveis da criação artística, de forma que este é tratado não apenas como tema, mas determina a própria estrutura da composição. Nos poemas de Camões, as idéias estão em constante embate, ora elas se contrapõem, ora ocorrem sob paradoxos insolúveis e, assim, escapam a qualquer abordagem interpretativa monologizante. Sob esse ponto-de-vista elas refletem as contradições existentes no próprio espírito humano. Como bem precisou Eduardo Lourenço em seu texto “Camões Actéon”, a poética camoniana define-se por um “movimento interno” caracterizado pela união indissolúvel de opostos, de modo que “esses poemas não desenham um Camões, ora místico ora sensual, ora platônico ora realista, mas uma consciência poética (e sem dúvida humana), na qual os opostos se combatem e se amam numa dialética sem vencedor”¹⁸. Isso nos leva a pensar que a melancolia e a desilusão camoniana nasceriam dessa contradição intrínseca a sua visão-de-mundo.

O poeta segue cantando o amor e a perfeição, nunca totalmente alcançadas pelo sujeito que continua no desejo irrealizado. Aquilo que é exaltado como maior bem pode ser fonte da mais profunda dor, pelo fato de ser inalcançável. O homem camoniano não se satisfaz em somente contemplar o amor ou o lugar ideal, ele quer efetivamente alcançá-lo:

Ó tu, divino aposento;
Minha pátria singular,
Se só com te imaginar
Tanto sobe o entendimento,
Que fará se em ti se achar?¹⁹

Essa procura é o tema de “Sôbolos Rios” e de grande parte da lírica camoniana. A melancolia que marca esse poema nasce do desespero do homem que se vê irremediavelmente afastado do ideal. Por outro lado, o desejo não satisfeito é aquilo que engendra o poema onde, pelo exercício da imaginação, o sujeito pode ter acesso ao mundo ideal. No entanto, ele não se contenta com o puro imaginar – como o demonstra a questão presente no verso acima – e permanece desejando e produzindo poesia.

¹⁸ Lourenço, 1983. p. 27.

¹⁹ CAMÕES, 1995. p. 85.

Podemos afirmar que a poesia lírica de Camões é marcada, sobretudo, pela angústia do sujeito diante de uma realidade problemática. Entre o terreno e o sagrado, entre o real incompleto e a totalidade divina, ele busca a conciliação desses pólos através da poesia. A estrutura que a conforma só poderia ser, então, dialética e paradoxal, efeito da percepção de mundo que a engendra e da união de experiências algo contraditórias que ela procura realizar.

Retomando o que viemos afirmando até então: tanto Sião quanto a Ilha dos Amores, apesar de lugares idealizados da experiência da completude, não implicam na transcendência. No primeiro poema, a transcendência ao mundo ideal é impossibilitada pela submissão do homem à sua própria condição humana, ou seja, à experiência profana. No segundo poema, o paraíso antes sintetiza a experiência da totalidade humana – através da saciedade dos desejos do corpo e do espírito – que a ascese espiritual. Além disso, em ambas as composições o paraíso mítico é definido como uma criação do engenho, da imaginação, em suma, da arte poética. Ao transcendentalismo se opõe o artifício. Dessa forma, ambas as composições podem ser lidas como um grande elogio ao poder da poesia, como única capaz de forjar o espaço da completude.

Esse elogio torna-se ainda mais evidente em algumas passagens de “Sôbolos Rios”, nas quais o eu-lírico coloca-se a discorrer, de forma metalingüística, sobre o canto e seu poder de influir no indivíduo e no mundo:

Frauta minha que, tangendo,
Os montes fazíeis vir
P'ra onde estáveis, correndo,
E as águas, que iam descendo,
Tornavam logo a subir.²⁰

Sião a todo o momento é definida como lugar de um passado mítico para sempre perdido, e somente atualizado fugazmente pela memória. A ascese é descrita como uma possibilidade apenas àqueles que conseguirem transpor os vícios de Babel, ou seja, aos que vencerem a sedução do mundo e os apelos da carne “filha de Babel tão feia”. No entanto, o poema não descreve o subjugo da carne pelo espírito, ao contrário, ele

²⁰ CAMÕES, 1995. p. 77.

pontua a continuidade do desejo por uma ascense que não se realiza. O paraíso celeste tão celebrado aparece antes como uma promessa para quem consiga viver na justiça e penitência que mandam os desígnios divinos, que como uma certeza futura. No entanto, o eu-lírico fala a partir de seu exílio e não do lugar do regozijo, pois sua realidade é a Babel degradada. Ao demonstrar a insuperabilidade da condição humana e o afastamento do sagrado, o poema constrói-se num viés humanista.

No episódio da Ilha dos Amores também é feito um elogio à poesia sob diversos aspectos. Destacaremos, sobretudo, como isso ocorre através da junção que ela promove entre o mítico e o histórico. Ao congregar os dois planos narrativos do poema, esse episódio impõe-se como o ponto fundamental da epopéia, pois, promove a mitificação da história da nação portuguesa através da consagração dos seus heróis. Como já explicitado, ao colocar no mesmo plano o divino e o humano, a Ilha realiza a mitificação dos navegadores. Esse processo de mitificação, todavia, só é possível pela apropriação criadora da história pela poesia.

Ao final do canto X o poeta expõe, através da fala de Vênus, que as divindades todas são uma espécie de convenção poética, ou antes mitos criados pelos próprios homens, ressaltando, portanto, sua função eminentemente artística:

Aqui, só verdadeiros, gloriosos
Divos estão, porque eu, Saturno e Jano,
Júpiter, Juno, fomos fabulosos,
Fingidos de mortal e cego engano.
Só para fazer versos deleitosos
Servimos; e, se mais o trato humano
Nos pode dar, é só que o nome nosso
Nestas estrelas pôs o engenho vosso.²¹

Estendendo essa afirmação para o contexto da Ilha, que sendo uma construção dos deuses compartilha com eles sua condição fabulosa, percebemos que também ela se coloca no poema como convenção poética, artifício. Assim, a Ilha dos Amores define-se como uma espécie de metáfora da mitificação promovida pelo próprio poema. Ademais, ela funciona como uma afirmação positiva do indivíduo e de sua totalidade:

²¹ CAMÕES, 1995. p. 212.

corpo e espírito. Nela será quebrado o interdito cristão do conhecimento, responsável pela condenação do homem à errância e à incompletude dado o rompimento do pacto com o divino. A ilha, dessa forma, figura a possibilidade da experiência plena do humano, pois, sacia tanto seu desejo pelo profano quanto pelo sagrado. A congregação do mítico com o histórico implica a união do divino e do humano num mesmo lugar, de modo que a ilha acaba por apontar para uma experiência simbólica da totalidade.

Percebemos que nesse episódio o encontro amoroso e o acesso ao paraíso mítico são acontecimentos que simbolizam a mitificação dos heróis. Por outro lado, em “Sôbolos Rios”, essas experiências seriam não só interditas pela moral cristã, como também funcionariam enquanto uma barreira ao paraíso mítico. Portanto, na ilha tanto é realizada a comunhão – impossibilitada em “Sôbolos Rios” pelo fato de a terra prometida encontrar-se eternamente no passado mítico – como é solucionado o problema da eterna luta entre a carne e o espírito. Ou seja, o episódio da Ilha dos Amores lança luz sobre a problemática central da obra camoniana, e parece estar mais próxima a uma especulação humanista (ou antes, sobre o homem) e a uma reflexão poética, que à filosofia platônica ou neoplatônica unicamente.

Ambos os espaços míticos retratam a busca pelo lugar da harmonia possível e acabam por revelar o descontentamento com a existência e com o real. Sião representa o ideal da realização do espírito, já a Ilha sintetiza a realização do ser humano em sua totalidade. Tanto um poema quanto o outro revelam o desejo de ver a dissonância (do homem e do mundo) resolvida, mas ao final levam a crer que nem pela forma é possível suprimir a incoerência do mundo. Neste sentido, talvez a ilha tenha conseguido chegar mais próximo dessa harmonia, porque mais obviamente cumpriu o seu papel de símbolo, de artifício. A poesia camoniana descreve a procura pela satisfação tanto das necessidades da carne quanto do espírito, mas, por não alcançá-las, revela sempre o oposto: a frustração humana. Acima de tudo prevalece a constatação do desconcerto do mundo que impede tanto a realização do desejo quanto a transcendência do mundo terreno. O que resta ao poeta, então, é a imaginação poética capaz de forjar na arte – mesmo que fugazmente – aquilo que o real nega.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Sônia Maria Viegas. Fundamentos Filosóficos da Obra de Camões. In: *Estudos Camonianos*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1983. p. 35-54.
- CAMÕES, Luis de. *Lírica*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1986.
- CARVALHO, Fernando. A Concepção do Herói em Os Lusíadas. Araraquara: Unesp, 1983. p. 57-62.
- HESÍODO. *Teogonia – a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- LOURENÇO, Eduardo. Camões-Actéon. In: *Poesia e Metafísica: Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa: Sá da Costa, 1983.
- MENDES, João. O Platonismo de Camões. In: *Camões e o Pensamento Filosófico de seu Tempo*. Lisboa: Prelo, 1979. p. 11-150.
- MOREIRA, Zenóbia Collares. *A Poesia Maneirista Portuguesa*. Natal: Central de Cópias, 2001.
- NAMORADO, Egídio. Camões: poeta-filósofo? In: *Camões e o Pensamento Filosófico de seu Tempo*. Lisboa: Prelo, 1979. p. 19-37
- SENA, Jorge de. *A estrutura de Os Lusíadas e a poesia peninsular renascentista*. Lisboa: Verbo, 1962.
- TRINGALI, Dante. Mitologia de Os Lusíadas. In: *Camoniana*. Araraquara: Unesp, 1983. p.1-22.
- VICTORIA, Luiz A. P. *Dicionário Básico de Mitologia: Grécia, Roma, Egito*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

Resumo

O presente trabalho pretende efetuar um estudo comparativo entre o poema lírico “Sôbolos Rios” e o episódio referente à Ilha dos Amores narrado no canto IX de “Os Lusíadas”. Ambos têm como temática principal o espaço mítico que no poema é representado por Sião, a terra prometida do mito judaico, e na epopéia afigura-se na Ilha dos Amores, local de encontro entre o divino e o humano. Procuraremos analisar o sentido que o espaço mítico irá tomar nessas obras, bem como suas implicações para a poética camoniana.

Abstract

The present work intends to effect a comparative study between the lyric poem “Sôbolos Rios” and the episode referring to the Ilha dos Amores as narrated through Canto IX of “Os Lusíadas”. Both have as a principle theme the mythic space, which is represented in the lyric poem by Sião, the promised land of Jewish myth, and in the epic poem by Ilha dos Amores, a place where the divine and human meet. We attempt to analyse the sense of this mythical space, as well as its implications for the literary construct of Camões.

A figura mitológica de Adamastor como ligação entre Saramago, Fernando Pessoa e Camões em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago

Maria Elena Pinheiro Maia
Universidade de São Paulo

Imperdoável esquecimento, disse, não ter posto o Adamastor na *Mensagem*, um gigante tão fácil, de tão clara lição simbólica, vê-o daí, Vejo, pobre criatura, serviu-se o Camões dele para queixumes de amor que provavelmente lhe estavam na alma, e para profecias menos do que óbvias, anunciar naufrágios a quem anda no mar, para isso não são precisos dons divinatórios particulares, Profetizar desgraças sempre foi sinal de solidão, tivesse correspondido Têtis ao amor do gigante e outro teria sido o discurso dele.¹

Dentro da narrativa pós-moderna é difícil conceber um texto como completamente independente de toda cultura já desenvolvida ao longo do tempo; poderá, é claro, ser autônomo e criativo, mas jamais negar a sua relação com os demais já existentes. Como bem lembra Laurent Jenny² em “A estratégia da forma”, a crítica formal mostrou que a intertextualidade tem implicações com o “funcionamento” da literatura: de maneira implícita ou explícita todo texto refere-se a outros textos e essa relação pode tratar-se de imitação, paródia, citação, montagem, plágio, etc.

¹ SARAMAGO, 1986. p. 227-228.

² JENNY, 1979. p. 7.

Em “Modes et formes du narcissisme littéraire”, Linda Hutcheon dá como provável que o interesse demonstrado por numerosos romances modernos de refletir sobre o próprio romance explica a intenção de parodiar, que é fundamental nesse gênero desde D. Quixote. Os escritores voltam-se com frequência para as propriedades formais da ficção literária porque estas constituem matéria prima tão real ou irreal quanto às outras, exteriores, empíricas. Por outro lado, diz ainda Hutcheon, o romance moderno revelaria “uma certa curiosidade que o leva a ver em que medida a arte é capaz de produzir uma ordem ‘real’, mesmo que por analogia, construindo uma ficção literária”, fato que mostra essa “necessidade nova de criar ficções, de admitir seu caráter fictício, e de examinar suas motivações com um olhar crítico”.³ Isto nos leva justamente às palavras de João Alexandre Barbosa:

Por isso, é possível dizer que, na esteira do que há de mais inovador na narrativa moderna e pós-moderna, o romance de Saramago é uma prolongada discussão acerca das relações possíveis entre a representação da realidade pela linguagem da narrativa e das inserções operadas pela imaginação ficcional.⁴

Ora, essa narrativa narcisista, quando exhibe seus sistemas ficcionais aos olhos do leitor, espera deste, juntamente com o prazer da leitura, uma nova responsabilidade, o mesmo uso da imaginação já demonstrado pelo autor.

Além disso, a determinação do grau de explicitação da intertextualidade nas obras é problemática. Ela depende da sensibilidade dos leitores, a qual, por sua vez depende da cultura e da memória de cada época, tanto quanto das preocupações formais de seus escritores. Percebe-se, portanto, segundo Laurent Jenny, que “os modos de leitura de cada época estão igualmente inscritos nos respectivos modos de escrita.”⁵

A obra *O ano da morte de Ricardo Reis* requer, portanto, de seus leitores um conhecimento prévio de outros autores portugueses, principalmente de Fernando Pessoa e a problemática de sua heteronímia

³ HUTCHEON, 1977. p. 90-106.

⁴ BARBOSA, 1998. p. 5.

⁵ JENNY, 1979. p. 7.

e de Camões, bem como uma visão geral crítica da história política da Europa, especialmente de Portugal e da época na qual a obra está inserida. Não quero dizer com isso que um leitor comum não possa se deleitar com sua leitura, apenas a compreenderá num outro nível, perdendo muito de sua complexidade artística.

Ao penetrarmos nessa teia labiríntica, seremos fortemente atraídos por vários elementos míticos que percorrem todo o romance com o objetivo, cremos nós, de auxiliar-nos na resolução desse grande enigma que é o texto saramaguiano. Deter-nos-emos, no momento, na figura mitológica do gigante Adamastor que vêm ao encontro do que desejamos elucidar da leitura que ora fazemos.

Em *Mitologias*, Barthes fez ver que o mito contemporâneo não se anuncia mais em grandes narrativas constituídas, mas somente em *discurso*, apresentando-se como uma *fraseologia*, um corpus de frases, de estereótipos, desaparecendo, mas, ao mesmo tempo, fazendo permanecer de maneira insidiosa o *mítico*.

Prova disso é vermos a mitologia greco-romana ainda demasiadamente arraigada no pensamento ocidental. Há aproximadamente vinte e cinco referências ao gigante Adamastor em *O ano da morte de Ricardo Reis*, figura mitológica inserida em *Os Lusíadas* por Camões, que teria reunido, segundo Francisco da Silveira Bueno, dois adjetivos para caracterizar o gigante – indomável e invencível – o primeiro inspirado em *Eneida* de Vergílio (Adamastor, indomável) e o segundo na *Iliada* de Homero (Damastor, o domador). Ao lado dessas qualidades necessárias ao guardião dos confins do mundo, Adamastor apresenta também o seu lado vulnerável: não é suficientemente forte para suportar uma desilusão amorosa. Adamastor representa, portanto, uma figura de dupla face – a épica e a lírica.

Adamastor foi um dos gigantes que lutaram contra Júpiter com o objetivo de agradar Dóris e merecer o amor de Tétis, mas foi ludibriado e menosprezado por sua fealdade, convertendo-se de tanta mágoa e dor em *terra dura*, representado geograficamente pelo Cabo das Tormentas.

Camões o coloca em *Os Lusíadas* como obstáculo a ser enfrentado pelos portugueses. Essa ultrapassagem significa a valorização do homem português inserido na ideologia imperialista das grandes conquistas, obsessão do povo português espremido entre seu concorrente peninsular e o mar, único caminho por onde poderia se expandir. Como afirma Pedro Lyra:

A última tática ideológica de infundição do imperialismo consiste no engrandecimento dos obstáculos, com um objetivo muito claro: engrandecer na mesma proporção o mérito de quem os ultrapassa. Isso está bem nítido nas duas ordens de obstáculos que os portugueses têm de ultrapassar: uns, naturais ou físicos, como o mar e os adversários: outros sobrenaturais ou alegóricos, como Adamastor ou Baco.⁶

Embora esse pensamento esteja subjacente no poema, isso não quer dizer que Camões tenha colocado sua genialidade a serviço do imperialismo. Soube muito bem contrapor a essa ideologia uma outra mais humana e igualitária principalmente expressa pela fala do velho do Restelo.

Ao reconstruir os acontecimentos históricos e a paisagem de Lisboa no ano de 1936, Saramago coloca em relevo a estátua do gigante Adamastor que servirá como motivação a uma série de reflexões: sobre o sentimento que Fernando Pessoa nutria em relação a Camões; sobre como a ideologia Salazarista se utilizou do texto camonianiano; e sobre a finalidade de Adamastor em *Os Lusíadas*, em *Mensagem* e em *O Ano da morte de Ricardo Reis*.

A presença insistente de Adamastor leva-nos a pensar que sua utilização não é apenas uma metáfora pré-fabricada, uma petrificação do tempo e da história, mas, como já dissemos, faz parte da tessitura da obra e oferece-nos diversas leituras, pois Saramago transporta essa figura mitológica com toda a complexidade que ela já possuía em *Os Lusíadas* e ampliada agora, ao levarmos em consideração o sentimento ambíguo que Fernando Pessoa mantinha em relação a Camões: admiração e o desejo de superá-lo.

Não há, em *Mensagem*, nenhum poema que reverencie o grande épico. Mas é justamente esta ausência que o fará presente em toda obra. Segundo Helder Macedo, Pessoa nunca teria perdoado o surgimento de um poeta como Camões antes dele. Fernando Pessoa, consciente de sua genialidade, desejaria transcender Camões, ser um super-Camões e para isso seria necessário desmitificar o grande poeta, rebaixá-lo para um segundo lugar. Até o surgimento de *Mensagem* (1934), a *Pátria* de Guerra Junqueiro era para ele, a obra capital da Literatura portuguesa. Essa

⁶ LYRA, 1985. p. 38.

escolha deixa implícito que sua intenção, ao deslocar *Os Lusíadas*, é a de fazer de *Mensagem* automaticamente a expressão máxima da nacionalidade portuguesa.

Eduardo Lourenço também nos confirma esse posicionamento de Pessoa.

Camões existia e sabemos todos, depois de Gaspar Simões, que Pessoa entrou em literatura anunciando um Super-Camões, quer dizer anunciando-se como Super-Camões. Esta profecia megalomânica insere-se no sistema ou na estrutura que noutra ocasião intitulei de 'imaginação ciumenta'. Toda a obra de Pessoa é uma disputa concreta com outra obra sobre que se apoia para a transcender ou lhe imprimir um desvio que inteiramente a desloca, na forma e na substância, do seu lugar matricial.⁷

Confrontemos o exposto com o fragmento abaixo transcrito no qual Saramago retoma o questionamento do proposital esquecimento de Camões em *Mensagem*:

Quis Fernando Pessoa, na ocasião (10 de junho – festa da raça), recitar mentalmente aquele poema de *Mensagem* que está dedicado a Camões, e levou tempo a perceber que não há na *Mensagem* nenhum poema dedicado a Camões [...], então Luís de Camões sorri, a sua boca de bronze tem o sorriso inteligente de quem morreu há mais tempo, e diz, Foi inveja, meu querido Pessoa, ..."⁸

Jorge Cury num artigo intitulado "Do Ultimatum de 1890 ao Ultimatum de 1917: da intertextualidade Pessoaana " justifica esse afastamento de Pessoa em relação ao grande épico.

Que é que representa Camões tão maleficamente desprezado por Fernando Pessoa ? Simbolizava objetivamente a Redenção humana através do heroísmo português e do amor; a nacionalidade e o mito saudosista de um passado brilhante e dissipado pela aventura de Alcácer Quibir⁹

⁷ LOURENÇO, 1980. p. 56.

⁸ SARAMAGO, 1988. p. 351-352.

⁹ CURY, 1986. p. 101.

A ausência de Camões entre os heróis reverenciados por Fernando Pessoa em *Mensagem* talvez seja explicada, também, pelo fato de os republicanos valerem-se da imagem do poeta de *Os Lusíadas* como símbolo da Pátria e das grandes conquistas marítimas, enquanto *Mensagem* anuncia um novo tempo, propõe uma outra viagem, a de volta a terra. É a hora de dissipar o nevoeiro que paira sobre Portugal. Saraiva comprova em História Concisa de Portugal, a utilização do discurso camoniano. Vejamos:

A primeira grande vaga de propaganda patriótica foi o 3º Centenário da morte de Camões, em 1880. Foram os republicanos que tomaram a iniciativa e já essa idéia estranha de fazerem de Camões um vulto tutelar da República é reveladora: é uma idéia erudita, nascida da cabeça do professor da cadeira de Literatura Portuguesa no Curso Superior de Letras, Teófilo Braga. Para ele, Camões representava a Pátria; obviamente, simbolizava a República.¹⁰

E o discurso camoniano novamente será utilizado, anos mais tarde, por Salazar que oficializará a imagem do poeta a fim de que ele possa servir a seus interesses colonialistas, pois as grandes navegações eram parte essencial da ideologia oficial, sendo a justificativa utilizada para a manutenção de um império colonial numa época em que os outros países europeus já tinham superado essa retrógrada visão política. Atentemos para o fragmento abaixo no qual Saramago ironiza essa ideologia salazarista que deseja ocultar as injustiças do regime com as glórias do passado.

À tarde, ao regressar do almoço, reparou que havia ramos de flores nos degraus da estátua de Camões, homenagem das associações dos patriotas ao épico, ao cantor sublime das virtudes da raça, para que se entenda bem que não temos mais que ver com a apagada e vil tristeza de que padecíamos no século dezesseis, hoje somos um povo muito contente, acredite, logo à noite acenderemos aqui na praça uns projetores, o senhor Camões terá toda a sua figura iluminada, que digo eu, transfigurada pelo deslumbrante esplendor, bem sabemos que é cego do olho direito, deixe lá, ainda lhe ficou o esquerdo para nos ver, se achar que a luz é forte demais para si, diga, não nos custa nada baixá-la até a penumbra, à escuridão total, às trevas originais, já estamos habituados.¹¹

¹⁰ SARAIVA, 1995. p. 346.

¹¹ SARAMAGO, 1988. p. 351.

Embora a alusão a Camões não esteja clara em *Mensagem*, há indícios dele no poema “Monstrengo” que nos leva a associá-lo a Adamastor, como comenta Yara Frateschi Vieira no artigo “O Monstrengo”, poema da transmutação:

a posição de “O Monstrengo” na *Mensagem* é equivalente à do Adamastor n’Os *Lusiadas*, se pensarmos em termos de conteúdo narrativo e da simbologia do obstáculo a transpor que os dois contêm: o próprio título do poema de Pessoa marca com clareza a referência ao Adamastor: este é um monstro, ali estamos diante de um monstrengo.¹²

O fato de o monstro transformar-se em monstrengo leva-nos a pensar, como já dissemos, na ambivalência de sentimentos que Fernando Pessoa alimentava em relação a Camões. Segundo afirma Yara Frateschi Vieira no artigo supracitado: “não é de descartar a hipótese de “O Monstrengo” ser uma referência depreciativa dirigida, não ao ‘morcego’, mas ao próprio Adamastor.”¹³ Não se trata mais do monstro quinhentista que profetizava desgraças e que estava firmemente vinculado ao rochedo do Cabo das Tormentas, o monstrengo não faz ameaças, as perguntas que dirige ao homem do leme são mais queixosas que contestatórias, não está preso, ao contrário, leve, voa à volta da nau e sua voz não é mais assustadora, mas apenas um chiado.

Adamastor representa o limite do mundo conhecido, passar além do *Cabo das Tormentas* significa desmistificar todas as superstições, ampliar o espaço físico do mundo europeu. Em nove das várias referências que Reis faz à estátua de Adamastor, ele observa o gigante através da vidraça da janela de sua nova residência no alto de Santa Catarina, e esse é o seu limite, aventurar-se a ultrapassá-lo é penetrar no desconhecido, talvez assumir posições que ele não deseja. Como diz ainda Yara Frateschi Vieira: “O Adamastor é uma figura condensada do desconhecido, do caótico e do indomável – quer pensemos em termos do desconhecido, do caótico e do indomável – quer pensemos em termos do desconhecido geográfico, do Outro, do futuro ou das pulsões amorosas.”¹⁴ Ora, na passagem abaixo, Reis demonstra o seu medo de ultrapassar o conhecido:

¹² VIEIRA, 1994. p. 117.

¹³ VIEIRA, 1994. p. 122.

¹⁴ VIEIRA, 1987. p. 33.

Eu moro aqui, é aqui que eu moro, é esta a minha casa, é esta, não tenho outra, então cercou-o um súbito medo, o medo de quem, em funda cave, empurra uma porta que abre para a escuridão, doutra cave ainda mais funda, ou para a ausência, o vazio, o nada, passagem para um não ser.¹⁵

Em *Os Lusíadas*, Adamastor surge envolto numa nuvem escura, carregada e desfaz-se em choro ao lembrar-se de sua frustração amorosa, sendo confundido assim com o fenômeno da natureza. A chuva, a névoa, o céu coberto também fazem parte da paisagem vista através da vidraça, acentuando, ainda mais, a solidão e a nostalgia sentida por Reis.

Em diversas passagens do texto, Reis sente-se capaz de entender a solidão de Adamastor, pois identifica-se com ele: tivesse Marcenda correspondido ao seu amor, outro poderia ter sido o seu destino.

Marcenda não veio e não virá, a casa escurece, os móveis encondem-se numa sombra trémula, é possível, agora, compreender o sofrimento de Adamastor.¹⁶

sobre as costas de Adamastor cai uma já esmorecida luz, rebrilha o dorso hercúleo, será da água que vem do céu, será um suor de agonia por ter a doce Tétis sorriso de escárnio e maldizendo, Qual será o amor bastante de ninfa, que sustente o dum gigante, agora já ele sabe o que valiam as prometidas abundanças. Lisboa é um grande silêncio que rumoreja, nada mais.¹⁷

A imagem dessa figura contorcida dentro da paisagem chuvosa de Lisboa lembra-nos também a dor de um povo oprimido pela ditadura mas que um dia terá forças para fazer ecoar o seu brado de liberdade.

Podemos aproximar Reis de Adamastor quando, ao saber da morte do irmão de Lídia e de outros marinheiros que não suportavam mais ser submissos à opressão, ele “ atira-se para cima da cama desfeita, esconde os olhos com o antebraço para poder chorar à vontade.”¹⁸ E após expressar esse grito contido, opta por acompanhar Fernando Pessoa retirando-se de

¹⁵ SARAMAGO, 1988. p. 219.

¹⁶ SARAMAGO, 1988. p. 244.

¹⁷ SARAMAGO, 1988. p. 221.

¹⁸ SARAMAGO, 1988. p. 411.

cena, pois sente-se impossibilitado de qualquer ação: “Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis. O Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito.”¹⁹ Do mesmo modo, Adamastor, após ter sido interpelado por Gama, emociona-se ao recordar seu sofrimento amoroso e deixa transparecer o seu lado frágil, fato que o leva a abandonar o local deixando livre a passagem: “Assi contava; e, c’um medonho choro, / Súbito d’ante os olhos se apartou. / Desfez-se a nuvem negra, e c’um sonoro / Bramido muito longe o mar soou.”²⁰

É importante levar aqui em consideração que oito anos depois da partida de Ricardo Reis para o Brasil é que a estátua de Adamastor foi erigida e por *coincidência*, oito anos depois do monumento ali estar, no alto de Santa Catarina, é que Reis regressa a Portugal. Essa ênfase no valor simbólico do número oito, já que ele é universalmente conhecido como *o número do equilíbrio cósmico*, tem para Beatriz Berrini um significado altamente metafórico, pois “Oito, sendo também o número de direções cardeais, percebe-se que Adamastor se encontra espacialmente num ponto que é o cruzamento de todos os destinos, num momento que é o do equilíbrio cósmico, duplamente”²¹

O fato de Reis habitar próximo à estátua do Adamastor e aí ser um de seus lugares favoritos de onde pode admirar os navios fundeados no porto, o imenso rio, as embarcações tranqüilas ou em rebelião, aliado a essa referência numérica leva-nos a pensar que se Reis tivesse a coragem de ultrapassar o já conhecido, poderia ter assistido o nascimento de uma nova época alcançada após o *grande grito* proferido por Adamastor.

Ao analisarmos as referências ao Adamastor em *O ano da morte de Ricardo Reis* vêm à tona todas essas associações que nos levam a crer que essa figura mitológica é utilizada por Saramago com toda essa rede de significações que a envolve .

Não é apenas através da figura de Adamastor que Saramago nos remete a Camões,mas também ao iniciar – *Aqui o mar acaba e a terra principia* – e terminar – *Aqui onde o mar se acabou e a terra espera* – o romance parodiando um verso de *Os Lusíadas* – *Onde a terra se acaba e*

¹⁹ SARAMAGO, 1988. p. 415.

²⁰ CAMÕES, 1960. p. 422.

²¹ BERRINI, 1998. p. 83.

o mar começa – com a intenção, talvez, de mostrar que são outros os tempos, que agora Portugal deve voltar-se para si próprio, tentar resolver seus mais angustiantes conflitos. *Navegar por mares nunca dantes navegados* foi uma façanha gloriosa, mas que pertence ao passado, reiterando, assim o pensamento de Fernando Pessoa expresso em *Mensagem*.

Embora essa viagem inversa não se tenha concretizado, *a terra espera* e essa incursão ao passado de Portugal tem a finalidade de manter viva a esperança, mesmo que sejam poucas as mudanças que Saramago consegue perceber em seu país, como deixou transparecer no seu discurso ao receber o Prêmio D. Dinis em 1986 pela publicação de *O ano da morte de Ricardo Reis*:

Portugal, este país que somos, é hoje, o mais atrasado da Europa. Nenhuma glória passada ou sonho futuro pode ignorar a dura realidade. Dizem-me que a nossa adesão às Comunidades (não gosto do termo integração) será aquele santo remédio que nunca conseguiremos alcançar sozinhos. Espero que os factos confirmem as esperanças, embora tenha de confessar que o meu pequeno orgulho nacional se sentiria bem mais confortado se, por nossas próprias mãos, tivéssemos trabalhado e continuado a trabalhar para nos arrancarmos, repito, por nossas próprias mãos, à pobreza, à incultura, à má saúde. Não me digam, por favor, que muito se fez. Responderia que não é muito o que vejo.²²

Embora não seja muito o que ele vê, pois é demasiado lúcido para ser otimista, deixa-nos uma esperança. Há sempre a possibilidade de encontrar um caminho mais iluminado através do amor, da solidariedade, da arte e da negação de toda forma de opressão.

²² SARAMAGO, 1986. p. 8.

Referências Bibliográficas

- BARBOSA, J. A. “Prosa tensa”. *Folha de São Paulo*. Suplemento Mais! 06.12.98, p. 9.
- BARTHES, R. *Mitologias*. Tradução de Rita Buoggermino e Pedro de Souza. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- _____. “Mudar o próprio objeto”. In: *Atualidade do mito*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BERRINE, B. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Caminho, 1998.
- CAMÕES, L. *Os Lusíadas*. São Paulo: Saraiva, 1960.
- CURY, J. “Do Ultimatum de 1890 ao Ultimatum de 1917: da intertextualidade Pessoaana”. *Estudos Portugueses e Africanos*, n. 8, 1986.
- HUTCHÉON, L. “Modes e formes du narcissismo littéraire” *Poétique* n. 29. Paris:Seuil,1977. p. 90-106.
- JENNY, L. “A estratégia da forma”. *Poétique* n. 27. Trad. Clara Crabbé Rocha. Portugal: Almedina, 1979. p. 7.
- LOURENÇO, E. “Camões e Pessoa”. *Revista Brotéria. Cultura e Informação*. Vol. III, n. 1/2/3. julho-agosto-setembro, 1980.
- LUCCIONI, G. et alii. *Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- SARAMAGO, J. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. “O poder deve deixar-se molhar...” *Jornal de Letras*. Ano VI – n. 212. Lisboa. 28 de julho a 3 de agosto de 1986. p. 8-9,
- SERRÃO, J. “Que política a de Fernando Pessoa?” *Jornal de Letras*. Ano V – n. 177. Lisboa. 26 de novembro a 02 de dezembro de 1985. p. 16.
- VIEIRA, F. Y. “Adamastor, o pesadelo de um ocidental”. *Colóquio Letras*. n. 98. julho-agosto de 1987. p. 25-37.
- _____. “O Monstrengo, poema da transmutação”. *Revista Camoniana*. Vol. 9. São Paulo. 1994. p. 117-135.

Resumo

Saramago compõe sua obra ora transitando por entre seus próprios textos, ora reutilizando textos alheios e é realmente fascinante acompanhar esse cruzamento de falas. Embora saibamos que não conseguiremos ouvir todos os rumores que emanam desse labirinto de linguagem, procuramos neste artigo desvendar a rede de associações que interligam três grandes escritores portugueses – Saramago – Fernando Pessoa e Camões – tendo a figura do gigante Adamastor como foco gerador de sentidos.

Résumé

Saramago écrit sur oeuvre en passant tantôt par entre ses textes-mêmes, tantôt en usant des textes des autres, et c'est réellement fascinant d'accompagner ce croisement de parole. Quoique nous sachions que nous ne réussirons pas d'écouter tous les rumeurs qui émanent de ce labyrinthe de langage, nous essayons, dans cet article, de découvrir le réseau d'associations qui lient les trois importants écrivains portugais – Saramago, Fernando Pessoa et Camões – en ayant la figure du géant Adamastor comme le foyer qu'engendre les sens.

A vertigem do tempo na *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago¹

Marcílio França Castro
Universidade Federal de Minas Gerais

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

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

Esse duplo cenário, no qual se tece a *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago, pode ser tomado como a face mais visível de um fibroso labirinto temporal que o romance configura. Entre imagens e palavras desdobradas – os séculos, a cidade, os amores, o texto – a narrativa

¹ Este ensaio apresenta, em linhas gerais, o estudo desenvolvido pelo autor em sua dissertação de Mestrado (2001).

desenha e confunde o tempo em múltiplas dimensões, paralelas, atravessadas, difusas, cujas formas muitas vezes não se deixam reconciliar.

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

Entre o discurso e o imaginário ficcional, é possível recortar no romance figuras temporais em perspectivas variadas. No plano da escrita, por exemplo, tomada em sua materialidade, corre um tempo à flor do texto, como efeito do próprio fluxo discursivo, do arranjo peculiar das frases – a pontuação, o ritmo – na narrativa. No campo da representação ficcional, abrem-se janelas para tempos históricos, que mostram o século XX e o século XII, mas também evocam, na paisagem multifacetada de Lisboa, signos esparsos de várias outras épocas. Nesse trânsito, o narrador plasticamente captura, para si e para o leitor, um tempo-lugar específico, a um só tempo memorial (porque tem o domínio de vários tempos) e presente (onde todos os tempos se enunciam). Em outra vertente, arrastando os acontecimentos, flui um tempo do devir, que move e consome as personagens, pelo acaso e pela experimentação. Por um território difuso (uma teia), salta um tempo vertiginoso, no qual um instante perturbador é capaz de comunicar universos, abrir o sujeito de um deles à sensação do de outro. E, por fim, enredando a todo instante a ficção e a história, há um tempo do sonho, que reata Saramago a uma possível tradição da cultura portuguesa, na qual essas duas dimensões convergem para compor um gênero singular – o onírico –, de certo modo prefigurado pelo argentino Jorge Luis Borges.²

A letra sagrada: um prólogo quase teatral

Algumas questões fundamentais sobre o tempo na *História do Cerco* são anunciadas já no capítulo de abertura do romance. De inspiração filosófica e dramática, o texto consiste em um diálogo entre um historiador

² Veja-se o ensaio de Borges sobre o pesadelo em *Sete Noites* (1999, p. 242-255).

e um revisor e se apresenta como um prólogo quase teatral, sem marcação cronológica, em contraste com os tempos históricos e com a narratividade dos capítulos seguintes. Os dois interlocutores expõem suas impressões sobre a criação, o tempo e a escrita; sobre a importância de emendar e corrigir; sobre a precariedade da verdade; sobre os vínculos entre a vida, a história, as artes e a literatura. Nesse debate, um jogo de temporalidades em tensão se revela, opondo o eterno e o transitório, o divino e o humano, o predeterminado e o casual, o único e o plural.

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

O discurso irônico – estrategicamente encenado – desestabiliza os conceitos de dogma e verdade, de autoridade e hierarquia, de causalidade e determinismo, de prefiguração e linearidade. Parece ser a própria concepção cristã de tempo, genericamente considerada, que está aqui subliminarmente em discussão: a visão neotestamentária de um tempo linear, progressivo e contínuo, uno e irrevogável, submetido aos planos de Deus, do qual trata Germano Pattaro em texto recolhido por Paul Ricoeur.³ As linhas desse tempo, enraizado nas tradições cristãs, podem ser tomadas como uma espécie de contraponto para o tempo ficcional que a *História do Cerco de Lisboa* reverbera.

As concepções de tempo e história erigidas em torno de uma verdade monolítica qualquer tendem a inibir as criações singulares da temporalidade, as que exploram as fendas, as partes secretas, as exceções, os resíduos – e os erros. É em função disso que o revisor, no debate com o historiador, aponta a rasura como uma fórmula decisiva para a *criação*. Afirmando ironicamente que “o trabalho de emendar é o único que nunca se acabará no mundo”, sugere que é preciso refazer e desmembrar, a cada passo, o percurso da vida como se aditam e se transformam os textos,

³ Segundo Pattaro, “encontramos na consciência do Cristianismo a certeza de que tanto o homem como a humanidade vivem a intervenção ativa de Deus a seu respeito. Essa intervenção deve ser compreendida não no sentido cosmológico, como uma intervenção sobre as coisas, mas no sentido antropológico, como uma intervenção na história do homem.” (1980, p. 201).

infinitamente. Cada movimento desse jogo imprevisível – cuja finalidade é o próprio jogo – inventa um universo novo, em um tempo que surpreende, sem apagar o anterior.

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

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

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

Os tempos que se bifurcam

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

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

Na *História do Cerco*, o ato transgressor de Raimundo Silva bifurca no tempo não apenas a história de Portugal, mas também a sua própria, e a de outros personagens, como Maria Sara, e suas narrativas parciais se entrelaçam e se confundem. Duas séries temporais principais assim se desenvolvem, confrontando a época contemporânea com a medieval – dois blocos de espaço-tempo. Na primeira delas, os acontecimentos impõem uma temporalidade cronológica (ao mesmo tempo vivida e destruída) a Raimundo Silva: o encaminhamento da cópia modificada à editora, a expectativa, em “treze longos e arrastados dias”, da descoberta da alteração, a conversa com o diretor literário e o primeiro contato com Maria Sara; a proposta dela de reescrita da *História do Cerco*, o jogo de aproximação entre os dois, os movimentos da criação literária e o enlace amoroso. A série medieval, por sua vez, costura uma versão para a conquista

de Lisboa alternativa à dos documentos oficiais, como a da carta de Osberno:⁴ a recusa dos cruzados, a permanência de alguns deles no Tejo, os debates sobre a possível batalha, as investidas contra a cidade, o ataque final.

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

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

Essa forma de subjetivação, que proclama um presente incessante e aberto, parece aproximar-se daquilo que Alain Badiou descreveu como um processo de “ruptura continuada”:⁵

⁴ Carta, de autoria discutível, escrita por um certo cruzado inglês, que teria sido testemunha do evento histórico. A esse respeito, convém conferir o texto da *Conquista de Lisboa aos mouros em 1147 - Carta de um cruzado inglês*.

⁵ BADIOU, 1994. p. 110-111.

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

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

O sonho português

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

Para além dessas interseções, a ficção de Saramago apropria-se ainda de certos registros de sonhos, lendários na história de Portugal, que aparecem em documentos de época e que eventualmente já foram objeto de abordagens ficcionais. É o caso do festejado sonho de Dom Afonso Henriques com Cristo antes da batalha de Ourique (o milagre versegado por Camões), do sonho de Ega Moniz com Santa Maria, que lhe ordena

a edificação de uma igreja, e ainda dos sonhos de um cruzado com o cavaleiro Henrique, morto em batalha. Todos esses sonhos aparecem descritos, como episódios históricos, na *Crônica de El-Rei D. Afonso Henriques*, de Duarte Galvão, para citar, como exemplo, um documento fonte da historiografia de Portugal.

Eduardo Lourenço, ao escrever sobre o tempo português, associou-o à saudade e ao sonho, levando em conta a sensibilidade particular dos portugueses para a fusão de paisagens:⁶

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

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

O tempo da vertigem: diálogos com Borges

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

Não é difícil conceber, assim, que o romance de Saramago, pela sua arquitetura, de certo modo abriga o projeto de Ts’ui Pen. Ambos remetem

⁶ LOURENÇO, 1982. p. 14.

à idéia de um labirinto temporal, que, no conhecido preceito borgeano, compreenderia “infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos.”⁷ Talvez fosse apropriado, no contexto contemporâneo, usar o termo *hipertempo* para conceituar essa máquina cósmica de “tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram”.⁸

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

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

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

Assim é que, na história de Borges, o universo de mundos bifurcados atravessa o narrador, insistentemente, sob a forma de uma *intangível pululação*, “não a pululação dos divergentes, paralelos e finalmente

⁷ BORGES, 1998. p. 532-533.

⁸ BORGES, 1998. p. 532.

coalescentes exércitos, mas uma agitação mais inacessível, mais íntima e que eles, de certo modo, prefiguravam”.⁹ Este parece ser o sinal de um tempo múltiplo em que todas as combinações de histórias são possíveis: mesmo as que se negam ou, por contradição, se aniquilam.

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

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

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

Como a lança que fere dois homens num só instante, o mesmo grito, oito séculos depois, ressoa sincronicamente na cabeça de Raimundo Silva, que a um só tempo narra e pressente, em si e no outro, o amor e a morte. Dividido entre a ficção que ele constrói e a invenção na qual, como personagem, é construído, o revisor reparte com Mogueime a quase-mesma dor e a quase-mesma mulher, no momento em que o grito do almuadem os atravessa:

⁹ BORGES, 1998. p. 531.

“uma voz ouvida nas trevas, a sua, ou, porventura, a daquele Outro que não sabe mais que repetir as palavras que vamos inventando, estas com que tentamos dizer tudo, benção e maldição, até o que nome não terá nunca, inominável” (p. 29).

Esse grito também está em Borges: sua repetição difusa lembra, num jogo de simetrias simples, as variações do patético gemido de César no instante em que o punhal de Bruto o atinge de modo fatal, descritas num breve conto do escritor argentino chamado *A trama*.¹⁰ O mesmo efeito se nota em *Martín Fierro*, história que põe em cena o *retorno* de um duelo de facas entre gaúchos de gerações distintas, como reafirmação das “vicissitudes comuns e de certo modo eternas que são a matéria da arte”.¹¹

O grito de morte, a sombra incessante de um objeto, a face solitária de um cão, uma rosa – imagens recorrentes em várias narrativas de Saramago – compõem um universo de formas e figuras cuja existência vale por si mesma e não se prende à sua circunstância nem ao sujeito que a dimensiona. São geometrias que se repetem *sem jamais se mostrarem de todo*, como o traço condensado de um presságio ou uma brevíssima ilusão. Jorge Luis Borges traduziu magistralmente esse recorte ficcional da realidade como a *iminência de uma revelação*. Segundo ele, “essa iminência de uma revelação, que não se produz, é talvez o fato estético”.¹²

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

À infinidade de séries temporais, ao hipertempo, as ficções de Borges e Saramago opõem, concomitantemente, o instante elementar, a própria *negação* das séries do tempo. Afinal, “não basta um único termo repetido para desbaratar e confundir a série do tempo?”,¹³ diz Borges. Ou,

¹⁰ BORGES, 1999. v. 2, p. 191.

¹¹ BORGES, 1999. v. 2, p. 195.

¹² BORGES, 1999. v. 2, p. 11.

¹³ BORGES, 1999. v.2, p. 157.

ainda: “todos os homens, no vertiginoso instante do coito, são o mesmo homem. Todos os homens que repetem uma linha de Shakespeare são William Shakespeare.”¹⁴

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

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

¹⁴ BORGES, 1999. v. 2, p. 483.

Referências Bibliográficas

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

Resumo

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

Abstract

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

Instantâneos poéticos na ficção de António Lobo Antunes

Márcia Michelin Laboissière
Universidade Federal de Minas Gerais

That corpse you planted last year in your garden,
Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
Or has the sudden frost disturbed its bed?

T. S. Eliot, "The waste land"

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

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

Sentindo-se perdida de início como gestora dos negócios dessa casa que é também sede de uma empresa suspeita, Maria Clara queira, talvez,

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

Assim como a doença e a morte anunciada do pai fazem irromper a narrativa, e, na seqüência, aparecem nela como o lado escuro que concerne à vida e que faz padecer o homem pela consciência do fim que nele aflora, tudo aquilo que é índice de morte ou dos fatos da vida da família, presentes ou passados, que se querem mortos, são convocados a tomarem parte de uma história, ou seja, são requeridos como testemunhos de acordo com a intenção de Maria Clara de fazer algo parecer como verdade, mesmo ao custo de uma insondável submersão na noite escura. É também no sótão que Maria Clara encontra ruínas às quais aplicará seu olhar para fazê-las falar do sentido da vida que, supostamente, nelas ainda soluça. Desses restos fazem parte um cavalo de pau, um armário com caixas contendo cartas, fotografias, postais, medalhões, bibelots de pobre, andorinhas de gesso e uma esfinge cromada, formando uma coleção que – ao que parece ser o julgamento dessa narradora – seria considerada “obnoxia” pela mãe de Maria Clara e jamais aceita no meio de sua prataria¹. Vale lembrar que, na seqüência narrativa, a apresentação dessa coleção de restos é acompanhada de uma lembrança do pai em camisola cor-de-rosa de hospital exigindo sua dentadura postiça. E, assim como a dentadura salva o pai da sua decrepitude, os restos encontrados no sótão, os pedaços banidos de sua vida, comunicar-lhe-iam um sentido.

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

¹ Ver ANTUNES, 2000. p. 32.

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

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

invento sem parar esperando que imagine que invento e desde que imagine que invento e não acredite em mim torno-me capaz de ser sincera consigo, é certo que de tempos a tempos, para o caso de me supor honesta, lhe ofereço uma nuvem amarela ou uma nuvem castanha e uma mão-cheia de pardais em lugar da verdade².

A começar pela consideração dessa indecidibilidade sobre a verdade, a obra de Lobo Antunes, ou, se assim pode-se dizer, a narrativa de Maria Clara, atende aos parâmetros de estabelecimento da prosa ficcional moderna. Os enunciados sucedendo-se em liberdade vão de

² ANTUNES, 2000. p. 365.

encontro à expectativa do leitor, que ao fim desconfia do suceder dos próprios acontecimentos. A indecisão atinge também a mudança de pontos de vista narrativos. Inicialmente indicada por uma apresentação gráfica diferenciada, pela demarcação do uso do itálico ou do parêntese, a voz do outro, que não a da narradora, vai, ao longo da obra, tornando-se indistinta; o que faz desacreditado aquilo que teria sido a princípio um protocolo de leitura. Pode-se considerar que essa “irrealização narrativa”, que ativa no leitor um estado de suspeita e que confirma a desarticulação básica da prosa moderna, é posta em curso pela chamada poética da negatividade. Maria Alzira Seixo aplica o conceito de reatualização narrativa na avaliação do que na atualidade apresenta-se como impossibilidade de dar continuidade seqüencial a um relato, impossibilidade essa decorrente da “irrupção constante de vozes, reveses, tempos, incidentes, perspectivas e símbolos”³. A poética da negatividade orienta também a narrativa no sentido de uma incompletude, assim como propõe que a ficção venha a se negar como ficção. Essa negação reside tanto no insucesso de Maria Clara como narradora, que falha em contar histórias que sejam um seguro desenrolar de suas experiências no tempo, quanto na sua estratégia discursiva de um relato que se apresenta a certa altura como um diário.

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

³ SEIXO, 2002. p. 399.

ausência da obra⁴, é certo então que o fracasso estaria evitado. Mas talvez Maria Clara tenha buscado esquecer de que não há salvação possível do dia pela escrita, mesmo que esta se autodenomine diário.

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

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

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

os sapos numa espécie de baile investigando perigos, a bengala a picar o sobrado, uma gota de aflição na testa, quantas vezes pensei que vivia cercado de ravinas, de abismos, do soalho que faltava a menos de um passo, de degraus que tinha de haver e não havia⁵.

⁴ A possível definição é apresentada por Blanchot ao sugerir que o autor de um diário tem a pretensão de resguardar-se do perigo da escrita. Mas é o próprio Blanchot que também indica os motivos pelos quais essa pretensão é ilusória. BLANCHOT, 1989. p. 193-198.

⁵ ANTUNES, 2000. p. 383.

Um pequeno poema, “as patas da gata dos penhores”⁶, pretende revelar o segredo. Encastado na narrativa, inscrito entre fragmentos que servem à apresentação da avó de Maria Clara – viciada em jogos e com mania de penhorar jóias como forma de alimentar o vício – o poema descreve um passeio feito às cegas, mas de uma eficiência mágica e surpreendente:

havia imensos relógios na loja garantindo horas mais felizes, alianças baratas e prateleiras com objectos a que faltava tinta, doirados ou de cobre como as criadas gostam, através dos quais uma gata clandestina passeava com desdém a meticulosidade das patas⁷.

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

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

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

⁶ Essa sentença, atribuída neste ensaio a um “poema” como se fosse seu título, na verdade não acompanha o trecho citado a seguir. Ela encontra-se em meio a uma reflexão sobre a atitude do avô no jogo de xadrez. Ver ANTUNES, 2000. p. 20.

⁷ ANTUNES, 2000. p. 17.

e o adeus a concordar connosco, não existe o tempo nem dor nem inquietação de qualquer espécie, somente o facto do corpo haver deixado de lhe pertencer assistindo a si mesmo e à gente naquele adeus que se tornou perpétuo, o cabelo deixou de ser cabelo, madeixas pegadas à testa por um óleo de cansaço os ossos que o pijama impede de se espalharem no lençol, um joelho que se contrai sozinho e na extremidade do joelho o pé inchado e agudo⁸.

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

de bruços no chão, qualquer coisa na blusa como um canivete ou uma faca, um brilhazito de sangue em que ninguém repara e a nuvem bordejada de sol na vertical dos pinheiros, mirando-te da janela não uma hora, uns minutos, prometo-te que uns minutos de cacaracá até que a morte a dissolva.⁹

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

saúde da agonia e depois este cheiro que pela primeira vez não é um cheiro de pobre e não se tornou por enquanto o cheiro da morte, apenas o que principia a constituir o cheiro da ausência, o seu correio sem que ninguém o abra, o fato a chegar da limpeza a seco no invólucro com o nome e o endereço da loja e abandonado nas costas do sofá¹⁰.

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

os homens já à espera, as coroas alinhadas com as suas fitas de pêsames, uma nuvenzinha redonda
porque não uma nuvenzinha redonda?

⁸ ANTUNES, 2000. p. 200.

⁹ ANTUNES, 2000. p. 349.

¹⁰ ANTUNES, 2000. p. 201.

e de bordos prateados do sol viajando para leste, os guardas prosseguindo a vigia no arco da capela, tudo de facto simples, asseado, rápido a partir do momento em que soldaram a tampa não perdendo um pingo sequer¹¹.

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

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

dúzias de focinhos nos vão roendo ao roerem o tempo, não se incomode comigo, largue-me, esqueça-me
eu disse nos vão roendo ao roerem o tempo, roendo a que não desiste de procurar, de ler¹².

¹¹ ANTUNES, 2000. p. 203.

¹² ANTUNES, 2000. p. 124.

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

não podia parar, sou uma fada com uma varinha de cana e uma estrela de papel de seda com um dos ângulos dobrado, pintei os olhos e a boca no toucador da minha mãe e mais fada ainda, a brilhar, embora uma criança que não era eu nos limos do lago, uma estranha que não vira nunca, o tal homem da casa de que a minha mãe falava com centopeias e joaninhas e escaravelhos no bolso a caminhar no escuro apavorada com o escuro, a adormecer de luz acesa ¹³.

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

quantas vezes, à noite, me acontece escutar alguém que se aproxima e afasta
nem nos sorrir da estrada, ainda cuidei que o meu pai e vi os objetos à espera na ansiedade das coisas, suspendi-me junto à cama na esperança de encontrá-lo porém em vez dos passos e do metal da fechadura o batente ou pode ser que os ramos quando a lestada abrandava¹⁴.

¹³ ANTUNES, 2000. p. 546.

¹⁴ ANTUNES, 2000. p. 128.

Outros tantos poemas instantâneos revelam igualmente a ansiedade das coisas por meio de imagens que, antes de serem representações sensíveis daquilo que se vê, são verdadeiros acontecimentos objetivos que revelam às personagens a mobilidade dos objetos do mundo que normalmente não se dá a perceber. Assim, à mesa de um jantar em família, era possível observar “um guardanapo invisível que ia tombar na toalha, uma cadeira direita que ia arredar-se sozinha e um isqueiro que iluminava entre portas a indiferença de um morto”¹⁵.

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

não pedia auxílio, não chamava ninguém, limitava-me a escutar o Tejo e os ramos em torno do Casino inventando uma brisa que não existe em julho e uma desordem de morcegos que o rio despedira há séculos para as faldas da serra¹⁶.

Tordos, goivos e freixos encarregavam-se também de alimentar o sonhar acordado de Maria Clara. Mas, se sua consciência se fixasse em seu próprio ser por algum sofrimento do corpo, o tempo retomaria seu transcurso normal e os ramos quedariam na sua imobilidade vegetal. Neste caso, o menino de barro – uma estatueta que habita o lago dos jardins da casa do Estoril freqüentando a narrativa com liberdade de uma personagem real –, valendo-se de sua humanidade incontestada, deveria encarregar-se de recuperar os sentidos de Maria Clara para a apreciação do mistério do mundo. O poema abaixo registra o movimento dos sentidos entre a vigília e o sonhar acordado:

entre a febre dos dentes e o lodo das insónias, permanecer durante horas à superfície do cansaço a ver os números a mudarem no despertador eléctrico sem nenhum freixo, nenhum sopro de canteiros, nenhum desses ímpetos do menino de barro que de súbito, no escuro, se inclinava para a frente¹⁷.

¹⁵ ANTUNES, 2000. p. 184.

¹⁶ ANTUNES, 2000. p. 196.

¹⁷ ANTUNES, 2000. p. 449.

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

Quantas vezes, à noite, me acontece escutar alguém que se aproxima e afasta nos goivos e não me atrevo a chegar à janela por receio dos mortos

qualquer coisa me diz ao acordar que são os mortos lá fora
o senhor general e o presidente Krüger a falarem de Moçambique julgando-se numa varanda em África, o meu avô que arruma as peças de xadrez no caramanchão do lago, a minha avó de regresso do Casino e a Adelaide à sua espera com tisanas e xailles, quem sabe se meu pai acabado de falecer na clínica e daqui a nada o telefone, de início uma pausa na vivenda com a campainha a tocar-se, depois a mesma pausa na sala do rés-do-chão enquanto no quarto das criadas e no primeiro andar protestos, tropeçar de chinelas, compartimentos que se acendem de golpe, se tornam conhecidos e vão perdendo mistério¹⁸.

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

as persianas descidas a impedirem o calor e no entanto riscos paralelos de sol interrompidos pela passagem dos pombos, o cheiro da febre a somar-se ao cheiro de açúcar queimado, um som de bronquite humilde e o ferver de solas numa cafeteira ao lume¹⁹.

Também pode ocorrer que uma sinestesia às avessas, em que as lembranças concorrem para provocar sensações, venha a reinstaurar Maria

¹⁸ ANTUNES, 2000. p. 127.

¹⁹ ANTUNES, 2000. p. 94.

Clara no passado do seu lar de criança: “quando penso no Estoril os ciprestes do cemitério crescem negros ao sol sinto-os sobre o telhado a roçarem-me os braços, a mexerem-me no corpo, a levarem-me consigo para os meus pais para casa”²⁰.

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

o lago a escorrer para os canteiros dos goivos, para os degraus de tijoleira, para o alpendre da casa, ouvia soluçar fora de mim, não me ralava em que sítio, as criadas, a modista, o chofer até compreender que era eu que soluçava sem compreender o motivo das lágrimas, ou então não lágrimas, raminhos e cachos e folhas que tombavam de mim no mármore do vestibulo, contei doze rectângulos de dois palmos de lado²¹;

como se tivesse saudades de haver sido árvore, cerrava a mão naquele relevo de pau e sentia a vida opaca e lenta da madeira, um sangue parecido com o meu sangue a ferver no interior de arteriazinhas secretas, se um rapaz tentava tocar-me no cinema ou no café cresciam-me um freixo dentro e o vento de outubro estremecia e fazia dele árvore também²².

Nesse movimento dos sentidos, a visão desempenha grande função no perceber das coisas. Uma visão sob a luz dirigida pode conceder às imagens liberdade para que se componham numa profundidade de campo em que o tempo passe a ser a medida da distância entre as posições do objeto. Assim Maria Clara pode representar o pai na sobreposição de momentos distintos de sua vida: “pensei nesse instante que um rapazinho de balão me olhava através dos anos, aproximei-me da almofada mas o rapazinho deu lugar a rugas, dentes postiços, um gesto parecido com o gesto que emudecia o advogado”²³. Mas vale lembrar que é a penumbra

²⁰ ANTUNES, 2000. p. 455.

²¹ ANTUNES, 2000. p. 389.

²² ANTUNES, 2000. p. 437.

²³ ANTUNES, 2000. p. 159.

que melhor garante a reapresentação do passado indomado que pode inclusive não ter sido. Desse modo, é no sótão, às escuras, que Maria Clara pode ver mais claramente o desfile de mortos que talvez nem tenham tido existência nessa vida:

eu no sótão do Estoril com os baús e os medalhões, nem um candeeiro aceso, nem uma luz nas

não sei se me está a ouvir, nem uma luz nas glicínias, a moradia em silêncio até à chegada do rei a Lisboa, o velhote com giz na lapela, o marido da inválida, o avô da Leopoldina, o pai do meu pai a assistir às carruagens que se alinhavam no cais, o senhor general na varanda a pedir um copo de água não pedindo água nenhuma, só o indicador no colarinho, uma barbatana em súplica, uma geluera no bigode²⁴.

Trata-se, como se disse, de uma visão de cegos. Visão para a qual concorriam todos os sentidos, e que fora talvez, no caso de Maria Clara, treinada desde cedo através da observação do avô, cuja sensibilidade poderia até mesmo indicar “se as raízes dos freixos aumentavam na terra”²⁵. Porém, enquanto o avô permanece muitas vezes acorrentado na mina onde os cegos habitam quando não estão com a gente²⁶, Maria Clara penetra na profundidade do escuro para desfazer a imobilidade das coisas. E não lhe basta desenterrar crânios, é preciso interrogá-los, assim como é preciso encontrar marcas que ajudem a decifrar o mundo na imprecisão do tempo. E, uma vez aceita a provocação da matéria do mundo, é possível fazer eclodir e reverberar na noite a imagem do grito no lugar da realidade opaca do crânio. A seguir, os passos desse exercício de criação da imaginação produtiva de Maria Clara praticado muito antes da descoberta dos restos no sótão que aparentemente deflagrara sua narrativa:

as feições reduzidas a buracos num clarão de calcário, os buracos dos olhos, os buracos do nariz, o buraco da boca a aumentar um grito e em lugar do grito uma escuridão repentina, na escuridão a janela isto é os troncos dos freixos e o arrepio das palmeiras, o regresso da vassoura e o morcego a sumir-se em piruetas de jornal ao vento na lanterna do

²⁴ ANTUNES, 2000. p. 306.

²⁵ ANTUNES, 2000. p. 253.

²⁶ ANTUNES, 2000. p. 257.

alpendre, o jardineiro com um escadote e uma lâmpada nova, as palmeiras cessaram de existir e o escuro empoleirou-se no armário outra vez, girava-se o comutador e continuava lá consoante os sorrisos dos mortos o verão inteiro na sala enquanto a gente em Tomar, a Ana e eu na certeza que não dando por nós os mortos aborrecidos e graves, espiávamos e os sorrisos nas molduras uma vez que era impossível não escutarem o automóvel no saibro²⁷

Já nos últimos momentos da narrativa, Maria Clara dirige imaginariamente uma injunção à sua mãe: *Não se esqueça das magnólias mãe, da árvore sobre o poço, das flores brancas na água*²⁸. Mas o que se segue, como possível atitude da mãe em atendimento à determinação da filha, indica a inaptidão sensorial daquela para perceber algo além de um círculo de trevas a sorver flores. Há na observação da mãe a demonstração de uma incapacidade de formular, nos moldes em que opera a visão de Maria Clara, a dialética do reflexo e da profundidade²⁹, de encontrar no reflexo e nas flores sob a superfície da água a segurança das forças contrárias ao abismo do lago.

A obra de Lobo Antunes finaliza-se com Maria Clara em frente à televisão em busca de uma manifestação qualquer de afeto. Mas ela não entende bem o que se passa na tela. Talvez sua capacidade de percepção dos sinais externos não seja apropriada à recepção dos raios emitidos por um terminal de vídeo. Assim sendo, imagens em profusão transmitidas pelo aparelho não lhe serviriam como princípio de criação, tampouco lhe forneceriam elementos com o que suprir aquilo que lhe falta. Não podendo ser a narradora do espetáculo a que assiste, mas também recusando-se à observação exclusiva da experiência alheia³⁰, resta-lhe

²⁷ ANTUNES, 2000. p. 289-290.

²⁸ ANTUNES, 2000. p. 548.

²⁹ O conceito de “dialética do reflexo e da profundidade” foi apropriado das reflexões de Bachelard sobre a habilidade plástica de Claude Monet em recuperar a calma da água parada na série das ninfêias. Sobre isso ver BACHELARD, 1986. p. 3-7.

³⁰ Essas duas alternativas são na verdade apresentadas como duas hipóteses sobre o narrador pós-moderno nas reflexões de Silviano Santiago sobre o tema. Seguindo a conceituação de Santiago no julgamento da narrativa de Maria Clara, pode-se dizer que seu esforço narrativo ultrapassa a passividade prazerosa em que o narrador pós-moderno se apresenta.

recuperar o valor da sua experiência no mundo – numa analogia com o gesto de submeter a tela ao toque – e reconstruí-lo numa revalorização de seus elementos sob a forma sublime de sua grandeza poética.

Referências Bibliográficas

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

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

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

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

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

Resumo

Este artigo resulta de uma leitura crítica do livro *Não entres tão depressa nessa noite escura*, do escritor português António Lobo Antunes. Tal leitura se fez em atenção aos pequenos poemas inseridos na estrutura narrativa do romance. Levando em consideração essa mescla de enredo e poemas em prosa, a análise do texto aponta, de um lado, o sentido de incompletude da ficção contemporânea de Lobo Antunes e, de outro, a realização poética que atribui novos significados às ruínas do mundo atual. Ao acompanhar a atividade perceptiva da narradora, a análise destaca também uma forma de relação fenomenológica com as coisas do mundo que serve como fundamentação da criação poética.

Résumé

Cet article résulte de la lecture critique du livre *Não entres tão depressa nessa noite escura* de l'écrivain portugais António Lobo Antunes. Cette lecture a été centrée sur les petits poèmes insérés dans la structure narrative du roman. En considérant ce mélange de trame et de poèmes en prose, l'analyse du texte montre, d'un côté, le caractère d'incomplétude de la fiction contemporaine de Lobo Antunes et, de l'autre côté, la réalisation poétique qui donne des nouveaux sens aux ruines du monde actuel. En suivant l'activité perceptuelle de la narratrice, l'analyse met aussi en évidence une forme de relation phénoménologique avec les choses du monde qui sert de base à la création poétique.

Anacrônico, pois poeta: linguagem, memória e resistência na poesia de Paulo Henriques Britto

Júlio França
Universidade Federal Fluminense

Tudo pode ser contemporâneo deste século, menos a poesia. Como pode o poeta adotar a linguagem e seguir as idéias e mostrar os costumes de uma geração para a qual a glória é uma fantasia, a liberdade e o amor da pátria não existem, o amor verdadeiro é uma puerilidade; em suma, onde as ilusões se esvaíram todas, e as paixões, não só as grandes e nobres e belas, mas todas as paixões se extinguíram? Um poeta, enquanto poeta, pode ser egoísta e metafísico? E o nosso século não é, tal e qual, no seu caráter? como, então, pode o poeta ser caracteristicamente contemporâneo enquanto poeta?

Giacomo Leopardi

I – Linguagem e temporalidade

Grande parte da complexidade de se abordar questões teóricas que envolvam o *tempo* provém de um possivelmente intransponível obstáculo cognitivo e conceitual. Ainda que não olvidemos a tarefa de definir com clareza sobre o que falamos quando nos referimos a ele, não poderemos evitar nossa limitada capacidade de compreendê-lo. Quando Kant propôs que o Tempo, assim como o Espaço, é uma construção do sujeito para dar forma às coisas, não existindo, portanto, como realidade externa, aniquilou-se o que havia de *substantivo* em nosso entendimento do assunto. Estavam abertas as portas para que o homem encarasse a temporalidade não apenas como uma

inexorável e infinita seqüência de sóis, ciclos e estações, mas como um efeito fenomênico das relações do homem com o mundo.

A partir do filósofo de Koenigsberg estabeleceram-se diversas relativizações para a noção de Tempo, como o histórico, o lingüístico, o cronológico, o cósmico, o psicológico, e quaisquer outros exigidos pelo interesse específico do método científico e do aparelho conceitual empregados. Mesmo tomando-o como “categoria”, modo humano de ordenação e conhecimento, não estamos a salvo de equívocos conceituais e dúvidas epistemológicas. O terreno é movediço e talvez devêssemos ouvir Wittgenstein (1991), para quem uma pergunta do tipo “que horas são?” era um problema perfeitamente solucionável, enquanto que uma inquisição sobre a natureza última do tempo é colocar-se num labirinto cuja saída única está, justamente, em se libertar da idéia de que existam labirintos.

Contornando as aporias filosóficas, falemos do *tempo*, em harmonia com nosso interesse estrito, exclusivamente na linguagem, onde ele parece se manifestar de maneira mais **explícita**. Afinal, lingüistas como Emile Benveniste (1994) não duvidam de que a temporalidade é um quadro do pensamento produzida **na** e **pela** enunciação. Essa instância discursiva, no dizer de Benedito Nunes (1988), é o ponto de emergência do presente, o tempo próprio da linguagem.

Plasmada no discurso, a categoria da temporalidade revela-se multifacetada e apresenta uma simultaneidade de instâncias temporais. Especialmente no texto poético, nosso objeto de estudo, o presente da enunciação convive com o ânimo ora memorialista, ora profético, do sujeito lírico, com os tempos internos do poemas (do ritmo, do metro, das pausas e das cesuras), com os mecanismos de repetição das formas poéticas, e com a profunda existência diacrônica da língua.

Alfredo Bosi (1977) atribui, argutamente, à ação da memória uma responsabilidade direta pelo fenômeno da coexistência de tempos no texto poético. Em sua capacidade de retenção e incitação de imagens, a memória abre um canal com o passado, que se torna subitamente presencial, seja através da evocação do ídolo, seja através da obsessão pelo tabu. Nos termos das observações de Jacques Derrida (1994) sobre a tarefa da herança, diríamos que o passado, através do trabalho da memória, obsedia de maneira espectral, pois irrompe como algo que não pertence ao momento presente, como algo de existência **anacrônica** – o que nos interessará sobremaneira mais adiante.

A linguagem verbal detém, através de seu caráter lógico e serial, a ameaça constante do devaneio e da errância, provocada pela potência arrebatadora da memória como mecanismo suscitador de imagens, e transforma essa experiência numa expressão comunicável a outro sujeito. Neste processo de “conversão” da imagem em palavra, movimento de presentificação de algo *in absentia*, revela-se a dissimetria constitutiva da linguagem que, da mesma maneira que as faculdades da reflexão e da memória, se dá necessariamente a partir de um afastamento dos objetos sensíveis.

Na concepção de Alfredo Bosi, a diferença essencial entre os modos imagético e lingüístico de acesso ao real é que se a imagem vem como um **simulacro**, a palavra atua como uma **substituta**. Note-se que, embora o ensaísta fale em “substituição”, e não em “representação”, subsiste em sua distinção uma concepção de linguagem como instrumento de **acesso ao real**. Citando Husserl, ele chama atenção para a ocorrência do desejo de recuperar, através do signo lingüístico, “a camada pré-expressiva do vivido” (*apud* BOSI, 1977, p. 28), proposição que sustenta a confiança em um poder fundador da linguagem de nomear as coisas.

Fazendo aqui uma rápida digressão, cuja preocupação filosófica mal disfarça a tentativa de estabelecer um posicionamento “político” dentro dos estudos de linguagem, diremos que a possibilidade de um conhecimento pré-lingüístico é um tema central da filosofia ocidental. A partir do século XVII, pensadores vêm interpondo ao essencialismo platônico a sugestão de que jamais chegaremos a conhecer a realidade, obnubilados que somos por uma barreira chamada “linguagem”. Richard Rorty considera que o século XX, através de correntes filosóficas as mais diversas – como o Existencialismo, o Desconstrucionismo, o Pós-estruturalismo em geral –, vem consolidando uma tendência antiessencialista, seja em afirmações do tipo “tudo não passa de uma construção social” ou “toda consciência é um fato lingüístico”. Afirmando que “nunca seremos capazes de pisar do lado de fora da linguagem” (RORTY, 2000, p. 57), Rorty pretende encampar essas doutrinas sob a insígnia do Pragmatismo, abolindo dicotomias clássicas, como Aparência e Realidade e alardeando, muitas vezes de modo sofismático, a impossibilidade de um conhecimento pré-lingüístico, por duvidar da possibilidade de se veicular qualquer tipo de informação que não seja de uma maneira relacional. Em outras palavras, os neopragmatistas acreditam que nossa consciência não pode apreender nada sobre a essências das coisas e dos seres, mas apenas estabelecer correlações, via linguagem, entre os elementos do mundo sensível.

Esta filosofia, sustentáculo da atual tendência culturalista dos estudos humanos, desinstrumentaliza a discussão no campo estético. O valor da obra de arte, como o de qualquer outro objeto cultural, presta contas somente a maior ou menor funcionalidade que esta possa ter no contexto social a que pertence. Substituindo os critérios de conhecimento do mundo pelos de descrições mais ou menos úteis do mundo, sem conseguir contudo explicitar qual seria o obscuro fim desta **utilidade**, os pragmatistas transformam metalinguagem em tautologia, pois, afinal, como utilizar noções como “isso é melhor que aquilo”, sem se recorrer a algum sistema de valores que transcendam o domínio da própria linguagem?

Voltando à proposição de Bosi, com a qual concordamos, afirmamos que a palavra, no texto poético, não “representa” algo – o que acabaria por implicar a possibilidade de uma melhor ou pior simulação da coisa original. Mas o movimento de substituição de imagem em palavra, não está livre da impregnação ideológica que a linguagem, como instituição cultural, sofre. Na passagem à palavra da coisa-substituída-pela-palavra, há um ato humano de escolha, consciente ou não. Ainda que a única verdade seja a sua materialidade ou sua existência contextual, ainda que a palavra não simule nem represente nada, ainda que a palavra não desempenhe o papel de suplente para a ausência de coisas – pessoas, objetos, fatos –, o simples ato de permitir enunciados predicativos, confere ao homem a possibilidade de uma tomada de posição diante de um mundo, cuja existência, não retornaremos à questão, pode ser exclusivamente lingüística ou não.

Explicitado nosso entendimento de linguagem, cabe agora perguntar como se dá, no texto poético, a ação da memória mediada pela linguagem, seja como potência evocadora de imagens, seja como objeto de reflexão do sujeito lírico. Paulo Henriques Britto, no artigo “Poesia e Memória”, fomentador desta monografia, estabelece a distinção fundamental entre uma memória épica e uma memória lírica. A primeira é coletiva: o poeta épico busca no passado prenúncios de uma grandeza presente ou futura de seu povo. A memória épica é a forjadora de uma narrativa que ajuda a constituir a própria idéia de coletividade.

O momento histórico de domínio da memória épica teria sido superado pelo período que conhece a ascensão dos Estados modernos. Essa forma de organização política revoluciona o sentido de comunidade e alavanca processos que levarão à constituição do indivíduo moderno e à transformação do lírico no principal gênero poético.

Embora também seja um forjador de mitos, o poeta lírico busca em sua memória individual a matéria de seu labor poético. Ao elaborar uma “história pessoal que tenha coerência e sentido” (BRITTO in PEDROSA, 2000, p. 125), o poeta constrói um “eu” por sobre “pulsões incoerentes e mesmo contraditórias” (Ibid.). O leitor identifica-se com a própria “condição humana, configurada numa seqüência de vivências que formam um todo compartilhado pela humanidade” (Ibid.). O desafio do poeta lírico é fabricar para si um “eu” num momento em que o “conceito de sujeito individual é apontado como um **anacronismo**” (Ibid., p. 126. Grifo nosso) – segunda aparição da idéia, a ser desenvolvida no próximo tópico.

A poesia produzida no século XX apresentará a constituição de personalidades líricas a partir de leituras feitas pelo autor, e não de experiências em primeira mão. A memória do **vivido** dá lugar à memória do **lido**, quando a intertextualidade torna-se mais importante do que a experiência não literária. O poeta romântico sacralizava sua infância, sua memória individual. Já o poeta pós-lírico, denominação criada por Paulo Henriques Britto, sacraliza o seu cânon particular, suas leituras.

Em outro artigo, intitulado “Algumas reflexões sobre tradução e criação poética”, Paulo Henriques Britto relata, de maneira autobiográfica, a difícil passagem de uma compreensão do fazer poético como expressão de sentimentos de uma identidade subjetiva, para a noção de “forja” de uma *persona* lírica.

No seu caso particular, a transformação se deu com a “descoberta”, nos anos setenta, do Concretismo e de João Cabral de Mello Neto, quando o então jovem poeta percebeu, entre as suas limitações, que a técnica que procurava dominar “pertenciam a um passado irremediavelmente morto; a própria sintaxe era um arcaísmo” (Idem, [s.d.], p. 3). Dirá ainda:

“Se isso [os sentimentos subjetivos] não importava para a poesia, eu simplesmente não estava interessado em poesia. (...) Ora, se essa era a poesia do momento, e a poesia do futuro, eu não tinha nenhum futuro como poeta. Esse impasse me levou a parar de escrever poesia por cinco ou seis anos.” (Ibidem)

Somente quando entendeu que “o sujeito lírico é um *constituido*, uma ficção elaborada pelo poeta não apenas para escrever poemas, mas para enfrentar certos problemas de sua vida” (Ibid, p. 6) e que “a voz lírica é claramente um aspecto vital da personalidade do autor, e não uma simples ficção autônoma desvinculadas das paixões e crenças do homem.” (Ibid.,

p. 9), proposições que conferem humanidade ao sujeito lírico, Britto pode retomar a escrita da poesia, agora como um projeto existencial e estético, em que as memórias do **lido** e do **vivido** interagem na constituição de um “eu” lírico que ultrapassa a condição de mera instância discursiva e aflora como faceta de uma personalidade extraliterária.

Levantemos, então, uma hipótese: a “solução” poética encontrada por Britto seria índice de sua condição de poeta anacrônico e a manifestação da subjetividade, literária ou existencial, seria, de fato, marca do anacronismo. Generalizando, estaríamos impelidos a afirmar que a memória não exerce mais influência na produção poética atual?

Tomando a liberdade que um trabalho sobre o Tempo concede, subvertamos a ordem causal e, antes de discutirmos, no próximo tópico, a hipótese do anacronismo, diremos que o trabalho da memória não está ausente da poesia contemporânea, simplesmente por não acreditarmos ser possível um fazer poético que prescindia deste processo – quer queira, conscientemente, o poeta ou não.

No artigo “Traços de memória na poesia brasileira contemporânea”, Celia Pedrosa discute o estatuto da memória em nossa atual produção poética. Aparentemente, essa poesia não reservaria espaço para a evocação do passado e a memória apenas apareceria como objeto de reflexão para ter seu valor questionado até a negação. Diante da efemeridade e da inapreensibilidade do tempo, e daquilo que nele se dissipa, a memória, como mecanismo de retenção, torna-se o ponto antitético e negativo do privilegiado fluir temporal.

O culto ao presente causa, entretanto, uma suspensão do fluxo temporal, entronizando “uma epifania do instante que reafirmaria a autonomia do olhar poético face às contingências da historicidade” (PEDROSA, 2000, p. 116). Ocorre, porém, que a força arrebatadora da memória impõe-se a este sujeito lírico incapaz “de organizar seus efeitos, impondo-lhes uma perspectiva, uma ordem, um sentido, uma direção” (Ibid., p. 119).

Obsediando, de modo espectral, a escritura e o sujeito lírico, o trabalho de uma memória involuntária “constitui seu sujeito como ser expectante, destituído de uma consciência prévia a partir da qual modelasse o tempo na direção de uma origem ou finalidade únicas” (Ibid., p. 120), expondo-o ao contínuo do porvir, da iminência do acontecimento, da vinda do seu próprio passado, dissociando o homem da consciência de seu passado.

Pensando as observações de Célia Pedrosa por uma perspectiva benjaminiana, diríamos que a pressão exercida pela memória ressuscita o reprimido para a eternidade, para além da dicotomia lembrança / esquecimento. O passado, surgindo como uma injunção, obriga o poeta a lidar com ela, ainda que ele tente rejeitá-la, negá-la, denegá-la. Um passado selvagem que ameaça, com seus resíduos ainda não administrados pela História oficial ou pela racionalidade do sujeito, fazendo emergir conteúdos perturbadores a uma consciência que se deseja a-histórica.

Esta é propriamente a garantia de subsistência da poesia num mundo adverso. A resistência, se não constitui a essência ser da poesia, é o seu “modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista” (BOSI, op. cit., p. 143):

“Mesmo quando o poeta fala do seu tempo, da sua experiência de homem entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um *modo* que não é o do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. (...) / Nessa perspectiva, a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro – o dos tempos já mortos –, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente. A épica e a lírica são expressões de um *tempo forte* (social e individual) que já se adensou o bastante para ser reevocado pela memória da linguagem.” (Ibid., p. 112)

O trabalho poético, como manifestação da memória, também encarna a tarefa de reinventar a herança humana. Utopia e nostalgia se confundem no presente da enunciação lírica, ainda que sob o signo do Anacronismo que, veremos, é menos que uma pecha, a égide do poético na contemporaneidade.

II – A contemporaneidade da anacronia...

O título deste tópico é, provocadoramente, um paradoxo, mas não um jogo de palavras vazio. Funciona como um alerta para a necessidade de se repensar os sentidos dos adjetivos **contemporâneo** e **anacrônico**, quando nos referimos à poesia, sob o risco de não conseguirmos ajuizar, de maneira crítica, o uso destes conceitos.

Buscando-se o sentido vernacular das duas palavras, veremos que o substantivo **anacronismo** significa o ato de pôr algo fora do seu tempo correspondente, e a confusão de data quanto a acontecimentos ou pessoas. Já **anacrônico**, além de ser o que contém ou encerra anacronismo, é aquilo que está em desacordo e atraso com a moda e o uso; o que é avesso aos costumes hodiernos; e o que é retrógrado.

Tomando-se os dois sentidos mais abrangentes do termo, estaremos inclinados a concordar que estar fora do tempo hodierno não é, certamente, o mesmo que estar em atraso com a moda, ou que ser retrógrado. **Anacrônico**, pela primeira acepção, pode ser aquilo que está, numa suposta sucessão temporal, avançado em relação ao agora, podendo assumir um valor eufórico para quem o enuncia. Pela segunda definição, entretanto, o **anacronismo** possui valor disfórico, marcando a defasagem cronológica de algo que, aferrado ao passado, é contrário ao progresso entendido, como um “bem”.

Quando nos referimos ao anacronismo da produção poética, dizemos que a poesia está à frente de nosso tempo ou, ao contrário, é um gênero discursivo decrépito? O problema, podemos garantir, não é de hoje, nem se restringe ao contexto brasileiro. Na epígrafe deste artigo, transcrevemos um desabafo de Giacomo Leopardi que, no início do século XIX na Itália, questionava se a arte poética não estaria se tornando anacrônica, por ser regida por ideais incompatíveis com o degenerado mundo moderno. Para o poeta italiano, o anacronismo do poético era, em última análise, um fato positivo, pois indicava que a poesia não se coadunava com um momento histórico de degradação moral e espiritual.

O poeta e ensaísta alemão Hans Magnus Enzensberger, quase cento e cinquenta anos mais tarde, irá considerar o hábito de se ler e escrever poemas o maior de todos os anacronismos de nossa época, chamando atenção para a inofensividade da prática poética nas sociedades midiáticas, tendo em vista o mínimo número de leitores que ela possui. Nesse caso, a anacronia da poesia tem um significado negativo, assinalando, ao menos em termos quantitativos, uma decadência na recepção da poesia.

Gostaríamos de acrescentar ainda uma dúvida crítica à coexistência dos sentidos latos da palavra **anacrônico**: escrever poesia hoje é, inevitavelmente, um anacronismo ou apenas alguns poetas e poesias são anacrônicos? Com esta questão, estamos em condições de formular quatro possibilidades de emprego do conceito: i) a poesia é uma arte “fora do tempo”; ii) alguns poetas são “fora do tempo”; iii) a poesia é uma arte “retrógrada”; e iv) alguns poetas são “retrógrados”.

Acreditando que as assertivas (i) e (iii) apresentam uma exigência de universalização que excede nossa força analítica, centraremos nossa discussão nas hipóteses (ii) e (iv), sem descartar o alcance mais geral que nossas observações, embora restritas a obra de Paulo Henriques Britto, possam assumir.

Como o anacronismo define-se em função de um eixo temporal, bastante instável, encarnado pelo presente, falta estabelecer uma definição de **contemporaneidade**. Antonio Cicero, em *O mundo desde o fim*, define “contemporâneo” como aquilo que é presentificável ou comparável a **mim** – instância reconhecedora da contemporaneidade –, que estou empregando a palavra. Trata-se de uma relação comutativa: não se pode querer ser contemporâneo a coisas ou pessoas, já que elas só podem existir sendo minhas contemporâneas. Nos termos derridianos, diríamos que a contemporaneidade é uma **injunção**.

Falar em **contemporâneo** de maneira não relativa, absoluta, é não estar dizendo coisa alguma. Desejar o **contemporâneo**, portanto, nada mais é do que uma declaração sintomática: podemos pressupor que aquele quem fala acredita não estar no centro, mas na periferia do mundo. Pretender captar o novo é se condenar “à posição do não-moderno¹ e provinciano em relação ao que considera como os centros produtores do novo” (CICERO, 1995, p. 173).

Paula Glenadel (2000) identifica o “contemporâneo” como uma categoria problemática. Possuindo a força de um imperativo, ele não se constitui exatamente como uma modalidade do presente. Citando o já referido trabalho de Jacques Derrida, a autora lembra da semelhança entre as tarefas do herdeiro e a do homem contemporâneo: o herdeiro, antes de herdar o “herdado”, herda a injunção da herança; o contemporâneo herda a injunção do “agora”, instância privilegiada da transformação e do devir.

¹ Cicero traça uma pontual distinção entre modernidade e contemporaneidade. “Moderno”, adjetivo oriundo do advérbio latino *modo* “agora mesmo”, é “o que toma por referência o agora; trata-se, em suma, do que podemos chamar de *agora*” (CICERO, op. cit., p. 173). *Agora* pode ser tanto o contemporâneo ou presente quanto a sua negação. O *agora* traz consigo a potência (necessária, essencial, absoluta) do possível, da mudança e da indeterminação, realidade diferentes do que me é contemporâneo. “Agora poderia não ser isto ou aquilo mas, em hipótese alguma, agora deixaria de ser a possibilidade dessas ou de outras coisas” (Ibid.).

Quando alguém declara, como em nossa hipótese (iv), que determinado poeta é anacrônico, porque retrógrado e portanto não-contemporâneo, está dizendo muito pouco do autor em questão, mas traindo sua própria posição insustentável de avalista do “moderno”, pois, ao afirmar que determinados fazeres poéticos são mais seus coetâneos do que outros, está negando o caráter impositivo da contemporaneidade.

Resta-nos, como única opção, a (ii): alguns poetas são anacrônicos pois estão “fora do tempo”. Tal compreensão reconhece na anacronia a possibilidade de se lidar com a realidade “out of joint”², na sugestão de Paula Glenadel (op. cit.). Se o mundo está fora dos eixos, o poeta habitaria um espaço de resistência onde sua fala está, por um átimo, livre das pressões dos eventos contingentes. No âmago desta questão, reside a convicção na aptidão do poeta de se colocar do lado de fora da linguagem. Jean-Paul Sartre acreditava que o poeta recusa-se a *utilizar* a linguagem e age por fora da convenção da língua. “O poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana” (SARTRE, 1989, p. 14).

Viver fora do Tempo e da Linguagem é, provavelmente, uma impossibilidade. Mas compreender a temporalidade imanente da linguagem pode ser o motor de uma potente reflexão que libertará a memória inscrita no próprio material de trabalho do poeta – a língua, cuja própria estrutura, simultaneamente sincrônica e diacrônica, é pura manifestação da anacronia.

Ao evocar sentidos, sintaxes e sons latentes da língua, o poeta funda uma sincronia outra, virtual, acrônica, que se desfaz à primeira tentativa de categorização. A metapoesia recorrente, na obra de Paulo Henriques Britto e de outros poetas “anacrônicos”, é um ponto de apoio para uma reflexão sobre o fazer poético e sobre a linguagem como instância liberadora da memória. Os fragmentos e resíduos de memória insurrecta, obsediando o sujeito lírico, respondem ao presente adverso, ao sentimento de “desencantamento do mundo”, não apenas como uma reserva nostálgica de um passado sacralizado ou como combustível de imagens idealizadas para projetos utópicos, mas urgindo uma escrita poética

² Jacques Derrida refere-se a uma fala de Hamlet em que o herói trágico de Shakespeare amaldiçoa o destino que lhe fez nascer com a tarefa de consertar um mundo “out of joint”, “fora dos eixos”.

empenhada no aproveitamento do “agora” como o momento único de reinvenção da herança, tarefa a que o poeta, cômico de sua privilegiada sobrevivência anacrônica, não pode preterir.

III – Poeta, pois anacrônico

Não acredite nas palavras, / nem mesmo nestas,
/ principalmente nestas.

Paulo Henriques Britto, “Para não ser lido”

Paulo Henriques Britto publicou pela primeira vez no início dos anos oitenta, quando o cenário da produção poética apresentava um explícito embate estético entre os seguidores do experimentalismo concretista e os chamados “poetas marginais”. A lírica introspectiva de Britto, repleta de formas, ritmos e métricas tradicionais, não podia ser facilmente alinhada a nenhum dos vetores poéticos dominantes – dissonando, especialmente, da poesia de inspiração anti-literária que dominava o Rio de Janeiro na década de 70.

Esclareçamos, entretanto, que os decassílabos e os sonetos, ou “sonetóides” na definição do próprio poeta³, apresentavam acentos raros e hemistíquios inusitados, num expediente que vai ter como corolário o ciclo “Até segunda ordem” (BRITTO, 1997, p. 43), em que a forma soneto é dissociada dos valores de poesia “elevada e séria”, transformando-se em mero recipiente para algo tão ordinário quanto um bilhete de integrantes do crime organizado. Antonio Cicero atenta para a necessária distinção entre a poesia e as formas que esta assume historicamente. A insubordinação dos poetas vanguardistas, por exemplo, não é contra a poesia-em-si, mas ao convencionalismo que aprisiona o fazer e normatiza o gosto poético. As estéticas de vanguarda, ao radicalizar essa tendência, apresentaram possibilidades inusitadas, ampliando o conceito do poético através de um conhecimento negativo nascido do despojamento de tudo o que há de contingente no poema, ensinando-nos assim que “a poesia não tem essência: a poesia é toda acidência”. (CICERO, op. cit., p. 23)

³ Em entrevista a Rodrigo de Sousa Leão, conforme bibliografia.

Sob essa perspectiva, poderemos situar Paulo Henriques Britto no contexto de coexistência “amena” de estilos, dicções e recursos poéticos característico da poesia contemporânea brasileira, ao mesmo tempo que dissociaremos da noção de anacronismo o fato de que ele emprega formas poéticas tradicionais. Como propomos anteriormente, a anacronia do poeta é uma ação de resistência, mobilizada pela memória, e concretizada numa escritura impregnada de metalinguagem⁴. A leitura que vamos propor aqui tomará esta vocação metalingüística como sendo uma estratégia que permite ao poeta lidar com as essenciais questões de memória e de linguagem.

No início deste trabalho, vimos que Britto resistiu à tendência do pensamento hegemônico contemporâneo, ao fabricar para si um “eu” num momento histórico em que o conceito de sujeito individual era, ou ainda é, apontado como um anacronismo. Cabe-nos averiguar a consistência deste “sujeito” que se estabelece no poema, e como ele é subordinado à ação de diversos tipos de memória. Começemos pelo terceiro poema do ciclo “Sete estudos para a mão esquerda”:

Sou uma história, a voz que a conta, e o imenso / desejo de contar outra
diversa, / que porém não deixasse de ser essa. / (...) / (mas não era isso
o que eu ia dizer, / e sim uma outra coisa, obscura e bela, / que sei,
com uma certeza visceral, / ser a verdade última e total – / e só por isso
já não creio nela, // pois a certeza, tal como a memória, / é por si só
demonstração sobeja / da falsidade do que quer que seja) / (...).
(BRITTO, 1997, p. 15)

A proposição existencialista do poema – sou a história e quem a conta – afirma que se é o que se faz de si, mas vem acompanhada de uma certeza, ou melhor, de uma certeza na ausência de certezas, que esboroa a idéia de um sujeito construído de modo pleno e absoluto no discurso poético. Embora cristalizado em formas perfeitas, por sobre as fissuras e incoerências do homem-poeta, o eu-lírico produzido é instável, pois configurado **na** e **pela** memória. Deste modo, o **eu** que se afirma é apenas “a intenção de ser alguém ou algo / que não se pode ser, mas só ter sido” (BRITTO, 1989, p.19), descrito em um dos “Dez sonetos sentimentais”.

⁴ Assim entendemos porque Britto afirma-se, na já citada entrevista a Rodrigo Leão, como um poeta típico de sua geração, em sua tendência à reflexão metalingüística, desenvolvida sob os auspícios de João Cabral de Mello Neto.

Motriz da construção deste frágil sujeito, a memória, “demonstração sobeja da falsidade do que quer que seja”, assume variadas facetas na poesia de Britto. Num primeiro momento, ela é a apaziguadora possibilidade de trazer do passado a vontade e o desejo vivificantes, constantemente ameaçados de depercimento pelo inexorável escoar do tempo, como em “Geração Paissandu”, do ciclo “Álbum”:

Vim, como todo mundo,/ do quarto escuro da infância,/ mundo de coisas e ânsias indecifráveis,/ de só desejo e repulsa./ Cresci com a pressa de sempre./(...) Agora a minha boca/ não arde tanto de sede./ As minhas mãos é que coçam –/ vontade de destilar/ depressa, antes que esfrie,/ esse caldo morno de vida.” (Ibid., p. 71)

A necessidade de escrever antes que o tempo consuma “o caldo morno da vida” justifica-se pela concepção que o poeta tem da temporalidade. No poema “Materiais”, ele não duvida de que a utilidade do tempo é o **silêncio** (Ibid., p. 54), convicção reiterada a si próprio no quarto poema da série “No alto”:

Cuidado, poeta: o tempo engorda a alma./ Depois de um certo número de páginas/ anjos não pousam mais nas entrelinhas./ E até a lucidez, essa moderna,/ também se gasta, como qualquer moeda./ O ter o que dizer é jogo arriscado./(...) O tempo é escasso. O dicionário é gordo./ Cuidado: todo silêncio é pouco. (Idem, 1997, p.121)

O tempo conduz ao silêncio ou ao risco de um uso de linguagem à margem da “lucidez, essa moderna”, quando não mais somos conscientemente responsáveis pela usina de imagens da memória. A ameaça constante da ação do esquecimento fará o poeta se perguntar, no segundo poema da série “Bonbonnière”, se “foi mentiroso o passado / ou a memória mentiria?” (Ibidem, p. 97). A dúvida inaugura a percepção da incompatibilidade perigosa entre uma memória que se esvanece e sua transubstanciação em palavras. É a segunda face da memória na poesia de Britto, quando ela aparece como incompletude, sob o signo do esmaecimento, como virá explícito nos versos seguintes, da mesma série:

Nada devolve o ato. A escrita engana,/ engole a frio e a seco o mau bocado/ e faz uma careta, consolada./(...) nada revoga o fato. A escrita embroma// mas não abole o acaso consumado,/ não redesperta o desejo rendido/ nem morde tantas bocas mal beijadas/ e o momento ridículo persiste,/ engalanado, feito um monumento,/ imune ao tempo, ao vento, a todo verso (...) (Ibidem, p. 99)

A escrita engana pois consegue, com sua potência lógico-discursiva, mascarar o insolúvel e estabilizar o que há de errante na memória que se desvanece. É a traição da língua que vemos em “Sonetinho de verão”: “Traído pelas palavras. / O mundo não tem conserto. / (...) / A idéia resiste ao verso, / o verso recusa a rima, / a rima afronta a razão / e a razão desatina. / Desejo manda lembranças. / (...) (Ibidem, p. 81). Entretanto, a memória feita palavra não é a reedição do **Mesmo**. Entre o ato apreendido, irrecuperável em sua plenitude, e sua evocação, escorre o tempo. Assombrada pela memória insurrecta, a língua, por si só, não nos livra do “desejo que manda lembranças”. Assim, no último poema da série “Bonbonnière”, o poeta lamenta: “Remorso manso, sem dentes, / do já vivido e apagado. / (...) / A vida não quis esperar. // Memória, / mãe amorosa de todas as mortes.” (Ibidem, p.103).

A melancolia de um passado irremediavelmente morto constitui a terceira face da memória, “mãe amorosa de todas as mortes”. Para não sucumbir à prostração e à passividade de mero espectador do rito nostálgico da memória, o poeta precisa retomar as rédeas dos mecanismo da lembrança. No poema “Flyleaf”:

“Not to remember’s not the same/ as to forget:/forgetting is an act of will,/ not just a lack./ It takes just time/ not to remember any more./ Forgetting takes time and more:/ takes force, tact, a certain/ contempt for mere fact./(...)” (Idem, 1989, p. 73)

Ao discernir o não-lembrar do esquecer, uma outra distinção, análoga, insinua-se: entre a **lembrança**, como sendo uma ato da vontade, e a **reminiscência**, como efeito de uma memória involuntária. A tarefa do poeta, ser anacrônico, é resistir, tomando para si a extremada tarefa da lembrança (e como já dissemos com Derrida, tarefa da herança): **escolher**. No primeiro poema do ciclo “Bonbonnière”:

A seletividade da memória – / (...) / – falsa perfeição, mero artifício / do tempo, a desmaiar todos os tons / do que destoaria do desejo // como um menino a retirar sem pejo / da caixa que lhe deram os bombons / de que ele abre mão sem nenhum sacrifício. (Idem, 1997, p. 95)

Na fina percepção de Silviano Santiago, o passado, como lugar da reflexão, “não tem um valor em si que deve ser preservado a todo custo, mas pode e deve ter um valor que lhe é dado pelo horizonte de expectativas do presente” (SANTIAGO, 1981, p. 85). Britto compara a

atividade do lembrar à tarefa de um numismata e a de um taxidermista de cadáveres, no terceiro poema do ciclo “Noites brancas”:

Há algum tempo coleciono cadáveres./ Minhas gavetas não têm mais lugar./ Eu curto o prazer meio besta / dos numismatas e taxidermistas.
/ Meus mortos gozam a eternidade postiça / dos bálsamos e etiquetas.
// E assim convivemos todos / na mais perfeita urbanidade / (...) (Idem, 1989, p. 75-77)

Ordenando os vestígios do passado, o poeta-numismata-taxidermista enfrenta o Tempo, que prenuncia a dissipação da lembrança e o emergir furioso da reminiscência. Entramos no território da **insônia**, tema que obsidia Britto, por ser a alegoria do estado ideal para a assunção daquilo que é renegado, para o irrompimento dos resíduos do trabalho da lembrança:

Na solidão inconfessa do amor/ de vez em quando alguma coisa incômoda/ vem até a tona para respirar,/ e nos contempla, muda, encabulada,/ com a língua imunda de fora, a arfar./ Não que não soubéssemos que no fundo/ da doce felicidade possível/ sobrevivia alguma criatura/ fria e estúpida como essa, esperando/ sem pressa um momento insatisfeito/ de insônia para nos atacar (...). (Ibid., p.25)

A consciência insone é o campo adequado para se lançar a “semente de coisas adormecidas”:

Na noite imperturbável,/ infinitamente leve/ a consciência se esbate,/ espécie de semente/ sobre um campo de neve// neve macia e negra/ intensamente morna/ onde o tempo se esquece/ na inércia indiferente/ das coisas que só dormem // onde, alheia ao mistério/ de tudo ser evidente,/ inteiramente encerrada/ dentro do espaço exíguo/ que é dado a uma semente// inútil como fruta/ que não foi descascada/ e apodreceu no pé,/ jaz a semente aguda/ profundamente acordada (Idem, 1989, p.55).

No primeiro poema da série “Três lamentos”, Britto enumera, entre os “trastes do ofício”, a insônia: “Inevitável a lembrança/ que a noite arrasta consigo/ no mesmo saco que o escuro,/ a insônia, o tédio, as estrelas/ e os outros trastes do ofício” (Ibidem, p.29). Momento privilegiado do labor poético, a “hora má” da insonolência é o grau máximo da anacronia, quando tudo parece parar, menos o poeta:

entre as exumações da insônia/ e os sóbrios sortilégios da sintaxe/
enquanto o mundo inteiro dorme/ (...)/ menos a mão enorme// a qual
insiste no ritmo aflito/ de quem procura mas não vê saída/ do labirinto
desta hora/ má, de espelhos amordaçados/ e maçanetas mortas. (Idem,
1997, "Aranha", p. 69)

O poema, frágil produto do estado de insônia, não tem como reter a torrente de imagens da reminiscência: "Inevitável esse espaço/ que já não guarda mais nada/ do que a memória gravou/ com marca de ferro em brasa,/ do que cravou na memória/ como só um corpo se crava." (Id., 1989, p. 29) Mas, o poeta, o anacrônico, não se rende. Há algo que pode irromper do transe da insônia, e que lhe interessa. Talvez haja, em algum lugar do passado, um momento em que as imagens, as coisas e os nomes eram uma única entidade: "Tudo era muito grande e longe./ O tempo era uma lagarta enorme/ sem patas. Era sempre agora.// Cada coisa tinha um nome./ O nome explicava tudo./ Ter nome era o mundo. (Ibid., "Mantra", ciclo "Álbum", p. 70). Seria possível, pelo trabalho poético, reatualizar este instante pré-categorial, hora exata em que o mundo se encharca de palavras? Há uma sugestão, no poema "Dos nomes":

Se tudo que se pode revestir/ da couraça inconsútil da palavra/ fosse algo mais que um vácuo protegido –/ se atrás de todo nome houvesse sempre/ alguma coisa concreta, capaz/ de se deixar quebrar – se todo nome/ fosse máscara e não rosto, e a coisa/ fosse o fogo que há sempre onde há fumaça –/ falar seria então sempre dizer,/ dar nome à coisa não seria mais/ que ver na superfície da semente/ a planta por nascer; e a sensação/ incômoda de estar a todo instante/ em algum lugar – isso seria ser. (Ibid., p. 41)

Existir fora da linguagem, já dissemos, é um trabalho além das forças do poeta. Mas ele não se entregará, sem esmiuçar o perverso mecanismo lógico instaurado pela linguagem, que é capaz de harmonizar sintaticamente o caos da sensibilidade humana:

A coisa parece fácil:/ o fora em torno do dentro,/ o alto em cima do baixo.// Mas essa ordem serena/ é coisa dura e avessa,/ uma máquina perversa.// Para instaurar esse mundo/ precisa a vontade mais crassa,/ a desfaçatez de quem sempre/ procura aquilo que acha./(...) (BRITTO, 1997, "Sete estudos para a mão esquerda (IV)", p. 25)

Na cínica ordem conciliadora da língua, o mundo seguirá "opaco" como uma paisagem clichê, incapaz de oferecer alguma informação nova:

Nenhuma lição nesta paisagem/ que não o fartamente conhecido:/ as coisas nos lugares, engrenagens// do estar-em-si, do tudo-é-relativo,/ (...) – O mundo segue opaco,/ imune à consciência e seus lampejos/ de lógica, sua falta de tato,/ sua avidez, seus deuses e desejos.// (Aqui termina o sonho. Fim das névoas,/ caramelos e almofadas formidáveis./ Daqui pra frente, as portas sem remédio/ E todas as maças assassi-nadas.)” (Ibid., “Sete estudos para a mão esquerda (VI)”, p. 29)

O poeta entrevê o mal e, se não conhece a cura, trabalha com um lenitivo: a radicalização da escrita, sem o qual se torna mais usado do que usuário da linguagem. Em “Piada de Câmara”:

“A invenção da palavra/ desinventa o real/ e põe no lugar da coisa/ um enfezado matagal –/ mistura de a coisa haver/ com não haver coisa tal./ E quem ao pé desse mato/ tocaia algum animal/ que tenha pé e cabeça/ pele escama pêlo ou pena/ encontra mesmo é um poema/ afinal. (Id., 1989, p. 38)

A “invenção” da linguagem é tão maravilhosa e esfuziante que o mundo começa a parecer não existir. Por isso o poeta vai viver a linguagem, revitalizando uma metáfora antiga, como uma **porta**, entre dois mundos que mantêm uma relação de mútua exclusão. Diante dela, dois procedimentos são possíveis:

“Noites brancas” fala da atitude conformada diante da linguagem: “Subir a escada, abrir a porta/ sem expectativa de encontrar/ coisa nenhuma que não esteja/ em seu exato lugar.” (Ibid., p. 75). No ciclo “Dez exercícios para os cinco dedos”, outros indícios de passividade:

I - Precisamente ali/ no intervalo entre a vontade e o desejo/ ali na parede, o interruptor/ da lâmpada que lança sobre tudo/ a cal abrupta da realidade,// capaz de avassalar a escuridão/ arredondando os ângulos agudos/ como uma chave líquida que abrisse/ todas as portas. Porém você/ não precisa de portas. (Id., 1997, p. 47)

V - Alguém reclama: A porta está fechada./ E não é que está mesmo? Antes assim./ Podia ser pior. (...) (Ibid., p. 55)

A outra atitude, poética, seria buscar a maçaneta franqueadora da **porta** da linguagem, como no primeiro poema de “Duas fábulas sem moral”:

A door opens into the unkown,/ you walk right in, you make yourself at home./(...) Behind the sofa is a dark corner, which you look into/

just in time to catch one flashing glimpse/ of the gleaming white teeth
Unknown,/ who grins at you, and with a click is gone forever (Id., 1989,
p. 59).

No átimo do entreabrir da porta, instante da anacronia proporcionado pela visada poética, revela-se a missão do poeta, não mais o numismata-taxidermista, mas agora o “funâmbulo” do poema homônimo: “Entre a palavra e a coisa/ o salto sobre o nada.” (Id., 1997, p. 15). Sobre o abismo entre a linguagem e o mundo, o poeta-funâmbulo equilibra-se, desconfiando da linguagem, amaldiçoando-a, por se prestar a quaisquer usos. Decide salvá-la, pois sabe que sua própria salvação depende desse sucesso.

A solução difícil. As adversárias./ Escrever a contrapelo do papel./ E aquela que acabou sendo riscada –/ Calou-se, escapuliu, não se rendeu –/ era precisamente a procurada./ Sobrou só isso que, leitor, é teu./ Só isso, sim. Que ao mesmo tempo é tudo./ Um suscitar de sílabas – não mais/ a deusa atarantada a nos soprar/ um vento em nosso ouvido (aliás surdo)–// e no entanto cabe dentro um mundo,/ um universo, um homem a espernear./ Um que afinal domou as adversárias,/ essas palavras que me deixam mudo. (Ibid., p. 31)

Escrever torna-se uma luta **pela, contra e na** linguagem. Entre o escolhido e o excluído, entre o suscitar de sílabas e o vento soprado pela deusa atarantada, a vitória do poeta é superar a mudez e a errância que nos são impingidas pela ação profunda do tempo sobre a linguagem. Vaticina Paulo Henriques em “Para não ser lido”: “Não há fala/ que negue/ o que cala” (Idem, 1989, p. 69).

Instância tanto de salvação quanto de perda da condição humana, a linguagem não é o mundo, mas é só o que nos restará dele, caso negligenciemos nosso direito de livre passagem pela **porta**. A linguagem, como a lembrança, como a herança, é também uma tarefa do homem: “Existir é muito pouco.// Por isso, por isso os nomes,/ os nomes se engastam nas coisas/ e sugam o sangue de tudo /(..)/ e roubam do mundo a paz /de não querer dizer nada. // 3. Bendita a boca,/ essa ferida funda e má.” (Ibid., “Elogio do mal”, p. 52-53)

Referências Bibliográficas

AQUINO, Marcela Ferreira Medina de. *Ave, palavra: a inauguração do mundo no romantismo alemão*. Monografia apresentada ao curso “Poesia e contemporaneidade”, Pós-graduação em Letras, UFF, 2000. (mimeo.)

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística geral*. Vol. 2. Campinas: Pontes, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3. edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BRITTO, Paulo Henriques. *Algumas reflexões sobre tradução e criação poética*. Mimeo., [s.d.], p. 1-7.

_____. *Mínima lírica / Liturgia da Matéria (1982-1989)*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

_____. “Poesia e Memória” in PEDROSA, Celia (Org.). *Mais poesia boje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 124-131.

_____. *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAMPOS, Jorge Lúcio. “Resenha de *Trovar Claro*, de Paulo Henriques Britto”. *Jornal de Poesia*. www.secrel.com.br/jpoesia/jlucio13.html.

CICERO, Antonio. *O mundo desde o fim*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. Poesia e paisagens urbanas. In: PEDROSA, Celia (Org.). *Mais poesia boje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 16-124.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DICIONÁRIO AURÉLIO ELETRÔNICO – SÉCULO XXI. Versão 3.0. Lexicon Informática, 1999.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Mediocridade e loucura e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1995.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. *O que é um autor?* Trad. de Antônio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

GLENADEL, Paula. Contemporaneidade e aporia na poesia de Alexei Bueno: Ser e não-ser. Trabalho apresentado no XV Encontro da ANPOLL, GT: Teoria do Texto Poético. Mimeo., 2000.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *26 poetas hoje*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998.

_____. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998.

LEÃO, Rodrigo de Souza. Entrevista com Paulo Henriques Britto. *Jornal de Poesia*. www.secrel.com.br/jpoesia/r2souza06c.html

LEITE, Cláudia Valéria. *Palavras adversárias, poeta impostor?* Monografia apresentada ao curso Poesia e contemporaneidade, Pós-graduação em Letras, UFF, 2000. (mimeo.)

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

PEDROSA, Celia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. Traços de memória na poesia brasileira contemporânea. (p. 113-121).

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. e Raquel Ramallete et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RORTY, Richard. *Pragmatismo: a filosofia da criação e da mudança*. Cristina Magro e Antonio Marcos Pereira (Org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

SALLES, Écio de. *O que quer o que pode essa língua? Cine-olho: questões de identidade na poesia de Ricardo Aleixo*. Monografia apresentada ao curso "Poesia e contemporaneidade", Pós-graduação em Letras, UFF, 2000. (mimeo.)

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

STEVENS, Wallace. *Poemas*. Sel., trad. e intr. de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

Resumo

Estudo crítico da poesia de Paulo Henriques Brito, a partir da problematização do conceito de contemporâneo e anacrônico.

Résumé

Etude critique de la poésie de Paulo Henriques Brito, à partir, surtout, de la problematization des concepts tels que "contemporain" e "anacronique".

O mestre tornado refém: a tolice do mundo em *Esaú e Jacó*

Cid Ottoni Bylaardt

Universidade Federal de Minas Gerais

No processo de metamorfose da aventura romanesca, Jacques Rancière, em *Políticas da escrita*, distingue dois tipos de movimentos: numa primeira forma, a onipotência do escritor, do pai do discurso, cria narradores e personagens que devem dar consistência ao relato, que fingem fazer asserções, fazendo da literatura filosofia; na segunda, procede-se a uma inversão das posições da voz que preside o relato e de seu refém, o personagem. Com relação ao primeiro caso, Rancière distingue ainda duas manifestações: a do *mestre de vida*, que define o espírito da letra com intenção de veicular uma experiência e um saber, mantendo a paternidade reguladora das convenções literárias, exemplificado pela obra *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe; e a do *mestre de jogo*, que joga com a letra desdobrando-a ao infinito, com intenção lúdica, na posição do marionetista, do deus-ausente, do Grande Bibliotecário, “el Hombre del Libro” de Borges, multiplicando-se na reflexão sem limite do espelho, como no conto borgesiano “Pierre Menard, autor del Quijote”.

O segundo movimento, objeto desta investigação, conduz à idéia de intransitividade, de autonomização, ou de absolutização da escrita, termos que se referem genericamente à tendência da literatura de se desviar da função comunicativa da linguagem, como um desdobramento do discurso sobre si mesmo. Essa escrita que se desvia da transitividade banal da prosa do dia-a-dia pode, de um ponto de vista, derivar de um desejo de “pureza” da arte, ou, de outro, de uma postura niilista, ressentida, reflexo da “revolta do artista contra o Pai e a Burguesia”¹.

Rancière propõe então uma maneira diferente de ver, em que essa “absolutização” do estilo é compreendida como uma arte nova que não

¹ RANCIÈRE. 1995. p. 90.

dispensa a transparência da prosa banal, de sua transitividade, ao mesmo tempo que mantém sua autonomia, sem se esconder na solidão da linguagem. Trata-se de escrever bem o que é vulgar, o que é medíocre, o que já perdeu o sentido de tanto ser dito e escrito, numa “mimese integral”, numa “mimese superior, tão louca quanto a de D. Quixote imitando sem razão a loucura de Orlando”², ou seja, o descabido, o desproposital, o sem-sentido.

Esse movimento, entretanto, só pode realizar-se se o artista assumir a paixão do personagem, ocupando sua posição, tornando-se o louco da letra, o refém de seu refém, definindo assim sua vida escrita. Inverte-se aí o processo de construção da obra, que consistia num acúmulo de material e de seu conseqüente aperfeiçoamento, conformação, harmonização. Na obra invertida, sobressai o seu *inacabamento*, sua incompletude, “inteiramente entregue àquilo contra o que ela se construía: a tolice do mundo, o todo-dito, sempre já dito”³.

Essa assunção do autor, que passa a ocupar a posição de refém do texto e da fabulação romanesca, possibilita a ele fazer falar o não-sentido das coisas, dar voz à mudez do medíocre, transformando “o grande corpo opaco da prosa do mundo e o grande corpo opaco da erudição”⁴ em enunciação transparente de uma idéia dentro de seu discurso.

Em *Esau e Jacó*, Machado de Assis realiza essa prosa absolutizada que consegue preservar a transparência do signo mantendo a autonomia da escrita, que se sustém sem as convenções do cerimonial literário. Possivelmente, essa ausência de verdades e descrença em erudições, insistentemente enunciadas, essa incorporação da posição do refém é que originou as críticas de Sílvio Romero à escrita do criador do conselheiro Aires:

O estilo de Machado de Assis, sem ser notado por um forte cunho pessoal, é a fotografia exata do seu espírito, de sua índole psicológica indecisa. Correto e maneiroso, não é vivace, nem rútilo, nem grandioso, nem eloqüente. É plácido e igual, uniforme e compassado. Sente-se que o autor não dispõe profusamente, espontaneamente, do

² RANCIÈRE. 1995. p. 92.

³ RANCIÈRE. 1995. p. 94.

⁴ RANCIÈRE. 1995. p. 91.

vocabulário e da frase. Vê-se que ele apalpa e tropeça, que sofre uma perturbação qualquer nos órgãos da linguagem.

Machado de Assis repisa, repete, torce e retorce tanto suas idéias e as palavras que as vestem, que deixa-nos a impressão de um tal ou qual tartamudear. Esse vezo, esse sestro, tomado por uma cousa conscientosamente praticada, elevado a uma manifestação de graça e *humour*, era o resultado de uma lacuna do romancista nos órgãos da palavra.⁵

O que Romero chama de “índole psicológica indecisa” penetra o romance de Pedro e Paulo, em que se faz sentir a presença do autor em seu “tal ou qual tartamudear”. Essa gaguez machadiana denuncia sua presença perplexa no palco do mundo, onde impera a asneira.

Gilles Deleuze, em *Crítica e clínica*, afirma que é próprio dos grandes escritores um gaguejar, um balbuciar que ele relaciona a uma “sintaxe em devir, uma criação de sintaxe que faz nascer a língua estrangeira na língua, uma gramática do desequilíbrio”⁶. Trata-se de “trabalhar sob as histórias, de fender as opiniões e de chegar às regiões sem memória”⁷. Ao tratar desse “não-estilo”, Deleuze cita Andrei Biely (membro da trindade russa “três vezes gaga e três vezes crucificada”, composta por Biely, Mandelstam e Khlebnikov):

O leitor verá desfilar apenas os *meios inadequados*: fragmentos, alusões, esforços, investigações, não procureis encontrar aí uma frase bem polida ou uma imagem perfeitamente coerente, o que se imprimirá nas páginas será uma fala embrulhada, uma gaguez...⁸

Pode-se aplicar a observação acima à escrita de Machado em *Esau e Jacó*. Os “meios inadequados” de que fala Biely marcam o estilo truncado e gaguejante do escritor, visto numa óptica positiva de força narrativa. Numa perspectiva inversa, Romero atribui esse estilo, pejorativamente, a “uma lacuna do romancista nos órgãos da fala”.

A voz textual da narrativa, exercitando seu tartamudear, sua “fala embrulhada”, hesita, no capítulo XIII, em adotar como epígrafe do livro

⁵ ROMERO. 1980. p. 1506.

⁶ DELEUZE. 2000. p. 152.

⁷ DELEUZE. 2000. p. 154.

⁸ DELEUZE. 2000. p. 154.

o verso “truncado” de Dante Alighieri que Aires escreve em seu diário apontando a tolice dos personagens e do mundo. Entretanto, a epígrafe, citando o mesmo verso, encontra-se no início do relato, ou seja, o escritor já a havia adotado, “esquecendo-se” disso⁹. Tal paspalhice não significa que o escritor seja mais um tolo na história; o que ocorre é que a ficção dos insípidos inverte a tradicional coerência da obra literária, forçando-a a retornar ao meio de onde ela retirava seus materiais, alguns dos quais, eleitos pelo decoro, seriam depurados e polidos como cristais.

Machado não pule seus achados; ele os conserva no estado bruto a que a “civildade” do mundo os condena: a insipidez, o narcisismo, a hipocrisia. Afinal, essa matéria serve para escrever livros, como afirma o locutor no capítulo XXXVI, a respeito da discórdia, que propiciou a criação dos “grandes livros épicos e trágicos”. Num acesso de falsa desambição, o locutor cuida de excluir seu livro dos que foram escritos para dar vida à discórdia, em nome de uma certa “Modéstia, que mal suporta a letra capital que lhe ponho”¹⁰.

O autor então se submete a toda essa mentira, a toda essa loucura, que parece organizar-se dentro de uma certa lógica literária, mas que espelha exatamente a desordem do mundo, a relação ambígua com o leitor, os múltiplos textos cuja verdade não pode ser verificada no espaço da sociedade. Trata-se de escrever bem o medíocre, escrever bem a respeito de nada, como afirma o locutor do livro no capítulo XLVI: “a mesma banalidade na boca de um bom narrador faz-se rara e preciosa”¹¹. A impossibilidade da verdade pelo excesso do dito é afirmada explicitamente no capítulo XXI: “as orelhas da gente andam já tão entupidas que só à força de muita retórica se pode meter por elas um sopro de verdade”¹².

⁹ No capítulo XIII de *Esau e Jacó*, o locutor declara que usaria o verso de Dante citado por Aires (*Dico, que quando l'anima mal nata...*) como epígrafe do livro, se ele lhe quisesse pôr alguma, e não lhe ocorresse outra. Ao se iniciar a leitura do livro, entretanto, depara-se com o verso estampado imediatamente acima do título do primeiro capítulo.

¹⁰ ASSIS, 1998. p. 91.

¹¹ ASSIS, 1998. p. 108.

¹² ASSIS, 1998. p. 84.

As inversões de que fala Rancière podem ser percebidas em *Esauí e Jacó*, primeiramente, a partir da “Advertência”, que embaralha a identificação das vozes e dos corpos e que determina a submissão do escritor à fábula em que encerra seus personagens. A voz que fala na “Advertência” é passiva, de corpo indeterminado, que não define o pai do achado. A narrativa dos gêmeos é o sétimo caderno, que tem o nome de “Último”, da escrita deixada por Aires após sua morte. Quem faz a advertência não a assina, o que dá motivos a especulações: ele pode ser Machado de Assis, ou um narrador sem corpo, ou o editor anônimo dos cadernos de Aires, ou o próprio Aires. Não se identifica quem recolheu o manuscrito, quem sugeriu os vários títulos para a narrativa – como o presunçoso *Ab ovo* –, quem decidiu pela denominação *Esauí e Jacó*. O prefácio, antes de esclarecer, termina por confundir o jogo de vozes, criando o enigma da enunciação.

É curioso observar que na “Advertência” a *Memorial de Aires*, livro posterior a *Esauí e Jacó*, o locutor refere-se à narrativa dos gêmeos, mostrando-se em primeira pessoa, e subscrevendo suas iniciais: M. de A. Essa assunção tardia da paternidade do texto já então em circulação contribui para aumentar a confusão entre as vozes e os corpos.

Quanto à voz condutora da ação, supõe-se, de início, que o conselheiro seja o narrador da história, e é com essa impressão que o leitor inicia o romance. Entretanto, o suposto narrador é introduzido como personagem a partir do capítulo XII, e permanece na narrativa como tal até o último capítulo. Aqui um narrador, em terceira pessoa, que aliás não parece ser um só, refere-se a um personagem que se julgava ser ele mesmo, chegando inclusive a confrontar-se com ele: “Se Aires obedecesse ao seu gosto, e eu a ele, nem ele continuaria a andar, nem eu começaria este capítulo; ficaríamos no outro, sem nunca mais acabá-lo”.¹⁵

Na seqüência, um reles burro empacado determina o desembaraço da narrativa. O episódio do burro pode ser tomado como incidente exemplar da inversão do poder do mestre. Nas reflexões de Aires, ele lê nos olhos do quadrúpede o pensamento de que o domínio do patrão não é lá grande coisa, já que a “liberdade de teimar” não pode ser tirada do animal. Afinal, não se determina quem tem realmente o poder, o que se pode ampliar para a relação entre o escritor, o narrador e seu personagem.

¹⁵ ASSIS, 1998. p. 101.

É possível supor a existência de um narrador central, que conta os fatos do relato (nível do enunciado) e faz ao mesmo tempo as críticas e comentários (nível da enunciação). Aires seria, então, uma espécie de co-narrador, que enriquece os fatos e reflexões com sua visão de mundo, que pretende ser a mais imparcial possível.

Outra leitura possível é a de que existe um autor real (o próprio Machado), e um pseudo-autor (Aires), mencionado na *Advertência* por uma voz também ficcional (um editor qualquer?). O autor real seria, assim, um narrador implícito, aquele que tece comentários e faz reflexões que serpenteiam pelo enunciado da ação, narrada por uma voz que não pode ser identificada. Esse “eu” sem corpo mostra-se no capítulo XLVIII, em que ele nega sua presença no livro, sua participação na narrativa:

Ao cabo, não estou contando a minha vida, nem as minhas opiniões, nem nada que não seja das pessoas que entram no livro. Estas é que preciso pôr aqui integralmente com as suas virtudes e imperfeições, se as têm. Entende-se isto, sem ser preciso notá-lo, mas não se perde nada em repeti-lo.¹⁴

Há também a possibilidade de que Aires seja um duplo de narrador e de personagem. A partir da “descoberta” dos cadernos de Aires, um certo editor, que seria o autor da *Advertência*, teria publicado a narrativa tal qual constava do caderno chamado *Último*. Nesse caso, Aires relatou os fatos distanciando-se inclusive de si mesmo, que, como personagem, transitava no nível da ação, e como narrador ajustava seu foco nas ações e nas reflexões, como uma luneta que se aproxima e se distancia, inclusive citando entre aspas seus próprios escritos do *Memorial* sobre os acontecimentos das vidas dos gêmeos e seus desdobramentos.

Assim, não é delírio supor que exista um *ghost-Aires* na narrativa que nos chegou às mãos, para manter o caráter instigante e desafiador do texto.

Sabe-se que Machado rejeita a onisciência, daí a multiplicidade de vozes. Sabe-se que ele repudia também a obviedade, daí as múltiplas leituras possíveis. Em tudo isso, é importante que se identifiquem, além das vozes das personagens, pelo menos duas locuções que transitam no romance: há uma voz que narra a história, os acontecimentos que

¹⁴ ASSIS, 1998. p. 113.

envolvem os personagens; há também uma outra voz, entremeada e às vezes amalgamada à anterior, que tece comentários e críticas, realiza reflexões, chama a atenção do leitor para determinados fatos, cita a história do Brasil, a mitologia clássica e cristã, trechos de obras da literatura universal e, o mais importante, constrói a escrita diante do leitor. Essa locução tem, além disso, a função de espalhar pela cena as sobras, os recortes, os fragmentos. Um belo exemplo desses sobejos é a história das barbas (capítulo XXIII), cuja função diegética é desprezada pelo próprio locutor:

Não tendo outro lugar em que fale delas, aproveito este capítulo, e o leitor que volte a página, se prefere ir atrás da história. Eu ficarei durante algumas linhas, recordando as duas barbas mortas, sem as entender agora, como não as entendemos então, as mais inexplicáveis barbas do mundo.¹⁵

Esses tropeços, essa gaguez do escritor vão deixando pela obra acúmulos e cortes de elementos, escritas que se sobrepõem a outras escritas, saltos no tempo (“tecido invisível em que se pode bordar tudo”¹⁶), contradições inexplicáveis, intromissão de uma leitora que provoca o atraso do relato e a fúria do escritor, as ruínas pintadas por Flora, o armário de relíquias de Aires, os pedidos de desculpas pelos objetos espalhados por todo lado na narrativa.

É importante perceber também, na obra, as diferenças, o estranhamento, as dualidades que não se resolvem e que não podem ser corroboradas pela escrita canônica. Machado tanto recusa a obviedade como rejeita o previsível. A começar pelo nome do romance: quando procuramos saber quem foram Esaú e Jacó, encontramos na Bíblia dois gêmeos que brigaram no ventre da mãe e que nasceram e viveram boa parte de suas vidas sob o signo da rivalidade. A semelhança é óbvia, portanto? Não, quando se verifica que a principal característica dos gêmeos do romance é sua teimosa determinação em não se reconciliarem verdadeiramente, embora houvessem jurado que mudariam aos pés das duas defuntas mais queridas de suas vidas, Flora e Natividade. Os gêmeos bíblicos, entretanto, reconciliam-se realmente e vivem em harmonia pelo

¹⁵ ASSIS, 1998. p. 71.

¹⁶ ASSIS, 1998. p. 70.

resto de suas vidas. Outra grande diferença: Esaú e Jacó tiveram uma vida atribulada, tendo sido agentes de seu próprio destino e líderes de nações; Pedro e Paulo, ao contrário, levaram uma vida medíocre e passiva, à sombra do prestígio e do dinheiro do pai.

O suporte bíblico, portanto, evidencia mais diferenças do que semelhanças, revelando a impossibilidade de se verificar no mundo real a verdade dos livros. O mesmo se pode dizer de comparações entre Pedro e Paulo e outras duplas famosas, como São Pedro e São Paulo e Castor e Pólux. Por mais que Santos o quisesse, seus filhos nada tinham de santos. Castor e Pólux, por sua vez, são gêmeos da mitologia grega, muito valentes, companheiros inseparáveis, unidos por profunda afeição. Flora, cujo nome foi tomado da deusa grega da eterna juventude, morre bem jovem, contrariando a previsão implícita feita em sua pia batismal. Mais uma vez, o livro não se confirma no mundo.

O que ocorre com as fontes mitológicas acontece também com o suporte histórico e com o literário.

A história do Brasil, insistentemente citada pelos locutores, parece fornecer uma referência central para os acontecimentos, e para as atitudes de Pedro e Paulo. Vejamos, entretanto, as relações entre os gêmeos e a dualidade histórica mais importante da narrativa: monarquia x república. Inicialmente, Pedro é a favor da monarquia e Paulo defende a república. Mais tarde, quando já estão na política, Pedro faz-se republicano e defensor intransigente do governo, enquanto Paulo se torna insatisfeito com a república, que não corresponde aos seus ideais, e faz oposição ao governo. Percebemos, então, que não temos uma narrativa a serviço da História, ou do mito, mas uma série de referências, inclusive literárias, que particularizam a narrativa, com um evidente descentramento do apoio histórico ou mitológico, em favor da diferença, da oposição, da dualidade.

Exemplo talvez mais marcante da inutilidade das crenças e das verdades é a história do Batista, pai de Flora, o qual, por insistência da esposa, passou-se com ligeireza dos conservadores para os liberais. Sua relutância inicial subordina-se mais à parvoíce do personagem do que propriamente a sua idoneidade ou firmeza de convicções, e sua decisão revela sua submissão à mulher aliada à manutenção das próprias chances de voltar ao poder.

A atitude de Batista encontra ressonância na imagem que o locutor realiza no capítulo LIII: ao folhear dois *Relatórios* de uma presidência do Batista, ricamente encadernados, que continham suas prestações de

contas, Aires comenta que “a encadernação corresponde à matéria”¹⁷. A metáfora sugere que o conteúdo é tão superficial quanto o luxo da encadernação e, por extensão, que o personagem é tão profundo quanto a roupagem que usa.

Na relação infinita de tolices, Santos, o pai dos gêmeos, que representa a glória do *self made man* burguês, supera os demais. Sua vida é toda devotada à aquisição de emblemas de felicidade burguesa: carros caros, título de nobreza, casa luxuosa, enfim, todo tipo de ostentação, que lhe confere, aos seus próprios olhos, a admiração e a inveja de toda gente. A pompa vazia do burguês é ilustrada no caso do discurso “incendiário” de Paulo, que a mãe extremosa temia pudesse estragar sua carreira. O irmão Pedro, para amenizar os efeitos do discurso, declarou que ele “não diferia muito do que os liberais diziam em 1848”¹⁸. O pai pegou o mote e repetiu-o posteriormente à própria princesa Isabel, como uma forma de valorizar o discurso do filho e de abrandar uma possível insatisfação real, fazendo-o passar por monarquista liberal. Ante o relato do pai, Pedro se surpreendeu:

– Papai disse isso? perguntou Pedro.

– Por que não, se é verdade? Paulo é o que se pode chamar um liberal de 1848, repetiu Santos querendo convencer o filho.

Note-se que Santos quer “convencer o filho” de algo que ele se apropriara do próprio filho. E assim termina o capítulo, sem mais explicações, e o leitor é que trate de ruminar a contradição com o máximo de estômagos no cérebro, se possível quatro.

A erudição literária também aparece como o discurso do excesso e do inútil. No capítulo XIII, ironicamente intitulado “Musa, canta...”, o conselheiro presenteia aos dois gêmeos duas citações de Homero, uma da *Iliada* e outra da *Odisséia*, respectivamente sobre Aquiles e Odisseu. A epopéia é o corpo glorioso de um povo, contém a verdade de uma raça; as virtudes dos heróis épicos transpostas para os irmãos acabam por reduzi-las a “velhaco” para Pedro e “furioso” para Paulo, fazendo desmornar os princípios homéricos.

Como se não bastassem as verdades surradas da erudição, Aires elabora as suas próprias, elevando-as às alturas dos grandes escritores,

¹⁷ ASSIS, 1998. p. 128.

¹⁸ ASSIS, 1998. p. 103.

como a frase “Toda alma livre é imperatriz.”, proferida à guisa de galanteio a Flora. Vale reproduzir o comentário de Machado:

A frase era boa, sonora, parecia conter a maior soma de verdade que há na terra e nos planetas. Valia por uma página de Plutarco. Se algum político a ouvisse poderia guardá-la para os seus dias de oposição ao governo, quando viesse o terceiro reinado. Foi o que ele mesmo escreveu no *Memorial*. Com esta nota: “A meiga criatura agradeceu-me estas cinco palavras”.¹⁹

Verifica-se que o locutor compartilha com Aires o comentário, assumindo o desconchavo da erudição digna de um político, disfarçando em verdade o que há de mais opaco e sem sentido no mundo.

A mesma opacidade se verifica com a frase tomada do padre Manuel Bernardes, escritor português do século XVII: “Alonguei-me fugindo e morei na soedade”. O dito foi tomado por Aires como sua “divisa” em determinada época da vida, a que depois renunciou. O narrador faz então referência a uma possível utilização da frase pelo pai dos gêmeos: “Santos, se lha dessem, fá-la-ia esculpir, à entrada do salão, para regalo dos seus numerosos amigos”²⁰. O personagem, em seu medíocre deslumbramento, veneraria o poder ostentatório do significante da frase, que nada tinha a ver com sua vida. A frase teria o mesmo brilho da estátua de Narciso que Santos cravou em seu jardim.

Ao discurso do excesso e do inútil soma-se a falha da letra sem corpo que a sustente. O locutor machadiano parece consciência da errância da letra sem pai no mundo, a qual aponta para a deslegitimação, a perturbação democrática, a mobilidade do discurso a par da mobilidade social:

Há frases assim felizes. Nascem modestamente, como a gente pobre; quando menos pensam, estão governando o mundo, à semelhança das idéias. As próprias idéias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas.²¹

¹⁹ ASSIS, 1998. p. 118.

²⁰ ASSIS, 1998. p. 87.

²¹ ASSIS, 1998. p. 94.

Essa consciência da orfandade das palavras, Machado a revela ao assumir a inversão da posição de mestre com seus reféns, seus personagens, ao compartilhar com eles o palavrório do mundo. A palavra é deslegitimada pela ausência do pai, como ocorre na desordem democrática, que busca lançar por terra a separação entre superiores e inferiores em níveis diversos. O escritor abandona então a posição clássica do ser onipotente que gera filhos submissos, a qual faz dele mestre de vida ou mestre de jogo. Nessa inversão, são rompidas as regras que distinguem as formas da linguagem comum e as da palavra artisticamente trabalhada.

Na posição de participante da fábula, o conselheiro Aires é testemunha da estupidez da sociedade, e de certa forma participa dela e com ela é conivente, sustentando-se da parvoíce da tribo. Ele age como copista da vida, que registra sem contribuir para que nada mude, fugindo sempre do debate, mantendo sua cômoda posição. É evidente sua predileção pelas mulheres, que sempre exercem fascínio sobre ele, e às vezes enchem-no de uma recôndita esperança de ser amado, como em relação a Natividade e Flora, em que pese a diferença de idade entre ele e a jovem filha do casal Batista. É sua a frase: “– Na mulher, o sexo corrige a banalidade; no homem, agrava”²². Sua amizade às mulheres não o impede, entretanto, de trair a promessa feita a Flora de tentar persuadir o pai de não aceitar um cargo que tirasse a família do Rio de Janeiro (capítulo LIII), e ele não demonstra pesar por isso: “não se arrependia do que dissera e muito menos do que não dissera”²³. Ele é o conselheiro que não consegue dar conselhos, embora seja admirado por sua seriedade e por sua habilidade com as palavras, que freqüentemente não querem dizer muita coisa, mas parecem impressionar os homens e as mulheres. O personagem tem, entretanto, consciência de que os humanos são seres acabados, imutáveis, conforme seu veredito pessoal, que ele não propaga para evitar dissensões: “Aires sabia que não era a herança, mas não quis repetir que eles eram os mesmos, desde o útero. Preferiu aceitar a hipótese, para evitar debate, e saiu apalpando a botoeira, onde viçava a mesma flor eterna.”²⁴

²² ASSIS, 1998. p. 84.

²³ ASSIS, 1998. p. 131.

²⁴ ASSIS, 1998. p. 238.

Essas são as palavras finais do romance, que confirmam a mesmice do ser humano, sua vaidade eterna, sua incapacidade de crescer e se desenvolver, mudando aqui e ali uma aparência ou colhendo uma frase para viver melhor e aproveitar as situações.

Esse é o jogo fascinante e perturbador que o romance *Esau e Jacó* apresenta entre o autor, o narrador e os personagens, e que leva o escritor a abandonar sua posição de prepotência para assumir a desordem do relato. Encontra-se aqui o velho tema do escrito achado, que confere à narrativa um caráter de “verdade”, de “relato verdadeiro”, que se opõe às “ficções” e “lendas” do poema homérico, as quais estabelecem as convenções da representação. Despindo-se das concepções clássicas de *inventio* (assunto), *dispositio* (organização das partes) e *elocutio* (tons e complementos convenientes à dignidade do gênero e à especificidade do assunto), com seus parâmetros reguladores, o escritor permite-se romper com as regras da mimese e termina por assumir as paixões e erros de seus personagens. Assim, ele preserva a autonomia de seu texto, numa obra gaguejante que escreve bem a tolice do todo dito e a banalidade da prosa comum.

Referências Bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Lisboa: Século XXI, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 7. ed. V. 5. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980.

Resumo

Este artigo resulta de uma leitura crítica do livro *Não entres tão depressa nessa noite escura*, do escritor português António Lobo Antunes. Tal leitura se fez em atenção aos pequenos poemas inseridos na estrutura narrativa do romance. Levando em consideração essa mescla de enredo e poemas em prosa, a análise do texto aponta, de um lado, o sentido de incompletude da ficção contemporânea de Lobo Antunes e, de outro, a realização poética que atribui novos significados às ruínas do mundo atual. Ao acompanhar a atividade perceptiva da narradora, a análise destaca também uma forma de relação fenomenológica com as coisas do mundo que serve como fundamentação da criação poética.

Résumé

Cet article résulte de la lecture critique du livre *Não entres tão depressa nessa noite escura* de l'écrivain portugais António Lobo Antunes. Cette lecture a été centrée sur les petits poèmes insérés dans la structure narrative du roman. En considérant ce mélange de trame et de poèmes en prose, l'analyse du texte montre, d'un côté, le caractère d'incomplétude de la fiction contemporaine de Lobo Antunes et, de l'autre côté, la réalisation poétique qui donne des nouveaux sens aux ruines du monde actuel. En suivant l'activité perceptiva de la narratrice, l'analyse met aussi en évidence une forme de relation phénoménologique avec les choses du monde qui sert de base à la création poétique.

Pintura, literatura, arte: alguns diálogos na poesia de Murilo Mendes

Bernardo Nascimento de Amorim
Universidade Federal de Minas Gerais

Em uma passagem do livro em prosa *O discípulo de Emaús*, escrito por Murilo Mendes em 1945, entramos em contato com uma de suas afirmações a respeito do que seja a poesia. O escritor manifesta-se então com as seguintes palavras: “Viver a poesia é muito mais necessário do que escrevê-la”.¹ A contundente afirmativa, que de modo algum diminui a importância do trabalho de construção estética, deixa-nos entrever a porta de entrada para os fecundos contatos que a obra do poeta manteve, durante toda a sua trajetória, com as mais diversas manifestações artísticas. Entendendo como poesia algo existente de fato no mundo, antes mesmo de concretizar-se em uma obra, Murilo preconiza um alargamento do campo do poético, que se torna capaz de abarcar não só o gênero da literatura designado como poesia lírica, mas toda a manifestação de uma experiência subjetiva transformadora da matéria bruta do real, que descortina os aspectos invisíveis subjacentes ao universo do concreto. A poesia estaria ligada, em sentido amplo, no contexto de uma perspectiva existencial, à própria capacidade do homem de dedicar-se a uma tentativa de ordenação do caos, em um percurso cujo horizonte seria a transcendência da ordem aparente do mundo. A arte surge como uma experiência vital capaz de propiciar a expansão da consciência, a elevação do espírito e a transfiguração da vida humana, no seio de um projeto estético no qual se abraça a possibilidade de uma percepção visionária, diluidora das fronteiras entre o concreto e o sobrenatural.

¹ MENDES, 1994. p. 843.

Murilo esteve, o tempo todo, voltado para a capacidade produtiva das manifestações do espírito humano, em seu permanente fluxo entre o real e as potências transfiguradoras. Uma poética inteiramente aberta ao mundo das formas, disposta a consolidar espaços de encontro, implicaria o diálogo constante e produtivo com o universo de todas as outras artes, em especial aquelas cujo material essencial de trabalho seria a própria imagem. Não por acaso, esta assume, na poesia do autor, um lugar de destaque. Enquanto meio de reunião de contrários, interligados por um princípio de identidade, a imagem permite ao poeta a estruturação de poemas em que há espaço para a convergência do que diverge. A ânsia da harmonia, o impulso ordenador, tem que lidar o tempo todo com a força da dissonância. Entre o rigor e a simetria interpõe-se a energia liberada do contato entre planos opostos, levados a se fundirem.² A proeminência do elemento plástico na obra do escritor mostra-se a todo momento marcante, ainda que alterações aconteçam no que diz respeito ao modo como aparece. A visualidade assumiria um papel central, em uma poesia que comporta como poucas o atributo de imagética, uma poética que muitas vezes deixa em segundo plano o que se restringiria ao âmbito da mensagem, de um discurso estritamente lógico e comunicativo. A visão se constitui como um dos mais potentes instrumentos da percepção poética, a partir da qual se pode impulsionar o contato entre a realidade sensível e a fantasia, o mundo do concreto e o imaginário.

Em toda a sua trajetória como poeta, Murilo buscou nas artes plásticas, entre os seus pintores prediletos, tanto modelos visuais, um repertório de imagens, quanto elementos de estruturação das composições. Os procedimentos diversos de uma arte combinatória, baseada no impulso de aproximar realidades distintas, conformando um novo universo, tais como a fotomontagem e a colagem, ou a técnica concisa e disciplinada da forma, serviriam ao projeto poético do escritor, atento a todo o processo de construção que viesse a possibilitar a libertação da arte de uma necessidade de mera reprodução ou interpretação do real.

No percurso poético de Murilo, percebe-se nitidamente uma diferença entre os seus primeiros livros e os últimos, fato que se evidencia

² No campo da lírica, a imagem viria a ser, nas palavras de Antônio Cândido, uma forma de “reordenação do mundo segundo a lógica poética” (Cf. CÂNDIDO, 1993. p. 89).

de modo claro quando se observam os modos de estruturação dos poemas. Embora o projeto do autor tenha se mantido o mesmo em suas bases essenciais, a sua poesia passa por modificações que, significativamente, dialogam com os movimentos internacionais das artes plásticas. Notam-se dois espaços mais amplos de afinidades, que se comunicam e acrescentam sempre novos elementos a uma poética afeita a recusar qualquer estancamento. A proximidade com os surrealistas diria respeito a alguns traços da própria natureza da poesia de Murilo que, equilibrada entre o místico e o cotidiano, entre o mágico e o concreto, estaria sempre pronta a reorganizar o universo em uma nova ordem de significação, desejosa de ultrapassar o real. Em um primeiro momento, a poesia do autor mostra-se penetrada pela vontade de exploração de estados subjetivos, alimentados por uma fantasia que bordejia o rompimento de quaisquer limites. Por outro lado, a associação à arte construtivista, proeminente em uma segunda fase da poesia do autor, implicaria uma guinada em direção a um maior rigor, quando a disciplina parece se sobrepor à fantasia e a simetria procura mais insistentemente tomar o lugar da dissonância. Neste momento, evidencia-se uma maior valorização do equilíbrio, da harmonia nas estruturas, sejam pictóricas ou poéticas. Privilegia-se então um tratamento sobretudo objetivo da matéria do poema.⁵

Tal como entre os surrealistas, representantes de uma corrente ainda alimentada por uma certa visão de mundo em que há lugar para a utopia e a revolução, a poética de Murilo esteve fundamentada em uma postura de recusa diante dos valores da sociedade de seu tempo. Acreditava-se na arte como um instrumento de cognição e como meio de participação na transformação social. Tinha-se em mente a subversão da ordem mais restrita do mundo, a partir de um rearranjo original de elementos diversos, da expansão de novos processos e do uso de novos materiais. Afim aos recursos técnicos empregados pelos artistas afiliados ao movimento, o autor explora a fundo os desdobramentos da justaposição da imagem, da

⁵ Quando dizemos arte construtivista, ou construtivismo, estamos nos referindo, de modo amplo e genérico, às tendências intelectuais e geométricas, regidas por uma vontade de disciplina e pela busca da forma pura, surgidas nas artes plásticas, sob diversos nomes (suprenatismo, não-objetivismo, neoplasticismo), por volta de 1913.

interpenetração dos planos, modos capazes de promover a criação de universos insólitos. No acoplamento de elementos díspares, na criação de atmosferas oníricas, desarticulam-se os dados objetivos da realidade. Murilo, de um modo singular entre os poetas brasileiros, desenvolve uma poética em que recebe lugar de destaque a reunião, como que arbitrária, de elementos tradicionalmente inconciliáveis. Em um mesmo espaço, convivem, tocados por uma nova harmonia, em uma atmosfera mágica e enigmática, o cotidiano e o maravilhoso, o natural e o sobrenatural, o real e o sonho. Desde o primeiro livro do poeta, publicado em 1930, nota-se de fato a influência do movimento surrealista francês, importante não só como um manancial onde se buscar referências, mas como um exemplo de uma concepção de arte muito próxima daquela que irá informar a produção do autor. Impulsionar uma expressão estética cujo elemento fundamental fosse a criação, experiência capaz de descortinar novas formas de realidade, ambicionando abarcar a totalidade de um mundo apreendido em um movimento de transfiguração, seriam as bases tanto da atitude surrealista quanto da poética de Murilo.

Se aceitarmos a divisão do percurso do escritor entre duas grande fases, uma primeira marcada não só pelo surrealismo, como também pela antropofagia, e uma segunda mais próxima das experiências do construtivismo, de fato poderemos observar algumas relevantes diferenças, em particular, quanto ao modo como acontece o diálogo e a apropriação dos elementos das artes plásticas na escrita do poeta. Em um primeiro momento, o de poemas como *Saudação a Ismael Nery e Glória de Cícero Dias*, em que a estrutura dos versos guarda uma profunda ligação com a estética surrealista, impregnada do raciocínio da colagem, alguns artistas são tomados como referência para a criação de um universo que reproduz a atmosfera dos quadros dos pintores, elencando uma série dos traços constantes em suas obras. Neste sentido, o poema que homenageia o pintor Cícero Dias seria uma narrativa que situa o homenageado em um quadro cujo ambiente é o mesmo de suas telas, com *querubins, estrelas, dançarinas de café barato, banda de músicos e meninas convencidas*⁴, como a flutuar em um espaço sem limites definidos. O cotidiano mistura-se ao celeste, quando os elementos prosaicos do quadro comunicam o sinal da glória destinada ao artista. Do

⁴ MENDES, 1994. p. 101.

mesmo modo, mas indo um pouco além, nos versos da *Saudação*, realiza-se uma reunião de objetos e impulsos que alimentariam as obras de Ismael. O mundo das formas, entre os *cubos verdes* e as *esferas azuis*, de onde se pode *fixar os contornos dos corpos*, seria informado pela iluminação transcendente do sopro do *espírito da vida*, que faria o artista pensar *desligado do tempo*, penetrando *o sentido das idéias, das cores, a totalidade da Criação*. À observação da natureza do processo criativo do pintor acrescenta-se uma espécie de interpretação afetiva do conjunto de sua pintura, vista como capaz de reunir *as partes desconhecidas do mundo, os ritmos movendo as figuras humanas*, em uma síntese de *forma e transparência*.⁵ Desde logo, se evidencia o caráter de identificação do poeta com os pintores com quem dialoga, uma vez que os elementos enumerados ou a interpretação da obra do artista em questão acabam por fornecer indícios dos movimentos da própria poesia de Murilo. Em *Vermeer de Delft*, composição já de *Poesia Liberdade*, o poema torna-se espaço para uma síntese dos temas e imagens presentes na obra do pintor holandês, observados a partir de um olhar que não exclui a emoção do poeta (*através dos seus cristais / restitui a inocência*)⁶, contemplador da obra. O diálogo estabelecido continua a ser a tentativa de recriação de um universo plástico a partir da enumeração dos motivos da pintura. O poema demonstra, no entanto, na sua concisão, não mais a expansão característica da identificação com os citados pintores brasileiros do primeiro livro, mas os sinais de uma impregnação da vontade de equilíbrio e economia.

Em *Tempo espanhol*, por sua vez, já agora no seio do que seria a segunda fase da produção de Murilo, destacam-se os vários poemas dedicados a pintores. A experiência do contato com a Espanha dá-se sobretudo enquanto encontro com as manifestações das criações do espírito, a poesia em sentido amplo, sejam as obras da arquitetura, da literatura ou da pintura. O livro dá início a uma maior impregnação de uma postura distanciada na contemplação dos objetos de arte, quando a expressão dos estados subjetivos torna-se menos expansiva. Surge um viés mais crítico, uma perspectiva predominantemente analítica das obras. A abertura ao construtivismo, que se coaduna às transformações na poética

⁵ MENDES, 1994. p. 115.

⁶ MENDES, 1994. p. 406.

do autor, não impede, no entanto, a fruição estética e a transformação em poesia da pintura de artistas de estilos e períodos distintos, desde El Greco e Goya até Miró e Picasso. Em alguns momentos, do mesmo modo como a imagem surrealista e a colagem haviam sido tipos de raciocínio trazidos para a composição do poema, desdobra-se o diálogo produtivo com os processos da criação pictórica das obras. O caso de *Juan Gris* é, neste sentido, exemplar:

Espanha, mestra do espaço,
Deu a pureza, medida
Na área total da pintura
Com o gênio da concisão,
Pelo pincel de Juan Gris.

Nessa pintura pensada
Com clareza dialética,
Espanha, dita "irracional",
Pelos planos de Juan Gris
Mostra o acordo e a simetria.⁷

Diante da composição, verifica-se logo o cuidado com a economia da forma, a procura de conceber o poema a partir do mesmo *acordo e simetria* que, na concepção de Murilo, caracterizariam a pintura do artista espanhol. As duas estrofes apresentam ambas o mesmo número de versos, cinco, todos com a mesma medida, sete sílabas. O apuro formal direciona-se no sentido de assemelhar-se ao trabalho do artista plástico, que diante do espaço em princípio caótico, *irracional*, criaria uma pureza concisa, equilibrada. Conjugam-se no poema dois dos movimentos do poeta frente a uma pintura. Por um lado, tem-se uma interpretação dos princípios de composição do pintor. Por outro, assimilam-se os processos típicos da construção do artista na própria disposição dos versos. A postura crítica do poeta em relação ao objeto artístico permite a sua decantação, a análise e a apropriação daqueles que seriam alguns dos elementos essenciais da pintura de Juan Gris.

Em seu último livro de poemas publicado em vida, Murilo nos expõe ainda a sua relação com a obra do iniciador do suprematismo,

⁷ MENDES, 1994. p. 617.

revelando a sua abertura e o seu conhecimento dos processos fundamentais por que passara a arte moderna em seu percurso ao longo do século.⁸ Kasimir Malevitch é observado a partir de traços de sua própria criação, ora uma *paisagem de cilindros & triângulos*, ora um simples *quadrado negro em campo branco*. A avaliação da obra do artista, tal como em uma análise crítica, concentra-se no final do poema, revelando atributos que acabam por dizer respeito também às ambições da própria poesia de Murilo: *Ajustam-se antagonismos / Na calma dinâmica visível*.⁹ Diante do rigor da abstração geométrica, percebe-se mais uma vez a substância essencial da poética do autor, o que representa a continuidade do seu projeto, sempre destinado a lidar com o múltiplo, o heteróclito, mas em uma tentativa de ordenação.

Convergência, escrito entre 1963 e 1966, o livro no qual se encontra o poema acima mencionado, mostra-se impregnado de um espírito que demonstra em muitos momentos a ligação do poeta com as correntes estéticas mais contemporâneas. A capacidade do escritor de compreensão e apropriação dos movimentos dinâmicos das artes, em suas mais diversas manifestações, revela-se um traço mesmo de sua experiência estética. Muitas vezes, os poemas lembram as inovações concretistas, inseridas de modo polêmico na história então recente da literatura brasileira. Sem se chegar ao radicalismo do abandono do verso, exploram-se os espaços da página, inusitados sinais ortográficos e a maleabilidade do significante. A metalinguagem se faz presente, como um sintoma das preocupações do poeta em fazer da criação também uma matéria de reflexão. A poesia torna-se tema sobre o qual o escritor discorre, revelando poeticamente os motivos de sua obra e o seu próprio sentimento em relação à prática poética. A abordagem torna-se, algumas vezes, sistemática e direta, a partir das questões que o escritor considera em torno de seu próprio fazer: *O poema é o texto? O poeta? / O poema é o texto + o poeta? / O poema é o poeta – o texto?*¹⁰

⁸ O suprematismo teria sido de fato o primeiro movimento a tomar por base as formas geométricas exatas, sem qualquer preocupação de representação (Cf. DICIONÁRIO, 1981. p. 330-331).

⁹ MENDES, 1994. p. 658, 659.

¹⁰ MENDES, 1994. p. 737-740.

Em *Convergência*, Murilo coloca-se como um atento observador da obra alheia, em um processo que permite a transfiguração do objeto contemplado em matéria de poesia. A apreciação dos artistas configura-se ao mesmo tempo como uma homenagem, uma avaliação crítica e um olhar que visa a sua situação histórica. O livro apresenta uma extensa relação dos contatos estabelecidos pelo poeta no campo das artes. *Murilogramas* e *grafitos* compõem o que seria um *paideuma* do autor, a listagem, em modo ao mesmo tempo poético e crítico, de muitas de suas referências mais importantes, fontes de permanentes diálogos e encontros. O conjunto das composições acaba por conformar um *corpus*, apresentado em áreas de afinidade lucidamente compartimentadas. Os poemas dispõem-se de modo que a sua reunião em seqüência cria grupos de autores. Baudelaire é situado ao lado de Rimbaud e Mallarmé. Bandeira encontra-se próximo a Oswald, Graciliano, Drummond e João Cabral. No exemplar *Grafito segundo Kafka*, a caracterização de uma poética, entremeadada a uma personalidade, conjuga-se a uma postura de absorção de perspectivas, em um processo que dilui os limites da diferença entre o poeta e o seu objeto. Na tentativa de estabelecimento do diálogo, Murilo encena a sua própria voz, direcionada ao interlocutor (*Que tinhas em comum contigo mesmo? / Bastava-te o respiro da palavra*), e a do outro, como se este falasse através dos versos: *Não pedi para nascer, não escolhi meus pais. / Fui imposto a mim próprio. O enigma permanece.*¹¹ A identificação, o compartilhar uma mesma postura diante do mundo, faz-se o princípio sobre o qual se assenta o encontro com a esfera da arte e dos artistas, um espaço em que a poesia, em sentido amplo, é um modo de percepção mais aguda dos fenômenos do universo.

No último momento de sua obra, Murilo parece intensificar os movimentos da reflexão e da análise, fazendo delas as diretrizes para a composição de seus poemas, transformados em espaços privilegiados de contato. Uma maior dose de objetividade passa a habitar o corpo do poema, capaz de incorporar, em um permanente processo de aprendizagem, as lições tanto dos antigos quanto dos mais novos mestres. Os poemas feitos homenagem mostram-se como uma conjugação entre a busca de traços próprios dos artistas de quem se trata e as invenções experimentais de linguagem, reveladoras da necessidade do poeta de

¹¹ MENDES, 1994. p. 647-650.

acompanhar o seu tempo. A literatura e as outras artes são tomadas como objetos, sobre os quais se debruça um impulso ordenador, ao que não deixa de se aliar, no entanto, a sempre imprescindível invenção de linguagem. No diálogo com outros escritores, e artistas em geral, apresentam-se inseparáveis a apreciação crítica e a invenção poética. O princípio da reunião insólita dos contrários, que presidia uma invenção de traços surrealistas, mostra-se agora mais contido, mas ainda de certo modo presente, enquanto vontade de fazer da poesia um terreno propício para a convivência dos mais diferentes tempos e espaços.

O gosto pela forma, sejam as pictóricas ou aquelas que se desdobram no espaço da palavra, teria permitido desde sempre a familiaridade de Murilo com os mais diversos movimentos das artes, o diálogo com os artistas e o entendimento de seus processos de criação. Na literatura e na pintura, em especial, o poeta teria encontrado terrenos com os quais foi possível a comunicação e o aprendizado, de onde assimilar continuamente novas formas de construção artística e realização poética. A literatura diria respeito ao próprio campo que o autor escolhera para exercitar o seu pendor para a poesia. As artes plásticas, espaço privilegiado para o exercício da percepção visual, carregaria em sua essência a produção da imagem, meio através do qual o mundo revela, em matéria forjada pelo espírito, a sua natureza poética. Assumindo a atitude de quem desconfia da ordem existente, imaginando e acreditando na potencialidade de uma nova organização ou ordenação dos elementos constituintes daquilo que se apresenta ao comum dos sentidos, Murilo esteve sempre atento à poesia que existe no mundo, em toda a possibilidade de transfiguração da realidade. O poeta deixa-nos uma obra perpassada o tempo todo, como poucas, pelo diálogo com as outras artes, em uma poética que não se restringe a uma corrente ou tendência estética única, mas antes assume uma postura antropofágica, em que elementos diversos dão origem a uma obra singular. A inspiração, os modelos e mesmo as técnicas fazem parte de um espaço de identificação, de afinidade com aquilo que habitaria todos aqueles que fazem da poesia um modo de existência, base sobre a qual se assentam as diferentes, mas convergentes, perspectivas e olhares sobre o mundo, a vida e a própria arte.

Referências Bibliográficas

ARRIGUCCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades, 1997. p. 79-99.

CÂNDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH-USP, 1993. (Terceira leitura, 2). 103 p.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Murilo Mendes: o olhar vertical*. 1993. 101 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

DAIBERT, Arlindo. Arte e literatura. In: _____. *Caderno de escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. p. 86-111.

DICIONÁRIO da pintura moderna. São Paulo: Hemus, 1981. p. 11-14; 29-30; 330-331.

GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: CEMM / UFJF, 2001. 168 p.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 1784 p.

MOURA, Murilo Marcondes de. Pressupostos básicos. In: _____. *A poesia como totalidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Giordano, 1995. p. 13-65.

Resumo

A partir de uma compreensão da poesia como algo que existe no mundo, e não só no corpo do poema, Murilo Mendes foi capaz de expandir o alcance de sua experimentação estética, abarcando manifestações, formas e perspectivas de diversos tipos de arte. Este trabalho visa analisar algumas das relações significativas entre a obra do poeta – em especial a sua obra poética -, a pintura e a literatura, a partir dos contatos em que Murilo, por um lado, estabelece as suas principais referências, e por outro, se apropria de procedimentos diversos, tornando-os produtivos e característicos da singularidade de sua poética.

Abstract

From a comprehension of poetry as something that exists in the world, and not just at the body of the poem, Murilo Mendes had been able to expand the reach of his aesthetics experimentation, including manifestations, forms and perspectives of various types of art. This text tries to analyze some of the meaning relations between the poet's work – especially his poetry work -, painting and literature, from the contacts in which Murilo, at one side, establish his most important influences, and on the other side, assumes several procedures, making them productive and distinctive of his own poetics.

RESENHAS



ORLANDI, Eni P. *Língua e Conhecimento Lingüístico. Para Uma História das Idéias no Brasil*. São Paulo, Cortez, 2002.

Maurício Silva
Universidade de São Paulo

Embora apenas recentemente a Historiografia Lingüística – área do conhecimento que não se confunde com a História da Lingüística, nem com a Lingüística Histórica – tenha se tornado objeto de estudo mais sistemático no Brasil, tal abordagem dos estudos da linguagem tem ganho cada vez mais adeptos, já apontando para a conformação de uma tradição local nesse campo de pesquisa. Pioneira nas novas abordagens propostas pela Historiografia Lingüística – apesar de preferir a denominação História das Idéias Lingüísticas –, Eni Orlandi, como demonstra seu mais recente livro (*Língua e Conhecimento Lingüístico. Para Uma História das Idéias no Brasil*. São Paulo, Cortez, 2002), tem contribuído

sobremaneira para a divulgação de pesquisas nessa área de estudos.

O livro referido dividi-se em dois tópicos, os quais já estão sugeridos em seu título: o primeiro, destinado a considerações sobretudo de natureza teórica, relativas à língua como espaço de conflitos e representações (éticos, simbólicos, identitários); o segundo, de natureza mais “prática”, destinado ao estudo do saber metalingüístico como marca de determinação da língua portuguesa no Brasil.

Com o objetivo de analisar a constituição da língua portuguesa, a partir da produção das idéias lingüísticas no Brasil, a autora afirma, entre outras idéias, que as gramáticas aqui produzidas possuem filiações que indicam compromissos teóricos, filosóficos e

ideológicos, destacando sobretudo o papel desempenhado pelo positivismo e pelo naturalismo na constituição, no século XIX, das gramatizações de nossa língua. Assim, a autora se propõe a articular a história do saber metalingüístico à constituição da língua nacional, partindo do estudo da história da língua e de seu conhecimento para chegar à compreensão da sociedade nacional.

A autora começa, portanto, tratando – na *Primeria Parte* do livro, destinada às relações entre língua, ética e política – de processos de significação que produzem sentidos para a língua nacional no contexto do contato entre culturas (americana e européia). Um fato evidente é que o português do Brasil e o de Portugal – apesar de se tratar de uma mesma língua – passaram por diferentes processos históricos, resultando numa distinção entre os dois falares: “o brasileiro significa diferentemente do português ao significar em português. Eis a duplicidade constitutiva, a heterogeneidade, a polissemia na própria base do exercício da língua: o português e o brasileiro não têm o mesmo sentido. São línguas materialmente diferentes” (p. 26). Por isso, pode-se afirmar que o português do Brasil não é apenas uma

contextualização do português de Portugal, mas é uma “historicização singular, efeito da instauração de um espaço-tempo particular diferente do de Portugal” (p. 30).

Passando especificamente a tratar do chamado *português macarrônico*, a partir de um poema paródico de Juó Bananére (*Migna Terra*), a autora define esse registro como “uma paródia da língua portuguesa, que reflete a imagem que o brasileiro tem do português do Brasil falado por imigrantes italianos no Brasil” (p. 34). Outro assunto tratado pela autora é a relação entre ética e significação, já que a questão da ética ultrapassa os limites da conduta e atinge a própria produção do significação, incidindo sobre a relação da língua com a constituição dos sentidos e dos sujeitos. A autora trata ainda do sujeito na história e no simbólico, destacando sua importância para a história das idéias: “pensar a história das idéias é tomar em conta, e de maneira particular, a ideologia, a historicidade, a memória, o que é impossível sem pensar o sujeito e o modo como ele se constitui, se subjetiva, se identifica ante o simbólico” (p. 73). Sobre a relação entre ética e política das línguas, analisa a atuação do *Summer Institute of Linguistic* na América Latina até os anos oitenta, estendendo a discus-

são para uma questão mais abrangente de política lingüística. Em capítulo sobre lexicologia discursiva, Eni Orlandi lembra que os discursos lexicográficos (lista de palavras, dicionários etc.) fazem parte do processo de gramatização de uma determinada língua, representando as relações do falante com a língua nacional. Nesse sentido, analisa o discurso lexicográfico dentro da perspectiva da Análise do Discurso, como “textos produzidos em certas condições tendo seu processo de produção vinculado a uma determinada rede de memória diante da língua” (p. 103). Considerando que o dicionário é ideologicamente organizado, a autora lembra que a percepção que se tem de si é que se trata de uma obra cuja marca principal é não possuir ideologia, já que representaria uma língua perfeita, completa e homogênea. Tal fato pode ser exemplificado com o caso do Brasil, onde, no século XIX, o dicionário procurava destacar as diferenças do português brasileiro com o lusitano, fenômeno que deixou de ocorrer no século XX, passando-se de um sentido de nacionalidade para um de legitimidade científica.

Na Segunda Parte de seu livro – que trata da relação entre conhecimento lingüístico, filologia e gramática –, a autora destaca a

importância de se abordar a gramática a partir da articulação da história das idéias lingüísticas com a história da constituição da língua nacional, o que implica a adoção de procedimentos específicos, os quais investigam o processo de gramatização das línguas, isto é, sua instrumentação por meio de dicionários, vocabulários, enciclopédias e gramáticas. Neste sentido, ressalta que os estudos lingüísticos passam a ser uma questão caracteristicamente brasileira a partir do século XIX, época em que se estabelece a oposição entre o português brasileiro e o lusitano e, conseqüentemente, começam a ser produzidas gramáticas brasileiras da língua portuguesa.

Analizando a constituição de gramáticas em São Paulo e no Rio de Janeiro, a autora afirma que, durante o século XIX, enquanto a filiação gramatical paulista era basicamente histórica, a carioca era basicamente filosófica. No conjunto de gramáticas produzidas a partir de fins do século XIX, poder-se-ia, portanto, estabelecer dois grupos distintos: um que toma a gramática como expressão do pensamento geral, também filiada ao comparativismo (como Júlio Ribeiro e Eduardo Carlos Pereira); outro, que se filia às gramáticas históricas (como João Ribeiro e Pacheco Silva/Lameira de Andrade). De qualquer maneira, pode-se ver a

escrita das gramáticas no século XIX como parte da constituição da sociedade nacional.

Especificamente sobre Júlio Ribeiro, a autora afirma tratar-se de um gramático que se situa no campo da reflexão lingüística, ultrapassando o mero normativismo gramatical; suas referências ao normativismo enquadram-se na tentativa de afirmação de uma legitimidade que opõe o português brasileiro ao lusitano. Fato semelhante, isto é, de afirmação de nossa identidade, pode ser ainda percebido em João Ribeiro, embora haja uma diferença entre seu enfoque gramatical (a gramática como *regras* da linguagem) e o de Júlio Ribeiro (a gramática como *fatos* da linguagem). Procurando aliar as perspectivas filosófica (de Júlio Ribeiro) e histórica (de João Ribeiro), encontra-se Eduardo Carlos Pereira, com o predomínio do discurso pedagógico. Estas e outras características das gramáticas do período mostram uma particular forma de circulação e de autoria – inscrevendo-se num determinado contexto social –, autoria que será questionada pela instituição da Nomenclatura Gramatical Brasileira: “ser autor de gramática no século XIX no Brasil é assumir a posição de um saber lingüístico que não reflete meramente o saber gramatical português. Nesse mo-

mento, o da irrupção da República, não basta que o brasileiro saiba sua língua, é preciso que, do ponto de vista institucional, ele saiba que sabe. A gramática, dessa perspectiva, é o lugar em que se institui a visibilidade desse saber legítimo para a sociedade” (p. 157). Por isso a assunção da autoria brasileira das gramáticas de língua portuguesa alia-se, no século XIX, à idéia de constituição de uma indentidade nacional, passando, no século XX, à idéia de manutenção dessa identidade. A instituição da NGB (Nomenclatura Gramatical Brasileira) representa uma inflexão nesse processo autoral, já que desautoriza as variedades de concepção existentes entre os gramáticos, promovendo um processo de uniformização.

Passando, em seguida, por assuntos diversos, das gramáticas de Eduardo Carlos Pereira ao Colégio Culto à Ciência, a autora faz considerações acerca da Gramática, da Filologia e da Lingüística, ressaltando que o autor de gramática, no Brasil do século XIX, é caracterizado por assumir uma posição de independência, libertando-se de um saber lingüístico que é mera reprodução do português. Assim, ao se delocar para o Brasil o saber gramatical do português, são elaborados novos modos de significar e elaborar esse conhe-

cimento: “No século XIX, momento de ruptura com a filiação portuguesa e de estabelecimento das bases para a produção das gramáticas brasileiras, os gramáticos asseguram nossa identidade lingüística nacional, e afirmam nossa identidade de cidadão na sociedade brasileira. O surgimento da posição-autor *gramático brasileiro*, produz um conhecimento legítimo da língua que corresponde a um gesto de apropriação da própria língua, e legítima a relação do brasileiro com a escrita. Ao assinar a gramática, os gramáticos brasileiros, no século XIX, tomam posição no movimento social de construção da história brasileira na formação do Estado, na organização da sociedade brasileira com suas instituições em que as do saber ocupam um lugar importante, e, finalmente, assumem uma posição na história das idéias” (p. 192).

Segundo a autora, no início do século XX, o Estado brasileiro já se tinha definido, bem como tinham-se definido nossas diferenças lingüísticas, em relação a Portugal. Produziu-se, então, grande quantidade de gramáticas, como diferenças de natureza descritiva e analítica, desencadeando assim o aparecimento da Nomenclatura Gramatical Brasileira (1957/1958), impondo-se uma

homogeneidade terminológica, a qual acaba por apagar a materialidade da função de autor gramatical, característica do século XIX: “nessa perspectiva, e como parte desse processo, a NGB resultou de uma intervenção direta do Estado que produziu a homogeneização, a fixação da terminologia gramatical no Brasil. Com a NGB, os gramáticos foram despossuídos dos lugares de autor que tinham no século XIX. A NGB cristalizou a gramática, ou melhor, ela reduziu a gramática a uma nomenclatura fixada e o gramático perdeu seu estatuto de autor, ou, pelo menos, perdeu uma sua forma de autoria. As diferentes e variadas posições dos gramáticos do século XIX que tomavam a cargo a responsabilidade de um saber sobre a língua – com as diferentes filiações teóricas, trabalhando as diferenças entre gramática geral, gramática histórica, gramática analítica, gramática descritiva etc. – são desautorizadas pelo Estado brasileiro. No século XX, há transferência desse lugar de invenção para os lingüistas: onde o lugar do autor de gramática é esvaziado de sua importância pela NGB se situa o lingüista como produtor de conhecimento científico sobre a língua. Daí em diante, o saber do gramático deve ser caucionado pelo lingüista” (p. 193).

Nesse percurso, torna-se cada vez mais requisitado um conhecimento científico da língua, dando ao discurso lingüístico maior legitimidade, direcionando o enfoque do debate em torno da gramática para a disputa não mais entre brasileiros e portugueses, mas entre brasileiros e brasileiros.

A autora trata, finalmente, de assuntos direta ou indiretamente ligados àqueles aqui tratados até agora, como a relação entre mercado e interesse no conhecimento sobre a linguagem; a relação entre o discurso e a História do Brasil, sobretudo na constituição do cidadão brasileiro; a escrita e a educação na sociedade indígena; a ligação entre a cidade e a escola; a abordagem da ideologia positivista, a partir de alguns de seus discursos ideológicos; e o discurso naturalista, presente na escrita dos viajantes que estiveram no Brasil durante o século XIX.

*

Empregado conceitos retirados da Análise do discurso (como os de condições de produção, sujeito do discurso etc.), ramo de estudos da qual também é uma das principais divulgadoras no Brasil, Eni Orlandi revela desde o princípio sua dívida para com um cabedal teórico proveniente dessa tendência analítica, buscando conciliá-la com a Historiografia Lingüística e aplicar seu resultado no estudo das idéias lingüísticas difundidas no Brasil, sobretudo no chamado português brasileiro.

Por estes e outros méritos, sua obra constitui leitura imprescindível a quem quiser conhecer mais a fundo o largo percurso trilhado pela história das idéias lingüísticas no Brasil e seus inumeráveis desdobramentos.

CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do povo à Rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

Sérgio Alves Peixoto

Universidade Federal de Minas Gerais

E escrever sobre um poeta como Carlos Drummond de Andrade, cuja fortuna crítica é bastante extensa e de grande qualidade, não deixa de ser um empreendimento perigoso. Pode-se cair na mesmice, repetindo-se o que já foi dito, ou acabar dizendo o que não tem grande relevância. Esse não é bem o caso do livro de Vagner Camilo: sem deixar de concordar em muitos aspectos com o que se tem falado sobre a poesia de Drummond, seu autor acrescenta à obra do poeta mineiro uma leitura própria e, no mínimo, instigante.

O objetivo principal de Vagner Camilo é mostrar como o projeto lírico de Drummond sofre grande modificação no ano de 1951, quando ele publica *Claro enigma*, seu mais desconcertante livro de poemas. Mas o crítico não

fica só nisso: busca apontar as razões dessa modificação, relacionando o novo projeto estético do poeta itabirano a uma decepção com o mundo que o cercava, a um pessimismo que tinha tudo a ver com o panorama do pós-guerra e, mais especificamente, ao desencanto com o dogmatismo e o populismo que o realismo socialista queria impor.

Assim, vemos como Drummond, que tinha assumido claramente uma participação social e política, principalmente com o conhecidíssimo *A rosa do povo*, de 1945, passa a dizer, no livro de 1951, que “os acontecimentos o aborrecem.” Estamos falando aqui da epígrafe escolhida para *Claro enigma*, um famoso verso de Paul Valéry, verso esse que deixou ainda mais enraivecida uma certa crítica que cobrava o engajamento do

artista. Camilo chega a afirmar, através de citação de José Guilherme Merquior, que, ao escolher o verso do poeta francês, Drummond “estava perfeitamente consciente do desafio que lançava ao moralismo simplista da maior parte do intelectualismo engajado” (p.44).

Na verdade, o estudo de Vagner Camilo acaba centrando-se mais na releitura de *Claro enigma*, fruto de um poeta que não mais acreditava nos ideais revolucionários do socialismo a que tinha se filiado, que se tinha desiludido com o fanatismo de seus amigos do Partido Comunista Brasileiro, que se tinha tornado um pessimista, mas nunca um alienado. Ao voltar-se para uma poesia vazada principalmente na forma do soneto, muitas vezes visto pejorativamente como herança parnasiana, Vagner Camilo mostra que Drummond, na verdade, desestruturou-o com uma constante ironia que punha por terra não só a própria forma escolhida, mas também a serena e impoluta linguagem dos mais requintados mestres do Parnaso. Um dos sonetos escolhidos por Camilo para rebater a crítica que tinha visto *Claro enigma* como um livro retrógrado e “parnasiano” é o famoso “Oficina irritada” que, já pelo título, põe abaixo a impassibilidade do parnasianismo.

Para desenvolver sua releitura de *Claro enigma*, Vagner

Camilo parte exatamente de uma outra: a da fortuna crítica sobre essa “guinada classicizante” do poeta mineiro. Aí, ele aponta erros fulcrais, principalmente no que diz respeito à aproximação do poeta com os da chamada Geração de 45, estes, sim, voltados para um formalismo estetizante e vazio. Camilo mostra, então, como isso é falso em Drummond, poeta para quem a noção de torre-de-marfim não tem nada a ver com alienação. Pelo contrário, o isolamento do poeta, essa sua retirada estratégica para uma espécie nova de torre-de-marfim, é o que exatamente lhe permitiu, mais nitidamente, ver e ver-se, criticar e criticar-se. É em *Claro enigma* que Drummond deixa transparecer melhor sua visão paradoxal do mundo, da poesia e de si mesmo. E é em sua torre que o poeta analisa o impasse em que vivia, isto é: participar do mundo, sem ser dogmático, como muitos exigiam que ele fosse, e exercer seu trabalho de poeta, sem cair no esteticismo alienante em que muitos poetas seus contemporâneos acabaram caindo.

Gostaríamos, agora, de apontar dois problemas na obra de Vagner Camilo. O primeiro são os extensos comentários sobre os contextos histórico e político, que acabam sendo um ponto de desequilíbrio no livro, não porque estejam aí deslocados, mas porque

são excessivos. Nesse momento, o crítico deixa de lado a poesia, voltando-se, insistente e repetitivamente, para a história e a política, como se sentisse necessidade de estar sempre se respaldando em elementos extra-literários para embasar a análise da poesia de Drummond. Isso, quando bem dosado, tem sua função e eficácia. Mas no caso do presente livro é um defeito, embora pequeno. A obra perde seu ritmo, e a leitura fica cansativa. Acreditamos que tal fato se deva ao livro de Vagner Camilo ser fruto de uma tese de doutorado, tipo de texto acadêmico em que se tem de estar, a todo momento, mostrando à banca examinadora que se teve um grande trabalho e uma grande leitura teórica. As modificações que o texto sofreu, ao se transformar em livro, não conseguiram eliminar o que vemos como uma falha na obra, tornando sua leitura muitas vezes cansativa e desinteressante.

Um outro pequeno problema aparece quando a análise de textos passa a ser especificamente o centro da atenção de Vagner Camilo. Ao estudar determinados poemas, ele, ao contrário do que esperávamos, se torna apressado, sem querermos dizer superficial. Muitas de suas análises poderiam ter sido mais aprofundadas e algumas paráfrases evitadas. Afinal

de contas, é da poesia de Drummond que o crítico pretende falar.

O que acabamos de dizer não desmerece em nada o livro de Vagner Camilo, como um todo. Seu conhecimento de poesia em geral e principalmente da poesia de Drummond é consistente. Disso ele nos dá provas, quando retoma, em comparações que faz durante seu trabalho, a poesia de Mário de Andrade e de outros poetas do Modernismo brasileiro para melhor avaliar tanto as “inquietudes” de Drummond, como disse Antonio Cândido, quanto a posição do itabirano como homem e poeta de seu tempo.

Dentro de uma obra instigante como a de Vagner Camilo, gostaríamos de ressaltar dois momentos. O primeiro, quando ele se debruça sobre um livro geralmente esquecido pela crítica: *Novos poemas*, publicado em 1948. Na análise que faz deste livro, Camilo mostra que aí já aparecem indícios da grande e inesperada mudança que viria a ser *Claro enigma*, três anos depois. Embora alguns textos ainda apresentem o cunho nitidamente participante encontrado nos publicados em *A rosa do povo* (“Notícias de Espanha”, por exemplo), já se vêem outros de cunho metafísico e hermético, como é o caso do belíssimo soneto

“Jardim”, espécie de precursor dos obscuros poemas de *Claro Enigma*, livro que representa essa espécie de poesia pura tão cara a Valéry.

O segundo momento é a parte mais extensa do livro, aquela em que o autor se detém mais especificamente em desvelar o claro enigma de Drummond. Aqui, uma novidade: o crítico não vai buscar, como seria de esperar, o sempre lembrado e cultuado poema “A máquina do mundo”, mas um outro, o quase esquecido “Relógio do Rosário”. É neste poema que o enigma drummondiano, segundo Camilo, se deixa ver claramente, pois nele o poeta tematiza o homem e sua dor de existir. Com

este poema, a culpa por não ter conseguido resolver os problemas da humanidade de que tanto falou em livros anteriores dá uma dimensão trágica ao poeta e a sua obra, colocando *Claro enigma* como um dos grandes momentos da trajetória poética de Drummond.

Não poderíamos terminar sem dizer que o estudo de Vagner Camilo é consistente, de grande fôlego e muito bem arquitetado. Nele se discutem temas complexos sobre a poesia de Drummond que o espaço de uma resenha não consegue dar conta. Vale a pena ler o trabalho de Camilo, como vale a pena sempre voltar a Drummond e a seu claro enigma.

HATHERLY, Ana. *O pavão negro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

Rogério Barbosa da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais

No primeiro semestre de 2003, foram editados simultaneamente dois livros de poesia de Ana Hatherly: *Itinerários* (edições Quasi) e *O pavão negro*. Esse acontecimento editorial tem relevância por apontar tensões e ratificar múltiplas linhas temáticas e formais da poesia de Ana Hatherly, já bastante conhecida por se tratar de uma artista polivalente, atenta e crítica em relação aos problemas da escrita, bem como daqueles que a vivência do mundo contemporâneo nos impõe. Assim, enquanto em *Itinerários* podemos surpreender o poeta como um “novo flâneur” de fim-de-século, aturdido pela potência das redes de simulacros ou pelas “grandes superfícies do consumo”, em *O pavão negro* nos deparamos com o tema da escrita, naquilo que ela possui de mudez e sombra, mas também da potência misteriosa da palavra, capaz de abrir novos flancos no corpo da linguagem ou de fazer cintilar a vida nessa mesma

linguagem-cárcere que é a escrita. Aliás, esse tema é recorrente na obra poética de Ana Hatherly, tanto na visual quanto na poesia verbal. Vários títulos apontam isso: *Mapas da imaginação e da memória* (1973), *Escrita Natural* (1988), *A cidade das palavras* (1988), *A idade da escrita* (1998), *Hand Made* (2000). É desse trânsito intermitente entre o verbal e o não-verbal, entre o poema do pensamento e o da expressão subjetiva que surge uma poesia multifacetada e complexa, produzida por Ana Hatherly desde os fins dos anos de 1950. O poema que dá título ao livro serviu como um guia para uma exposição, em 1999, de trabalhos de poesia visual e de pintura – quase sempre experiências-limite na produção da autora, uma vez que, como lembra Pedro Cunha e Silva, essa confluência acaba por constituir uma obra alimentada pela bipolaridade “escrita ou pintura, pintura ou escrita; escrita e pintura, pintura e escrita.” (p. 11). Estabelece-se, com

isso, um jogo de caos e ordem, dado que essa última instância é a que permite a existência da escrita, enquanto a primeira cria a possibilidade de re-alimentação infinita da linguagem, como se lê no poema “Um campo aleatório”: “A língua:/ um campo aleatório” (p. 40). No poema-guia, “O pavão negro”, a escrita (ou o escrever) é a “Última instância rebelde/é jogo/ luta/luto/ grito calado” (p. 19). Para que esse grito não se perca no ar, para que ele se torne beleza e, principalmente, para que nós possamos dar conta desse “real” que nos atinge e anula, precisamos da escrita:

“(…)

II

O agudo grito do pavão
reverbera
e depois perde-se no ar

Na escrita
torna-se imagem
a imagem que a tinta reproduz
no assalto do ver-ler

A sua sedução
é um ponto de partida
feito de rastos
restos
resíduos
um jogo de dados” (Ibidem, p. 20)

Como se percebe neste fragmento, escrever é jogar um jogo que leva, ao mesmo tempo, ao fim da escrita e ao seu reinício perma-

nente, já que ela tem como ponto de partida os seus rastros e resíduos. O que a escrita tende a fixar, o grito do pavão/a dor do poeta, é também o que se perde no infinito jogo dos sentidos. Portanto, as lágrimas do poeta são feitas de tinta, são palavras de papel – “coisas/que não existem/senão assim/nesse real imaginado.” (p. 46). Justamente porque a palavra tem essa estranha potência de fixar o não existente ou re-imaginar o que existe, tudo cabe dentro das palavras, dentro dos poemas:

“O vô sinuoso das aves
as altas ondas do mar
a calmaria do vento:
Tudo
tudo cabe dentro das palavras
e o poeta que vê
chora lágrimas de tinta.”
 (“As lágrimas do poeta”, p. 22)

No decorrer da leitura de *O pavão negro*, vamos recolhendo as imagens-metáforas da escrita que, se não explicam o título do livro, ao menos aguçam os sentidos para as palavras, conforme a poeta, nossas “línguas dos olhos”: “lágrimas de tinta”, “Um rio de escondidas luzes”, “micro-horizontes”, “montanhas de espuma”, “palavras-objectos”, “símbolos persistentes”, “sombrias”, entre outras. Afinal, a escrita nada mais é do que sombras, simulacros do real. Ana Hatherly faz-nos

lembrar, em contraponto, a imagem do cisne na poesia simbolista, em seu mavioso canto de morte. Na sua "caixa de ferramentas", entretanto, a nostalgia é "o adeus da paixão", é a "sombra desmaiada/emergindo cada vez mais lenta", é a "lassidão crepuscular, /assassina do dia". Por isso, ao invés do cisne, Hatherly prefere o pavão como metáfora de sua linguagem poética. O encantamento que emerge de seu vôo é frágil e misterioso, principalmente é preciso ver e querer ver para o alcançar:

"III

O voo do pavão do pavão
Cruza o ar da página
e logo pára
pousando na copa do sentido

O seu largo leque
só se abre

quando alguém o vê
quando alguém o quer

Só então desdobra
o radioso encanto
do seu frágil mistério" (p. 21)

Em outras palavras, também de Ana Hatherly, nas "metáforas de "O cisne intacto", reproduzido em *Um calculador de improbabilidades* (Quimera, 2001), isso quer dizer que

"O texto é um espaço
crítico
uma experiência
de quem
lê
esparso
intrépido
o livre
livro
ofuscado por nós"
(HATHERLY, 2001, p. 303).



NORMAS EDITORIAIS PARA PUBLICAÇÃO DE TRABALHOS

1. Serão aceitos, para serem apreciados pelo Conselho Editorial, artigos sobre Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, bem como sobre relações dessas literaturas com a de outros países, com o mínimo de 10 e o máximo de 30 páginas. Também serão aceitas resenhas de livros (sobre os assuntos citados e também sobre Lingüística, Teoria e Crítica Literária) publicados nos últimos 3 anos, com o mínimo de 2 e o máximo de 8 páginas.
2. Todos os textos serão submetidos a parecer do Conselho Editorial, sob a forma de duplo anonimato. O Conselho poderá sugerir, aos autores dos textos selecionados, modificações de estrutura ou conteúdo.
3. Os textos devem ser entregues em três cópias, impressas e anônimas, e uma cópia em disquete, digitada utilizando o redator MSWord, com a seguinte formatação:
 - Margens de 3 cm, papel A4.
 - Uso da fonte Times New Roman, corpo 12, espaço duplo, em todo o texto, exceto para as citações com mais de três linhas e para os resumos.
 - Uso da fonte Times New Roman, corpo 11, espaço simples, para as citações com mais de três linhas e para os resumos.
 - As citações de até três linhas devem integrar o corpo do texto e ser assinaladas entre aspas.
 - As indicações bibliográficas deverão ser colocadas em nota de rodapé, da seguinte forma: SOBRENOME DO AUTOR; vírgula; data da publicação; ponto; abreviatura de página (p.) e o número desta(s); ponto. Não devem ser utilizadas expressões tais como *idem*, *ibidem* ou *op cit.*
Exemplo: SERRÃO, 1985. p. 31-36.
 - A bibliografia deverá estar no fim do texto, antes do resumo e do abstract, com a seguinte formatação: fonte Times New Roman, corpo 12, espaço duplo, e conter todas as obras citadas nas indicações bibliográficas. Ela deve seguir as normas da ABNT, a saber:

Para livros deverá ter o seguinte formato:

SOBRENOME DO AUTOR, nome do autor. *Título do livro*. Local de publicação: Nome da editora, Data da publicação. (Incluir, entre o *Título do livro* e o Local de publicação, o número da edição, quando não for a primeira, usando para tanto o formato: Número da edição em algarismo arábico. ed.)

Exemplo:

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

Para artigos publicados em revistas e periódicos deverá ter o seguinte formato:

SOBRENOME DO AUTOR, nome do autor. Título do artigo. *Nome do periódico*, série do periódico, local de publicação, v. Volume do periódico, n. Número do periódico, p. Páginas em que está presente o artigo, data.

Exemplo:

PESSOA, Fernando. A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada. *A Águia*, 2. série, Porto, v. 1, n. 4, p. 101-107, abr. 1912.

4. Todos os artigos devem vir acompanhados de dois resumos, digitados após a bibliografia – um em português e outro em inglês, francês ou espanhol –, com a seguinte formatação: fonte Times New Roman, corpo 11, espaço simples.
5. As cópias, impressas e anônimas, devem ser enviadas para o Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFMG, acompanhadas de um disquete, devidamente identificado, com um só arquivo contendo o texto, a bibliografia e os resumos, nesta ordem. Anexar uma folha contendo o nome do autor, o título do texto, o endereço, o e-mail e o número de telefone para contato.
6. Os autores de textos aceitos para a publicação terão direito a três exemplares da *Revista*.
7. Os originais não aprovados não serão devolvidos, a não ser quando procurados no prazo máximo de seis meses após a publicação da *Revista*.