LÉIA PATRÍCIA CAMARGOS

A presença das literaturas portuguesa e africana de língua portuguesa no *Suplemento Literário Minas Gerais* (1966/1988): indexação, coletânea de textos e banco de dados

ASSIS
2004

LÉIA PATRÍCIA CAMARGOS

A presença das literaturas portuguesa e africana de língua portuguesa no *Suplemento Literário Minas Gerais* (1966/1988): indexação, coletânea de textos e banco de dados

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, para a obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de Concentração: Literaturas de Língua Portuguesa.
Orientadora: Dra. Rosane Gazolla Alves Feitosa

ASSIS
2004

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Camargos, Léia Patrícia
C172p A presença das literaturas portuguesa e africana de língua portuguesa no Suplemento Literário Minas Gerais (1966/1988): indexação, coletânea de textos e banco de dados / 4 v. (1479 f.) : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Periódicos brasileiros – Belo Horizonte (MG). 2. Literatura portuguesa. 3. Literatura africana. I. Título.

CDD 056.9
869.09

À minha família, o maior de todos os bens;

À minha mãe Divina, pelo apoio.

À sempre presente Profª. Rosane Gazolla Alves Feitosa, espelho da dedicação e da generosidade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por me fortalecer nos momentos mais críticos desta jornada e por ter colocado em meu caminho pessoas maravilhosas, que, de forma direta ou indireta, contribuíram para o cumprimento desta tarefa.

À CAPES, órgão financiador da pesquisa.

À profª. Drª. Rosane Gazolla Alves Feitosa, orientadora, educadora e amiga que, sempre presente, ensinou-me que os desafios precisam ser vencidos com bom humor e muita garra.

Aos professores Drª. Tania Celestino Macedo e Drº. Álvaro Santos Simões Júnior, membros da Banca de Qualificação, pelas sugestões apresentadas e pela validade das mesmas, em sua maioria acatadas.

Aos funcionários do Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa – CEDAP – ,em especial, à Marlene, Isabel e Camila, pela colaboração , simpatia e suporte técnico desde o início da pesquisa.

A todos os funcionários da biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Campus de Assis, pela prestatividade sempre espontânea.

À Júnia Lessa França e Rosângela Costa Bernardino, da Biblioteca da UFMG, que nos ajudou com informações sobre o jornal.

Agradeço à Joselini Aparecida Camoleze Delantonia pelo empenho e preciosa ajuda.

Ao Aldo que sempre acreditou em mim e transmitiu-me segurança e carinho para que desse início a esta jornada.

À minha segunda família que foi conquistada aqui em Assis: José Barreto, Sebastiana, Silvana, Guiomar, Jackeline, Anderson, Alan, Henrique, Claudinei e Bauru.

Aos meus amigos de todas as horas: Alexandra dos Santos Pinheiro, Fernanda Ap. Ribeiro, Ana Ney, Eduardo Amaro, Cristiano Santilli, Cíntia Figueiredo, Rodrigo, Luciene, Nair Cândido de Figueiredo, Vivian, Rose Mazo, Thiago, Paulo, Eliegem, Liliane, Ieda Nogueira Ferreira.

Aos meus irmãos de coração Alcione e João Garcia.

Às famílias Lopes Ruiz e Garcia pela amizade.

Á Regina Célia Garcia Girotto e Ademur pelo apoio e amizade desde os tempos de graduação.

Ao grupo de oração “Água Viva” que orou pelo meu trabalho e por mim, em especial, à Sueli e ao Ivan, pelo exemplo de fé e amizade.

Aos amigos conquistados no acampamento juvenil de 2003, em Ibirarema, que me ensinaram a ter fé, mesmo diante do mais difícil desafio.

Ao Antônio Lemos de Oliveira e família pelo carinho e companheirismo dedicados a mim desde os tempos de graduação. Agradeço também toda confiança e apoio financeiro.

Ao Agnaldo Batista, que me acompanhou em todos os momentos.

CAMARGOS, Léia Patrícia. *A presença das literaturas portuguesa e africana de língua portuguesa no Suplemento Literário Minas Gerais (1966/1988):* indexação, coletânea de textos e banco de dados. Assis, 2004, 1312 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

RESUMO

Indexação de textos de crítica e de criação literária das literaturas portuguesa e africanas de língua portuguesa publicadas no *Suplemento Literário Minas Gerais* (1966-1988), com o objetivo de: a) resgatar a memória das referidas literaturas; b) traçar o percurso do periódico *Suplemento Literário Minas Gerais*; c) indexar os textos das literaturas mencionadas; d) elaborar uma coletânea de textos integrais (impressa) de crítica e de criação literária com os textos referentes ao item c; e) criar um Banco de Dados informatizado (coletânea de textos integrais digitalizados, em formato PDF, com possibilidade de acesso por meio de fichas catalográficas) com os textos do item d. Por meio do contato com as fontes primárias, procedeu-se à indexação dos textos referentes às literaturas acima, tendo sido estes organizados em fichas catalográficas e em índices remissivos, em formato de quadros,observando-se os itens: cronologia de publicação, colaboradores, escritores e frequência. O produto da pesquisa democratizará e disponibilizará o acesso a periódicos brasileiros e a um número considerável de textos integrais digitalizados das literaturas portuguesa e africanas de língua portuguesa.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa; Literaturas Africanas de Língua Portuguesa; *Suplemento Literário Minas Gerais*; Banco de Dados; Indexação.

CAMARGOS, Léia Patrícia. *The presence of Portuguese literature and African Literatures in Portuguese language published in Literary Supplement of Minas Gerais (1966/1988):* indexation, collected texts and data base. Assis, 2004, 1479 f. Master's thesis (Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ABSTRACT

This is indexation of critical and literary texts of Portuguese literature and African literatures in Portuguese language published in *Literary Supplement Minas Gerais (newspaper)* (1966/1988) with the purpose of: a) keeping the memory of the mentioned literatures; b) reviewing the course of the Brazilian periodical *Literary Supplement Minas Gerais*; c) indexing the texts from those literatures mentioned above; d) making up a collecting the critical and literary texts mentioned in item c in an unabridged printed version; e) making up a Data Base (collected texts digitalized in full, in PDF format, with search access through a cataloguing cards. After contacting the primary sources, the indexation of Portuguese literature and African literatures in Portuguese language were done, as these texts were organized in cataloguing cards and reviewing indexes, in table format, watching the following items: publishing chronology, collaborators, critical articles, literary articles, writers and literary texts. The final product of the research – Data Base and collected texts – will democratize and enable the reading of a Brazilian periodical, the *Literary Supplement Minas Gerais* and a large number of digitalized unabridged texts in full from Portuguese literature and African literatures in Portuguese language.

Keywords: Portuguese literature; African Literatures in Portuguese language; Indexation; Data base; *Literary Supplement of Minas Gerais (newspaper).*

SUMÁRIO

VOLUME I

INTRODUÇÃO 09

CAPÍTULO 1 - O *Suplemento Literário Minas Gerais* 14

1.1 Trajetória 14

1.2 Principais características do *Suplemento* 18

1.3 A História contada por quem a escreveu 22

CAPÍTULO 2 - Indexação do *Suplemento Literário Minas Gerais* (1966-1988): índices remissivos 28

2.1 Apresentação dos Dados Quantitativos 28

2.2 Breve Explanação sobre a Presença das Literaturas Portuguesa e Africana 29

2.3 Organização dos Quadros 30

CONCLUSÃO 70

REFERÊNCIAS 72

ANEXOS 80

Anexo 1 - Fichas catalográficas dos artigos de crítica literária 81

Anexo 2 - Textos integrais: artigos de crítica literária e textos de criação literária (1966-1969) 145

VOLUME II

Anexo 2 - Textos integrais: artigos de crítica literária e textos de criação literária (1970-1974) 367

VOLUME III

Anexo 2 - Textos integrais: artigos de crítica literária e textos de criação literária (1975-1979) 755

VOLUME IV

Anexo 2 - Textos integrais: artigos de crítica literária e textos de criação literária (1980-1988) 1095

Anexo 3 - CD-ROM (Banco de dados)

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Cronologia dos artigos de crítica literária (crítica, ensaio, entrevista) 31

Quadro 2 - Colaboradores do *Suplemento Literário Minas Gerais* 56

Quadro 3 - Escritores de língua portuguesa citados nos artigos 63

Quadro 4 – Índices proporcionais da freqüência de publicação 69

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Freqüência anual de publicação dos artigos de crítica literária e textos literários 68

INTRODUÇÃO

Os suplementos literários de vários jornais diários, nacionais ou estrangeiros são uma fonte a que se pode recorrer para aprofundar o conhecimento de literatura, por serem veículos, da crítica especializada emergente, empenhada em tornar a literatura acessível a uma massa de leitores e, simultaneamente, refletir e teorizar sobre tendências e talentos no exato momento em que afloram. Os artigos literários publicados em jornais exercem um papel democratizante, decodificando e traduzindo a literatura para um público amplo, em um país de acesso difícil à educação formal. Neles publicam-se ensaio e críticas literárias, ficção, poesia, lançamentos de publicações diversas e ilustrações. No Brasil, nas décadas de 50 a 80, os suplementos literários mais significativos foram os dos jornais: *O Estado de S.Paulo, Folha de S. Paulo, Minas Gerais, O Globo, Jornal do Brasil.*

A presente dissertação originou-se durante as pesquisas "*A produção crítica e literária de literatura portuguesa e de literaturas africanas de língua portuguesa nos periódicos brasileiros: Suplemento Literário Minas Gerais (1966 a 1972)*" e o seu desdobramento "*A produção crítica e literária de literatura portuguesa e literaturas africanas de língua portuguesa nos periódicos brasileiros: Suplemento Literário Minas Gerais (1973 a 1988)*", desenvolvidas como Iniciação Científica, com apoio do CNPq, durante a graduação, no período de Agosto de 1998 a 10 de Dezembro de 1999, sob a orientação da Profª. Rosane Gazolla Alves Feitosa, do Departamento de Literatura, da Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, campus de Assis.

Esse trabalho tem por objetivo: a) resgatar a memória das literaturas portuguesa e africanas de língua portuguesa do periódico mineiro *Suplemento Literário Minas Gerais* (*SLMG*) de 1966-1988, b) resgatar a história, percurso e importância do *SLMG*; c)indexar os

textos de crítica e de criação literária das referidas literaturas publicados no *SLMG*, de 1966 a 1988; d) elaborar uma coletânea impressa de textos integrais das literaturas acima mencionadas encontrados no *SLMG*; e) criar um Banco de Dados informatizado (textos integrais digitados referentes ao item d), com possibilidade de acesso por meio de fichas catalográficas; f) disponibilizar e democratizar estas fontes de consulta (coletânea impressa de textos e Banco de Dados informatizado) para eventuais necessidades e interesses, sistematizando-a para futuros pesquisadores.

A presente dissertação insere-se na área de Concentração "Literatura e Vida Social", e do Programa de Pós-Graduação em Letras e na Linha de Pesquisa "Leitura, História e Crítica Literária"; faz parte de pesquisas do Grupo de Pesquisa "Memória e Representação Literária" do Departamento de Literatura e integra o Projeto de Pesquisa da orientadora "A presença da literatura portuguesa (textos de crítica e de criação literária) em periódicos brasileiros e portugueses", da FCL - UNESP - Assis.

O *Suplemento Literário Minas Gerais* teve início em 1966 e continua em atividade até o presente momento. É semanal e publicado em Minas Gerais pela Secretaria do Estado e Cultura do Estado de Minas Gerais. No período de **1966 a 1988** foram publicados **1112** fascículos, cada um com doze páginas aproximadamente. O *Suplemento Literário Minas Gerais* surgiu para suprir uma lacuna na publicação de temas literários para a sociedade mineira. Inicialmente voltado para suas origens, foi-se alargando, tornando-se panorâmico devido a adesões de vários autores novos de diversos estados.

Deve-se ressaltar que a escolha desse periódico para estudo decorreu dos seguintes fatores:

1) importância e variedade do material de Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa nele contido; 2) existência do periódico no acervo do Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP), localizado no campus da Faculdade de Ciências e Letras,

UNESP, Assis, facilitando a consulta ao mesmo; 3) periodicidade deste suplemento literário que vêm resistindo à passagem e às mudanças do tempo.

O recorte temporal proposto, de 1966 a 1988, justifica-se por três razões, a saber: 1) 1966 foi o ano em que surgiu o *Suplemento Literário Minas Gerais;* 2) quantidade de textos que fazem referência às literaturas portuguesa e africanas de língua portuguesa encontrados até 1988;3) período em que a coleção do CEDAP está quase completa.

Para obtermos todos os dados referentes às literaturas portuguesa e africanas de língua portuguesa, primeiramente fizemos um árduo trabalho de consulta a todos os números do *Suplemento Literário Minas Gerais* no período de 1966 a 1988, fazendo uma espécie de rastreamento, para verificar e indexar os periódicos adquiridos pelo CEDAP. Em seguida, foi feito um mapeamento desse material e optamos por um recorte temporal, observando os critérios acima referidos no parágrafo 2. Portanto, trabalharemos apenas os 415 artigos de crítica e de criação literária das literaturas portuguesa e africanas de língua portuguesa de 1966 a 1988, e restringiu-se o *corpus* de nossa dissertação. Delimitado o *corpus*, verificou-se a inviabilidade, no exíguo espaço de tempo do mestrado, de analisar ou comentar individualmente cada um dos textos, em decorrência do grande número dos mesmos. Dessa forma, tivemos de fazer nova opção metodológica e estabelecemos: a elaboração de um comentário geral dos 415 textos e um destaque à trajetória e às principais características do SLMG.

Após estas considerações, apresentamos a forma como foi organizado o texto da presente dissertação. Decidimos estruturá-la em dois capítulos e 3 anexos. O primeiro capítulo, "*O Suplemento Literário Minas Gerais*", trata da trajetória do referido suplemento: história, colaboradores, características desde sua fundação em 1966. Achamos importante documentar essas afirmações retirando-as do próprio jornal, daí o sub item em que contamos a

história do Suplemento por meio do depoimento de seus próprios colaboradores, diretores, secretários de redação, publicados em vários artigos do *SLMG*.

O segundo capítulo, "Indexação do *Suplemento Literário Minas Gerais*: índices remissivos", apresenta os dados quantitativos da pesquisa. Utilizamos quatro quadros para organizar os índices de: a) cronologia de publicação, b) colaboradores, c) escritores, d) proporcional de publicação. Completa o capítulo um gráfico ilustrativo, acompanhado de um quadro representativo(item d), ambos referentes à freqüência de publicação no *Suplemento*, bem como uma breve consideração sobre a estruturação dos quadros.

O Anexo 1 - "Fichas catalográficas dos artigos de crítica literária e textos de criação literária", traz as fichas catalográficas integrais, contendo cada uma o título do artigo, autor, data, número de publicação do Suplemento, página, resumo e palavras-chaves, pois estas se tornam um veículo de fácil acesso ao conteúdo dos textos pela sua concisão e objetividade nas informações. Se houver interesse por parte do leitor, este poderá se reportar aos textos integrais.

O Anexo 2 - "Textos integrais: artigos de crítica literária e textos de criação literária das literaturas portuguesa e africanas de língua portuguesa", é composto por um conjunto de 415 textos, sendo que somente 48 são de criação literária.

O Anexo(2) está organizado em quatro volumes na seguinte forma: final do I) 1966 a 1969), II) 1969 a 1973, III) 1974 a 1979 e IV) 1980 a 1988. Os textos críticos e de criação literária referentes às literaturas portuguesa e africanas de língua portuguesa, foram transcritos para o português atual com atualização da ortografia.

O Anexo 3 - "CD-ROM (Banco de Dados)", integra um CD-ROM contendo um Banco de Dados com o propósito de facilitar a busca, a consulta e o acesso aos textos integrais de literaturas de língua portuguesa encontrados no *SLMG* e sua conseqüente divulgação.

É nossa intenção disponibilizar esta pesquisa na Internet, hospedando-a na página do Departamento de Literatura da FCL-Assis/UNESP, democratizando ainda mais o acesso às referidas literaturas, dando visibilidade e retorno social às pesquisas realizadas por este Departamento e pelo Programa de Pós-Graduação em Letras desta Faculdade.

Ressaltamos que a fonte primária de nossa pesquisa, os exemplares em papel do *Suplemento Literário Minas Gerais*, encontram-se no acervo do CEDAP (Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa) da FCL-Assis/UNESP, fonte essa que, a partir da doação[1] da pesquisadora que anteriormente trabalhou com o *SLMG*, Ieda Maria Ferreira Nogueira[2], e também da doação de nosso material, este acervo passará a ser o único local do Estado de São Paulo em que o *SLMG* estará com a coleção quase completa.

Notamos que na execução e preparação dos projetos que fazem parte da Linha de Pesquisa da presente dissertação verifica-se a precariedade das fontes primárias de consulta organizadas para o estudo.

Lembrando e concordando com Robert Lewis Collison, o trabalho com periódicos exige, além de uma rigorosa disciplina, um conhecimento mais amplo da época de sua publicação, seguindo critérios uniformes e estabelecidos previamente, justificando-se esse tipo de trabalho por envolver uma metodologia que colabora com os pesquisadores de diversas áreas (COLLISON, 1972, p. 11).

[1] Os jornais xerocopiados foram adquiridos da Biblioteca de Letras da UFMG, com o auxílio da bolsa concedida pela CAPES.

[2] A pesquisadora elaborou a dissertação *A indexação do Suplemento Literário Minas Gerais* em 2000 orientada pela Prof. Diléa Zanoto Mânfio. (FLC – UNESP – Assis).

CAPÍTULO 1 - O *Suplemento Literário de Minas Gerais*

1.1 Trajetória

A preocupação em criar o Suplemento Literário surgiu no Governo de Israel Pinheiro, visto que cerca de 200 municípios de Minas Gerais estavam sem receber jornais ou informações do restante do País. O jornal que chegava a estas localidades era o *Minas Gerais*, órgão oficial, mas trazia em suas páginas leis, decretos e atos administrativos.

Israel Pinheiro, preocupado com esta lacuna, recomenda a Raul Bernardo de Senna, diretor da Imprensa Oficial, que preparasse uma seção de notícia e uma página de literatura. Nesta época, alguns intelectuais colaboravam com Senna, dentre eles encontravam-se: Murilo Rubião, Ayres da Matta Machado Filho e Bueno de Rivera. O ficcionista mineiro Murilo Rubião, ao tomar conhecimento dessa decisão do Governador, sugere a criação de um Suplemento Literário.

Um mês depois, no dia 03 de Setembro de 1966, surgia como encarte do Diário Oficial do Estado o primeiro número do *Suplemento Literário*, tendo Murilo Rubião como secretário da publicação e Paulo Campos Guimarães na direção da Imprensa Oficial.

No *Suplemento Literário*, o editorial de apresentação vem marcado por vários propósitos nítidos e ambiciosos:

> Cumprindo mais uma etapa de seu atual programa de renovação, o “Minas Gerais” lança hoje o “Suplemento Literário” de publicação semanal e que circulará regularmente com a edição de Sábado. A função profícua de “Órgão Oficial dos Poderes do Estado” em nada contraria o propósito de apresentar êste jornal caráter mais amplamente informativo como os outros. Essa foi a orientação mantida durante vários decênios da história do “Minas Gerais”, tradição interrompida temporariamente e que ora se procura retomar. Melhor ainda se insere na presente fase renovadora o lançamento de um suplemento dedicado à arte em geral, providência que se compreende também no plano cultural do govêrno. Justo, portanto, que neste primeiro número se faça menção dos nomes do Governador Israel Pinheiro e do seu digno auxiliar, o jornalista Raul Bernardo Nelson de Senna, ex-Diretor da

> Imprensa Oficial que, na profícua gestão, teve a esclarecida iniciativa de criar o “Suplemento Literário”.
> Na sua simplicidade, o título escolhido para esta nova secção do “Minas Gerais”, contém o essencial de um programa consciente. Deliberamos reivindicar a importância da literatura, freqüentemente negada ou discutida. Para começar tomamos o têrmo na acepção mais ampla.
> Nessa ordem de idéias, o “Suplemento Literário” vai inserir não só poesia, ensaio e ficção em prosa, mas também a crítica literária, a de artes plásticas, a de música. Sem negligenciarmos os aspectos universais da cultura, queremos imprimir a estas colunas feição predominantemente mineira, assim no estilo de julgar e escrever, como na escolha da matéria publicável. A felicidade à Província dos têrmos que a situamos, até conjura o perigo do provincianismo.
> O anseio de atingir a esquiva perfeição configura a chamada mineiridade, na opinião de alguns. Porque cientes e conscientes dos lados negativo e positivo de semelhante intenção, permitimo-nos a coragem de aspirar ao melhor que nos seja possível. Para tanto, a Comissão de Redação dará o máximo de si mesmo, para poder exigir igual esforço dos demais escritores da equipe responsável. O trabalho solidário há de superar fraquezas e deficiências.
> Esperamos reviver significativa tradição dêste jornal, que a história das letras em Minas não deixou de registrar. Alguns entre os mais influentes escritores de hoje publicaram no “Minas Gerais” as primeiras manifestações de seu talento, em poesia e prosa. Ombrearam então com autores já consagrados pela crítica e pelo público. De maneira idêntica procederemos agora, em relação a novos e a colaboradores de conceito firmado.
> Valham as intenções dêste programa. Assim nos seja dado cumpri-lo. (APRESENTAÇÃO, 1966, p. 1).

De acordo com este programa percebemos que o *Suplemento Literário* queria acolher com igual receptividade a colaboração do nome consagrado e a do autor novo que evidenciasse alguma forma de talento.

Os textos publicados no periódico reafirmam os objetivos bem definidos da Comissão de Redação, visto que o destaque dado à Literatura Brasileira era bem mais evidente. Nas páginas do Suplemento foi possível acompanhar a trajetória de escritores e intelectuais mineiros, bem como a publicação de suas obras.

Em comemoração ao aniversário de um ano do *Suplemento Literário*, a primeira página intitulada “Um ano de participação e diálogo”, dedica-se a comentar o percurso do periódico que esteve voltado para a valorização da autêntica literatura e ressalta que:

> Desde o início procuramos valorizar a autêntica literatura e permanecermos abertos, embora sem concessões, aos fatos novos que assinalam a atual etapa do processo vivo das letras e das artes no país e no mundo.

> Em verdade, o que o SUPLEMENTO LITERÁRIO realizou ao longo do seu primeiro ano de circulação não foi outra coisa senão o objetivo de tornar presente no panorama da cultura brasileira a participação mais efetiva de Minas, através de um diálogo em que nós mineiros, ao mesmo tempo que fizéssemos ouvir a nossa mensagem, recebêssemos em troca a contribuição de outras vertentes do pensamento e do espírito criador, representativas dos diferentes centros intelectuais que se situam além de nossas fronteiras. Dentro dessa orientação, evitamos centralizar a nossa atividade numa direção regional e particular. (UM ANO..., 1967, p. 1).

Na década de 50, os jornais diários do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte além de monopolizarem a criação cultural também eram os centros intelectuais e universitários de maior prestígio. Além disso, os periódicos de expressão nacional e de maior circulação no Brasil nesta época eram publicados nestas cidades, afirma Alzira Alves de Abreu (1996) .

O *SLMG* circulava aos sábados como encarte do Minas Gerais, visto que esta característica marcava os suplementos ou cadernos de arte e literatura que eram editados aos sábados ou domingos.

Segundo Nelson Werneck Sodré o fato dos suplementos serem editados nos finais de semana indicava que a literatura e a arte eram vistas como algo sem importância, visto que eram destinadas somente ao “lazer, à pausa, à ociosidade, coisa domingueira, aos dias em que, com a trégua no trabalho, é possível cuidar de alguma coisa sem importância, gratuita, fácil e vazia” (SODRÉ, 1957 apud ABREU, 1996, p. 20).

Sodré compara os suplementos ao de assistir filmes de faroeste que em “nada perturba a santa paz da consciência, não toca nas causas sagradas, não bate com os santuários do pensamento, e também não exige ginástica nenhuma de raciocínio, é tudo muito plano, muito chão, muito domingueiro, muito plácido” (SODRÉ, 1957 apud ABREU, 1996, p. 20).

Ao serem editados aos sábados ou domingos os *Suplementos Literários* atingiam mais leitores, já que as edições dominicais são as mais lidas no país. Dessa forma, pode-se dizer

que, ao contrário do que menciona Sodré, a circulação desses suplementos nos finais de semana indicava a intenção de divulgar a literatura e a arte em geral.

Tal intenção se confirma no discurso de Silviano Santiago ao mencionar que "(...) o jornal criou semanalmente para o escritor e a literatura um lugar muito especial – o suplemento literário". E também ao explicar a diferença entre complemento e suplemento:

> [...] complemento é parte de um todo, o todo está incompleto de falta o complemento. Suplemento é algo que se acrescenta a um todo. Portanto sem o suplemento o todo continua completo. Ele apenas ficou privado de algo a mais. A literatura (contos, poemas, ensaio, crítica) passou a ser algo a mais que fortalece semanalmente os jornais, através de matérias de peso, imaginosas, opinativas, críticas, tentando motivar o leitor apressado dos dias de semana a preencher o lazer do Weekend inteligente. (SANTIAGO, 1992 apud ABREU, 1996, p.21).

A primeira publicação do jornal apresenta uma grande diversidade de assuntos, destacando na capa, um editorial sob o título de "Apresentação", o trabalho do artista plástico Álvaro Apocalypse e o poema "O país dos laticínios", do poeta Bueno de Rivera.

Na segunda página o artigo de Fábio Lucas, sob o título de "Função da poesia renovadora", ao lado de outro, assinado por João Camilo de Oliveira Torres, enfocando o papel de Minas Gerais na conjuntura política do país.

Na página três, destaca-se a estréia da coluna "Roda Gigante", uma das principais atrações do Suplemento por vários anos, assinada pela poeta e ensaísta Laís Corrêa de Araújo.

O primeiro número destaca também o ensaio de Affonso Ávila sobre o romântico Sousândrade; uma reportagem sobre o compositor Arthur Bosmans, o depoimento de Noêmia Pires Frieiro sobre seu marido, o escritor e crítico literário Eduardo Frieiro; o ensaio sobre Euclides da Cunha de Aires da Mata Machado Filho; o poema "Bigode" de Libério Neves; conto "Na rodoviária" de Ildeu Brandão com ilustração de Eduardo de Paula; o artigo sobre Ouro Preto na coluna de Artes Plásticas; o artigo sobre o cineasta Jean Luc Godard e a entrevista com Franz Kafka concedida a Luís Gonzaga Vieira, no sanatório de Kierling em 1924.

1.2 Principais características do *Suplemento*

O *Suplemento Literário Minas Gerais*, até início da década de 1990, circulava como encarte do *Diário Oficial do Estado*, daí o nome *Suplemento Literário* ***do*** "*Minas Gerais*", pelo qual ficou conhecido popularmente. No entanto, o título do periódico de 1966 a 1992 foi *Suplemento Literário Minas Gerais*.

Em 1994, desliga-se da publicação do *Diário Oficial*, torna-se um Suplemento autônomo, editado pela Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, por intermédio da Superintendência de Publicações e do Suplemento Literário. A partir daí, denomina-se *Suplemento Literário* ***de*** *Minas Gerais*, impresso com o apoio da Imprensa Oficial do Estado. A direção do periódico, que antes estava a cargo do secretário de redação ou da Comissão Editorial, torna-se função de um único editor.

No início, em 1966, o jornal possuía oito páginas, mas, já no segundo mês de circulação, o número de páginas passou para doze. Em números especiais, estas aumentavam para dezesseis. O suplemento especial com a maior quantidade de páginas é o número 1.000, do dia 30 de Novembro de 1985. Este possui quarenta páginas, as primeiras contam a história do jornal e as demais trazem contos e poemas de escritores consagrados, aparecendo apenas uma matéria sobre crítica literária.

O *SLMG* circulou, desde sua primeira publicação até 1988, com o mesmo formato de 40 x26 cm., alternando apenas o número de páginas, como mencionamos anteriormente. O número de colunas variava entre três e cinco.

A partir de 18 de julho de 1986, o *Suplemento Literário* que era de circulação semanal, passa a ser quinzenal, no primeiro e terceiro sábado de cada mês, publicado com um número que variava entre doze e vinte páginas, nas quais se destacam os artigos de crítica literária e

de criação literária, além de ter um espaço reservado ao teatro, à música, ao cinema e às artes plásticas.

O padrão gráfico manteve-se ao longo do período, 1966 a 1988, apresentando em todos os números uma página com uma ilustração acompanhada de um pequeno texto, sendo que este pode ser um poema, um conto, ou até uma biografia. O nome do jornal está sempre em destaque com letras maiúsculas e em negrito, aparecendo no alto no pé da página.

Observa-se, ausência de divisões rigorosas de seções. No início de sua publicação, as seções duravam cerca de oito números. Ao longo dos anos, as seções passam a ter existência mais duradoura, pois, dá-se destaque a uma seção em cada número do periódico, como se fosse um número temático.

A seção fixa que permaneceu por mais tempo no *SLMG* foi “Roda Gigante” escrita por Laís Corrêa de Araújo. Era destinada aos comentários sobre lançamentos de livros e revistas e alguns escritores, bem como notícias breves sobre eventos culturais e viagens. Um pouco acima do texto eram inseridas ilustrações com as capas dos livros novos e fotos dos respectivos autores.

Em alguns exemplares, nota-se também nesta seção cinco divisões: 1) A Editora; 2) O Autor; 3) O Livro; 4) O Comentário e 5) Informais. O item cinco era dividido por números que variavam entre 10 e 17, dependendo da quantidade de notícias breves. A “Roda Gigante”, por vários números, pôde ser encontrada na terceira página do *Suplemento*. No entanto, conforme foi sendo modificada a estrutura do periódico, também ocupou diferentes lugares, chegando a aparecer na página onze, última página. Esta seção recebeu vários títulos, entre eles, “Equipe” no dia 06 de fevereiro de 1971, em que era dividida em colunas assinadas por vários colaboradores. As notícias curtas apareciam nos “Novos Lançamentos”, que fazia parte da seção.

Além de matérias sobre os vários tipos de arte, vale ressaltar que o *SLMG* destaca as matérias de e sobre literatura brasileira, em forma de crítica literária, poesia e conto. A literatura estrangeira passa a ter mais destaque no fim da década de 70 e início da década de 80. Aparecem, desde então, números especiais sobre literatura estrangeira, como por exemplo, os número 934 ao 937, de 1984, nos quais se destaca tão somente o escritor argentino Júlio Cortázar.

A literatura portuguesa ocupa um lugar de grande destaque nas páginas do *SLMG*, visto que é dedicado um amplo espaço para os escritores consagrados e também para os novos. A literatura africana de língua portuguesa, em especial as produções angolanas, também aparece por meio de críticas literárias e poemas.

Na última página do *Suplemento*, é publicado, normalmente, um conto ou poema, na maioria das vezes com ilustração. No final desta página, a partir do nº 32, aparece a lista com todos os colaboradores da Comissão de Redação.

A respeito das ilustrações, muitos foram os artistas plásticos que participaram do Suplemento Literário, ao ilustrar contos e poemas. Diversas gerações se sucederam desde que Álvaro Apocalypse estampou um desenho seu no primeiro número do *SLMG*. Colaboraram neste período Chanina, Jarbas Juarez, Eduardo de Paula. Também tiveram seus desenhos publicados pelo periódico Madú, Pompéia Brito, Carlos Wilney e José Márcio Brandão.

Outra característica que chama atenção na trajetória do *Suplemento Literário de Minas Gerais* diz respeito aos números especiais, que, normalmente, aparecem para comemorar morte, aniversário, ou para prestar homenagem a um escritor. Nestes números especiais, encontramos textos do autor ou sobre o autor em questão, como por exemplo, o número 131 e 132, de 1969, dedicados totalmente aos novos escritores portugueses; o número 626, de Setembro de 1978, no qual se consolida o que de melhor se havia escrito sobre o tema do centenário de lançamento de *O Primo Basílio*. Merecem destaque ainda, os diversos números

especiais acerca de escritores brasileiros: Carlos Drummond de Andrade, Henriqueta Lisboa, Murilo Rubião, Emílio Moura, Affonso Ávila, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Guimarães Rosa, dentre outros mais.

Um outro aspecto a comentar sobre o *Suplemento Literário de Minas Gerais* é sua diagramação. Nos primeiros números está entregue a Márcio Sampaio; em 1983, na nova fase do jornal, Sebastião Nunes assume o posto, com o objetivo de modernizá-la.

Antes dessa modernização, as páginas não tinham uma divisão muito clara. As matérias apareciam misturadas, os textos eram numerosos, longos e escritos com letras de tamanho pequeno. Esta diagramação dificultava a leitura e as páginas apresentavam-se muito cheias.

As primeiras mudanças ocorreram em Setembro de 1980, na comemoração dos 14 anos de circulação do Suplemento. Na capa, aparece o título do editorial “Uma nova fase”. Neste ressalta-se algumas mudanças que irão ocorrer no sistema impressor do periódico, que passará a ser em *off set*, a partir do referido número. Os textos, com letras maiores, tornam-se um pouco mais legíveis, facilitando a leitura e conseqüentemente o entendimento.

> Dentre as etapas para a adoção do ofsete, cumpre estabelecer gabaritos de forma a que os textos a serem impressos já venham devidamente datilografados pelo próprio órgão ou usuário e possam ser diretamente foto-reproduzidos e fielmente impressos.
> [...] Melhor qualidade gráfica, mais presteza na publicação, simplificação ponderável, racionalização do trabalho, significativa economia de gastos, eis algumas das vantagens do sistema ofsete.
> Lançando agora o primeiro número do Suplemento Literário com o novo feitio, a Imprensa Oficial está desejando apresentar uma amostra de como será o “Minas Gerais” impresso em ofsete. (UMA NOVA FASE, 1980, p. 1).

1.3 A História contada por quem a escreveu

Uma estrada percorrida por mais de vinte anos por um Brasil conturbado e muitas vezes insuportável para a criação artística em geral. Este longo período foi difícil ser atravessado não só para artistas e intelectuais, mas também para o restante do povo brasileiro.

No entanto, observando todo esse tempo que passou, visualizamos os tombos e emboscadas a que toda aventura cultural está sujeita em épocas de repressão. Aventuras que propuseram as diversas gerações de novos escritores e artistas plásticos que estão em plena maturidade criativa, mostrando assim um registro amplo da cultura mineira em todos os campos da arte. Artistas atentos ao que estava acontecendo pelo mundo como: os *happenings* dos anos 70, o surgimento de bons escritores, a revelação de talentos escondidos pelas Américas e, principalmente, a descoberta de talentos escondidos nos novos poetas e ficcionistas que até então, não tinham espaço nem lugar para começar a sua própria caminhada.

E a trajetória do Suplemento teve início nas estradas pobres do Norte de Minas Gerais, no início do governo de Israel Pinheiro: o Governador percebeu que cerca de 200 localidades daquela região estavam virtualmente isoladas, sem receber Jornais ou informações de espécie alguma do resto do País. Apenas o “Minas Gerais”, órgão oficial, e portanto, obrigatório em repartições públicas, chegava até essas regiões, mas levando apenas leis, decretos e atos administrativos.

Em 1966 o Governador, preocupado com essa ausência cultural, recomenda ao então diretor da Imprensa Oficial, Raul Bernardo Nelson de Senna, que preparasse urna seção de notícias e uma página de Literatura, revivendo uma antiga tradição do “Minas Gerais” que, por algum motivo, fora interrompida. Raul Bernardo contava nessa época com a colaboração de intelectuais que faziam parte da equipe de redação do Jornal: Murilo Rubião, Aires da

Mata Machado Filho e Bueno de Rivera. Chamou-os e recomendou a página de Literatura que pedira o Governador.

Murilo Rubião sugere a criação de um suplemento literário em vez de uma única página. Murilo, após ter sua sugestão aceita fica encarregado de ser o secretário da publicação (compondo com os dois colegas a comissão de redação). Pede apenas um mês para preparar seu lançamento e no sábado, dia 03 de setembro de 1966 às 11:00, no Saguão Interno da Imprensa Oficial é apresentado à sociedade mineira o primeiro exemplar do *Suplemento Literário* de *Minas Gerais*, com Paulo Campos Guimarães na direção da Imprensa Oficial.

Nessa época, os espaços para divulgação da Literatura e de novos talentos, os suplementos de jornais diários, estavam em declínio. Muitos como o publicado pelo *Correio da Manhã* e *Diário de Notícias*, encerravam a produção crítica e informativa. Em setembro de 1966 apenas dois sobreviviam no Brasil: o do *Correio do Povo*, de Porto Alegre, e o de *O Estado de S. Paulo*, que logo depois se transformou em um suplemento cultural. Pouco antes, um suplemento que era publicado pelo *Estado de Minas* fora extinto, deixando com seu editor, o poeta Affonso Ávila, muitas matérias e colaborações inéditas.

Sabendo desse fato Murilo Rubião pede a ajuda de seu amigo Affonso Ávila, e de sua mulher Laís Corrêa de Araújo, que fará parte da comissão de redação. Além disso, pede o auxílio todos os seus amigos artistas. Como pudemos verificar a idéia deu certo. Desde o primeiro número do *SLMG* pôde contar com a participação de Bueno de Rivera, Álvaro Apocalypse, Fábio Lucas, João Carnilo de Oliveira Torres, Zilah Corrêa de Araújo, Ildeu Brandão, Márcio Sampaio, Libério Neves, Flávio Márcio e Luís Gonzaga Vieira, além de desenhos de Chanina.

Foram convocados, para compor a equipe de redação, alguns rapazes que apenas começavam a escrever com: Rui Mourão, Humberto Werneck, Carlos Roberto Pellegrino, José Márcio Penido, Adão Ventura e João Paulo Gonçalves da Costa. As artes plásticas

ficaram a cargo de Márcio Sampaio e, para dar um visual moderno ao periódico, foi dada toda liberdade ao diagramador Lucas Raposo.

As ilustrações ficaram para Álvaro Apocalypse, Chanina, Jarbas Juarez e Eduardo de Paula, todos eram bem conhecidos. Tiveram a colaboração de ilustradores novos estavam surgindo nessa época como Madu, Pompéia Britto da Rocha, Liliane Dardot, José Alberto Nemer, Carlos Wolney e José Márcio Brandão.

Em 1967, o *Suplemento* comemorou seu primeiro aniversário reunindo nomes de expressão nacional como Carlos Drummond de Andrade, Libério Neves, Samuel Rawet, Haroldo de Campos, Benedito Nunes, Frederico Morais, Francisco Iglésias, Emílio Moura, Nélida Piñon, Maria Alice Barroso, Dalton Trevisan, Henriqueta Lisboa, Rui Mourão, Lucy Teixeira e muitos outros.

Entre as opiniões sobre o *Suplemento*, destacamos as do nº 1000, de 1985 (p. 3):

> [...] O contentamento e o interesse que tenho, de receber o Suplemento, são para mim de verdade. Acho-o sem falhas. Digo que está redondamente – esplendidamente – expressando a literatura de Minas, a cultura. Pode alguém, sem susto e protesto imaginar que acaso ele viesse, por infortúnio, a desaparecer? Nem mesmo compreendo que não tivesse havido antes esse mensageiro da altura. Parabéns, pois, aos brados. Deus o mantenha sempre! – para alegrar-nos e orgulhar-nos e nos enriquecer. (Guimarães Rosa).

E também: “O SL do MINAS GERAIS põe jornal a serviço da Literatura e das artes, mediador entre a criação e o consumidor, e o faz com dignidade e imaginação. Merece ser lido.” (Carlos Dummond de Andrade). Ou: “Tenho recebido os números do Suplemento Literário do MINAS GERAIS que me trazem o ar da nossa terra e de nossa gente, mostrando que Minas procura “aggionarsi”, como se diz aqui. Ainda bem. Sei o quanto isso representa de esforço para vocês todos; aqui vai o meu sincero aplauso.” (Murilo Mendes).

O periódico passava por uma boa fase, com muita gente nova surgindo. A qualidade era tão boa que até lançaram um suplemento especial, estampando as páginas de duas edições,

dedicado inteiramente aos jovens talentos de Minas, uma geração que se interessava pela cultura como não se via há muito tempo na sociedade mineira.

Em Janeiro de 1968 Murilo Rubião, após ter cumprido sua tarefa, deixando o *Suplemento* bem estruturado para seguir sem ele, convoca o escritor Rui Mourão, que já vinha desempenhando um ótimo trabalho no jornal, para substituí-lo. A comissão seria composta por Laís Corrêa de Araújo e Libério Neves. No entanto, alegações políticas impediram a posse de Rui Mourão. Libério Neves secretariou, interinamente, até maio, momento em que Ildeu Brandão é nomeado para dirigir o jornal, com o auxílio de Garcia Paiva.

Em maio de 1971, Ângelo Oswaldo tomou posse como secretário. Música, cinema e artes plásticas ganham espaço no jornal. Neste período diversos números especiais são publicados. Surgem novos artistas como Marcos Coelho Benjamim Rosa Maria, Roberto Moreno, Luiz Maja, Humberto Guimarães.

Ainda neste ano, por ocasião de um de seus aniversários, o Suplemento deixa de receber um voto de louvor da Academia Mineira de Letras sob a alegação, feita por um de seus integrantes, de que o *SLMG* não abria espaço para os escritores consagrados.

Em Setembro de 1973, Ângelo Oswaldo ao ser convidado para urna temporada de estudos em Paris, é substituído por Mário Garcia de Paiva, que convoca Maria Luiza Ramos para integrar a comissão.

Ainda neste ano um jornal de Belo Horizonte, segundo um depoimento de Garcia Paiva, abriu campanha contra o Suplemento, apresentando-o como um “antro de comunista e homossexuais” (DEPOIMENTO DE..., 1985, p. 5).

A pressões continuam e um suplemento especial, que seria uma amostra do *Conto Brasileiro Atual* (24 textos de ficção), é mutilado pela censura. Seriam dois números, cada um com dezesseis páginas. O primeiro saiu perfeito, mas o segundo foi reduzido à metade.

A imprensa nacional começa a divulgar estes acontecimentos para apoiar à resistência, como podemos observar no artigo “LETRAS SUSPEITAS” publicado pela *Revista Veja* neste mesmo ano e citado pelo suplemento em 1985:

> [...] Dois números especiais sobre ficção brasileira contemporânea já estavam com sua composição gráfica pronta quando, inesperadamente, desapareceram do edifício da Imprensa Oficial.
> O pânico foi passageiro pois, horas após, os dois números estavam de volta, depois de uma visita ao Palácio da Liberdade – sede do governo mineiro – , muis magros porém vivos. Sobreviveram especialmente artigos e textos de Rubem Fonseca, Osman Lins, Lígia Fagundes Telles. J. J. Veiga e Oswaldo França Júnior. Mas um texto experimental do baiano Gramiro de Matos cumpriu sua missão de forma radical e sumiu. O baiano Eudoro Augusto, sobre a morte de um cinegrafista sueco no Chile, faleceu diante das circunstâncias. O mineiro Sérgio Sant’ana foi aceiro em parte e Caio Fernando Abreu foi considerado erótico ao dar vida a um manequim.
> Tudo indica que o “Suplemento Literário é vítima de sua vizinhança e parentesco com o jornal oficial do governo mineiro, pois jamais sofreu qualquer censura que limitasse suas manifestações culturais e de vanguarda. (LETRAS..., 1985, p. 4).

O clima político vivido pela nação, a pressão cada vez maior gerada pelo choque entre o que tentava ser um movimento cultural e o fato de ser o veículo um órgão oficial, acabaram por forçar a queda na qualidade, um desânimo, um marasmo que só viria a ser modificado em janeiro de 1975, com a nomeação do jornalista e escritor Wander Piroli para a secretaria do jornal.

Wander Piroli, inovou na parte gráfica, publicou cordel, abriu espaço aos escritores que quisessem desabafar, agilizou o setor editorial e irritou os conservadores em geral. Durante alguns meses, a independência do Suplemento entusiasmou seus colaboradores, o que fez com que escritores de renome também participassem. A qualidade cresceu e, com ela o perigo.

Em maio de 1975, demitiu-se Wander Piroli, ao perceber que o *Minas Gerais*, sem avisá-lo, publica um editorial, divulgando uma reformulação no Suplemento, junto com ele saiu grande parte dos colaboradores.

A partir do número 454, de 17 de maio de 1975, a circulação do Suplemento foi interrompida, fato até então inédito. Volta somente no número 455 no dia 07 de junho, com a nomeação de Wilson Castelo Branco como secretário, permanecendo no cargo por quase oito anos.

Em 1982 com a vitória de Tancredo Neves, Murilo Rubião é nomeado Diretor da Imprensa Oficial. Entre suas metas estava a renovação do Suplemento, queria que voltasse a ter reconhecimento, até mesmo, internacional, pois já havia se destacado internacionalmente como um dos mais importantes veículos de informação cultural da Língua Portuguesa.

Em 1983 Murilo Rubião montou uma equipe com Duílio Gomes como secretário e como Chefe de Gabinete designou o professor Aires da Mata Machado Filho. A comissão de redação passou a ser composta por Wander Piroli e Paulinho Assunção. A equipe de redação contava com Manoel Lobato, Jaime Prado Gouvêa e Adão Ventura. E, para dar uma nova feição gráfica ao jornal, foi chamado o poeta Sebastião Nunes, autor da programação visual que seria executada, na prática, pelo diagramador Lucas Raposo. Até o logotipo foi mudado, e, em junho de 1983, começava a nova fase.

Alguns leitores, acostumados com o antigo aspecto quase acadêmico do jornal. Assustaram-se com as páginas mais limpas, com os espaços em branco valorizando poemas e ilustrações, com alguns textos considerados *"fortes"*, com tudo aquilo que, enfim, costuma incomodar os acostumados. Mas isso já não importava tanto. Os tempos eram outros. Números especiais voltaram a ser programados, inclusive certas edições impensáveis em outros momentos como o inteiramente dedicado às mulheres, com a predominância de textos eróticos. Essa nova fase iniciada em 1983 antecede um longo período em que houve bons e maus momentos, mas que serviram para a iniciação de muitos talentos hoje consagrados.

CAPÍTULO 2 – Indexação do *Suplemento Literário Minas Gerais* (1966-1988): índices remissivos

2.1 Apresentação dos Dados Quantitativos

Os textos estão em anexo, organizados em ordem cronológica de publicação e transcritos integralmente. Deste modo, os quadros que seguem ilustram a presença da literatura portuguesa e africana de língua portuguesa no período de 1966 a 1988.

Inicialmente foram levantados os artigos contidos no jornal e armazenados em formulários específicos. O CEDAP (Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa), possui um único modelo de formulário para todas as pesquisas, para que o banco de dados do Centro possa ser alimentado de forma homogênea.

O levantamento do material foi executado no CEDAP, na Biblioteca da Unesp de São José do Rio Preto e com o auxílio da Biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG, que nos enviou as cópias xerográficas dos números que nos faltavam, num total de 73 exemplares no período de 1967 a 1973 sendo a maioria dos periódicos de 1968 e 1969.

Os dados obtidos foram organizados de acordo com as normas da ABNT e em ordem cronológica de publicação. Os dados estão dispostos neste capítulo em 4 quadros, sendo: 1) Índice de publicação cronológica dos artigos de crítica literária e de criação literária; 2) Índice de colaboradores do *Suplemento Literário Minas Gerais*; 3) Índice de escritores de língua portuguesa citados nos artigos; 4) Índice proporcional da freqüência de publicação. Este critério de catalogação foi adotado, visando facilitar o acesso à informação ao consulente e por racionalizar a apresentação de dados.

2.2 Breve Explanação sobre a Presença da Literatura Portuguesa e Africana

Conforme se pode visualizar no Quadro 1 apresentado, há uma proporção bem menor de publicações de textos literários em relação ás publicações de textos críticos. Sobretudo, nota-se que no período de 1966 a 1988 existe uma ampla divulgação de escritores portugueses e africanos de língua portuguesa. No referido período encontramos 415 textos, dos quais 364 são artigos de crítica literária e 48 de criação literária.

De setembro de 1966 a dezembro de 1967 percebemos apenas a circulação de crítica que aumentam gradativamente, começando com quatro em 1966 e no ano seguinte doze.

Em janeiro de 1968, surge a primeira crônica “A psicologia noturna das massas” de Ana Hatherly. Os contos, poemas e fragmentos de novelas começam a freqüentar as páginas do Suplemento a partir de janeiro de 1969.

Os autores mais citados nos artigos são respectivamente nesta ordem: Fernando Pessoa, Camões, Eça de Queirós, Joaquim Paço D’Arcos, Cesário Verde, Camilo Castelo Branco, Antero de Quental, José Régio, Miguel Torga, Ruben A., Bocage, Maria Judite de Carvalho, Augusto Abelaira, Vergílio Ferreira e Ana Hatherly.

Verificamos a presença de dezoito textos sobre literatura africana, que foram encontrados no período de 1975 a 1987, dentre eles predominaram os artigos sobre poesia angolana e a produção de literatura africana pós independência. Os escritores africanos mais freqüentes são João Maimona e Luandino Vieira.

Os temas são geralmente a respeito da lírica de Camões, Fernando Pessoa e seus heterônimos, comparações entre Brasil e Portugal, influências portuguesas no Brasil. Destacam-se também os suplementos especiais dedicados “A nova literatura portuguesa” e ao centenário de lançamento de *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, em 1978.

O colaborador que mais se dedicou ao estudo das obras e seus escritores portugueses foi Oscar Mendes com 28 contribuições. Em seguida temos Maria Lúcia Lepecki, Nelly Novaes Coelho, Laís Corrêa de Araújo, Heitor Martins, J. Romero Antonialli, Hennio Morgan Birchal, Lúcia Castelo Branco, Wilson Castelo Branco, Oscar Mendes, Lélia Maria Parreira Duarte, Leodegário A de Azevedo Filho e Joaquim Montezuma de Carvalho, geralmente estes colaboradores do *SLMG* fizeram análises e comparações das obras dos autores das literaturas portuguesa e africana citados.

2.3 Organização dos Quadros

As colunas que ilustram este demonstrativo do Suplemento representam as diferentes categorias em que organizamos os dados coligidos durante a pesquisa. Alterando apenas a ordem dos dados de acordo com o quadro.

O primeiro quadro apresenta todos as informações importantes para localizar os textos de crítica literária no *Suplemento Literário Minas Gerais*.

O Quadro 2 mostra os colaboradores em ordem alfabética, bem como a localização do artigo escrito por ele.

O terceiro (Quadro 3) destaca os escritores referidos nos artigos em ordem alfabética e sua localização. Os escritores africanos, em sua maioria oriundos de Angola, receberam entre parênteses a denominação “Angola”.

O Quadro 4 mostra em ordem cronológica o índice de freqüência de publicação dos textos críticos e literários coletados no *Suplemento*.

As abreviações que aparecem nos quadros, representam a seguinte significação, quanto ao cabeçalho:

- Nº = número oficial estabelecido pela redação do referido suplemento
- P. = página em que foi publicado

Quadro 1 - Publicação cronológica dos artigos de crítica literária e de criação literária

DATA	**TÍTULO**	**P.**	**AUTOR**	**PALAVRAS-CHAVE**	**Nº**
22/out./66	Poesia de vanguarda: informação de Portugal	02	Márcio Sampaio	E. M. de Melo e Castro, poesia de vanguarda, Márcio Sampaio.	08
22/out./66	Roda Gigante – Informais (04)	03	Laís Corrêa de Araújo	E. M. de Melo e Castro, ensaio, "A proposição 2.01", poesia experimental Roda Gigante, Laís Corrêa de Araújo.	08
12/nov./66	Nova biografia de Bocage	04	Heitor Martins	Bocage, biografia, poesia. Heitor Martins	11
31/dez./66	*A torre da Barbela*	04	Nelly Novaes Coelho	Rubem A., *A torre da Barbela*.	18
28/jan./67	Fernando Pessoa auto-interpretação	04	Nelly Novaes Coelho	Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, poesia.	22
18/fev./67	Ana Hatherly: poeta português do andrógino primordial	01	Ibirasca Carneiro da Cunha	Ana Hatherly, Ibirasca Carneiro da Cunha, poesia.	25
18/fev./67	Ana Hatherly	05	Ibirasça Carneiro da Cunha	Ana Hatherly, surrealismo, poesia experimental, vanguarda portuguesa.	25
25/fev./67	Informais (06)	03	Laís Corrêa de Araújo	Mário Dionísio, *Poesia incompleta*.	26
25/fev./67	O homem disfarçado	04	Nelly Novaes Coelho	Fernando Namora, *O homem disfarçado.*	26
25/mar./67	Diálogo em Setembro	02	Nelly Novaes Coelho	Fernando Namora, *Diálogo em Setembro*.	30
25/mar./67	A confissão de Lúcio: personalidade em crise	06	Maria do Carmo Ferreira	Mário de Sá-Carneiro, *A confissão de Lúcio*, personalidade, crise.	30
29/abr./67	Roda Gigante: Uma torre portuguesa com certeza – a editora	03	Laís Corrêa de Araújo	Rubem A., *A torre da Barbela*.	35

13/mai./67	Páginas íntimas de Fernando Pessoa	02	Benedito Nunes	Fernando Pessoa, poesia.	37
27/mai./67	Aquilino, o demiurgo beirão	06-07	Nelly Novaes Coelho	Aquilino Ribeiro, demiurgo beirão.	39
24/jun./67	Fernando Pessoa economista	02	Francisco Iglesias	Fernando Pessoa, economista.	43
04/nov./67	Babel e Sião meditações sobre um texto camoniano	08	Luís Gonzaga Vieira	Camões,Babel e Sião, poesia.	62
06/jan./68	Psicologia noturna das massas	10	Ana Hatherly	Ana Hatherly, psicologia das massas, publicidade, consumo, manipulação.	71
13/jan./68	Novelas pouco exemplares	10	Nelly Novaes Coelho	Joaquim Paço D'Arcos, Érico Veríssimo, João Gaspar Simões, Ribeiro Couto.	72
20/jan./68	*Romance: o mundo em equação*	06	Nelly Novaes Coelho	Alexandre Pinheiro Torres, *Romance: o mundo em equação*, ensaios, crítica.	73
20/jan./68	Informais (09)	11	Laís Corrêa de Araújo	Ficcionistas, Júlio Moreira, Álvaro Guerra, Baptista-Bastos.	73
17/fev./68	Nova ficção portuguesa	06	Laís Corrêa de Araújo	Escritores potugueses modernos, Baptista-Bastos, Franco de Souza, Álvaro Guerra, Júlio Moreira.	77
24/fev./68	Informais (08)	07	Laís Corrêa de Araújo	Fernando Namora, bibliografia.	78
24/fev./68	Informais (12)	07	Laís Corrêa de Araújo	Franco de Souza, *O espelho e a pedra*.	78
02/mar./68	Informais (01)	10	Laís Corrêa de Araújo	Alexandre Cabral, *Histórias do Zaire*.	79
20/abr./68	Fernando Namora: diálogo em São Paulo	06	Euclides Marques Andrade	Fernando Namora, neo-realista.	86
18/mai./68	A Revista Atlântico e a cultura lusa e brasileira	12	Arnaldo Saraiva	Arnaldo Saraiva, Revista Atlântico, cultura luso-brasileira.	90
22/jun./68	Ruben A ., um escritor solitário	03	Maria Lúcia Lepecki	Ruben A., *A torre da Barbela*, escritor contemporâneo.	95
29/jun./68	*Ventos e marés*	12	Maria Lúcia Lepecki	Luís Forjaz Trigueiros, coletânea de crônicas, *Ventos e marés*.	96
13/jul./68	Informais	11	Laís Corrêa de Araújo	Antonio Barahona da Fonseca, *Impressões digitais*, poeta contemporâneo.	98

03/ago./68	50 anos de *A via* sinuosa –I-	02	Nelly Novaes Coelho	Aquilino Ribeiro, *A via sinuosa, Jardim das tormentas*, 50 anos de publicação.	101
03/ago./68	Informais	11	Laís Corrêa de Araújo	Rentes de Carvalho, *Montenedor*, Álvaro Guerra.	101
10/ago./68	50 anos de *A via sinuosa* –II-	02	Nelly Novaes Coelho	Aquilino Ribeiro, *A via sinuosa, Jardim das tormentas*, 50 anos de publicação.	102
10/jun./68	*Histórias do mês* de *Outubro*	08	Maria Lúcia Lepecki	Domingues Monteiro, *Histórias do mês de Outubro*, contos, Sherazade.	102
17/ago./68	Fernando Namora e a "geração de 40".	08-09	Nelly Novaes Coelho	Fernando Namora, neo-realismo, geração de 40, *A obra e o homem*.	103
24/ago./68	A poesia barroca	07	E. M. de Melo e Castro	Barroco, poesia, E.M. de Melo e Castro.	104
28/set./68	*Pão incerto* romance neo-realista?	04-05	Nelly Novaes Coelho	Assis Esperança, *Pão incerto*, neo-realismo.	109
05/out./68	Fernanda Botelho ou o tempo em construção.	08	Maria Lúcia Lepecki	Fernanda Botelho, poeta, romancista, contista, poetisa, contemporânea.	110
12/out./68	Manuel da Fonseca, um escritor telúrico.	06	Maria Lúcia Lepecki	Manuel da Fonseca, telúrico, neo-realismo.	111
02/nov./68	Entrevista com Manuel da Fonseca	05	Maria Lúcia Lepecki	Manuel da Fonseca, neo-realismo, entrevista.	114
07/dez./68	*O delfim* e o realismo-dialético	04-06	Nelly Novaes Coelho	José Cardoso Pires, *O delfim*, *O anjo ancorado*.	119
11/jan./69	Apresentação da poesia barroca portuguesa	08	Heitor Martins	Poesia barroca portuguesa, poesia, Barroco.	124
11/jan./69	Informais (06)	11	Laís Corrêa de Araújo	Natália Correia, poesia, *O vinho e a lira*, *As silvas da mandala*.	124
15/fev./69	A ficção de Camilo: uma doce pausa romântica	10	Laís Corrêa de Araújo	Camilo Castelo Branco, *Amor de salvação*.	129
01/jan./69	Portugal a literatura nova (I)	01-03	E. M. de Melo e Castro	E. M. de Melo e Castro,	131
01/jan./69	Conversa (longa e agradável) com Ana Hatherly	04	Laís Corrêa de Araújo	Ana Hatherly, Laís Corrêa de Araújo.	131
01/jan./69	A zona surrealista da verdade	05	Fernando Mendonça	Fernando Mendonça, surrealismo.	131
01/jan./69	"No restaurante"	06	Ana Hatherly	Ana Hatherly, conto, "No restaurante".	131

01/jan./69	Lou e Lee	07	José Viale Moutinho	José Viale Moutinho, fragmento da novela, *Natureza morta iluminada*.	131
01/jan./69	O tempo entre parêntesis	07	Álvaro Guerra	Álvaro Guerra, fragmento de novela.	131
01/jan./69	O gato e o marinheiro	08	João Bonifácio Serra e outros	João Bonifácio Serra, conto.	131
01/jan./69	*O passo da Serpente*	09	Baptista-Bastos	Baptista-Bastos, fragmento da novela, *O passo da Serpente*.	131
01/jan./69	*Os Barbelas*	10	Ruben A.	Ruben A., *A torre da Barbela*.	131
01/jan./69	De 29 Tisanas	10	Ana Hatherly	A na Hatherly, “De 29 Tisanas”, poesia.	131
01/jan./69	Vivaviavem	11	Almeida Faria	Almeida Faria, “Vivaviavém”.	131
01/jan./69	Xanão (fragmento)	11	Artur Portela Filho	Artur Portela Filho, “Xanão”.	131
01/jan./69	Magia (I)	12	José Alberto Marques	José Alberto Marques, Magia (I), *A sala hipóstila*.	131
08/mar./69	São os lábios, as suas letras...	01	António Ramos Rosa	António Ramos Rosa, “São os lábios, as suas letras”, poesia.	132
08/mar./69	Notícia sobre a poesia experimental portuguesa em 1968	01	E. M. de Melo e Castro	E. M. de Melo e Castro, poesia experimental.	132
08/mar./69	A poesia portuguesa depois de 1950	02	Arnaldo Saraiva	Arnaldo Saraiva, poesia, *Revista Távola Redonda, Caderno de Poesia Experimental*.	132
08/mar./69	A vez da vilas	03	Fiama Hasse Pais Brandão	Fiama Hasse Pais Brandão, “A vez das vilas”, poesia.	132
08/mar./69	Fragmento de um romance a publicar	04	Y. K. Centeno	Y. K. Centeno, Fragmento de um romance a publicar.	132
08/mar./69	A poesia de Ana Hatherly	05	Ana Hatherly	Ana Hatherly, *Estruturas poéticas*.	132
08/mar./69	O cão	06	Natália Correia	Natália Correia, “O cão”, poesia.	132
08/mar./69	História breve do século XX	06	Arnaldo Saraiva	Arnaldo Saraiva, “História breve do século XX”, poesia.	132
08/mar./69	Verbos incompletos	06	Álvaro Neto	Álvaro Neto, “Verbos imcompletos”, poesia.	132
08/mar./69	A poucos minutos do fim	06	Antônio Barahona da Fonseca	Antônio Barahona da Fonseca, “A poucos minutos do fim”, poesia.	132

08/mar./69	Poema	06	Maria Alberta Menéres	Maria Alberta Menéres, poesia.	132
08/mar./69	Versificação	07	Liberto Cruz	Liberto Cruz, "Versificação", poesia.	132
08/mar./69	Dois poemas de Alberto Marques	07	José Alberto Marques	José Alberto Marques, poesia.	132
08/mar./69	A sílaba dos versos	07	Liberto Cruz	Liberto Cruz, "A sílaba dos versos", poesia.	132
08/mar./69	O evidente dinamitado (fragmento)	08	Luiza Neto Jorge	Luiza Neto Jorge, "O evidente dinamitado (fragmento)", poesia.	132
08/mar./69	1 texto e 6 postextos	08	E.M. de Melo e Castro	E.M. de Melo e Castro, "1texto e 6 postextos", poesia.	132
08/mar./69	Joelhos, salsa, lábios, mapa	09	Herberto Helder	Herberto Helder, "Joelhos, salsa, lábios, mapa", poesia.	132
08/mar./69	Música e notação	10	Jorge Peixinho	Notação Lingüística, notação literária, notação musical, poesia experimental.	132
08/mar./69	Um poema de Sallete Tavares	10	Sallete Tavares	Sallete Tavares, poesia.	132
08/mar./69	Três sonetos de zona rasada	11	Gastão Cruz	Gastão Cruz, "Três sonetos de zona rasada", poesia.	132
08/mar./69	O corte transversal	12	Ana Hatherly	Ana Hatherly, "O corte transversal", poesia.	132
22/mar./69	José Rodrigues Miguéis: o contista	02	Oscar Mendes	José Rodrigues Miguéis, contista.	134
03/jun./69	Informais (03)	11	Laís Corrêa de Araújo	Álvaro Guerra, *O disfarce*, *Os mastins*.	140
10/jun./69	Joaquim Paço D' Arcos – romancista -	04	Hennio Morgan Birchal	Joaquim Paço D' Arcos, romancista, *Crônica da vida Lisboeta*.	141
12/jul./69	Fidelino de Figueiredo: lirismo no ensaio	10	Ayres da Matta Machado Filho	Fidelino de Figueiredo, crítico, história da literatura portuguesa, *Sob a cinza do tédio.*	150
19/jul./69	Fidelino de Figueiredo - II- (O ideário)	04	Ayres da Matta Machado Filho	Fidelino de Figueiredo, crítico, historiador.	151
26/jun./69	Fidelino de Figueiredo III – o escritor -	08	Ayres da Matta Machado Filho	Fidelino de Figueiredo, escritor.	152
26/jun./69	Antônios do século XVII	10	Hélio Lopes	Antônio Vieira, sermões, século XVII.	152
02/ago./69	À margem de *Terra sem música* (II)	05	Maria Lúcia Lepecki	Fernanda Botelho, *Terra sem música.*	153
16/ago./69	O universo circular de Fernando Pessoa.	10-11	Marco Aurélio Matos	Fernando Pessoa, Camões.	155

30/ago./69	“Invisibilidade”	07	Ana Hatherly	Ana Hatherly, conto, “Invisibilidade”.	157
13/set./69	Um romance de Natália Correia	01	Maria Lúcia Lepecki	Natália Correia, *A madona*, literatura feminina.	159
27/set./69	“Uma contista do feminino”	09	Maria Lúcia Lepecki	Maria Judite de Carvalho, literatura feminina, ficcionista.	161
11/out./69	Apresentação de Vergílio Ferreira “só o simples fato de ter vivido valeu a pena”.	10-11	Leodegário A . de Azevedo Filho	Vergílio Ferreira, neo-realista, *Vagão J.*, *Mudança*, *Aparição*, *Alegria breve*, *Estrela polar.*	163
18/out./69	Sobre *A cidade e as serras*	02	Maria Lúcia Lepecki	Eça de Queirós, *A cidade e as serras*, realismo-naturalismo, *O mandarim*, *A relíquia.*	164
22/nov./69	José Rodrigues Miguéis romancista	10	Oscar Mendes	José Rodrigues Miguéis, *Páscoa feliz*, *O diabo*, *A escola do paraíso.*	169
29/nov./69	Uma agulha no palheiro camiliano	03	Maria Lúcia Lepecki	Camilo Castelo Branco, *Agulha em Palheiros*, narrativa.	170
03/jan./70	Almeida Faria e *A paixão*.	04	Bluma Dauster	Almeida Faria, *A paixão*, nouveau roman.	175
17/jan./70	O neo-realismo e a literatura portuguesa	04	Lélia Duarte	Neo-realismo, literatura portuguesa, Realismo.	177
24/jan./70	O mundo à minha procura.	05-06	Nelly Novaes Coelho	Ruben A., *O mundo à minha volta III*, *Páginas*, *A torre da Barbela.*	178
31/jan./70	“O emprego”	08	J . Rentes de Carvalho	J. Rentes de Carvalho, conto, “O emprego”.	179
14/fev./70	Miguel Torga, escritor exemplar	04	Aires da Mata Machado Filho	Miguel Torga, presencista, revolucionário.	181
07/mar./70	Ruben A .: uma exploração do tempo português.	04-05	Maria Lúcia Lepecki	Ruben A., *A torre da Barbela*, romance.	184
07/mar./70	Um romance português	07	Não consta	Augusto Abelaira, *Bolor*, romance.	184
07/mar./70	Miguel Torga, escritor exemplar II	08	Aires da Mata Machado Filho	Miguel Torga, aspectos psicológicos.	184
14/mar./70	Os cães do Padre Amaro	03-04	Heitor Martins	Eça de Queirós, *O crime do Padre Amaro*, cães, romance.	185
14/mar./70	Miguel Torga, escritor exemplar –III- A terra e a obra.	08	Aires da Mata Machado Filho	Miguel Torga, terra.	185

28/mar./70	Miguel Torga, animalista	10-11	Aires da Mata Machado Filho	Miguel Torga, *Bichos*	187
02/mai./70	*Bolor*: A consciência histórica de uma geração	08-10	Nelly Novaes Coelho	Augusto Abelaira, *Bolor*, Raul Brandão.	192
09/mai./70	Camões, esse desconhecido.	11	Oscar Mendes	Camões, ensaios, Cristiano Martins, Oscar Mendes.	193
06/jun./70	Permanência e evolução de Joaquim Paço D'Arcos	06	Duarte Ivo Cruz	Joaquim Paço D'Arcos, Realismo, *A ilha de Elba*, *O crime inútil*, *O braço da justiça*, *Antepassados vendem-se*.	197
13/jun./70	Mário de Sá-Carneiro	04-05	Henriqueta Lisboa	Mário de Sá-Carneiro, poeta, revista Orfeu, *Dispersão*, *A confissão de Lúcio*, *Céu em fogo*, *Indícios de oiro*, *Poesias* e *Cartas de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa.*	198
20/jun./70	Mário de Sá-Carneiro (II)	10-11	Henriqueta Lisboa	Mário de Sá-Carneiro, poesia.	199
04/jul./70	*O mandarim*	07	Edgard Pereira dos Reis	Eça de Queirós, *O mandarim*, *A relíquia*, *A ilustre casa de Ramires.*	201
29/ago./70	*Diversidade e unidade em Fernando Pessoa* (1)	06	Nelly Novaes Coelho	Fernando Pessoa, *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, Jacinto do Prado Coelho.	209
29/ago./70	Cesário Verde pintor do verso	10	Nancy Campi de Castro	Cesário Verde, *Obra completa de Cesário Verde*, poeta.	209
07/nov./70	*Seara de vento*	07	Lélia Duarte	Manuel da Fonseca, *Seara de vento*, neo-realista, *Aldeia nova*, *O fogo e as cinzas.*	219
21/nov./70	Notas ao *Elogio da morte* de Antero de Quental	02-03	Maria Teresa de Martinez	Antero de Quental, *Elogio da morte*, sonetos.	221
28/nov./70	Notas ao *Elogio da morte* de Antero de Quental II	04-05	Maria Teresa de Martinez	Antero de Quental, *O elogio da morte*, sonetos, morte.	222
05/dez./70	A poesia modernista - Fernando Pessoa - Álvaro de Campos - poesias	04-05	Lélia Duarte	Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, semântica, lingüística.	223
05/dez./70	Leonorana (excerto de) 15 voltas sobre um vilancete de Luís Vaz de Camões	11	Ana Hatherly	Ana Hatherly, poema, "Leonorana", Luís Vaz de Camões.	223

23/jan./71	*Aparição* – um romance vertical	07	Edgard Pereira Reis	Vergílio Ferreira, *Aparição*, tempo, morte, arte.	230
06/fev./71	Surrealismo português	07	Edgard Pereira Reis	Surrealismo português, *Antologia da novíssima poesia portuguesa*, Mário Cesariny de Vasconcelos, Antônio Maria Lisboa.	232
27/fev./71	Posição de Fernando Pessoa	05	E. D'Almeida Vitor	Fernando Pessoa, heterônimos.	235
05/jun./71	Um romance de atmosfera.	04	Leodegário A. de Azevedo	Vergílio Ferreira, *Aparição*, personagem, romance de vanguarda.	249
18/set./71	"Sobre Vergílio Ferreira –I"	05	Maria Lúcia Lepecki	Vergílio Ferreira, N*ítido nulo*, *Alegria breve*, *Estrela polar*.	264
18/set./71	"A galinha"	06-07	Vergílio Ferreira	Vergílio Ferreira, conto, "A galinha".	264
25/set./71	"Sobre Vergílio Ferreira –II"	06	Maria Lúcia Lepecki	Vergílio Ferreira, N*ítido nulo*, narrador.	265
02/out./71	"Sobre Vergílio Ferreira –III"	02	Maria Lúcia Lepecki	Vergílio Ferreira, N*ítido nulo*, ambigüidade, variantes significativas.	266
02/out./71	"Imagens do Barroco"	10	Oscar Mendes	*Os homens e os livros-séculos XVI e XVII*, Maria de Lourdes Belchior, Barroco.	266
09/out./71	"Dois novelistas portugueses"	10	Oscar Mendes	Ficcionistas, Alexandre Cabral, *Histórias do Zaire*, Álvaro Guerra, *Os Martins.*	267
16/out./71	"Dois romancistas opostos"	10	Oscar Mendes	Contrastes, Rentes de Carvalho, *Montenedor*, Júlio Moreira, *Execução.*	268
16/out./71	"A literatura ultramarina e a crítica brasileira"	11	Carlos Alberto Iannone	Literaturas africanas, Carlos Alberto Iannone, crítica brasileira.	268
23/out./71	"A floresta em sua casa"	01	Maria Judite de Carvalho	Maria Judite de Carvalho, conto, "A floresta em sua casa".	269
23/out./71	Maria Judite, medo e solidão	10	Oscar Mendes	Maria Judite de Carvalho, *Os armários vazios*, *Flores ao telefone*, *Os idólatras*, "A floresta em sua casa", Fernando Mendonça.	269

23/out./71	*Memórias duma nota de banco*	10	Oscar Mendes	Joaquim Paço D'Arcos, memórias.	269
30/out./71	Relendo Ruben A.	10	Oscar Mendes	Ruben A., *Páginas, A torre da Barbela, Caranguejo, O mundo à minha procura*.	270
30/out./71	"José Saramago, poeta e cronista"	11	Oscar Mendes	José Saramago, poesia, crônica, linguagem.	270
20/nov./71	"Três livros de Miguéis"	10	Oscar Mendes	José Rodrigues Miguéis,*O passageiro do expresso, É proibido apontar, Um homem sorri à morte –com meia cara.*	273
04/dez./71	"Duas contistas portuguesas"	11	Oscar Mendes	Contistas portuguesas, Maria Judite de Carvalho, *Flores ao telefone,* Shophia Mello, *Contos exemplares.*	275
11/dez./71	"A palavra de Vieira"	04	Não consta	Padre Antonio Vieira, sermões.	276
11/dez./71	"Cesário Verde, poeta barroco".	06	André Crabbé Rocha	Cesário Verde, Realismo Naturalismo, Barroco.	276
11/dez./71	"Dois contistas portugueses"	10	Oscar Mendes	Contistas portugueses, Urbano Tavares Rodrigues, Branquinho da Fonseca.	276
18/dez./71	"Uma antologia de contos"	11	Oscar Mendes	Antologia, contistas portugueses, João Alves das Neves, Fernando Mendonça,	277
25/dez./71	"Natal"	04	Fernando Pessoa	Fernando Pessoa, poesia, "Natal".	278
08/jan./72	"A grande solidão humana"	10	Oscar Mendes	Agustina Bessa Luís, *A sibila, Mundo fechado.*	280
12/fev./72	"Paços D'arcos, novelista (I)"	10	Oscar Mendes	Joaquim Paço D'Arcos, novelista, *Amores e viagens de Pedro Manuel, Neve sobre o mar, Navio dos mortos, Carnaval e outros contos, Novelas pouco exemplares.*	285
26/fev./72	"Paços D'arcos, novelista (II)"	10	Oscar Mendes	Joaquim Paço D'Arcos, *Carnaval e outros contos.*	287
29/abr./72	Um trecho auto-biográfico dos Lusíadas.	01	Não consta	Camões, *Os Lusíadas*, Canto VII.	296
29/abr./72	Sobre *Os Lusíadas* e outros livros célebres.	02	Joaquim Montezuma de	Camões, *Os Lusíadas*, Eça de Queirós, *A*	296

			Carvalho	*relíquia*, Amadis de Gaula.	
29/abr./72	A epopéia do mar	03	Cristiano Martins	Camões, *Os Lusíadas*, mar.	296
03/jun./72	Recado sobre Antero de Quental, o português	02-03	Gabriela Mistral	Antero de Quental, Realismo português, biografia.	301
10/jun./72	Disparates seus na Índia (fragmento inicial)	02	Luís Vaz de Camões	Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas*, Canto I, fragmento.	302
10/jun./72	Ao canto, à fortuna, à experiência.	02-03	E . M . Melo e Castro	Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas*, Canto I.	302
24/jun./72	A poesia da presença	06-07	Maria José de Queiroz	Adolfo Casais Monteiro, *A poesia da presença*, escritores portugueses, antologia.	304
09/jun./72	Visão crítica do moderno romance português	08-09	Leodegário A . de Azevedo Filho	Escritores portugueses, romance moderno, crítica.	315
16/set./72	Paço D'Arcos autor teatral-I	10-11	Oscar Mendes	Joaquim Paço D'Arcos, peças teatrais, *Boneco de trapos, O cúmplice, O ausente, Paulina vestida de azul,* teatro.	316
16/set./72	Um romance de Almeida Faria	11	Leodegário A . de Azevedo Filho	Almeida Faria, *Rumor Branco*, Vergílio Ferreira, Heidegger, Saussure, Fernando Mendonça, Guimarães Rosa.	316
30/set./72	Paço D'Arcos, autor teatral-II	11	Oscar Mendes	Joaquim Paço D'Arcos, teatro, *A ilha de Elba desapareceu, O crime inútil, O braço da justiça, Antepassados vendem-se.*	318
11/nov./72	*Nítido Nulo*: Determinismo ou liberdade de ser?	02-03	Nelly Novaes Coelho	Vergílio Ferreira, *Nítido Nulo*, condição humana.	324
11/nov./72	A obra poética de José Régio	08	Leodegário A. de Azevedo Filho	José Régio, presencista, romance, novela, conto, poesia, teatro.	324
13/jan./73	Fernando Pessoa nos Estados Unidos	02	Joaquim Montezuma de Carvalho	Fernando Pessoa, crítica, poesias.	333
10/fev./73	*Fernando Pessoa na África do Sul*.	11	Não consta	Fernando Pessoa, *Fernando Pessoa na África do Sul*, artigos.	337
10/fev./73	"O ponto móvel".	12	Maria Judite de Carvalho	Maria Judite de Carvalho, conto, "O ponto móvel".	337

03/mar./73	A morte de Fernando Pessoa na Imprensa Portuguesa do tempo	10-11	Joaquim Francisco Coelho	Fernando Pessoa, morte, periódicos de Portugal.	340
07/abr./73	“As sombras”	06	Maria Judite de Carvalho	Maria Judite de Carvalho, conto, “As sombras”.	345
12/mai./73	“La respectueuse allumeuse”	06	Ruben A.	Ruben A., conto, “La respectueuse allumeuse”.	350
19/mai./73	Perspectiva lusitana	11	Fábio Lucas	Escritores portugueses, Augusto Abelaira, Alberto Ferreira, Vergílio Ferreira, Ruben A., Cardoso Pires.	351
19/mai./73	Nelly N. Coelho estuda escritores portugueses - I	11	Não consta	Nelly Novaes Coelho, publicação, *Jardim das Tormentas, Escritores portugueses.*	351
26/mai./73	O conto de Augusto Abelaira.	02	Maria Lúcia Lepecki	Augusto Abelaira, *Quatro paredes nuas*, *Bolor*.	352
26/mai./73	*A cidade das flores*.	11	Não consta	Augusto Abelaira, *A cidade das flores*, romance.	352
02/jun./73	“Chega a fingir que é dor a dor que deveras sente”	02	Maria Lúcia Lepecki	Augusto Abelaira, Fernando Pessoa.	353
02/jun./73	*Literatura portuguesa moderna.*	10	Não consta	Massaud Moisés, *Literatura portuguesa moderna*, literatura do século XX.	353
18/ago./73	As portas de Marfim de Camões - I	02	Heitor Martins	Camões, *Os Lusíadas*, mitologia.	364
18/ago./73	Camões a palo seco	03	Joaquim Branco	Camões, *Os Lusíadas*, sátira aos críticos.	364
18/ago./73	Uma leitura de Faure da Rosa	10	Maria Lúcia Lepecki	José de Azevedo Faure da Rosa, *O massacre*.	364
25/ago./73	Camões de Cordel	08	Heitor Martins	Camões, *Os Lusíadas*, cordel.	365
25/ago./73	As portas de Marfim de Camões - II	09	Heitor Martins	Camões, Virgílio, Homero, epopéia.	365
01/ago./73	As portas de Marfim de Camões - III	06	Heitor Martins	*Os Lusíadas*, Camões, Virgílio, heróis.	366
15/set./73	Amor e casamento nas *Novelas do minho*.	08-09	Ivana Versiani	Camilo Castelo Branco, *Amor de perdição, A queda dum anjo*, novelas satíricas, novelas passionais.	368
13/out./73	A poesia de Guerra Junqueira	04-05	Lacyr Schettino	Guerra Junqueira, *A morte de Dom João.*	372

20/out./73	*Comente o seguinte texto*.	06-07	Nelly Novaes Coelho	Eduarda Dionísio,*Comente o seguinte texto*	373
08/dez./73	Um conto de Eça: José Matias (1)	08-09	Maria Lúcia Lepecki	Conto, José Matias, Eça de Queirós.	380
08/dez./73	Paço D'Arcos e seu crítico brasileiro.	12	Alves de Azevedo	Joaquim Paço D'Arcos, Oscar Mendes.	380
15/dez./73	Um conto de Eça: José Matias (2)	04	Maria Lúcia Lepecki	Conto, José Matias, Eça de Queirós.	381
22/dez./73	Um conto de Eça: José Matias – conclusão	08-09	Maria Lúcia Lepecki	Narrador, personagem principal, José Matias, Eça de Queirós.	382
29/dez./73	A luta pela Expressão.	11	Não consta	Fidelino de Figueiredo, *A luta pela expressão*.	383
12/dez./74	Kamil Bednar, tradutor de Camões.	10	Zdenek Hampl	Camões, *Os Lusíadas*, Kamil Bednar (checo).	385
02/fev./74	A estrutura clássica de Os Lusíadas	08	Hennio Morgan Birchal	*Os Lusíadas*, críticos, epopéias greco-latinas.	388
09/fev./74	O silêncio e a palavra de Ruben A.	10	Fábio Lucas	Ruben A., *Silêncio para 4*.	389
16/fev./74	Sobre Maria Judite de Carvalho – I	10	Maria Lúcia Lepecki	Maria Judite de Carvalho, literatura feminina, contista.	390
23/fev./74	Sobre Maria Judite de Carvalho – II.	04	Maria Lúcia Lepecki	Maria Judite de Carvalho, *As palavras poupadas*, literatura feminina, contista.	391
02/mar./74	Sobre Maria Judite de Carvalho –(conclusão)	04	Maria Lúcia Lepecki	Maria Judite de Carvalho, *As palavras poupadas*, literatura feminina, contista.	392
16/mar./74	Escritores Portugueses	10	Rui Mourão	Coletânea de estudos, ficção portuguesa contemporânea, Nelly Novaes Coelho.	394
20/abr./74	Gerardo Diego aprecia Camões.	09	Joaquim Montezuma de Carvalho	Camões, Gerardo Diego, poesia.	399
04/mai./74	A Literatura Portuguesa no ensaio Brasileiro	06-07	Carlos Burlamáqui Kopke	Nelly Novaes Coelho, Escritores Portugueses.	401
18/mai./74	Fernando Persona e seus heterônimos	05	Joaquim Branco	Poesia, crítica, Fernando Pessoa, heterônimos.	403
18/mai./74	A Cidade e as Serras - I	08-09	Maria Lúcia Lepecki	*A Cidade e as Serras*, Eça de Queirós.	403
25/mai./74	A Cidade e as Serras - II	06-07	Maria Lúcia Lepecki	*A Cidade e as Serras*, Jacinto, Eça de Queirós.	404
01/jun./74	A Cidade e as Serras – III	08	Maria Lúcia Lepecki	*A Cidade e as Serras*, Eça de Queirós	405

08/jun./74	O mito e a mensagem	05	Maria do Carmo Pandolfo	*Mensagem*, mito, Fernando Pessoa	406
08/jun./74	A Cidade e as Serras - IV	08-09	Maria Lúcia Lepecki	*A Cidade e as Serras*, Eça de Queirós, classe aristocrática, sociedade portuguesa.	406
08/jun./74	Lições sobre *Os Lusíadas*	10	Sônia Maria Viegas	Hennio Morgan Birchal, *Os Lusíadas*, Camões.	406
27/jun./74	Amanhecência – As origens Lusitanas e o Húmus Brasileiro I	10	Nelly Novaes Coelho	Stella Leonardos *Amanhecência*, origens Lusitanas.	413
10/ago./74	O mito e a mensagem	05-07	Maria do Carmo Pandolfo	*Mensagem*, mito, Fernando Pessoa.	413
10/ago./74	Brasil e Portugal 1750-1808: conspirações	12	Francisco Iglésias	Brasil, Portugal, 1750-1808.	415
31/ago./74	Encontro com Ferreira de Castro	04	José Roberto do Amaral	Ferreira de Castro, *A selva*.	418
31/ago./74	A narrativa de descentralização na ficção de Augusto Abelaira	04-05	Leodegário A. de Azevedo Filho	Augusto Abelaira, Conferência, VI Congresso Brasileiro de Língua e Literatura.	418
31/ago./74	Sobre Álvaro Guerra	07	Maria Lúcia Lepecki	Álvaro Guerra, *O capitão Nemo e eu*, *Os mastins*.	418
07/set./74	Notícia: Crônica da vida Lisboeta.	09	Hennio Morgan Birchal	Joaquim Paço D'Arcos,*Crônica da vida Lisboeta*.	419
14/set./74	O próprio poético segundo E. M. de Melo e Castro	04-05	José Martins Garcia	E. M. de Melo e Castro, Camões, *O próprio poético*.	420
14/set./74	"Reza para as quatro almas de Fernando Pessoa"	05	Adélia Prado	Fernando Pessoa, poesia, homenagem a Fernando Pessoa.	420
18/out./74	O espaço artístico – Jorge de Lima e Camões	02-05	Dirce Córtes Riedel	Jorge de Lima, sonetos, Camões.	425
19/out./74	Relendo o Eça	08	Paulo Hecker Filho	Eça de Queirós, maior escritor da língua.	425
30/nov./74	Pessoa Revisitado – Leitura Estruturante de um Drama em Gente	12	Nelly Novaes Coelho	Eduardo Lourenço, drama em gente.	432
14/dez./74	Cartas de Machado e Bilac à Academia de Ciências de Lisboa	05	Joaquim Francisco Coelho	Cartas, sócio correspondente, Academia Real de Ciências de Lisboa.	433
01/fev./75	Crepúsculo de Cesário e Pessoa	09	Teresinha Alves Pereira	Cesário Verde, Fernando Pessoa, Álvaro de Campos.	440
05/abr./75	Uma abelha na chuva	03	George Reid Andrews	Carlos de Oliveira, *Uma abelha na chuva*.	448
14/jun./75	Quem, afinal, Fernando	01	Maria Alieta	Maria Alieta Galhoz,	456

	Pessoa?		Galhoz	introdução, poemas, Fernando Pessoa.	
21/jun. /75	Raízes Portuguesas na Literatura Brasileira.	04	Nelly Novaes Coelho	Cantigas, Pero Meogo, Leodegário A. de Azevedo, Literatura Portuguesa.	457
21/jun./75	Três personagens á procura do eu	06	Maria Odília Leal McBride	Fernando Pessoa, características, procura do eu.	457
12/jul./75	O Teatro de Paço d'Arcos – II	09	Oscar Mendes	Teatro, Paço D'Arcos.	460
02/ago./75	Uma possível fonte de *A Relíquia*	03	Joaquim Montezuma de Carvalho	Eça de Queirós, *A Relíquia*.	463
23/jul./75	Bolor: Romance labirinto	04	Não Consta	Augusto Abelaira, *Bolor*, Octavio Paz.	466
23/jul./75	Na pista do Marfim e da Morte	09	Oscar Mendes	José Osório de Oliveira, Ferreira Costa, África, Portugal.	466
13/set./75	A ironia e o "humour" em Machado, Eça e Paço d'Arcos.	08-09	Hennio Morgan Birchal	Romance de costumes, Joaquim Paço D'Arcos, Eça de Queiroz, Machado de Assis.	469
20/set./75	As memórias de Paço d'Arcos -I	10	Oscar Mendes	Joaquim Paço D'Arcos, sociedade, Portugal.	470
04/out./75	As memórias de Paço d'Arcos-II	10	Oscar Mendes	memórias, terra africana, Paço d'Arcos, Macau.	472
25/out./75	O ser conflituoso de José Régio	06	Joaquim Montezuma de Carvalho	Luiz Piva, ensaio, José Régio.	475
25/out./75	Santo Antônio	10	Oscar Mendes	Santo Antônio de Pádoa, santo popular português.	475
01/nov./75	Aspectos da poesia de Cesário Verde	07	Luiz Piva	Cesário Verde, poesia, cidade – campo.	476
15/nov./75	Fernando Pessoa e a crise do individualismo	11	Santiago Kovadloff	Fernando Pessoa, língua portuguesa .	478
22/nov./75	Feitiço Africano	10	Oscar Mendes	Luís Cajão, romance, *A Estufa*, terra africana.	479
22/nov./75	Poetas Angolanos	12	Franklin Jorge	Literatura e arte africana, Angola, tradição literária.	479
29/nov./75	Literatura Oral e Teatro Popular (Gil Vicente e Ariano Suassuna)	04-05	Maria da Graça de Melo	Teatro, Gil Vicente, Ariano Suassuna.	480
06/dez./75	Pessoa, no "Opiario"e no mais	08-09	Gilhermino César	Fernando Pessoa, Marlamé.	481
20/dez./75	Fernando Pessoa por si mesmo	07	Oscar Mendes	Fernando Pessoa, vida literária, outros eus.	483
27/dez./75	Os aspectos barrocos na	04-05	Joseph A.	Padre Antônio Vieira,	484

	obra de Antônio Vieira		Palumbo, Jr.	sermões, Barroco.	
27/dez./75	Pessoa e a crise do individualismo	08	Santiago Kovadloff	Fernando Pessoa, vida cotidiana portuguesa.	484
27/dez./75	O último livro de Ferreira de Castro	10	Oscar Mendes	Ferreira de Castro, *Os fragmentos*, *A selva*, *Alã e a neve*, *A missão*, *O intervalo*.	484
27/dez./75	A Camões	11	Soares Castilho	Poema, *a Camões*.	484
17/jun./76	As infelizes pessoas	10	Oscar Mendes	Romances, ficção moderna portuguesa.	487
07/fev./76	Cantos do exílio	10	Oscar Mendes	Fernando Ilharco Morgado, poeta coimbrão, livro de versos, *Cantos do Exílio.*	490
14/fev./76	Sobre o texto da lírica camoniana	08	Leodegário de Azevedo Filho	Publicação, literatura, crítica literária, lírica de Camões.	491
28/fev./76	O Conto Português	10	Oscar Mendes	Literatura Portuguesa, Fernando Pessoa, conto, Massaud Moisés.	493
22/jun./76	A tempestade na selva	06-07	Lélia Maria Parreira Duarte	Ferreira de Castro, *A selva*.	505
12/jun./76	Fernando Pessoa	10	Myrtes Licínio	Poema, homenagem.	508
19/jun./76	Introdução a Poesia Pré-Angolana	06-07	Pires Laranjeira	Pires Laranjeira, *Antologia da Poesia Pré-Angolana*, tradição oral.	509
19/jun./76	Interpretando um verso de Os Lusíadas	10-11	Hennio Morgan Birchal	Os Lusíadas, (Lus.I, 27)	509
19/jun./76	Camões	12	Roy Campbell	Poema, homenagem a Camões.	509
26/jun./76	Introdução a Poesia Pré-Angolana - II	08	Pires Laranjeira	Poesia Pré-Angolana, busca de identidade.	510
10/jul./76	Mais uma interpretação de Fernando Pessoa	02	Não consta	*O Constelado Fernando Pessoa*, José Clécio Basílio Quesada.	512
10/jul./76	As Memórias de Paço d'Arcos - III	10	Oscar Mendes	Paço d'Arcos, *Memórias de minha vida e do meu tempo.*	512
10/jul./76	Memorandum	11	Não consta	Pires Laranjeira, *Antologia da poesia pré-angolana*, *Monangola – A poesia angolana*, Vergílio Alberto Vieira.	512
10/jul./76	Angola: Antologia Poética	12	Paschoal Motta	Pires Laranjeira, antologia poética angolana.	512
28/ago./76	As memórias de Paço D'Arcos II	10	Oscar Mendes	Joaquim Paço D'Arcos, *Memórias da minha*	519

				vida e do meu tempo.	
04/set./76	Fernando Pessoa, Poeta Épico – Cósmico - I	10	J. Romero Antonialli	Fernando Pessoa, personalidade, quatro heterônimos.	520
11/set./76	Fernando Pessoa (e outros) nas "Cacholetas do Cadastro"	11	Joaquim Francisco Coelho	Sátira, Fernando Pessoa, heterônimos.	521
02 e 09/out./76	Fernando Pessoa, Poeta Épico – Cósmico - II	10	J. Romero Antonialli	Fernando Pessoa, Alberto Caeiro.	524
10/out./76	Paço D'Arcos visita o Suplemento Literário	04	Não consta	Joaquim Paço D'Arcos, Maria da Graça	525
10/out./76	Fernando Pessoa, Poeta Épico – Cósmico - III	05	J. Romero Antonialli	Fernando Pessoa, Ricardo Reis.	525
23/out./76	Vozes da África	04-05	Josef Zerr	Cinco romances africanos.	526
23/out./76	Fernando Pessoa, Poeta Épico – Cósmico - IV	06-07	J. Romero Antonialli	Fernando Pessoa, Álvaro de Campos.	526
30/out./76	Fernando Pessoa em espanhol	02	Não consta	Fernando Pessoa em espanhol.	527
06/nov./76	Camões e a poesia brasileira	02	Não consta	*Camões e a Poesia Brasileira*, Gilberto Mendonça Telles.	528
06/nov./76	Fernando Pessoa, Poeta Épico – Cósmico - V	05	J. Romero Antonialli	Fernando Pessoa, visão pragmática.	528
06/nov./76	Miguel Torga, grande prêmio da Bienal Internacional de Poesia	11	Mercedes La Valle	Miguel Torga, Bienal Internacional de Poesia, Bélgica, David Mourão-Ferreira	528
13/nov./76	Fernando Pessoa, Poeta Épico – Cósmico – VI	10	J. Romero Antonialli	Fernando Pessoa, poeta épico.	529
20/nov./76	Joaquim Paço d'Arcos e os Poemas Imperfeitos	05	Maria José de Queiroz	*Poemas Imperfeitos*, Paço d'Arcos.	530
04/dez./76	Fernando Pessoa, Poeta Épico – Cósmico – VII	04-05	J. Romero Antonialli	Fernando Pessoa, ele mesmo.	533
11/dez./76	Fernando Pessoa, Poeta Épico – Cósmico – VIII	08	J. Romero Antonialli	Fernando Pessoa, a alma.	534
01/jan./77	Fernando Pessoa, Poeta Épico – Cósmico – IX	10	J. Romero Antonialli	Fernando Pessoa, *Mensagem.*	536
08/jan./77	Fernando Pessoa, Poeta Épico – Cósmico – X	10	J. Romero Antonialli	Fernando Pessoa, *Autopsicografia.*	537
16/abr./77	Duas figuras olímpicas de Os Lusíadas	08	Não consta	*Os Lusíadas*, Vênus, Baco.	550
30/abr./77	O mito da narrativa em Domingo à tarde, de Fernando Namora	04	Lélia Maria Parreira Duarte	Fernando Namora, *Domingo à tarde*, Mircea Eliade, mito, narrativa	552
07/mai./77	Bibliografia de/sobre Bocage	04	Norma Lúcia Horta Neves	Principais trabalhos, Bocage, Obras publicadas em	553

				vida e após sua morte.	
07/mai./77	(Narração em Fernando Namora) Domingo à tarde,	06	Lélia Maria Parreira Duarte	Fernando Namora, *Domingo à tarde*, mito, inconsciente coletivo, Jung	553
14/mai./77	Literatura/ – Escritura e um poema de Camilo Pessanha	06	Lélia Maria Parreira Duarte	Camilo Pessanha, poesia, "Ao longe os barcos de flores", Meschonnic	554
04/jun./77	Camilo: Realismo e contradição	09	Maria da Glória Martins Rabelo	Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição*, crítica literária.	557
11/jun./77	Camilo: Realismo e contradição – 2	06	Maria da Glória Martins Rabelo	Semelhanças, Camilo, Machado de Assis primeira fase.	558
11/jun./77	Ferreira de Castro e o índio	09	Artur Anselmo	Ferreira de Castro, índio	558
11/jun./77	Valupi, voz da poesia portuguesa	12	Não consta	Maria Valupi, obra, livros, poemas inéditos.	558
23/jul./77	Soneto	09	Fernando Pessoa	Fernando Pessoa, soneto.	564
23/jul./77	Dante, Petrarca e Camões na transfiguração da mulher amada	10	Mercedes La Valle	Poesia, grandes clássicos, Dante, Petrarca, Camões, idealismo.	564
06/ago./77	A Ambigüidade de Gil Vicente	06-07	Lélia Maria Parreira Duarte	Crítica literária, obra de Gil Vicente.	566
17/set./77	Luiz Piva analisa José Régio	09	Danilo Gomes	Luiz Piva, ensaio sobre José Régio, conflitos.	572
22/set./77	A poesia pré – romântica de Bocage	06-07	Lélia Duarte	Bocage, pré-romântico, árcade, romântico.	577
05/out./77	Um poema português traduzido por Rubén Darío	04	Frederick C. H. Garcia	Rubem Dário, poema, João de Deus.	579
31/dez./77	No centenário de Alexandre Herculano	04	Não consta	Centenário, Alexandre Herculano, encontro de professores	587
11/fev./78	A Estrutura mítica em Eurico o presbítero	08-09	Lélia Duarte	Alexandre Herculano, *Eurico o presbítero.*	593
25/fev./78	Sobre Eros e Psiqué e Fernando Pessoa	03	Noemi Elisa Aderaldo	Fernando Pessoa, mito, ambigüidade, poema.	595
25/fev./78	Pensamentos de Camões	10	Alaor Barbosa	*Os Lusíadas*, os pensamentos, Camões.	595
04/mar./78	A tensão – uma constante nos sonetos de Antero de Quental	08-09	Lélia Duarte	Crítica Literária, obra de Antero de Quental.	596
11/mar./78	Fernanda Botelho: A literatura como matéria romanesca	06-07	Maria da Glória Martins Rabelo	Fernanda Botelho, *As coordenadas líricas, O enigma das sede Alíneas, A gata e a*	597

				fábula, Xerazade e os outros, Lourenço é nome de jogral	
25/03/78	Fernanda Botelho: A literatura como matéria romanesca (II)	06-07	Maria da Glória Martins Rabelo	Fernanda Botelho, *As coordenadas líricas, O enigma das sede Alíneas, A gata e a fábula, Xerazade e os outros, Lourenço é nome de jogral*	599
03/jun./78	Semana de Estudos Camonianos	02	Não consta	Semana de Estudos Camonianos, UFMG.	609
10/jun./78	Estudos Camonianos	05	Não consta	Programação, Semana de Estudos Camonianos, UFMG.	610
17/jun./78	A linguagem poética de Fernando Pessoa	06-07	Leodegário de Azevedo Filho	Bibliografia de Fernando Pessoa, Carlos Alberto Iannone.	611
15/jul./78	O livro de um adolescente vindo de Portugal	10	Euclides Marques Andrade	*As sete Partidas no Mundo*, Fernando Namora, adolescência.	615
05/ago./78	100 anos de O Primo Basílio	02	Lélia Duarte	Simpósio Comemorativo, *O Primo Basílio.*	618
12/ago./78	Denis Machado e as aventuras de um Best - Seller Português	05	Entrevista a Maria Amélia Mello	Denis Machado, romance .	619
19/ago./78	O consílio dos Deuses Marinhos ou O Dionisíaco em Os Lusíadas	04-05	Hennio Morgan Birchal	*Os Lusíadas*, Inês de Castro, Deuses mitológicos, bem e mal.	620
26/ago./78	Lendo Fernando Pessoa	03	Lúcia Aizim	Fernando Pessoa, poesia, Homenagem.	621
30/set./78	O Primo Basílio e seu simpósio	01-02	Lélia Duarte	Simpósio, Centro de Estudos Portugueses, Centenário de publicação, *O Primo Basílio.*	626
30/set./78	Realismo e ideologia em O Primo Basílio	02-04	Letícia Malard	Eça de Queirós, *O Primo Basílio.*	626
30/set./78	A Estrutura Narrativa de O Primo Basílio	05	Naief Sáfady	Técnica de composição narrativa, *O Primo Basílio.*	626
30/set./78	O Primo Basílio e a Critica Brasileira	06-10	Wilton Cardoso	*O Primo Basílio*, críticas, Machado de Assis.	626
30/09/78	Linguagem do Poder e Poder da Linguagem em O Primo Basílio, Luciola e Terras de Sem Fim	11	Ruth Silviano Brandão Lopes	*O Primo Basílio, Lucíola, Terras do Sem Fim.*	626

30/set./78	Luísa ou a palavra manifesta – Emma Bovary ou a fruição do verbo	12	Cleonice P. B. Mourão	*O Primo Basílo, Madame Bovary*, literatura comparada.	626
21/out./78	Centenário de lançamento de O Primo Basílio A Dessublimação em O Primo Basílio e Caetés.	08	Lauro Belchior Mendes	*O Primo Basílio, Caetés*, o papel da mulher.	629
11/nov./78	Eça de Queirós e Graciliano Ramos	08-09	Letícia Malard	Eça de Queirós, Graciliano Ramos, adultério.	632
18/nov./78	A Família Teatralizada: O Primo Basílio e Mastro – Don Gesualdo	08-09	Wander Melo Miranda	*O Primo Basílio, Mastro Don Gesualdo*, crítica, instituição familiar.	634
25/nov./78	O Primo Basílio e a Literatura Inglesa	08-09	Ian Linklaler e Aimara Cunha Rezende	Literatura comparada, Eça de Queirós, George Eliot.	634
16/dez./78	A Relíquia e suas desproporções	05	Wilson Castelo Branco	*A Relíquia*, Eça de Queirós, Cristianismo.	637
23/dez./78	Poema	03	Fernando Pessoa	Citação, poema, Fernando Pessoa.	638
19/mai./79	Anotações Didáticas sobre Eça de Queiros: Literatura Portuguesa	08-09	Vicente Ataide	Divisão da obra, Eça de Queirós.	659
26/mai./79	Camões e a Poesia Brasileira	07	Stella Leonardos	Camões e a Poesia Brasileira, Gilberto Mendonça Teles.	660
04/ago./79	Pouco Antes da Morte de Joaquim Paço D'Arcos	08-09	A entrevista que concedeu ao jornalista Haendel de Oliveira	Entrevista, Joaquim Paço D'Arcos.	670
18/ago./79	Uma Literatura Galaico – Portuguesa	08	Mário Arias Perez	Galego – português, Galícia, Norte de Portugal, poesia galega renovada.	672
06/out./79	Literatura Africana de Expressão Portuguesa, uma forma de combate	03	Geraldo Sobral	Literatura Africana, busca da liberdade, problemas socioculturais, realismo fantástico.	679
10/nov./79	Da singularidade de ser um camionista	07	Cassiano Nunes	Poemas de Camões, universidades brasileiras, estudos de grandes clássicos.	684
05/jan./80	Camões e Euclides da Cunha	04	Artur de Castro Borges	Mortes trágicas, Euclides da Cunha, Camões.	692
16/fev./80	A Presença do Divino em José Régio	04	Luiz Piva	José Régio, divino e demoníaco, criação literária.	698

12/abr./80	A Tragédia da Rua das Flores	03	Lélia Parreira Duarte	Eça de Queirós, *A tragédia da rua das flores, Os Maias.*	706
19/abr./80	No 4° centenário da morte de Camões	08-09	Márcio José Lauria	4° centenário de morte, Camões.	707
19/abr./80	Subvenção de campanha para Luiz de Camões	09	Vergílio Alberto Viana	Canto 2, *Os Lusíadas*, Camões.	707
24/mai./80	Camões poeta barroco?	04	Francisco Barbosa de Rezende	Povo português, *Os Lusíadas.*	712
14/jun./80	Camões 400 anos.Camões Rememorado	01	Lélia Parreira Duarte	Suplemento Literário do Minas Gerais, Centro de Estudos Portugueses, Faculdade de Letras da UFMG, III Semana de Estudos Camonianos.	715
14/jun./80	Camões e o conceito de Clássico de T. S. Eliot	02-04	Hênnio Morgan Birchal	Hênnio Morgan Birchal, T.S. Eliot, conceito de clássico universal, Camões.	715
14/jun./80	Porque, segundo Eliot, Camões não é um Clássico.	05	Johnny José Mafra	Johnny José Mafra, T.S. Eliot, clássico universal, obra, Camões.	715
14/jun./80	Camões na escola	06-07	Aires da Mata Machado Filho	Antologia, *Camões Épico, leitura* introdutiva, obra de Camões.	715
14/jun./80	Sobre Camões na escola de Aires da Mata Machado Filho	07	Maria das Graças Rodrigues Paulim	Obra de Camões, escolas brasileiras.	715
14/jun./80	Fundamentos Filosóficos da obra de Camões	08-10	Sônia Maria Viegas Andrade	Lírica de Camões, filosofia poética, Amor e Morte.	715
14/jun./80	Camões e Petrarca: em Esboço da Literatura Comparativa	10	Não consta	Petrarca, Camões, elemento feminino.	715
14/jun./80	Leitura de uma Canção Camoniana	12	Vera Lúcia Casa Nova	Camões, concepção de amor, figuras miticas.	715
14/jun./80	Camões e o teatro.	13	Naief Sáfadi	Camões, *Os Lusíadas*, peças de Teatro.	715
14/jun./80	Ser tão Camões	16	Gilberto Mendonça Teles	Homenagem, linguagem camoniana.	715
02/ago./80	Camões 400 anos: Des/ semelhanças nos autos Camonianos	05	F. Casado Gomes	Camões, Autos de Camões.	722
30/ago./80	Camões 400 anos: Camões amoroso (esboço em claro-escuro)	08	Maria de Lourdes Hortas	Camões, resumo da história de Portugal.	726
06/set./80	Panorama da Poesia de Angola- Angola, uma	02-03	Joaquim Matos Pinheiro	Angola, realidade brasileira, busca da	727

	cultura ligada á realidade brasileira			identidade nacional.	
06/set./80	Amostragem poética		Não consta	Poesia, Angola, Agostinho Neto, Tomaz Vieira da Cruz, Antônio Jacinto, João Maria Vilanova, Joaquim Matos Pinheiro, João Abel, Ruy de Carvalho	727
20/set./80	Camões 400 anos: O texto lírico de Camões	02	Leodegário A.de Azevedo Filho	Camões, lírica, autenticidade.	729
04/out./80	Camões e os Olhos		Hilton Rocha	Camões, olhos.	731
04/out./80	O Mar em Os Lusíadas	17-19	Willian José	*Os Lusíadas*, mares, viagens oceânicas, vocábulos relacionados com o mar.	731
10/jan./81	A autenticidade da Lírica de Camões	09	Thereza da Conceição Aparecida Domingues	Problemas de autoria, lírica camoniana, manuscritos de publicação póstuma.	745
07/mar./81	Atualidade de Os Lusíadas	02	Mercedes la Valle	Atualidade, *Os Lusíadas*, originalidade realista.	753
14/mar./81	Atualidade de Os Lusíadas	08	Mercedes la Valle	Atualidade, *Os Lusíadas*, caminho marítimo para as Indias.	754
09/jun./81	As Cantigas de Pero Meogo	06	Dalma do Nascimento	Leodegário de Azevedo Filho, *As Cantigas de Pero Meogo.*	762
23/jun./81	A teoria do cânone mínimo na lírica de Camões.	08	Leodegário de Azevedo Filho	Estudo Introdutório, Vitor Manuel de Aguiar e Silva, cânone mínimo, Camões.	764
20/jun./81	Uma revisitação das novelas do Minho de Camilo Castelo Branco	04	João Décio	Novelas do Minho, Camilo Castelo Branco, analise crítica.	768
18/jul./81	Notável ensaio sobre Os Lusíadas	02	Danilo Gomes	*Os Lusíadas*, Luiz Piva, Literatura Portuguesa.	772
05/set./81 e 12/set./81	O Corpus dos sonetos de Camões	08	Wilton Cardoso	Professora Clenice Berardinelli, Universidade Federal do R. J., autoria lírica camoniana.	779
09/jan./82	A ficção portuguesa atual (I)	08-09	E. M. de Melo e Castro	Vanguardas portuguesas, forma documental, qualidade de romance.	797
16/jan./82	Estudos comparados de literatura Brasileira e Portuguesa	01	Lélia Duarte / Wilson Castelo Branco	Ciclo de Estudos Comparados de Literatura Portuguesa e Brasileira, Centro de	798

				Estudos Portugueses da UFMG.	
23/jan./82	Loucura / repressão da mulher em Encarnação, A doida do Candal e O Homem.	04	Ruth Silviano Brandão Lopes	Artigo, loucura e a mulher, *Encarnação*, José de Alencar, *A doida do Candal*, Camilo Castelo Branco, *O Homem*, Aluísio de Azevedo.	799
23/jan./82	O herói romântico – rebeldia e submissão	06-08	Lélia Parreira Duarte	Herói romântico, análise dos livros, *Viagens na Minha Terra, O Bobo, Lucíola, O Guarani.*	799
23/jan./82	O teatro do Romantismo para um paralelismo Luso- Brasileiro	09	Naief Sáfady	Teatro, Portugal, Brasil, Almeida Garret, Gonçalves de Magalhães.	799
23/jan./82	O monge maldito no Romantismo Português e no Romântismo Brasileiro	10-11	Ana Maria do Almeida	Horace Walpole, romane histórico, Alexandre Herculano, José de Alencar, Tradução do Gótico.	799
30/jan./82	Sobre os Lusíadas	02	José Augusto Carvalho	Antônio Geraldo da Cunha, *Índice Analítico do Vocabulário de Os Lusíadas.*	800
06/fev./82	A controvertida lírica de Camões	06-07	Leodegário A. de Azevedo Filho	Lírica, Camões, vol. indicado.	801
13/fev./82	Poesia Angolana, uma experiência Política (I)	06-07	Lúcia Castello Branco	Literatura Angolana, poesia de denúncia, esperança no Futuro.	802
20/mar./82	Poesia Angolana, uma experiência Política (II)	06-07	Lúcia Castelo Branco	Poesia Angolana Contemporânea, denúncia, combate ao sistema opressor, revolucionária.	803
20/mar./82	A propósito de um verso camoniano	05	Segismundo Spina	Interpretação, verso camoniano, M. Cavalcanti.	807
03/jun./82	Aspectos formais e o conteúdo fantástico (Sobre A Relíquia e O Mandarim)	06	Pedro Carlos L. Fonseca	*A Relíquia, O Mandarim*, Eça de Queirós, realismo, fantasia.	818
04/set./82	A propósito de um verso camoniano	06-07	Celso Cunha	Segismundo Spina, Suplemento Literário Minas Gerais, *A propósito de um verso camoniano*.	831
04/set./82	Revistas modernistas em Portugal e no Brasil	06-07	Antonio Sérgio Bueno	Revistas modernistas, Portugal, Brasil.	831
18/set./82	O despropósito de um	04	Segismundo Spina	Segismundo Spina,	833

	verso camoniano			Suplemento Literário Minas Gerais, *A propósito de um verso camoniano*.	
02/out./82	O desatino e a lucidez da criação: Fernando Pessoa e a neurose como fonte poética	01-02	Cid Seixas	Formação dos heterônimos, Fernando Pessoa, neurose, histeria.	835
20/nov./82	O griot como romancista: Antônio de Assis Júnior e o nascimento do romance angolano (II)	04-05	Heitor Martins	Antônio de Assis Júnior, narrativa popular, narrativa oral.	842
27/nov./82	Um primitivo documento inédito da conciência negra em Língua Portuguesa	01	Heitor Martins	Gomes Eanes de Zurara, primeiro historiador, descrição dos negros.	843
18/dez./82	A poesia que vem de Portugal	02	Antônio Olinto	Coleção poética, Coimbra, poética portuguesa.	846
29/jan./83	Contistas Portugueses Modernos	04	Lauro Junkes	Antologia, *Contistas Portugueses Modernos.*	852
05/mar./83	Pequeno (grande) roteiro da Literatura Portuguesa	04	Adércio Simões Franco	Lançamento, *Pequeno Roteiro da História da Literatura Portuguesa.*	857
05/mar./83	Prêmio Luis de Camões	11	Não Consta	Lisboa, Prêmio Luís de Camões, Academia de Ciências de Lisboa, Academia Portuguesa de História, Academia Nacional de Belas Artes.	857
30/abr./83	Florbela Espanca: A poesia desnuda uma alma	07	Lauro Junkes	Florbela Espanca, poesia feminina, Literatura Portuguesa.	865
09/jul./83	As incuráveis feridas da natureza feminina	02-04	Lúcia Castelo Branco	Florbela Espanca, Gilka Machado, vida e obra.	875
30/jul./83	O pensamento político de Fernando Pessoa	03	Letícia Malard	Fernando Pessoa, textos políticos.	878
27/ago./83	Luandino Vieira: O Resgate das Raízes Angolanas	02	Lúcia Castelo Branco	Luandino Vieira, resgate de raízes, Literatura Angolana.	882
17/set./83	Um Poeta de Angola	02-03	Pires Laranjeira	Viriato Clemente da Cruz, poesia, literatura angolana.	885
24/set./83	Fernando Pessoa Traduzido	01	Tradução de Tônico Mercador	Poesia de Fernando Pessoa, tradução, Tônico Mercador.	886
03/dez./83	Três Escritores Portugueses	04	Entrevista a Jorge Fernando dos Santos	Visita dos grandes nomes, Literatura Portuguesa, Minas Gerais, José Saramago,	896

				Isabel de Nóbrega, Pedro Tamem.	
07/jan./84	Miguel Torga: O conto como metáfora da criação artística	08-09	Cid Seixas	Miguel Torga, conto, criação artística	901
07/jan./84	El Rei Camões em Vila Rica	10	Danilo Gomes	Análise sintática, cantos camonianos.	901
18/fev./84	Um camonista brasileiro.	10	Não consta	Camões, Profº Emmanuel Pereira Filho, lírica.	907
18/fev./84	O Brasil e Os Lusíadas	10	José Augusto Carvalho	*Os Lusíadas*, Camões, Brasil.	907
24/mar./84	Tendências da Poesia Portuguesa Pós – Presencista	08	Pedro Carlos L. Fonseca	Influências, humanismo socialista proudhoniano, psicologia subjetivista.	912
28/ago./84	O Neo – Realismo português. Por uma Teoria de Privações	08	Pedro Carlos L. Fonseca	Teoria neo-realismo português, jornais portugueses.	917
16/jun./84	As personas de Pessoa	02	Roberto Reis	Ensaios, Leyla Persone Moisés, Fernando Pessoa, poética.	924
16/jun./84	A liberdade oprimida em Amor de perdição	09	Leodegário A. de Azevedo Filho	Camilo Castelo Branco, *Amor de perdição*.	924
12/jan./85	Babel e Sião	02-05	Osvaldino Marques a Antônio de Oliveira	Camões, Babel e Sião.	954
15/jun./85	Um Soneto de Camões	08	Leodegário A. de Azevedo Filho	Soneto de Camões, interpretações, ambigüidade, questão do tempo.	976
27/jul./85	Poesia 61: Para uma leitura dos poetas portugueses contemporâneos	02-03	Jorge Fernandes da Silveira	Condensação de estudos, *Poesia 61*, análise isolada, análise do grupo.	982
07/set./85	Eça de Queirós Correspondente de Guerra	08	Não consta	Eça de Queirós, jornalista, correspondente de guerra.	988
05/out./85	Nova literatura Portuguesa: Duas amostras	07	Vergílio Alberto Viera / Sebastião Alba	Transcrição de poemas, novos poetas, Fernando Pessoa.	992
23/nov./85	2 Poemas Angolanos	12	João Maimona	Transcrição de dois poemas, poemas Angolanos.	999
14/dez./85	Em África	01	Abgar Renault	*Em África*, poema em homenagem.	1002
28/dez./85	Múltiplas	04	Lúcia Machado de Almeida	Fernando Pessoa, vida e obra, Nelly Novaes Coelho, Lisboa.	1004

08/fev./86	Heteronímia e Consciência Irônica	06	Lélia Parreira Duarte	Fernando Pessoa, multiplicidade de vozes.	1010
08/mar./86	Fernando Pessoa: cartas de amor	01	Não consta	Correspondência, cartas de amor, Fernando Pessoa, David Mourão Ferreira, Maria Graça Queirós.	1014
08/mar./86	Chama-me Íbis e não te direi quem sou	04-05	Lúcia Castello Branco	Correspondência, Fernando Pessoa, Ophélia Queirós.	1014
05/abr./86	Mural: José Afrânio volta com Pessoa	11	Não consta	José Afrânio Moreira Duarte, *Fernando Pessoa: Os Caminhos da Solidão*.	1017
10/mai./86	Lírica de Camões: a revisão (necessária) 400 anos depois	10	Albano Martins	Leodegário A. de Azevedo Filho, Lírica de Camões, dúvida de autoria.	1022
24/mai./86	Liberalismo e Romantismo em Portugal e no Brasil	08	Fábio Lucas	Crítica, estética romântica, poetas brasileiros, poetas portugueses.	1024
31/mai./86	Uma política da Língua: as duas vertentes	03	Gladstone Chaves de Melo	Reserva cultural, Literatura portuguesa, Camões.	1025
26/jul./86	A literatura africana de expressão portuguesa	02	Luiz Fernando Rufato	Literatura africana de Língua Portuguesa, Literatura Brasileira, Maria Aparecida Santilli, Guimarães Rosa, Luadino Vieira.	1033
26/jul./86	A influência Africana na cultura Brasileira	05	Dira Moreira	Influências, Literatura Africana, Cultura Brasileira.	1033
06/set./86	Cesário Verde permanece atualidade	01	Edgard Pereira	Cesário Verde, Realismo Português, Silva Pinto, *O livro de Cesário Verde.*	1039
06/set./86	Cesário Verde - Permanência e atualidade no seu centenário	08-09	Edgard Pereira	Centenário de Morte, Cesário Verde, Antecipa Modernismo Português.	1039
27/set./86	João Maimona de Angola: A palavra poética tem seu nicho na cultura da comunidade	06-07	Entrevista a Cleide Simões	João Maimona, Angola, Prêmio literário de Angola.	1042
08/nov./86	URSS mal amada e bem amada: uma crônica soviética	09	Nelly Novaes Coelho	Crítica literária, Fernando Namora, relato de viagem.	1048
15/nov./86	Ode a Fernando Pessoa	03	Ruth Vilela Carvalieri	Homenagem, Fernando Pessoa.	1049

15/nov./86	Solidariedade e unidade lingüística, assuntos de celebração no aniversário de independência de Angola	09	Teresinha Pereira	Manuel Ferreira, *Um Postal para Luanda*,movimento político – literário, principais poetas da Língua Portuguesa.	1049
06/dez./86	Camões ganha outra visão	11	Santos Verdelho e Virgínia de Carvalho Nunes	V Reunião Internacional de Camonistas.	1052
17/jan./87	A Cesário Verde(no seu centenário)	04-05	Fernando Mendes Vianna	Homenagem, Cesário Verde.	1057
17/jan./87	José Régio; poeta místico	09	Márcio Catunda	*A Antologia Poética de José Régio*, Cleonice Bernadelli.	1057
10/ago./87	Camilo Castelo Branco e o Brasil	18	Danilo Gomes	*Os amores de Camilo*, Adalberto Pimentel.	1081
21/nov./87	Lição das estrelas	12	João Maimona	João Maimona, *Lição das Estrelas*, União dos Escritores de Angola.	1089
17/dez./88	Fernando Pessoa é visto por dezesseis artistas juiz – foranos no PA	14	Não consta	Mostra Pessoa/Pessoas, Centro Murilo Mendes, Universidade Federal de Juiz de Fora, centenário de nascimento, Fernando Pessoa.	1112

Quadro 2 - Colaboradores do *Suplemento Literário de Minas Gerais*

COLABORADORES	**LOCALIZAÇÃO**		
	ANO	**NÚMERO**	**PÁGINA**
ADERALDO, Noemi Elisa	1978	595	03
AIZIM, Lúcia	1983	621	03
ALBA, Sebastião	1985	992	07
ALMEIDA, Ana Maria de	1982	799	10 e 11
ALMEIDA, Lúcia Machado de	1985	1004	10
ANDRADE, Euclídes Marques	1978	615	10
ANDRADE, Sônia Maria Viegas	1980	715	08 e 10
ANTONIALLI, J. Romero	1976	520	10
		524	10 e 11
		525	05
		526	06 e 07
		528	05
		529	10
		533	08
		536	10

		537	10
ARAÚJO, Laís Corrêa de	1966	08	03
	1967	26	03
		35	03
	1968	73	11
		77	06
		78	07
		79	10
		79	10
		98	11
ARAÚJO, Laís Corrêa de	1968	101	02
	1969	124	11
		129	10
		131	04
		140	11
ATAIDE, Vicente	1979	659	08 e 09
BARBOSA, Alaor	1978	595	10
BIRCHAL, Hennio Morgam	1974	388	08
	1975	469	08 e 09
	1976	509	10 e11
	1978	720	04 e 05
	1980	715	02 a 04
BORGES, Artur de Castro	1980	692	04
BRANCO, Joaquim	1973	364	03
	1974	403	05
BRANCO, Lúcia Castelo	1982	802	06 e 07
		802	06 e 07
		803	06 e 07
	1983	875	02 e 04
		882	02
	1986	1014	04 e 05
BRANCO, Wilson Castelo	1982	798	01
	1974	403	05
CAMPBELL, Roy	1976	509	12
	1973	637	05
CARDOSO, Wilton	1973	626	06 e 10
	1981	779 e 780	08
CARVALHO, Joaquim Montezuma de	1972	296	02
	1974	333	12
	1975	475	06

CARVALHO, Joaquim Rentes de	1970	179	08
CARVALHO, José Augusto	1980	800	02
	1984	907	10
	1987	1081	18
CARVALHO, Maria Judite de	1971	269	01
CASTILHO, Soares	1975	484	11
CASTRO, E . M . Melo e	1972	302	02 e 03
	1982	797	08 e 09
CASTRO, Maria de Lourdes	1981	745	09
CASTRO, Nancy Campi de	1970	209	10
CATUNDA, Márcio	1987	1057	09
CAVALIERI, Ruth Vilela	1986	1049	03
CÉSAR, Guilhermino	1975	481	08
COELHO, Joaquim Francisco	1973	340	16 e 17
	1974	433	05
COELHO, Nelly Novaes	1968	101	02
		102	02
	1970	178	05 e 06
		209	06
	1972	324	02 e 03
	1974	413	10
		432	12
	1975	457	04
	1986	1048	09
CRUZ, Duarte Ivo	1970	197	06
CUNHA, Celso	1982	831	06 e 07
DAUSTER, Bluma	1970	175	04
DÉCIO, João	1981	768	04
	1975	457	04
DOMINGUES, Thereza da Conceição Aparecida	1981	745	09
DUARTE, Lélia	1970	177	04
		219	07
		223	04 e 05
	1977	566	06 e 07
		577	06 e 07
	1978	593	08 e 09
		596	08 e 09
		626	01 e 02
	1979	706	03
	1980	715	01

		715	01
	1982	798	01
	1983	799	06 e 08
	1986	1010	06
FERREIRA, Vergílio	1971	264	06 e 07
	1969	150	10
		151	04
		181	04
FILHO, Aires da Mata Machado	1970	184	08
		185	08
FILHO, Aires da Mata Machado	1970	187	10 e 11
	1980	715	06 e 07
	1969	163	10 e 11
	1971	249	04
	1972	315	08 e 09
		324	08
FILHO, Leodegário A . de Azevedo	1976	491	08
	1978	611	06 e 07
	1979	729	02
	1981	764	08
	1982	801	06 e 07
	1985	982	08
FILHO, Paulo Hecker	1974	425	08
FONSECA, Pedro Carlos L.	1982	818	06
	1984	912	08
		917	08
FRANCO, Adércio Simões	1983	857	04
GALHOZ, Maria Alieta	1975	456	01
GARCIA, Frederich	1977	579	04
GOMES, Danilo	1977	572	09
	1981	772	02
	1984	901	10
GOMES, F. Casado	1980	722	05
HATHERLY, Ana	1969	157	01
	1970	223	11
HORTAS, Maria de Lourdes	1980	726	08
IANNONE, Carlos Alberto	1969	268	11
IGLÉSIAS, Francisco	1974	415	12
JORGE, Franklin	1975	479	12
JOSÉ, Wilian	1975	731	17 e 19

JUNKES, Lauro	1983	852	04
		865	07
KOPKE, Carlos Burlamaqui	1974	401	06 e 07
KOVADLOFF, Santiago	1975	478	11
		484	08
LARANJEIRA, Pires	1976	509	06 e 07
		510	08
	1983	885	02 e 03
LAURIA, Marcio José	1980	707	08 e 09
LEONARDOS, Stella	1979	666	07
LEPECKI, Maria Lúcia	1968	95	02
		102	08
		110	08
	1969	159	01
		161	09
		164	02
	1970	170	03
		184	04 e 05
	1971	264	05
		265	06
		266	02
	1973	364	10
		380	08 e 09
		382	08 e 09
	1974	403	08 e 09
		404	06 e 07
		405	08
LICÍNIO, Myrtes	1976	508	10
	1974	405	08 e 09
LISBOA, Henriqueta	1970	198	04 e 05
LOPES, Brandão	1982	799	04
LUCAS, Fábio	1973	351	11
	1986	1024	08
MAFRA, Johnny José	1980	715	05
MAIMONA, João	1985	999	12
	1987	1089	12
MALARD, Letícia	1978	626	02 e 04
	1973	632	08 e 09
	1983	878	03

MARQUES, Oswaldinho	1985	954	02 e 05
MARTINEZ, Maria Leal Teresa de	1970	221	01 e 02
		222	04 e 05
MARTINS, Albano	1986	1022	10
MARTINS, Cristiano	1972	296	03
MARTINS, Heitor	1970	185	03 e 04
	1973	364	02
		365	09
		366	06
	1982	842	04 e 05
		843	01
MATOS, Marco Aurélio	1971	155	10 e 11
MCBRIDE, Maria Odilia Leal	1975	457	06
MELLO, Maria Amélia	1978	619	05
MELO, Gladstone Chaves de	1986	1025	03
MELO, Maria da Graça Rios de	1975	480	05
MENDES, Lauro Belchior	1978	629	08
MENDES, Oscar	1969	134	02
		169	10
	1971	266	10
		267	10
		268	10
		269	10
		270	11
		273	10
		275	11
		276	10
		277	11
	1972	280	10
		285	10
		287	10
		316	10 e 11
		318	11
	1975	460	09
		466	09
		470	10
		472	10
		475	10
		479	10
		483	07

		487	10
	1976	490	10
		493	10
		512	10
MERCADOR, Tonico	1983	886	01
MIRANDA, Wander Melo	1978	634	08 e 09
MISTRAL, Gabriela	1972	301	02 e 03
MOREIRA, Diva	1986	1033	05
MOTTA, Paschoal	1976	512	12
MOURÃO, Cleonice P. P.	1978	626	12
MOURÃO, Rui	1974	394	10
NASCIMENTO, Dalma do	1981	762	06
NEVES, Norma Lúcia Horta	1977	553	04
NOVA, Vera Lúcia Casa	1980	715	12
NUNES, Cassiano	1979	648	07
NUNES, Virgínia de Carvalho	1986	1052	11
OLINTO, Antônio	1982	846	02
OLIVEIRA, Antônio	1985	954	02 e 05
OLIVEIRA, Häendel	1980	670	08 e 09
PANDOLFO, Maria do Carmo	1974	406	05
PAULIM, Maria das Graças Rodrigues	1980	715	07
PEREIRA, Teresinha Alves	1975	440	09
	1986	1049	09
PEREIRA, Edgard	1986	1039	08 e 09
PEREZ, Mario Arias	1980	672	08
PESSOA, Fernando	1971	278	04
PINHEIROS. Joaquim Matos	1980	727	02 e 03
PIVA, Luís	1975	476	07
	1980	698	04
PONTES, Joel	1973	365	08
QUEIROZ, Maria José de	1972	301	02 e 03
	1976	530	05
RABELO, Maria da Glória Martins	1977	557	09
		558	06
RENAULT, Abgar	1985	1002	01
REZENDE, Francisco Barbosa de	1980	712	04
REIS, Edgard Pereira dos	1970	202	07
	1971	230	07
		232	07
REIS, Roberto	1984	924	02

RIEDEL, Dirce Córtes	1974	425	02 e 03
ROCHA, André Crabbé	1971	276	06
ROCHA, Hilton	1980	731	06
RUFATO, Luiz Fernando	1986	1033	02
SÁFADY, Naief	1978	626	05
	1980	715	13
	1982	799	09
SAMPAIO, Márcio	1966	08	02
SANTOS, Jorge Fernando dos	1983	896	04
SEIXAS, Cid	1982	835	01 e 02
SILVEIRA, Jorge Fernandes da	1985	982	02 e 03
SILVIANO, Ruth	1978	626	11
SIMÕES, Cleide	1986	1042	06 e 07
SPINA, Segismundo	1982	807	05
		833	04
TELES, Gilberto Mendonça	1980	715	16
VALLE, Mercedes da	1977	564	10
	1981	753	02
		754	08
VERDELHO, Santos	1986	1052	11
VERSIANI, Ivana	1972	368	08 e 09
VIANA, Fernando Mendes	1987	1057	04 e 05
VIEIRA, Virgilio Alberto	1980	707	09
	1985	992	07
VIEGAS, Sônia Maria	1974	406	10
VITOR, E . D'Almeida	1971	235	05
ZERR, Joseh	1976	526	04 e 05

Quadro 3 - Escritores de língua portuguesa citados nos artigos

ESCRITORES	**LOCALIZAÇÃO**		
	DATA	**Nº PUBL.**	**PÁGINA**
A)			
A., Ruben (Ruben Alfredo Andersen Leitão)	22/06/1968	95	03
	24/01/1970	178	05-06
	07/03/1970	184	04-05
ABELAIRA, Augusto	07/03/1970	184	07

ALMEIDA, Fialho de	18/12/1971	277	11
AZEVEDO, Leodegário A. de	05/06/1971	249	04
B)			
BOTELHO, Abel	18/12/1971	277	11
BOTELHO, Fernanda	05/10/1968	110	08
	18/12/1971	277	11
Teófilo, Braga	02/10/1971	266	10
BRANCO, Camilo Castelo	29/11/1969	170	03
	05/06/1971	249	04
	09/10/1971	267	10
	09/10/1972	315	08-09
BRANDÃO, Raul	09/09/1972	315	08-09
C)			
CABRAL, Alexandre	09/10/1971	267	10
CAEIRO, Alberto	27/02/1971	235	05
CAMÕES, Luis Vaz de	05/12/1970	223	11
	29/04/1972	296	01
	29/04/1972	296	02
	29/04/1972	296	03
	03/06/1972	301	02-03
	10/06/1972	302	02
	10/06/1972	302	02-03
CAMPOS, Álvaro de	05/12/1970	223	04
	27/02/1971	235	05
CARVALHO, J. Rentes de	03/08/1968	101	11
	31/08/1970	179	08
	16/10/1971	268	10
CARVALHO, Maria Judite de	27/09/1969	161	09
	23/10/1971	269	01
	04/12/1971	275	11
	18/12/1971	277	11
CASTRO, Ferreira de	18/01/1970	177	04
	09/10/1971	267	10
	18/12/1971	277	11
CORREIA, João de Araújo	18/12/1971	277	11
CORREIA, Natália	13/09/1969	159	01
CRAVEIRINHA, José (Angola)	16/10/1971	268	11
D)			
DEUS, João de	03/06/972	301	02-03
F)			

FARIA, Almeida	03/01/1970	175	04
FEIJÓ, Álvaro	17/01/1970	177	04
FERREIRA, David Mourão	18/12/1971	277	11
FERREIRA, José Gomes	18/12/1971	277	11
	24/06/1972	304	06-07
FERREIRA, Vergílio	11/10/1969	163	10-11
	23/01/1971	230	07
	05/06/1971	249	04
	18/09/1971	264	05
		264	06-07
	25/09/1971	265	02
	02/10/1971	266	02
	18/12/1971	277	11
	09/09/1972	315	08-09
	11/11/1971	324	02-03
FIALHO, Artur Portela	09/09/1972	315	08-09
FIGUEIREDO, Fidelino de	12/07/1969	150	10
	19/07/1969	151	04
FONSECA, Antonio Barahona da	13/06/1968	98	11
FONSECA, Branquinho da	11/12/1971	276	10
	18/12/1971	277	11
	09/09/1972	315	08-09
FONSECA, Manuel da	17/01/1970	177	04
	07/11/1970	219	07
	18/12/1971	277	11
	09/09/1971	315	08-09
FREITAS, Rogério de	18/12/1971	277	11
G)			
GOMES, Soeiro Pereira	17/01/1970	177	04
	18/12/1971	277	11
	09/09/1972	315	08
GUERRA, Álvaro	03/08/1968	101	11
	09/10/1971	267	10
H)			
HATHERLY, Ana	30/08/1969	157	07
J)			
JÚNIOR, Rodrigues (Angola)	16/10/1971	268	11
K)			
KNOPFLI, Rui (Angola)	16/10/1971	268	11
L)			

LISBOA, Antônio Maria	06/02/1971	232	07
LISBOA, Irene	18/12/1971	277	11
LOBEIRA, João e Vasco de	29/04/1972	296	02
LOPES, Fernão	29/04/1972	296	02
LUIS, Agustina Bessa	18/12/1971	277	11
	08/01/1972	280	10
	09/09/1972	315	08-09
M)			
MELLO, Pedro Homem de	24/07/1972	304	06-07
MELLO, Sophia de	04/12/1971	275	11
MIGUÉIS, José Rodrigues	22/03/1968	134	02
	20/11/1969	169	10
		273	10
	18/12/1971	277	11
MONTEIRO, Domingos	10/08/1968	102	08
	18/12/1971	277	11
MOREIRA, Júlio	16/10/1971	268	10
N)			
NAMORA, Fernando	17/01/1970	177	04
	18/12/1971	277	11
	09/09/1972	315	08-09
NEMÉSIO, Victorino (Angola)	18/12/1971	277	11
NOBRE, Antonio	03/06/1972	301	02-03
NÓBREGA, Isabel da	18/12/1971	277	11
O)			
OSÓRIO, Ernesto Cochat (Angola)	16/10/1971	268	11
P)			
PESSOA, Fernando	16/08/1969	155	10-11
	29/08/1970	209	06
	05/12/1970	223	04-05
	23/10/1971	269	10
PESSOA, Fernando	27/02/1971	235	05
	25/12/1971	278	04
	24/06/1972	304	06-07
	11/11/1972	324	08
PIRES, José Cardoso	18/12/1971	277	11
Q)			
	18/10/1969	164	02
	14/03/1970	184	03-04
	04/07/1970	201	07

QUEIRÓS, Eça de	05/06/1971	249	04
	20/10/1971	273	10
	18/12/1971	277	11
	29/04/1972	296	02
	03/06/1972	301	02-03
	09/09/1972	315	08-09
QUENTAL, Antero de	21/11/1970	221	02-03
	28/11/1970	222	04-05
	03/06/1972	301	02-03
R)			
REDOL, Alves	17/01/1970	177	04
	09/10/1971	267	10
	18/12/1971	277	11
	09/09/1972	315	08-09
RÉGIO, José	18/12/1971	277	11
	24/06/1972	304	06-07
	09/09/1972	315	08-09
	11/11/1972	324	08
REIS, Ricardo (heterônimo de Fernando Pessoa)	27/02/1971	235	05
RIBEIRO, Afonso (Angola)	14/01/1970	177	04
	16/10/1971	268	11
RIBEIRO, Aquilino	03/08/1968	101	02
	10/08/1968	102	02
	18/12/1971	277	11
RODRIGUES, Urbano Tavares	11/12/1971	276	10
	18/12/1971	277	11
ROMANO, Luis (Angola)	16/10/1971	268	11
S)			
SÁ-CARNEIRO, Mário de	13/06/1970	198	04-05
	02/10/1971	266	10
	24/06/1972	304	06-07
	11/11/1972	324	08
SARAMAGO, José	30/10/1971	270	11
SILVA, Antunes da	18/12/1971	277	11
SIMÕES, João Gaspar	18/12/1971	277	11
	09/09/1972	315	08-09
SIMÕES, Vieira (Angola)	16/10/1971	268	11
Soares, Bernardo (Heterônimo de Fernando Pessoa)	27/02/1971	235	05
SOROMENHO, Castro (Angola)	16/10/1971	268	11
SOUZA, Frei Luis de	02/10/1971	266	10
T)			

TORGA, Miguel	14/02/1970	181	04
	07/03/1970	184	08
	14/03/1970	184	08
	28/03/1970	184	10-11
	18/12/1971	277	11
	24/06/1972	304	06-07
	09/09/1972	315	08-09
	11/11/1972	324	08
TRIGUEIROS, Luís Forjaz	18/12/1971	277	11
V)			
VASCONCELOS, Mário Cesariny de	06/02/1971	232	07
VERDE, José Joaquim Cesário	29/08/1970	209	10
	11/12/1971	276	06
VIEIRA, Padre Antônio	02/10/1971	266	10
	11/12/1971	276	04
VITOR, E. D'Almeida	27/02/1971	235	05

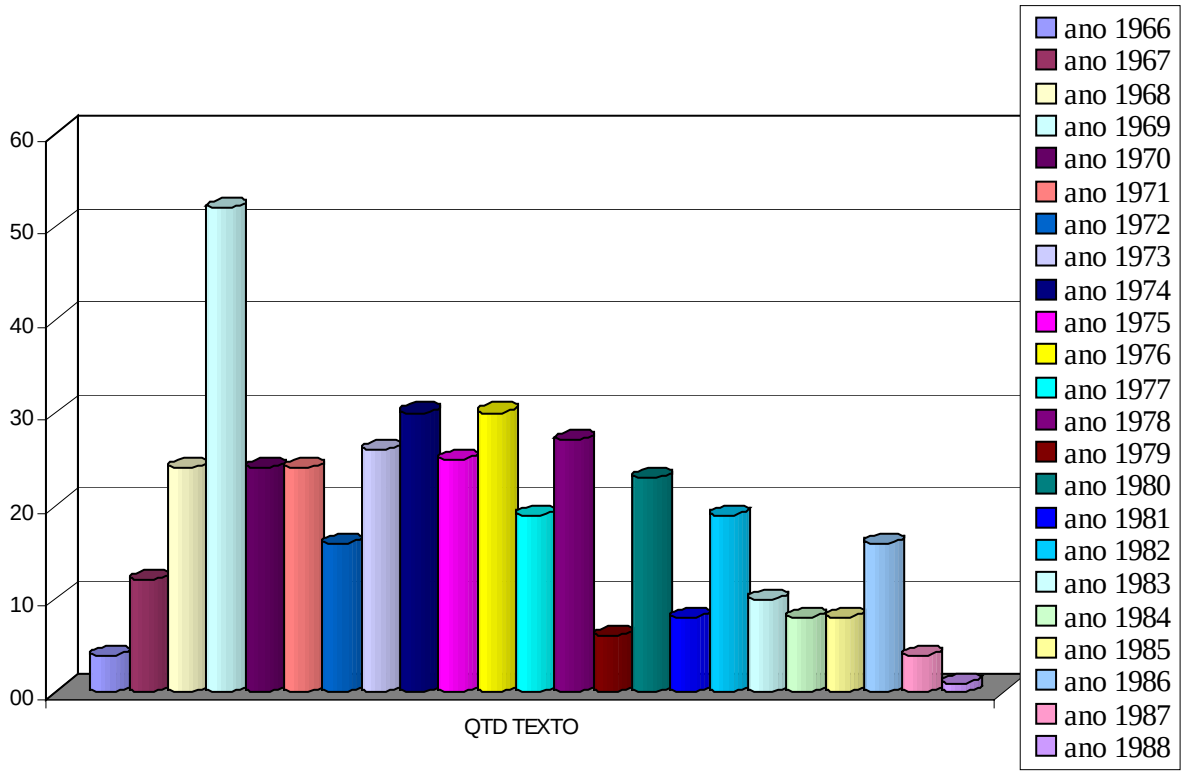


Figura 1 - Freqüência anual de publicação dos artigos de crítica literária e textos literários

Para complementar a leitura do gráfico acima, elaborou-se, a seguir, o Quadro 4.

Quadro 4 - Índices proporcionais da freqüência de publicação

ANO	TOTAL	ANO	TOTAL
1966	04	1978	27
1967	12	1979	06
1968	24	1980	23
1969	52	1981	08
1970	24	1982	19
1971	24	1983	10
1972	16	1984	08
1973	26	1985	08
1974	30	1986	16
1975	25	1987	04
1976	30	1988	01
1977	19		

CONCLUSÃO

Cremos haver colocado neste trabalho algumas das contribuições concernentes à presença da literatura portuguesa e também das literaturas africanas de língua portuguesa, mais especificamente angolana, por meio dos textos publicados no *Suplemento Literário de Minas Gerais.*

Pela trajetória do *Suplemento*, o projeto cultural do jornal que estava em vigor desde sua fundação, 1966-1988, percebe-se que o *SLMG* resistiu a muitas pressões políticas, conseguindo preservar suas principais características e expor seus ideais, sem se deixar abater pelas pressões externas.

Embora tenha surgido na fase da ditadura militar (1964-1985) com toda a opressão, censura e exílio, o Suplemento não permitiu que se corrompesse todo o espírito jovem, crítico e amplo do jornal. Murilo Rubião em entrevista concedida reafirma essa direção: “Nosso objetivo era divulgar o trabalho de novos talentos, principalmente dos jovens escritores que não tinham espaço para divulgar seu trabalho e os escritores já feitos, também tinham seu espaço como colaboradores.” (ALVES, 1991, p. 26).

Vimos que nessa época o suplemento serviu como importante veículo de divulgação dos escritores e poetas novos que tinham a difícil tarefa de aparecer ao público e conquistar leitores. O periódico dedicava números especiais não só a escritores brasileiros, mas também a escritores portugueses como, por exemplo, os números 131 e 132 intitulados “Portugal, a literatura nova” que circularam nos dias 01 e 08 de março de 1969.

Notamos também, no tocante à duração dos periódicos brasileiros, a importância do *SLMG*, que percorreu uma longa estrada cheia de bons e maus momentos, mas que continua em circulação até hoje, contrariando a opinião de todos os que não acreditavam na sua sobrevivência, ainda mais sendo publicado em um “Diário Oficial”. Conforme conta Murilo

Rubião “Quase ninguém acreditava na idéia de que conseguiríamos fazer um suplemento literário em jornal oficial, ainda mais quando todos os jornais do País estavam acabando com este tipo de publicação.” (ALVES, 1991, p. 26).

Raquel de Queiroz no ensaio “Suplementos Literários” confirma a precariedade dos periódicos na década de setenta:

> [...] Já quase não existem revistas literárias e as poucas que ainda restam, têm vida precária e irregular. Pouco a pouco foram-se acabando os suplementos literários dos grandes jornais, que eram o desaguadouro habitual da produção de prosadores, poetas e ilustradores, abrindo-lhes assim possibilidade de contato com o público. Parece que os suplementos são anti-econônicos, e os jornais diários, que já lutam com imensas dificuldades para garantir a simples sobrevivência, vão abrindo mão de todo luxo caro e não podem roubar à publicidade paga o precioso espaço exigido pelas lucubrações dos literatos. (QUEIROZ, 1968, p. v. capa).

E finaliza destacando a atuação do “Diário Oficial” de Minas, responsável pela publicação do *Suplemento Literário de Minas Gerais*:

> Pois é nessa conjuntura que surge a novidade mineira: o “Diário Oficial” de Minas, que não se faz para ganhar dinheiro, tomou a iniciativa de publicar êle próprio, um Suplemento Literário. Já recebi vários números dessa publicação, que é excelente, tanto em apresentação gráfica como em escolha de colaboração. E não preciso dizer aqui a ajuda que representa para as letras mineiras tal contribuição da parte do govêrno estadual. (QUEIROZ, 1968, p. v. capa).

A importância da trajetória do *Suplemento Literário de Minas Gerais* pode ser avaliada pelos seus colaboradores e diretores que, desde 1966 até o presente momento, divulgam a cultura em um mundo globalizado, mantendo os ideais de sua fundação, *a mineiridade.*

REFERÊNCIAS

Da pesquisa

SUPLEMENTO Literário Minas Gerais. Belo Horizonte: Secretaria de Estado e Cultura de Minas Gerais, 1966-1988.

De periódicos

ABREU, A. A. de. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. In: ABREU, A. A. de (Org.) et al. *A imprensa em transição*: o jornalismo brasileiro nos anos 50. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 7-60.

ALVES, I. *Arco & flexa*: contribuição para o estudo do Modernismo. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

ALVES, L. Murilo Rubião, em sua última entrevista. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 26 out. 1991. p. 26.

AMARAL, L. *Técnica de jornal e periódico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

ANTELLO, R. *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984. (Ensaio, 105).

APRESENTAÇÃO. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 18 set. 1966. p. 1.

AZEVEDO, S. M. *De* Revista Popular *a* Jornal das Famílias: a imprensa carioca do século XIX a serviço dos interesses das famílias brasileiras.In: CONGRESSO ABRALIC, 2., 1999, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte, UFMG, 1999.

BAHIA, J. *Jornalismo, informação, comunicação*. São Paulo: Martins, 1971.

_____. *Jornal, história e técnica*. São Paulo, Ática, 1990.

BUITONI, D. S. *Imprensa feminina*. São Paulo: Ática, 1986.

BRADLEY, D. *A imprensa*: sua importância na Democracia. Trad. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1965.

BRAGA, J. L. *O Pasquim e os anos 70*: mais pra epa que pra oba... Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

CACCESE, N. P. *Festa*: contribuição para o estudo do modernismo. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1971.

CAPARELLI, S. *Comunicação de massa sem massa*. São Paulo: Summus, 1986.

_____. O campo híbrido do jornalismo e edição. In: *Continente sul Sur*. Revista do Instituto Estadual do Livro, Porto Alegre, n. 2, p.175-184, 1996.

CARUSO, P. *Revista de Língua Portuguesa*: índice remissivo. Assis: FCL, 1966.

COMINETTI, R. M. *Dez anos em revista*: *Tempo Brasileiro* e *Novos Estudos*. Florianópolis: UFSC, 1986.

DEPOIMENTO DE um secretário: Garcia de Paiva. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 30 nov. 1985. p. 5.

DIAS, L. A. *O poder da imprensa e a imprensa do poder*: *A Folha de S. Paulo* e golpe de 1964. 1999. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 1999.

DIMAS, A. *Tempos eufóricos:* análise da revista *Kosmos* (1904-1909). São Paulo: Ática, 1983. (Ensaio, 88).

_____. Um suplemento carnudo. *Continente sul Sur* - Revista do Instituto Estadual do Livro, Porto Alegre, n. 2, p. 35-45, 1996.

_____ .Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo? *Revista Literária*, Rio de Janeiro, n. 13, p., set.-dez. 1974.

DOYLE, P. *História de revistas e jornais literários*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1976. 2v.

FOSKETT, A. C. *A abordagem temática da informação*. Trad. Antônio Agenor Briquet de Lemos. São Paulo: Polígono, 1971.

FRANÇA, Vera Veiga. *Jornalismo e vida social:* a história amena de um jornal mineiro. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

GEYRHOFER, Friedrich. Aquiles com pólvora e chumbo: a fisionomia do jornalismo. In: MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). *Imprensa e capitalismo*. São Paulo: Kairós, 1984.

GOLDENSTEIN, G. T. *Do jornalismo político à indústria cultural*. São Paulo: Summus, s.d.

HABERMAS, J. Do jornalismo literário aos meios de comunicação de massa. In: MARCONDES FILHO, C. (Org.). *Imprensa e capitalismo*. São Paulo: Kairós, 1984.

HISTÓRICO. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 02 fev. 2004. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/supl/hist.html>. Acesso em: 02 fev. 2004.

LARA, C. de. *Klaxon Terra roxa e outras terras*: dois periódicos modernistas. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1971.

_____. *Nova Cruzada*: contribuição para o estudo pré-modernista. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

LETRAS suspeitas. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 30 nov. 1985. p. 4.

LOPES, H. *A divisão das águas*: contribuição para ao estudo das revistas românticas *Minerva Brasiliense* (1845-1845) e *Guanabara* (1849-1856). São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978. (Ensaio, 88).

MARTINS, A. L. *Revistas em revista*: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922). São Paulo: EDUSP; Fapesp, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

MELO, J. M. de. *Comunicação social* – teoria e pesquisa. Petrópolis: Vozes, 1970.

NAPOLI, R. O. de. *Lanterna verde e modernismo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1970.

NOGUEIRA, I. M. F. *A indexação do Suplemento Literário Minas Gerais*. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2000.

NOTÍCIAS. Arquivo Literal dá início à organização da memória do *Suplemento Literário de MG*. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 10 out. 2003. Disponível em:<http://www.cultura.mg.gov.br/supl/news/news_02_01.html>. Acesso em: 10 mar. 2003.

OLIVEIRA, F. D. *Lanterna Verde*. Rio de Janeiro: Sociedade Felipe d' Oliveira, 1943.

PINASSI, M. O. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre*. São Paulo: Edunesp, 1999.

PINHEIRO, A. S. *Revista Popular* (1859-1862) e *Jornal das Famílias* (1863-1878): dois empreendimentos de Garnier. 2002. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2002.

QUEIROZ, R. Suplementos Literários. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 7 set. 1968. p. v. capa.

RABELO, G. *O capital estrangeiro na imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SANTOS, M. R. dos. *A realidade da poética de mulheres no Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo-1964/1974:* catalogação e antologia. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2003.

SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SODRÉ, N. W. *Síntese da história da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1972.

SUPLEMENTO Literário Minas Gerais. 1 CD-ROM.

UMA NOVA fase. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 6 set. 1980. p. 1.

UM ANO de participação e diálogo. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 8 set. 1966. p. 1.

WEINHARDT, R. M. *Suplemento literário d'*O Estado de S. Paulo. *1956-1967*: subsídios para a história da crítica literária no Brasil. Brasília: INL, 1987.

Da Metodologia da Pesquisa

BOOTH, W. C.; COLOMB, G. C.; WILLIAMS, J. M. *A arte da pesquisa*. Trad. Henrique A. Rego Monteiro. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

COLLISON, R. *Índices e indexação:* guia para a indexação de livros, periódicos, partituras musicais, discos, filmes e outros materiais. Trad. Antônio de Agenor Briquet de Lemos. São Paulo: Polígono, 1972.

D'ONOFRIO, S. *Metodologia do trabalho intelectual*. São Paulo: Atlas, 1999.

ECO, U. *Como se faz uma tese*. 15. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

LINTON, G. A. *A pesquisa bibliográfica em nível universitário*. São Paulo: McGraw do Brasil, 1975.

KNIGHT, G. N. *Treinamento em indexação*. Trad. Rio de Janeiro: Getúlio Vargas, 1974.

GATES, J. K. *Como usar livros e bibliotecas*. Trad. E. Jorge. Rio de Janeiro: Lidador: 1972.

MARCONI, M. de A.; LAKATOS, E. M. *Metodologia do trabalho científico*. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Atlas, 2001.

SANTOS, A. R. dos. *Metodologia científica*: a construção do conhecimento. 5. ed. revisada. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SEVERINO, A. J. *Metodologia do trabalho científico*. 22. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

VIEIRA, S. *Como escrever uma tese*. 4. ed. São Paulo: Pioneira, 1998.

Outros

AGUIAR e SILVA, V. M. de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

ABDALA JR., B., PASCHOALIN, M. A. *História social da literatura portuguesa.* São Paulo: Ática, 1982.

AZEVEDO, F. de. *A cultura brasileira*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.

BARROS, E. L. de. *Os governos militares*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 1998.

BLAKE, A. V. A. S. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1895.

BOSI, A.. *História concisa da literatura brasileira*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, E. *Cultura de massa e cultura popular*: leituras operárias. Petrópolis: Vozes, 1996.

BRERO, C. E. *A recepção crítica das obras:* A menina do narizinho arrebitado (1920) *e* Narizinho arrebitado (1921), 2003. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2003.

BRITO, M. da S. *História do modernismo brasileiro* – I. Antecedentes da semana de arte moderna. São Paulo: Saraiva, 1958.

BROCA, B. *A vida literária no Brasil* – 1900. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

_____. *Pontos de referência*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Serviço de Documentação, s.d.

BUARQUE DE HOLANDA, H. *O Brasil da abertura*: de 1974 à Constituinte. 6. ed. São Paulo: Atual, 1990.

_____. (Org.). *Pós-modernismo e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____ ; GONÇALVES, M. *A cultura e participação nos anos 60*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____ ; ARAÚJO, L. N. *Ensaístas brasileiras:* mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BUARQUE DE HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. Org. de Francisco de Assis Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

CAMPEDELLI, S. Y. *Poesia marginal dos anos 70*. São Paulo: Scipione, 1995.

CANDIDO, A. *A formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.

CANDIDO, A. Literatura de dois gumes. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 163-180.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.

CARPEAUX, O. M. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. 2. ed. ver. e aum. Rio de Janeiro: Ministério Educação e Cultura, 1955.

CARVALHO, A. L. C. de. *Foco narrativo e fluxo da consciência*: questões de teoria literárias. São Paulo: Pioneira, 1981.

CARVALHO, R. de. *Pequena história da literatura brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1944.

CHAUÍ, M. *Conformismo e resistência:* aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COSTA, J. C. *Contribuição à história das idéias no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

CURY, M. Z. Periodismo cultural em Belo Horizonte: o Suplemento Literário. In: ENCONTRO NACIONAL DE ACERVOS LITERÁRIOS BRASILEIROS, 3, 2000, Porto Alegre. *Anais*... Porto Alegre: PUC/RS, 2002.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura*: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, M. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

FRANÇA JÚNIOR. *Política e costumes*: folhetins esquecidos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

FREYRE, G. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1998.

GRAMSCI, A. *Literatura e vida nacional*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HALLEWELL, L. *O livro no Brasil – sua história*. São Paulo: Edusp, 1985.

LIMA, L. C. (Org.*). Teoria da literatura em suas fontes*. 2.ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. 2v.

LUCAS, F. *Vanguarda, história & ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone, 1985.

MARTINS, W. *A crítica literária no Brasil*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1983.

MEYER, M. *Folhetim*: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MELQUIOR, J. G. *De Anchieta a Euclides*: breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MINÉ, E. Núcleos fixos da memória flutuante (imprensa e releitura). In: CONGRESSO BRASILEIRO DE LITERATURA COMPARADA-ABRALIC, 2.,1992. A*nais*... 1994, Belo Horizonte, 1994.

MIRANDA, W. M. (Org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 1955.

MOISÉS, M.; PAES, J. P. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1967.

MOTA, C. G. *Ideologia da cultura brasileira* (1933-1974). São Paulo: Ática, 1985.

MOTA, L. T. da. *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

ORLANDI, E. P. *Discurso e leitura*. Campinas: Cortez;Unicamp, 1988.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1996.

PEREIRA, J. C. *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio (1963-1976*). 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2001.

PONTES, J. A. Vidigal; CARNEIRO, M. L. *1968, do sonho ao pesadelo*. São Paulo**:** *O Estado de S.Paulo*, s/d.

RAMOS, M. L. *Interfaces*: literatura mito cognição. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

REALE, M. *Da revolução à democracia*. 2. ed. São Paulo: Convívio, 1977.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro*: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, J. A. *Imprensa e ficção no século XIX*: Edgar Allan Poe e a narrativa de Arthur Gordon Pym. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

RIDENTI, M. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

ROCHA, C. *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

RODRIGUES, M. *A década de 80 Brasil*: quando a multidão voltou às praças. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

ROMERO, S. *História da literatura brasileira*: contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

ROUANET, M. H. *Eternamente em berço esplêndido*: a fundação de uma literatura nacional. São Paulo: Siciliano, 1991.

SARAIVA, A. J.; LOPES, Ó. *História da literatura portuguesa*. 17.ed. Porto: Porto, 1996.

SARAIVA, J. H. *História concisa de Portugal*. 13.ed. Lisboa: Europa-América, 1987. (Saber, 123)

SARTRE, J.-P. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.

SKIDMORE, T. *Brasil de Castelo a Tancredo*. 1964-1985. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SODRÉ, N. W. *História da literatura brasileira*: seus fundamentos econômicos. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

STAM, R. *Bakhtin:* da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

TAVARES, F. *Memórias do esquecimento*. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999.

TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

TINHORÃO, J. R. *Os romances em folhetins no Brasil*: de 1830 à atualidade. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

TOLEDO, C. N. *O governo Goulart e o golpe de 64*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

WELLEK, R. *História da crítica moderna*. São Paulo: Herder; EDUSP, 1972.

_____. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. 3. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976.

ZILBERMAN, R. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Global, 1981.

ZILBERMAN, R.; LAJOLO, M. *O preço da leitura*. São Paulo: Ática, 2001.

_____. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.

ANEXOS

ANEXO 1

Fichas catalográficas dos artigos de crítica literária e de criação literária

1966

Artigo: Poesia de vanguarda: Informação de Portugal.
Autor: Márcio Sampaio
Data: 22 /09/1966 n. 08 p. 02
Resumo: O poeta E. M. de Castro a convite do Itamarati veio ao Brasil para fazer diversas conferências. Castro liderava o movimento de poesia de vanguarda em Portugal. "Também proferiu uma conferência para os alunos de literatura da Faculdade de Filosofia da UFMG".
Palavras-chave: E. M. de Castro, poesia de vanguarda, Márcio Sampaio.

Artigo: Seção Roda Gigante – Informais (04).
Autor: Laís Corrêa de Araújo
Data: 22/09/1966 n. 08 p. 03
Resumo: Comentário sobre o ensaio de E. M. de Melo e Castro, " A proposição 2.01", sobre poesia experimental
Palavras-chave: E. M. de Melo e Castro, " A proposição 2.01", poesia experimental.

Artigo: Nova bibliografia de Bocage
Autor: Heitor Martins
Data: 12/12/1966 n. 11 p. 04
Resumo: Comentário sobre a 2ª edição ampliada de *Bocage* de Hernani Cidade. Consta de duas partes: a)uma biografia comentada, b)uma antologia selecionada de quase todas as formas poéticas utilizadas por Bocage.
Palavras-chave: Bocage, Heitor Martins.

Artigo: A torre da Barbela
Autor: Nelly Novaes Coelho
Data: 31/12/1966 n. 18 p. 04
Resumo: Romance que obteve o prêmio Ricardo Malheiros-1965, "um dos mais importantes prêmios literários do cenário intelectual português".
Palavras-chave: Rubem A., *A torre da Barbela*,

1967

Artigo: Fernando Pessoa auto-interpretado
Autor: Nelly Novaes Coelho
Data: 28/01/1967 n. 22 p. 04
Resumo: Comentário sobre *Páginas íntimas e de auto-interpretação* de Fernando Pessoa.Volume organizado por Georg Rudolf Lind que apresenta textos inéditos que foram extraídos da arca do poeta português. Esta obra contou com a colaboração de Jacinto do Prado Coelho e da Sra. Rudolf Lind.
Palavras-chave: Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, poeta, Lind,

Artigo: Ana Hatherly: poeta português do andrógino primordial
Autor: Ibirasca Carneiro da Cunha
Data: 18/02/1967 n. 25 p. 01
Resumo: Apresentação da poeta Ana Hatherly, que desenvolveu sua originalidade a partir da teoria do andrógino primordial. “Esta teoria que pertence aos mitos de todos os povos foi defendida por Aristófanes no Banquete de Platão”.
Palavras-chave: Ana Hatherly, poesia, Ibirasca Carneiro da Cunha.

Artigo: Ana Hatherly
Autor: Ibirasca Carneiro da Cunha
Data: 18/02/1967 n. 25 p. 05
Resumo: Questionário com dez perguntas a respeito do Surrealismo na literatura portuguesa de acordo com as opiniões de Ana Hatherly.
Palavras-chave: Ana Hatherly, poesia, Ibirasca Carneiro da Cunha.

Artigo: Informais (06)
Autor: Laís Corrêa de Araújo
Data: 25/02/1967 n. 26 p. 03
Resumo: Lançamento de *Poesia incompleta* do poeta português Mário Dionísio.
Palavras-chave: Mário Dionísio, *Poesia incompleta*, Lançamento.

Artigo: O homem disfarçado
Autor: Nelly Novaes Coelho
Data: 25/02/1967 n. 26 p. 04
Resumo: *O homem disfarçado* de Fernando Namora foi publicado em 1957 em Lisboa, no Brasil em 1966. Desde o seu lançamento vem sendo apontado pelos críticos “como uma viragem na obra do Romancista, uma passagem de sua preocupação com o problema coletivo para o individual; e do problema social para o psicológico (...)”.
Palavras-chave: *O homem disfarçado*, Fernando Namora.

Artigo: Diálogo em Setembro
Autor: Nelly Novaes Coelho
Data: 25/03/67 n. 30 p. 02
Resumo: Comentário sobre o livro *Diálogo em Setembro* de Fernando Namora.
Palavras-chave: *Diálogo em Setembro,* Fernando Namora.

Artigo: A confissão de Lúcio: personalidade em crise
Autor: Maria do Carmo Ferreira
Data: 25/03/67 n. 30 p. 06
Resumo: Relaciona o livro autobiográfico *A confissão de Lúcio* com a personalidade de Mário de Sá-Carneiro.
Palavras-chave: *A confissão de Lúcio,* Mário de Sá-Carneiro.

Artigo: Uma torre portuguesa com certeza – a editora
Autor: Laís Corrêa de Araújo
Data: 29/04/67 n. 35 p. 03
Resumo: Laís Corrêa de Araújo mostra-nos a obra do historiador e romancista Rubem A. (Rubem Andresen Leitão) intitulado *A torre da Barbela*.
Palavras-chave: Rubem A., *A torre da Barbela*, publicação.

Artigo: Páginas íntimas de Fernando Pessoa
Autor: Benedito Nunes
Data: 13/05/67 n. 37 p. 02
Resumo: Comentário sobre o livro *Páginas íntimas e de auto-interpretação* sobre Fernando Pessoa, de Jacinto do Prado Coelho.
Palavras-chave: *Páginas íntimas e de auto-interpretação,* Fernando Pessoa, Jacinto do Prado Coelho.

Artigo: Aquilino, o demiurgo beirão Aquilino, o demiurgo beirão.
Autor: Nelly Novaes Coelho
Data: 27/05/67 n. 39 p. 07
Resumo: Aquilino Ribeiro "escritor da linhagem dos demiurgos, dos criadores de universos epopêicos".
Palavras-chave: Aquilino Ribeiro, demiurgo.

Artigo: Fernando Pessoa economista.
Autor: Francisco Iglésias
Data: 24/06/67 n. 43 p.02
Resumo: Comentário sobre os estudos de economia escritos pelo poeta Fernando Pessoa.
Palavras-chave: Fernando Pessoa, economista.

Artigo: Babel e Sião meditações sobre um texto camoniano
Autor: Luís Gonzaga Vieira
Data: 04/11/67 n. 62 p.08
Resumo: Análise de um texto camoniano.
Palavras-chave: Babel e Sião, Camões.

1968

Artigo: Psicologia noturna das massas
Autor: Ana Hatherly
Data: 06/01/1968 n. 71 p.09
Resumo: Ana Hatherly, escritora portuguesa, nos mostra na prática como um indivíduo é manipulado diariamente pela propaganda mesmo que esta seja inconsciente.
Palavras-chave: psicologia das massas, publicidade, consumo, manipulação.

Artigo: Novelas pouco exemplares
Autor: Nelly Novaes Coelho
Data: 13/04/1968 n. 72 p.10
Resumo: Comentário sobre a mais recente publicação de Joaquim Paço D'Arcos, Novelas pouco exemplares (1667), volume que engloba três novelas: "A lenta agonia do Dr. Maldonado", "Só o ódio ficou ao de cima", "O olho de vidro."
Palavras-chave: Joaquim Paço D'Arcos, Érico Veríssimo, João Gaspar Simões, Ribeiro Couto.

Artigo: Romance: O Mundo em Equação
Autor: Nelly Novaes Coelho
Data: 20/01/1968 n. 73 p.06

Resumo: Alexandre Pinheiro Tôrres, publicou o Romance: *O mundo em equação*, que é uma coletânea de ensaios e estudos de análise e crítica, anteriormente publicados isoladamente.
O autor português também é conhecido como ensaísta, crítico, poeta, ficcionista e teatrólogo.
Palavras-chave: Alexandre Pinheiro Tôrres, Romance: O mundo em equação, ensaios, crítica.

Artigo: Informais (09)
Autor: Laís Corrêa de Araújo
Data: 20/01/1968 n. 73 p.11
Resumo: Comentário sobre autores novos como Júlio Moreira, Álvaro Guerra, Baptista-Bastos que estão sendo descobertos pelos colaboradores do Suplemento.
Palavras-chave:

Artigo: Nova ficção portuguesa
Autor: Laís Corrêa de Araújo
Data: 17/02/1968 n. 77 p.06
Resumo: Lançamentos da Editora Prelo reúne escritores portugueses novos como Baptista-Bastos, Franco de Souza, Álvaro Guerra e Júlio Moreira.
Palavras-chave: Júlio Moreira, Álvaro Guerra, Baptista-Bastos.

Artigo: Informais (08)
Autor: Laís Corrêa de Araújo
Data: 24/02/1968 n. 78 p.07
Resumo: Comentário sobre a bibliografia de Fernando Namora que na época continha 14 títulos.
Palavras-chave: Fernando Namora, bibliografia.

Artigo: Informais (12)
Autor: Laís Corrêa de Araújo
Data: 24/02/1968 n. 78 p.07
Resumo: Franco de Souza nasceu em Lisboa, escreveu o romance *O espelho e a pedra*.
Palavras-chave: Franco de Souza, *O espelho e a pedra*.

Artigo: Informais (01)
Autor: Laís Corrêa de Araújo
Data: 02/03/1968 n. 79 p.10
Resumo: Comentário sobre a segunda edição portuguesa do livro de contos *Histórias do Zaire* de Alexandre Cabral.
Palavras-chave: *Histórias do Zaire* de Alexandre Cabral.

Artigo: Fernando Namora: Diálogo em São Paulo
Autor: Euclides Marques Andrade
Data: 20/04/1968 n. 86 p.06
Resumo: Visita de Fernando Namora à São Paulo para inaugurar o Clube Português.
Palavras-chave: Fernando Namora, São Paulo.

Artigo: Ruben A., um escritor solitário.
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 22/06/1968 n. 95 p. 03
Resumo: Ruben A. é considerado um dos mais significativos escritores portugueses contemporâneos, sua vasta obra inclui ficção, teatro, memórias e uma espécie de crônica do

cotidiano *Páginas*. Publicou o romance inovador *A torre da Barbela*, que mescla a realidade e a sobre-realidade. É considerado um romance de "não comunicação", por envolver e deixar o leitor escapar ao mesmo tempo.
Palavras-chave: Ruben A., *A torre da Barbela, Páginas*.

Artigo: Ventos e Marés
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 29/06/1968 n. 96 p.12
Resumo: Artigo que aborda a problemática existente na conceituação do gênero literário. Luis Forjas Trigueiros em sua coletânea de crônicas *Ventos e Marés* comenta no prefácio de seu livro sobre a questão da crônica.
Palavras-chave: Luis Forjas Trigueiros, *Ventos e Marés.*

Artigo: Informais
Autor: Lais Corrêa de Araújo
Data: 13/07/1968 n. 98 p. 11
Resumo: Comentário sobre o poeta português contemporâneo Antonio Barahona da Fonseca e seu livro *Impressões digitais*.Seus poemas também estão presentes na *Antologia da poesia experimental.*
Palavras-chave: Antonio Barahona da Fonseca,

Artigo: 50 anos de *A via* sinuosa -I-
Autor: Nelly Novaes Coelho
Data: 03/08/1968 n. 101 p. 02
Resumo: Apresenta a obra *A via sinuosa* (1918) de Aquilino Ribeiro que comemora 50 anos de publicação, abordando a temática dos contos de *Jardim das tormentas* (1913): primitivismo x civilização, configurando a crise de valores que começará a minar os alicerces da sociedade racionalista "consolidada" no século XX.
Palavras-chave: Aquilino Ribeiro, *A via sinuosa*,

Artigo: Informais
Autor: Laís Corrêa de Araújo
Data: 03/08/1968 n. 101 p. 11
Resumo: Comentário sobre a publicação do romance de Rentes de Carvalho intitulado *Montenedor* ,pela editora Prelo que tem revelado novos talentos como Álvaro Guerra e Júlio Monera (escritor brasileiro). Obra importante pela linguagem, reconstituição do clima e da paisagem de forma criativa, para mostrar a vida das pessoas sem horizonte, presas a "padrões" éticos limitados e sufocantes.
Palavras-chave: Rentes de Carvalho, *Montenedor*, Álvaro Guerra,

Artigo: 50 anos de *A via* sinuosa -II-
Autor: Nelly Novaes Coelho
Data: 10/08/1968 n. 102 p. 02
Resumo: Análise da segunda face do drama do herói, tentando relacionar a repulsa aos valores tradicionais com o elemento nietzchiano (exaltação da "vontade" atuante) que influenciou o romance de Aquilino Ribeiro.
Palavras-chave: Aquilino Ribeiro, *A via sinuosa,* elemento nietzchiano,

Artigo: *Histórias do mês de Outubro.*
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 10/08/1968 n. 102 p. 08
Resumo: Aborda aspectos do conto e do romance desde Sherazade até a mais moderna, utiliza o livro de contos de Domingos Monteiro *Histórias do mês de Outubro*, porque é formado por uma "série de narrativas organizadas de maneira preponderantemente tradicional".
Palavras-chave: Domingos Monteiro, *Histórias do mês de Outubro*, conto,

Artigo: Fernando namora e a Geração de 40.
Autor: Nelly Novaes Coelho
Data: 17/08/1968 n. 103 p. 08-09
Resumo: Comentário sobre o décimo sétimo volume da coleção "A obra e o homem", Fernando Namora, organizada por Mário Sacramento.
Palavras-chave: "A obra e o homem", Fernando Namora, Mário Sacramento.

Artigo: A Poesia Barroca
Autor: E. M. de Mello e Castro
Data: 24/08/1968 n. 104 p.07
Resumo: Castro tece considerações a respeito do período barroco em Portugal e no Brasil. Destaca algumas obras sobre o assunto como: *Poesia Barroca – Antologia*, com introdução, seleção e notas de Péricles Eugênio da Silva; *Apresentação da poesia barroca portuguesa*, de S. Spina e M. A. Santilli – edições da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, S.p.; e *Resíduos seiscentistas em Minas Gerais*,de Affonso Ávila.
Palavras-chave: *Apresentação da poesia barroca portuguesa*, S. Spina, M. A. Santilli.

Artigo: Pão Incerto Romance Neo-realista?
Autor: Nelly Novaes Coelho
Data: 28/09/1968 n. 109 p.04-05
Resumo: *Pão Incerto* de Assis Esperança foi publicado em 1964. Nelly Novaes Coelho a intitulou de "Crônica da anônima odisséia que ciclicamente arrasta os serranos algarvios para as mondas ou para as ceifas do Vale do Sado no Alentejo".
Palavras-chave: *Pão Incerto,* Assis Esperança

Artigo: Fernanda Botelho ou o tempo em construção.
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 05/10/1968 n. 110 p. 08
Resumo: Fernanda Botelho dentro do panorama português contemporâneo é um dos nomes mais expressivos. Publicou poemas: "As coordenadas líricas"; e prosa: quatro romances sendo eles *O ângulo raso, Calendário privado, A gata e a fábula, Xerazade* e o *Outros*; uma novela *O enigma das sete Alíneas*, e um conto no volume coletivo *Os sete pecados capitais*. Próximo livro de poemas *A tábua do lugar íntimo*
Palavras-chave: Fernanda Botelho, *O ângulo raso, Calendário privado, A gata e a fábula, Xerazade, Outros*; *O enigma das sete Alíneas, Os sete pecados capitais, A tábua do lugar íntimo.*

Artigo: Manuel da Fonseca, um escritor telúrico
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 12/10/1968 n. 111 p.06
Resumo: Análise sobre Manuel da Fonseca e o telurismo presente em suas obras. O escritor "é quem mais teluricamente sentiu a problemática de sua terra e de sua gente".
Palavras-chave: Manuel Fonseca, telúrico.

Artigo: Entrevista com Manuel da Fonseca
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 0211/1968 n.114 p.05
Resumo: Entrevista com o escritor Manuel da Fonseca a respeito de sua obra em prosa e poesia.
Palavras-chave: Manuel da Fonseca, entrevista.

Artigo: O Delfim e o Realismo-dialético
Autor: Nelly Novaes Coelho
Data: 07/012/1968 n. 119 p.04-06
Resumo: Comentário sobre a obra *O Delfim* de José Cardoso Pires. Aponta também a estrutura narrativa de *O anjo ancorado* (1958).
Palavras-chave: *O Delfim*, José Cardoso Pires, *O anjo ancorado.*

1969

Artigo: Apresentação da poesia barroca portuguesa
Autor: Heitor Martins
Data: 11/01/1969 n. 124 p.08
Resumo: Comentário sobre a obra *Apresentação da poesia barroca portuguesa* de Segismundo Spina e Maria Aparecida Santilli, publicado em Assis – S. p. pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras.
Palavras-chave: *Apresentação da poesia barroca portuguesa*, Segismundo Spina, Maria Aparecida Santilli.

Artigo: Informais (06)
Autor: Laís Corrêa de Araújo
Data: 11/01/1969 n. 124 p.11
Resumo: Publicação do livro de poesia *O vinho e a lira* de Natalia Correia. Aponta também a fábula *As silvas da mandala* como sendo ‘um excelente trabalho poético-satírico-lírico sobre a nossa era tecnológica”
Palavras-chave: *O vinho e a lira*, Natalia Correia, *As silvas da mandala.*

Artigo: A ficção de Camilo: uma doce pausa romântica
Autor: Laís Corrêa de Araújo
Data: 15/02/1969 n. 129 p.10
Resumo: Apresentação da obra *Amor de salvação* de Camilo Castelo Branco, que pretende mostrar uma situação contrária ao do *Amor de perdição*, publicado anteriormente.
Palavras-chave: *Amor de salvação*, Camilo Castelo Branco, *Amor de perdição.*

Artigo: Portugal a literatura nova (I)
Autor: E. M. de Melo e Castro
Data: 01/01/69 n. 131 p.01-03
Autor: E. M. de Melo e Castro
Resumo: Apresentação dos escritores da nova literatura portuguesa.
Palavras-chave: Literatura portuguesa, vanguarda.

Artigo: Conversa (longa e agradável) com Ana Hatherly
Autor: Laís Corrêa de Araújo
Data: 01/01/69 n. 131 p.04
Resumo: Entrevista com a poeta Ana Hatherly.
Palavras-chave: Ana Hatherly, poesia.

Artigo: A zona surrealista da verdade
Autor: Fernando Mendonça
Data: 01/01/69 n. 131 p. 05
Resumo: Comentário sobre o surrealismo na literatura portuguesa.
Palavras-chave: Fernando Mendonça, surrealismo.

Artigo: No restaurante
Autor: Ana Hatherly
Data: 01/01/69 n. 131 p. 06
Resumo: Conto.
Palavras-chave: Ana Hatherly, conto.

Artigo: Lou e Lee
Autor: José Viale Moutinho
Data: 01/01/69 n. 131 p. 07
Resumo: Fragmento da novela *Natureza morta iluminada*.
Palavras-chave: “Lou e Lee”, José Viale Moutinho, fragmento da novela *Natureza morta iluminada*.

Artigo: O tempo entre parêntesis
Autor: Álvaro Guerra
Data: 01/01/69 n. 131 p.07
Resumo: Conto
Palavras-chave: Álvaro Guerra, O tempo entre parêntesis.

Artigo: O gato e o marinheiro
Autor: João Bonifácio Serra e outros
Data: 01/01/69 n. 131 p. 08
Resumo: Fragmento de novela.
Palavras-chave: O gato e o marinheiro, João Bonifácio Serra.

Artigo: *O passo da Serpente*
Autor: Baptista-Bastos
Data: 01/01/69 n. 131 p. 09
Resumo: Fragmento da novela *O passo da Serpente.*
Palavras-chave: *O passo da Serpente,* Baptista-Bastos.

Artigo: Os Barbelas
Autor: Ruben A.
Data: 01/01/69 n. 131 p. 10
Resumo: Fragmento do romance *A torre da Barbela.*
Palavras-chave: Ruben A., *A torre da Barbela*.

Artigo: De 29 Tisanas
Autor: Ana Hatherly
Data: 01/01/69 n. 131 p. 10
Resumo: Poesia.
Palavras-chave: Ana Hatherly, "De 29 Tisanas", Poesia.

Artigo: Vivaviavem
Autor: Almeida Faria
Data: 01/01/69 n. 131 p. 11
Resumo: Mini-conto.
Palavras-chave: Almeida Faria, "Vivaviavem".

Artigo: Xanão (fragmento)
Autor: Artur Portela Filho
Data: 01/01/69 n. 131 p. 11
Resumo: Texto de criação literária.
Palavras-chave: Artur Portela Filho, "Xanão".

Artigo: Magia (I)
Autor: José Alberto Marques
Data: 01/01/69 n. 131 p. 12
Resumo: Apontamento inicial do romance *A sala hipóstila.*
Palavras-chave: José Alberto Marques, "Magia", *A sala hipóstila.*

Artigo: São os lábios, as suas letras ...
Autor: António Ramos Rosa
Data: 08/03/69 n. 132 p. 01
Resumo: Poesia
Palavras-chave: António Ramos Rosa, "São os lábios, as suas letras", poesia.

Artigo: Notícia sobre a poesia experimental portuguesa em 1968
Autor: E. M. de Melo e Castro
Data: 08/03/69 n. 132 p. 01
Resumo: E. M. de Melo e Castro comenta sobre os novos escritores que colaboraram com o *Caderno I e II de poesia experimental* que foi publicado em Lisboa.
Palavras-chave: E. M. de Melo e Castro, poesia experimental.

Artigo: A poesia portuguesa depois de 1950
Autor: Arnaldo Saraiva
Data: 08/03/69 n. 132 p. 02
Resumo: Comentário sobre a poesia desde o início da década de 50 com a Revista *Távola Redonda,* até 1965 com o *Caderno de Poesia experimental*.
Palavras-chave: Revista *Távola Redonda, Caderno de Poesia experimental,* poesia, Arnaldo Saraiva.

Artigo: A vez das vilas
Autor: Fiama Hasse Pais Brandão
Data: 08/03/69 n. 132 p. 03
Resumo: Poesia

Palavras-chave: Fiama Hasse Pais Brandão, “A vez das vilas”, poesia.

Artigo: Fragmento de um romance a publicar
Autor: Y. K. Centeno
Data: 08/03/69 n. 132 p. 04
Resumo: Conto.
Palavras-chave: Y. K. Centeno, “Fragmento de um romance a publicar”, conto.

Artigo: A poesia de Ana Hatherly
Autor: Ana Hatherly
Data: 08/03/69 n. 132 p. 05
Resumo: Poesias.
Palavras-chave: Ana Hatherly, *Estruturas poéticas*.

Artigo: O cão
Autor: Natália Correia
Data: 08/03/69 n. 132 p. 06
Resumo: Poesia.
Palavras-chave: Natália Correia, “O cão”, poesia.

Artigo: História breve do século XX
Autor: Arnaldo Saraiva
Data: 08/03/69 n. 132 p. 06
Resumo: Poesia.
Palavras-chave: Arnaldo Saraiva, “História breve do século XX”, poesia.

Artigo: Verbos incompletos
Autor: Álvaro Neto
Data: 08/03/69 n. 132 p. 06
Resumo: Poesia.
Palavras-chave: Álvaro Neto, Verbos incompletos, Poesia.

Artigo: A poucos minutos do fim
Autor: Antônio Barahona da Fonseca
Data: 08/03/69 n. 132 p. 06
Resumo: Poesia.
Palavras-chave: Antônio Barahona da Fonseca, “A poucos minutos do fim”, poesia.

Artigo: Poema
Autor: Maria Alberta Menéres
Data: 08/03/69 n. 132 p. 06
Resumo: Poesia
Palavras-chave: Maria Alberta Menéres, poesia.

Artigo: Vesificação
Autor: Liberto Cruz
Data: 08/03/69 n. 132 p. 07
Resumo: Poesia.
Palavras-chave: Liberto Cruz, “Vesificação”, poesia.

Artigo: Dois poemas de AlbertoMarques
Autor: José Alberto Marques
Data: 08/03/69 n. 132 p. 07
Resumo: Poesia.
Palavras-chave: José Alberto Marques, poesia.

Artigo: A sílaba dos versos
Autor: Liberto Cruz
Data: 08/03/69 n. 132 p. 07
Resumo: Poesia.
Palavras-chave: Liberto Cruz, “A sílaba dos versos”, poesia.

Artigo: O evidente dinamitado (fragmentado)
Autor: Luiza Neto Jorge
Data: 08/03/69 n. 132 p. 08
Resumo: Poesia
Palavras-chave: Luiza Neto Jorge, poesia.

Artigo: 1 Texto e 6 postextos
Autor: E. M. de Melo e Castro
Data: 08/03/69 n. 132 p. 08
Resumo: Poesia.
Palavras-chave: E. M. de Melo e Castro, 1 Texto e 6 postextos, poesia.

Artigo: Joelhos, salsa, lábios, mapa
Autor: Herberto Helder
Data: 08/03/69 n. 132 p. 09
Resumo: Poesia.
Palavras-chave: Herberto Helder, “Joelhos, salsa, lábios, mapa”, poesia.

Artigo: Música e notação
Autor: Jorge Peixinho
Data: 08/03/69 n. 132 p.10
Resumo: Comentário sobre os aspectos análogos entre a notação lingüística e literária e a notação musical.
Palavras-chave: notação lingüística, notação literária, notação musical, poesia experimental.

Artigo: Um poema de Sallete Tavares
Autor: Sallete Tavares
Data: 08/03/69 n. 132 p. 10
Resumo: Poesia.
Palavras-chave: Sallete Tavares, poesia.

Artigo: Três sonetos de zona rasada
Autor: Gastão Cruz
Data: 08/03/69 n. 132 p. 11
Resumo: Poesia.
Palavras-chave: Gastão Cruz, “Três sonetos de zona rasada”, poesia.

Artigo: O corte transversal

Autor: Ana Hatherly
Data: 08/03/69 n. 132 p. 12
Resumo: Poesia.
Palavras-chave: Ana Hatherly, “O corte transversal”, poesia.

Artigo: José Rodrigues Miguéis: o contista
Autor: Oscar Mendes
Data: 22/03/69 n. 134 p.02
Resumo: Apresentação de três obras: *Onde a noite se acaba*; *Léah*; *Gente da terceira classe*, para mostrar as características do presencista José Rodrigues Miguéis, que é contista e também escreve novelas. Em suas obras procura abordar os mais pobres de forma cômica.
Palavras-chave: José Rodrigues Miguéis, *Onde a noite se acaba*; *Léah*; *Gente da terceira classe*.

Artigo: Informais (03)
Autor: Laís Correa de Araújo
Data: 03/05/1969 n. 140 p.11
Resumo: Álvaro Guerra, jovem escritor português acaba de ver traduzidos na França seus dois romances: *Os Mastins* e *O disfarce*.
Palavras-chave: Álvaro Guerra, *Os Mastins* e *O disfarce*.

Artigo: Joaquim Paço D’Arcos - Romancista
Autor: Hennio Morgan Birchal
Data: 10/05/1969 n. 161 p.04
Resumo: Comentário sobre a ficção de Joaquim Paço D’Arcos.Faz abordagens a respeito dos romances que compõem o ciclo da *Crônica da vida Lisboeta*.
Palavras-chave: Joaquim Paço D’Arcos, *Crônica da vida Lisboeta*.

Artigo: Fidelino de Figueiredo: lirismo no ensaio
Autor: Ayres da Matta Machado Filho
Data: 12/07/69 n. 150 p. 10
Resumo: Artigo sobre o crítico literário português Fidelino de Figueiredo que apresenta em seus ensaios características de um “poeta lírico”. Publicou alguns volumes sobre a história da literatura portuguesa e também o romance *Sob a cinza do tédio* entre outros.
Palavras-chave: Fidelino de Figueiredo, *Sob a cinza do tédio.*

Artigo: Fidelino de Figueiredo -II- (O ideário)
Autor: Ayres da Matta Machado Filho
Data: 19/07/69 n. 151 p. 04
Resumo: Comentário sobre Fidelino de Figueiredo e suas respectivas obras, não podendo separar o crítico do historiador, duas atividades que estão presentes e são inseparáveis ao “grande mestre” da literatura portuguesa.
Palavras-chave: Fidelino de Figueiredo, ideário.

Artigo: Fidelino de Figueiredo III – O escritor
Autor: Ayres da Matta Machado Filho
Data: 2606/1969 n. 152 p.08
Resumo: Ensaio sobre o escritor Fidelino de Figueiredo que se classificava como “homem de letras”.
Palavras-chave: Fidelino de Figueiredo, ideário.

Artigo: Antônios do Século XVII
Autor: Hélio Lopes
Data: 26/06/1969 n. 152 p.10
Resumo: Apresentação dos quatro Antônios que ilustraram o século XVII. São eles: Antônio Vieira (1608-1697), Antônio de Sá (1627-1678), Antônio da Silva (1639- ?) e Antônio do Rosário (?-1704).
Palavras-chave: Antônio Vieira, sermões.

Artigo: À Margem de *Terra sem Música* (II)
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 02/08/1969 n. 153 p. 05
Resumo: Ensaio sobre a obra *Terra sem Música* de Fernanda Botelho. Analisa aspectos estruturais do romance.
Palavras-chave: *Terra sem Música*, Fernanda Botelho

Artigo: O universo circular de Fernando Pessoa.
Autor: Marco Aurélio Matos
Data: 16/08/69 n. 155 p. 10-11
Resumo: Faz abordagens à respeito de Fernando Pessoa, comparando-o com Camões, e assim, vai descrevendo as características de Pessoa. Ao final afirma que Pessoa "viveu à margem da cidade, mas dentro da vida, dentro da perfeição esférica da vida. Sua obra é o comentário da sua vida".
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

Artigo: "Invisibilidade"
Autor: Ana Hatherly (escritora)
Data: 30/08/69 n. 157 p. 07
Resumo: Conto.
Palavras-chave: Ana Hatherly, conto, "Invisibilidade".

Artigo: Um romance de Natália Correia
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 13/09/69 n. 159 p. 01
Resumo: Comentários sobre o livro *A madona* de Natália Correia, uma obra de ficção que aborda a problemática da mulher dentro de uma sociedade com tradições mediterrâneas ainda vivas. Autora praticamente desconhecida no Brasil, sua obra extensa abrange poesia, teatro e crítica literária.
Palavras-chave: Natália Correia, *A madona*, literatura feminina.

Artigo: "Uma contista do feminino"
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 27/09/69 n. 161 p. 09
Resumo: Comentário sobre Maria Judite de Carvalho, que é uma ficcionista que tenta mostrar um momento da evolução psicológica e social da mulher de sua terra. Publicou cinco volumes de contos e uma novela: *Tanta gente; Mariana*(1959); *As palavras poupadas*(1961, prêmio Camilo Castelo Branco); *Paisagem sem barcos*(1963); *Os armários vazios* (romance,1966) e *Flores ao telefone*(1968).
Palavras-chave: Maria Judite de Carvalho, literatura feminina.

Artigo: Apresentação de Vergílio Ferreira "só o simples fato de ter vivido valeu a pena".

Autor: Leodegário A . de Azevedo Filho
Data: 11/10/69 n. 163 p. 10-11
Resumo: Escritor Vergílio Ferreira, que ocupa lugar de relevo na ficção portuguesa contemporânea, após uma experiência neo-realista, que atingiu o clímax com *Vagão J*.; publicou *Mudança*; *Aparição*; *Alegria breve*; *Estrêla polar*.
Palavras-chave: Vergílio Ferreira, neo-realista, *Vagão J*., *Mudança, Aparição, Alegria breve*, *Estrêla polar*.

Artigo: Sobre *A cidade e as serras.*
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 18/10/69 n. 164 p.02
Resumo: O escritor Eça de Queirós, que tem em seu romance *A cidade e as serras*, "um dos romances mais ricos de sugestões de todo tipo, visto como se integra numa fixa de criação que foge ao realismo-naturalismo" das primeiras produções e não está localizada na tendência fantasiosa de *O mandarim* e a *Relíquia*; e ao quadro da sociedade portuguesa em *Os maias*.
Palavras-chave: Eça de Queirós, *A cidade e as serras*, realismo-naturalismo, *O mandarim*, *A Relíquia.*

Artigo: José Rodrigues Miguéis romancista
Autor: Oscar Mendes
Data: 22/11/69 n. 169 p. 10
Resumo: José Rodrigues Miguéis escreveu três romances "bem diversos na sua natureza e no seu desenvolvimento".Autor que soube desligar-se de qualquer "riqueza vocabular e de ornamentos estilísticos", seu estilo era "descarnado". Publicou *Páscoa feliz*, *O diabo* e *A escola do paraíso.*
Palavras-chave: José Rodrigues Miguéis, *Páscoa feliz, O diabo , A escola do paraíso.*

Artigo: Uma agulha no palheiro camiliano
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 29/11/69 n. 170 p.03
Resumo: Comentário sobre o romance ou novela *Agulha em Palheiros* de Camilo Castelo Branco, que apresenta aspectos distintos em comparação a ficção geral camiliana. Foi publicado em 1963 no Brasil e em 1865 em Portugal. Nesta obra conta a história de um amor verdadeiro que culmina com a união dos amantes.
Palavras-chave: Camilo Castelo Branco, *Agulha em Palheiros*, romance.

1970

Artigo: Almeida Faria e *A paixão*.
Autor: Bluma Dauster
Data: 03/01/70 n. 175 p. 04
Resumo: Almeida Faria representa um marco importante na literatura portuguesa rompe com a antiga forma ao impregnar sua técnica de narração, pois seu romance *A paixão* não tem "história", nem "intriga" e é constituído por uma sucessão de "flashes de estados interiores" que são determinados pela memória, aproximando-se da estética do "nouveau roman" que rejeita a narração "continua" e "fluida".
Palavras-chave: Almeida Faria, *A paixão*, nouveau roman.

Artigo: O neo-realismo e a literatura portuguesa
Autor: Bluma Dauster
Data: 17/01/70 n. 177 p. 04
Resumo: Apresenta o neo-realismo que é uma estética literária. É designada como a "revalorização" do Realismo na literatura, na filosofia e na sociologia. Concepção que tinha um compromisso com os problemas sociais. Principais representantes: Afonso Ribeiro, Manuel da Fonseca, Álvaro Feijó, Soero Pereira Gomes, Alves Redol, Ferreira de Castro, Fernando Namora.
Palavras-chave: Neo-realismo, principais representantes, Realismo, Afonso Ribeiro, Manuel da Fonseca, Álvaro Feijó, Soero Pereira Gomes, Alves Redol, Ferreira de Castro, Fernando Namora.

Artigo: O mundo à minha procura.
Autor: Nelly Novaes Coelho
Data: 24/01/70 n. 178 p. 05-06
Resumo: Comentário sobre o livro *O mundo à minha volta III* de Ruben A.(pseudônimo do Prof. Ruben Andersen Leitão) que iniciou sua carreira de escritor em 1949 com o primeiro volume de *Páginas*; em seguida *Torre da Barbela*. *O mundo à minha volta* (mais recente), desvenda o período da "procura" e da "descoberta" do que é ser "Homen-sintonizado-com-seu-tempo".
Palavras-chave: Ruben A., *O mundo à minha volta III*, *Páginas*, *Torre da Barbela.*

Artigo: "O emprego"
Autor: J. Rentes de Carvalho (escritor)
Data: 31/01/70 n. 179 p. 08
Resumo: Conto.
Palavras-chave: J. Rentes de Carvalho, conto, "O emprego".

Artigo: Miguel Torga, escritor exemplar.
Autor: Aires da Mata Machado Filho
Data: 14/02/70 n. 181 p. 04
Resumo: Miguel Torga, escritor presencista, acredita que a arte é gratuita, mas o artista não deve esquivar-se das realidades da vida pública, embora a arte não deva comprometer-se sob nenhuma forma. É considerado como se fosse simultaneamente: "homem", "artista" e "revolucionário".
Palavras-chave: Miguel Torga, presencista.

Artigo: Ruben A.: uma exploração do tempo português.
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 07/03/70 n. 184 p. 04-05
Resumo: O romance *A torre de Barbela* de Ruben A., não é de fácil leitura, pois precisa ser lido cuidadosamente para mostrar ao leitor toda a sua dimensão significativa e a cada momento causa uma sensação de descoberta sobre os mais variados problemas.
Palavras-chave: Ruben A., *A torre de Barbela*, romance.

Artigo: Um romance português.
Autor: Não consta
Data: 07/03/70 n. 184 p. 07
Resumo: Comentário sobre o romance Bolor de Augusto Abelaira que a primeira vista parece um simples diário, mas notamos que é algo mais. Um livro em face de uma das "tendências

modernas da literatura (e da arte em geral): obra que se auto reflete, traduz, sutilmente, sua própria leitura".
Palavras-chave: Augusto Abelaira, *Bolor*, romance.

Artigo: Miguel Torga, escritor exemplar -II-.
Autor: Aires da Mata Machado Filho
Data: 07/03/70 n. 184 p. 08
Resumo: Homem múltiplo: mostra o escritor que teve educação católica em casa. Foi internado no Seminário de Braga depois passou para o Brasil, para morar com o tio que faria dele "um homem". Todos os acontecimentos de sua vida influenciaram suas obras com aspectos psicológicos.
Palavras-chave: Miguel Torga, aspectos psicológicos.

Artigo: Os cães do Padre Amaro
Autor: Heitor Martins
Data: 14/03/70 n. 185 p. 03-04
Resumo: Comenta sobre o excesso de cães que aparecem no romance *O crime do Padre Amaro* de Eça de Queirós: "O homem é visto apenas como um animal, daí então a necessidade de estar sempre ,quer pela aproximação quer pela metáfora, a compará-lo aos outros elementos do reino a que pertence".
Palavras-chave: Eça de Queirós, *O crime do Padre Amaro*, cães, romance.

Artigo: Miguel Torga, escritor exemplar –III- A terra e a obra.
Autor: Aires da Mata Machado Filho
Data: 14/03/70 n. 185 p. 08
Resumo: A obra de Miguel Torga não sai unicamente da vida e da própria "desvida", pois também se utiliza da terra, "onde a si mesmo se encontra".
Palavras-chave: Miguel Torga, terra.

Artigo: Miguel Torga, animalista
Autor: Aires da Mata Machado Filho
Data: 28/03/70 n. 187 p. 10-11
Resumo: Miguel Torga autor de *Bichos*, mostra os bichos de forma alegórica, "À semelhança de que se dá nos contos em verso da Idade Média". Seus bichos são reais, de carne e osso, que vivem e morrem no mundo de ficção criado pelo autor com "pedaços de vida".
Palavras-chave: Miguel Torga, *Bichos*,

Artigo: *Bolor*: A consciência histórica de uma geração
Autor: Nelly Novaes Coelho
Data: 02/05/1970 n. 192 p. 08-10
Resumo: Comentário sobre *Bolor* de Augusto Abelaira. Publicou também *Cidade das flores* (1959), *Os desertores* (1960), *Boas intenções* (1963) e *Enseada amena* (1966).
Palavras-chave: *Bolor*, Augusto Abelaira, *Cidade das flores*, *Os desertores*, *Boas intenções*, *Enseada amena.*

Artigo: Camões, esse desconhecido.
Autor: Oscar Mendes
Data: 09/05/1970 n. 193 p.11
Resumo: Comentário a respeito dos ensaios de Cristiano Martins (mineiro) sobre Camões.
Palavras-chave: Camões, Cristiano Martins.

Artigo: Permanência e evolução de Joaquim Paço D'Arcos
Autor: Duarte Ivo Cruz
Data: 06/06/70 n. 197 p. 06
Resumo: Situa-se a dramaturgia de Joaquim Paço D'Arcos numa perspectiva de movimento que acusa e "refere verdadeira evolução do realismo". Obras: *A ilha de Elba desapareceu* (1958); *O crime inútil* (1961); *O braço da justiça* (1963) e a mais recente peça *Antepassados, vendem-se*.
Palavras-chave: Joaquim Paço D'Arcos, Realismo, *A ilha de Elba desapareceu, O crime inútil, O braço da justiça, Antepassados, vendem-se*.

Artigo: Mário de Sá-Carneiro.
Autor: Henriqueta Lisboa
Data: 13/06/70 n. 198 p.04-05
Resumo: Mário de Sá –Carneiro é considerado como uma figura "estranha" em meio aos poetas portugueses, que se impõe cada vez mais com seu prestígio.Fundou e publicou a revista *Orfeu*, lançou simultaneamente os livros *Dispersão* e A *confissão de Lúcio* (1914); em seguida *Céu em fogo* (1950). Suicidou-se aos 26 anos deixando a primeira edição de *Indícios de Oiro, Poesias* e as *Cartas de Sá-Carneiro* a Fernando Pessoa.
Palavras-chave: Mário de Sá –Carneiro, revista *Orfeu, Dispersão,* A *confissão de Lúcio, Céu em fogo, Indícios de Oiro, Poesias, Cartas de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*.

Artigo: Mário de Sá-Carneiro (II)
Autor: Henriqueta Lisboa
Data: 20/06/1970 n. 199 p. 10-11
Resumo: Análise das poesias de Mário de Sá-Carneiro que era um "simbolista tardio e modernista precoce".
Palavras-chave: Mário de Sá-Carneiro, Henriqueta Lisboa.

Artigo: *O mandarim*
Autor: Edgard Pereira dos Reis
Data: 04/07/70 n. 201 p. 07
Resumo: Ressalta que o interesse por *O mandarim* de Eça de Queirós aumentou no momento em que foi colocado entre os livros obrigatórios para o vestibular da UFMG. Mostra algumas características da narrativa que se faz em torno da realidade. Outras obras: *A Relíquia, A ilustre casa de Ramires.*
Palavras-chave: Eça de Queirós, *O mandarim, A Relíquia, A ilustre casa de Ramires.*

Artigo: *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa* (1).
Autor: Nelly Novaes Coelho
Data: 29/08/70 n. 209 p. 06
Resumo: Primeira obra que contém estudos "globais" da poesia de Fernando Pessoa, primeiramente publicada em 1950 (2ª ed. 1963) e agora a 3ª ed. ("refundida e acrescentada") de *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* de autoria do professor-catedrático Jacinto Prado Coelho.
Palavras-chave: Fernando Pessoa, *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, Jacinto do Prado Coelho.

Artigo: Cesário Verde pintor do verso.
Autor: Nancy Campi Castro

Data: 29/08/70 n. 209 p. 10
Resumo: Cesário Verde, 1855, poeta do século vinte, viveu apenas 33 anos deixando 40 poemas que estão reunidas em *Obra completa de Cesário Verde,* coleção de poetas de hoje, da Portugália Editora. Como poeta tem facilidade de retratar o que vê, é considerado por isso "pintor do verso": "Pinto quadros por letras, por sinais".
Palavras-chave: Cesário Verde, *Obra completa de Cesário Verde*, poeta.

Artigo: *Seara de vento*.
Autor: Lélia Duarte
Data: 07/11/70 n. 219 p. 07
Resumo: Manuel da Fonseca, típico escritor neo-realista português. Sua obra retrata as injustiças sociais. Principais obras: *Aldeia Nova, O fogo e as cinzas, Seara de Vento*.
Palavras-chave: Manuel da Fonseca, *Seara de vento*, Neo-realista, *Aldeia Nova, O fogo e as cinza*,

Artigo: Notas ao *Elogio da morte* de Antero de Quental
Autor: Maria Teresa de Martinez (Rice University)
Data: 21/11/70 n. 221 p. 02-03
Resumo: Antero de Quental tem uma obra breve e dispersa. Seus sonetos têm característica mística, pois fazem parte do seu "pensar" e "sentir". O *Elogio da Morte* é uma série de seis sonetos que estão sob este título na edição dos *Sonetos Completos* de 1886.
Palavras-chave: Antero de Quental, *O elogio da morte*, sonetos.

Artigo: Notas ao Elogio *da morte* de Antero de Quental
Autor: Maria Teresa de Martinez (Rice University)
Data: 28/11/70 n. 222 p. 04-05
Resumo: Faz comentários sobre alguns versos do poeta Antero de Quental para evidenciar por meio de uma análise as sensações sobre a morte.
Palavras-chave: Antero de Quental, *O elogio da morte*, sonetos, morte.

Artigo: A poesia modernista - Fernando Pessoa - Álvaro de Campos - poesias
Autor: Lélia Duarte
Data: 05/12/70 n. 223 p. 04-05
Resumo: Comentários sobre a poesia, como texto, sendo utilizado pela lingüística. A poesia é a comunicação adquirida a partir de um texto lingüístico. Utiliza a semântica para analisar a significação das poesias de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa)
Palavras-chave: Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, semântica, lingüística.

Artigo: Leonorama (excerto de) 15 voltas sobre um vilancete de Luís Vaz de Camões
Autor: Ana Hatherly (escritora)
Data: 05/12/70 n. 223 p. 11
Resumo: Poema.
Palavras-chave: Ana Hatherly, poema, "Leonorama".

1971

Artigo: *Aparição* – um romance vertical
Autor: Edgard Pereira Reis
Data: 23/01/71 n. 230 p. 07

Resumo: O romance *Aparição* de Vergílio Ferreira apresenta três problemas básicos ao leitor: o "tempo", a "morte" e a "arte". É narrado em 1ª pessoa com um ritmo lento que se assemelha ao da "memória".
Palavras-chave: Vergílio Ferreira, *Aparição.*

Artigo: Surrealismo português
Autor: Edgard Pereira Reis
Data: 06/02/71 n. 232 p. 07
Resumo: Comentário sobre o livro *Antologia da novíssima poesia portuguesa* (1959) que aborda o surrealismo português, que "aceita o mundo como um caos e age a partir daí com a palavra". Principais representantes desse movimento são: Mário Cesariny de Vasconcelos e Antônio Maria Lisboa.
Palavras-chave: Surrealismo português, *Antologia da novíssima poesia portuguesa*, Mário Cesariny de Vasconcelos, Antônio Maria Lisboa.

Artigo: Posição de Fernando Pessoa.
Autor: E. D'Almeida Vitor
Data: 27/02/71 n. 235 p. 05
Resumo: Comentários sobre o poeta português Fernando Pessoa que começou sua produção literária cedo. Poeta "versátil" cria os heterônimos: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis ou Bernardo Soares. Revitalizando assim, a poesia portuguesa que entrara em decadência.
Palavras-chave: Fernando Pessoa, Heterônimos.

Artigo: Um romance de atmosfera
Autor: Leodegário A. de Azevedo Filho
Data: 05/06/71 n. 249 p. 04
Resumo: Comentários sobre o livro *Aparição*, de Vergílio Ferreira, que é um romance de vanguarda por apresentar sua preocupação filosófica – ensaísta, mostra ainda, como cada personagem foi construído, ou melhor, "a problemática do homem centrada no próprio homem".
Palavras-chave: Vergílio Ferreira, *Aparição.*

Artigo: Sobre Vergílio Ferreira -I
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 18/09/71 n. 264 p. 05
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Resumo: Considerações sobre o último romance de Vergílio Ferreira, chamado *Nítido nulo*. A análise da obra foi dividida em 3 tópicos: memória e criação; memória e imaginação. Análise dos aspectos mais significativos relacionando-os com dois romances do mesmo escritor: *Alegria Breve e Estrela Polar*.
Palavras-chave: Vergílio Ferreira, *Nítido nulo, Alegria Breve, Estrela Polar.*

Conto: "A galinha" (conto)
Autor: Vergílio Ferreira (esritor)
Data: 18/09/71 n. 264 p. 06-07
Resumo: Conto.
Palavras-chave: Vergílio Ferreira, conto, "A galinha",

Artigo: "Sobre Vergílio Ferreira –II"
Autor: Maria Lúcia Lepecki

Data: 25/09/71 n. 265 p. 06
Resumo: Análise do romance *Nítido Nulo* de Vergílio Ferreira, tendo em vista os aspectos relacionados ao narrador. (...) "A relação do Autor/personagem é, portanto, aqui, complexa: ambos participam da função de narradores".
Palavras-chave: Vergílio Ferreira, *Nítido Nulo*, narrador.

Artigo: "Sobre Vergílio Ferreira –III"
Autor Maria Lúcia Lepecki
Data: 02/10/71 n. 266 p. 02
Resumo: Abordagem sobre o aspecto da ambigüidade presente na obra *Nítido Nulo* de Vergílio Ferreira.
Palavras-chave: Vergílio Ferreira, *Nítido Nulo*, ambigüidade, variantes significativas.

Artigo: "Imagens do Barroco"
Autor Oscar Mendes
Data: 02/10/71 n. 266 p. 10
Resumo: Comentários sobre o livro *Os homens e os livros-séculos XVI e XVII*, de Maria de Lourdes Belchior, apresenta estudos de crítica e pesquisa literária referentes aos séculos XVI e XVII, dando um destaque especial ao período Barroco.
Palavras-chave: *Os homens e os livros-séculos XVI e XVII*, Barroco.

Artigo: "Dois novelistas portugueses"
Autor: Oscar Mendes
Data: 09/10/71 n. 267 p. 10
Resumo: Comentários sobre ficcionistas que têm contribuído para o desenvolvimento da ficção moderna portuguesa, como por exemplo, Alexandre Cabral com o livro de contos *Histórias do Zaire* e Álvaro Guerra com *Os Martins.*
Palavras-chave: Ficcionistas, Alexandre Cabral, *Histórias do Zaire*, Álvaro Guerra, *Os Martins.*

Artigo: "Dois romancistas opostos"
Autor: Oscar Mendes
Data: 16/10/71 n. 268 p. 10
Resumo: Mostra os contrastes existentes entre os romances *Montedor* (1968) de Rentes de Carvalho e *Execução* de Júlio Moreira. O primeiro apresenta uma visão realista sem enfeites, nem disfarces; enquanto o segundo tem uma visão fantasmal, linguagem mais rebuscada.
Palavras-chave: Contrastes, Rentes de Carvalho, *Montedor*, Júlio Moreira, *Execução*.

Artigo: "A literatura ultramarina e a crítica brasileira"
Autor: Carlos Alberto Iannone
Data: 16/10/71 n. 268 p. 11
Resumo: Comentário sobre a importância de se organizar um acervo sobre literaturas africanas de expressão portuguesa, tendo como referência a comunicação de Isa Maria Simões, apresentada no "II Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa," em Belo Horizonte. Mostra ainda, as publicações a respeito do assunto no Brasil.
Palavras-chave: Literaturas africanas, II Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa.

Conto: *"A floresta em sua casa" (conto)*

Autor: Maria Judite de Carvalho (escritora)
Data: 23/10/71 n. 269 p. 01
Resumo: Conto.
Palavras-chave: Maria Judite de Carvalho, Conto, *"A floresta em sua casa"*.

Artigo: Memórias duma nota de banco.
Autor: Oscar Mendes
Data: 23/10/71 n. 269 p. 10
Resumo: Comentários sobre a publicação do romance *Memórias duma nota de banco*, de Joaquim Paços D'Arcos, 2ª ed. Guimarães Editores: Lisboa, 1962, seguido de uma breve análise da obra.
Palavras-chave: Joaquim Paços D'Arcos, *Memórias duma nota de banco.*

Artigo: Maria Judite, medo e solidão
Autor: Oscar Mendes
Data: 23/10/71 n. 269 p. 10
Resumo: Nota escrita pela ilustradora Eliana Rangel sobre a contista portuguesa Maria Judite de Carvalho autora de *Os armários vazios*, *Flores ao telefone* e *Os idólatras*.
Palavras-chave: Maria Judite de Carvalho, *Os armários vazios*, *Flores ao telefone*, *Os idólatras*, "A floresta em sua casa", Fernando Mendonça.

Artigo: Relendo Ruben A.
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 30/10/71 n. 270 p.11
Resumo: Comentário sobre Ruben A. que em 1970 publicou mais um volume, o sexto, de *Páginas*.
Palavras-chave: Ruben A., *Páginas*, *A torre da Barbela*, *Caranguejo*, *O mundo à minha procura*.

Artigo: "José Saramago, poeta e cronista".
Autor: Oscar Mendes
Data: 30/10/71 n. 270 p.11
Resumo: Aborda questões sobre a linguagem do livro de poesias *Provavelmente alegria* (1970) e também do livro de crônicas *Deste mundo e de outro* (1971).
Palavras-chave: José Saramago, poesia, crônica, linguagem.

Artigo: "Três livros de Miguéis"
Autor: Oscar Mendes.
Data: 20/11/71 n. 273 p. 10
Resumo: Comentários sobre os três livros de gêneros diversos de autoria de José Rodrigues Miguéis. O 1º com o título: *O passageiro do expresso* (1960) é uma peça teatral; o 2º *É proibido apontar* tem como subtítulo "Reflexões de Burguês", e reúne folhetins literários publicados em jornais; o 3º *Um homem sorri à morte - com meia cara,* que é o relato de uma operação no cerebelo, a que se submeteu o autor.
Palavras-chave: José Rodrigues Miguéis, *O passageiro do expresso*, *É proibido apontar*, *Um homem sorri à morte - com meia cara*.

Artigo: "Duas contistas portuguesas"
Autor: Oscar Mendes
Data: 04/12/71 n. 275 p.11

Resumo: Apresenta duas contistas portuguesas que desempenham um papel importante na literatura portuguesa. A primeira Maria Judite de Carvalho conta com cinco livros publicados, sendo o mais recente *Flores ao telefone* (1968). A segunda Shophia de Mello escreveu *Contos exemplares* (1970).
Palavras-chave: Contistas portuguesas, Maria Judite de Carvalho, *Flores ao telefone*, Shophia Mello, *Contos exemplares*.

Artigo: “A palavra de Vieira”
Autor: Não consta
Data: 11/12/71 n. 276 p. 04
Resumo: Sermões de Padre Antonio Vieira que foram selecionados para divulgar sua obra. São eles: “Doce inferno”(Sermão XIV –Série de Rosário – Bahia, 1633); “Imprecação”(Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda – Bahia, 1640); “O tempo” (Sermão do Mandato – Lisboa, 1644); “A metáfora” (Sermão de São Pedro- Lisboa, 1644) .
Palavras-chave: Padre Antonio Vieira, Sermões.

Artigo: “Cesário Verde, poeta barroco”.
Autor: André Crabbé Rocha
Data: 11/12/71 n. 276 p. 06
Resumo: Análise que mostra a poesia de Cesário Verde, pertencente ao período realista – naturalista, com características pertencentes ao barroco.
Palavras-chave: Cesário Verde, Realista, Naturalista.

Artigo: “Dois contistas portugueses”
Autor: Oscar Mendes
Data: 11/12/71 n. 276 p.10
Resumo: Urbano Tavares Rodrigues é um autor versátil, pois sua obra abrange ficção, viagens, crônicas, ensaios e críticas; publicou a coletânea de novelas *Nus e suplicantes; Love Story* e *Crescei e multiplicai-vos*; “O falso pesquisador”; a fábula *Oxalá*. Branquinho da Fonseca, realista publicou *Rio Turvo.*
Palavras-chave: Contistas portugueses, Urbano Tavares Rodrigues, Branquinho da Fonseca.

Artigo: “Uma antologia de contos”
Autor: Oscar Mendes
Data: 18/12/71 n. 277 p. 11
Resumo: A antologia de *Contistas portugueses modernos* 2ª ed., organizada pelo crítico e ensaísta João Alves das Neves e prefaciada pelo professor Fernando Mendonça reúne contos de 28 escritores e também cinco de suas melhores escritoras.
Palavras-chave: Antologia, Contistas portugueses, João Alves das Neves, Fernando Mendonça.

Artigo: “Natal” (poesia)
Autor: Fernando Pessoa (poeta)
Data: 25/12/71 n. 278 p. 04
Resumo: Poema.
Palavras-chave: Fernando Pessoa, Poema, “Natal”.

1972

Artigo: “A grande solidão humana”
Autor: Oscar Mendes
Data: 08/01/72 n. 280 p.10
Resumo: Análise do livro *A sibila* de Agustina Bessa Luís, que obteve os prêmios “Delfim Guimarães”(1953) e “Eça de Queirós”(1954). Seu romance de estréia foi *Mundo fechado* e a partir daí consagrou-se como romancista, tendo como característica a inconfundível solidão que fez parte não só da sua vida, mas também de seus romances.
Palavras-chave: Agustina Bessa Luís, *A sibila*, *Mundo fechado.*

Artigo: “Paços D’arcos, novelista (I)”.
Autor: Oscar Mendes
Data: 12/02/72 N. 285 p. 10
Resumo: Joaquim Paços d’Arcos, novelista, tem sua carreira literária reunida em cinco volumes, que pode ser dividida em dois ciclos: o 1º pelos volumes, *Amores e viagens de Pedro Manuel, Neve sobre o mar e Navio dos mortos,* contendo novelas de figuras e temas internacionais; o 2º pelos volumes, *Carnaval e outros contos* e *Novelas pouco exemplares,* de figuras e temas portugueses.
Palavras-chave: Joaquim Paços d’Arcos, Novelista.

Artigo: “Paços D’arcos, novelista (II)”.
Autor: Oscar Mendes
Data: 26/02/72 N. 287 p. 10
Resumo: O livro *Carnaval e outros contos* de Joaquim Paço D’Arcos, que faz parte do segundo ciclo da novelistíca do autor, apresenta uma temática variada, sua escrita narrativa é mais direta e ainda, seu estilo está mais apurado, utiliza sutilezas psicológicas, ironia e humor nos seus contos.
Palavras-chave: Joaquim Paço D’Arcos, *Carnaval e outros contos.*

Artigo: Um trecho auto-biográfico dos Lusíadas.
Autor: Não consta
Data: 29/04/72 N. 296 p. 01
Resumo: Mostra as estrofes 78 a 87 do Canto VII, para apresentar os trechos auto-biográficos que estão presentes *Os Lusíadas* de Camões.
Palavras-chave: Camões, *Os Lusíadas*, Canto VII.

Artigo: Sobre *Os Lusíadas* e outros livros célebres.
Autor: Joaquim Montezuma de Carvalho
Data: 29/04/72 N. 296 p. 02
Autor: Joaquim Montezuma de Carvalho
Resumo: Abordagem sobre os livros mais lidos e principalmente *Os Lusíadas* de Camões.
Palavras-chave: Camões, *Os Lusíadas*, Eça de Queirós, *A Relíquia*, Amadis de Gaula.

Artigo: A epopéia do mar
Autor: Cristiano Martins
Data: 29/04/72 N. 296 p.03
Autor: Cristiano Martins
Resumo: Análise d’*Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões, ressaltando os episódios em que o poema está associado ao mar.
Palavras-chave: Camões, *Os Lusíadas*, mar.

Artigo: Recado sobre Antero de Quental
Autor: Gabriela Mistral
Data: 03/06/72 N. 301 p. 02-03
Resumo: Comentário sobre a vida de Antero Quental, que nasceu na ilha de São Miguel, pertencente aos Açores; filho do escritor Andrés de Ponte Quental. O poeta foi o principal líder do Realismo português.
Palavras-chave: Antero de Quental, Realismo português, biografia.

Artigo: Disparates seus na Índia (fragmento inicial de poema)
Autor: Luís Vaz de Camões (poeta)
Data: 10/06/72 N. 302 p. 02
Resumo: Fragmento do poema épico *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões, refere-se as primeiras estrofes do Canto I.
Palavras-chave: Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas*, Canto I.

Artigo: Ao canto, à fortuna, à experiência.
Autor: E . M . Melo e Castro
Data: 10/06/72 N. 302 p.02-03
Resumo: Análise do Canto I da obra Os Lusíadas, de Luís Vaz de Camões tendo em vista as seguintes estrofes: 01, 02 e 83.
Palavras-chave: Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas*, Canto I.

Artigo: A poesia da presença
Autor: Maria José de Queiroz
Data: 24/06/72 N. 304 p.06-07
Resumo: Comentário sobre a publicação do livro de Adolfo Casais Monteiro, *A poesia da presença* (Estudo e antologia), que reúne escritores portugueses como: Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, José Régio, Miguel Torga, José Gomes Ferreira, Pedro Homem de Mello; e também brasileiros: José de Lima, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Vinicius de Morais.
Palavras-chave: Adolfo Casais Monteiro, *A poesia da presença*, Escritores portugueses, Antologia.

Artigo: Visão crítica do moderno romance português
Autor: Leodegário A. de Azevedo Filho
Data: 09/09/72 N. 315 p. 08-09
Resumo: Aborda a linguagem para mostrar sua visão crítica a respeito de diversas obras e seus respectivos autores que fazem parte do estilo predominante do romance português.
Palavras-chave: Escritores portugueses, Romance moderno.

Artigo: Paço D'Arcos autor teatral-I
Autor: Oscar Mendes
Data: 16/09/72 N. 316 p. 10-11
Resumo: Joaquim Paço D'Arcos, autor da obra de ficção *Crônica da vida Lisboeta*, também se dedicou ao gênero dramático, tendo escrito oito peças teatrais. Do 1º ciclo fazem parte as peças *Boneco de trapos*, *O cúmplice*, *O ausente* e *Paulina vestida de azul*.
Palavras-chave: Joaquim Paço D'Arcos, *Crônica da vida Lisboeta*, Teatro.

Artigo: Um romance de Almeida Faria

Autor: Leodegário A. de Azevedo Filho
Data: 16/09/72 N. 316 p. 11
Resumo: Análise do romance *Rumor Branco* de Almeida Faria.
Palavras-chave: Almeida Faria, *Rumor Branco*, Vergílio Ferreira, Heidegger, Saussure, Fernando Mendonça, Guimarães Rosa.

Artigo: Paço D'Arcos, autor teatral-II
Autor: Oscar Mendes
Data: 30/09/72 N. 318 p. 11
Resumo: Joaquim Paço D'Arcos, novelista português, também se voltou a obra dramática, tendo oito peças teatrais, sendo elas quatro do 1º ciclo e o 2º ciclo compõe-se também de quatro peças, duas das quais, *A ilha de Elba desapareceu* e *O crime inútil*, ainda inéditas por causa da censura, e *O braço da justiça* e *Antepassados vendem-se*.
Palavras-chave: Joaquim Paço D'Arcos, Teatro.

Artigo: *Nítido Nulo*: determinismo ou liberdade de ser?
Autor: Nelly Novaes Coelho
Data: 11/11/72 n. 324 p. 02-03
Resumo: Análise do romance de Vergílio Ferreira, *Nítido Nulo*, que abarca suas principais características, como por exemplo, a investigação da condição humana, ou seja, "predominância do ser".
Palavras-chave: Vergílio Ferreira, *Nítido Nulo.*

Artigo: A obra poética de José Régio
Autor: Leodegário A . de Azevedo Filho
Data: 11/11/72 n. 324 p. 08
Resumo: José Régio, presencista português, ao falecer em 1969, era considerado um dos maiores poetas da modernidade portuguesa. Sua teoria se estende pelos livros: *Poemas de Deus e do Diabo* (pósfacio); *Manifesto in Presença; Ensaios de expressão artística; Ensaios de crítica; Três ensaios sobre arte*. Escreveu ainda, romance, novela e conto (ficção), poesia e teatro. Publicou *Poemas de Deus e do Diabo* em 1925.
Palavras-chave: José Régio, Presencista.

1973

Artigo: Fernando Pessoa nos Estados Unidos
Autor: Joaquim Montezuma de Carvalho
Data: 13/01/73 n. 333 p. 02
Resumo: Notícia de uma crítica sobre as poesias de Fernando Pessoa na revista norte-americana: *The New York Rewiew of Books*.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

Artigo: *Fernando Pessoa na África do Sul*.
Autor: Não consta
Data: 10/02/73 n. 337 p. 11
Resumo: Comentário sobre o livro *Fernando Pessoa na África do Sul* de Alexandre E. Severino.
Palavras-chave: Fernando Pessoa, *Fernando Pessoa na África do Sul.*

Artigo: “O ponto móvel”.
Autor: Maria Judite de Carvalho
Data: 10/02/73 n. 337 p. 12
Resumo: Conto.
Palavras-chave: Maria Judite de Carvalho, “O ponto móvel”, Conto.

Artigo: A morte de Fernando Pessoa na Imprensa Portuguesa do tempo
Autor: Joaquim Francisco Coelho
Data: 03/03/73 n. 340 p. 10-11
Resumo: Relato crítico da divulgação da notícia da morte de Fernando Pessoa nos periódicos de Portugal.
Palavras-chave: Fernando Pessoa, imprensa Portuguesa, morte.

Artigo: “As sombras”.
Autor: Maria Judite de Carvalho
Data: 07/04/73 n. 345 p. 06
Resumo: Conto.
Palavras-chave: Maria Judite de Carvalho, “O ponto móvel”, Conto.

Artigo: “La respectueuse allumeuse”.
Autor: Ruben A.
Data: 19/05/73 n. 350 p. 06
Resumo: Conto.
Palavras-chave: Ruben A. , “La respectueuse allumeuse”, Conto.

Artigo: Perspectiva lusitana.
Autor: Fábio Lucas
Data: 19/05/73 n. 351 p. 11
Resumo: Mostra os escritores portugueses e suas respectivas obras, enquanto excursiona por Lisboa. Os romancistas mencionados são: Augusto Abelaira, Alberto Ferreira (ensaísta), Vergílio Ferreira, Ruben A., Cardoso Pires.
Palavras-chave: Escritores portugueses, Augusto Abelaira, Alberto Ferreira, Vergílio Ferreira, Ruben A., Cardoso Pires.

Artigo: Nelly Novaes Coelho estuda escritores Portugueses - I
Autor: Não consta.
Data: 19/05/73 n. 351 p. 11
Resumo: Notícia dos livros lançados pela professora Nelly Novaes Coelho (USP), *Jardim das Tormentas* e *Escritores Portugueses*.
Palavras-chave: Nelly Novaes Coelho, *Jardim das Tormentas* , *Escritores Portugueses.*

Artigo: O conto de Augusto Abelaira - I
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 26/05/73 n. 352 p. 02
Resumo: Aborda a obra *Quatro paredes nuas*, comparando-o com *Bolor*, ambos de Augusto Abelaira, enfatizando a situação dialogal do conto.
Palavras-chave: Augusto Abelaira, *Quatro paredes nuas*, *Bolor*.

Artigo: *A cidade das flores*.
Autor: Não consta.
Data: 26/05/73 n. 352 p. 11
Resumo: Comentário sobre a publicação do romance *A cidade das flores* de Augusto Abelaira.
Palavras-chave: Augusto Abelaira, *A cidade das flores.*

Artigo: "Chega a sentir que é dor a dor que deveras sente".
Autor: Maria Lúcia Lepecki.
Data: 02/05/73 n. 353 p. 02
Resumo: Conclusão da análise de *Quatro paredes nuas* abordando os aspectos gerais do texto e também o comparando com Camões que utiliza termos contraditórios em suas poesias.
Palavras-chave: Augusto Abelaira, Fernando Pessoa, Camões, *Quatro paredes nuas.*

Artigo: *Literatura portuguesa moderna*.
Autor: Não consta.
Data: 02/05/73 n. 353 p. 10
Resumo: Comentário sobre a publicação do livro Literatura portuguesa moderna que veio "para atender às necessidades de estudantes e professores das Faculdades de Letras, bem como de todos quantos se interessem por literatura". Este livro de Massaud Moisés mostra uma visão panorâmica da literatura portuguesa do século XX.
Palavras-chave: Massaud Moisés, *Literatura portuguesa moderna*, Literatura do século XX.

Artigo: As portas de Marfim de Camões - I
Autor: Heitor Martins
Data: 18/08/73 n. 364 p. 02
Resumo: Relata que foi a primeira vez em quatrocentos anos que se comemorou o centenário de *Os Lusíadas* em Portugal, alegava-se que o poeta tratava com carnalidade os deuses mitológicos e que existia em sua obra preconceito político.
Palavras-chave: Camões, *Os Lusíadas*, Mitologia.

Artigo: Camões a palo seco.
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 18/08/73 n. 364 p. 03
Resumo: Sátira aos críticos que utilizam a metalinguagem ao falarem sobre *Os Lusíadas*, eles são caracterizados como repaginadores e multiplicadores de informações.
Palavras-chave: Camões, *Os Lusíadas*, Críticos, Sátira.

Artigo: Uma Leitura de Faure da Rosa
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 18/08/73 n. 364 p. 10
Resumo: Comentário sobre o novo livro de José de Azevedo Faure da Rosa, *O Massacre*.
Palavras-chave: José de Azevedo Faure da Rosa, *O Massacre.*

Artigo: Camões de cordel
Autor: Joel Pontes
Data: 25/08/73 n. 365 p. 08
Resumo: Nas comemorações tetracentenárias de *Os Lusíadas*, Camões recebeu homenagem dos nordestinos, apareceram dois folhetos de cordel falando sobre o poeta.

Palavras-chave: Camões, *Os Lusíadas*, Cordel, tetracentenário.

Artigo: As portas de Marfim de Camões - II
Autor: Heitor Martins
Data: 25/08/73 n. 365 p. 09
Resumo: Trata das relações entre as epopéias de Camões, Virgílio e Homero e das influências sofridas pela obra de Camões.
Palavras-chave: Camões, Virgílio, Homero, Epopéia.

Artigo: As portas de Marfim de Camões - III
Autor: Heitor Martins
Data: 01/09/73 n. 366 p. 06
Resumo: Discute as influências virgilianas nos heróis de *Os Lusíadas*.
Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões, Virgílio, Heróis.

Artigo: Amor e casamento nas *Novelas do minho*.
Autor: Ivana Versiani
Data: 15/09/73 n. 368 p. 08-09
Resumo: Discute as diferenças das novelas satíricas e das novelas passionais de Camilo Castelo Branco, exemplificando com *Amor de Perdição* e *A Queda dum Anjo*.
Palavras-chave: Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição* , *A Queda dum Anjo*, Novelas satíricas, Novelas passionais.

Artigo: A poesia de Guerra Junqueira
Autor: Lacyr Schettino
Data: 13/10/73 n. 372 p. 04-05
Resumo: Análise do livro *A morte de Dom João* de Guerra Junqueira em virtude da ocorrência do cinqüentenário de sua morte. Sendo que "é impossível marginalizar a época, o ideal literário e o postulado humano dessa poesia, cuja precisão temporal elucida, verso a verso, não só a atmosfera da sociedade em que viveu o autor, como também a sua atitude humana e participante".
Palavras-chave: Guerra Junqueira, *A morte de Dom João*.

Artigo: *Comente o seguinte texto*.
Autor: Nelly Novaes Coelho
Data: 20/10/73 n. 373 p. 06-07
Resumo: Apresenta o romance inaugural de Eduarda Dionísio, lançado em Lisboa pela editora Sarl. Seu título *Comente o seguinte texto* que narra uma prova escrita para exame, realizada em uma Faculdade No período de três horas.
Palavras-chave: Eduarda Dionísio, *Comente o seguinte texto*, Romance

Artigo: Um conto de Eça: "José Matias" (1)
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 08/12/73 n. 380 p. 08-09
Resumo: Análise do conto "José Matias" de Eça de Queirós e comparação com os outros contos do autor e os seus traços comuns como: o narrador em primeira pessoa, o uso do jogo de palavras e de informantes secundários do narrador.
Palavras-chave: Eça de Queirós, "José Matias", Conto.

Artigo: Paço D'Arcos e seu crítico brasileiro.

Autor: Alves de Azevedo
Data: 08/12/73 n. 380 p. 12
Resumo: Apresenta o livro *A alma dos livros.Um brasileiro lê Paço D'Arcos*, do crítico brasileiro Oscar Mendes. Neste Livro são analisadas as obras de Paço D'Arcos que compreendem a *Crônica da vida lisboeta*: "Ana Paula", "Ansiedade", "Caminho da Culpa", "Tons verdes em fundo escuro", Espelho de três faces" e "A corça prisioneira".
Palavras-chave: Paço D'Arcos, *A alma dos livros.Um brasileiro lê Paço D'Arcos*, Crítico, Oscar Mendes.

Artigo: Um conto de Eça: José Matias (2)
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 15/12/73 n. 381 p.04
Resumo: Discute o enigma parcial formado no texto, devido ao personagem estar morto e suas motivações mais profundas terem sido enterradas com ele, formando assim uma lacuna para o narrador.
Palavras-chave: Eça de Queirós, "José Matias", Conto.

Artigo: Um conto de Eça: José Matias – conclusão.
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 22/12/73 n. 382 p. 08-09
Resumo: Nota-se a relação do narrador e de José Matias, em que não se sabe o que é mais importante, a busca de informações do narrador ou a própria história a ser contada por ele, não se sabe também quem seria o personagem principal: o narrador ou José Matias.
Palavras-chave: Eça de Queirós, "José Matias", Conto.

Artigo: *A luta pela expressão*.
Autor: Não consta
Data: 29/12/73 n. 383 p. 11
Resumo: O livro *A luta pela expressão* de Fidelino de Figueiredo discute as seguintes questões: "qual a natureza e a origem do fato lingüístico? Qual a natureza e a origem do fato literário? Em que sentido a literatura é a luta pela expressão de determinado tipo de conhecimento? Qual a diferença entre conhecimento literário e a especulação filosófica? Que critérios estabelecer para medir os valores da literatura enquanto luta pela expressão de determinado tipo de conhecimento?".
Palavras-chave: Fidelino de Figueiredo, *A luta pela expressão*.

1974

Artigo: Kamil Bednar, tradutor de Camões.
Autor: Zdenek Hampl, Praga
Data: 12/01/74 n. 385 p.10
Resumo: Comentário sobre o grande poeta e tradutor checo Kamil Bednar falecido há pouco tempo (1912-1972) que traduziu uma antologia da poesia lírica (publicada três vezes em edições diferentes) e *Os Lusíadas,* cuja tradução levou três anos. Camões era um dos seus poetas preferidos.
Palavras-chave: Camões, Kamil Bednar, *Os Lusíadas.*

Artigo: A estrutura clássica de Os Lusíadas.
Autor: Hennio Morgan Birchal

Data: 02/02/74 n. 388 p. 08
Resumo: Constata-se que a obra *Os Lusíadas* foi inspirada no conjunto das epopéias greco-latinas.
Palavras-chave: Camões, *Os Lusíadas*, Ilíada, Odisséia, Eneida.

Artigo: O silêncio e a palavra de Ruben A.
Autor: Fábio Lucas
Data: 09/02/74 n. 389 p. 10
Resumo: Análise do livro de Ruben A., *Silêncio para 4*, publicado em Lisboa pela Moraes Editores em 1973. Constituindo assim, mais uma das experiências bem arrojadas do escritor no campo ficcional.
Palavras-chave: Ruben A., *Silêncio para 4*, *O outro que era eu.*

Artigo: Sobre Maria Judite de Carvalho.
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 16/02/74 n. 390 p. 10
Resumo: (O ato e o gesto)
A escritora portuguesa Maria Judite de Carvalho busca a "matéria-prima" de sua ficção na mulher da pequena classe média urbana. Aborda a questão do ato e o gesto, sendo que "O tipo de sociedade que aqui se recria reserva ao homem o ato, assigna para a mulher o gesto".
Palavras-chave: Maria Judite de Carvalho, Literatura feminina.

Artigo: Sobre Maria Judite de Carvalho – II.
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 23/02/74 n. 391 p. 04
Resumo: Análise da novela *As palavras poupadas* do livro homônimo de Maria Judite de Carvalho em que a temática, como em toda a obra da autora, é sobre a angústia.
Palavras-chave: Maria Judite de Carvalho, *As palavras poupadas*, Literatura feminina.

Artigo: Sobre Maria Judite de Carvalho – (Conclusão).
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 02/03/74 n. 392 p. 04
Resumo: Conclusão da análise da novela *As palavras poupadas* de Maria Judite de Carvalho, evidenciando o aspecto da narrativa que representa uma "busca-encontro do mundo, a partir da busca-encontro da palavra".
Palavras-chave: Maria Judite de Carvalho, *As palavras poupadas*, Literatura feminina.

Artigo: Escritores Portugueses
Autor: Rui Mourão
Data: 16/03/74 n. 394 p. 10
Resumo: Relato da inauguração de uma editora que oferece uma coletânea de estudos sobre os sete maiores nomes da ficção portuguesa contemporânea. Contando com a participação de Nelly Novaes Coelho.
Palavras-chave: Escritores portugueses.

Artigo: Gerardo Diego aprecia Camões.
Autor: Joaquim Montezuma de Carvalho
Data: 20/04/74 n. 394 p. 09

Resumo: Gerardo Diego é um poeta espanhol da geração de García Lorca que fez uma homenagem a Camões no IV Centenário da publicação de *Os Lusíadas* celebrada em Madrid em 06 de Dezembro de 1972.
Palavras-chave: Gerardo Diego, Camões, *Os Lusíadas* .

Artigo: A Literatura Portuguesa no ensaio brasileiro
Autor: Carlos Burlamáqui Kopke
Data: 04/05/74 n. 401 p. 06-07
Resumo: Cita o ensaio de Nelly Novaes Coelho, em seu livro Escritores Portugueses. Elogia a escritora por interessar-se mais pelo sentido do texto do que pelas terminologias de classificação.
Palavras-chave: literatura portuguesa.

Artigo: “Fernando Persona e seus heterônimos”
Autor: Joaquim Branco
Data: 18/05/74 n. 403 p. 05
Resumo: Poema e crítica comparando os heterônimos com robôs.Segundo o crítico Joaquim Branco, Fernando Pessoa inventou uma fórmula e fez como se fosse um jogo alternando os blocos com as características de seus heterônimos.
Palavras-chave: Fernando Pessoa, heterônimos.

Artigo: *A Cidade e as Serras* – I.
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 18/05/74 n. 403 p. 08-09
Resumo: Relata os problemas que surgem na releitura de *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queirós, no caso da secundarização da mulher e o da visão de mundo unilateral.
Palavras-chave: *A Cidade e as Serras*, Eça de Queirós.
Artigo: *A Cidade e as Serras* – II
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 25/05/74 n. 404 p. 06-07
Resumo: Relata o problema da moralidade, na volta aos valores do campo. E da falta de reação da parte de Jacinto, ao não reagir aos anseios de seu amigo e só conseguir sentir no campo a sua tranqüilidade.
Palavras-chave: *A Cidade e as Serras*, Eça de Queirós.

Artigo: *A Cidade e as Serras* – III
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 01/06/74 n. 405 p. 08
Resumo: Jacinto ao transferir-se para as serras não consegue mais encontrar a sua posição modeladora, e passa o seu estado se espírito do filosófico para o ficcional, sendo demonstrado em suas leituras.
Palavras-chave: *A Cidade e as Serras*, Eça de Queirós.

Artigo: O mito e a mensagem.
Autor: Maria do Carmo Pandolfo
Data: 08/06/74 n. 406 p. 05
Resumo: Procura-se desvelar os mitos investidos em *Mensagem* de Fernando Pessoa. Encontra-se nesta obra o mesmo movimento cíclico da humanidade, nas narrativas míticas. Verificam-se também os três tempos na obra: passado “a nostalgia de uma plenitude perdida”,

o presente " a espera angustiada de um Messias" e futuro "a promessa de uma nova ascensão".
Palavras-chave: *Mensagem,* Fernando Pessoa.

Artigo: *A Cidade e as Serras* – IV
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 08/06/74 n. 406 p. 08-09
Resumo: Na narrativa há uma alternância de ironia e ternura por parte do narrador. Satirizando não só o personagem, mas também uma classe aristocrática da sociedade portuguesa de sua época.
Palavras-chave: *A Cidade e as Serras*, Eça de Queirós.

Artigo: Lições sobre *Os Lusíadas*
Autor: Sônia Maria Viegas
Data: 08/06/74 n. 406 p. 10
Resumo: Hennio Morgan Bírchal, é premiado em sua nova tentativa de uma edição moderna e prática de *Os Lusíadas,* elogiado principalmente nos aspectos de explicação das dificuldades expressivas e na qualidade didática.
Palavras-chave: Hennio Morgan Bírchal, *Os Lusíadas.*

Artigo: Amanhecência - As origens Lusitanas e o Húmus Brasílio
Autor: Nelly Novaes Coelho
Data: 27/06/74 n. 413 p. 10
Resumo: Amanhecência, da poetisa Stella Leonardos, é em essência um cancioneiro luso-brasileiro, cujos poemas mostram o longo peregrinar poético/ existencial.
Palavras-chave: Amanhecência, Stella Leonardos.

Artigo: O mito e a mensagem.
Autor: Maria do Carmo Pandolfo
Data: 10/08/74 n. 415 p. 05-07
Resumo: Neste artigo Maria do Carmo Pandolfo procurou desvelar os mitos investidos em *Mensagem* de Fernando Pessoa. Reconhecendo ao poeta uma atitude mítica, tentou estruturar sua concepção esotérica dos destinos de Portugal.
Palavras-chave: *Mensagem,* Fernando Pessoa.

Artigo: Brasil e Portugal 1750 - 1808: conspirações
Autor: Francisco Iglésias
Data: 10/08/74 n. 415 p.12
Autor: Francisco Iglésias
Resumo: O livro do professor de História Kennet R. Maxwell da Universidade do Kansas, trata do quadro do Brasil de 1750 a 1808, delineando a ampla interação Portugal e Brasil. Preocupa-se com a mudança política colonial, os conflitos e conspirações de 1788 até o fim do período.
Palavras-chave: Brasil e Portugal 1750 - 1808: conspirações. História de Portugal.

Artigo: Encontro com Ferreira de Castro.
Autor: José Roberto do Amaral Lapa
Data: 31/08/74 n. 418 p.04
Resumo: Ensaio sobre o encontro com Ferreira de Castro em Lisboa, antes de sua morte.O escritor conhecia o Mato Grosso que foi palco de alguns de seus romances e visitou Joaquim

Egídio em 1919 (Campinas). Sua obra possuía “raízes telúricas” e revivia o perfil das pessoas humildes do Brasil e de Portugal.
Palavras-chave: Ferreira de Castro, Mato Grosso.

Artigo: A narrativa de Augusto Abelaira.
Autor: Leodegário A. de Azevedo Filho
Data: 31/08/74 n. 418 p. 04-05
Resumo: O texto foi proferido em uma Conferência e o tema é o descentramento da narrativa contemporânea. Apresenta as distinções entre a narrativa descentrada e a centrada do modelo romântico-realista.
Palavras-chave: Augusto Abelaira.

Artigo: Sobre Álvaro Guerra.
Autor: Maria Lúcia Lepecki
Data: 31/08/74 n. 418 p.07
Resumo: Análise do romance *O capitão Nemo e Eu* de Álvaro Guerra, tendo em vista sua evolução desde o romance *Os Martins*, evidenciando que nesta obra existe “um texto hermético de grande complexidade na estrutura formal e conteudística”.
Palavras-chave: *O capitão Nemo e Eu*, Álvaro Guerra, *Os Martins.*

Artigo: Notícia: *Crônica da vida Lisboeta*.
Autor: Hennio Morgan Birchal
Data: 07/09/74 n. 419 p.09
Resumo: Comentário sobre a edição Aguilar brasileira de toda a *Crônica da vida Lisboeta* de Joaquim Paço D’Arcos. São 1720 páginas, incluindo os seis romances que constituem a Cônica , além de introduções críticas e índices remissivos de personagens.
Palavras-chave: *Crônica da vida Lisboeta*, Joaquim Paço D’Arcos.

Artigo: *O próprio poético* segundo E. M. de Melo e Castro.
Autor: José Martins Garcia
Data: 14/09/74 n. 420 p.04-05
Resumo: Comentário sobre o livro *O próprio poético* de E. M. de Melo e Castro em que o autor apresenta uma proposta de revisão da produção poética nos 800 anos de literatura portuguesa.
Palavras-chave: *O próprio poético*, E. M. de Melo e Castro.

Artigo: Reza para as quatro almas de Fernando Pessoa.
Autor: Adélia Prado
Data: 14/09/74 n. 420 p.05
Resumo: Poema em homenagem a Fernando Pessoa.
Palavras-chave: Fernando Pessoa, poesia.

Artigo: O espaço artístico - Jorge de Lima e Camões.
Autor: Dirce Córtes Riedel
Data: 18/10/74 n. 425 p.02-03
Resumo: Leitura de um soneto de Jorge de Lima, mostrando a rede de significações encontradas no texto, com a interseção da estrutura dos sonetos de Camões.
Palavras-chave: Jorge de Lima, Camões.

Artigo: Relendo o Eça.

Autor: Paulo Hecker Filho
Data: 19/10/74 n.425 p. 08
Resumo: Analise da linguagem e do estilo de Eça, comparando-o com Camilo Castelo Branco e Machado de Assis.
Palavras-chave: Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco, Machado de Assis.

Artigo: *Pessoa revisitado* – leitura estruturante de um drama em gente.
Autor: Nelly Novaes Coelho
Data: 30/11/74 n. 432 p.12
Resumo: Novas facetas de Fernando Pessoa foram encontradas na mais recente publicação do professor e crítico português, Eduardo Lourenço – *Pessoa revisitado*, ensaio crítico que debate a questão dos planos da consciência poética dos heterônimos.
Palavras-chave: Fernando Pessoa, Eduardo Lourenço, *Pessoa revisitado.*

Artigo: Cartas de Machado e Bilac à academia de Ciências de Lisboa.
Autor: Joaquim Francisco Coelho
Data: 18/10/74 n. 433 p.05
Resumo: E m 1904 Machado de Assis foi eleito, por uma unanimidade, sócio correspondente da Academia Real das Ciências de Lisboa, na classe de Ciências Morais e Políticas e Belas Artes. Onze anos mais tarde seria a vez de Olavo Bilac.
Palavras-chave: Portugal, Machado de Assis, Olavo Bilac.

1975

Artigo: Crepúsculo de Cesário e Pessoa
Autor: Teresinha Alves Pereira
Data: 01/02/75 n. 440 p.09
Resumo: Comparação de dois poetas que buscaram retratar o crepúsculo: Fernando Pessoa E Cesário Verde.
Palavras-chave: Fernando Pessoa, Cesário Verde.

Artigo: Uma abelha na chuva
Autor: George Reid Andrews
Data: 05/04/75 n. 448 p.09
Resumo: Análise do romance *Uma abelha na chuva* de Carlos Oliveira.
Palavras-chave: Carlos Oliveira, *Uma abelha na chuva*.

Artigo: “Quem, afinal, Fernando Pessoa?”.
Autor: Maria Alieta Galhoz
Data: 14/05/75 n. 456 p.01
Resumo: Poesia.
Palavras-chave: Fernando Pessoa, poesia.

Artigo: Raízes Portuguesas na Literatura Brasileira
Autor: Nelly Novaes Coelho
Data: 21/06/75 n. 457 p. 04
Resumo: Leodegário de Azevedo professor na UEG do Rio de Janeiro, no seu livro *Cantigas de Pero Meogo*, demonstra que a literatura Portuguesa influenciou a nossa literatura.

Palavras-chave: Pero Meogo.

Artigo: Três personagens à procura do eu
Autor: Maria Odília Leal McBride
Data: 21/06/75 n. 457 p. 06
Resumo: Em O Marinheiro, publicado no primeiro número de Orpheo, Fernando Pessoa parece ter visto as características de sua criação experimental, traçando assim o caráter de seus três mais importantes heterônimos, centrando-os no mal-estar do homem moderno.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

Artigo: O Teatro de Paço d´Arcos I
Autor: Oscar Mendes
Data: 12/07/75 n. 460 p.09
Resumo: Descrição do segundo ciclo de teatro de Paço d`Arcos, considerado um dos mais consagrados momentos do teatro português contemporâneo.
Palavras-chave: Teatro, Paço d´Arcos.

Artigo: Uma possível fonte de *A Relíquia*
Autor: Joaquim Montezuma de Carvalho
Data: 02/08/75 n. 463 p. 03
Resumo: Ensaio sobre a conferência "*A Relíquia*, romance picaresco e cervantesco" proferida por Ernesto Guerra da Cal no dia 25 de Novembro de 1970 na "Sociedade de Estudos"em Moçambique.
Palavras-chave:

Artigo: Bolor: Romance labirinto
Autor:
Data: 23/08/75 n. 466 p. 04
Resumo: Análise do romance *Bolor* de Augusto Abelaira.
Palavras-chave: Augusto Abelaira, *Bolor*.

Artigo: Na pista do Marfim e da Morte.
Autor: Oscar Mendes
Data: 23/08/75 n. 466 p. 09
Resumo: Citação do livro *Na pista do Marfim e da Morte* do português africanista Ferreira Costa, cujo livro trata de lutas tribais e os dramas da terra africana no período da África Portuguesa.
Palavras-chave: Literatura africana.

Artigo: A ironia e o "humour" em Machado, Eça e Paço d'Arcos.
Autor: Hennio Morgan Birchal
Data: 13/09/75 n. 469 p. 08-09
Resumo: Relaciona a presença do romance de costumes ou de crítica social nas literaturas de língua portuguesa, através das obras de Joaquim Paço d`Arcos, Eça de Queiroz e Machado de Assis.
Palavras-chave: Joaquim Paço d`Arcos, Eça de Queiroz e Machado de Assis.

Artigo: As memórias de Paço d`Arcos -I
Autor: Oscar Mendes
Data: 20/09/75 n. 470 p. 10
Resumo: A obra do escritor português Joaquim Paço d'Arcos com suas *Memórias da minha vida e do meu tempo*, é de grande importância para a compreensão do homem e da sociedade burguesa de Portugal, no seu tempo. Relata quando em sua infância é arrancado de sua vida lisboeta e muda para Macau. Conta com emoção e saudade os seus primeiros contatos com a terra africana.
Palavras-chave: Joaquim Paço d'Arcos, *Memórias da minha vida e do meu tempo.*

Artigo: As memórias de Paço d`Arcos - II
Autor: Oscar Mendes
Data: 04/10/ 75 n.472 p.10
Resumo: Relato dos três anos passados em Macau por Paço D'Arcos e a sua relação com o seu pai.
Palavras-chave: Joaquim Paço d'Arcos, *Memórias da minha vida e do meu tempo.*

Artigo: O ser conflituoso de José Régio
Autor: Joaquim Montezuma de Carvalho
Data: 25/10/75 n. 475 p. 06
Resumo: Estudo e ensaio do professor Luís Piva sobre José Régio e o seu maior dualismo, Deus e o Diabo.
Palavras-chave: José Régio, deus, diabo.

Artigo: Santo Antônio
Autor: Oscar Mendes
Data: 25/10/75 n. 475 p. 10
Resumo: Augustina Bessa Luís comenta sobre o santo mais popular português, Santo Antônio de Pádua.
Palavras-chave: Augustina Bessa Luís.

Artigo: Aspectos da poesia de Cesário Verde.
Autor: Luís Piva
Data: 01/11/75 n. 476 p. 07
Resumo: Estudo e ensaio do professor Luís Piva sobre José Régio e suas influências sobre o modernismo.
Palavras-chave: Cesário Verde, José Régio.

Artigo: Fernando Pessoa e a crise do individualismo.
Autor: Sântiago Kovadloff
Data: 15/11/75 n. 478 p. 11
Resumo: Pessoa exaltou o mar, pois em sua opinião, explorar oceanos foi a maneira mais progressista para a sua pátria e para a língua portuguesa.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

Artigo: Feitiço Africano.
Autor: Oscar Mendes
Data: 22/11/75 n. 479 p.10
Resumo: No romance *A Estufa*, do escritor português Luis Cajão são descritas as maravilhas da terra africana. Este romance é resultado de uma de suas experiências na África.
Palavras-chave: Literatura africana, *A Estufa*, Luis Cajão.

Artigo: Poetas Angolanos
Autor: Franklin Jorge
Data: 22/11/75 n. 479 p. 12
Resumo: Desconhecida no Brasil, mas conhecida em toda a Europa, Angola tem uma antiga tradição literária. Eis algumas de suas produções e seus poetas: Poemas, Samuel de Souza; Fecundação, Vergilio Alberto Vieira; Poemas, Pires Laranjeira; Poemas, Tomas Jorge; Canção Madura, Monteiro dos Santos; Fábrica, David Mestre.
Palavras-chave: Samuel de Souza; Fecundação, Vergilio Alberto Vieira; Poemas, Pires Laranjeira; Poemas, Tomas Jorge; Canção Madura, Monteiro dos Santos; Fábrica, David Mestre.

Artigo: Literatura Oral e Teatro Popular (Gil Vicente e Ariano Suassuna)
Autor: Maria da Graça Rios de Melo
Data: 29/11/75 n. 480 p. 04-05
Resumo: Gil Vicente utilizava o primitivismo popular e rudimentar, organisa-se sob o improviso e fazia o cômico baseado na paisagem humana, recebendo influências da literatura oral. Sob sua influência Ariano Suassuna, faz uso também destas características.
Palavras-chave: Gil Vicente, teatro popular.

Artigo: Pessoa, no “Opiário” e no mais.
Autor: Guilhermino César
Data: 06/12/75 n. 481 p. 08-09
Resumo: Na visão de João Gaspar, Fernando Pessoa se reintegrou no ambiente português. Acredita que o poeta tenha se inspirado em Malarmé.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

Artigo: Fernando Pessoa por si mesmo
Autor: Oscar Mendes
Data: 20/12/75 n. 483 p. 07
Resumo: Nos livros de Antônio Quadros, *Fernando Pessoa – A obra e o homem* e *Poesia e Alquimia*, encontra-se a figura integral de Fernando Pessoa desenhada por ele mesmo, depois acompanha o poeta na sua vida literária até a sua morte. Fernando Pessoa conta o porque dos seus outros eus e os seus referentes políticos e religiosos.
Palavras-chave: Antônio Quadros, *Fernando Pessoa – A obra e o homem*,*Poesia e Alquimia*, Fernando Pessoa.

Artigo: Os aspectos barrocos na obra de Antônio Vieira
Autor: Joseph A. Palumbo, Jr.
Data: 27/12/75 n. 484 p. 04-05
Resumo: Análise dos aspectos barrocos encontrados nos sermões do padre Antônio Vieira.
Palavras-chave: Antônio Vieira, sermões, Barroco.

Artigo: Fernando Pessoa e a crise do individualismo
Autor: Sântiago Kovadloff
Data: 27/12/75 n. 484 p. 08
Resumo: Pessoa exaltou o mar, pois em sua opinião, explorar oceanos foi a maneira mais progressista para a sua pátria e para a língua portuguesa.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

Artigo: O último livro de Ferreira de Castro

Autor: Oscar Mendes
Data: 27/12/75 n. 484 p. 10
Resumo: Comentário sobre a publicação de *Os fragmentos* de Ferreira de Castro. Este livro contêm os artigos que o escritor não conseguiu publicar durante a censura salazarista e um romance inteiro *O intervalo*.
Palavras-chave: Ferreira de Castro, *Os fragmentos, A selva, A lã e a neve* , *A missão* , *O intervalo*.

Artigo: A Camões
Autor: Soares Castilho
Data: 27/12/75 n. 484 p. 11
Resumo: Poesia em homenagem a Camões.
Palavras-chave: Camões, poesia.

1976

Artigo: As infelizes pessoas felizes
Autor: Oscar Mendes
Data: 17/01/76 n. 487 p.10
Resumo: No mais recente livro da poetisa portuguesa Augustina Bessa Luis encontram-se: a crítica social, a análise psicológica de figuras humanas e a vivência cotidiana. É discutido no livro se as pessoas que se julgam felizes realmente o são.
Palavras-chave: Agustina Bessa Luís.

Artigo: *Cantos do exílio*.
Autor: Oscar Mendes
Data: 07/02/76 n. 490 p.10
Resumo: Publicação no Brasil do livro *Cantos do exílio*, do poeta coimbrão Fernando Ilharco Morgado, livro de poemas selecionados de suas outras obras.
Palavras-chave: *Cantos do exílio*, Fernando Ilharco Morgado.

Artigo: Sobre o texto da lírica camoniana
Autor: Leodegário A de Azevedo Filho
Data: 14/02/76 n. 491 p. 08
Resumo: Publicação de muitos livros com a colaboração do PROLIVRO, na área de literatura e crítica literária, inclusive discute–se a questão da lírica de Camões.
Palavras-chave: Camões.

Artigo: O Conto Português
Autor: Oscar Mendes
Data: 28/02/76 n. 493 p. 10
Resumo: Recomendações de livros para leitores que querem ter um conhecimento maior da Literatura Portuguesa, como *O conto Português*, organizado pelo mestre na área Massaud Moisés (USP).
Palavras-chave: Literatura Portuguesa, *O conto Português*, Massaud Moisés .

Artigo: A tempestade na selva
Autor: Lélia Maria Parreira Duarte

Data: 22/05/76 n. 505 p. 06-07
Resumo: Comentário sobre *A selva* de Ferreira de Castro.
Palavras-chave: Ferreira de Castro, *A selva*.

Artigo: “Fernando Pessoa”.
Autor: Myrtes Licínio
Data: 12/06/76 n. 508 p. 10
Resumo: Poema em homenagem ao grande poeta e cita a sua vida ociosa e o seu mundo.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

Artigo: Introdução à Poesia Pré-Angolana – I.
Autor: Pires Laranjeira
Data: 19/06/76 n. 509 p. 06-07
Resumo: O autor, ensaísta e poeta Pires Laranjeira acaba de publicar em Lisboa uma *Antologia da Poesia Pré-Angolana*.
Palavras-chave: Pires Laranjeira, *Antologia da Poesia Pré-Angolana*.

Artigo: Interpretando um verso de Os Lusíadas
Autor: Hennio Morgam Birchal
Data: 19/06/76 n. 509 p. 10-11
Autor: Hennio Morgam Birchal
Resumo: Discute a questão de sucessivos leitores estarem achando sentidos divergentes na obra clássica *Os Lusíadas.*
Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: “Camões”.
Autor: Roy Campbell
Data: 19/06/76 n. 509 p.12
Resumo: Poema em homenagem a Camões, a sua coragem e a sua triste morte como “um cão”.
Palavras-chave: Camões.

Artigo: Introdução à Poesia Pré-Angolana – II
Autor: Pires Laranjeira
Data: 26/06/76 n. 510 p. 08
Resumo: Há uma grande semelhança de poesia Pré-Angolana com a literatura brasileira de busca de uma nova identidade após o Brasil deixar de ser colônia portuguesa.
Palavras-chave: Literatura Pré-Angolana.

Artigo: Mais uma interpretação de Fernando Pessoa.
Autor: Não consta
Data: 10/07/76 n. 512 p. 02
Resumo: *O constelado Fernando Pessoa* é um livro sério de acompanhamento de poesias pessoanas, o ensaio de José Clécio Basílio Quesada ocupa lugar importante para entendimento e análise da crítica universitária.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

Artigo: “As memórias de Paço d’Arcos – II”.
Autor: Oscar Mendes
Data: 10/07/76 n. 512 p. 10

Resumo: Joaquim Paço d'Arcos o sutil analista da burguesia portuguesa inicia o seu livro *Memórias da minha vida e do seu tempo*, com a narração de seu trabalho como funcionário do Banco Inglês, aparecem aspectos da vida agitada. Na outra fase do texto começa uma mudança de vida, passa de empregado a chefe de gabinete do governo.
Palavras-chave: Joaquim Paço d'Arcos, *Memórias da minha vida e do seu tempo.*

Artigo: Memorandum
Autor: Não consta
Data: 10/07/76 n. 512 p. 11
Resumo: Comentário sobre a publicação da *Antologia da poesia pré-angolana* , selecionada, prefaciada e editada por Pires Laranjeira. E também de *Monangola – A jovem poesia angolana*, uma seleção e notas de Vergílio Alberto Vieira.
Palavras-chave: Pires Laranjeira, *Antologia da poesia pré-angolana*, *Monangola – A jovem poesia angolana*, Vergílio Alberto Vieira.

Artigo: Angola: Antologia Poética
Autor: Paschoal Motta
Data: 10/07/76 n. 512 p. 12
Resumo: Pires Laranjeira editou uma antologia praticamente desconhecida no Brasil com os grandes nomes da literatura angolana como: David Mestre, Agostinho Neto, Álvaro Morais, Antônio Jacinto e Rui de Carvalho.
Palavras-chave: David Mestre, Agostinho Neto, Álvaro Morais, Antônio Jacinto e Rui de Carvalho.

Artigo: As memórias de Paço D'Arcos II
Autor: Oscar Mendes
Data: 28/08/76 n. 519 p. 10
Resumo: A obra do escritor português Joaquim Paço d'Arcos com suas *Memórias da minha vida e do meu tempo*, é de grande importância para a compreensão do homem e da sociedade burguesa de Portugal, no seu tempo.
Palavras-chave: Joaquim Paço D'Arcos, *Memórias da minha vida e do meu tempo*, Oscar Mendes.

Artigo: Fernando Pessoa, Poeta Épico e Cósmico – I.
Autor: J. Romero Antonialli
Data: 04/09/76 n. 520 p. 10
Resumo: O que interessa neste estudo na obra de Fernando Pessoa é apenas aquilo que de superior abrigou a personalidade e o indivíduo Fernando Pessoa. Examinaremos quatro de seus heterônimos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Fernando Pessoa.
Palavras-chave: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Fernando Pessoa.

Artigo: Fernando Pessoa (e outros) nas "chacoletas" do Cadastro
Autor: Joaquim Francisco Coelho
Data: 11/09/76 n. 521 p. 11
Resumo: *O Cadastro*, redigido em verso pseudônimamente por Mateus da Prata e Julião Farnee, satirizando Fernando Pessoa e seus heterônimos.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

Artigo: Fernando Pessoa, Poeta Épico e Cósmico – II
Autor: J. Romero Antonialli

Data: 09/10/76 n. 524 p. 10-11
Resumo: Análise e discussão do heterônimo Alberto Caeiro.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

Artigo: Paço D'Arcos visita o Suplemento Literário
Autor: Não consta
Data: 16/10/76 n. 525 p. 04
Resumo: Notícia da visita de Joaquim Paço D'Arcos e sua esposa Maria da Graça Paço D'Arcos à redação do Suplemento Literário.
Palavras-chave: Joaquim Paço D'Arcos, Maria da Graça Paço, *Suplemento Literário Minas Gerais*.

Artigo: Fernando Pessoa, Poeta Épico e Cósmico – III
Autor: J. Romero Antonialli
Data: 16/10/76 n. 525 p. 05
Resumo: Análise e discussão do heterônimo Ricardo Reis.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

Artigo: Vozes da África
Autor: Josef Zerr
Data: 23/10/76 n. 526 p. 04-05
Resumo: Nos cinco romances africanos lançados pela Editora Nova Fronteira, encontram-se um vigor juvenil: *O Bebedor de vinho de Palmeira, O Limão* de Mohammea Mrabet, *Um fuzil na mão, um poema no bolso* de Emmanuel Dongola, *O velho negro e a medalha* de Ferdinand Oyonio e *O Sol dos Independentes*.
Palavras-chave: *O Bebedor de vinho de Palmeira, O Limão,* Mohammea Mrabet, *Um fuzil na mão, um poema no bolso,* Emmanuel Dongola, *O velho negro e a medalha,* Ferdinand Oyonio, *O Sol dos Independentes*.

Artigo: Fernando Pessoa, Poeta Épico e Cósmico – IV
Autor: J. Romero Antonialli
Data: 23/10/76 n. 526 p.06-07
Resumo: Análise e discussão do heterônimo Álvaro de Campos.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

Artigo: Fernando Pessoa em Espanhol.
Autor: Não consta
Data: 30/10/76 n. 527 p.02
Resumo: Lançamento do primeiro número da Coleção Homenagem, em que o Centro de Investigações Literárias da Universidade de Los Andes, Mérida, Venezuela, dedica uma antologia sobre a obra de Fernando Pessoa.
Palavras-chave: Fernando Pessoa, espanhol.

Artigo: *Camões e a poesia brasileira*.
Autor: Não consta
Data: 06/11/76 n. 528 p. 02
Resumo: *Camões e a poesia brasileira*, escrita pelo professor e poeta Gilberto Mendonça Teles. Pesquisa realizada por ocasião do IV centenário de *Os Lusíadas*.Publicado em linguagem reduzida, tendo por objetivo a síntese das relações que Camões estabeleceu através

dos séculos. O estudo é de suma importância para quem deseja compreender as raízes portuguesas.
Palavras-chave: Camões, *Os Lusíadas.*

Artigo: Fernando Pessoa, Poeta Épico e Cósmico – V
Autor: J. Romero Antonialli
Data: 06/11/76 n. 528 p. 05
Resumo: Visão e esquema Pragmáticos dos heterônimos de Fernando Pessoa.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

Artigo: Miguel Torga, grande prêmio da Bienal Internacional de Poesia
Autor: Mercedes La Valle
Data: 06/11/76 n. 528 p. 11
Resumo: Comentário sobre a XXII Bienal Internacional de Poesia/1976, realizada em Knokke-Lezoule (Bélgica), que concedeu o prêmio "Grand Prix" Internacional de Poesia (100.000 francos belgas) ao poeta português Miguel Torga.
Palavras-chave: Miguel Torga, Bienal Internacional de Poesia, Bélgica, David Mourão-Ferreira.

Artigo: Fernando Pessoa, Poeta Épico e Cósmico – VI
Autor: J. Romero Antonialli
Data: 13/11/76 n. 529 p.10
Resumo: Análise e discussão do heterônimo Fernando Pessoa e enumeração de suas características.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

Artigo: Joaquim Paço d'Arcos e os Poemas Imperfeitos
Autor: Maria José de Queiroz
Data: 20/11/76 n. 530 p.05
Resumo: *Poemas Imperfeitos* é chamada a coleção de seus versos por Paço'Arcos, que com eles acredita ter alcançado a serenidade.
Palavras-chave: *Poemas Imperfeitos,* Paço'Arcos.

Artigo: Fernando Pessoa, Poeta Épico e Cósmico – VII
Autor: J. Romero Antonialli
Data: 04/12/76 n. 533 p.11
Resumo: Imaginações sobre o eu lírico.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

Artigo: Fernando Pessoa, Poeta Épico - Cósmico - VIII
Autor: J. Romero Antonialli
Data: 11/12/76 n. 534 p.
Resumo: Relato de como se apresenta o problema da alma para Fernando Pessoa.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

1977

Artigo: Fernando Pessoa, Poeta Épico e Cósmico – IX
Autor: J. Romero Antonialli

Data: 01/01/77 n. 536 p.10
Resumo: Análise e discussão da obra *Mensagem* de Fernando Pessoa.
Palavras-chave: *Mensagem,* Fernando Pessoa.

Artigo: Fernando Pessoa, Poeta Épico e Cósmico – X
Autor: J. Romero Antonialli
Data: 08/01/77 n. 537 p.10
Resumo: Análise e discussão da poesia Autopsicografia de Fernando Pessoa.
Palavras-chave: *Mensagem,* Fernando Pessoa.

Artigo: Duas figuras olímpicas de *Os Lusíadas.*
Autor: Não consta
Data: 16/04/77 n. 550 p.08
Resumo: Em *Os Lusíadas* de Camões encontram-se duas figuras olímpicas: Vênus e Baco.
Palavras-chave: *Os Lusíadas,*Camões.

Artigo: O mito da narrativa em *Domingo à tarde*, de Fernando Namora
Autor: Lélia Maria Parreira Duarte
Data: 30/04/77 n. 552 p. 04
Resumo: Análise de *Domingo à tarde* de Fernando Namora. De acordo com Lélia M. P. Duarte N amora revifica o mito da narrativa como resultado de uma necessidade de expressão doinconsciente.
Palavras-chave: Fernando Namora, *Domingo à tarde,* Mircea Eliade, mito, narrativa.

Artigo: Bibliografia sobre Bocage
Autor: Norma Lúcia Horta Neves
Data: 07/05/77 n. 553 p. 04
Resumo: Citação de uma bibliografia sobre Bocage indicada por especialistas, livros como: *Estudos sobre Bocage, Iconografia, Relatos Poéticos* e *Poemas de Bocage traduzidos para outros idiomas*.
Palavras-chave: *Os Lusíadas,* Camões.

Artigo: (Narração em Fernando Namora) *Domingo à tarde*
Autor: Lélia Maria Parreira Duarte
Data: 07/05/77 n. 553 p. 06
Resumo: Análise do romance *Domingo à tarde* de Fernando Namora. Aborda as questões do mito de acordo com Mircea Eliade e Jung.
Palavras-chave: Fernando Namora, *Domingo à tarde,* Mircea Eliade, Jung.

Artigo: Literatura/ – Escritura e um poema de Camilo Pessanha
Autor: Lélia Maria Parreira Duarte
Data: 14/05/77 n. 554 p. 06
Resumo: Análise do poema “Ao longe os barcos de flores” de Camilo Pessanha para demonstrar a oposição literatura/escritura, conforme o conceito de Meschonnic.
Palavras-chave: Camilo Pessanha, poesia, “Ao longe os barcos de flores”, Meschonnic.

Artigo: Camilo: Realismo e contradição
Autor: Maria da Glória Martins Rabelo
Data: 04/06/77 n. 557 p. 09

Resumo: Crítica sobre a obra *Amor de Perdição*, não se sabe se ela realmente apresenta características ultra-românticas.
Palavras-chave: *Amor de Perdição, Camilo Castelo Branco.*

Artigo: Camilo: Realismo e contradição – II.
Autor: Maria da Glória Martins Rabelo
Data: 11/06/77 n. 558 p.06
Resumo: Comparação do romance *Amor de Perdição* com outras obras e citação de algumas características realistas.
Palavras-chave: *Amor de Perdição, Camilo Castelo Branco.*

Artigo: Ferreira de Castro e o índio
Autor: Artur Anselmo
Data: 11/06/77 n. 558 p.09
Resumo:
Palavras-chave:

Artigo: Valupi, voz da poesia portuguesa.
Autor: Não consta
Data: 11/06/77 n. 558 p.12
Resumo: Notícia do livro inédito da poetisa Maria Valupi, *A Barca das Vozes*. Tendo ela já publicado ainda em vida outros quatro livros.
Palavras-chave: Maria Valupi, *A Barca das Vozes*.

Artigo: Soneto
Autor: Fernando Pessoa
Data: 23/07/77 n. 564 p.09
Resumo: Poesia.
Palavras-chave: Fernando Pessoa, poesia.

Artigo: “Dante, Petrarca e Camões na transfiguração da mulher amada”.
Autor: Mercedes La Valle
Data: 23/07/77 n. 564 p.10
Resumo: Ensaio sobre a poesia de Dante, Petrarca e Camões e as características que possuem em comum como o idealismo místico e religioso que os inspirou a escrever sonetos exaltando o sentimento amoroso.
Palavras-chave: Dante, Petrarca, Camões.

Artigo: “Ambigüidade de Gil Vicente”.
Autor: Lilia Maria Parreira Duarte
Data: 06/08/77 n. 566 p.06-07
Resumo: “Antonio Saraiva afirma que Gil Vicente é o reflexo da crise de seu tempo. E julga que sua obra tem contradições, pois apresenta aspectos conservadores e tradicionais, elementos populares e ideais imperialistas”.
Palavras-chave: Gil Vicente.

Artigo: Luiz Piva analisa José Régio
Autor: Danilo Gomes
Data: 17/09/77 n. 572 p.09

Resumo: O professor Luis Piva fez um ensaio analisando a obra de José Régio e o seu maior dualismo: Deus e o Diabo.
Palavras-chave: José Régio, Deus, Diabo.

Artigo: A poesia pré-romântica de Bocage
Autor: Lélia Maria Duarte
Data: 22/09/77 n. 577 p.06-07
Resumo: Bocage reflete a sus época as criar conforme as regras neoclássicas, mas foge na ideologia apresentando-se como pré-romântico.
Palavras-chave: Bocage.

Artigo: “Um poema português traduzido por Rubén Darío”.
Autor: Frederick C. H. Garcia
Data: 05/10/77 n. 579 p.04
Resumo: Rubén Darío, o poeta da Nicarágua tem como um dos poemas de sua adolescência uma tradução do poema de João de Deus. Em sua obra não é declarado o nome do autor, mas estudos declaram que o poema é de João de Deus.
Palavras-chave: João de Deus, Rubén Darío, Tradução.

Artigo: No centenário de Alexandre Herculano
Autor: Não consta
Data: 31/12/77 n. 587 p.04
Resumo: No centenário de Alexandre Herculano realizou-se em Fortaleza o V Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa.
Palavras-chave: Alexandre Herculano.

1978

Artigo: “A estrutura mítica em *Eurico o presbítero*”.
Autor: Lilia Duarte
Data: 11/02/78 n. 593 p.08-09
Resumo: Análise da estrutura mítica do herói *Eurico o Presbítero,* de Alexandre Herculano.
Palavras-chave: *Eurico o Presbítero,* Alexandre Herculano.

Artigo: Sobre Eros e Psique de Fernando Pessoa
Autor: Noemi Elisa Aderaldo
Data: 25/02/78 n. 595 p.03
Resumo: Análise do poema *Eros e Psique* de Fernando Pessoa.
Palavras-chave: *Eros e Psique,* Fernando Pessoa.

Artigo: Pensamentos de Camões
Autor: Alaor Barbosa
Data: 25/02/78 n. 595 p.10
Resumo: Discussão dos pensamentos de Camões em *Os Lusíadas.*
Palavras-chave: Camões, *Os Lusíadas*.

Artigo: A tensão: uma constante nos Sonetos de Antero de Quental
Autor: Lélia Maria Duarte

Data: 04/03/78 n. 596 p.08-09
Resumo: Análise da poesia de Antero de Quental por vários especialistas e críticos na área.
Palavras-chave: Antero de Quental.

Artigo: Fernanda Botelho: A literatura como matéria romanesca
Autor: Maria da Glória Martins Rabelo
Data: 11/03/78 n. 597 p.06-07
Resumo: Análise das obras de Fernanda Botelho, tendo em vista a utilização da literatura como matéria de criação encontrada a partir dos títulos de várias de suas obras que estabelecem alusões literárias: *As coordenadas líricas* (poesia, 1951), *O enigma das sede Alíneas* (novela, 1953), *A gata e a fábula* (romance, 1960), *Xerazade e os outros* (romance, 1964), *Lourenço é nome de jogral* (romance, 1971).
Palavras-chave: Fernanda Botelho, *As coordenadas líricas*, *O enigma das sede Alíneas*, *A gata e a fábula*, *Xerazade e os outros*, *Lourenço é nome de jogral*.

Artigo: Fernanda Botelho: A literatura como matéria romanesca (II)
Autor: Maria da Glória Martins Rabelo
Data: 25/03/78 n. 599 p. 06-07
Resumo: Continuação da análise das obras de Fernanda Botelho, tendo em vista a utilização da literatura como matéria de criação encontrada a partir dos títulos de várias de suas obras que estabelecem alusões literárias: *As coordenadas líricas* (poesia, 1951), *O enigma das sede Alíneas* (novela, 1953), *A gata e a fábula* (romance, 1960), *Xerazade e os outros* (romance, 1964), *Lourenço é nome de jogral* (romance, 1971).
Palavras-chave: Fernanda Botelho, Almeida Faria, Augusto Abelaira, *As coordenadas líricas*, *O enigma das sede Alíneas*, *A gata e a fábula*, *Xerazade e os outros*, *Lourenço é nome de jogral*.

Artigo: “Semana de estudos Camonianos”.
Autor: Não consta
Data: 03/06/78 n. 609 p.02
Resumo: Informe sobre a semana de estudos camonianos realizada na UFMG.
Palavras-chave: “Semana de estudos Camonianos” , UFMG.

Artigo: “Estudos Camonianos”
Autor: Não consta
Data: 10/06/78 n. 609 p.05
Resumo: Programação da semana de estudos camonianos.
Palavras-chave:

Artigo: A linguagem poética de Fernando Pessoa
Autor: Leodegário A de Azevedo Filho
Data: 17/06/78 n. 611 p.06-07
Resumo: Carlos Alberto Iannone organiza uma *Bibliografia de Fernando Pessoa* falando de sua linguagem e a de seus heterônimos.
Palavras-chave: Carlos Alberto Iannone, *Bibliografia de Fernando Pessoa* .

Artigo: O livro de um adolescente vindo de Portugal
Autor: Euclides Marques Andrade
Data: 15/07/78 n.615 p.10

Resumo: Fernando Namora editar a sexta edição de seu livro *As Sete Partidas no Mundo*, livro este publicado em sua adolescência.
Palavras-chave: Fernando Namora, *As Sete Partidas no Mundo.*

Artigo: 100 anos de *O Primo Basílio*.
Autor: Não consta
Data: 05/08/78 n.618 p.02
Resumo: Informe sobre a organização do Simpósio comemorativo de publicações de *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós.
Palavras-chave: *O Primo Basílio*, Eça de Queirós.

Artigo: Denis Machado e as aventuras de um Best-Seller português
Autor: Maria Amélia Mello
Data: 12/08/78 n. 619 p.05
Resumo: Denis Machado, depois de escrever três livros policiais, considera a seu livro *Molero*, como seu romance de estréia.
Palavras-chave: Denis Machado.

Artigo: O conselho dos deuses marinhos ou O Dionisíaco em *Os Lusíadas*
Autor: Hennio Morgan Birchal
Data: 19/08/78 n. 620 p.04-05
Resumo: Relato de episódios de *Os Lusíadas,* em que aparecem os Deuses Mitológicos.
Palavras-chave: *Os Lusíadas.*

Artigo: "Lendo Fernando Pessoa"
Autor: Lúcia Aizim
Data: 26/08/78 n. 621 p.03
Resumo: Poesia redigida em 1978 no Rio de Janeiro, em homenagem a Fernando Pessoa.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

Artigo: *O Primo Basílio* e seu simpósio.
Autor: Lélia Duarte
Data: 30/09/78 n. 626 p.01-02
Resumo: Informe sobre o Simpósio que ocorreu na UFMG.
Palavras-chave: *O Primo Basílio.*

Artigo: "Realismo e ideologia em *O Primo Basílio"*.
Autor: Letícia Malard
Data: 30/09/78 n. 626 p.02-04
Resumo: Comentário sobre o realismo e o idealismo presentes em O Primo Basílio de Eça de Queirós.
Palavras-chave: *O Primo Basílio.*

Artigo: A estrutura narrativa de *O Primo Basílio*
Autor: Naief Sáfady
Data: 30/09/78 n. 626 p.05
Resumo: Comentário sobre a técnica de composição de *O Primo Basílio*.
Palavras-chave: *O Primo Basílio.*

Artigo: *O Primo Basílio* e a Crítica brasileira

Autor: Wilton Cardoso
Data: 30/09/78 n. 626 p.06-10
Resumo: Citação e comentário de várias críticas brasileiras sobre *O Primo Basílio*.
Palavras-chave:

Artigo: Linguagem do Poder e Poder da Linguagem em *O Primo Basílio, Lucíola* e *Terras do Sem Fim.*
Autor: Ruth Silviano Brandão Lopes
Data: 30/09/78 n. 626 p.11
Resumo: Comparação do discurso de *O Primo Basílio* com romances brasileiros.
Palavras-chave: *O Primo Basílio.*

Artigo: "Luísa ou a palavra manifesta – Emma Bovary ou a fruição do verbo".
Autor: Cleonice p. B. Mourão
Data: 30/09/78 n. 626 p.12
Resumo: Estudo comparativo entre *Madame Bovary* e *O Primo Basílio*.
Palavras-chave: *O Primo Basílio.*

Artigo: A Dessublimação Repressiva em *O Primo Basílio*
Autor: Lauro Belchior Mendes
Data: 21/10/78 n. 629 p.08
Resumo: Comparação entre *O Primo Basílio* e *Caétes,* no aspecto de suas heroínas.
Palavras-chave: *O Primo Basílio.*

Artigo: Eça de Queirós e Graciliano Ramos
Autor: Letícia Malard
Data: 11/11/78 n. 632 p.08-09
Resumo: Análise dos pontos comuns entre as obras de Graciliano Ramos e Eça de Queirós
Palavras-chave: Eça de Queirós.

Artigo: "A família teatralizada: *O Primo Basílio* e Mastro-don Gesualdo".
Autor: Wander Melo Miranda
Data: 18/11/78 n. 634 p.08-09
Resumo: Análise comparativa ressalta o questionamento da instituição familiar presente em *O Primo Basílio* e Mastro-don Gesualdo.
Palavras-chave: *O Primo Basílio.*

Artigo: *O Primo Basílio* e a Literatura Inglesa.
Autor: Ian Linklater / Aimara Cunha Rezende
Data: 25/11/78 n. 634 p.08-09
Resumo: Comparação entre *O Primo Basílio* e os clássicos universais.
Palavras-chave: *O Primo Basílio.*

Artigo: A *Relíquia* e suas desproporções.
Autor: Wilson Castelo Branco
Data: 16/12/78 n. 637 p.05
Resumo: Discussão sobre o caráter anedótico de *A Relíquia.*
Palavras-chave: *A Relíquia,* Eça de Queirós.

Artigo: Poema – Fernando Pessoa.

Autor: Não consta
Data: 23/12/78 n. 638 p.03
Resumo: Poesia.
Palavras-chave: Fernando Pessoa

1979

Artigo: Anotações didáticas sobre Eça de Queirós.
Autor: Vicente Ataide
Data: 19/05/79 n. 659 p.08-09
Resumo: Divisão feita pela crítica da obra de Eça, classificando-a em três fases.
Palavras-chave: Eça de Queirós.

Artigo: Camões e a Poesia Brasileira.
Autor: Stella Leonardos
Data: 26/07/79 n. 660 p.07
Resumo: Entrevista de Stella Leonardos a Gilberto Mendonça Teles, sobre como é vista a grande obra de Camões *Os Lusíadas* nos cursos de Letras.
Palavras-chave: Camões, *Os Lusíadas.*

Artigo: Pouco antes da morte de Joaquim Paço D'Arcos.
Autor: Häendel de Oliveira
Data: 04/08/79 n. 670 p.08-09
Resumo: Entrevista que Paço D'Arcos, pouco antes de sua morte, concedeu ao jornalista Häendel de Oliveira.
Palavras-chave: Joaquim Paço D'Arcos.

Artigo: Uma literatura galaico-portuguesa.
Autor: Mário Arias Perez
Data: 18/08/79 n. 672 p.08
Resumo: Comentário sobre poesia galega renovada.
Palavras-chave: poesia galega.

Artigo: Literatura Africana de expressão portuguesa, uma forma de combate.
Autor: Não consta
Data: 06/10/79 n. 679 p.03
Resumo: Na literatura contemporânea ocidental o enfoque começa a se dar sobre a ligação entre o homem e a terra. A literatura africana aparece nesta atuação, embora discretamente terá o seu destaque no panorama universal.
Palavras-chave:

Artigo: "Da singularidade de ser um Camonista".
Autor: Cassiano Nunes
Data: 10/10/79 n. 684 p.07
Resumo: Comentário do professor Luís Piva sobre estudos camonianos.
Palavras-chave: Camões.

1980

Artigo: Camões e Euclides da Cunha.
Autor: Artur de Castro Borges
Data: 05/01/80 n. 692 p.04
Resumo: Comparação entre as mortes trágicas de Camões e Euclides da Cunha.
Palavras-chave: Camões.

Artigo: A Presença do Divino em José Régio
Autor: Luis Piva
Data: 16/02/80 n. 698 p.04
Resumo: Estudo do professor Luís Piva sobre o poeta José Régio.
Palavras-chave: José Régio.

Artigo: *A tragédia da Rua das Flores*
Autor: Lélia Parreira Duarte
Data: 12/04/80 n. 706 p. 03
Resumo: Diz-se do romance *A tragédia da Rua das Flores*, um esboço de *Os Maias*, pois ambos tem a mesma temática: o incesto.
Palavras-chave: incesto.

Artigo: " No centenário da morte de Camões"
Autor: Márcio José Lauria
Data: 19/04/80 n. 707 p. 08-09
Resumo: Críticas de diferentes épocas sobre a obra lírica de Camões.
Palavras-chave: Camões.

Artigo: "Subversão de campanha para Luiz de Camões".
Autor: Vergílio Alberto Viana
Data: 19/04/80 n. 707 p. 09
Resumo: Comentário sobre uma parte do canto II dos *Lusíadas*.
Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: Camões poeta barroco?
Autor: Francisco Barbosa de Rezende
Data: 24/05/80 n. 712 p.04
Resumo: Análise de passagens de *Os Lusíadas*, em que são encontradas características barrocas.
Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: Camões Rememorado
Autor: Lélia Parreira Duarte
Data: 14/06/80 n. 715 p.01
Resumo: Notícia sobre as publicações do Suplemento Literário do *Minas Gerais* dos estudos feitos na comemorativa do IV centenário de morte de Luís de Camões.
Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: Camões e o conceito de clássico de T. S. Eliot
Autor: Hênnio Morgam Birchal

Data: 14/06/80 n. 715 p.02-04
Resumo: Segundo a visão de Hênnio Morgam Birchal, a obra de Camões é um clássico universal no conceito de clássico de T. S. Eliot.
Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: Porque, segundo Eliot, Camões não é um Clássico?
Autor: Johnny José Mafra
Data: 14/06/80 n. 715 p.05
Resumo: Johnny José Mafra contrapondo-se ao professor Hênnio Morgam Birchal, apesar de terem usado a mesma fonte, chegam a conclusões contrárias sobre a obra de Camões e o conceito de clássico de T. S. Eliot. Birchal afirma que a obra de Camões é um Clássico, já Mafra diz o contrário.
Palavras-chave: : *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: Camões na escola.
Autor: Aires da Mata Machado Filho
Data: 14/06/80 n. 715 p. 06-07
Resumo: Crítica ao curso médio, que nem menciona o nome de Camões. Dica aos principiantes nos estudos sobre o poeta, o livro *Camões Épico: Antologia* da Editora Agir.
Palavras-chave: Camões, crítica.

Artigo: Sobre “Camões na escola” de Aires da Mata Machado Filho
Autor: Maria das Graças Rodrigues Paulim
Data: 14/06/80 n. 715 p.07
Resumo: Elogia o Artigo de Aires da Mata Machado Filho, que cita a injustiça que acontece com a obra de Camões nas escolas e comenta que a escola se diz impossibilitada de mudar esse quadro e que são raros os professores que se dispõem a ensinar Camões.
Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: Fundamentos Filosóficos da obra de Camões
Autor: Sônia Maria Viegas Andrade
Data: 14/06/80 n. 715 p.08-10
Resumo: No estudo de Sônia Maria Viegas Andrade busca-se na lírica de Camões Explicitar a filosofia calcada na experiência poética do Amor e da Morte.
Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: Camões e Petrarca: um Esboço da Leitura Comparativa
Autor: Não consta
Data: 14/06/80 n. 715 p.10
Resumo: Comparação entre as obras de Petrarca e Camões, na questão do elemento feminino.
Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: Leitura de uma Canção Camoniana.
Autor: Vera Lúcia Casa Nova
Data: 14/06/80 n. 715 p.12
Resumo: Análise de um canto camoniano na questão da dor e do prazer.
Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: Camões e o teatro.
Autor: Naief Sáfady

Data: 14/06/80 n. 715 p.13
Resumo: Comparação entre os diálogos dos Deuses camonianos e o teatro na linha da comédia.
Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: Sertão Camões.
Autor: Gilberto Mendonça Teles
Data: 14/06/80 n. 715 p.16
Resumo: Poesia em homenagem a Camões e comparação de sua linguagem com a do Sertão.
Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: Des/semelhanças nos autos Camonianos
Autor: F. Casado Gomes
Data: 02/08/80 n. 722 p.05
Resumo: Observação dos choques dos autos camonianos com a sua época.
Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: Camões amoroso (esboço em claro – escuro)
Autor: Maria de Lourdes Hortas
Data: 30/08/ 80 n. 726 p.08
Resumo: Caracterização da pessoa de Camões, e enfoque na questão de o poeta ter sido uma grande personalidade, mas não ter sido apaixonado.
Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: Panorama da Poesia de Angola – Angola, uma cultura ligada à realidade brasileira.
Autor: Joaquim Matos Pinheiro
Data: 06/09/80 n. 727 p.02-03
Resumo: Comparação da temática da poesia angolana com a realidade brasileira de busca da identidade.
Palavras-chave: Poesia angolana.

Artigo: Amostragem poética
Autor:
Data: 06/09/80 n. 727 p.
Resumo: Apresentação dos poetas angolanos: Agostinho Neto, Tomaz Vieira da Cruz, Antônio Jacinto, João Maria Vilanova, Joaquim Matos Pinheiro, João Abel, Ruy de Carvalho e seus respectivos poemas.
Palavras-chave: Poesia angolana, Agostinho Neto, Tomaz Vieira da Cruz, Antônio Jacinto, João Maria Vilanova, Joaquim Matos Pinheiro, João Abel, Ruy de Carvalho.

Artigo: O texto lírico de Camões
Autor: Leodegário A de Azevedo Filho
Data: 20/09/80 n. 729 p. 02
Resumo: Discussão sobre as diversas publicações líricas que apareceram após a morte de Camões e sobre o problema de autenticidade de autoria dos textos.
Palavras-chave: : *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: Camões e os olhos.
Autor: Hilton Rocha
Data: 04/10/80 n. 731 p. 06

Resumo: Camões se recorda do seu sofrimento pela perda de um dos olhos. Não se sabe como, em que combate o poeta teria perdido o olho.
Palavras-chave: : *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: O mar em *Os Lusíadas*
Autor: Oiliam José
Data: 04/10/80 n. 731 p.17-19
Resumo: Análise e contagem de quantos e quando os vocábulos relacionados ao mar aparecem na obra de Camões.
Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões.

1981

Artigo: A autenticidade da Lírica de Camões
Autor: Thereza da Conceição Aparecida Domingues / Maria de Lourdes Castro
Data: 10/01/81 n. 745 p.09
Resumo: Discussão do problema da autoria da lírica Camoniana.
Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: Atualidade de *Os Lusíadas*
Autor: Mercedes La Valle
Data: 07/03/81 n. 753 p.02
Resumo: Análise dos aspectos atuais na obra de Camões, o seu realismo influenciado pelas correntes italianas.
Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: Atualidade de *Os Lusíadas*
Autor: Mercedes La Valle
Data: 14/03/81 n. 754 p.08
Resumo: Enfoque nas vezes que Camões citou o Brasil em sua obra.
Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: As cantigas de Pero Meogo.
Autor: Dalma do Nascimento
Data: 23/06/81 n. 762 p.06
Resumo: Comentário sobre as Cantigas de Pero Meogo.
Palavras-chave: Pero Meogo.

Artigo: A teoria do cânone mínimo na lírica de Camões.
Autor: Leodegário A de Azevedo Filho
Data: 23/06/81 n. 764 p.08
Resumo: Notícia do estudo introdutório preparado por Vitor Manuel de Aguiar e Silva sobre a lírica de Camões, Vitor lança o conceito de cânone mínimo.
Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: Uma revisitação das *Novelas do Minho* de Camilo Castelo Branco.
Autor: João Décio
Data: 20/06/81 n. 768 p.04

Resumo: As *Novelas do Minho*, que são estudadas por Jacinto do Prado Coelho e Vitor Ramos são obras de Camilo Castelo Branco pouco estudadas. Nas oito narrativas que compõem as novelas aparecem personagens tipicamente camilianas.
Palavras-chave: Camilo Castelo Branco.

Artigo: Notável ensaio sobre *Os Lusíadas.*
Autor: Danilo Gomes
Data: 18/07/81 n. 772 p.02
Resumo: Elogio ao professor Luís Piva por dedicar-se aos estudos sobre *Os Lusíadas.*
Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: O Corpus dos Sonetos de Camões
Autor: Wilton Cardoso
Data: 05 e 12/09/81 n. 779 e 780 p.08
Autor: Wilton Cardoso
Resumo: A professora Cleonice Berardinelli da UFRJ fez uma pesquisa exaustiva com uma grande quantidade de material recolhido sobre a lírica de Camões.
Palavras-chave: : *Os Lusíadas*, Camões.

1982

Artigo: A ficção portuguesa atual – I.
Autor: E. M. Melo e Castro
Data: 09/01/82 n. 797 p.08-09
Resumo: Relato da realidade literária de Portugal, da redução de vanguardas e da fusão da atitude documental e da qualidade de romance.
Palavras-chave: E. M. de Melo de Castro

Artigo: Estudos comparados de literatura Brasileira e Portuguesa.
Autor: Lélia Duarte/Wilson Castelo Branco
Data: 16/01/82 n. 798 p.01
Resumo: Número especial do *Suplemento Literário* dedicado aos estudos comparados de literatura Brasileira e Portuguesa.
Palavras-chave: literatura portuguesa.

Artigo: Loucura/repressão da mulher em *Encarnação, A Doida do Candal* e *O Homem.*
Autor: Ruth Silvano Brandão Lopes
Data: 23/01/82 n. 799 p.04
Resumo: Discussão sobre um artigo de Shoshama Felman,que aborda a questão da loucura como única solução para as personagens femininas fugirem da sociedade tradicional machista, nos romances: *Encarnação, A Doida do Candal* e *O Homem.*
Palavras-chave: Shoshama Felman, *Encarnação, A Doida do Candal , O Homem.*

Artigo: O herói romântico – rebeldia e submissão.
Autor: Lélia Parreira Duarte
Data: 23/01/82 n. 799 p.06-08
Resumo: Numa pesquisa e análise feita nos romances: *Viagens da Minha Terra, O Bobo, Lucíola* e *O Guarani,* encontram-se caraterísticas dos típicos heróis românticos.

Palavras-chave: *Viagens da Minha Terra, O Bobo, Lucíola, O Guarani,* heróis românticos.

Artigo: O teatro do Romantismo para um paralelismo Luso-Brasileiro
Autor: Naief Sáfady
Data: 23/10/82 n. 799 p.09
Resumo: Descrição dos possíveis paralelismos entre o teatro em Portugal e no Brasil. Comparação entre Almeida Garret e Gonçalves de Magalhães.
Palavras-chave: Almeida Garret.

Artigo: O monge maldito no Romantismo Brasileiro
Autor: Ana Maria de Almeida
Data: 23/01/82 n. 799 p.10-11
Resumo: Relato do estudo dos romances de Alexandre Herculano e José de Alencar, que estão ligados a tradição do gótico.
Palavras-chave: Alexandre Herculano.

Artigo: Sobre *Os Lusíadas.*
Autor: José Augusto Carvalho
Data: 30/01/82 n. 800 p.02
Resumo: Comentário sobre o lançamento do livro índice analítico do vocabulário de *Os Lusíadas*.
Palavras-chave: *Os Lusíadas,* Camões.

Artigo: A controvertida lírica de Camões
Autor: Leodegário A de Azevedo Filho
Data: 06/02/82 n. 801 p.06-07
Resumo: Discussão sobre a lírica de Camões lançada postumamente, o problema da autenticidade desta obra.
Palavras-chave: *Os Lusíadas,* Camões.

Artigo: Poesia Angolana, uma experiência Política – I.
Autor: Lúcia Castelo Branco
Data: 13/02/82 n. 802 p.06-07
Autor: Lúcia Castelo Branco
Resumo: A literatura angolana contemporânea é movida pelo sentimento de revolta e denuncia decorrente de uma ordem social e política injusta, oscilando entre a conscientização do povo e a fé no amanhã.
Palavras-chave: poesia angolana.

Artigo: Poesia Angolana, uma experiência Política – II.
Autor: Lúcia Castelo Branco
Data: 20/03/82 n. 803 p.06-07
Autor: Lúcia Castelo Branco
Resumo: Análise ressalta a temática de revolta ou insatisfação presente na poesia angolana.
Palavras-chave: poesia angolana.

Artigo: A propósito de um verso camoniano.
Autor: Segismundo Spina
Data: 20/03/82 n. 807 p.05

Resumo: Segismundo Spina critica a leitura e interpretação de M. Cavalcanti de um verso camoniano, que diz encontrar uma certa carga afetiva em um dos versos de Camões.
Palavras-chave: *Os Lusíadas,* Camões.

Artigo: Aspectos formais e conteúdo fantástico (sobre *A Relíquia* e *O Mandarim)*
Autor: Pedro Calos L. Fonseca
Data: 05/06/82 n. 818 p.06
Resumo: Comparação entre os romances *A Relíquia* e *O Mandarim*, de Eça de Queirós, ambos se encontram numa fase intermediária de transição entre tendências que se intercruzam, o realismo e a fantasia.
Palavras-chave: Eça de Queirós.

Artigo: A propósito de um verso camoniano.
Autor: Celso Cunha
Data: 04/09/82 n. 831 p.06-07
Resumo: Nota sobre o polêmico artigo publicado no Suplemento Literário nº807, em que o autor Segismundo Spina criticava a leitura e interpretação de M. Cavalcanti de um verso camoniano, Celso Cunha diz que Spina encontrava-se furioso e criticou principalmente as lacunas imperdoáveis da autora.
Palavras-chave: *Os Lusíadas,* Camões.

Artigo: Revistas Modernistas em Portugal e no Brasil.
Autor: Não consta
Data: 04/09/82 n. 831 p.06-07
Resumo: Comparação entre as revistas modernistas lançadas no Brasil e em Portugal.
Palavras-chave: revistas modernistas.

Artigo: O despropósito de um verso camoniano.
Autor: Segismundo Spina
Data: 18/09/82 n. 833 p.04
Resumo: Resposta de Segismundo Spina a discussão feita sobre sua polêmica crítica a leitura e interpretação de M. Cavalcanti de um verso camoniano no Suplemento Literário nº807.
Palavras-chave: *Os Lusíadas,* Camões.

Artigo: O desatino e a Lucidez da criação – Fernando Pessoa e a neurose como fonte poética
Autor: Cid Seixas
Data: 02/10/82 n. 835 p.01-02
Resumo: Análise das perspectivas de criação de Fernando Pessoa nos aspectos da neurose e da histeria transformadas em forças produtivas não só em Fernando Pessoa, mas também em seus heterônimos.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

Artigo: O griot como romancista: Antônio de Assis Junior e o nascimento do romance angolano (II)
Autor: Heitor Martins
Data: 20/11/82 n. 842 p.04-05
Resumo: O romance angolano nasce com Antônio de Assis Junior, com influências da narrativa popular e da narrativa oral.
Palavras-chave: Antonio de Assis.

Artigo: Um primitivo documento inédito da consciência negra em Língua Portuguesa.
Autor: Heitor Martins
Data: 27/11/82 n. 843 p.01
Resumo: Descrição do primeiro relato documental do negro em língua portuguesa, feito pelo historiador Gomes Eanes Zurara em 1460.
Palavras-chave: literatura portuguesa, negro.

Artigo: A poesia que vem de Portugal
Autor: Antônio Olinto
Data: 18/12/82 n. 846 p.02
Resumo: Relato do lançamento no Brasil de mais de trinta livros sobre a poética portuguesa de diversas épocas até a atualidade, pela coleção Centelha/Poesia, editada primeiramente em Coimbra.
Palavras-chave: poesia.

1983

Artigo: Contistas portugueses modernos.
Autor: Lauro Junkes
Data: 28/01/83 n. 852 p.04
Resumo: Antologia de contistas portugueses modernos apresenta uma visão panorâmica da ficção portuguesa, desde Aquilino Ribeiro até a mais recente participação feminina.
Palavras-chave: Aquilino Ribeiro.

Artigo: Pequeno (grande) roteiro da Literatura Portuguesa
Autor: Adércio Simões Franco
Data: 05/03/83 n. 857 p.04
Resumo: Notícia do lançamento do livro: *Pequeno Roteiro da Literatura Portuguesa*, organizado por Joana Morais Varela, com a colaboração especial de Miguel Serras Ferreira e a coordenação de David Mourão.
Palavras-chave: *Pequeno Roteiro da Literatura Portuguesa.*

Artigo: Prêmio Luis de Camões.
Autor: Não consta
Data: 05/03/83 n. 857 p.11
Resumo: Informe sobre o Prêmio Luis de Camões concedido aos escritores de língua portuguesa que tenham contribuído para a divulgação universal do idioma.
Palavras-chave: Camões.

Artigo: Florbela Espanca: A poesia desnuda uma alma
Autor: Lauro Junkes
Data: 30/04/83 n. 865 p.07
Resumo: Introdução e descrição da obra de Florbela Espanca uma das poetisas portuguesas mais importantes, discussão sobre a sua personalidade e a sua poética melancólica.
Palavras-chave: Florbela Espanca, poesia.

Artigo: As incuráveis feridas da natureza feminina.
Autor: Lúcia Castelo Branco
Data: 09/07/83 n. 875 p.02-04

Resumo: Citação do poema de Florbela Espanca: Amar! Anotações sobre a sua poesia e comparação com a poetisa Gilka Machado.
Palavras-chave: Florbela Espanca, poesia.

Artigo: O pensamento político de Fernando Pessoa
Autor: Letícia Malard
Data: 30/07/83 n. 878 p.03
Resumo: Discussão sobre alguns pensamentos políticos de Fernando Pessoa, encontrados em textos de 1925 a 1930.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.
Artigo: Luadino Vieira: O Resgate das Raízes Angolanas
Autor: Lúcia Castelo Branco
Data: 27/08/83 n. 882 p.02
Resumo: Luadino Vieira retrata a feição anticolonial, e resgata as raízes angolanas, mesmo nascido em Portugal vive desde os seus dois anos em Luanda e mistura em sua obra dialetos de Angola e o português.
Palavras-chave: Luadino Vieira, Angola.

Artigo: Um poeta de Angola.
Autor: Pires Laranjeira
Data: 17/09/83 n. 885 p.02-03
Resumo: Viriato Clemente da Cruz, poeta angolano que foi um dos pioneiro em produzir um poesia genuinamente angolana, publicou várias revistas e a sua famosa Antologia circula pelo países do mundo.
Palavras-chave: Viriato Clemente da Cruz.

Artigo: Fernando Pessoa traduzido.
Autor: Tradução de Tonico Mercador
Data: 24/09/83 n. 886 p.01
Resumo: Citação de alguns trechos da poesia de Fernando Pessoa traduzidos do Inglês para o Português por Tonico Mercador.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

Artigo: Três Escritores Portugueses
Autor: Entrevista a Jorge Fernando dos Santos
Data: 03/12/83 n. 896 p.04
Resumo: Os grandes nomes da Literatura Portuguesa visitaram o Brasil, estiveram em Minas Gerais: José Saramago, sua esposa Isabel de Nobrega e Pedro Tamem, que formam entrevistados pelo jornalista Jorge Fernando dos Santos.
Palavras-chave: José Saramago.

1984

Artigo: Miguel Torga: O conto como metáfora da criação artística
Autor: Cid Seixas
Data: 07/01/84 n. 901 p. 08-09
Resumo: Análise de *Contos da Montanha* de Miguel Torga.
Palavras-chave: Miguel Torga, *Contos da Montanha*.

Artigo: El Rei Camões em Vila Rica
Autor: Danilo Gomes
Data: 07/01/84 n. 901 p.10
Resumo: Danilo Gomes conta a sua experiência no segundo ano ginasial, em que tiveram que analisar sintaticamente os cantos camonianos.
Palavras-chave: Camões.

Artigo: Um camonista brasileiro.
Autor: Leodegário de Azevedo Filho
Data: 18/02/84 n. 907 p.
Resumo: O professor Emmanuel Pereira Filho integra neste período a equipe docente de Literatura Portuguesa do Rio de Janeiro apresentou a teoria do cânone mínimo da lírica de Camões.
Palavras-chave: Camões, Profº Emmanuel Pereira Filho, lírica.

Artigo: O Brasil e *Os Lusíadas*.
Autor: José Augusto Carvalho
Data: 18/02/84 n. 907 p.10
Resumo: Citação da única vez em que Camões citou o Brasil em sua obra.
Palavras-chave: *Os Lusíadas*,Camões.

Artigo: Tendências da Poesia Portuguesa Pós-Presencista.
Autor: Pedro Carlos L. Fonseca
Data: 24/03/84 n. 912 p.08
Resumo: As novas correntes da Literatura Portuguesa.
Palavras-chave: poesia, pós-presencista.

Artigo: O Neo- Realismo português. Por uma Teoria de Privações.
Autor: Pedro Carlos L. Fonseca
Data: 28/08/84 n. 917 p.08
Resumo: Discussão sobre as tendências que a poesia portuguesa vem sofrendo após o Presencismo.
Palavras-chave: Presencismo.

Artigo: As Personas de Pessoa
Autor: Roberto Reis
Data: 16/06/84 n. 924 p.02
Resumo: Citação e discussão sobre os quatros ensaios de Leyla Persone Moisés enfeixados em *Fernando Pessoa – Aquém do eu, além do outro,* facilitam a compreensão da obra poética de Pessoa, Reis, Campos e Caeiro.
Palavras-chave: Fernando Pessoa, heterônimos.

Artigo: A liberdade oprimida em Amor de Perdição
Autor: Leodegário A. de Azevedo Filho
Data: 16/06/84 n. 924 p. 09
Resumo: Análise sobre *Amor de perdição* de Camilo Castelo Branco.
Palavras-chave: Camilo Castelo Branco, *Amor de perdição*.

1985

Artigo: Babel e Sião
Autor: Oswaldino Marques a Antônio de Oliveira
Data: 12/01/85 n. 954 p.02-05
Resumo: Citação e análise de passagens dos cantos em que Camões edifica Babel e Sião em *Os Lusíadas.*
Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: Um soneto de Camões.
Autor: Leodegário de Azevedo Filho
Data: 15/06/85 n. 976 p.08
Resumo: Discussão sobre as várias interpretações feitas do Soneto de Camões: *Sete anos que Pastor Jacob convir*.
Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões.

Artigo: Poesia 61: Para uma leitura dos poetas portugueses contemporâneos.
Autor: Jorge Fernandes da Silveira
Data: 27/07/85 n. 982 p.02-03
Resumo: *Poesia 61 é* composta de cinco livros, que condensam um grupo, e as características isoladas dos autores.
Palavras-chave: poesia, poetas contemporâneos.
Artigo: Eça de Queirós: Correspondente de Guerra.
Autor: Não consta
Data: 07/09/85 n. 988 p.08
Resumo: Sabe-se que Eça escreveu para diversos jornais num período entre guerras em que se encontrava na Inglaterra, não só para periódicos portugueses, mas também para brasileiros.
Palavras-chave: Eça de Queirós.

Artigo: Duas amostras.
Autor: Vergílio Alberto/ Sebastião Alba
Data: 05/10/85 n. 992 p.07
Resumo: Poemas.
Palavras-chave: poesia africana.

Artigo: Dois poemas angolanos.
Autor: João Maimona
Data: 23/11/85 n. 999 p.12
Resumo: Poemas angolanos.
Palavras-chave: poesia angolana.

Artigo: “Em África”.
Autor: Abgar Renault
Data: 14/12/85 n. 1002 p.01
Resumo: Poesia.
Palavras-chave: poesia em homenagem a África.

Artigo: Múltiplas
Autor: Lúcia Machado de Almeida
Data: 28/12/85 n. 1004 p.04

Resumo: Citação de Fernando Pessoa em um dos vários recortes, descrevendo um pouco de sua vida e sua obra.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

1986

Artigo: Heteronímia e consciência Irônica
Autor: Zélia Parreira Duarte
Data: 08/02/86 n. 1010 p.06
Resumo: Discussão sobre os heterônimos de Fernando Pessoa e a sua solução de fragmentar-se para revelar suas angústias.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

Artigo: Fernando Pessoa: Cartas de amor
Autor: Não consta
Data: 08/03/86 n. 1014 p.01
Resumo: Introdução dedicada ao autor. Desde o início de 1979, ano da publicação das *Cartas de Amor, de Fernando Pessoa*, com a organização de David Mourão e Maria da Graça Queiroz, a vida do poeta português vem sendo estudada.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.
Artigo: Chama-me Íbis e não te direi quem sou.
Autor: Lúcia Castelo Branco
Data: 08/03/86 n. 1014 p.04-05
Resumo: Cartas de amor escritas por Fernando Pessoa a Ophélia Queirós.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

Artigo: José Afrânio volta com Pessoa.
Autor: Não consta
Data: 05/04/86 n. 1017 p.11
Resumo: Publicação do livro paradidático Fernando Pessoa: Os caminhos da solidão de José Afrânio Moreira Duarte.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

Artigo: Lírica de Camões: a revisão (necessária) 400 anos depois
Autor: Albano Martins
Data: 10/05/86 n. 1022 p.10
Resumo: O professor Leodegário A de Azevedo Filho, vem se dedicando há 15 anos a difícil tarefa de organizar uma edição da lírica de Camões, por isso ele instituiu um cânone mínimo da lírica para conseguir findar o seu longo trabalho.
Palavras-chave: Camões.

Artigo: Liberalismo e Romantismo em Portugal e no Brasil.
Autor: Fábio Lucas
Data: 24/05/86 n. 1024 p.08
Resumo: Crítica aos livros românticos em Portugal e no Brasil.
Palavras-chave: Romantismo.

Artigo: Uma política da língua: as duas vertentes.

Autor: Gladstone Chaves de Melo
Data: 31/05/86 n. 1025 p.03
Resumo: Comentário sobre a importância da língua portuguesa como forma de preservação da cultura.
Palavras-chave: língua portuguesa.

Artigo: A Literatura africana de expressão portuguesa.
Autor: Luíz Fernando Rufato
Data: 26/07/86 n.:1033 p.02
Resumo: Pontos de encontro entre a Literatura Africana de Expressão Portuguesa e a Literatura Brasileira. Destacando a influências brasileiras na literatura africana como: Guimarães Rosa em Luadino Vieira e os traços comuns das duas culturas.
Palavras-chave: literatura angolana, Luadino Vieira.

Artigo: A influência africana na cultura Brasileira.
Autor: Diva Moreira
Data: 26/07/86 n.:1033 p.05
Resumo: Mostra a influência africana presente na cultura brasileira.
Palavras-chave: literatura africana.

Artigo: Cesário Verde permanece atual no seu centenário.
Autor: Não consta
Data: 06/09/86 n.:1039 p.01
Resumo: Cesário Verde poeta do Realismo português não teve reconhecimento em vida. Seus trabalhos foram reunidos em livros depois de sua morte.
Palavras-chave: Cesário Verde.

Artigo: Cesário Verde permanência e atualidade.
Autor: Edgard Pereira
Data: 06/09/86 n.:1039 p.08-09
Resumo: Estudo revê aspectos temáticos da obra de Cesário Verde.
Palavras-chave: Cesário Verde.

Artigo: João Maimona, de Angola: a palavra poética tem seu nicho ma cultura da comunidade.
Autor: Entrevista a Cleide Simões
Data: 27/09/86 n. 1042 p.06-07
Resumo: Descrição da vida e da obra do poeta angolano João Maimona, e sua premiada poética.
Palavras-chave: João Maimona.

Artigo: URSS mal amada bem amada: uma crônica soviética.
Autor: Nelly Novaes Coelho
Data: 08/11/86 n. 1048 p.09
Resumo: Crítica ao mais novo livro do escritor português Fernando Namora, que descreve a sua viagem e as transformações da URSS.
Palavras-chave: Fernando Namora.

Artigo: Ode a Fernando Pessoa.
Autor: Ruth Vilela Cavalari

Data: 15/11/86 n. 1049 p.03
Resumo: Ode a Fernando Pessoa homenageando a sua linguagem e maneira de expressar o sentimento.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

Artigo: Solidariedade e unidade lingüística, assuntos de celebração no aniversário de independência de Angola.
Autor: Teresinha Pereira
Data: 15/11/86 n. 1049 p.09
Resumo: No livro: *Um Postal para Luanda*, de Manuel Ferreira retrata o movimento de solidariedade político – literário, que foi congratulado pelos principais poetas da Língua Portuguesa.
Palavras-chave: Angola.

Artigo: Camões ganha outra visão.
Autor: Santos Verdelho/ Virgínia de Carvalho Nunes
Data: 06/12/86 n. 1052 p.11
Resumo: 5ª Reunião internacional de camonistas.
Palavras-chave: Camões.

1987

Artigo: A Cesário Verde no seu centenário.
Autor: Fernando Mendes Vianna
Data: 17/01/87 n. 1057 p. 04-05
Resumo: Poesia em homenagem ao centenário de Cesário Verde.
Palavras-chave: Cesário Verde.

Artigo: José Régio: poeta místico.
Autor: Márcio Catunda
Data: 17/01/87 n. 1057 p. 09
Resumo: Comentário sobre as características místicas encontradas nos poemas da *Antologia poética de José Régio*.
Palavras-chave: José Régio.

Artigo: Camilo Castelo Branco e o Brasil.
Autor: Danilo Gomes
Data: 01/08/87 n. 1081 p. 18
Resumo: Discussão sobre a segunda edição de *Os Amores de Camilo*, de Alberto Pimentel, Lisboa.
Palavras-chave: Camilo Castelo Branco.

Artigo: “Lição das estrelas”.
Autor: João Maimona
Data: 21/11/87 n. 1089 p. 12
Resumo: Poema “Lição das estrelas” do poeta angolano João Maimona
Palavras-chave: João Maimona.

1988

Artigo: Fernando Pessoa é visto por dezesseis artistas juiz-foranos no PA.
Autor: Não consta
Data: 17/12/88 n. 1112 p. 14
Resumo: Notícia da Mostra *Pessoa/Pessoas*, comemorando o centenário de nascimento de Fernando Pessoa, no Palácio das Artes. Promovida pelo Centro Murilo Mendes da Universidade Federal de Juiz de Fora, em comemorando o centenário de nascimento de Fernando Pessoa.
Palavras-chave: Fernando Pessoa.

ANEXO 2

Textos integrais: artigos de crítica literária e textos de criação literária

SUMÁRIO

1966	
01 Poesia de vanguarda: informação de Portugal	159
02 Roda Gigante – Informais (04)	161
03 Nova biografia de Bocage	162
04 *A torre da Barbela*	163
1967	
05 Fernando Pessoa auto-interpretação	166
06 Ana Hatherly: poeta português do andrógino primordial★	
07 Ana Hatherly★	
08 Informais (06)	169
09 O homem disfarçado★	
10 Diálogo em Setembro★	
11 A confissão de Lúcio: personalidade em crise★	
12 Roda Gigante: Uma torre portuguesa com certeza – a editora	170
13 Páginas íntimas de Fernando Pessoa★	
14 Aquilino, o demiurgo beirão	172
15 Fernando Pessoa economista	176
16 Babel e Sião meditações sobre um texto camoniano★	
1968	
17 Psicologia noturna das massas	179
18 Novelas pouco exemplares	182
19 Romance: o mundo em equação	185
20 Informais (09)	187
21 Nova ficção portuguesa	188
22 Informais (08)	191

NOTA: Os títulos marcados com ★ indicam que o texto estava ilegível, portanto não foi transcrito.

23 Informais (12) 191
24 Informais (01) 192
25 Fernando Namora: diálogo em São Paulo 193
26 A Revista “Atlântico” e a cultura lusa e brasileira 195
27 Ruben A., um escritor solitário 198
28 “Ventos e marés” 201
29 Informais 204
30 50 anos de “A via sinuosa” – I 205
31 Informais 209
32 50 anos de “A via sinuosa” – II 210
33 Histórias do mês de Outubro 214
34 Fernando Namora e a “geração de 40” 217
35 A Poesia Barroca 221
36 “Pão incerto” romance neo-realista? 224
37 Fernanda Botelho ou o tempo em construção 229
38 Manuel da Fonseca, um escritor telúrico 223
39 Entrevista com Manuel da Fonseca 234
40 *O delfim* e o realismo-dialético 237

1969

41 Apresentação da poesia barroca portuguesa 243
42 Informais (06) 247
43 A ficção de Camilo: uma doce pausa romântica 248
44 Portugal a literatura nova (I) 250
45 Conversa (longa e agradável) com Ana Hatherly 258
46 A zona surrealista da verdade 262
47 No restaurante 265
48 Lou e Lee 267
49 O tempo entre parêntesis 269
50 O gato e o marinheiro 270
51 *O passo da Serpente* 273
52 *Os Barbelas* 275
53 Vivaviavem 278
54 Xanão (fragmento) 279

55 Magia (I) 282
56 São os lábios, as suas letras... 285
57 Notícia sobre a poesia experimental portuguesa em 1968 286
58 A poesia portuguesa depois de 1950 288
59 A vez da vilas 292
60 Fragmento de um romance a publicar 294
61 A poesia de Ana Hatherly 297
62 O cão 299
63 História breve do século XX 299
64 Verbos imcompletos 299
65 A poucos minutos do fim 300
66 Poema 301
67 Versificação 302
68 Dois poemas de Alberto Marques 303
69 A sílaba dos versos 304
70 O evidente dinamitado (fragmento) 306
71 1 texto e 6 postextos 307
72 Joelhos, salsa, lábios, mapa. 309
73 Música e notação 312
74 Um poema de Sallete Tavares 315
75 Três sonetos de zona rasada 316
76 O corte transversal 318
77 José Rodrigues Miguéis: o contista 320
78 Informais (03) 322
79 Joaquim Paço D'Arcos – Romancista 323
80 Fidelino de Figueiredo: lirismo no ensaio 325
81 Fidelino de Figueiredo -II- (O ideário) 327
82 Fidelino de Figueiredo III – o escritor - 330
83 Antônios do século XVII 333
84 À margem de *Terra sem música* (II) 337
85 O universo circular de Fernando Pessoa 339
86 "Invisibilidade" 345
87 Um romance de Natália Correia 347

88 Uma contista do feminino 349

89 Apresentação de Vergílio Ferreira “só o simples fato de ter vivido valeu a pena” 353

90 Sobre *A cidade e as serras* 358

91 José Rodrigues Miguéis romancista 361

92 Uma agulha no palheiro camiliano 364

1970

93 Almeida Faria e *A paixão* 367

94 O neo-realismo e a literatura portuguesa 371

95 O mundo à minha procura. 375

96 “O emprego” 381

97 Miguel Torga, escritor exemplar 384

98 Ruben A.: uma exploração do tempo português 388

99 Um romance português 391

100 Miguel Torga, escritor exemplar II 393

101 Os cães do Padre Amaro 397

102 Miguel Torga, escritor exemplar –III- A terra e a obra 400

103 Miguel Torga, animalista 404

104 *Bolor*: A consciência histórica de uma geração 409

105 Camões, esse desconhecido 417

106 Permanência e evolução de Joaquim Paço D’Arcos 419

107 Mário de Sá-Carneiro 421

108 Mário de Sá-Carneiro (II) 427

109 *O mandarim* 434

110 *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa* (1) 435

111 Cesário Verde pintor do verso 437

112 *Seara de vento* 440

113 Notas ao *Elogio da morte* de Antero de Quental - I 442

114 Notas ao *Elogio da morte* de Antero de Quental II 450

115 A poesia modernista - Fernando Pessoa - Álvaro de Campos - poesias 457

116 Leonorana (excerto de) 15 voltas sobre um vilancete de Luís Vaz de Camões 463

1971

117	*Aparição* – um romance vertical	466
118	Surrealismo português	468
119	Posição de Fernando Pessoa	469
120	Um romance de atmosfera.	471
121	“Sobre Vergílio Ferreira –I”	474
122	“A galinha”	477
123	“Sobre Vergílio Ferreira –II”	481
124	“Sobre Vergílio Ferreira –III”	484
125	“Imagens do Barroco”	487
126	“Dois novelistas portugueses”	490
127	“Dois romancistas opostos”	493
128	“A literatura ultramarina e a crítica brasileira”	496
129	“A floresta em sua casa” ⋆	
130	Maria Judite, medo e solidão	502
131	*Memórias duma nota de banco*	498
132	Relendo Ruben A	503
133	“José Saramago, poeta e cronista”	505
134	“Três livros de Miguéis”	508
135	“Duas contistas portuguesas”	511
136	“A palavra de Vieira”	514
137	“Cesário Verde, poeta barroco”	517
138	“Dois contistas portugueses”	519
139	“Uma antologia de contos”	522
140	“Natal”	524
1972		
141	“A grande solidão humana”	525
142	“Paços D’Arcos, novelista (I)”	528
143	“Paços D’Arcos, novelista (II)”	531
144	Um trecho auto-biográfico dos Lusíadas.	534
145	Sobre *Os Lusíadas* e outros livros célebres.	537
146	A epopéia do mar	541
147	Recado sobre Antero de Quental, o português	544
148	Disparates seus na Índia (fragmento inicial)	549

149 Ao canto, à fortuna, à experiência 550
150 A poesia da presença 554
151 Visão crítica do moderno romance português 561
152 Paço D'Arcos autor teatral-I 567
153 Um romance de Almeida Faria 570
154 Paço D'Arcos, autor teatral-II 572
155 *Nítido Nulo*: Determinismo ou liberdade de ser? 575
156 A obra poética de José Régio 581

1973

157 Fernando Pessoa nos Estados Unidos 585
158 *Fernando Pessoa na África do Sul* 589
159 "O ponto móvel" 590
160 A morte de Fernando Pessoa na Imprensa Portuguesa do tempo 592
161 "As sombras" 597
162 "La respectueuse allumeuse" 599
163 Perspectiva lusitana 601
164 Nelly N. Coelho estuda escritores portugueses - I 603
165 O conto de Augusto Abelaira 604
166 *A cidade das flores* 607
167 "Chega a fingir que é dor a dor que deveras sente" 608
168 *Literatura portuguesa moderna* 611
169 As portas de Marfim de Camões - I 612
170 Camões a palo seco 616
171 Uma leitura de Faure da Rosa★
172 Camões de Cordel 618
173 As portas de Marfim de Camões - II 623
174 As portas de Marfim de Camões - III 627
175 Amor e casamento nas *Novelas do minho* 632
176 A poesia de Guerra Junqueira 641
177 *Comente o seguinte texto* 649
178 Um conto de Eça: José Matias (1) 656
179 Paço D'Arcos e seu crítico brasileiro. 661
180 Um conto de Eça: José Matias (2) 664

181 Um conto de Eça: José Matias – conclusão 668
182 A luta pela Expressão 673

1974

183 Kamil Bednar, tradutor de Camões 675
184 A estrutura clássica de *Os Lusíadas* 676
185 O silêncio e a palavra de Ruben A. 680
186 Sobre Maria Judite de Carvalho – I 683
187 Sobre Maria Judite de Carvalho – II 685
188 Sobre Maria Judite de Carvalho – (conclusão) 688
189 Escritores Portugueses★
190 Gerardo Diego aprecia Camões 690
191 A Literatura Portuguesa no ensaio Brasileiro 693
192 Fernando Persona e seus heterônimos 697
193 A Cidade e as Serras - I 698
194 A Cidade e as Serras - II★
195 A Cidade e as Serras – III 703
196 O mito e a mensagem★
197 A Cidade e as Serras - IV 706
198 Lições sobre *Os Lusíadas* 711
199 Amanhecência – As origens Lusitanas e o Húmus Brasileiro I 712
200 O mito e a mensagem 714
201 Brasil e Portugal 1750-1808: conspirações 723
202 Encontro com Ferreira de Castro 726
203 A narrativa de descentralização na ficção de Augusto Abelaira 728
204 Sobre Álvaro Guerra 732
205 Notícia: Crônica da vida Lisboeta 734
206 O próprio poético segundo E. M. de Melo e Castro 737
207 “Reza para as quatro almas de Fernando Pessoa” 742
208 O espaço artístico – Jorge de Lima e Camões 743
210 Relendo o Eça 750
211 Pessoa Revisitado – Leitura Estruturante de um Drama em Gente★
212 Cartas de Machado e Bilac à Academia de Ciências de Lisboa★

1975

213 Crepúsculo de Cesário e Pessoa 755

214 Uma abelha na chuva 757

215 Quem, afinal, Fernando Pessoa? 759

216 Raízes Portuguesas na Literatura Brasileira 763

217 Três personagens á procura do eu 765

218 O Teatro de Paço d'Arcos – II 769

219 Uma possível fonte de *A Relíquia* 772

220 Bolor: Romance labirinto 774

221 Na pista do Marfim e da Morte 777

222 A ironia e o "humour" em Machado, Eça e Paço d'Arcos. 780

223 As memórias de Paço d'Arcos -I 786

224 As memórias de Paço d'Arcos-II 789

225 O ser conflituoso de José Régio 792

226 Santo Antônio 795

227 Aspectos da poesia de Cesário Verde 798

228 Fernando Pessoa e a crise do individualismo 802

229 Feitiço Africano 804

230 Poetas Angolanos 807

231 Literatura Oral e Teatro Popular (Gil Vicente e Ariano Suassuna) 810

232 Pessoa, no "Opiario"e no mais 816

233 Fernando Pessoa por si mesmo 821

234 Os aspectos barrocos na obra de Antônio Vieira 824

235 Pessoa e a crise do individualismo 831

236 O último livro de Ferreira de Castro 833

237 A Camões 836

1976

238 As infelizes pessoas 837

239 Cantos do exílio 840

240 Sobre o texto da lírica camoniana 842

241 O Conto Português 844

242 A tempestade na selva 847

243 Fernando Pessoa 852

244 Introdução a Poesia Pré- Angolana 856
245 Interpretando um verso de Os Lusíadas 853
246 Camões 855
247 Introdução a Poesia Pré- Angolana - II 856
248 Mais uma interpretação de Fernando Pessoa 859
249 As Memórias de Paço d'Arcos - III★
250 Memorandum 860

251 Angola: Antologia Poética 861
252 As memórias de Paço D'Arcos II 864
253 Fernando Pessoa, Poeta Épico – Cósmico - I★
254 Fernando Pessoa (e outros) nas "Cacholetas do Cadastro" 868
255 Fernando Pessoa, Poeta Épico – Cósmico - II 871
256 Paço D'Arcos visita o Suplemento Literário 876
257 Fernando Pessoa, Poeta Épico – Cósmico - III 877
258 Vozes da África 881
259 Fernando Pessoa, Poeta Épico – Cósmico - IV★
260 Fernando Pessoa em espanhol★
261 Camões e a poesia brasileira★
262 Fernando Pessoa, Poeta Épico – Cósmico - V 886
263 Miguel Torga, grande prêmio da Bienal Internacional de Poesia 887
264 Fernando Pessoa, Poeta Épico – Cósmico – VI 889
265 Joaquim Paço d'Arcos e os Poemas Imperfeitos 895
266 Fernando Pessoa, Poeta Épico – Cósmico – VII 897
267 Fernando Pessoa, Poeta Épico – Cósmico – VIII★

1977

268 Fernando Pessoa, Poeta Épico – Cósmico – IX★
269 Fernando Pessoa, Poeta Épico – Cósmico – X 902
270 Duas figuras olímpicas de Os Lusíadas 907
271 O mito da narrativa em Domingo à tarde, de Fernando Namora 914
272 Bibliografia de/sobre Bocage 914
273 (Narração em Fernando Namora) Domingo à tarde, 926
274 Literatura/ – Escritura e um poema de Camilo Pessanha 930

275	Camilo: Realismo e contradição	935
276	Camilo: Realismo e contradição - 2	938
277	Ferreira de Castro e o índio	944
278	Valupi, voz da poesia portuguesa★	
279	Soneto: Fernando Pessoa	946
280	Dante, Petrarca e Camões na transfiguração da mulher amada	947
281	A Ambigüidade de Gil Vicente	950
282	Luiz Piva analisa José Régio	959
283	A poesia pré – romântica de Bocage★	
284	Um poema português traduzido por Rubén Darío	961
285	No centenário de Alexandre Herculano★	
1978		
286	A Estrutura mítica em Euríco o presbítero	964
287	Sobre Eros e Psiqué de Fernando Pessoa	972
288	Pensamentos de Camões	977
289	A tensão – uma constante nos sonetos de Antero de Quental	982
290	Fernanda Botelho: A literatura como matéria romanesca	988
291	Fernanda Botelho: A literatura como matéria romanesca (II)	992
292	Semana de Estudos Camonianos	996
293	Estudos Camonianos	997
294	A linguagem poética de Fernando Pessoa	998
295	O livro de um adolescente vindo de Portugal	1005
296	100 anos de O Primo Basílio	1007
297	Denis Machado e as aventuras de um Best - Seller Português	1008
298	O consílio dos Deuses Marinhos ou O Dionisíaco em *Os Lusíadas*	1011
299	Lendo Fernando Pessoa	1016
300	*O Primo Basílio* e seu simpósio	1017
301	Realismo e ideologia em *O Primo Basílio*	1020
302	A Estrutura Narrativa de O Primo Basílio	1028
303	O Primo Basílio e a Critica Brasileira	1034
304	Linguagem do Poder e Poder da Linguagem em O Primo Basílio, Lucíola e Terras de Sem Fim	1049
305	Luísa ou a palavra manifesta – Emma Bovary ou a fruição do verbo ★	
306	Centenário lançamento de O Primo Basílio A Dessublimação repressiva em	1053

307 O Primo Basílio e Caetés 1053
308 Eça de Queirós e Graciliano Ramos 1058
309 A Família Teatralizada: O Primo Basílio e Mastro – Don Gesualdo★
310 O Primo Basílio e a Literatura Inglesa 1064
311 A Relíquia e suas desproporções 1069
312 Poema – Fernando Pessoa 1071

1979

313 Anotações Didáticas sobre Eça de Queirós: Literatura Portuguesa 1074
314 Camões e a Poesia Brasileira 1079
315 Pouco Antes da Morte de Joaquim Paço D'Arcos 1082
316 Uma Literatura Galaico – Portuguesa 1087
317 Literatura Africana de Expressão Portuguesa, uma forma de combater 1090
318 Da singularidade de ser um camionista 1092

1980

319 Camões e Euclides da Cunha 1095
320 A Presença do Divino em José Régio★
321 A Tragédia da Rua das Flores 1097
322 No 4º centenário da morte de Camões 1101
323 Subvenção de campanha para Luiz de Camões 1107
324 Camões poeta barroco? 1108
325 Camões 400 anos.Camões Rememorado 1110
326 Camões e o conceito de Clássico de T. S. Eliot 1111
327 Porque, segundo Eliot, Camões não é um Clássico 1116
328 Camões na escola 1120
329 Sobre Camões na escola de Aires da Mata Machado Filho 1126
330 Fundamentos Filosóficos da obra de Camões 1128
331 Camões e Petrarca: em Esboço da Literatura Comparativa 1141
332 Leitura de uma Canção Camoniana 1147
333 Camões e o teatro 1151
334 Ser tão Camões 1166
335 Camões 400 anos: Des/ semelhanças nos autos Camonianos 1168
336 Camões 400 anos: Camões amoroso (esboço em claro- escuro) 1172
337 Panorama da Poesia de Angola- Angola, uma cultura ligada à realidade brasileira 1174

brasileira
338 Amostragem poética 1176
339 Camões 400 anos: O texto lírico de Camões 1183
340 Camões e os Olhos 1186
341 O Mar em Os Lusíadas 1192

1981

342 A autenticidade da Lírica de Camões 1197
343 Atualidade de Os Lusíadas 1200
344 Atualidade de Os Lusíadas 1204
345 As Cantigas de Pero Meogo 1208
346 A teoria do cânone mínimo na lírica de Camões 1211
347 Uma revisitação das novelas do Minho de Camilo Castelo Branco 1216
348 Notável ensaio sobre Os Lusíadas 1220
349 O Corpus dos sonetos de Camões 1221

1982

350 A ficção portuguesa atual (I) ★
351 Estudos comparados de literatura Brasileira e Portuguesa★
352 Loucura / repressão da mulher em Encarnação, A doida do Candal e O Homem 1225
353 O herói romântico – rebeldia e submissão 1231
354 O teatro do Romantismo para um paralelismo Luso-Brasileiro 1243
355 O monge maldito no Romantismo Português e no Romântismo Brasileiro 1246
356 Sobre os Lusíadas 1251
357 A controvertida lírica de Camões 1253
358 Poesia Angolana, uma experiência Política (I) 1259
359 Poesia Angolana, uma experiência Política (II) 1266
360 A propósito de um verso camoniano 1276
361 Aspectos formais e o conteúdo fantástico (sobre A Relíquia e O Mandarin) 1279
362 A propósito de um verso camoniano★
363 Revistas modernistas em Portugal no Brasil 1285
364 O despropósito de um verso camoniano 1292
365 O desatino e a lucidez da criação: Fernando Pessoa e a neurose como fonte poética 1296
366 O griot como romancista: Antônio de Assis Júnior e o nascimento do romance angolano(II) 1299

romance angolano(II)

367 Um primitivo documento inédito da consciência negra em Língua Portuguesa 1303

368 A poesia que vem de Portugal 1310

1983

369 Contistas Portugueses Modernos 1313

370 Pequeno (grande) roteiro da Literatura Portuguesa 1316

371 Prêmio Luís de Camões 1318

372 Florbela Espanca: A poesia desnuda uma alma 1319

373 As incuráveis feridas da natureza feminina★

374 O pensamento político de Fernando Pessoa 1323

375 Luandino Vieira: O Resgate das Raízes Angolanas 1328

376 Um Poeta de Angola 1338

377 Fernando Pessoa Traduzido★

378 Três Escritores Portugueses 1343

1984

379 Miguel Torga: O conto como metáfora da criação artística 1347

380 El Rei Camões em Vila Rica 1354

381 Um camonista brasileiro 1356

382 O Brasil e Os Lusíadas 1359

383 Tendências da Poesia Portuguesa Pós – Presencista 1361

384 O Neo – Realismo português. Por uma Teoria de Privações 1366

385 As personas de Pessoa 1371

386 A liberdade oprimida em Amor de perdição 1373

1985

387 Babel e Sião 1375

388 Um Soneto de Camões 1391

389 Poesia 61: Para uma leitura dos poetas portugueses contemporâneos 1394

390 Eça de Queirós Correspondente de Guerra 1402

391 Nova literatura Portuguesa: Duas amostras 1407

392 2 Poemas Angolanos 1409

393 Em África 1410

394 Múltiplas 1411

1986

395 Heteronímia e Consciência Irônica 1413
396 Fernando Pessoa: cartas de amor 1419
397 Chama-me Íbis e não te direi quem sou 1420
398 Mural: José Afrânio volta com Pessoa 1426
399 Lírica de Camões: a revisão (necessária) 400 anos depois 1427
400 Liberalismo e Romantismo em Portugal e no Brasil 1429
401 Uma política da Língua: as duas vertentes 1434
402 A literatura africana de expressão portuguesa 1444
403 A influência Africana na cultura Brasileira★
404 Cesário Verde permanece atual no seu centenário 1447
405 Cesário Verde: Permanência e atualidade 1448
406 João Maimona de Angola: A palavra poética tem seu nicho na cultura da comunidade 1455
407 URSS mal amada e bem amada: uma crônica soviética 1461
408 Ode a Fernando Pessoa 1466
409 Solidariedade e unidade lingüística, assuntos de celebração no aniversário de independência de Angola 1467
410 Camões ganha outra visão 1471

1987

411 A Cesário Verde(no seu centenário) 1472
412 José Régio; poeta místico 1474
413 Camilo Castelo Branco e o Brasil 1477
414 Lição das estrelas 1478

1988

415 Fernando Pessoa é visto por dezesseis artistas juiz-foranos no PA 1479

1966 – n. 8 – p. 2

POESIA DE VANGUARDA: INFORMAÇÃO DE PORTUGAL

Márcio SAMPAIO

A convite do Itamarati, veio ao Brasil para fazerem uma série de conferência, o poeta E. M. de Melo e Castro que, que em Portugal, lidera o movimento de poesia de vanguarda. De passagem por Belo Horizonte, onde fez contatos com os elementos da vanguarda literária mineira, poetas de *Tendência*, *Vereda* e *Ptyx*, e os escritores que se reúnem em torno das publicações *Texto* e *Estória*, o poeta português também proferia uma conferência para os alunos de literatura da Faculdade de Filosofia da UFMG, mostrando a evolução da poesia portuguesa nova brasileira.

A poesia experimental portuguesa eclodiu em 1962 como conseqüência de todo um vasto panorama típico de após-guerra e que ficou antologiado e estudado nas duas edições de "Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa", que Melo e Castro realizou juntamente com Maria Alberta Meneses.

Na novíssima poesia de 1950, coexistiram quatro posições básicas: Távola Redonda (poesia tradicional). Surrealismo, Neo-Realismo e Árvore.

A atual poesia experimental, numa atitude de mais estrita vanguarda, recolhe as experiências principalmente dos Surrealistas e da Árvore. (a Árvore mantinha uma atitude de realismo evoluído e crítico).

Mas a pesquisa dos métodos de escrita, a sintaxe espacial e a renovação lingüística na busca de uma nova codificação da experiência contemporânea, para uma possível comunicação de massa, só é posta conscientemente pela Poesia Experimental.

Para encontrarmos, porém, as raízes da Poesia Experimental devemos remontar ao Orfeo (1915) de Fernando Pessoa,cujo espírito europeu, iconoclasta e renovador, simultâneo de **Dada**, é de extrema significação para a nova poesia de Portugal.

"O movimento de vanguarda da poesia portuguesa está fortemente enraizado na tradição poética, mas naquela que se deve ir buscar nos cancioneiros medievais, a poesia barroca e a geração de Orfeo, para não confundir com uma pseudo-tradição lírica imposta pelos cânones literários do século XIX. Este movimento tem como base uma tomada de consciência dos problemas de uma sociedade tecnológica e de massa que, não determinando as raízes profundas da poesia, fazem, no entanto, com que o homem atual, cuja experiência pretendemos decodificar, seja totalmente diferente do que imediatamente nos precedeu".

Como se vê, a Poesia Experimental Portuguesa está profundamente enraizada na tradição poética portuguesa e, simultaneamente, numa vivência e problemática rigorosamente atuais.

UMA ATITUDE TOTALIZADORA

A Revista de Poesia Experimental apareceu em 1964 com 5 colaboradores: Antônio Ramos Rosa, Antônio Barahona, Salete Tavares e E. M. de Melo e Castro, todos com obra anterior já publicada.

O número dois desta revista acaba de sair com 19 colaboradores entre internacionais e portugueses, verificando –se o aparecimento de nomes: José Alberto Marques, Álvaro Neto; e de adesões de poetas já formados, como: Ana Hatherly, Luiza Neto Jorge, etc.

Este movimento está tentando uma atitude totalizadora e por isso integra artistas gráficos, como Ilídio Ribeiro (capista); artistas plásticos: João Vieira, Manuel Batista, Artur Rosa, e músicos de vanguarda: Jorge Peixinho e Mário Falcão.

CONTATOS INTERNACIONAIS

Os estrangeiros que colaboram com a Revista são franceses, ingleses, italianos e brasileiros.

"Estes contatos internacionais, num plano de mútuo estímulo – diz Melo e Castro – são para nós muito importantes, pois são tendentes à criação de uma linguagem poética internacional, como de uma grande equipe em que a dimensão visual da poesia é de certo modo determinante".

"As relações como os poetas concretos brasileiros Haroldo e Augusto de Campos, Pedro Xisto, Décio Pignatari, etc... mantidas desde há muitos anos são, para nós, muito significativas, pois os Concretistas do Brasil estão criando um português de circulação internacional, enquanto nós, de Portugal, estamos redescobrindo um português nosso, mas de integração européia. Meu contato agora feito com os da Vanguarda de Minas creio que poderá ser da maior importância para nós, pois o se exemplo de mergulho numa realidade regional, mas acompanhado pelo alto nível criador que pude verificar, decerto é um bom exemplo de que a poesia de intervenção só num grau de exigência de pesquisa e total não transigência com superficiais comunicações com a massa pode ser viável e desejável. E isto está de acordo com o que nós, Experimentais portugueses, pensamos".

A OBRA DE MELO E CASTRO

Embora jovem o poeta E. M. Melo e Castro tem uma obra que é de grande importância para a literatura de vanguarda portuguesa. Já publicou:

Entre o Som e o Sul (1930), **Queda Livre e Mudo Mudado** (61), **Ideogramas** (62) e **Poligonía do Soneto** (63). Estes dois últimos editados por Guimarães Editores na coleção Poesia e Verdade. Melo e Castro realizou este ano, uma exposição de poemas cinéticos (objetos) na galeria 111 de Lisboa, compôs em fita magnética uma série de poemas fonéticos e prepara um novo livro: *Nó*, com experiências lingüísticas de vários tipos.

LIVROS E AUTORES IMPORTANTES

A poesia experimental faz cisão categórica no público ledor, e em Portugal, e despertou interesse geral através de um suplemento especial do **Jornal Fundão** que teve larga difusão. Além de conferências que tem sido proferidas pelos poetas e professores, e de publicações como o suplemento especial, as revistas e textos de informação, o grupo de poesia experimental tem editadas obras de grande importância: **Ocupação do Espaço**, de Antônio Ramos Rosa; **Eletrônicolírica**, de Herberto Helder; **A Pegada do Peti**, de Maria Alberta Meneses; **Sigma**, de Ana Hatherly; **O Seu a Seu Dono**, de Luiza Neto Jorge: e **Odes Pedestres**, de José Blane de Portugal.

A prosa que pode ser considerada de vanguarda porque propõe problemas específicos da escrita ao mesmo tempo que faz uma qualificação dinâmica na percepção do real português, está representada por autores como Agustina Bessa Luís, Rubem A., Almeida Faria, Herberto Helder, todos com uma incidência tipo barroco, principalmente evidencia Rubem A., Agustina e Helder.

Em Portugal , afirma Melo e Castro , não há música popular a um nível criativo e a atividade teatral é muito reduzida. Nas artes plásticas começa a surgir uma geração independente que poderá vir a Ter importância para a arte portuguesa, mas os nomes já consagrados são geralmente ligados à Escola de Paris ou à arte inglesa.

1966 – n. 8 – p. 3

Seção Roda Gigante

Laís Corrêa de Araújo

Informais (04)

Numa belíssima edição da Odisséia, o poeta e crítico português Melo e Castro nos apresenta "A proposição 2.01" ensaio em que expõe os princípios básicos da poesia experimental, a poesia de vanguarda com que Portugal se mostre afinado com a evolução do processo poético mundial. O livro indispensável aos estudiosos do fenômeno poético, será encontrado em breve na Livraria Francisco Alves.

1966 – n. 11 – p. 4

NOVA BIOGRAFIA DE BOCAGE

Heitor MARTINS

CIDADE, Hernani, Bocage, 2ª edição ampliada, seguida de Antologia, Coleção A obra e o homem, Vol. 15. Lisboa: Editora Arcádia, n.d. (1966). 228 pp.

"Corrigida e ampliada", especialmente para a celebração do segundo centenário de nascimento de Bocage (1965), este pequeno volume continua a ser a mais accessível introdução ao estudo do poeta setecentista. Isto, entretanto, não lhe dá à edição de 1936, que era livro apressado ("elaborado em curtas férias", diz o autor na introdução do presente volume) e que pouco avançava além do que Teófilo Braga publicara em seu volume básico (Bocage; sua vida e época literária, Porto, 1902).

Na sua presente edição, o livro consta de duas partes, quase iguais em extensão: uma biografia comentada, intercalada de grande número de citações, e uma antologia selecionada de quase todas as formas poéticas usadas por Bocage.

Na biografia, que segue as linhas tradicionais do gênero, o autor toma emprestado, abundantemente, de Teófilo Braga, acrescentando alguns fatos desconhecidos sobre a breve carreira militar de Bocage. Como Teófilo, o prof. Hernani Cidade não perde a oportunidade de documentar elementos biográficos com trechos da obra lírica: o processo não é dos melhores, se considerarmos a constante mutação de personagens na obra bocagiana. Além disso, a falta de datagem dos poemas pode levar a incongruências facilmente previsíveis. Talvez seja este método o que mais sérios reparos mereça na obra em questão; sem dúvida, mesmo tratando-se de trabalho de divulgação, lançar-se mão dele não representa o que de melhor se possa fazer.

A antologia é geralmente boa, selecionada com bom gosto e equilíbrio. Sentimos apenas a falta de um poema, a **Epístola a Marília** também chamada **Pavorosa Ilusão da Eternidade**, até hoje regalada à edição dos poemas pornográficos feita por Inocêncio em 1853.Ora, em 1853, escrevendo durante uma Regeneração ainda cheia de idéias cabralistas, é de se aceitar o temor do grande bibliógrafo. É incrível que hoje ainda se tema publicar um poema cujo único pecado é defender princípios ligados ao deísmo do século XVIII. (NB - Com data de 1964 saiu uma nova edição das **Poesias eróticas, burguesas e satyricas**, reprodução da que anteriormente era datada de "London, 1926", onde a Pavorosa aparece aa pp. 35-42. Embora clandestina esta edição podia, e pode ainda, ser adquirida por 40 escudos em quase todas as bancas de jornais de Lisboa. Poucas livrarias a possuem, restringidas certamente por este volume, em qualquer edição, alcança preços comparáveis às obras completas de Bocage.).

Recentemente, Augusto da Costa Dias chamou a atenção para o sentido iluminista do poema (Seara Nova, n. 1443, pp. 22-35). Talvez seja isto o início da recuperação de certos valores do século XVIII português, tão pouco estudado. Bocage ganharia bastante se se levantasse o véu de pré-romântico e se deixasse ver o intelectual impregnado de "idéias francesas" (como o viram os olhos de Pina Manique). Talvez esta imagem quase g´tica que tem, como diz Augusto Costa Dias, assumido "proporções de instituição definitiva", seja tão obscurecedora da verdadeira personalidade do poeta como aquela que os reduzidos poemas teceninos criaram.

O livro de Hernani Cidade nada apresenta neste sentido. A imagem de Bocage que nos fica ao fechar o volume é a de um primitivo misto de Lamartine e Byron, poeta sentimental e chorão, perseguido pela inconstante Fortuna. Aquele outro Bocage que também queríamos ver, o autor de poemas que ameaçavam o ultramontano edifício da sociedade portuguesa da viradeira, não chega a aparecer.

1966 – n. 18 – p. 4

A TORRE DA BARBELA

Nelly Novaes Coelho

Do alto daquela torre, outrora de menagem1 estendia-se um país inteiro, selva virgem de uma nação. Toda a História se abria com a paisagem. (...) Assim ficava a Torre, isolada nas suas aventuras, adormecida pelos tempos. Parecia um mundo trivial, sem mais nem menos, sem amores e ódios. O que estava, estava à vista. O resto ninguém via". (p. 11).

E é esse "resto" que a arguta sensibilidade de Ruben A. captou e nos oferece neste estranho e alegórico romance, A Torre da Barbela, [1] detentor do Prêmio Ricardo Malheiros – 1965, um dos mais importantes prêmios literários do cenário intelectual português.

Romance maduro, híbrido fruto da poesia criadora e da realidade histórica. A Torre da Barbela vem confirmar definitivamente a curiosa personalidade de seu criador; Ruben A. (Pseudônimo artístico do historiador Ruben Andresen Leitão, que recentemente esteve entre nós, em missão cultural); sem duvida uma das personalidades mais inquietas do Portugal de hoje. Pesquisador e infatigável estudioso, escritor de viagens, memórias e ficção, [2] paralelamente às suas atividades de historiador (cuja obra já se estende por quase duas dezenas de títulos), Ruben A, criou aqui um romance realmente singular, onde pela primeira vez se encontram e se dão as mãos suas duas personalidades: a de historiador e a de ficcionista; e onde se conjugam duas das facetas mais características de sua arte de escritor: sua atração pela beleza eterna dos monumentos da ancestralidade e sua surpreendente fantasia em tudo projeta dimensões inesperadas e enriquecedoras.

Significativo sintoma, da pujança do atual romance português (infelizmente tão mal conhecido do leitor brasileiro, evidentemente por falha de um intercâmbio editorial maior...) este Torre da Barbela foi chamado pela crítica lusitana de "romance de cavalaria do séc. XX", onde, através da apaixonada lucidez com que foi escrito, revela-se a essência do "genulhamente português, que numa romagem através dos séculos, tantos quantos a nacionalidade, nos faz passar perante os olhos grandezas e misérias, gestas o preocupações, amores arrebatados e ilícitos, monstruosidades e fatos do dia a dia, preocupações comezinhas e de natureza filosóficas, costumes e hábitos, certezas e mania, disfarces e crenças, educações e sentimentalismos, princípios e ocupações, divertimentos e trabalhos, vergonhas e solicitações, emboscadas e vícios, canseiras e aspirações, enfim uma vida inteira, uma vida de vários séculos, onde se contam fatos passados e outros que, talvez, jamais se venham a produzir". [3]

Romance-soma de cultura, imaginação criadora, sentido crítico, "sense of humor", amor e indício do amor à portuguesa e a tragédia coletiva do nada.

A história de amor vivida pelo Cavaleiro (impoluto membro dos Barbelas mediáveis) e por Madeleine (impudica prima francesa, criatura do nosso século) é o fio condutor desta saga dos Barbelas e também uma das fontes de sua poesia... entretanto a essência temática do romance ultrapassa-a de muito. Tal como os demais, apesar de serem extraordinariamente marcantes como "personafarçável inquietação com a técnica da expressão. A Torre da Barbela espanta-nos, inicialmente, pois sua atmosfera, simultaneamente fantástica e real, e de tal

[1] Ruben A. A Torre da Barbela. Lisboa, Livraria de Portugal, 1965.

[2] Obras de ficção de Ruben A.: Páginas I (1949); Páginas II (1950); Caranguejo (romance – 1954); Páginas III (1956); Cores (contos – 1960); Páginas IV (1960); Um Adeus aos Deuses (1963); Júlia (teatro – 1963); O Mundo à minha procura 1º vol. (autobiografia – 1964); O Outro que era Eu (novela – 1966). Em preparação: Relate 1453 (teatro); Páginas V e O Mundo à minha procura 2º vol.

[3] Liberto Cruz – "Um romance de cavalaria no século XX". Letras e Artes, Lisboa, 2/2/1966.

maneira insólita que nos exige um grande esforço de penetrado, de adesão.., para que então tudo passe e fluir naturalmente e possamos seguir as aventuras, sem precisarmos decidir onde começa a fantasia ou acaba a realidade.

Tendo como cenário um velho solar fidalgo, ao Norte de Portugal, com sua imponente e insólita Torre triangular e seu labiríntico Jardim dos Buxos, A Torre da Barbela, vai fazendo desfila uma trama romanesca, onde personagens, lugares ou dados históricos, absolutamente verídicos, se mesclam a elementos fantasiosos, colocados uns e outros num mesmo plano de aparente verdade.

Ali, no solar dos Barbelas, com o escoar dos dias e das noites, vemos a alternância do passado eterno e do presente ínfimo de uma família que é verdadeiramente um cicrocosmos. Um presente, representado pelo caseiro ingênuo e ignorante a conduzir levas e levas de turistas embasbacados; e um passado, ressuscitado nas vidas que acordavam com o crepúsculo, quando ausentes, caseiro e turistas. Com o cair da noite dos séculos, é o passado glorioso que volta com fidalgos e fidalgas dos mais distantes séculos, que saem de suas tumbas para o "acordar imponente, radiante nas suas andanças ao luar da História". (p. 12) É todo um mundo.

A. faz atravessar as páginas do romance e coabitar tranqüilamente ao antigo: solar, homens e mulheres da mais alta estirpe lusitana e que viveram durante oito séculos de história portuguesa; desvendando-os todos, inapelavelmente, como prisioneiros de um vago idealismo, de uma comovente ingenuidade e do amor dos sentidos: a luxúria disfarçada sob o manto do lirismo.

Em tom que oscila entre a seriedade, a poesia e a jocosidade aparentemente frívola (quase amarga, por vezes! Bem dizem que "quem bem ama, castiga..."), A Torre da Barbela desenvolve um "tempo romanesco", absolutamente original, pitoresco e ao mesmo tempo extremamente perigoso, pois do que ressuscita quando a noite cai e é toda uma vida que recomeça no "jardim dos Buxos", jardim das delícias onde os vivos do passado e não os fantasmas do presente viriam redimir os insultos dos profanos que visitavam a Torre".

Embora seja esse romance, sob muitos aspectos, "fechado" à total penetração por um leitor não-português (pois exige certa "consciência" que é trazida no sangue e aspirada com o ar que enche os pulmões...) a sua significação essencial é perfeitamente captável. Fruto inconteste de uma extraordinária consciência histórica. A Torre da Barbela revele, em suas raízes, uma poderosa crença nas forças indestrutíveis da raça portuguesa, forças que, apesar de suas insofismáveis fraquezas, desvios ou defeitos, construiu uma nação, um povo e chegou a dar nova face ao mundo.

D. Raimundo, D. Urraca, o menino Sancho, o Abade da Moutosa, a bruxa de S. Semedo, D. Brites, os primos da Beringela... e principalmente o Cavaleiro e Madeleine, a prima Barbelat, de Franca e Araganças, são alguns dos protagonistas daquilo que o próprio Autor chamou, com muita propriedade, de "o drama lirigens", pressente-se que o Cavaleiro e Madeleine não são mais do que simbolizações.

Em meto à pequenos e insignificantes nadas decorre a vida dos "fantasmas" do Solar, preocupados com a pureza do nome; com Infindáveis e inúteis caçadas; com o eterno orgulho por criarem as melhores enguias do Reino; os ociosos passeios pelo edênico jardim dos Buxos; a farta mesa fidalga e, acima de tudo, conduzidos pelo erotismo, ou melhor pelo instinto de procriação, mascarado ou não sob uma lírica sentimentalidade. Oscilando entre o nada e a luxúria mal encoberta pelo manto do lirismo, revivem, a cada crepúsculo que cai, essas indolentes, sensuais e fascinantes personagens que, como disse Luis de Sousa Rebelo, apresentam "uma alegoria viva, e bem sangrada no cerne do real, da mentalidade portuguesa sonolenta, e fidalga, em pleno século XX". [4]

[4] Carta de Luís de Sousa Rebelo, reproduzida na contracapa de O outro que era eu.

Com extraordinário espírito (o “sense of humor”) que marca finamente os seus escritos), Ruben entre os seus limites e as fronteiras do inverossímil e do burlesco medeia um passo... O passo que a arte do Escritor evitou que fosse dado.

Mantendo, do principio ao fim, um sóbrio equilíbrio entre fantasia e realidade, entre, poesia, burla e seriedade, o Romancista consegue fixar na estranha Torre triangular (seu formato geométrico foi criado pela ficção: não existem torres triangulares em Portugal... ou talvez em parte nenhuma do mundo!) que se alça impávida para o espaço, o elemento eterno que estabelece a profunda ligação entre o passado e o futuro; e supera o efêmero presente.

Arraigando a linhagem de suas personagens na região de Entre-Douro-e-Minho (uma das mais surpreendentes paisagens portuguesas e berço dos grandes troncos fidalgos lusitanos) Ruben A. dirige-os em símbolo da nação portuguesa; e através dos pequeninos dramas e comédias que arrastam esses “vivos do passado”, vai-nos revelando, com impiedade e com amor a grandeza de uma raça que, a despeito de suas paixões incontroladas e debilidades, possui valores que transcendem o tempo, que vencem as limitações do humano.

“... na aparência de simples volume, a Torre sintetizava várias épocas da sua história (...). O homem fizera da sua obra particular um ângulo reto sobre a natureza, bem equilibrado, ao mesmo tempo que incutira significados penetrantes a quem se aproximasse de tão imprevisível mundo. Aos poucos, tudo se definia como querendo dar a explicação que transforma uma família e seus pecados numa, nação e seus defeitos. Patenteava-se um sonho enamorado, da realidade”. (p. 22)

Assim, simbolizando na Torre triangular do solar dos Barbelas, toda a força incorruptível da nacionalidade portuguesa, o Romantismo ali ressuscita fidalgos e fidalgas, desde os mais antigos, ligados às lutas pela fundação do Reino, até os mais sofisticados produtos de um século XIX decadente, artificial, burocrático e empoladamente acadêmico. Homens e mulheres, separados não só por séculos, mas por civilizações diferentes, e que se irmanam em seus desejos, ódios, rancores, lirismo, generosidades, superstições, amores os mesquinharias, através de um traço comum quem identifica e destrói as suas diferenças paramente exteriores: a raça portuguesa. Raça paradoxal, que vive entre sonho e realidade; como que divorciada do presente e projetada nas lembranças de um passado ou nos sonhos de um futuro.

Em raríssimos romances portugueses, tivemos a oportunidade de ver colocado, assim como neste A Torre da Barbela (com tal acuidade, coragem, paixão e aparente frivolidade), a essência da personalidade lusitana, tal como a nós, não-portugueses, nos é dado vislumbrar...

1967 – n. 22 – p. 4

FERNANDO PESSOA: AUTO-INTERPRETAÇÃO

Nelly Novaes COELHO

> "Não sei quem sou, que alma tenho. (...) Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas."

Eis que através de manuscritos inéditos em prosa, agora colocados ao alcance do grande público, no volume Páginas intimas e de Auto-interpretação[1], Fernando Pessoa revela-se-nos na intimidade de seu gênio, oferecendo novas e fecundas perspectivas para uma penetração mais funda na essência de sua poesia.

Pelo paciente labor de Georg Rudolf foram esses manuscritos extraídos também da preciosa (e parece que inexaurível!) arca guardada em Lisboa; e com a colaborado de Jacinto do Prado Coelho e da Sra. Rudolf Lind foram eles decifrados e organizados de maneira a comporem este primeiro volume de textos inéditos; a que se seguirá logo outro, segundo se anuncia na introdução. Os textos em inglês (língua que Fernando Pessoa manejava tão desenvoltamente como a materna) foram registrados no original e em seguida na cuidadosa tradução feita por Jorge Rosa.

Como já e amplamente sabido dos amantes da poesia fernandina, o "esfíngico" poeta lusitano preocupou-se basicamente com a produção de sua obra, não se empenhando para a natural publicação, pois sabia-se um incompreendido e acreditando em seu gênio, sentia-se fadado unicamente à compreensão póstuma. Dai sem dúvida a circunstância de sua obra estar ainda praticamente inédita por ocasião da morte do poeta, em 1935, e também o fato de ele haver guardado escrupulosamente em uma arca, desde muito jovem, tudo o que escrevia: poesias, projetos de obras, páginas de diário, comentários de leituras, ensaios fragmentados acerca dos mais variados temas, etc. etc.

É sobre esse espólio do Poeta que, deste mais ou menos 1940, se vêm debruçando os estudiosos a fim de trazer à luz o testemunho poético de um homem que viveu aguilhoado pelo desejo de romper suas limitadas dimensões de ser humano e pela ânsia de tomar-se múltiplo como o universo.

Num dos manuscritos ora publicado, podemos ler sua desesperada confissão: "Ficarei o inferno de ser Eu, a Limitação Absoluta, Expulsão-Ser do universo longínquo! Ficarei nem Deus, nem homem, nem mundo, mero vácuo-pessoa, infinito de Nada consciente, pavor sem nome, exilado do próprio mistério, da própria Vida". (p. 60)

Personalidade invulgar, lá amplamente revelada por sua obra poética, Fernando Pessoa agora através destes inéditos revela-nos diretamente a dimensão abissal de seu espírito e também o valor absoluto que a arte assumia aos seus olhos.

"O meu espírito vive constantemente no estudo e no cuidado da Verdade, e no escrúpulo de deixar, quando eu despir a veste que me liga a este mundo, uma obra que sirva o progresso e o bem da Humanidade". (p. 68)

Como já aconteceu com tantos outros gênios que só viveram pelo que poderiam dar de valioso, de eterno aos homens que viriam depois, Fernando Pessoa recusou adaptar-se à dimensão precária e fugaz de um ciclo de vida aceito pelo comum dos homens e viveu

[1] Fernando Pessoa – Páginas Intimas e de Auto-interpretação, Lisboa, Edições Ática, 1966. (445 os.)

projetado no futuro, por acreditar na eternidade da arte e em sua missão de Poeta.

Um verdadeiro manancial de temas para reflexão e de “chaves” para uma maior penetração na obra fernandina, é o que encontramos neste recente volume de inéditos, que, para maior facilidade de consulta, foram ordenados em dez secções, conforme a natureza de seu conteúdo; e só parcialmente submetidos a uma sucessão cronológica, pois muitos estavam sem datas e os organizadores só puderam indicar as épocas prováveis em que foram escritos.

Abrem o volume dois esclarecedores ensaios introdutórios: “O relativismo criador de Fernando Pessoa”, por Georg Rudolf Lind e “Fernando Pessoa, pensador múltiplo”, de Jacinto do Prado Coelho; pelos quais o leitor já tem a atenção atraída para dois temas fundamentais desenvolvidos através dos escritos ali recolhidos: o fenômeno da criação, para Fernando Pessoa; e o problema da heterônoma.

Preciosos documentos reveladores da personalidade intima de um gênio, os manuscritos, agora dados a público, abarcam desde “notas diárias” de índole não-literária, com o lacônico registro dos incolores incidentes cotidianos, até as mais complexas reflexões acerca de estética, filosofia, religião, etc.

Dentre os dez tópicos em que são eles ordenados, destacamos principalmente dois pelo que trazem de importante testemunho, no sentido de esclarecer não só certas facetas da obra fernandina como também certos aspectos fundamentais do ideal estético que informou a época em que viveu o Poeta. Trata-se dos capítulos IV e V, “sobre ORPHEU, Sensacionalismo e Paulistamo” e “Sobre Paganismo, Cristianismo e Neopaganismo”.

No primeiro deles temos, em uma centena de páginas, o registro da ambiciosa e complexa posição estética de Fernando Pessoa, através da argúcia critica com que o Poeta procurava, explicar as dimensões filosóficas da arte que ele e seus companheiros estavam construindo (ou tentavam construir!).

Adepto do Sensacionalismo (arte aberta a todas as posições literárias), Fernando Pessoa desenvolve, nos textos agrupados nesse capitulo IV, uma série de interpretações acerca do que era a arte para o grupo do “Orpheu”; interpretações fundamentadas, em três premissas: “Toda arte é criação e está portanto submetida ao principio fundamental de toda a criação: criar um todo objetivo” (...); “Toda arte é expressão de qualquer fenômeno psíquico”, e “A arte não tem, para o artista, fim social. Tem sim, um destino social, mas o artista nunca sabe qual ele é, porque a Natureza o oculta no labirinto de seus desígnios”. (p. 212)

Desenvolvendo dialeticamente essas premissas, estes textos oferecem aos estudiosos da poesia fernandina uma esplêndida fonte de sugestões para pesquisa e análise, que forçosamente ampliarão as possibilidades de interpretado textual.

No capitulo V estão reunidos textos assinados por Fernando Pessoa ele mesmo e pelos heterônomos: Antônio Mora e Ricardo Reis. Versam todos eles acerca do problema filosófico-religioso da decadência do cristianismo dentro da nossa civilização, paralelamente à necessidade da criação de um neopaganismo português (em cuja linha é colocado Alberto Caeiro). De raízes rigidamente aristocráticas, a filosofia que devia alicerçar a nova cultura e a nova vida portuguesa rejeitava: “a democracia, todas as formas de governo não-aristocrático; todas as fórmulas humanitárias, (...) o feminismo, porque pretende igualar a mulher ao homem e conceder à mulher direitos políticos e sociais, quando a mulher é um ser inferior (sic) apenas necessário à humanidade para o fato essencial mas biológico apenas, da sua continuação...” (p. 227)

Rejeitando ainda as fórmulas tradicionalistas, Fernando Pessoa reivindica a reconstrução do paganismo puro dos gregos, despidos das distorções interpretativas de que vem sendo vitima. É fácil notar que, apesar das múltiplas formas que o paganismo de Fernando Pessoa vai adotando, através dos textos, o que fica é sua presença constante influindo na configuração das demais posições do Poeta.

Seja pelos textos dos dois capítulos acima mencionados, seja pelos que fornecem dados para a “compreensão”, de Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, do “Cancioneiro” ou da “Mensagem”, o volume ora lançado torna-se elemento de indispensável consulta por todo aquele que pretenda estudar a genial poesia fernandina. E ao lê-lo, inevitáveis perguntas nos assaltam: Até que ponto Fernando Pessoa teria sido sincero em seu testemunho? A extraordinária lucidez com que eles são dados, já não viria de um desdobramento da personalidade, tal como aconteceu com sua poesia? Impossível decidir. O que fica realmente é a espantosa versatilidade e inquietação de um espírito que sentia fundamente a sua complexidade.

“O autor humano destes livros”, diz Fernando Pessoa num projetado Prefácio para suas Obras Completas, “não conhece em si próprio personalidade nenhuma. Quando acaso sente uma personalidade emergir dentro de si, cedo vê que é um ente diferente do que ele é, embora parecido; filho mental, talvez, e com qualidades herdadas, mas as diferenças de ser outrem.

Que esta qualidade no escritor seja uma foi me da histeria, ou da chamada dissociação da personalidade, o autor destes livros nem o contesta, nem o apóia. De nada lhe serviriam, escravo como é da multiplicidade de si próprio que concordasse com esta, ou com aquela teoria, sobre os resultados escritos dessa multiplicidade.

Que este processo de fazer arte cause estranheza, não admira; o que admira é que haja cousa alguma que não cause estranheza”. (p. 06)

E ai temos Fernando Pessoa, ele mesmo, ou quem?

1967 – n. 26 – p. 3

INFORMAIS

Laís Corrêa de ARAÚJO

Entre os livros de poesia recebidos por esta seção, estão os de Mário Dionísio, poeta português, que lança agora, pelas Publicações Europa-América, sua "*Poesia incompleta*", onde vemos o melhor de suas produções. Do poeta português, diz Urbano Tavares que "tem o senso agudo do ritmo (...) onde se derrama a lúcida gravidade, a original visão do mundo"; e também o de Enrique de Resende, um dos componentes da famosa revista "verde", à qual este suplemento dedicou um de seus últimos números, livro intitulado "*A última colheita*", que o autor, modestamente, chama de "livro velho de um velho poeta". Se os poemas enfeixados neste volume não mostram uma unidade formal mais consonante com as pesquisas formais de nosso tempo, a sensibilidade de Enrique de Resende não envelheceu, continuando capaz de suscitar a emoção e mostrando a sua habilidade e verdadeira ternura pelo oficio de lidar com a palavra.

1967 – n. 35 – p. 3

RODA GIGANTE
UMA TORRE PORTUGUESA, COM CERTEZA

Laís Corrêa de ARAÚJO

A EDITORA

Enquanto as traduções portuguesas são bastante divulgadas no Brasil (inclusive porque a edição do livro estrangeiro em "língua portuguesa" feita em Portugal, abrange nosso País, segundo convenção internacional, embora as diferenças sintáticas, semânticas e até ortográficas existentes entre dois mundos de uma mesma língua) os autores propriamente portugueses não são suficientemente conhecidos aqui. À exceção de um Fernando Namora, de um Alves Redol, José Rodrigues Miguéis e poucos outros nomes, é raro encontrar-se no mercado de livros o escritor português, especialmente o de público mais restrito, que faz obra para consumo de uma elite intelectual ou busca criar novas relações de procedimento ficcional em temática e linguagem. Assim ocorre com o livro de Ruben A., "A Torre da Barbela", um lançamento da Livraria Portugal, de Lisboa, editora com a qual tomamos contato pela primeira vez, salvo engano. É lamentável que essa casa livreira não tenha feito uma distribuição adequada do romance de Ruben A., que não vimos nas livrarias brasileiras e que, assim, terá aqui sua circulação limitada dos amigos romancistas.

O AUTOR

O nome completo do escritor é Rubem Andresen Leitão, que ele sintetizou literariamente em Rubem A., tal como o escritor italiano Carlo B. Lúcia Machado de Almeida, que esteve recentemente em Portugal, descreve-o para nós como "uma criatura irrequieta, sumamente curiosa, ativa e de uma cultura extraordinária", enquanto o contista Murilo Rubião nos diz que em encontro com o mesmo, não se falou em literatura... O poeta de vanguarda Mello e Castro foi o primeiro a "exigir" de nós que lêssemos o livro de Ruben A., por considerá-lo o melhor romance português vivo. Nascido em Lisboa (e, curiosamente, na Praça do Rio de Janeiro), em 1920, Ruben A. é formado em ciências históricas e filosóficas pela Universidade de Coimbra, foi professor de cultura portuguesa em Londres, examinador extraordinário em Cambridge e Liverpool, trabalhando atualmente no Instituto de Cultura Brasileira da Universidade de Lisboa. Sua bibliografia já é bastante vasta, incluindo trabalhos de histórias e literatura portuguesa, em especial do século XIX e XX, obras como "D. Pedro V (um homem e um rei)". "Tratados e Actos Internacionais Brasil-Portugal", os ensaios críticos intitulados "Páginas" (de que breve sairá o/volume V), livros de viagens como "Um adeus aos deuses", a peça teatral "Júlia", o romance "Caranguejo", os contos reunidos "Cores", a autobiografia "O mundo à minha procura". Situado assim entre o presente e o passado (mas entenda-se "passado", como uma reavaliação e tentativa de compreensão de raízes culturais), Rubem A. estava apto a escrever "A Torre da Barbela", que temos agora o prazer de ler.

O LIVRO

A estória e história da "Torre da Barbela", se constrói dentro de um clima de realismo mágico, ou surrealismo ou sobre-realismo, como dizem os portugueses, unindo o fantasmagórico ao real, contando o absurdo em fatos corriqueiros. Seus personagens, mortos

há séculos, ressurgem no crepúsculo, para reviver suas aventuras, seus amores, suas miúdas pendências familiares, um modo de vida, a glória brasonada. Mesclando acontecimentos históricos com a sua realidade ficcional, fazendo intervir no passado gente e coisas do presente, Rubem A. escreve neste livro uma quase história de Portugal: "houve mesmo tempos em que a Barbela foi considerada como Capital de um continente, de onde partiam as idéias, os costumes, e até os gestos. Foi sol do pouca dura. Os gestos encolheram, a garganta secou e as idéias mirraram. Voltou a saborear-se uma simplicidade encantadora, bem pueril" (...).

Os nobres senhores e damas que deslizam pelo Jardim dos Buxos são os dignos representantes de uma mentalidade portuguesa (que encontramos reproduzida ainda hoje em carbono nestas nossas Minas Gerais), delineada em suas atitudes, ou nas pinceladas irônicas do autor: "revelava-se em todos os atos rituais uma fé muito particular - uma fé pela rama, econômica, pacata, sem incômodo do misticismo, uma fé bem portuguesa, utilizada em conversatas com as divindades sobre assuntos corriqueiros" - ou "as pessoas falam todos da véspera" – "no fundo não se importavam para nada com o que se passava à sua volta, copiaram o inútil, vegetavam nas glórias do passado, detestaram o presente como medida preventiva", etc. É assim um encontro com as raízes, com o sumo pretensioso, denso e ainda circulante de um sangue antigo e obsoleto, a palpitação de um modo de ser que persiste contra o tempo, que temos em "A Torre de Barbela".

COMENTÁRIOS

Se falamos de um "espírito mineiro" perceptível neste romance (e que A. Ávila assinalou em nós como residualmente barroco-português), temos de anotar também a linguagem do escrito, que em certos instantes nos surpreende como se lêssemos Guimarães Rosa. Observe-se: "a Torre eleva-se no real: - andamos muito atrás mesmo; - por ali ficava à espera do não-sei-que; - o sonho ali vivia acordado; - ele e o Menino Sancho se dialogaram com tanta pesca; - na vida contava também o dia de amanhã; - tudo na terra era consoante; - dei-me no completo da tua vida; - ambos se reviam no outrora; - ele definia-se ainda menino; - calava-se de palavras, etc... A linguagem-recriação de G. R. Funda-se justamente no conhecimento do nosso sertão, onde, por todas as deficiências de trânsito e comércio, se conservam intactos muitos dos símbolos verbais da estrutura lingüística portuguesa. Para nós, além desses pormenores de linguagem, sentimos que a Torre da Barbela poderia situar-se perfeitamente na província de Minas, tantas conexões podemos apalpar em seu texto entre o espírito português e o nosso: o mecanismo da mediocridade trabalhando por um monopólio psicológico, através da preservação da tradição desfibrada ("idéias de liberdade e outras promessas vindas de fora iam dando cabo da reputação do país") da monotonia, de atitudes ("o ópio aqui é a chatice"), da continuidade de uma padronização de idéias ("quantas lutas não travara o Cavaleiro para se manter vivo naquele mar de incultura? Quantas vezes não o quiseram exterminar por ele revelar idéias diferentes 'das dos outros?). É a nacionalidade portuguesa vista criticamente com grande senso de humor, com piedade e carinho, com ironia e amor, projetada como é na realidade (entre o passado glorioso, o presente restrito e a esperança de um futuro), que ressuma deste "A torre da Barbela", criado de um espírito extremamente culto, consciente, evoluído, cósmica e autenticamente moderno, que realiza programaticamente a proposição de Fernando Pessoa: "o lirismo só continuará sendo a nossa feição predominante, se não formos capazes de ter feição predominante".

1967 – n. 39 – p. 6-7

AQUILINO, O DEMIURGO BEIRÃO

Nelly Novaes COELHO

> "No deslize fluvial do tempo, os homens lá vão levados tão rápido que nem reparam, breve atingindo o salto de catarata que os despenha nos abismos do silêncio e da treva."
> (Aquilino Ribeiro)

Há quatro anos atrás, em meio às homenagens que lhe tributava todo Portugal, atingia o "salto da catarata" um dos gigantes da literatura portuguesa contemporânea, Aquilino Ribeiro. Depois de cinqüenta anos de ininterrupto labor literário, que legou ao mundo mais de meia centena de obras, tombava ele, como disse um dia que desejaria morrer: "instantaneamente, como um fruto maduro se desprende da árvore, ou um objeto se despenha, fora cio seu centro de gravidade".

E essa instantaneidade no transpor as fronteiras da vida aparece-nos como das mais belas maneiras por que poderiam ter-se extinguido a impetuosidade vital e insofreável dinamismo que, ainda aos setenta e oito anos, lhe alimentavam o ser, e que ficaram eternizados no mundo que ele modelou com sua palavra poderosamente criadora. Um mundo polulante de vida que permanece entre os homens, impedindo que o seu criador se despenhe nos "abismos do silêncio e da treva".

Escritor da linhagem dos demiurgos, dos criadores de universos epopéicos, "o gigante sem pose" (como o chamou Urbano Tavares Rodrigues) orgulhava-se de haver obrigado os homens a "verem" a realidade que os rodeava, sem idealizações ou realismos deformadores, ruas encarando de frente o claro e o escuro, o bom e o mau, o certo e o errado, pois a vida humana é um fascinante jogo rio contrastes, onde os parceiros não podem nunca acovardar-se perante os lances, Por mais duros que sejam.

Construtor de um mundo tão vivo quanto o que fervilha em suas aldeias beiroas, Aquilino arrasta atrás de si, com sua pena criadora, todo um universo de formas: montes, árvores, pedras, terras, animais, céus, ventos, sóis, luas, neves... e uma legião de criaturas cuja seiva humana e vontade bravia garantem-lhes a permanência entre as grandes personagens da literatura portuguesa.

Realmente o leitor de Aquilino é obrigado a "ver". Sua linguagem essencialmente sensorial desvenda-nos a realidade em tais explosões de formas, cores, tacto, sons, temperaturas, luzes... que a sentimos como se nela estivéssemos mergulhados. Intensamente participante do processo da vida, Aquilino era dos que aderem totalmente a cada ato que executam e a cada gesto que esboçam; e assim em toda sua imensa obra, a sua presença pessoal é um fato insofismável.

Ele mesmo tinha consciência disso, tanto assim que, comentando as suas primeiras produções, afirmou certa vez: "Cada homem é um mundo. Por isso mesmo, cada homem que sabe contar é um livro nunca igual a outro livro. O principio da originalidade está no partido que se tira de tal circunstância. (...) Além de sincero comigo, eu quis dar um lugar ao sol, a seres e coisas, que se associavam, com maior ou menor extensibilidade, ao fato de eu existir. (...) Eu era evidentemente o centro do orbe". E essa sua presença constante, mesclada à de suas personagens (como a voz do coro que comenta a tragédia), essa sua incapacidade de despersonalização (que muitos lhe inculcaram como defeito, pois pretendiam encaixá-lo em

uma definição de romancista que, absolutamente, não poderia ser-lhe imposta...) é o que faz uma das forças de sua caudalosa obra.

Desde o seu livro de estréia, em 1913, *Jardim das Tormentas*, até *A Casa do Escorpião*, de 1963 (ano de seu falecimento) o que sentimos porejando de suas estórias de pícaros, de rústicos serranos ou de citadinos é a sua voz identificada com a de suas personagens: o drama que as oprime ou a paixão que exulta brota do mesmo clã vital, da mesma paixão que empo1ga o seu criador.

"Eu soa um artista rude, filho da minha terra. Nasce-se com o berço às costas como uma geba. A Beira Alta não tem símile no Mundo. Em poucas dezenas de quilômetros reproduz-se a terra toda: amenidade e braveza, a colina e o vale, a civilização e a selvageria". Nessas palavras de Aquilino (ditas aqui no Brasil, em 1952, em um banquete em sua homenagem) temos a essência de sua obra, onde vemos, amalgamadas, as ásperas *terras* beiroas que o viram nascer, o *serrano* de vontade indomável e férrea resistência e a *presença* do Escritor (cujo sangue era o mesmo que corria nas veias de suas personagens).

Interprete do universo que o gerou (as agrestes serranias da Beira Alta, "sala de bailar dos ventos"), Aquilino Ribeiro surge na literatura portuguesa num momento de estagnação criadora para o romance. Eça de Queirós, falecido em 1900, continuava a ser o modelo a ser imitado, em frouxas tentativas sem originalidade, vitalidade ou talento. Trindade Coelho, Teixeira de Queirós, Malheiro Dias, Júlio Dantas... foram alguns dos que tentavam fazer com que naqueles anos de transição entre os séculos XIX e XX, o romance português não naufragasse totalmente. Entretanto ficaram eles no ponto de encontro entre um realismo que desaparecia e um romantismo lírico, sem dinamismo criador. Se as novas sendas poéticas, abertas pelos simbolistas ou pelos "neogarrettianos", preparavam caminho para a grande poesia que iria surgir logo mais com os "presencistas" e principalmente com Fernando Pessoa... a verdade é que o setor da prosa apresentava-se como uma planície melancólica, nua e estéril pelo não-aproveitamento de seu húmus fecundo.

Assim, foi esse o primeiro grande valor de Aquilino: voltar-se para aquilo que lhe parecia mais genuíno na raça portuguesa; para as forças vitais que haviam forjado o seu povo e feito dele, a certa altura dos séculos, o instrumento de expansão do universo. O mundo não pode esquecer que foi, principalmente, pela gigantesca determinação da Vontade e do Valor da pequena nação lusa que, um dia, ele teve os seus horizontes ampliados e se tornou muito maior.

O que se propôs Aquilino foi, portanto, escrever a "gesta bárbara e forte dum Portugal" que agonizava naquele momento; e reavivar as virtudes amortecidas pelo caos e desnorteamento que afligia a nação naqueles primeiros anos do século.

Daí, sem dúvida, no momento em que publicava seu terceiro livro, *Terras do Demo*, ter Aquilino se intitulado "mais cronista que carpinteiro de romance", muito embora, quanto à estrutura narrativa, precisamente esse seu livro apareça como dos mais bem realizados no que diz respeito à "composição de romance". Nele, o declarado propósito do Autor foi "descer a arte sobre a bronca, fragrante e sincera. Serra e em certa medida ativar o desquite entre a Língua e a Literatura desnacionalizada, francizante de que se atulhava a praça".

Foi principalmente nesse romance vigoroso, rude como o "espaço" bravio em que ele se desenrola, que se expande com toda sua pujança e força telúrica a linguagem que individualiza o estilo aquiliniano. Aderindo àquela agreste e infrene realidade. Aquilino realiza um verdadeiro amálgama do vernáculo puro dom o linguajar regionalista de cunho arcaico, mesclado ao contemporâneo resultando dessa fusão uma língua viva e saborosa (embora um tanto "fechada" ao leitor brasileiro), que Oscar Lopes definiu expressivamente como a "melodia idiomática de um povo real", um povo que sentimos palpitar tão vivo, como o seu criador desejou mostrá-lo.

"A aldeia serrana", diz o romancista no Prefácio, "como aquela em que fui nado e

batizado, e me criei são e escorreito, é assim mesmo: bulhenta, valerosa, cuja, sensual, avara, honrada, *com todos os sentimentos e instintos* que constituem o *empedrado da comuna antiga*. Ainda ali há Abraão, e os santos vêm à fala com os zagais nos silenciosos montes; ali roda o velho carro visigótico nos caminhos romanos, mais vemos do que eles. É pagã, e crê, em sua religiosidade toda exterior, adorar o Deus de S. Tomás. Conta pelo calendário gregoriano estes terríveis dias de peste, fome e guerra, e está imersa nos nebulosos tempos do rei Vamba.

Em tais condições de primitividade, a *pena descreve*, mas tornar-se-ia *ridícula analisando*. Para dar a verdade local tem de abstrair da linguagem erudita que forjavam árcades, pregadores e gongóricos vales de má morte; todas as aquisições da ciência, no tocante ás enfermidades da alma e do corpo, e que são de socorro tão prestimoso ao escritor, ficam fora se a técnica é severa. (...)

Parece-me que esta literatura, porém, é uma necessidade, corresponde a *picar na nascente*, renovar o veio *da Língua* viciado por outras Línguas, corrompido pela gíria da urbe, rebater no estilo dos Quinhentistas, ainda com as rebarbas dum torno, por demais mecânico e latinizador. A *madre é na aldeia*: ali está *puro o idioma*.

Aliás, uma das principais metas da luta de Aquilino como escritor foi, desde o inicio, provocar "urna reação salutar lingüística" no cenário literário português, onde ele denunciava o império dos galicismos e o desprezo pela língua materna, como "um sintoma alarmante de despersonalização literária".

"A primeira condição para um renovamento literário", diz ele, já a meio de sua carreira, "estava em reformar a linguagem com reta e compenetrada consciência. Podia conceber-se que houvesse uma literatura vasada numa língua de farrapos? (...) Uma língua dá-nos a impressão pela fonética, duma extrema labilidade e, todavia, não há nada mais, consistente. A sua *estrutura* é de *natureza sólida*, com as cartilagens e ossatura dum *organismo vivo*. A sintaxe e mais a morfologia constituem sua nervação interna. O verbo é uma síntese fisiológica. Portanto, para definir uma espécie de homens, exprimir-lhes o "eu", fazer a reportagem de suas ações, não há como o idioma natal". Como vemos, Aquilino compreendia a língua como um ser vivo, e assim a tratou sempre, ao longo de meio século de atividade continua. Em de ficção, de história ou simplesmente ensaística, a *linguagem* se nos revela como uma das *essencialidades definidoras* do ser humano; e dai o fato de ela ter superado de muito a simples função de *instrumento revelador* de uma problemática, impondo-se como um dos *elementos estruturais* mais responsáveis pela significação global da obra aquiliana: a revelação dos valores definidores da raça portuguesa.

Assim o renascimento literário que Aquilino Ribeiro inicia no cenário português remonta, como todos os renascimentos, "às origens, aos clássicos e ao povo". Face à visão global de sua vasta obra (em que vemos cultivados os mais variados gêneros literários), damo-nos conta de que a realidade anímica lusitana é ali grande presença.

Longe do cromatismo folclórico dos "neogarrettianos" ou do pessimismo sombrio dos naturalistas, ao se voltarem para a realidade rústica do povo; Aquilino, sem idealizar, vai transformá-la no material vivo com que modela a sua obra. Prendendo-se ao tradicionalismo, não foi o folclore pitoresco e decorativo o que o preocupou, mas sim o "ser vital" que define um povo. E onde realistas e naturalistas só viram atraso, ignorância, miséria, boçalidade e maus instintos. Aquilino desvenda novas dimensões: esperteza, malícia, vontade indomável, individualismo exacerbado, um código de honra imposto pelo meio rude e a força soberana dos instintos, atuando no obscuro labor da *procriação* e da *sobrevivência* individual.

Apesar de apresentar um mundo feroz, onde a lei do mais forte ou do mais esperto, um sem outra justiça além daquela que o homem consegue pelas próprias mãos, a atmosfera que se respira em sua obra não é sufocante e sem horizontes como a que marca a visão "fechada" dos que, antes dele, quiseram mostrar também idealizações o mundo primitivo das aldeias,

contrapondo a civilização à selvageria. Não obstante a sua dureza, o mundo da ficção aquiliniana é “aberto”, todo ele ressuma de vida, de ânimo para a luta, de crença inabalável nas forças realizadoras do homem, quando não-fraudado em sua natureza livre.

Via Sinuosa, *Terras do Demo*, *O Malhadinhas*, *Batalha sem Fim*, *Volfrâmio*, *Quando os Lobos Uivam*... são alguns dos grandes momentos da novelística aquiliniana, onde, sem dúvida alguma, vamos encontrar as várias faces de uma realidade social estática e anquilosada (isto é, paralisada no tempo pela persistência e continuidade de fórmulas de vida, não compatíveis com as mutações exigidas pelo avançar do progresso europeu do séc. XX...). Porém o importante é verificarmos que os elementos, que compõem essa realidade social estática são essencialmente dinâmicos; donos de uma extraordinária reserva vital. Elementos; portanto, naturalmente dotados para realizarem uma obra renovadora positiva e atuante; no caso de serem, colocados numa engrenagem econômico-social que pudesse -usar toda a potencialidade neles represada (ou deformada) por um sistema de vida anacrônico e superado. -

Mesmo em *Terras do Demo*, seu romance mais carregado de cores sombrias e ásperos contornos, essa vitalidade anímica e criadora assoma nos rudes vícios e severas virtudes de suas personagens, cujo comportamento mostra mais clara que nunca a funda convicção aquiliniana de que, “um homem não existe por si, mas no polipeiro social”; e que para conhecê-lo, é preciso conhecer o meio em que ele vive, a língua que ele fala e os homens que com ele convivem.

“Para mim”, disse Aquilino reiteradas vezes, “o homem só conta no seu meio, tanto físico como social. Quero-o evolucionando no cenário que lhe é próprio. É cada ser ou cada coisa à volta, um amigo, um cão, uma árvore, desempenham o seu pequeno papel, têm pelo menos importância documental”. E essa integração homem-universo é o que define a obra aquiliniana.

Vivendo em um momento em que se fragmentava a visão humanística do homem frente ao universo, em que se rompiam os vínculos invisíveis que uniam o homem ao “espaço” circundante e ao próprio homem (lembremo-nos apenas de dois nomes representativos desse rompimento e que começam a escrever na década de 10: Fernando Pessoa e Kafka...), Aquilino, apesar de sua rebeldia -iconoclasta e demolidora de valores, continua o ciclo dos demiurgos, daqueles que revelam uma “cosmovisão” alicerçada em um profundo humanismo, em uma inabalável crença na solidariedade entre o espírito do homem e o universo. Pelo seu processo criador de imagens; linguagem, temática, etc., a sua obra desvenda a fé na potencialidade criadora do homem e na participação do universo em sua luta pela conquista da vida. Dai, o ter ela adquirido aquela dimensão com que a arte humana nasceu: a de *mediadora* entre homem e natureza, entre visível e invisível.

Não importa quão feroz, sombrio e pessimista seja o mundo humano fixado objetivamente nas estórias que Aquilino escreveu... o que conta é a atmosfera de euforia vital que delas se evola; é o que elas revelam de crença no ser humano e em seu poder realizador, quando não-travado por obstáculos exteriores, obstáculos que obrigam o homem a ser o lobo do homem.

1967 – n. 43 – p. 2

FERNANDO PESSOA: ECONOMISTA

Francisco IGLÉSIAS

Fernando Pessoa tornou-se nome conhecido no Brasil há pouco tempo. Publicando apenas alguns escritos, e de maneira irregular, só com a edição de suas obras completas é que conquista o lugar que merece, de maior poeta da língua em nosso século. No Brasil, público numeroso conhece e ama os versos do português que viveu a mais estranha das aventuras artísticas, dividiu-se em atividades singulares e contraditórias, escandalizou os concidadãos pelo comportamento original e deixou urna obra extensa e de alto valor.

Ele próprio reconhecia a sua complexidade, desdobrando-se em personagens-autores: Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e outros ainda, com. menos nítida caracterização, dividem com Fernando Pessoa o maior legado poético de Portugal em nosso tempo.

Não é do poeta, entretanto, que vamos tratar nesta nota, mas de face menos conhecida do autor, que é a sua obra de economista. Urna editora portuguesa; bastante misteriosa, ofereceu-nos em pequeno volume alguns estudos do poeta, nos quais ele ora fala como economista e sociólogo, ora como historiador ou contabilista, administrador, homem de negócios ("Sociologia do Comércio", Notas e posfácio de Petrus – Obras fundamentais da cultura portuguesa, Coleção Antologia, 111 páginas). A preocupação com econômico é que se sobrepõe as outras. E a obras como essa, com certeza, que se refere Adolfo Casai Monteiro: "são numerosas as publicações, feitas há alguns anos, no Porto, com um critério assaz fantasista, sob títulos arbitrários quase sempre, as quais, não obstante, têm sido úteis ao conhecimento de trabalhos ignorados" (Fernando Pessoa, Livraria Agir, p. 111). Temos no livro que se deseja comentar: "A evolução do comércio" publicado na "Revista de Comércio e Contabilidade", de Lisboa, em 25 de março de 1926); "A essência do comércio" (25 de janeiro de 1926) ; "As algemas" (25 de fevereiro de 1926); "Régie monopólio, liberdade". (25 de fevereiro e 25 de março de 1926); "Organizar (25 de abril de 1926). Entre um estudo e outro, "Máximas sociológicas", em que há considerações sobre o comércio ou conselhos ao homem de negócios.

É com curiosidade que se lê o livro. É evidente que não se vai buscar nele uma lição de economia, mas somente outra manifestação de inteligência e da originalidade do poeta. E note-se que a leitura nada tem de decepcionante: pelo contrário, temos aí a mesma lucidez, a penetração crítica, a linguagem exata a que já nos havíamos habituado com a leitura de sua prosa em "Páginas de doutrina estética" ou "A nova poesia portuguesa", em que se revela como crítico, ao lado da singularidade de algumas opiniões, do espírito de humor de algumas análises.

O livro não nos surpreendeu. Em passagens de sua obra poética, Fernando Pessoa tocou acidentalmente em tais assuntos, como ao falar das mercadorias, seu embarque e faturas, na "Ode Marítima": "As faturas são feitas por gente / que tem amores, ódios, paixões políticas, às vezes ciúmes. / Há quem olhe para uma fatura e não sinta isto. / Com certeza que tu, Cesário Verde, o sentias. / Eu é até ás lágrimas que o sinto humanissimamente. / Venham dizer-me que não há poesia no comércio, nos escritórios! / Ora, ela entra por todos os poros... Neste ar marítimo respiro-a".

Pela leitura da biografia do poeta, de João Gaspar Simões ("Vida e obra de Fernando Pessoa, História de uma geração" – Lisboa, Livraria Bertrand, 2 volumes), sabíamos que ele,

adolescente, em 1903, fora aluno da “Comercial School”, em Durban, na África do Sul, onde o padrasto era cônsul; que, quando jovem, teve emprego de correspondente estrangeiro em casas comerciais, de datilógrafo hábil em correspondência de francês e inglês; mais tarde, com quase quarenta anos, requereu patente de invenção de um anuário indicador sintético, por nomes e quaisquer outras classificações, consultável em qualquer língua. Nessas funções de empregado de escritório comercial ou de inventor de mecanismos para racionalização de serviços revelam-se as raízes de seu conhecimento da burocracia dos negócios ou preocupações com a vida comercial. Depois, em 1926, veio a adquirir, com o cunhado, a “Revista de Comércio e Contabilidade”, em que publicou diversos artigos técnicos: além dos que constam do livro “Sociologia do Comércio” – agora editado, - outros, como “A cotação de C.I.F. inclui as despesas com a fatura consular”, “Como os outros nos vêem”, “Os preceitos práticos em geral e os de Henry Ford em particular”, “A reforma do calendário e as conseqüências comerciais” (João Gaspar Simões. Vol.. II. p .336).

No estudo sobre a evolução do comércio, Fernando Pessoa declara que não buscou elementos nos Tratados nem teve mestres. O “estudo é propriamente nosso (...) O conhecimento atento da história, e a análise firme dos fatos que ela fornece, foi quanto nos foi preciso para a sua elaboração” (p. 13). E é interessante ver o poeta doutrinar, como um professor bem comportado, que o comércio, no seu desenvolvimento, tem atravessado três fases – a do comerciante mercador, a do comerciante negociante e a do comerciante industrial.

Em “As algemas” é que está sua definição ante os problemas econômicos, quando se declara inimigo de qualquer limitação ou intromissão dos poderes públicos nos negócios. É um liberal exaltado, em livre cambista como poucos do século XIX. Depois de considerar o assunto, conclui: “examinados todos os gêneros de legislação restritiva, chegamos à conclusão que todos eles tem de comum (1) prejudicar o comerciante, (2) produzir perturbações econômicas, (3) nunca beneficiar, e as mais das vezes prejudicar as próprias classes em cujo proveito essas leis são feitas. A legislação restritiva, em todos os seus ramos, resulta, portanto, inútil e nociva” (pág 64). Estamos aí diante do mais irrestrito liberalismo econômico.

Em “Régie, monopólio, liberdade” manifesta-se contra a ação do Estado: “a administração do Estado é o pior de todos os sintomas imagináveis. (...) De todas as coisas “organizadas”, é o Estado em qualquer parte ou época, a mais mal-organizada de todas” (p. 68). Escreve contra o funcionário público, que vê como elemento nocivo, incapaz, sem energia. As idéias de nacionalização, socialização ou administração de Estado, parecem lhe defendidas por “mitologia de argumentos”, própria para contos humorísticos, ou discursos políticos (p. 74). Ainda o liberalismo econômico, como se vê.

Nesses escritos não há citações ou apelos a autoridade quem quer que seja O autor é independente dogmático, não hesitando em afirmações como a de que a sociologia é uma pseudo-ciência, ou pelo menos,uma proteciência (p. 68). Às vezes se compraz no paradoxo, outras vezes se perde no jogo de palavras, como gostava de fazer em alguns poemas e que, em estudos de sociologia ou economia, pode parecer verdadeira logomaquia. Como do escrever que “só os espíritos superficiais desligam a teoria da pratica, não olhando a que a teoria não é senão uma teoria da prática e a prática não é senão a prática de uma teoria” (pág. 8).

Não apenas a assuntos econômicos Fernando Pessoa dedicou atenção. Sem falar em problemas estéticos, enquanto filosofia ou literatura, sobre os quais escreveu extensa e magnificamente, tratou de questões de moral e de política, quase sempre com escândalo do maior número.

Se seus ensaios estéticos, éticos e políticos já mereceram atenção da critica também estes de economia, embora menos importantes, merecem consideração. João Gaspar Simões mal os refere, entretanto, eles revelam um aspecto interessante, que é a conjugação, no que se poderia chamar de ideologia de Fernando Pessoa, entre o seu proclama do liberalismo político

nem sempre coerente nas reviravoltas da vida portuguesa de seu tempo – e as idéias de liberalismo econômico. Não nos parece haver lógica, perfeita entre esse liberalismo enfaticamente afirmado e as atitudes que o cidadão assumiu e as posições que tomou, por vezes antes marcadas por certa intolerância e mística que nos parecem condizer mais com outros sistemas políticos.

A nosso ver, está aí, na contribuição para esclarecimento de suas idéias, a significação desses pequenos ensaios, que, quanto ao mais, pouco representam. Se não chegam a existir para a Economia, os ensaios também não constam para Fernando Pessoa enquanto autor – a não ser neste aspecto de esclarecimento de sua posição ante problemas sociais. Não lhe enriquecem a obra, mas, para os que amam a sua poesia e se interessam por sua personalidade, a leitura é feita com delícia. “Sociologia do comércio” vale, sobretudo, como nova possibilidade de contato com o poeta que escreveu: “de resto, a minha vida gira em torno de minha obra literária – boa ou má, que seja, ou possa ser. Tudo mais na vida tem para mim um interesse secundário” (Páginas de doutrina estética, Lisboa, Editora Inquérito, p. 309). Fernando Pessoa economista e sociólogo é como Fernando Pessoa comerciante, tradutor, astrólogo, inventor, político, simples acidente na existência de quem foi, no sentido mais alto e puro, um alto e puro poeta.

1968 – n. 71 – p. 10

PSICOLOGIA NOTURNA DAS MASSAS

Ana HATHERLY

Recentemente li uma obra de ficção científica em que o autor, referindo-se às excepcionais reações dos indivíduos considerados coletivamente falava de "psicologia noturna das massas".

Suponho que nunca ninguém pois em dúvida que a psicologia é uma ciência obscura, dirá que elabora no escuro ou aprofunda o escuro. Que é uma ciência do escuro. A psicologia é uma ciência, ou um ramo da ciência, que elabora em termos de hipótese, pesquisa e demonstração e utiliza tanto o processo indutivo como não recusa o empírico e o recorrente.

A psicologia é uma ciência que estuda a alma. No homem, mesmo nos instrumentos musicais ou nos sapatos, a alma é um suporte, um sustentáculo, que aquele que a tenha permite todas as vibrações, deslocações e situações dinâmicas.

As massas é um termo com variada acepção mas aqui é utilizado do sentido de significar plural de indivíduos. A massa ou massas e o conjunto de anônimos indivíduos.

Depois de este breve esclarecimento terminológico gostaria de falar de algumas aplicações práticas da psicologia das massas. Por exemplo: Da publicidade.

Segundo poderemos aprender em qualquer manual da especialidade, a publicidade divide-se em dois ramos bem definidos: A publicidade política, também chamada propaganda. Se bem que estes dois ramos de uma mesma técnica se proponham fins distintos, mantêm-se comuns a um e a outro os seguintes princípios:

a) A um caráter de informação (explícito)-expõe ou ressalta as vantagens de um produto, de um artigo, de um serviço, etc.; exalta ou expõe o potencial de uma nação, de um partido, de um candidato etc..
b) Em caráter de sugestão (forte)- O fim visado, num e noutro casos, é uma adesão total e convicta.
c) Um caráter de urgência (psicológica)- o indivíduo visado (massa) é conduzido ou induzido a ação imediata e concordante com a proposta.

Julgo importante dever acentuar aqui a principal característica da publicidade, também chamada técnica da sugestão interessada para fins lucrativos (pode-se sugerir aqui um interesse mútuo), característica que é a persuasão por aliciamento.

Um produto é-me proposto, sugerido, apresentado de tal forma que eu (massa) devo sentir com relativa rapidez todas as vantagens que posso usufruir da sua aquisição e, aspecto relevante, a vantagem da minha superior discriminação que me permite reconhecer entre tantos artigos expostos aquele que é bom, o melhor, o único produto que me convém, que foi fabricado para mim, tendo em vista a minha inteligência, a minha sensibilidade, a minha disponibilidade financeira e as minhas secretas inclinações. Não poderei recusar-me a aquisição desse produto ou a adesão a esse partido ou a esse candidato. De outro modo me estarei irremediavelmente privando de algo que não posso nem devo recusar-me; de outro modo, perante meus próprios olhos me estarei atraiçoando, inferiorizando, tornando-me indigna da confiança dos que laboram contando comigo.

A publicidade dizem-nos ainda os manuais, é filha da propaganda uma arte muito antiga. Consideremos que desde dos Arcos do triunfo às etiquetas de alfaiate toda a extensa espantosa iconografia de que hoje dispomos, é isso: a marca da importância de algo que é preciso divulgar, lembrar, praticar, consumir, produzir, instigar, amar, comparar, substituir, prolongar.

Quando eu (indivíduo) penso nestas coisas fico muito perturbado. Resolvo sempre resistir da maneira mais peremptória a todas essas solicitações insidiosas. Resolvo sempre manter a minha lucidez, custe o que custar.

Penso nessas coisas e penso assim principalmente quando viajo, quando me desloco a grandes cidades, como Londres, por exemplo,. Em Inglaterra (como na América) a publicidade (em seus dois ramos fundamentais) é uma arte de grande cilindrada. É um mecanismo sabiamente acelerado.

Por exemplo: Uma vez ia pela rua a fora a olhar naqueles copiosos cartazes e de repente fui obrigada a deter-me diante de um deles em que se anunciava uma determinada marca de cigarros (não posso dizer o nome por causa do código da publicidade). Era admirável. Havia barcos, ondas, velas, sol, risos, tudo tão alegre, tudo tão leve, dele emanavam espirais de prazer e frescura, Ah! Como era bom, convidativo, dispunha-me já a ir a primeira tabacaria para comprar desses cigarros (foi tão imperioso que não tive tempo de pôr a funcionar o meu mecanismo de defesa) quando verifiquei que precisamente à direita desse magno cartaz estava um outro igualmente grande e formoso representando um gigantesco cinzeiro cheio de pontas de cigarro muito frias, cheirando como só as pontas de cigarros frios capazes de cheirar. E estava escrito: SMOKING IS BAD FOR YOU. Não fumes, faz-te mal.

Fiquei exasperada. Com que facilidade me deixaria eu (indivíduo ou massa?) Aliciar pelo fabricante de cigarros! Se não fosse o segundo cartaz advertir me não teria eu cometido mais um atentado contra estar e prosperidade da minha família, contra a regularidade humoral do sistema social?

Resolvi prestar muito mais atenção a essas ciladas e manter-me lúcido, custasse o que custasse.

E pensando assim enveredei pela Oxford Street, W1, Oxford Street é uma rua que tem cerca de 3 quilômetros de comprido por 60 metros de largo. È uma rua muito importante porque é ai que se encontra um dos maiores centros comerciais da Europa. Eu estava portanto em Londres, cidade com uma população cerca de 11.000.000 de indivíduos(massa). É uma cidade em que tudo se faz em grande escala, em escala industrial. O processo de concepção, fabricação e distribuição em série é o processo universalmente adotado. A técnica da evolução cíclica é outro dos aspectos. Os artigos são lançados, periodicamente retirados, novamente lançados etc. O mesmo se diz de individualidades alturas de incão de sapato, de cabos de guarda-chuva, etc. Ou simplesmente de cores.

Por exemplo: Quando eu andava a passear pela dita Oxford Street, nessa estação a cor da moda era o roxo. Não sei quantas lojas há em cada passeio de Oxford Street. Mas são muitas. Comecei numa ponta (Vinha de Marble Arch) e andei lentamente olhando as montras. Ao fim de cerca de 300 metros de montes em que tudo era Roxo, comecei a ficar interessado, direi mesmo, preocupado. Comecei a olhar para as pessoas que, como eu, circulavam nos passeios. Todas elas que poderiam considerar de algum modo relevantes, estavam vestidas de roxo ou ostentavam pelo menos um acessório dessa cor. Continuei andando, olhando as montras, olhando as pessoas. Começou a chover mas eu continuei andando porque resolvera averiguar a extensão daquela campanha do roxo. Andar 2 ou 3 quilômetros à chuva para confirmar uma simples hipótese requer muito espírito de sacrifício.

Mas eu não recuei.

Prossegui afincadamente e sempre racionando sobre a importância da psicologia aplicada, que é o princípio em que se baseia a psicologia as massas em que é o princípios reguladores da distribuição e do consumo, considerava, a maneira irrefletida como agem as massas, como são inconscientes das manipulações sofridas, manipulações sobre elas exercidas pelos interesses cúpidos, capitalistas interesses da engrenagem da economia que é um conjunto de rodas dentadas vigiadas por uns raros cérebros que vigiam os pêndulos tão precários do indício da volubilidade da alma humana e dela a orientam até, para que fins.

Foi nesse momento que me encontrei dentro de um estabelecimento tão diferente de todos os outros. Tudo ai era em armários fechados. Nada nos era imposto, sugerido ou insinuado. Era um local de eleição um estabelecimento para indivíduos lúcidos e incorruptos, indivíduos apenas autodeterminados.

Como me sentia bem!

Considerava alegre esta minha situação quando uma empregada sorridente se dirigindo a mim perguntou:

- O que deseja?

Então eu respondi entusiasmada:

- Por acaso não tem qualquer coisa de roxo?

1968 – n. 72 – p. 10

Novelas Pouco Exemplares

Nelly Novaes COELHO

Ao terminarmos a leitura destas *Novelas Pouco Exemplares (1), a* mais recente publicação de Joaquim Paço D'Arcos, pensamos no longo caminho que o Romancista vem percorrendo desde *Ana Paula*, publicado em 1938, até este último volume, em quase 30 anos de ininterrupta atividade literária. E nesse rememorar, vieram-nos à lembrança as palavras em epígrafe, escritas por João Gaspar Simões, ao comentar, no longínquo 1944 (a propósito do então recém-publicado *O Caminho da Culpa*). A *dimensão humana* com que ele via marcado o romance social que Paço d'Arcos estava construindo.

E delas nos lembramos, pelo fato de terem sido suscitadas ao crítico português, naqueles idos de quarenta, como resposta indireta aos que, na ocasião refutavam a nascente arte novelística do Romancista lisboeta; apoiados nas exigências da nova estética que surgia naquela década: o *neo-realismo.* O qual, como todo movimento novo nascia com a febre das intransigências. Tudo que não fosse literatura "participante", quase panfletária... era rotulado sucinta e pejorativamente de "arte pela arte".

É de se compreender, portanto, a reserva com que Paço D'Arcos foi acolhido por certa linha dogmática da Crítica "vanguardista"; uma vez que ele, iniciando sua carreira de Escritor na década de 30 (década de fermentação que, em Portugal, precedeu a eclosão do movimento neo-realista), não se voltava, nem para a *miséria social*, nem para as *linhas desintegradoras* do "novo romance" (a linha do irracionalismo moderno, em suas várias faces). O seu "campus", predileto foi, desde sempre, a aristocracia do dinheiro, foram os novos "barões" que manejam os cordéis do jogo sócio-político-econômico que domina o mundo de hoje. As suas "soluções estéticas" arraigavam nos processos que haviam feito a grandeza do gênero romancístico no século XIX. Assim, Paço D'Arcos desagradava tanto aos "neo-realistas" voltados para o mundo sombrio da miséria; como aos "vanguardistas", mergulhados no mundo do inconsciente...

É compreensível, portanto, que certa, linha da crítica se tivesse voltado contra seus primeiros romances, os do "ciclo lisboeta" *(Ana Paula* – 1938 (atualmente em 11. ed); *Ansiedade* – 1940; *o Caminho da Culpa* – 1944...); acusando o Romancista de não se debruçar sobre a vida dos miseráveis, sobre os problemas prementes que angustiavam o mundo naqueles anos de guerra: problemas que haviam sido eleitos pelo atuante movimento neo-realista que, naquele momento, ensaiava os primeiros passos renovadores que haviam de transformar a literatura portuguesa contemporânea.

Porém, múltiplos e diferenciados são os caminhos da Arte... E hoje, distantes da polêmica inicial, vemos que cada qual tinha, a seu modo, a sua parcela de razão.

A verdade, porém é que Paço D'Arcos nunca fez arte gratuita divorciada dos problemas prementes do seu tempo, de sua terra, como alguns queriam fazer crer; nem tão pouco se confinou no "caráter estritamente social dos conflitos humanos". Simplesmente, ao pretender depor sobre sua época, escolheu para esse depoimento, como ele próprio o confessou (2), o campo mais acessível à sua visão e experiência pessoal: a área social dos "privilegiados" da fortuna e do sucesso.

Foi Ribeiro Couto, no Prefácio à edição brasileira de *O Caminho da Culpa* (1945), dos primeiros a colocar em justa equação a obra novelística de Paço D'Arcos.

"Será social apenas a obra que refletir uma só modalidade de miséria e uma só modalidade de conflitos? Não será social, toda a obra de arte de conteúdo humano? Mas se ninguém quisesse, pudesse ou soubesse escrever a vida de Ana Paula, ou de Eugenia Maria de *O Caminho da Culpa*, como completar o retrato de uma sociedade, de uma nação, de uma época? Toda a exclusão intencional em matéria de Arte, padece da mesma insuficiência de visão.

Excluir a aristocracia e a plutocracia do romance lisboeta de 1944 seria tão absurdo quanto desinteressar-se intencionalmente, da pequena burguesia que vegeta nos quartos andares da Baixa ou o poviléu que esfervilha nas ruelas da Mouraria ou de Alfama.

Cada qual que fale do que melhor sabe..."

E é isso o que tem feito Joaquim Paço D'Arcos, nestes trinta anos de atividade literária; firmando-se como um dos escritores mais fecundos da moderna literatura portuguesa. *Ana Paula* (38); *O Caminho da Culpa* (44); *Tons Verdes em Fundo Escuro* (46); *A Corça Prisioneira* (56); *Memórias duma Nota de Banco* (62); *O Braço da Justiça* (64); *Cela 27* (65)... são alguns dos títulos que julgamos merecedores de destaque. Enveredando pelos vários gêneros: romance, teatro, poesia, ensaio... Paço D'Arcos representa-se hoje como responsável por mais de duas dezenas de livros (cujas traduções para o francês, italiano, espanhol, alemão e finlandês chegam a quase trinta títulos...); e a cada obra publicada reafirma-se amplamente, não só como o arguto "cronista da sociedade lisboeta" (como a Crítica o consagrou), mas principalmente como o "romancista de almas", devido ao seu peculiar talento de captar, com aparente gratuidade, ironia e leveza, as fundas tragédias que se desenrolam no oculto de cada ser, *dissimuladas sob a máscara social*.

É esse, sem dúvida, o principal segredo da arte de Paço D'Arcos; segredo que, unido no seu talento de "contador de estórias", fazem de sua obra uma das mais populares da ficção portuguesa atual. E nesse sentido, Paço D'Arcos faz suas, as palavras de Érico Veríssimo:

"Mas será que não descobriram ainda que, antes de mais nada, o que eu quero é contar histórias? Nunca declarei que desejava salvar o mundo, fundar uma religião ou criar um sistema filosófico". (3)

E, a propósito dessa afirmação do Romancista brasileiro, Paço D'Arcos prossegue em seu comentário à posição de artista que ele próprio adotou: "... contar histórias é já missão bem alta para um escritor. Nessa narração de histórias cabem todos os prodígios, toda a sedução da criação de beleza, a possibilidade infinita de todo o Mal e de todo o Bem. Não é por se enfeudar, contudo, a forças transitórias que o artista passa, de instrumento daquele, a instrumento deste. *É dentro de si, não sua formação moral, na força que lhe advém de intima e conscienciosa meditação,* que ele encontra o estímulo para se elevar acima do pântano e abrir à arte novos caminhos de luz". (4)

Fiel a essa atitude frente à Arte, assumida desde seus primeiros livros, Paço D'Arcos volta novamente a público com estas *Novelas Pouco Exemplares*; volume que engloba três novelas ("A lenta agonia do Dr. Maldonado"; "Só o ódio ficou ao de cima" e "O olho de vidro"), onde voltamos a encontra a temática e o clima social característicos de sua ficção, o impiedoso jogo dos interesses e ambições pessoais, focalizando numa faixa privilegiada da sociedade, o da alta burguesia lisboeta.

É, pois, dessa refinada área social que Paço D'Arcos continua arrancando suas estórias e conduzindo-as com o pulso de narrador que já lhe conhecíamos, isto é, com o dom de prender o leitor, página a página, até as palavras finais do desenlace, sem que em momento nenhum o interesse esmoreça.

Nestas três novelas, através de estórias dispares e completamente distantes uma das outras, temos em essência a mesma força-geratriz que define o universo da ficção de Paço D'Arcos: a *precariedade da vida exterior ou a duplicidade inerente à condição humana*.

O desagregar do mundo familiar do Dr. Maldonado, durante sua lenta agonia; a inesperada verdade acerca da morte de Sérgio ou o revoltante incesto de Fred... são nestas três novelas os "eixos" da efabulação, em torno aos quais o Romancista vai desmascarando, gradativamente, o fundo excuso, egoísta ou frustrado que se oculta em cada um, sob a máscara afivelada para o convívio com os outros. E a conclusão a que se chega ao final é que a vida é uma dolorosa e trágica farsa.

Com sua lúcida consciência da "condição humana" e com a paciente meticulosidade de um colecionador, Paço D'Arcos vai-nos desvendando, pouco a pouco, os aspectos mais insólitos da realidade comum e prosaica, que inicialmente nos coloca pela frente. De página a página, há como que um esfarelar-se de formas; e aquilo que foi apresentado como "realidade" vai-se fragmentando, até não restar senão pobres resíduos de almas solitárias ou, então, encurraladas nas próprias paixões egoísticas.

Inegavelmente, o tom displicente e aparentemente gratuito (repassado de um humor pessimista), com que as estórias vão sendo contadas, é um dos elementos característicos do estilo irônico de Paço D'Arcos; e sem dúvida o elemento intensificador da denúncia implícita em suas "intrigas": a realidade exterior, visível, nunca reflete a Verdade, esta se aninha nas almas e se mascara ciosamente, até o momento em que é espicaçada e então salta para a luz como uma fera acuada nas sombras.

Com estas *Novelas Pouco Exemplares*, Paço D'Arcos acrescenta mais um elo à sua posição de romancista, já amplamente definida através de uma alentada obra: a de captador dos intrincados e ocultos caminhos das relações humanas, condicionadas ou deformadas pela labiríntica rede dos interesses criados; rede que cria e desencadeia as tragédias mais dolorosas; aquelas que, ocultamente, minam o espírito humano e o destroem.

★ ★ ★

(1) Joaquim Paço D'Arcos – *Novelas Pouco Exemplares*. Lisboa, Guimarães Editores, 1967.

(2) J. Paço D'Arcos – "Confissão e Defesa do Romancista" (Conferência proferida em Coimbra, em novembro de 1945) in *Pedras à Beira da Estrada*. Lisboa, Guimarães Editores, 1962.

(3) Érico Veríssimo, apud Paço D'Arcos – *op. cit*. p. 116.

(4) Paço D'Arcos – *op. cit*. p. 116.

1968 – n. 73 – p. 6

Romance: O Mundo em Equação

Nelly Novaes COELHO

"O que é romance? Quais os seus limites?
Não respondamos a estas questões; perguntemos
antes: que haverá do mundo dos homens impossível
de equacionar em termos de ficção?"

Com essas perguntas, Alexandre Pinheiro Tôrres abre sua mais recente publicação, *Romance: o mundo em equação* (1), tocando no ponto nuclear da estética literária contemporânea: o consciente ou inconsciente imperativo de equacionar o mundo em termos de ficção, em termos de arte.

Alexandre Pinheiro Tôrres é nome já sobejamente conhecido no cenário intelectual português, onde se destaca como um dos seus ensaístas mais lúcidos e mais avançados, intensamente participante das mutações por que está passando a vida contemporânea. Exercendo as atividades de crítico, paralelamente às da criação literária (como poeta, como ficcionista e, segundo recente notícia, brevemente como teatrólogo). A. Pinheiro Tôrres tem estado intimamente ligado aos aspectos de mais relevante significação da cultura portuguesa, nestas duas últimas décadas.

Acima, porém, de sua visível preocupação com o fenômeno cultural português, o que se percebe no testemunho que Pinheiro Tôrres nos vem dando com sua obra de análise e crítica, é a sua preocupação com o Homem. Através da diversidade das obras e autores que vêm merecendo sua atenção, há uma tônica fundamente atual que define e irmana suas várias visões interpretativas da Arte: a tentativa de compreender, em termos de estética, a evolução por que está passando a "condição humana", no mundo de hoje.

Assim, este seu recente *Romance: o mundo em equação* (coletânea de ensaios e estudos de análise e crítica, anteriormente publicados isoladamente), oferece ao leitor interessado em literatura um vasto painel analítico da ficção contemporânea, enfocada através de dois prismas básicos: o do homem aniquilado pela solidão, pela angústia e pela inação; e o do homem pertinaz e lutador que apesar de tudo ainda crê, ainda espera...

Como vemos, Pinheiro Tôrres sente-se atraído simultaneamente pelas duas facções em que está dividida a vida contemporânea: de um lado os seres que gravitam na órbita do mundo que vê agonizar os *valores tradicionais*; de outro lado os seres que, mesmo em meio aos escombros desse mundo agonizante, sentem os *novos valores* que já lutam por impor-se e que construirão o mundo de amanhã.

A essas duas posições filosóficas correspondem, evidentemente, duas soluções estéticas que, na ficção, apresentam-se como o *romance da solidão* e o *romance da solidariedade* (embora este último se apresente ainda muito mesclado com elementos do primeiro...).

É, pois, entre esses dois pólos romanescos que se divide a atenção do Ensaísta e se desdobram os vinte e cinco densos ensaios que vão desde a obra de André Malraux ("Malraux e seu fantasma") até a de José Cardoso Pires ("Sociologia e Significado do mundo romanesco de José Cardoso Pires"); passando por Lawrence Durell, Beckett, o Nouveau Roman, José Régio, Vergílio Ferreira, Faulkner, Graham, Greene, Branquinho da Fonseca, Camus, Aquilino Ribeiro, Jorge Amado, Castro Soromenho, Alves Redol, etc. etc. etc.

Apesar desse vasto e heterogêneo elenco de escritores, abrangido pelo volume, a sua unidade é algo que se impõe desde uma primeira leitura, uma vez que todas as suas análises foram encaminhadas constantemente, no sentido de perscrutar, no íntimo das obras, os sintomas de um mundo em mutação, equacionado em termos de ficção.

Seja o equacionamento do "compromisso" de Malraux; ou do romance "da insinceridade, da incomunicabilidade" nascido na Itália (Pirandello, Pavese, Moravia...); seja a revisão crítica da ficção de José Régio "presencista"; ou do "universo angustiado" de Vergílio Ferreira; ou ainda a análise da "mitificação" da mulher... o que encontramos principalmente nestes argutos estudos de Pinheiro Tôrres é a proposição de caminhos para reflexão, que se mostram sumamente fecundos (em colocação de problemas e em prováveis soluções...), não só para o "leitor distraído" (no dizer do Autor), mas para todos os estudiosos interessados em atingir, através da literatura, a síntese de nossa época.

Sempre orientada por uma interpretação sociológica da arte, muito ampla, e perfeitamente integrada na problemática (destruição e renovação) que alimenta a moderna ficção, a crítica desenvolvida pelo Ensaísta português é atraída inevitavelmente para os dois amplos campos em que se dividem as águas do romance atual: de um lado o "romance da *destruição* do homem" em que são analisada de maneira fecunda (porque não-dogmática) as várias faces de um mundo decrépito e decadente, onde o homem se sente um ser encurralado e sem horizontes; – de outro lado, o "romance da reconstrução" em que se pressente um mundo novo, onde "o homem, talvez lentamente, mas com firmeza, se reconstrói, pela solidariedade, pela esperança, pela ação".

Em uma breve introdução, "A laia de exórdio", Pinheiro Tôrres afirma que com este livro ele se propõe "apenas oferecer ao público uma entrada elementar nalguns temas e problemas privilegiadamente focados pela ficção da época em que vivemos". Entretanto sua sensibilidade e argúcia crítica ultrapassam de muito aquele "apenas", pois na realidade, como já dissemos, o que aqui temos é uma visão aberta para a multifacetada ficção moderna... desvendando-nos aspectos por vezes inesperados em cada obra e colocando à nossa frente uma série de temas para reflexão e estudo.

É obvio que muitas de suas interpretações poderiam levantar objeções e sérias discordâncias... entretanto o Autor já possivelmente prevendo tais discordâncias, registra epigrafes de Valery e de P. Michel que nos fazem lembrar de uma verdade comezinha, mas freqüentemente esquecida: cada um dá à verdade encontrada a dimensão de seu próprio eu. Como nos diz P. Michel: "As interpretações opostas não são necessariamente uma verdadeira e outra falsa; refletem unicamente a personalidade diferente dos exegetas". E principalmente na interpretação crítica não se pode fugir a essa contingência.

Enfim, *Romance: o mundo em equação* enquadra-se entre aquelas obras que vêm propiciar ao leitor atraído pela literatura, amplas aberturas, no sentido de conduzi-lo a uma compreensão mais profunda das várias diretrizes encontradas na literatura que está sendo feita pelo nosso tempo. Literatura que (por estar registrando fenômenos de que somos participantes e espectadores ao mesmo tempo), nem sempre pode ser captada em sua real dimensão pelo leitor comum, sem o intermédio da visão analítica oferecida pela Crítica.

★ ★ ★

(1) A. Pinheiro Tôrres. *Romance: o mundo em equação*. Lisboa: Portugália, 1967.
São Paulo, 1º de novembro de 1967.

1968 – n. 73 – p. 11

INFORMAIS

9. Da Editora Prelo, de Lisboa, recebemos uma série de livros de autores novos. Estamos nos detendo em cada um deles, porque realmente são uma descoberta de ficcionistas inovadores, sérios, de temática forte e linguagem criativa. Júlio Moreira, Álvaro Guerra, Baptista-Bastos já entraram na fila, aguardando o nosso comentário longo. Quem puder, trate de comprar os livros desses escritores portugueses. Vale a pena.

1968 – n. 77 – p. 6

Nova Ficção Portuguesa

Laís Corrêa de ARAÚJO

A Editora

Em uma estatística um pouco antiga (refere-se ao período de 1955 a 1959), lemos que uma importância bastante considerável de dinheiro brasileiro foi gasta na importação de livros portugueses. Na verdade, constata-se dessa leitura que o mercado brasileiro foi o maior consumidor do livro português no exterior, na proporção de 87,6% das obras enviadas para Ultramar. Em contrapartida, a situação do nosso país é extremamente desvantajosa como exportador de livros para Portugal: temos apenas o 17º lugar na relação dos vendedores estrangeiros. Não acreditamos que, mesmo hoje, esta posição tenha melhorado. Ainda recentemente, segundo depoimento de um escritor jovem, após viagem a Portugal, muito pouco de nossa literatura, arte, ensaios críticos etc., é conhecido no chamado país-irmão. Este escritor, ausente do Brasil durante um período relativamente longo, desejava manter-se em dia com a nossa cultura, mas raramente encontrava em livrarias obras de autores brasileiros, que não as de Jorge Amado, Érico Veríssimo, José Lins do Rego ou, com mais dificuldade, de Drummond, Guimarães Rosa e João Cabral. Dessas informações, concluímos que o Brasil continua, pelo menos no conceito mais geral do povo português, apenas como a "terra da promissão" ou como antiga "província ultramarina". Mas é bem verdade também que nós conhecemos muito pouco da literatura portuguesa da atualidade: os livros mais vendidos, em edições lusas, são as traduções, sendo pouco divulgados os escritores – especialmente os mais novos – daquele país. Salvo Fernando Namora, Miguel Torga. José Rodrigues Miguéis, Alves Redol e, no ensaio de história literária, M. Rodrigues Lapa, o que conhecemos da literatura de vanguarda ou de hoje da terra portuguesa? Talvez a obra de Ruben A. ("A torre da Barbela", comentada nesta seção) e quase mais nada. Agora, a *Editora Prelo* começa a lançar uma série de trabalhos de novos (ou, pelo menos, novos para nós), procurando fazer boa divulgação no Brasil e nos envia livros de Baptista Bastos ("O passo da serpente"), de Franco de Sousa ("O espelho e a pedra"), de Álvaro Guerra ("Os mastins"), de Júlio Moreira ("A execução"), entre outros. Desses, escolhemos os dois últimos livros, para trazê-los aos bancos desta Roda Gigante.

O Autor

Álvaro Guerra tem apenas 30 anos de idade, tendo nascido em Vila Franca de Xira (Ribatejo?) e começado, muito cedo, a interessar-se pela literatura, escrevendo contos. Viajou muito, [ilegível]. Este livro, "Os mastins", é a primeira obra de ficção que publica, tendo surgido de um conto muito breve, escrito seis anos antes, com o mesmo título. Isso é o pouco, o mínimo que sabemos de Álvaro Guerra. Se este é um principiante, não o é exatamente Júlio Moreira, o engenheiro-agrônomo autor de "A execução". Embora este livro seja também o primeiro que publica, já tem prontos, desde 1948, uma série grande de trabalhos, que, por motivos estranhos ao nosso conhecimento, conserva "na gaveta". São eles: "Poesias" (1948), "Odes" (1948-1950), "Encontro final" (1955), "O mal dos ardentes" – relato de uma experiência com o LSD – (1960), "O metrônomo" (1962), "O gong" (1964) e "O inseto perfeito" (1965). Anuncia ainda, em preparação, as novelas intituladas "O apóstolo de si" e

"Conjunção coordenada copulativa". O livro de Júlio Moreira traz uma capa curiosa, criada pelo próprio autor, que faz, com palavras que preparam e intrigam o leitor em perspectiva, o desenho de uma chave. A capa do livro "Os mastins" é de responsabilidade de Guilherme Lopes Alves, com uma ilustração picassiana.

O Livro

"Os mastins" se divide em duas partes, "Os lugares" e "As pessoas e os animais". Álvaro Guerra não se [ilegível] romanesco de sua estória, escrevendo numa linguagem que é de uma simplicidade ou rusticidade meramente aparente: na verdade, reserva-se o direito do mistério, sobras frases sincopadas, cortadas em parágrafos falsos, segundo um ritmo de respiração (e nisso há qualquer coisa da forma de relações sensoriais estabelecidas na prosa, por exemplo, de Butor, da tendência a imobilizar as coisas, para vê-las mais integralmente). É através desta maneira impressiva de dizer, que Álvaro Guerra vai nos colocar dentro de uma região, antiga aldeia inominada, onde o Solar permanece como guarida de um passado, de uma nobreza, de um predomínio feudal. Situados neste núcleo estrutural ordenador da estória, podemos então entender "As pessoas e os animais", vivendo na dependência e na subserviência do Senhor, minados desde sempre pela inação e pela rudeza de um estilo de vida. Dessas pessoas, apenas Silvia terá um destaque maior de "personagem", caráter que adquire através do amadurecimento de seu ódio, assinalado pela morte dos mastins, paulatina, nas noites de sexta-feira, em que lhe cumpria o dever de "servir" ao Senhor. O livro de Júlio Moreira, "A execução", situa-se também num país inominado, no momento em que o povo se rebela contra o seu tirano e toma o poder. A narrativa, contada na primeira pessoa, parte do aprisionamento do ditador, que é encerrado pelo autor da estória no armário de seu quarto de pensão, contra as exigências populares que o queriam executar. Em vez de entregá-lo, trata de fabricar uma jaula e levar nela o seu prisioneiro, para expô-lo nas aldeias, como animal de outras eras, até que venha a falecer, não heroicamente, não como mártir, sequer como um demônio falido, mas de "morte natural".

Comentários

Desse pequeno sumário dos livros (que, aliás, nada diz deles em seu fato estético), pode-se entender por que os reunimos num único comentário. São completamente diferentes entre si, tanto quanto à linguagem como quanto ao desenvolvimento do fio (quase inexistente) de tabulação. Mas algo os liga inapelavelmente: o signo da justiça, a luta contra o medo, a ânsia de ser completamente, de existir em verdade. Em "Os mastins", é o domínio do Solar, do Senhor, que começa a carcomer-se através da simbólica morte de seus cães favoritos, os furiosos mastifis guardiões de sua torça. Em "A execução" é a tenaz e obstinada vontade de sobreviver à própria descoberta da liberdade, não por um gesto rápido e falaz de destruição do ditador, mas pela consciência adquirida e amadurecida daquilo que se opunha á nossa dignidade, não por ser mais poderoso ou diferente de nós, e sim em função de nosso próprio medo de olhar, de rolar a chave na fechadura e enfrentar o mito que criamos. Ambos os livros funcionam como "réquiem" de um sistema feudal, limitado numa aldeia ("Os mastins") ou superestimado num país ("A execução"). Na obra de Álvaro Guerra, ou [...] vemos os dois escritores se lançarem (e aqui utilizamos uma definição deste último escritor) "no espaço não ordenado do possível"; portanto, não explicam nem desejam ver explicado o material que nos oferecem. E nisto reside a autenticidade das duas obras – porque o que dizem está implícito em uma unidade de concepção, de valor essencial como originalidade não apenas técnica, formal, mas de juízo de um tempo. De fato, o que sobrepaira tanto em "Os mastins" como em "A execução", o que nos fica como ressaibo amargo da leitura, é uma forma de encarar a

existência, como gerada pela realização da essência de nós mesmos. Assim, o domínio do Senhor e a ditadura só são possíveis enquanto o homem se recusa à percepção de sua própria indignidade. No entanto, esses dois livros estão isentos de qualquer sentido ideológico, do caráter político “tout court”, embora o leitor possa, por sua livre e espontânea vontade, adaptá-los a determinada situação, segundo o tipo de significado que lhes quiser dar. Isto é, o contexto social funciona enquanto estrutura da obra, intrínseco a ela, dimensão do texto no texto, e não como fator propulsor da estória. Ao tomar contacto com Álvaro Guerra e Júlio Moreira, o leitor perceberá logo que está diante de uma “nova ficção portuguesa”, em que ressalta a preocupação construtora e ordenadora do sentido do mundo e do homem.

1968 – n. 78 – p. 7

INFORMAIS (8)

8. A bibliografia de Fernando Namora já tem 14 títulos e o êxito do escritor português se confirma pela freqüência das reedições de seus livros, correspondendo ao interesse de um público cada vez mais amplo e que as esgota. De fato, o romancista possui, também, aqui no Brasil, um largo círculo de admiradores e leitores fiéis, que acompanham com entusiasmo a sua trajetória literária e não deixam que os seus livros fiquem nas livrarias. É uma das razoes por que o romance "Fogo na Noite Escura" aparece agora já em sua 5ª edição, sob o selo das *Publicações Europa-América*, a fim de atender aos reclamos dos que desejam ler ou reler essa estória que se desenrola nos agitados dias da segunda guerra mundial, pondo em evidência a crise de uma concepção de universidade tradicionalista e aristocrática (Coimbra), frente às exigências de uma sociedade que progride fatal e irreversivelmente para uma vida mais livre.

INFORMAIS (12)

12. Franco de Souza nasceu em Lisboa e é autor de "As raízes darão troncos" (contos) publicado em 1957. Essa sua obra de estréia mereceu notável aceitação da crítica. Agora, Franco de Souza lança o seu primeiro romance, "O Espelho e a Pedra", sob o selo da *Editora Prelo*, de Portugal. Narra a evolução de uma personalidade através de três pessoas, pai-filho-irmã, esta última realizando-se através do sacrifício das primeiras. "O Espelho e a Pedra", as luta entre a morte e a vida, é um romance que obterá, também no Brasil, o sucesso que já conseguiu em Portugal.

1968 – n. 79 – p. 10

INFORMAIS (01)

1. Alexandre Cabral é-nos apresentado agora, na segunda edição portuguesa (o livro já foi traduzido em muitos idiomas) de “Histórias do Zaire” publicado pela *Editora Prelo*, de Lisboa. Fruto de uma experiência vivida na África, este volume reúne contos diversos, numa linguagem simples, mas às vezes acre, dura e complexa para nós que desconhecemos aquele mundo estranho. As suas estórias interessam e prendem o leitor, pelos personagens admiravelmente incorporados ao seu ambiente, com seus temperamentos típicos, de aceitação ou de revolta, de desprezo ou resignação pela situação em que se encontram. Uma obra curiosa, de um escritor já famoso em Portugal, reflete um estado de coisas que o autor deixa para o leitor condenar ou absolver, através da humanidade que nos exibe com naturalidade.

1968 – n. 86, –p. 6

Fernando Namora: Diálogo em São Paulo

Euclides Marques ANDRADE

Fernando Namora esteve pela primeira vez no Brasil, onde veio inaugurar o "Clube Português", de São Paulo.

O autor de "Domingo à Tarde" é um dos mais representativos romancistas lusos da atualidade. Deixou a medicina pela literatura, dando-nos um livro inesquecível: "Retalhos da Vida de Um Médico". Com mais de uma dezena de romances, vários livros de poesias e alguns de ensaios, Fernando Namora é considerado pela crítica militante de seu País como um dos iniciadores do neo-realismo português. Traduzido em quase todas as línguas vivas, de renome internacional, a Editora Arcádia lançou agora um livro sobre ele, de Mário Sarmento, numa coleção que inclui nomes como Camões, Antero, Aquilino Ribeiro, Ferreira de Castro, o que ilustra a significação da obra de Fernando Namora.

Em São Paulo estivemos com o autor de "Diálogo em Setembro", sua obra mais recente. Neste livro de mais de 500 páginas. Namora aborda toda a problemática do mundo de hoje. A obra nasceu de reunião de escritores, cientistas, filósofos, num congresso em Genebra, onde se debatia o tema "O Homem, a Besta e o Robot". Deste encontro, Namora fez um livro apaixonante, numa linguagem apurada, de alto nível e ao mesmo tempo francamente comunicativa, estabelecendo pronto contato com o leitor.

No "Hotel Danúbio" em São Paulo, Fernando Namora, com seu gênio expansivo, afetuoso, afirmou, sobre a candidatura conjunta de Jorge Amado e Ferreira de Castro ao Prêmio Nobel de literatura:

– Assim como me parece desacertada a hipótese de um escritor, português ou brasileiro, representar as duas literaturas, pois cada uma tem a sua personalidade e documenta um povo diferente, assim agora me parece louvável a candidatura conjunta de Jorge Amado e Ferreira de Castro.

É altura, pois, de os escritores de ambos os paises se solidarizarem ativamente com esta resolução – como deveriam igualmente solidarizar-se se fossem outros os candidatos; desde que os afiançasse o nível literário, a ressonância universalista da sua obra e a dignidade indispensáveis. Está em jogo o prestígio das culturas de língua portuguesa, que, com mais freqüência deveriam propor-se esta consagração que há muito lhes é devida.

Sobre a repercussão da literatura e da arte portuguesas no Brasil, disse:

– Urge oferecer ao Brasil uma visão mais ampla e correta do que somos – através do convívio com a nossa cultura e com a nossa determinação num futuro melhor. Mais do que nunca, importa divulgar no Brasil as nossas letras, as nossas artes, a nossa ciência e a nossa técnica. Não esqueçamos que, por enquanto, em todas as universidades brasileiras, onde fermenta um dever consciente, é obrigatoriamente estudada a literatura portuguesa – e que professores e alunos preferem estudar a literatura atual, que lhes oferece a realidade viva, que mais interessa a um país de olhos postos no presente. Estudam-na quase sem livros, que só ocasionalmente lhes chegam às mãos, mas estudam-na com nítida receptividade. A nós compete, com bom-senso e decisão, dar ao Brasil o que os núcleos universitários ainda nos pedem e, a partir deles, ir ao encontro de todo o público brasileiro – tal como, aliás, e com bem menos justificação, vão fazendo, entre outros, espanhóis, franceses e americanos. A par disto, é necessário que os nossos artistas tenham uma representação condigna nos grandes certames internacionais realizados no Brasil, como na Bienal de São Paulo, e que sejam

freqüentes outras exposições, com a mesma representatividade, dedicada apenas às nossas artes.

A respeito de sua impressão do Brasil, Namora comentou:

– O Brasil é outro mundo. É necessário vê-lo com olhos virgens. Renascer neste país e apreciá-lo com uma ótica liberta de padrões convencionais. Esta minha viagem é uma experiência exaltante.

Propusemos-lhe, a seguir, a pergunta: – Qual o tema que mais lhe interessa como escritor?

– Por exemplo este: a obra de autodestruição do mundo que vivemos, em que o sensacionalismo leviano e cruel sacrifica, na vida quotidiana, todo aquele que pretende superar-se e tomar consciência de si próprio. A todo passo, o homem que se revê e se recompõe para uma vida coerente, plenamente realizada, e dilacerado pela voracidade frenética da sensação. Que é o homem para uma sociedade burguesa, que dele se serve, que dele se utiliza, que o inventa e destrói ao sabor de um capricho, que o esquece no dia seguinte a tê-lo dilacerado? Medito num projeto estruturado dentro deste tema e todos os dias, lamentavelmente, os jornais me oferecem um turvo material de vidas, de sonhos, de esforços violados, no que tem de mais íntimo e potencialmente fecundo.

– Fala-se muito de uma crise do gênero “romance”. Que nos diz a este respeito? Desejamos sua resposta como leitor e como romancista.

– Como leitor, o romance atual perturba-me, desilude-me sob muitos aspectos. Receio que ele pretenda mascarar, mais ou menos astuciosamente, uma crise de valores, uma fuga às responsabilidades, uma ineficácia de processos perante as novas coordenadas sociais que o solicitam. Era-me fácil, até há pouco, ajuizar da sua missão como dos meios, ponderadamente elaborados, para a cumprir. Nítidos os seus limites, que me pareciam vastos e grandiosos; evidente a sua fascinação. O romance tinha em suma, uma medida e uma linguagem. Sabíamos, sem esforços, quando o romancista nos oferecia um documento de seu talento e um documento da vida de que ele era um cronista hábil e atento. Esse romance, que dominava igualmente as suas personagens e o leitor, está em “crise”.

Como romancista, porém, a minha apreciação tem de ser outra. Sendo um gênero literário relativamente recente, criado e desenvolvido em épocas históricas que não podiam deixar de lhe incutir uma certa personalidade, devemos reconhecer, por um lado, que as suas disponibilidades de evolução, de pesquisa, de técnica, de recursos, enfim, se encontram longe do esgotamento e, por outro lado, que as suas fórmulas de comunicação inevitavelmente terão de refletir a época ávida e perplexa que vivemos. E direi então: o romance não está em “crise”; evolui para sobreviver, evolui para que, após o duro preço da sua insubmissão a preconceitos pelos quais acertamos o nosso gosto de leitores, se ajustar a uma “atualidade” de que talvez se fosse afastando. Claro que essa renovação abre a porta aos medíocres, aos mistificadores, a uma feira de mercadores oportunistas, mas tudo isso, como sempre, acabará normalizando.

1968 – n. 90 – p. 12

A Revista “Atlântico” e a Cultura Lusa e Brasileira

Arnaldo SARAIVA

1967 foi um ano pouco comum para a descomunal comunidade luso-brasileira. Festivo. Acordos, congressos, viagens, bolsistas, turistas, conferencistas. Artigos, banquetes, entrevistas. Discursos. Discursos. Discursos.

Muita gente engenhando muitas grandes coisas: ortografia – confederação – intercâmbio – mãe-pátria – luso-tropicalismo, folclore. Coisas tão grande e eloqüentes, que com elas não poderia competir esta, comezinha, a celebra condigna do 25º aniversário do aparecimento da “Atlântico”. Não me admiro nada sem muitos ignoraram o que isso representaria, até porque pouco ou nada têm falado sobre essa revista aqueles mesmos que dela beneficiaram diretamente. valha-nos no entanto que tal silêncio não pode obstar a que, em 1943, “Atlântico” fosse considerada a “mais luxuosa”, “a mais bela revista até agora editada em língua portuguesa”. Quem assim falou foi o predecessor acadêmico de Guimarães Rosa (cuja existência valeria a pena só pelo discurso de posse deste), João Neves da Fontoura, que ainda viu no nome da revista uma alusão ao que nos separa, mas também nos une.

E “Atlântico” foi isto, sobretudo: uma ponte, um elo. Dois bons Joões, o de Barros e o do Rio, já tinha tentado, com a “Atlântida”, impedir a ruptura cultural luso-brasileira. Mas coube à quase homônima revista saída de um dos tantos acordos em que têm assentado tantos dos nossos desacordos, por pela primeira vez em prática um programa sério e inteligente, muito mais do que sentimental, de aproximação das culturas portuguesa e brasileira, sem com isso pretender sobrepô-las ou sequer aglutiná-las. O editorial do primeiro número era explícito a tal respeito: “não devemos ter a preocupação de nos mostrarmos iguais, mas diferentes”.

Estas palavras são de Antonio Ferro. Como estas outras, em que resume os objetivos da publicação: “Revelar Portugal novo aos Brasileiros. Revelar o novo Brasil aos portugueses. A maior parte dos mal-entendidos, das incompreensões entre os portugueses e os brasileiros origina-se nos erros do velho intercâmbio oficial ou privado, no teimoso comércio das antiguidades...” Antonio Ferro, que tinha estado várias vezes no Brasil, onde convivera até com os modernistas de 22 (o que ele poderia ter feito, então!) mostrava, assim, perfeita consciência de erros que eram de ontem como o são de hoje. E não se pode dizer que a sua direção não tenha lutado na prática para os desfazer.

Mas a essa luta também não foi indiferente o “secretário da redação”, José Osório de Oliveira. O Brasil ainda não tomou consciência da dívida que tem para com este homem, que desde 1926 (era ele que o lembrava) e empenhara na divulgação sistemática da cultura brasileira em Portugal. Nas páginas de “Atlântico” há mostrar ingênuas do seu narcisismo, mas há também muitas provas concludentes dos seus esforços, da sua sensibilidade, da sua inteligência, postas a serviço, com desusada paixão, do homem e da terra brasileiras. “Atlântico” é em grande parte obra sua. Ah, e também do “diretor artístico”, Manuel Lapa.

Porque o nível gráfico da revista era efetivamente notável, para um tempo em que as artes gráficas ainda não preocupavam muito os nossos editores. Não era só a paginação e o uso de tipos que revelavam o bom gosto de quem a orientava; era também a escolha de colaboradores e a de “hors-textes”. Quer na primeira fase, de grande formato e volume (200 páginas), quer na segunda, mais manejável, a revista, que era editada pelo Secretariado da Propaganda Nacional (depois SNI) de Lisboa e pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (depois DNI e AN) do Rio de Janeiro, e que era imprensa na Oficina Gráfica Ltda., publicou

inúmeros trabalhos (pinturas, desenhos, gravuras, ilustrações) de artistas como Portinari, Almada Negreiros, Abel Nanta, Antônio Duarte, João Fragoso, Martins Correia, Bernardo Marques, Manuel Ribeiro de Paiva, Cícero Dias, Carlos Botelho, Milton Dacosta, Lula Cardoso Ayres, Jorge Barradas, Bruno Giorgi, Laser Segall, Guignard, Djanira, Francisco Franco, Dordio Gomes, Maria Helena Vieira da Silva, Leopoldo de Almeida, etc.

Mas o interesse maior da revista estava naturalmente nas suas colaborações literárias, quase igualmente repartidas por portugueses e brasileiros, e distribuídas em largas secções de ensaio, poesia, crítica, crônica e informação.

Para se ajuizar da importância dessas colaborações, rigorosamente inéditas, bastaria enumerar a lista dos colaboradores do primeiro número, aparecido na primavera de 1942: Antonio Ferro, Lourival Fontes, Tristão de Ataíde, Marcelo Caetano, San Tiago Dantas, Aquilino Ribeiro, Mário de Andrade, João de Castro Osório, Afrânio Peixoto, Álvaro Lins, Luis Chaves, Vitorino Nemésio, Eugênio de Castro, Mario Beirão, Augusto Frederico Schmidt, Adalgisa Nery, Fernanda de Castro, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Carlos Queiroz, Natércia Freire, Tomas Kim, Rui Cinatti, Luiza, Maria Archer, Manuel da Fonseca, Baltasar Lopes, Guilhermino de Azevedo, Guilherme de Castilho, José Osório de Oliveira, Pedro de Moura e Sá, Luis Forjaz Trigueiros, Gastão de Bettencourt, Eduardo Libório, Antonio Lopes Ribeiro e Fernando Garcia. Em números seguintes apareceriam outros nomes como os dos brasileiros Jorge de Lima, José Lins do Rego, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Érico Veríssimo, Amando Fontes, Raquel de Queiroz, Vinícius de Morais, Otto Maria Carpeaux, Octávio de Faria, Dinah Silveira de Queiroz, Graciliano Ramos, Ribeiro Couto, Raul Bopp, Ascenso Ferreira, Caio Prado Júnior, Antenor Nascentes, Mário Quintana, Eugênio Gomes, Rosário Fusco, Breno Accioly, A. Silva Melo, Hélio Viana, Marque Rebelo, Guilherme de Almeida, Lúcio Cardoso, Clarice Lispector etc.; ou como os dos portugueses Reynaldo dos Santos, Hernani Cidade, Sophia de Melo Breyner, José Blane de Portugal, Jorge de Sena, Delfim Santos, Armando Côrtes-Rodrigues, José Régio, Fidelino de Figueiredo, Manuel Lopes, Castro Soromenho, Aleixo Ribeiro, Antonio Pedro, Vieira de Almeida, Luís Francisco Rebelo, Tomas de Figueiredo, Jacinto do Prado Coelho, Diego de Macedo, Sebastião da Gama etc.

A leitura da coleção da "Atlântico" pode tornar-se aliciante, ainda hoje, a muitos títulos. Um deles será o da redescoberta da importância de certos textos mais ou menos esquecidos, como por exemplo o "Breve Tratado de Não-Versificação", de Carlos Queiroz (nº 6, série nova) ou um "Prefácio ao livro de qualquer poeta", de José de Almada Negreiros (nº 2). Outro será o da surpresa de certas curiosidades, como por exemplo o trecho de um romance de Cícero Dias (nº 3), a reprodução de três quadros de Jorge de Lima (nº 5, nova série), a existência de um livro, a publicar, como título "Brasil, choca o teu ovo", da autoria Raul Bopp (ofr. nº 3, série nova), a publicação de duas cartas – que Lygia Fernandes desconheceu – de Mário de Andrade e José Osório de Oliveira (nº 2, série nova), a demonstração novelística de Vinícius de Morais, com o "Capítulo Onze da Novela Inédita Episódio" (nº 4) e – não é admirável? – a "estréia poética" de Tristão de Ataíde, com o poema "Vozes" (nº 2).

O fôlego de "Atlântico", não foi além de meia dúzia de anos. Não sei a quê ou a quem se devem as culpas. Provavelmente a nós todos, que não pomos tanto empenho na fraternidade humana como o pomos no nosso comodismo ou no nosso interesse (como se o nosso interesse não fosse o do encontro com os outros). Mas a verdade é que nos seus derradeiros números "Atlântico" denunciava um decréscimo razoável da colaboração brasileira, ao mesmo passo que era atenuado o ecletismo da portuguesa; José Osório começava a insistir nas suas conhecidas queixas; a diretoria brasileira da revista sofrera várias alterações – fora inicialmente de Lourival Fontes, passara o nº 2 a Antônio Vieira de Melo –

mas quando parecia estabilizada, começou a ser alterada a portuguesa – entrou como redator Orlando Vitorino e saiu Manuel Lapa.

Em todo o caso, ela cumpriu com honra a cláusula do acordo de 1941, que a criara, coisa que não poderia dizer-se a respeito dos responsáveis por outra cláusula desse acordo: “divulgação do livro português e do livro brasileiro em Portugal”. Por isso, é uma pena que ninguém se lembre, não tanto de festejar os 25 anos do aparecimento da “Atlântico”, como de retomar o seu programa, devidamente atualizado, correto e aumentado. A falta de iniciativas como essa, vale mais que proponhamos o que, com oportuna ironia, um leitor do “Jornal do Brasil” (4/2/68) propunha, há dias: o corte de relação entre Portugal e o Brasil. Só assim evitaríamos, como ele lembra, muitas e grandes despesas, e só assim , como ele não lembra, poderíamos aproveitar melhor o tempo de palavras-palavras, dedicando-o, por exemplo, à formação de outras comunidades, que são tão necessárias como a Luso-brasileira. Acontece apenas que temos julgado, talvez erroneamente, que é esta a mais fácil de organizar e manter.

1968 – n. 95 – p. 3

RUBEN A., UM ESCRITOR SOLITÁRIO

Maria Lúcia LEPECKI

Ruben A. é um dos mais significativos escritores portugueses contemporâneos: sua obra, já vasta, abrange a ficção, o teatro, as memórias e esta espécie de crônica muito pessoal do cotidiano que são as *Páginas*.

Na linha de ficção, Ruben A. realizou, com o seu segundo romance *A Torre da Barbela*, publicado em 1964, uma obra ímpar na literatura portuguesa contemporânea. Do mundo que apresenta à forma como o apresenta, Ruben A. faz, no livro uma questão, uma renovação do atual panorama do romance português. *A Torre da Barbela* é um romance da não comunicação, dentro de um mundo em que a realidade – ora objetiva, ora sobre-realidade – envolve o leitor e ao mesmo tempo se escapa. Onde as personagens vivem o drama do desencontro ou do encontro fortuito, que traz já no seu momento positivo a amargura da destruição inevitável.

Tecnicamente, *A Torre da Barbela* expressa de maneira nova um dos fatos mais importantes na evolução do romance contemporâneo: a noção de que na ficção ficcionista a maleabilidade do tempo é fundamental, na medida em que é o tempo o elemento recriador por excelência. Tal maleabilidade leva-a Ruben A. às últimas conseqüências. Enquanto que o moderno romance de linha psicologista trabalha, em geral dentro de uma oposição, que já se torna banal, entre tempo exterior e tempo interior, Ruben A. baralha o tempo ao nível das próprias personagens, eliminando o princípio da sucessão cronológica de fatos e gerações. Na *Torre da Barbela* convivem seres das mais diversas épocas e os mortos aparecem tão ou mais vivos que os outros. A lógica convencional da cronologia é substituída então por uma lógica interna do romance, que só pode estruturar-se a partir da derrubada do convencionalismo temporal. Com o trabalho do tempo, este romance do desencontro atinge dimensões perfeitamente dramática e mesmo trágicas, na medida em que a não-comunicação, dando-se entre pessoas de tempos diferentes, atinge perturbadoras dimensões diacrônicas e, até pancrônicas. A comunicação deixa de ser problema individual ou de pequenos grupos para revestir-se do profundo significado histórico, na mais justa acepção do termo.

Ao nível lingüístico o romance apresenta extremo interesse: o misto de realidade e sobre-realidade, em que se baseia o mundo romanesco, expressa-se numa linguagem em que os elementos de potencialidade estética, sejam eles modismos ou novos termos criados com rigor etimológico, são aproveitados ao máximo. Desta forma, Ruben A. recria a língua literária, enriquecendo-a com a novidade vocabular, a modificação das acepções ou ainda, com novas formas de associações. Há uma quase euforia da linguagem, uma primitiva alegria da descoberta de novas possibilidades e, ao lado disso, a contenção, a propriedade que fazem com que cada termo esteja no lugar certo e seja insubstituível.

A mesma densidade e riqueza de linguagem encontram-se nas *Páginas*. Entretanto, aqui, dada a natureza especial da narrativa, que é, como dissemos,espécie de crônica muito pessoal do cotidiano, o trabalho da língua faz-se necessariamente em outro plano. É mais sutil e, portanto, menos perceptível ao leitor comum. As palavras fluem nas *Páginas* com maior simplicidade e facilidade e o escritor pesa e mede cada termo, cada vírgula, para transmitir a dimensão exata da sua realidade.

Estes dois momentos da obra de Ruben A., *A Torre da Barbela e Páginas*, tomados como base para as presentes considerações, são os dois pólos essenciais em torno dos quais gira a criação do autor: a ficção e a crônica. Revelam, cada um a seu modo, e apesar de

características aparentemente contraditórias, a mesma personalidade literária: a de um homem que penetra profundamente na realidade humana, a partir de si mesmo, e que se expressa em qualquer gênero através de uma linguagem e de uma técnica perfeitamente harmoniosa a que o elemento renovador não tira o equilíbrio.

1 – Como situa a sua obra, particularmente *A Torre da Barbela* dentro do atual panorama literário português?

- Parece-me extremamente difícil situar o que escrevo dentro do nosso atual panorama literário. De um lado, por que nem sempre o escritor pode encarar objetivamente a sua obra, de maneira a dar a respeito um juízo válido. De outro, porque conheço pouco, ou pouco profundamente, o que se faz nas letras portuguesas e isto por uma razão muito simples: sou um homem que escreve muito e que elabora cada livro trabalhando-o na técnica e na linguagem, até que ele seja realmente o que desejei fazer. É evidente que, com um trabalho dessa natureza, o tempo que me resta para leituras é pouco. Entretanto, poderia dizer, sem muito medo de errar, que me considero um escritor isolado, na medida em que não pertenço a movimentos ou a grupos e na medida em que procuro criar com a minha obra uma visão do mundo que é muito minha, muito pessoal.

2 – De que maneira consegue harmonizar o fato de se considerar escritor isolado com o de ter concorrido a um prêmio, que aliás ganhou, com *A Torre da Barbela*? Não lhe parece que um escritor nas condições que se definiu tem poucas possibilidades de se ver reconhecido oficialmente e consagrado com um prêmio da importância do que recebeu?

- De fato, pode parecer incoerência o fato de me ter candidatado ao prêmio, considerando-me isolado. Entretanto, eu tinha plena consciência de ter escrito, com *A Torre da Barbela*, uma obra de arte que até então não tinha recebido da gente de talento a atenção que merecia. O que fiz foi dar a esta gente de talento, que, como é obvio, eu respeito, a oportunidade de reconhecer a qualidade do que eu fizera.

3 – A sua obra, já tão diversificada, obedece a um plano geral?

- Sim, obedece. Estou chegando ao final do que chamo o meu primeiro ciclo, que inclui romances (*Caranguejo*, publicado em 1954 é o meu primeiro romance), contos (*Cores*, de 1960), teatro (*Júlia*, de 1963) a série de *Páginas* e uma autobiografia, *O Mundo à Minha Procura*. Este primeiro ciclo encerra-se agora com a publicação do terceiro volume da autobiografia. Fazem parte dele, ainda dois volumes de *Páginas* que ainda não publiquei e algum teatro, já escrito, mas inédito.

4 – Depois do primeiro ciclo a que se referiu, o que pretende escrever?

- Por enquanto, posso dizer que o segundo ciclo da minha obra vai iniciar-se com um romance de largo fôlego, em que aliás já venho trabalhando e que se chamará *O Caos*. Entretanto, tenho a impressão de que a evolução pela qual estou passando me levará, dentro de cinco ou seis anos, a escrever apenas teatro.

5 – As *Páginas*, de que publicou agora o quinto volume, são porventura uma complementação da autobiografia?

- Parece-me que estas são duas criações paralelas e não necessariamente complementares. As *Páginas* são recordações de fatos passados comigo ou com outros; não tenho nelas nenhuma preocupação de estruturar-me a mim ou ao mundo. São quase crônicas do cotidiano. A autobiografia, pelo contrário, é o meu encontro com definições, é a minha auto-estruturação a partir do mundo. Não me interessa encontrar definições definitivas; interessa-me que elas sejam válidas no momento em que as encontro. *O mundo à Minha*

Procura é isto: a estruturação da minha personalidade e não um relato cronológico da minha vida.

6 – Considera *A Torre da Barbela* um caso isolado dentro do conjunto de seus livros ou acha que tem traços comuns com os outros?

- Para mim, este romance foi o coroamento, dentro do primeiro ciclo a que me referi de uma evolução natural a partir de *O Caranguejo*. Na verdade, os dois livros, apesar de espaço de tempo que os separa, apresentam muitos pontos de contato, desde a procura de renovação técnica até a presença de temática semelhante.

7 – Pode-se falar de alguma espécie de influência na sua formação de escritor?

- É sempre difícil julgar ou analisar em causa própria. No entanto, diria que Raul Brandão, Sá Carneiro, Miguel Torga e Graciliano Ramos foram nomes decisivos na primeira formação literária. Por outro lado, não esquecer que sou um homem formado no contato com a literatura francesa de um modo geral. Mais recentemente, tenho-me voltado para a linha de ficção inglesa e norte-americana. Sendo esses os escritores com quem mais convivo atualmente, não será estranho que apareçam, em meus livros, algum traço comum com eles.

8 – Do que já fez em literatura, o que considera mais importante como contribuição pessoal?

- Para mim é importante a pesquisa que faço no sentido de dar nova expressão literária à língua portuguesa. Livrá-la da palavra fácil, do termo corriqueiro, da imagem desgastada. Foi o que procurei fazer, principalmente no meu último romance publicado. E devo dizer que o que já consegui realizar neste campo, em grande parte devo aos escritores brasileiros.

1968 - n. 96 - p. 12

“Ventos e Marés”

Maria Lúcia LEPECKI

Há momentos, para quem se interessa por literatura, seja leitor comum ou crítico, em que é necessário retomar certos problemas, redefinir limites, colocar, enfim, em seus devidos lugares, prosa e poesia, romance, novela, conto e crônica. É fato que, atualmente, cada vez é menos fácil distinguir não só as diversas espécies da prosa como mesmo estabelecer limites específicos e bem determinados que separem os dois grandes gêneros: prosa e poesia. A cada momento deparamo-nos com romances a que o Autor chamou “novela” e vice-versa; há novelas que são contos, contos que são crônicas; contos e novelas que, para desespero do leitor, não são coisa nenhuma.

Momento literário dos mais desconcertantes o que estamos a viver, não resta a menor dúvida. A antiga compartimentação dos gêneros já não tem razão de ser a partir da chamada “crise do romance”, cujos inícios já vão longe mas que persiste de uma forma ou de outra dentro de obras que muito pouco guardam daquilo que no século dezenove foi realmente uma forma literária. Tempo cronológico e espaço físico perfeitamente delimitado já não são condições indispensáveis da obra romanesca; o jogo entre tempo exterior e tempo psicológico começa a tornar-se comum e as experiências atuais caminham para um romance em que a atemporalidade é, talvez a característica fundamental. Narração, descrição e diálogo alternadamente [ilegível] ou quase desaparecem, enredo quase não há e a ação é pouco definida neste gênero a que ainda se chama “romance”, ao que parece, por falta de melhor nome que se lhe dê.

A confusão de fronteiras entre prosa e poesia não é menor; conto, novela ou romance são “poéticos”; a poesia alarga seus limites para, em experiências de natureza estrutural, participar da natureza da prosa.

Dentro desta paisagem desorientadora é necessário que cada leitor, crítico ou não, faça de quando em vez, uma “remise au point” da problemática dos gêneros, uma tentativa de redefinição de estruturas e de determinação de limites, se é que de limites ainda se pode falar depois de todas as transformações por que passaram as diversas formas maiores e menores em literatura. A “remise au point” destes problemas exige prática de raciocínio em termos estéticos e se torna extremamente difícil tanto mais que nem sempre os livros que apresentam normalmente a problemática em causa são suficientemente fortes para catalisar a meditação e para por em evidência os aspectos a serem discutidos e considerados. Muitas vezes bloqueiam a mente do leitor que se vê assim levado a aceitar uma definição de gênero dada pelo Autor, sem pesar os prós e os contras para sua aceitação.

As rápidas considerações acima nos foram sugeridas por um livro recentemente publicado em Portugal, *Ventos e Marés*, de Luis Forjaz Trigueiros, livro que justamente tem a grande qualidade, entre outras, de provocar a reflexão sobre um dos gêneros literários mais difíceis e que, paradoxalmente, é dos mais cultivados, a crônica.

A publicação de uma coletânea de crônicas sobre os mais diversos temas, como é este *Ventos e Marés*, provoca de fato várias perguntas, a níveis diferentes. Desde a recolocação do problema fundamental – o que é a crônica? – até a justificação de sua persistência dentro da literatura atual, onde a simplicidade de expressão parece cada vez mais condenada em beneficio de um hermetismo que, grande parte das vezes, tenta encobrir o desinteresse da mensagem.

No prefácio do livro, Forjaz Trigueiros faz, muito lucidamente, uma análise do que é a crônica na atualidade, assinalando nela o "maior poder de síntese" e a possibilidade de atingir as "grandes camadas do público a que se destina". Mais adiante, acentua que as suas "nem são crônicas a maneira tradicional nem instantâneos decisivos" e que deseja, através delas, uma "conversa"com o leitor. Tocou o Autor, nestas observações, um traço fundamental da definição da crônica: a característica social, que nela decorre do fato de poder atingir grandes massas de público, seja pela periodicidade, seja pela atualidade dos assuntos ou ainda pela fluência e facilidade da expressão. Deste significado social decorrem para o cronista duas conseqüências lógicas a que ele de forma alguma pode fugir: de um lado, a sua responsabilidade perante um público que dele espera entretenimento e, numa certa medida, informação; de outro lado, e como decorrência do que acabamos de apontar, a necessidade de expressar-se, para bom desempenho de sua função, ao nível do mesmo público e, portanto, em diálogo.

Colocando a crônica como sinônimo de conversa, Forjaz Trigueiro estabeleceu as diretrizes da sua forma exterior – simplicidade e objetividade aliadas a clareza e extrema correção da linguagem – e da forma interior, que nele se caracteriza principalmente pela apresentação dos mais diversos assuntos sem o menor veto de dogmatismo. Abre assim, de maneira agradável para que lê, a possibilidade de conhecer coisas por experiência alheia, sempre deixando, entretanto, ao leitor, uma margem de criação, porque este é chamado a viver em certa medida, no universo da crônica, quase como um companheiro do cronista. Desta maneira os fatos narrados estão mais próximos de quem lê, e isto lhes da dimensão não só de coisa vivida como também de "vivível" – e portanto com dimensão universal de interesse. Eis ai o ponto em que a crônica pode participar, em certa medida, do universo romanesco, mantendo todavia o traço básico de liberdade do leitor. Enquanto que no romance este deve aderir ao que lê e julgar os fatos dentro da perspectiva interna dada pelo próprio romance, na crônica o leitor guarda maior liberdade, julga com elementos que pertencem fundamentalmente à sua experiência pessoal, e não à experiência que se cria no mundo romanesco. O cronista é, então, realmente o que dialoga com o leitor, o que o guia pelos caminhos do espaço e tempo, sempre respeitando neste a liberdade de aceitação ou de recusa. O cronista não exige o comprometimento e a participação que pede, por necessidades óbvias, o romancista.

É este um dos elementos pelos quais realmente se pode dizer que *Ventos e Marés* não reúne crônicas "à moda tradicional"; Forjaz Trigueiros exige do seu leitor uma participação e uma resposta que geralmente a ligeireza das crônicas não suporta, embora muitas vezes se note que foi intenção do Autor consegui-la. O que se admira em *Ventos e Marés* é o equilíbrio com que, na conversa amena, se introduz o espírito crítico, sintetizador e avaliador de seres ou de fatos do cotidiano, bem como de problemas literários, quando em torno deles se tece a crônica.

Outra pergunta que se coloca ao leitor deste livro refere-se à validade de se publicarem, em volume, narrativas cuja característica fundamental é ou deveria ser o circunstancial. Válidas como o testemunho de um momento, por vezes baseadas em experiências que não ultrapassam, à primeira análise, o puramente pessoal, resistirão as crônicas à vida mais longa na estante de livros? A resposta, é evidente, não se pode dar genericamente para toda crônica ou para todo cronista: depende, é claro, de como os fatos se apresentam e de que fatos se trata. Se tem interesse humano, se expressam-se naquela linguagem típica em que à vontade se mescla harmoniosamente a correção de linguagem, se, enfim, são validas esteticamente, as crônicas podem e devem viver em livros, na medida em que, preenchendo estes requisitos, ultrapassam o nível do puramente ocasional e cotidiano. É o caso de se pensar então se este tipo de narrativa se enquadra realmente como crônica ou se toca os limites do conto ou mesmo do ensaio; de qualquer forma, enquadra-se a prosa de

Ventos e Marés dentro de um tipo misto, a que talvez seja difícil atribuir um nome, mas em que se sente a vitalidade típica das coisas criadas a partir de experiência múltipla. Chamemo-lhes "crônicas", como fez o seu Autor, à falta de melhor nome que mais expressivamente sugira a sua complexidade. Baseadas no "jour à jour" mesclam-se a elas características contraditórias, inclusive do drama, o que vem a mostrar no cronista a sensibilidade para um dos elementos básicos do cotidiano: a presença constante do dramático, no sentido etimológico do termo, em todo contato do homem com o mundo que o rodeia.

Ventos e Marés é também crítica – amena – de fatos, de pessoas ou de acontecimento que se ligam por vezes à vida literária. Há sempre um juízo de valor que se insinua, quando o tema da crônica é pessoal, ou que se declara abertamente quando se trata de assunto mais intimamente relacionado com a literatura. Outro aspecto da personalidade literária de Luis Forjaz Trigueiros se mostra então, na serenidade que o caracteriza como um dos mais lúcidos críticos literários do Portugal de hoje, critico em que se aliam a grande sensibilidade para o fato estético e a cultura que informa o juízo de valor.

Parece-nos que esta "impureza" – no bom sentido – das crônicas de *Ventos e Marés* é realmente um dos fundamentos de interesse do livro. É na medida em que narra o cotidiano, em que se coloca ao nível do leitor para o diálogo, em que dá a dimensão dramática da realidade e em que mostra em si o crítico, que Forjaz Trigueiros faz o seu misto de crônica e não-crônica. Espécie das mais vivas talvez da épica, a crônica encontrou, realmente, em muitos momentos, uma nova dimensão nestes *Ventos e Marés*.

1968 – n. 98 – p. 11

INFORMAIS

Bem diferente é o livro de Antônio Barahona da Fonseca, “Impressões Digitais”.O poeta português submete a palavra ao seu controle, a uma contenção de linguagem, a uma técnica precisa, sem concessões ao sentimentalismo, objetiva e limpa. Além disso, Barahona tem se preocupado também (conforme verificamos na “Antologia da Poesia Experimental”) com as pesquisas vocabulares, semânticas e visuais. Em “Impressões Digitais”, embora utilizando a língua em sua potencialidade, sabe torná-las anti-retórica e formalmente livre, mostrando qualidades de autonomia e invenção. De Barahona, selecionamos um poema, para incluí-lo no número do SL que será dedicado aos escritores portugueses modernos, numa amostra do emprego eficaz que consegue fazer dá palavra.

1968 – n. 101 – p. 2

50 ANOS DE "A VIA SINUOSA" – I

Nelly Novaes COELHO

Publicado em 1918 em Lisboa, *A Via Sinuosa* de Aquilino Ribeiro (ampliando a temática aflorada nos contos de *Jardim das Tormentas* (1913): primitivismo x civilização), configura claramente a crise dos valores que já começara a minar os alicerces da sociedade racionalista consolidada no século XIX.

Romance escrito entre 1916 e 1917, portanto durante a 1ª Grande Guerra, *A Via Sinuosa* reflete em primeiro plano: o drama de um *espírito humano em crise* (dentro da realidade portuguesa em evolução); e em plano subjacente ou latente, o drama de uma *estrutura de pensamento em crise* (já dentro de uma realidade mais ampla, a do homem ocidental).

Assim, pois, relido há cinqüenta anos de distância, esse romance, obviamente, nos revela hoje muito mais do que o terá feito, talvez, no momento em que foi publicado; uma vez que, por estarem todos imersos no processo, não haveria condições para uma visão global da problemática proposta. Daí, quer-nos parecer, o fato de Aquilino Ribeiro ter sido, celebrado predominantemente como o apologista da "raça portuguesa", ou como o pujante prosador que procurou desenvolver a pureza e a força originais à língua portuguesa, tão "abastardada" pelos estrangeirismos, naquele ,inicio de século (como ele mesmo o dizia).

Percorrendo hoje sua caudalosa obra, é evidente que essa faceta renovadora nacionalista impõe-se a uma primeira leitura, entretanto não nos parece que será ela, embora válida e importantíssima, o elemento que fará com, que as gerações vindouras leiam e estudem Aquilino Ribeiro (como julgamos que o farão...), mas sim, aquilo que o marca como um dos pioneiros no registrar a metamorfose social a que estamos assistindo ainda hoje, em pleno processo de maturação.

Neste romance, portanto, o que fica em primeiro plano é a crise que forçosamente atinge o homem que procura transitar de um nível rudimentar para outro diferenciado. E paralelamente revela com uma arte quase maquiavélica a inconsciente subversão dos valores, realizada por um sistema social, onde vemos denunciado um comportamento condicionado pelo "senso comum" ou por uma espécie, de "sabedoria prática" que, no fundo, não faz, mais do que mistificar, com regras próprias e particularíssimas, o código que rege o jogo da vida coletiva.

Nesse sentido Aquilino Ribeiro aparece como um dos continuadores da denúncia que já havia começado na primeira metade do séc. XIX com Balzac: o perigo de um sistema social que colocava como padrão aferidor do valor do homem, o seu sucesso na conquista do dinheiro, do prestígio social.

Em essência, *A Via Sinuosa* nos oferece o drama de Libório Barradas: um homem atingido por uma crise em se debatem, simultaneamente, duas forças antagônicas: de um lado a repulsa pelos valores do homem, dito "civilizado" (realização através da riqueza, propriedade ou prestígio social);e de outro uma inegável *atração* pelos mesmos valores. Essa incoerência de raiz surge-nos como o ponto de partida para a real compreensão do seu romance.

Esse antagonismo ideológico que, de inicio, poderia parecer *deficiência* na *estruturação* da personagem (fusão de atitudes ideológicas opostas, num mesmo comportamento, sem desencadear conflito interior); ou então *diminuição do seu caráter* (condenação dos valores porque não podiam ser alcançados, como o caso das "uvas verdes"

de La Fontaine), tornar-se-á compreensível, se for relacionado com outros livros de Aquilino, e também situado no contexto cultural do momento em que foi escrito.

Lembremos, pois, de que Aquilino Ribeiro (1885-1963) pertenceu a uma geração que podemos chamar de "fronteiriça", uma geração que viveu entre dois mundos: assistindo à *prolongação do passado no presente* (pela resistência de fórmulas de vida, tradicionais, às inovações que se impunham), e simultaneamente sofrendo *à pressão das forças originais do espírito*, que começavam a abalar os alicerces mundo racionalista, da sociedade tradicional.

"Hora absurda"... como disse num poema Fernando Pessoa, em 1913, (no momento em que Aquilino publicava seu primeiro livro, *Jardim das Tormentas*). "Absurda" porque destruição e construção se guiam simultâneas; porque da essência das ruínas nasceria a nova realidade. "Absurda", porque era o ponto de encontro de dois tempos bem distintos: *o tempo de estagnação* criadora que imperava em todos os setores e o *tempo criador* que se anunciava em meio, aos caminhos que poucos, no momento, percebiam ou pressentiam, mas que, entre outros, Pessoa e Aquilino (não obstante a diferença de seus talentos e personalidades) sentiram fundamente e o expressaram, cada qual a seu modo.

Assistia, essa geração, aos desequilíbrios e perplexidades que brotavam inevitavelmente do processo de transformação (que se vinha realizando lentamente desde as primeiras décadas do séc. XIX), do Portugal antigo no Portugal moderno; isto é, a passagem de um sistema comunitário homogêneo e simples como o *rural*, para um sistema econômico-social diferenciado e complexo como o urbano.

Naqueles últimos anos do séc. XIX; impunham-se, com mais força, as formas funcionais do mundo urbano, unidas entre si (para compor a teia, "sociedade") por um relacionamento abstrato, portanto, não fácil de ser apreendido imediatamente e muito diverso do relacionamento concreto que liga as funções humanas no mundo rural primitivo.

Como nos informa Augusto Costa Dias, incrementara-se, a partir de 1875, a infiltração das formas evoluídas de industrialização e produção-em-série no esquema agrícola e artesanal que fora o alicerce da nação durante séculos. "Todas essas transformações", diz ele, "se avolumam na última década do século (XIX). Mas não se perca o pé das realidades: o atraso do País é ainda notável. (...) porém, mesmo dentro da sua relatividade, aqueles acontecimentos (econômicos) não deixaram de provocar importantes *alterações sociais*".

Sendo fundamentalmente o romance-testemunho da experiência de um homem *A Via Sinuosa* tem sua coerência interna determinada por um recurso técnico que aqui exerce um papel decisivo: o foco narrativo em *1ª pessoa*. Através dele o que temos é, pois, a "verdade", de uma através de *uma* personalidade. De um jovem perplexo, diante da complexa rede das relações humanas e do seu próprio espírito; e que, tentando entendê-los, consciente ou inconsciente, vai colocando uma longa série de "porquês" que não chegam a ser totalmente respondidos, porque simplesmente a real "verdade" dos outros lhe escapa (como escapa a qualquer de nós).

Temos, pois, em Libório Barradas, o "herói problemático" que vive o *processo de* consciencialização de um ser humano, apanhado por um momento de crise, cujas mudanças mais fundas e dramáticas se operavam em dois planos: o *moral* e o *econômico-social*.

No plano moral: a metamorfose do cristão-pós-Concilio de Trento, cujo elã vital foi de tal modo cercado, em suas legitimas expansões, que acabou condicionando um comportamento exterior que é uma fraude, ou então, aniquilando-se. O cristão "dirigido" de fora para dentro deveria ,ser substitui do pelo cristão auto-consciente e "dirigido" mais por sua consciência, do que pelos códigos norteadores de seu comportamento. Falamos do cristão-século XX que ainda se está forjando, mas cujas linhas já hoje se mostram definidas: um comportamento moral baseado no amor ecumênico, no trabalho atuante e na moral verdadeira; isto é, a moral consciente de que o "se", o "parecer" e o "ter" devem harmonizar-se de tal que sua síntese resulte no verdadeiro "existir" do homem.

Como veremos, são esses os três aspectos vitais dos conflitos registrados por Aquilino Ribeiro, com a predominância do "ter" e do "parecer" sobre o "ser"...

No plano *econômico-social*: a *metamorfose* do Portugal *agrário* (ainda vinculado às rígidas divisões de classe, de raízes medievais), no Portugal *progressista* (em que novas e, complexas funções são criadas, permitindo ao homem o livre trânsito de uma classe para outra).

A estrutura da ação de *A Via Sinuosa* fixa uma das etapas mais difíceis para o homem: no plano visível da *efabulação*, a etapa que leva o herói da meninice até o limiar da vida adulta, e durante a qual ele recebe a sua "iniciação" como ser humano. No plano invisível da *essência geratriz*, a etapa em que o *ser social* transita da inconsciência para a consciência-de-si e do mundo circundante.

Tentando verificar (nas pegadas de Lukács e Goldmann) de que maneira um fenômeno, que no romancista existe, sob um *caráter ético*, transforma-se em *valores estéticos* no romance, analisemos inicialmente a primeira face de Libório Barradas: sua *atração* pelos valores, ditos "civilizados".

Jovem serrano (da beira Alta, região essencialmente agrária, tradicional e conservadora), cujos pais pertenciam à faixa social *intermediária*, entre a massa presa à terra e o grupo privilegiado que, em seus vários graus, representava o "superior" (patrão, sacerdote e governante), Libório Barradas é educado desde criança "em latinidades" pelo Pe. Ambrósio.

Como vemos, pela estrutura inicial da ação, Libório é colocado por *nascimento* e *criação* entre *dois mundos*: o dos *servos* que trabalham a terra e o dos *proprietários* que de seus frutos vivem. Não pertencendo nem a um nem a outro... dentro daquele sistema, rudimentar de vida, só lhe restavam dois caminhos de realização humana e social: ser *doutor* ou *sacerdote*.

Já adolescente, como *não houvesse dinheiro* para custear-lhe os estudos para doutor, o *padre* e a *família* decidiram fazê-lo sacerdote. Nessa "decisão" tomada por outros em seu lugar (apesar da funda repugnância manifestada por Libório pela missão com que lhe acenavam), está já implícita a deformação ideológica que leva o individuo a aspirar ao "parecer" ou ao "ter" em lugar de procurar o "ser". Nesse sentido, note-se especialmente a longa, argumentação de Pe. Ambrósio, para afastar os escrúpulos de Libório, e onde a ironia de Aquilino assume a dimensão da "bom senso prático" mistificador:

"Libório (diz Pe. Ambrósio), a vida é curta e a pobreza longa e negra. A grande questão é *menos* viver a *nosso gosto*, que *viver sem custo*. Quem está contente da sua dista? Não creias que as coisas revistam *na prática* a *rigidez* que se lhes inculca em *teoria*. O homem é pecador; por que não havia de *ser natural* e, portanto, *escusável* pecar o sacerdote? Não, não receis *pecar racionalmente*, sempre que a máquina de viver para aí torça. Se outra relutância não tens que a de ver a tua existência *mutilada dos raros gozos* com que é lícito contar um leigo, *não te detenhas*. (...) O que é preciso é não ser escandaloso, *porque não é a paixão que deslustra o homem, mas o escândalo*." (A Via... p. 233).

Aí estão, pois, as portas abertas para a *duplicidade de comportamento*, numa civilização das "aparências": "parecer" o que os códigos exigem e "ser" aquilo que a vontade determine. E Libório se dobra passivamente, sem conflitos.

Mais tarde, cortadas as possibilidades de terminar os estudos que lhe dariam a "função social de trânsito de um nível para outro mais elevado: o sacerdócio, Libório se vê e é visto pela comunidade, como um elemento inútil. "Um fidalgo de tanto saber e que não fossava a terra", mas que não era rico nem podia ser padre, não tinha função naquele meio rudimentar.

"Que fadário podia ser o meu! Que porvir me esperava formado entre coisas tão díspares: aquele lugar de mansíssimas sombras, a suave tutela de meu mestre, a desordem familiar e uma sociedade revolta? *Via-me como uma palha num torvelinho*." (A. Via... p. 226)

Em Libório desenvolve-se, pois, o drama daquele que já incapaz de lutar com a *força*

física no nível primário da existência, e impedido de utilizar a *força da inteligência* numa função realizadora, torna-se uma marginal, um "*inútil*" dentro do "sistema".

Desse momento em diante desenvolve-se o drama de Libório, dividido entre a *atração* e a *repulsa* por um mesmo ideal. Fora atingido pelo inevitável choque entre o "parecer" fidalgo (que ele denuncia como *fraude*, mas que, inconscientemente, continua desejando), e o "ser" pobre (que ele no fundo abominava e queria fazer esquecer aos outros).

Toda a ação subseqüente do romance, através do relacionamento de Libório com os fidalgos Malafaia (a consciência da inutilidade e inferioridade de suas "funções" de bibliotecário; a sua ligação amorosa com a fidalga e a consciência de realização interior que dela lhe advém; a impulsiva recusa ao ordenado a que fizera jus; a única via que lhe ocorreu para conseguir dinheiro e seguir a fidalga em viagem: arrancá-lo ao tio; etc. etc.) torna evidente o duplo drama que foi vivido pelo personagem; a necessidade de impor-se e ser aceito pelo que ele *era* realmente; e simultaneamente a necessidade de escamotear esse "ser" sob o esquema de um "parecer" *visto como ideal*.

Chegados ao final de *A Via Sinuosa* não temos dúvida de que em Libório Barradas dormiam ainda os preconceitos da antiga fidalguia, para quem o trabalho a soldo era índice de rebaixamento na dignidade humana. Do comportamento psicológico de Libório e das circunstâncias de vida que o vão envolvendo, filtra-se o secreto drama provocado em sua consciência pelo entrechocar de uma ultrapassada atitude fidalga (em que o trabalho é uma interiorização) e a nova consciência social (em que o "realizar-se socialmente" pelo *trabalho remunerado* torna-se um imperativo e uma legítima aspiração).

Assim, ao longo de todo o romance, através do desarvoramento e da ânsia de viver de Libório, temos o constante choque de duas forças antagônicas: a tradicional consciência de classe de raízes medievais (que agrupa os homens em compartimentos estanques a incomunicáveis) e a nova consciência liberal de que o valor do homem arraiga em seu próprio ser e no uso que ele faça da potencialidade com que foi dotado pela natureza.

Sem dúvida, é dessa nova consciência que, em *A Via Sinuosa*, brota a repetida afirmação de que a conquista da vida depende da dimensão de uma vontade atuante.

É a reiterada afirmação dessa *Vontade* (que, de *O Malhadinhas* (1922) em diante, vai marcar definitivamente todos os heróis positivos de Aquilino), aliada à *visão dilemática da vida*, oferecida por Libório, o que nos levou à configurar o outro elemento que teria atuado decisivamente na plasmação da sua outra face: a da *repulsa* aos valores tradicionais, *castradores do ser autêntico* do homem.

Referimo-nos aqui ao *pensamento nietzschianos* uma das mais sérias influências no romance de Aquilino Ribeiro.

1968 – n. 101 – p. 11

INFORMAIS

Laís Corrêa de ARAÚJO

Um romance curioso, muito bem construído e em que o trágico se esconde sob as tintas da ironia e do sarcasmo, é o de Rentes de Carvalho, intitulado “Montedor”, e publicado pela Editora Prele, de Lisboa. Aliás, esta editora portuguesa tem revelado a nós, brasileiros, uma série de escritores novos, de alta categoria como Júlio Moreira e Álvaro Guerra. Em “Montedor”, temos que se sente asfixiar sob a mediocridade e a mentalidade tacanha de uma pequena cidade, vivendo sob o sonho da fuga, nunca realizada, sob esperanças constantemente calcadas pela estreiteza do ambiente e pela miséria cotidiana. O importante nesta obra é, sobretudo, a sua linguagem, o seu poder de reconstituir criativamente o clima e a paisagem de uma gente sem horizontes presa a padrões éticos limitados e sufocantes. É uma excelente novela, afinal, e dela retiramos pequeno mas sugestivo capítulo, para publicação no número especial que este SL fará sobre escritores portugueses.

1968 – n. 102 – p. 2

50 ANOS DE "A VIA SINUOSA" – II

Nelly Novaes COELHO

Em artigo anterior falávamos na visão dilemática da vida, fixada em *A Via Sinuosa* de Aquilino Ribeiro, como fruto da crise de valores que se desencadeia já em fins do século XIX e, que sob outros tons prossegue até nossos dias. E, procurando analisar a segunda face do drama do herói: a da *repulsa* aos valores tradicionais, castradores do ser autêntico do homem, apontávamos para a exaltação da *Vontade atuante* (constante no romance), como elemento nietzschiano cuja influência nos parece ter sido decisiva em Aquilino.

Não obstante a ausência de documentos de caráter confessional (1) que confirmassem a "filiação" que pressentíamos na obra aquiliniana, os textos de ambos e a inegável influência que Nietzsche exerceu na geração do mundo ocidental de entre-séculos (suscitando polêmicas até finais dos anos de 20), foram elementos suficientes para autorizar-nos a analisar certos postulados seus, como o *fundamento ideológico* em que Aquilino ter-se-ia firmando para construir a sua "cosmovisão". Sentimos na obra aquiliniana uma ideologia existencial que é, indisfarçavelmente, de raízes nietzschianas.

Embora possa parecer absurda, à primeira vista, uma aproximação entre o ser-embruto, instintivo, que povoa o verdadeiro mundo romanesco aquiliniano (o mundo rústico do homem terra-a-terra), e ser quase demoníaco, burilado pelas forças intelectuais (a despeito de seu declarado anti-racionalismo), que caracteriza o Super-Homem de Nietzsche, não temos duvidas em afirmar que Aquilino, o plebeu, pôde "sintonizar-se" com Nietzsche, o aristocrata, porque entre as várias afinidades que os aproximavam, havia uma essencial: a crença absoluta na Vontade poderosa do homem e nos profundos e obscuros laços que invisivelmente o atavam ao cosmos.

É óbvio que se nos ativermos à superfície das realidades fixadas por ambos (aliás, de índole tão diversa...) tudo parece colocá-los em pólos opostos. Porém, se ultrapassarmos a pura exteriorização das atitudes vitais de cada um, estas apresentarão muitos pontos em comum.

Assim, se por um lado, Nietzsche considerava que o *uso do intelecto* (do "homem teórico", do "homem alexandrino", do "Fausto") e a imposição de uma *ética utilitarista* ("moral de rebanho" instituída por um grupo de fracos para se defenderem dos fortes), assegurava a vitória aos fracos e decadentes (escudados nos valores impostos pelo "sistema"), por outro lado, Aquilino mostra que os verdadeiros valores vitais, capazes de *atuar criativamente* no grupo social estão no ser instintivo (incontaminado pelo intelecto) e na *moral instintiva, natural* (a do individuo em sua autenticidade, não a do "rebanho").

É ainda na reação frente à moral cristã tradicional que sentimos em Aquilino o "tônus" nietzschiano. Seguindo passo a passo a articulação de suas "intrigas" e a luta de suas personagens para sobreviverem ou se imporem ao meio social, veremos que Aquilino ressalta a *luta pela vida*, como sendo a luta pela imposição de uma *vontade atuante*, e aponta a *moral* (plasmada pela *razão*, ao aceitar as restrições comportamento impostas pelos valores sócio-religiosos do grupo, como instrumento aniquilador das forças vitais criadoras.

Paralelamente ao "ideal dionisíaco" de Nietzsche, o homem aquiliniano não desconhece o sofrimento e as faces negativas da vida (pois a visão direta e real do mundo é essencial em sua atitude); e em lugar de se afastar dela (buscando ilusões que a disfarcem ou caindo em um pessimismo destruidor) aceita-a do fundo do seu ser, diz "sim" à vida e a todos os seus desconcertos.

Daí, portanto, o contraste entre o *caráter asfixiante do relacionamento humano* em suas estórias e a *euforia vital* de suas personagens (principalmente de *O Malhadinhas* (22) até *Casa Grande de Romarigães* (1957), pois seu último romance, *Quando os Lobos Uivam* (1958) já vai apresentar certa alteração na atividade vital de seus personagens).

É curioso notar, porém, que o surgimento dessa "euforia vital", dessa "vontade atuante" nas personagens de Aquilino, vai-se dar lentamente, como claro sintoma de uma evolução interior do Romancista. Assim, em *Jardim das Tormentas* ela já aparece esboçada na essência do conto "Inversão Sentimental" e em certas reações de Isaac Claro de "O Remorso". Aqui, em *A Via Sinuosa*, romance que nos serve de apoio para estas reflexões, o fenômeno amplia-se e já se coloca abertamente. Note-se, porém, que ele foi apenas "consciencializado". A *vontade atuante* reiteradamente posta em pauta está apenas latente na consciência de Libório; não conseguiu transformar-se em ato. (Essa passagem a ato, vai-se dar quatro anos em *O Malhadinhas* e atinge o seu ponto alto nos pescadores de *Batalha sem fim* (1931).)

Embora, pois, neste romance encontraremos a constante afirmação de que a conquista da vida depende da dimensão de uma vontade... observe-se que, coerentemente com a passividade do herói e o desarvoramento interior em que ele vive, *nunca é em sua boca* que encontramos expressa tal crença. É principalmente Estefânia (a fidalga que não conhece outra lei senão a de seus desejos...) quem a corporifica e expressa:

"A vida somos nós que a fazemos. (...) Eu o que quero, faço-o. Nada desejei que não realizasse! (...) verá que tudo se reduz a um *problema de vontade*". (A Via... p.293)

Libório ouve-a. Porém, suspenso entre dois mundos, não sabe o *que* querer ou *como* querer... e naturalmente sua aspiração dirige-se para as trilhas já existentes e valorizadas pelo seu grupo social: o nível de "fidalguinho"... que, como sabemos, ser-lhe-ia impossível atingir. Em sua consciência essa crença na Vontade apresenta-se de certa maneira obscura; imposta de fora para dentro, como algo em que ele deve crer racionalmente, mas que ainda não sabe como usar.

É essa íntima indecisão e desarvoramento o que marca a *personalidade passiva* de Libório ("um homem de seu tempo", como o chamou o Escritor no posfácio do livro), e o que faz com que sejam sempre os outros a lhe falarem do "como" deve ser o *seu* comportamento na vida. Note-se que Libório apenas *ouve*; e quando *fala* ou *pensa* numa reação, é apenas para mostrar-se prêso de solicitações antagônicas. Quando *age*, é apenas na *área* amorosa.

Ainda a propósito, são bem significativas as palavras ditas no último encontro entre ele e a fidalga, quando esta o exorta a desejar o triunfo, a vencer os obstáculos do meio à sua ação livre e construtiva:

"È preciso não duvidar. Desejo no tempo, a longo prazo, deseja com fé e firmeza, que todo o teu ser seja tendido para um alvo, como arco que despede a flecha, e verás! A *vontade é potência dispenseira dos milagres*. (...) Deseja, deseja, deseja sem quebranto!"

Ao que ele responde:

"Desejarei que nunca te levem de meus braços..." (A Via... p.341).

Resposta que é uma clara denúncia de que ele, *incapaz de realizar-se no plano social* (por absoluta inadequação entre ideal e reais possibilidades...), fugia ao problema, evadindo-se através da realização amorosa, aliás tão falsa como tudo o mais que ele, tentou. Em Estefânia, portanto, Aquilino corporifica a nova face do homem consciente que nascia; e na atitude de Libório frente à vida, ele repete a que já havia denunciado em Hilário Barrelas (de "Inversão Sentimental"): a *atitude passiva*, inatuante, condicionada por um sistema esterilizador das forças autênticas do indivíduo. Ambos são advertidos de que o homem se faz pela própria vontade, mas ambos não sabem que direção imprimir aos seus impulsos volitivos e só agem na área do instinto sexual, a única que não lhes era vedada pelo "sistema"...

Participante e testemunho da crise que o seu mundo atravessa, Aquilino Ribeiro (apesar de inevitavelmente atingido por ela), teve, sem dúvida alguma, a lúcida percepção dos pontos que estavam sendo vitalmente abalados. Assim, aderindo maquiavelicamente à visão crítica daqueles que sustentavam o "sistema" (Pe. Ambrósio e o fidalgo Malafaia), nas últimas páginas (num esclarecimento desnecessário e nada lisonjeiro como "concessão ao leitor"), Aquilino "conta" o que o drama de Libório já havia "mostrado": a inadequação entre o ser autêntico e os códigos do grupo social. Nesse sentido, analise-se todo o diálogo final entre o padre e o fidalgo (surpreendido por Libório), e do qual extraímos um trecho que nos parece muito significativo:

"... O meu discípulo não escapou aos *vícios e virtudes* da época. (...) Tem isso tudo que constitui a *têmpera dos portugueses de hoje*. A uma parte, grande *impressionabilidade intelectual* e *nobreza de consciência*, mas desta nobreza, não esqueçamos, que luz e não é oiro. (...) muito pouco caráter e então uma carência absoluta de *disciplina moral*. (...) são inteligentes e nada produzem de *prático, idealistas* e dão largas aos *prazeres mais baixos*, têm como péssima a ordem das coisas e figuram-se virtuosos. Do alto do meu *empirismo antigo*, condeno-os como *bastardos da boa tradição portuguesa, tão ela, tão adversa ao demônio da análise*; (...) e inexgotávelmente *forte* porque era *cegamente crente*. (...) sinto tanto na geração que entra, como na geração que vai passando, que a *raça desce a curva duma velhice sem honra*. etc., etc.," (A Via...p. 355).

Como vemos, através da longa fala do padre, Aquilino interpreta com objetividade os aparentes desmandos da geração nova à que Libório pertencia; e mostra, com funda acuidade, a arbitrariedade de julgamento a que foram submetidos os jovens, rebeldes contra a ordem vigente (entre os quais o próprio Aquilino militava). Por esse enfoque do problema, através do olhar honesto e bem intencionado do padre (essencialmente deformado pelo "sistema"), vemos que aquilo que é apontado como *causas* do desvio da conduta do herói, não são mais que *conseqüências* de uma causa muito mais profunda: a transformação dos códigos de vida e o conseqüente abalo dos alicerces do ser, impostos por uma nova Era. Nos tempos de demolição não é fácil ao individuo "querer", no sentido construtivo; ou "optar" por um comportamento atuante, quando a realidade-ambiente não lhe abre caminhos que sejam válidos e condizentes com suas novas e ainda obscuras aspirações.

Concluindo: em Libório Barradas, "herói problemático" criado há cinqüenta anos atrás, temos a simbolização do homem contemporâneo de entre-séculos, tal como Aquilino Ribeiro o viu o homem que analisa, perscruta, indaga e espera... dividido entre a *razão* (= civilização: forças inibidoras do ser), e o *instinto* (= primitivismo: forças originais, autênticas). Um homem que se sente oprimido pelo peso de um comportamento que lhe era imposto de fora para dentro: *um comportamento que lhe anulava a potencialidade criadora*, mas cujas falhas ele não estava em condições de perceber totalmente.

Tal qual a estrutura do "sistema" em questão, no plano da realidade, transformava o indivíduo num joguete de forças superiores à sua vontade, também na estrutura do romance, Libório é o herói passivo, joguete da vontade dos demais. Vimos que, pelas circunstâncias criadas à sua volta, Libório é obrigado a ser um homem contemplativo, estático, reflexivo, quando toda a sua estrutura anímica o dotara de gestos dinamicamente criadores. A pressão do grupo social, num meio rudimentar, impondo-lhe atitudes vitais não-determinadas pelo seu "eu" autêntico, tornam-no um ser amputado, interiormente desconexo. Usando a moderna linguagem de Lucien Goldmann: transformado em "mercadoria", Libório perde seu "valor-de-uso" e adquire o correspondente "valor-de-troca".

Arguta foi a visão de Aquilino Ribeiro. Pena foi que não tivesse ele inovado as "convenções" da estrutura do romance, como pode inovar quanto à percepção dos temas e da linguagem... Tivesse a sua *inovação formal* ultrapassado o *nível do vocabulário* e atingido a

própria estrutura da narrativa (como já começara a ser feito em sua época...) e Aquilino, sem dúvida alguma, teria sido o grande romancista de Portugal, na primeira metade do século.

Porém, deixando de lado esse aspecto estrutural, perguntamos: cinqüenta anos depois de ter sido escrito, *A Via Sinuosa* será hoje, dentro da problemática mundial que vivemos, um romance superado?...

(1) Embora tivéssemos procurado nos muitos ensaios deixados por Aquilino Ribeiro, elementos que pudessem confirmar nossa intuição inicial, a verdade é que não os encontramos. Apesar, portanto, de não podermos contar com a confissão do próprio Escritor, os seus textos são tão claros nesse sentido que não duvidamos em afirmar que ele sofreu profunda influência do Poeta Filósofo que, com sua perturbadora doutrina, fechou de maneira inquietante a filosofia do século XIX.

1968 – n. 102 – p. 8

HISTÓRIAS DO MÊS DE OUTUBRO

Maria Lúcia LEPECKI

Ao que tudo indica, a crise do romance tem provocado reações diversas entre os cultores da ficção narrativa. Pesquisam-se novos tipos de estruturas romanescas, totalmente revolucionários por vezes; tenta-se manter a linha tradicional do romance, dando-se maior importância ao conteúdo que à forma como este se expressa; finalmente, foge-se à expressão romanesca, dando-se a preferência às formas menores da épica, o conto e a novela, por exemplo, estruturas que, sem evolução, não sofreram as reviravoltas de principio pelas quais passou o romance.

As características fundamentais que se encontram no conto e na novela da atualidade são, em geral, as mesmas que informam a novela desde o inicio das literaturas românicas. Não se quer dizer, é evidente, que o conto e a novela não tenham passado por transformações; passou por muitos, seja no campo da técnica narrativa, seja no tipo de realidade que se considera atualmente como podendo ser criada no conto. O que se vê, no entanto, é que das histórias de Sherazade à mais moderna peça do gênero, o que caracteriza o bom conto é a presença de uma técnica que permita a oralização, no que diz respeito à forma exterior, e, quanto à forma interior, a presença fundamental do humanismo.

As experiências que se fazem no conto, seja quanto à estrutura, seja na linguagem, decorrem principalmente do fato de este gênero, por ser menor, prestar-se a certas inovações que, na estrutura mais pesada do romance podem tornar-se cansativas, diminuindo a possibilidade de comunicação imediata com o público. Entretanto, seja ele experimental ou não, há algo de muito específico que se pede ao conto e de que se pode prescindir, em certa medida, no romance: que haja um "caso" a ser contado; e que tal "caso" se estruture com um mínimo de nitidez a dois níveis: o da sucessão temporal dos fatos e o do estabelecimento nítido de relações de causa e efeito no decorrer da ação. O que vale dizer que o conto deve ter estória e enredo bem definidos, ou pelo menos facilmente perceptíveis, por exemplo, ao nível simbólico. O romance é que permite maior fluidez dos dois elementos pelo próprio fato de ser mais "social", isto é, de colocar em funcionamento, de uma forma ou de outra, um tipo de sociedade, representada seja pelo número maior de personagens, seja pelo tipo de relação estabelecido entre as mesmas: a dialética exterior que faz com que cada personagem seja fundamental no contexto para a compreensão da totalidade dos fatos. Embora ao nível do enredo o interesse possa estar, como geralmente está, centralizado em uma ou duas personagens, a presença das outras no romance é fundamental para a criação do ambiente que dá a dimensão englobadora da realidade tratada. Esta "amplitude ambiental" é que dificulta, muitas vezes, a experimentação.

No conto, isto já não se dá. Se o seu interesse se prende também especificamente a uma personagem ou a um grupo pequeno de personagens, o necessário significado social deverá ser dado a outro nível, quase simbólico. Na estruturação deste símbolo coloca-se, então, um dos problemas da técnica do conto, porque se este quiser diluir estória e enredo, terá de apresentar, pelo contrário, personagem de grande força psicológica, cujos conflitos mesmo vividos ao plano puramente individual – tanto quanto viver no plano individual é possível – apresentam tal significado que toquem universalmente as sensibilidades.

O livro de contos *Histórias do Mês de Outubro* (*) de Domingos Monteiro apresenta grande interesse justamente por ser formado por uma série de narrativas organizadas de

maneira preponderantemente tradicional. Os elementos de renovação, diluídos no contexto, contribuem para o maior interesse da leitura sem entretanto desvirtuarem a intenção principal do Autor, bom contista até nisto: no contar uma história cujo interesse fundamental é o ser humano, apresentado na verdade de suas contradições.

Em *Histórias do Mês de Outubro* o primeiro fato que chama a atenção do leitor é a tentativa de colocar a realidade criada a dois níveis: um subjetivo, nos contos em primeira pessoa e outro objetivo, nos contos em terceira pessoa. É evidente que a cada tipo de realidade criada deve corresponder a forma exterior em que ela se expressa – linguagem e técnica narrativa; presença maior ou menor do Autor dentro do texto, estruturação do diálogo, uso de termos e expressões populares, presença do monólogo interior e, finalmente, a seleção de elementos da "realidade objetiva", que aparecerão ao nível da descrição.

No conto de Domingos Monteiro, estes elementos da técnica se organizam de maneira a que a característica fundamental da narrativa seja a possibilidade de oralização. O conto oralizável ou oralizado implica lógicamente na presença de um narrador que desfia a estória e a de um ouvinte que deve perceber todo o fundamental do fato a partir da palavra oral. Conto oralizável significa então, conto que se apreende com facilidade, que estabelece com um mínimo de nitidez as relações de causa e efeito e a sucessão temporal, bem como os lugares que cada personagem ocupa no decorrer dos acontecimentos, ou seja a sua hierarquia.

A oralização da narrativa coloca, entretanto, certas dificuldades técnicas se o centro de interesse for um conflito de natureza puramente psicológica. Em *Histórias do Mês de Outubro* isto ocorre no primeiro conto, "Preciso de uma Estrela", onde o dr. Agostinho conta a alguns amigos uma decepção amorosa que lhe modificou a vida. Se o conto fosse estruturado apenas em função da leitura, a recordação do conflito amoroso poderia fazer-se simplesmente através do monólogo interior da personagem com o truncamento de frases que revela o processo da memória. O leitor entraria em contato direto com a personagem, prescindindo da figura do narrador, pelo menos na sua função de "orientar" o andamento e a interpretação da estória através de comentários sobre a ação ou sobre o modo de ser da personagem. Neste tipo de conto, o leitor é colocado diretamente "dentro da cabeça" da personagem, acompanhando a gênese de cada pensamento. Para se conseguir a oralização de narrativa desta natureza – ou seja, da narrativa em que a memória é fundamental – faz-se necessária uma técnica em que a presença do narrador seja sentida, e os conflitos interiores têm que ser expressos a um nível mais "físico", através da palavra oral da personagem. Domingos Monteiro resolve este problema técnico fazendo com que o Dr. Agostinho recorde o passado contando a própria história aos amigos. Um primeiro elemento de oralização surge: a presença do diálogo, que faz a vida da estória contada em voz alta. Ao mesmo tempo, para que a personagem que constitui realmente o centro da narrativa não se veja de uma forma ou de outra ensombrada pelas outras, estas assumem uma função muito específica no diálogo: não conservam realmente, não trocam idéias ou tentem mudar a interpretação dos fatos, dada pelo doutor: funcionam como agentes "empurradores" da conversa. A partir de certas observações que fazem, observações de menor importância no contexto, provocam no dr. Agostinho o "movimento narrador", fazendo com que ele avance na narrativa e a esclareça, quando necessário, através da ambientação física e psicológica de cada passagem importante. As personagens de segundo plano funcionam, então, quase como eco das palavras de Agostinho e como provocadoras da estória, na medida em que cada uma de suas interferências condiciona a continuação da fala.

Pelo uso de recursos técnicos análogos a este, os contos de *Histórias do Mês de Outubro*, em que o interesse fundamental seja o psicológico e em que a narrativa se faça na primeira pessoa equilibram a subjetividade excessiva, sempre com beneficio da oralidade.

Outro elemento interessante do conto de Domingos Monteiro é a criação de realidade absurda, por exemplo em "A Casa Circular" e "A Estrada Que Não Vai Dar a Parte

Nenhuma". No primeiro deles, a lógica do absurdo é perfeita: o conto retoma certos aspectos da nossa cultura, certas tendências que se afirmam cada vez mais em todos os indivíduos, em decorrência da supervalorização da técnica e de dado tipo de relações sociais, condicionadoras da reificação do homem. "A Casa Circular" apresenta conflitos que sob o ponto de vista humano são perfeitamente possíveis dentro da deriva histórica em que somos conduzidos. Há uma lógica profunda na estruturação da personalidade do cientista louco e na dialética que se estabelece entre ele e sua casa. De maneira muito expressiva, Domingos Monteiro coloca neste conto uma dimensão simbólica do nosso tempo, ao mesmo tempo que deixa implícita uma interrogação sobre aquilo que nos espera ao fim do cientificismo por quê estamos passando. Os dois grupos de personagens que se encontram na casa circular, os caçadores e o cientista louco, simbolizam claramente duas épocas da nossa civilização: a que vivemos no dia a dia, civilização que já pertence ao passado e a que viveremos, queiramos ou não, mais dia menos dia: a civilização tecnológica e a conseqüente mecanização do homem. O homem da casa circular, obcecado pelo poder da técnica e da ciência, perdeu todos os elementos que caracterizam o modo de ser que ainda é o nosso, motivo pelo qual a comunicação com os caçadores é impossível.

"A Estrada Que Não Vai Dar a Parte Nenhuma" também cria ambiente absurdo, mas de maneira menos feliz que o conto anterior. A personagem, viajando sozinha, à noite, vê-se repentinamente em meio a uma estrada desconhecida, que segue em linha reta, através de campos desertos até chegar ao infinito. O simbolismo da estrada poderia ser expressivo, se no final do conto não ficasse patente que se tratou de sonho; para sonho, a estrada não apresentava força de sugestão simbólica suficiente. Ao que tudo indica, o conto falhou pela falta de elaboração da idéia que o informa. A sensação que se tem ao terminar a sua leitura não pode deixar de ser frustradora, na medida em que há uma preparação muito grande para a interpretação simbólica da estrada e em seguida esta esvazia-se paulatinamente para o final do conto, perdendo quase inteiramente a densidade significativa.

Outro elemento do conto de Domingos Monteiro, dos mais positivos, e que se prende também ao problema da oralidade é a diluição dos acontecimentos ao longo da narrativa. Em "Preciso de Uma Estrela", por exemplo, é mais importante a maneira como se passam os fatos do que realmente acontece, o que não significa que este segundo elemento seja destituído de importância. Ocorre entretanto, que se grifam os "como" e os "onde" de tal maneira que o leitor se vê agradavelmente enredado numa série de circunstâncias que despertam a sua curiosidade, circunstâncias estas de que a ação vai saindo gradativamente. Esta importância dos "como" é um dos elementos definidores do conto tradicional. Basta lembrar a estória de Pedro Malasartes, onde o fato objetivo que se narra é, quando muito, uma receita de sopa. O que interessa realmente é saber como Malasartes foi engenhoso o suficiente para conseguir fazer o seu jantar a partir de duas pedrinhas postas para cozinhar. A demonstração da engenhosidade da personagem, ou seja, o conhecimento de um dos aspectos da sua vida psicológica corresponde a uma das necessidades básicas do bom apreciador de contos. Domingos Monteiro raramente deixa de atender a isto.

Historias do Mês de Outubro é um livro que agrada plenamente, desde o tipo de realidade que cria – sempre relacionada com problemas fundamentais da vida – até a forma como a cria: uma narrativa que utilizando certos recursos técnicos modernos, enquandra-se dentro da boa tradição da história ao pé do fogo.

(*) Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1967.

1968 – n. 103 – p. 8-9

Fernando Namora e a "Geração de 40"

Nelly Novaes COELHO

"Lembro-me do neo-realismo, tão adulterado pêlos que nunca puderam sentir-lhe as raízes e o significado... Literatura arregimentada, programada? Literatura que constrangeu a arte, servindo-se dela para dar um disfarce ao panfleto? Literatura que corrompeu a necessidade do artista em se testemunhar? Os detratores nunca entenderam que é o humano que nela se compromete. Que foi uma situação particularmente crítica que nela fundiu a arte, o depoimento e o protesto. Que foi a tragédia do mundo que se comprometeu nessa voz."

Eis colocadas objetivamente por Fernando Namora as visões opositoras que se defrontavam (ou se defrontam?) na interpretação do movimento neo-realista português, surgido na década de 40. E é às respostas a tais indagações, que chega Mário Sacramento, nesta última publicação de "A Obra e o Homem", *Fernando Namora*, cuja vida e obra são ali analisadas, em função do movimento histórico-cultural que as condicionou (e condicionou e condiciona...).

Aparentemente seguindo o mesmo plano adotado nos demais volumes da Coleção (situação do autor na época, biografia, bibliografia e antologia), este, acerca de Fernando Namora, assume uma nova dimensão, devido à feliz circunstância de ser o seu organizador. Mário Sacramento, não só um companheiro de geração de Namora (colegas desde os bancos da Faculdade de Medicina em Coimbra), mas principalmente um arguto participante e observador dos fenômenos de sua época.

E foi, sem dúvida, essa *participação* e essa *observação ativa* que, desde as primeiras páginas do livro, trouxeram-nos mais uma vez à lembrança algo que já tivemos ocasião de mencionar em recente artigo, e que nos parece ser uma das constantes que marcam os tempos que correm.

Referimo-nos à funda consciência que se impôs ao homem de que o seu *testemunho* é algo importante para os outros homens. Se bem que artistas de todas as épocas, clara ou obscuramente tenham sentido que os seus testemunhos eram importantes para o mundo compreender-se melhor, a verdade é que, em nossos dias, essa consciência parece ter-se ampliado enormemente e se transformado em uma incontida ânsia de revelação daquilo que é o mais autentico do ser.

A cada dia que passa é mais uma obra que nos chega às mãos e que traz essa marca dos tempos... Exatamente a marca que identifica logo este décimo sétimo volume da Coleção "A Obra e o Homem", *Fernando Namora,* um dos mais marcantes romancistas da atualidade portuguesa e já sobejamente conhecido do público brasileiro.

O que temos, portanto, neste livro é um duplo testemunho: o do *romancista* (através da interpretação do organizador e da muito representativa antologia selecionada); e o do *ensaísta* (através da própria vivência dos fenômenos enfocados com agudez). Um duplo e consciente testemunho que, objetivamente, visa esclarecer, ao mundo de hoje e de amanhã, as ações ou omissões de uma geração a quem, inegavelmente, Portugal muito deve; uma geração a quem não será, talvez, fácil aos homens compreenderem totalmente, quando ela já se tiver tornado passado. Pois, a julgar pelas palavras do próprio Mário Sacramento, "o futuro vai ter muita dificuldade em compreender o nosso tempo, peado de silêncios e semeado de hiatos que foi." (p. 10)

Na mesma linha, de pesquisa que já lhe conhecêramos, principalmente em *Eça de Queirós – Uma Estética da Ironia* (1945), Mário Sacramento, neste trabalho de "iniciação à (e de interpretação da) obra de Fernando Namora", vai muito além do simples enquadramento sócio-cultural do Escritor focalizado, e oferece-nos um esclarecedor painel da complexa teia, em que se formou e agiu a chamada "geração de 40", isto é, a geração do Neo-Realismo português.

Assim, não só devido ao criterioso equilíbrio da pesquisa crítico-interpretativa, desenvolvida aqui por Mário Sacramento, ou à particular significação do Romancista estudado, mas também pela escassez de documentação esclarecedora (que chegue ao Brasil...) acerca das várias facetas do Neo-Realismo português, este recente volume, publicado pela Editora Arcádia de Lisboa, assume um especial interesse para o público brasileiro, interessado no fenômeno cultural português contemporâneo.

Por ele, o leitor atento dar-se-á conta do *como* e do *por que* o movimento neo-realista dificilmente pode ser esquematizado em rígidas coordenadas estéticas, válidas para todos os seus adeptos... pois o que realmente o caracteriza, a par das conquistas técnicas da ficção contemporânea, é um "certo tipo de consciência", e um "certo tipo de mentalidade"...

É lendo esta inteligente panorâmica da obra de Fernando Namora, que, mais uma vez, se nos torna patente que a significação, mais profunda de certas obras só nos é revelada, a partir do conhecimento de seus "elementos periféricos" (principalmente os ligados ao "meio" e "momento" em que foram geradas...). É o caso aqui abordado. A análise agora realizada por Mário Sacramento tem, assim, o mérito de estabelecer com clareza o relacionamento entre a obra focalizada e os fatores extrínsecos que lhe são essenciais.

Mesclando, portanto, os elementos sociais ao enfoque da vida e da obra de Fernando Namora, o estudo de Sacramento vai esclarecendo, de maneira objetiva, certos fenômenos indispensáveis à justa compreensão do neo-realismo. Uma diretriz estética, cuja exteriorização em obras assumiu tal diversidade de linguagem, técnicas, lemas e matizes que, ao leitor desavisado, torna-se difícil, às mais das vezes, identificá-las entre si. Ou mesmo enquadrá-las num único movimento, devido à ausência de um claro *denominador comum* que as englobe a todas.

Entretanto, embora não imediatamente perceptível, esse denominador comum existe. É uma certa "tomada de consciência" em face da problemática social portuguesa, expressa em termos de arte. E por ser uma "tomada de consciência", obviamente expressa-se através de uma inevitável perspectiva individual. Daí, sem dúvida, a oscilação individual/social; e também a diversidade das obras que, simultaneamente, aparecem nesse movimento. Diversidade cujos fatores condicionantes Mário Sacramento procura definir:

> "O neo-realismo apresenta-se, assim, como um *entroncamento* em que se disputam ou interdependem três vetores: o *presencismo dissidente*, *o realismo crítico*, propriamente dito (de que o mais alto representante é Ferreira de Castro) e o *realismo socialista*, com teorização sobretudo." (p. 67)

Ignorante, portanto, das várias influências que teriam agido sobre o surto estético neo-realista, como poderá o leitor desprevenido, apenas pelo conhecimento das obras, compreendê-las "verticalmente", ou então irmanar, numa mesma diretriz estética, nomes como os de Fernando Namora, Alves Redol, Carlos de Oliveira, Assis Esperança, Miguel Torga, Ferreira de Castro, Vergílio Ferreira, Faure da Rosa, etc., etc.? Afinal o que é que caracteriza o neo-realismo português? Há apenas *um* neo-realismo? ou a julgar pelas obras, há vários? Vejam-se, a propósito, as palavras de Mário Dionísio (um dos lúcidos ensaístas do atual panorama artístico português), registradas por Mário Sacramento:

"O problema dominante, ao falar-se do neo-realismo entre nós, depois de assistirmos à sua jornada de mais de vinte anos, assenta, quanto a mim, na escolha entre duas atitudes: ou considerar aquele movimento confinado à sua *primeira fase* (e ainda às obras que lhe permanecem fiéis), convencionalmente personificada por uma *arte comprometida e reivindicadora*, cujo objetivo imediato era o de oferecer-nos uma *problemática social, em* particular de atmosfera provinciana, (...) ou situar-se esse período, literariamente linear, como *etapa,* num movimento que exigia, como ponto de partida (e pelo atalho mais curto), a *intervenção do intelectual nas aspirações gregárias,* à qual se seguiria um previsto e inevitável aprofundamento de perspectivas. Nesta segunda posição crítica, aceita-se, portanto, a evolução verificada nos escritores neo-realistas não como *infidelidade* (uma evidência de que o movimento era demasiado estreito para nele caberem as suas figuras mais inquietas ou mais dotadas), mas como *sintonia de amadurecimento,* pelo qual, aliás, o escritor cumpriria com mais eficácia as suas responsabilidades, ao mesmo tempo que se realizaria plenamente como artista. Haveria, meio de se conciliarem estas duas posições?" (p. 121)

É interpretando essas posições que Mário Sacramento aponta para a bipolaridade aparentemente contraditória que as caracteriza: a oposição, *consciência social* ("predomínio do outro-eu, o que adere aos interesses das classes dominadas") e *consciência individual* ("hegemonia do *eu-subjetivo* que em última análise é fruto da informação aristocrática ou minoritária desse domínio social").

Do encaminhamento de suas análises se compreende, pois, que essas duas consciências estão sempre presentes em toda a extensão do movimento neo-realista (de 40 aos nossos dias). Apenas, do eventual predomínio de cada uma delas vai decorrer a feição mais caracterizadora de cada período. Dai falar ele em *primeiro* neo-realismo (década de 40: aquele que surge no decurso da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Grande Guerra Mundial), e *segundo,* neo-realismo (a partir de 1950: o que surge na linha do "existencialismo literário dos anos mais dramáticos da guerra fria: equilíbrio instável entre as duas grandes potências USA e URSS; formação da N. A. T. O. c do Pacto de Varsóvia; ameaça eminente de uma guerra atômica; luta em torno do muro de Berlim (...)" (p. 137)

No primeiro período, predominou em primeiro plano, a *consciência social;* no segundo momento, estaria predominando a *individual...* embora um e outro sejam, em última análise, condicionados por uma mesma problemática: a *luta contra a alienação das consciências*.

E essa luta nos é desvendada, passo a passo, desde a gênese até os atuais frutos, através da obra de Fernando Namora. Como diz Mário Sacramento, "quem não compreenda que é justamente esta luta *pela desalienação* o que caracteriza sobre tudo a obra de Fernando Namora, numa época em que as lutas de classe foram e são o fulcro crucial da história e o tópico do seu desaparecimento, não saberá lê-la na dimensão que lhe dá importância, significação e êxito." (p. 119)

Projetada no processo histórico de uma geração (que está vivendo um importante papel renovador), a obra de Namora surge como uma densa presença, fiel à terra, de onde recebe a seiva, e às raízes que lhe determinaram o ser.

A partir, portanto, dos elementos biográficos ou geracionais, agora interpretados por Sacramento, a ficção de Namora adquire, no espírito do leitor, uma dimensão a mais: desde sua primeira expressão, Sete Partidas do Mundo, desenvolve-se ela, com sóbrio equilíbrio, entre o plano transfigurador da arte que lhe da voz e o plano da realidade vivida que lhe justifica a existência. Numa concisa visão de seu entrosamento com esses dois planos, Mário Sacramento diz: "Começando por focar, nas *Sete Partidas do Mundo* e em *Fogo na Noite Escura, a* pequena burguesia universitária que, na mais larga medida, viria a preencher os quadros autorais do neo-realismo, (Fernando Namora) apreende o *próprio processo em*

gestação e faz a *mediação,* entre um e outro daqueles romances, do que já era realismo *crítico* em alguns presencistas para o que será *pré-realismo socialista,* ou melhor dizendo, realismo sociológico no chamado neo-realismo. Posteriormente, conduzindo a sua carreira de médico rural pelas regiões que lhe pareceram mais propícias à apreensão dos problemas básicos do povo português, virá a criar uma galeria de personagens, em que não é o número ou a variedade que contam, mas a exemplaridade ou o enquadramento específico. Concluído este ciclo, a sua transição para a cidade virá a coincidir, com a passagem do primeiro para o segundo neo-realismo. E é o conjunto disto que singulariza, tipifica e impõe a sua obra e o seu caso" (p. 73/74)

E os capítulos de análise arguta e objetiva se sucedem fazendo desfilar um a um os já numerosos títulos da obra de Namora. Primeiro os do "ciclo rural"; *Casa de Malta*, *Minas de São Francisco, Retalhos da Vida de um Médico, A Noite e a Madrugada, O Trigo e o Joio.* Em seguida os do "ciclo urbano": *O Homem Disfarçado, Domingo à Tarde, Cidade Solitária*... chegando à crônica romanceada, *Diálogo em Setembro*. E em todos eles, sob os mais variados aspectos, o que vamos encontrar é "uma luta intérmina", "entre a alienação e a consciencialização".

A luta contra a degradação da consciência individual, pressionada pelos valores degradados do grupo social; uma luta que em *O Homem Disfarçado* atinge o seu ponto mais contundente e doloroso; romance corajoso que Urbano Tavares Rodrigues classificou como "a mais funda e completa descarnação de uma consciência que o nosso século viu em Portugal." (p. 155)

E parecendo-nos ocioso interpretarmos aqui a lúcida interpretação de Mário Sacramento acerca de Namora e de sua obra, passamos-lhe a palavra, para finalizarmos esta notícia de um livro, que, para nós (brasileiros interessados no Portugal de hoje) é uma preciosa fonte de conhecimentos e de recolocação de problemas.

No último capítulo "Bosquejo em devir", Mário Sacramento conclui:

"Fazendo um rápido inventário do que atrás ensaiei, vejo que Namora tem sido o fio condutor duma linha de renovação literária em que *tradição e vanguarda* buscam, uma à outra, integrar-se. (...) Como cosmovisão, move-se em torno de coordenadas precisas que lhe (definem um centro de gravidade e ensaísmo específico.

Começa por ser um *depoimento de adolescentes:* passa à análise da *nebulosa social e intelectual* da geração à que pertence; debruça-se, em seguida sobre o *húmus campesino,* mineiro e nômade das regiões rurais a que, como prático, é levado pelo exercício da medicina; e, passando finalmente à capital do País, perscruta no enquadramento específico dum hospital de doenças cancerosas, não só o que subjaz na alienação promovida pela consciência de classe *social,* mas pela de classe *profissional* também, entrando por aí no tema ontológico que o existencialismo trouxera, entretanto, à tona do *mare nostrum.* (...)

Viver para escrever – eis assim o destino de Namora. (...) E viver-escrever, para devir. (...) O que esta expressão já inclui até hoje, vímo-lo nos capítulos anteriores. Ao que aponta é impossível prevê-lo. Mas uma coisa se descortina, parece: transpostos o ciclo rural e o urbano, Namora visa a integrar a problemática portuguesa na Europa de hoje, como o mostra *Diálogo em Setembro,* o último livro que publicou. (...) Transição para o romance-ensaio? Primeiro passo para um romance sobre a emigração do trabalhador português para a Europa, como atrás lhe insinuei? Ensaio-geral para um largo fresco coletivo em que o romance se distancie, como uma câmara em "travellings" para o abarcamento dum espaço social e histórico quanto possível lato?

Só Namora pode responder a isso...." (p. 173/185)

Ou talvez só o tempo...

1968 – n. 104 – p. 7

A Poesia Barroca

E. M. de Melo e CASTRO

LISBOA – Junho de 1968 – Em 1907 publicaram-se no Brasil três obras que pouca ou nenhuma repercussão tiveram entre nós e que, no entanto, são, em diversos níveis de pesquisa, testemunhos de "uma consciência crítica bem viva, sobre um problema maior da nossa cultura atual: a Poesia Barroca. Essas obras são as seguintes: "*Poesia Barroca — Antologia*" com introdução, Seleção e Notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos – Edições Melhoramentos – São Paulo; *"Apresentação da Poesia Barroca Portuguesa"*, de S. Spina e M. A. Santilli – edições da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, SP; e finalmente os dois volumes de *"Resíduos Seiscentistas em Minas"* – de Affonso Ávila – edição do Centro de Estudos Mineiros, Belo Horizonte. Obras entre si de desigual valor, e ambições, não podem ser comparadas, pois só de comum têm o reconhecimento implícito do significado do Barroco no desenvolvimento da cultura e literatura em português, e o reconhecimento da necessidade de reabrir e estudar de novo o processo do Barroco – esse tão injusta e ignorantemente desprezado período da nossa literatura. É certo que no Brasil o problema tem uma acuidade muito nítida, porque à influência da Arte Barroca Portuguesa correspondem os primeiros impulsos culturais que levariam a arte brasileira a desenvolver-se autonomamente, como muito agudamente o nota a proposta de estudo sociológico do Barroco contida na obra de Affonso Ávila. Também nos textos contidos na Antologia dos Poetas Barrocos Brasileiros, elaborada por Péricles E. da Silva Ramos, essa influência e impulso iniciais se tornam evidentes, embora a Introdução não ultrapasse o nível da informação acadêmica vulgar sobre a Poesia Barroca.

DINAMIZAÇÃO E ABERTURA

No entanto, em Portugal, o Período Barroco não tem talvez, quando considerado apenas como período histórico, um significado tão decisivo como no Brasil, quer pelo contexto cultural, quer pelas circunstâncias políticas daquele momento.

Mas o importante para nós, homens da segunda metade do século XX, não é o período histórico dos séculos XVI e XVII mas sim a potencialidade dinâmica da idéia de Barroco. É a esta luz que em Portugal tem de ser reestudado o nosso fenômeno estético, chamado Barroco.

O Barroco apresenta-se perante a consciência crítica atual como um período de transição (e não de degenerescência) entre a atitude classicizante típica da Renascença e as formas progressivamente mais sensibilizadas e dinâmicas do Romantismo e do Modernismo.

O Barroco ganha assim o significado de dinamização e abertura, e desprende-se de um período histórico definido. Se procurarmos cuidadosamente, encontraremos características de atividade de tipo Barroco, por exemplo no século X e XI e em todos os períodos da História em que o equilíbrio das formas e das fórmulas perfeitas e o estatismo das certezas, dão lugar ao dinamismo das dúvidas e das perguntas, ao plurissignificado das formas, à crescente quantidade da informação contida nos sinais, à ambigüidade viva dos símbolos, ao espaço sensível das hipóteses, às formas dinamizadas na sua própria ascensão ou queda, ao ornamento estruturalmente funcional, à luz que potencializa os volumes, à sombra que define ou dilui guestalticamente o fundo e a figura, as palavras em movimento que inventam as

idéias, as metáforas e aos objetos em diálogo, de informação mútua, à redução e rigor matemático do aleatório, contra os cânones rígidos da Beleza.

É por tudo isto que é preciso estudar e compreender o Barroco, não como mero período histórico mas sim como idéia mestra oposta à idéia de "clássico", definindo um dos dois modos do homem estar no Mundo, viver, criar e comunicar.

AS INTERPRETAÇÕES EQUÍVOCAS

Na Península Ibérica o Barroco tem especial importância tanto na arquitetura como na literatura, mas é sobretudo no campo da literatura que o desconhecimento e as interpretações equívocas são as mais notórias, possivelmente porque as obras literárias não são de pedra nem se vêem, nem ocupam o espaço das cidades, e podem mais fácil e impunemente ser esquecidas e negadas. Foi precisamente isto o que aconteceu e acontece com a Poesia Barroca tanto Portuguesa como Brasileira que jaz esquecida nas bibliotecas e apenas aparece mencionada nos compêndios e nas histórias da Poesia para ser mal compreendida e demitida como secundária em nome de princípios estéticos e críticos nem sempre claros e quase nunca adequados ou sequer assentes num conhecimento sólido e atualizado da natureza íntima do fenômeno poético e do seu modo de evoluir, para não filiar já em deformações tendenciosas, principalmente de importação de França, país que nunca conheceu um período de literatura Barroco síncrono ou equivalente ao ocorrido em Portugal e Espanha. Não são portanto os modelos críticos franceses, quer racionalistas, quer empíricos ou intuicionistas os mais adequados para se estudar e julgar o Barroco Português.

O URGENTE...

É neste aspecto que o Prefácio de S. Spina é exemplar e constitui uma das mais sérias contribuições para uma metodologia compreensiva da Poesia Barroca Portuguesa. Quanto à significação dessa Poesia para a Poesia Portuguesa atual de pendor experimental, é trabalho que já compete aos críticos e poetas mais novos e diretamente interessados. Mas esse trabalho de pesquisa de fontes não pode ser feito sem um acesso fácil aos textos. Por isso a antologia de S. Spina é muito valiosa, mas não é um trabalho definitivo. Precisamos, sim, mas é da Edição completa dos 5 volumes da Fênix e dos 2 volumes do Postilhão de Apoio e da pesquisa são dos textos Barrocos que jazem na Biblioteca da Universidade, de Coimbra; assim como da publicação dos livros de autores individuais só pareciam ou anonimamente incluído na Fênix (exemplo: as obras de Soror Violante do Céu).

Numa entrevista recentemente publicada no "Jornal de Notícias", do Porto, o poeta brasileiro Haroldo de Campos referia-se a um problema que já em 1966 eu com ele discuti em São Paulo – necessidade urgente de se fazer o levantamento rigoroso crítico-analítico e processamento dos elementos lingüísticos e estruturais da Poesia Barroca-Portuguesa, com o intuito de melhor se determinarem as constantes da atividade poética em Português, e assim as raízes da atividade da Vanguarda Experimental portuguesa e da Poesia Concreta no Brasil.

Foi precisamente um levantamento desse tipo que numa zona limitada, em Minas Gerais, realizou o poeta Affonso Ávila, produzindo um trabalho de maior importância para se entender como o Barroco Português refloriu no Brasil com um vigor bárbaro novo, e como a "festa barroca" está na base da sensibilidade estética e social do brasileiro de hoje. É um trabalho modelar este de Affonso Ávila na amplitude da concepção sócio-cultural do Barroco e sua constante referência aos prolongamentos até à modernidade como por exemplo: o primado do visual na cultura barroca, os dísticos, as inscrições e a montagem visual de textos em verso, típicos das "festas mineiras", que são uma prefiguração do atual "Poema Cartaz"

tão cultivado pelos poetas da vanguarda de Minas, e a que se poderia acrescentar, em certa medida, as “manifestações” ou “hapenings”.

Mas não se deve deixar de salientar também o rigor da documentação e do inestimável enriquecimento que é a reprodução fotográfica dos textos literários do Barroco de Minas, que até agora eram tão inacessíveis como os nossos próprios textos Barrocos aqui em Lisboa.

1968 – n. 109 – p. 4-5

“Pão Incerto”

Romance Neo-Realista?

Nely Novaes COELHO

> “... o que é o trabalho de muitos milhões de seres sem história que ninguém consulta, de que ninguém fala e com os quais ninguém conta nos seus cálculos e ‘benfeitorias?’”(1)

Crônica da anônima odisséia que ciclicamente arrasta os serranos algarvios para as mondas ou para as ceifas do Vale do Sado no Alentejo, *Pão Incerto* de Assis Esperança, (publicado em 1964 e agora em nova edição), apresenta-se como uma das mais bem logradas facetas de uma obra literária que está às vésperas de completar meio século de existência.

A monda do Vale do Sado, transformada em eixo narrativo de *Pão Incerto,* vai enredando as dezenas de vidas que compõem a teia humana naquela região. Assim, apesar de ser enfocada em certa fatia do tempo, no momento em que é transformada em elemento vital de sobrevivência para toda uma população desvalida pela falta de trabalho, essa monda é elevada à altura de símbolo: criaturas e terra; paixões e carências; egoísmos a altruísmos; amores, temores ou ódios... ultrapassam os seus próprios limites e surgem-nos como os sintomas reveladores de um fenômeno mais amplo.

“Obra de ficcionista e de prosador que é, ao mesmo tempo e em plena simbiose, *um corajoso documento de cidadania”*, (2) a de Assis Esperança registra, através da transfiguração estética, as mutações que vem sofrendo a realidade social portuguesa, nestes últimos cinqüenta anos.

Companheiro de geração de Aquilino Ribeiro, Fidelino de Figueiredo, Irene Lisboa, Jaime Cortesão (para falarmos nos, nomes familiares ao nosso público...) Assis Esperança, tal como Ferreira de Castro, tem revelado através de sua produção literária aquela mesma consciência histórica, que identifica os demais. Consciência analista e arguta que, nas sendas abertas por Spengler, procura compreender a funda interdependência dos fenômenos; consciência que considera a Cultura como um “corpo vivo” que tem “alma”, e a Civilização por ela gerada como a sua “esclerose”, como as formas estratificadas de algo que perdeu toda sua originalidade e vigor, mas que como “tronco ressecado e sem seiva” permanece de pé durante séculos. O que está em sua obra é, pois, a denúncia de uma civilização mistificadora que deturpou uma cultura criadora.

Em meio aos espantos de um tempo que assistia à Primeira Grande Guerra, Assis Esperança iniciava sua carreira de escritor, colaborando em jornais e revistas literárias e publicava em 1919, seu primeiro romance, *Vertigem.*

Novos títulos se seguem, mas é na década de 30, com as novelas enfeixadas sob o título *O Dilúvio* (1932), que o escritor algarvio encontra sua verdadeira dimensão de escritor, irredutivelmente consciente do fluxo histórico que conduz os homens. Década de 30... período de perplexidades, de grande fermentação e esperanças. Perturbada tragicamente com o avanço progressivo das imposições de Hitler e Mussolini, e com a guerra civil da Espanha, a década de 30 abre, entretanto, para Portugal um horizonte de amplas perspectivas

renovadoras... e conhece simultaneamente a fermentação que precede a eclosão do movimento neo-realista, marcada historicamente com a publicação de Gaibéus, de Alves Redol, em 1940.

Como testemunhou, recentemente, o romancista Rogério de Freitas; ao falar dessa eclosão: "Vivia-se o grande "suspense" da história da humanidade (os anos que precederam imediatamente à segunda grande guerra). O homem via-se perdido, alienado, degradado, na sua consciência. Lá longe outros homens decidiam de sua vida, do seu futuro, da sua morte. E surgiu a reação. Ela tinha que surgir. Era inevitável. (...) Esse grito iria dá-lo o romance neo-realista. (...) o escritor descobria um novo ângulo e uma nova dimensão para a literatura. De súbito, *ela tinha uma missão a cumprir*, missão social de que sempre tivera consciência, mas agora sob um aspecto revolucionário, atuante e contagiador". (3).

Esse *novo ângulo*, essa nova *dimensão* (delineada claramente no neo-realismo que eclode na década de 40) era, basicamente a projeção da *existência individual* no plano do *relacionamento sócio-econômico*; projeção que marcou os romances regionalistas (americano, brasileiro, hispano-americano, italiano e espanhol) surgidos no período de entre-guerras. O romance que fora condicionado pelas mutações político-econômico-sociais e cuja essência já se mostra desde logo na ficção de Assis Esperança.

Seguindo a inevitável evolução trazida pelas revoluções, no primeiro após guerra do século, alteravam-se novamente as funções dos valores consagrados. Em 1935, em um Inquérito Literário, realizado pelo "Diário de Lisboa", inquirido acerca dessa alteração de valores trazida pelo avançar dos tempos, Assis Esperança deu uma resposta em que encontramos claramente definida sua posição como escritor. Disse ele:

"... Quando todos os problemas não estavam ainda claramente postos e um amontoado de velhas teorias e preconceitos pesava sobre humanidade, o *filósofo de especulação,* por exemplo, veio trazer aos espíritos aquele sem número de inquietações que abrem caminho à renovação.

Hoje, porém, a sua missão sensivelmente outra. *Morfólogo da História,* desde a questão religiosa ao problema Estado e suas estruturas e alterações (problema vitalíssimo para toda a Cultura, como Spengler pretende), desde a vida econômica, em todos os seus múltiplos aspectos e conseqüências, aos excessos suicidas da tradição, tudo tem de ser tão amplamente estudado, analisado, confrontado, que se torne aproveitosíssima lição".

E ao conhecermos sua obra verificamos que essa atitude que ele aponta como sendo a do "morfólogo da história", transparece claramente em toda a sua estruturação, afastando-a de quaisquer vestígios de gratuidade estética. O que ela visa, sem disfarce, é promover a conscientização do homem de sua época.

Dai, sem dúvida, a reiterada afirmação de descomprometimento de seu Autor "com quaisquer modas e escolas literárias", procurando atender apenas à sua "profunda e sincera aspiração de se fazer entender pelos homens de seu tempo".

Porém ninguém cria do nada... toda manifestação da arte mostra forçosamente sulcos marcados por outrem e inevitavelmente palmilhados pelos que surgem depois, e que alteram os sulcos, abrem outros que serão novamente palmilhados, e assim "ad Infinitum"... Como niio podia de ser. Intencionalmente ou não, Assis Esperança inscreve-se em determinadas sendas estéticas, cujas coordenadas não nos podemos furtar de analisar, ao pretendermos compreender, na essência, o valor de seu romance.

Se por um lado, é verdade que a construção e ordenação geral de suas narrativas e a estrutura de sua linguagem e estilo acusam uma clara continuidade da linha realista-naturalista; por outro lado, não é menos verdade que o enquadramento dos personagens e seus conflitos estão condicionados pela nova atitude que procurava se impor no momento: erguer o romance sobre uma *problemática de classe* específica, onde o homem assume o valor de *símbolo;* e desvendar a injustiça de um sistema de exploração do trabalhador (ainda

organizado em termos medievais), sistema posto em xeque pela engrenagem progressista de um novo relacionamento econômico-social.

"Vivendo nós em pleno dilúvio desde a Grande Guerra", diz Assis Esperança no prefácio de *O Dilúvio,* "castigo para o egoísmo daqueles que pretenderam fazer triunfar, erguendo-o bem alto, esse mesmo egoísmo resolvido em violência, a Vida começa *não consentir indiferentes,* preparando a transição castigar as iniqüidades, os roubos, as delapidações e as mentiras sobre a Humanidade alicerçou o seu sistema social".

E a sua denúncia, como romancista, começa exatamente pela desmistificação dos "todo-poderosos", daqueles que alicerçaram o sistema social era "roubos, delapidações e mentiras", e na escravização dos "milhares de seres sem história". Escravização enfocada em quase todos os seus livros, mas que em *Servidão* encontra a mais ampla voz, desvendando a ilusória e falaz medida de proteção ao trabalho das mulheres e menores.

"Cada vez é maior a responsabilidade de um escritor", afirmou ainda Assis Esperança, "porque cada vez mais lhe cabe interpretar o mundo. A sua objetividade, a sua visão estética, quer castigue ou absolva, deve ser portadora da sua cosmologia, da sua concepção de vida. Ninguém se pode alhear das necessidades do seu tempo: a moral evolui de tal forma de época para época que, cresça o número de Inovadores de determinada doutrina, e logo será legal hoje tudo o que ontem era ilegal. Quando interpreta fenômenos e os explica, a literatura invade o campo da filosofia? Que interessa? Assim como um organismo cumpre, sempre, a sua missão morfológica, assim um romancista não deve arredar de si os esquemas dialéticos que resultem de sua cultura!".

Aí temos, pois, sua profissão de fé. Assis Esperança milita em meio daqueles que tem confiança na ordenação do mundo, desde que dele sejam banidos os desajustes e as injustiças. E os seus testemunhos literários se sucedem: *O Dilúvio* (1932 – "Prêmio Literário da Imprensa"); *Gente de Bem* (1939, traduzido em húngaro-1955); *Servidão* (1946, "Prêmio Ricardo Malheiros" – traduzido em romeno – 1963); *Trinta Dinheiros* (1958) e *Pão Incerto* (1964, "Prêmio do III Encontro da Imprensa Cultural"). Todos eles, testemunhos condicionados por uma única atitude: a necessidade de apreender em sua dialética interna, o jogo mistificador do nosso sistema social.

[parte ilegível]

Dessa maneira, se pensarmos nas coordenadas básicas do romance neo-realista, veremos que ele também se enquadra perfeitamente nessa definição esquemática. Pela simples leitura dos romances de Assis Esperança (ou de Ferreira de Castro...) c de um Alves Redol (ou de Manuel Fonseca...) não podemos negar que a definição é verdadeira, tanto para uns como para outros. Portanto, pela definição do fulcro narrativo em si, não chegamos a nenhuma diferenciação.

Se por outro lado, procuramos uma razão diferenciadora na análise do *estilo* (linguagem, tipo de frase, vocabulário, sistema de imagens etc.) teremos certamente muita dificuldade em decidir criteriosamente *em que o* "neo-naturalismo" se aproximaria ou se afastaria do "estilo neo-realista".

Embora alguns teorizadores apontem, como característica estilística do neo-realismo, a frase curta, fragmentada (= expressão do pensamento descontínuo e ilógico), ou a predominância absoluta do descritivo sobre o narrativo etc., a verdade é que esses elementos ou estão ausentes, ou não são absolutamente definidores de muitos dos neo-realistas. Assim, ainda não se chegou a delimitar precisamente *qual* é o "estilo do neo-realismo"... Mesmo porque há processos estilísticos nele apontados que são comuns a correntes antagônicas; como, por exemplo, ao Presencismo da década de 20.

Onde encontrar então a solução? Ou entre os escritores de antes e os do após Segunda Guerra não há diferença nenhuma? É evidente que há... Essa diferença, via de regra, o eleitor "sente", mas difícil se lhe torna racionalizar e definir...

Se prosseguindo, confrontarmos os “aspectos comuns” ao neo-realismo já selecionados por vários estudiosos, chegaremos à conclusão de que todos eles estão presentes nos neo-naturalistas, e no caso em foco: em Assis Esperança. Para concretizar o que afirmamos, vejamos os “aspectos” registrados por J. Almeida Pavão, em seu estudo “Alves Redol e o Neo-Realismo”. Seriam aspectos definidores do neo-realismo:

1. Intuitos ético-sociais.
2. Populismo.
3. Predomínio da classe sobre o indivíduo.
4. Ausência de espiritualidade ante a hegemonia dos fatores materiais.
5. Tendências para visionar a realidade panorâmica, no sentido da composição dos quadros e conseqüentemente diluição ou inexistência de ação.
6. Tendências localistas.
7. Substituição dos “caracteres”, das formas individualizadas, pelos “tipos” representantes da classe.
8. Persistência de um fatalismo em que colaboram os próprios elementos naturais com a influência do meio social, na luta do homem contra o destino. (4).

Por uma simples leitura dos romances de Assis Esperança, veremos que não há um único desses “aspectos” que, em maior ou menor grau, neles não estejam presentes. Como negar-lhes então o enquadramento no neo-realismo? A verdade é que, se concreta e objetivamente, não temos condições para negar-lhes o rótulo de “neo-realista” também não as temos para aceitá-los como tal, devido A *atitude filosófica* que os alicerça e que lhes dá significado real. Sem dúvida alguma, o que dá específico significado aos elementos temáticos, estruturais ou estilísticos de uma determinada estética é a “filosofia de vida” que a alimenta.

Dessa maneira, no caso de Assis Esperança, uma análise minuciosa e em profundidade dos elementos globais que compõe a teia de seus romances, revela-nos uma atitude filosófica que se distancia da que já podemos rastrear nos neo-realistas da primeira hora (1940...) e que se evidencia amplamente nos da segunda hora (1950 até o momento). Para sintetizar nosso pensamento e esclarecer qual a *natureza* dessas diversas atitudes, voltemos ao pronunciamento do romancista ao Inquérito Literário, que registramos, uma vez que a análise global de seus romances não caberia nos limites deste artigo já demasiado extenso a esta altura.

Conforme se depreende daquelas suas palavras, consciente de que a atitude adequada ao escritor de seu tempo era a do “morfólogo da história”, Assis Esperança (como todo neo-naturalista) *estuda, analisa* e confronta os dados de uma realidade que se oferece *sem mistérios* aos seus olhos de homem culto.

Através dos dramas pungentes ou mesquinhos ou picarescos de suas personagens, através dos freqüentíssimos “solilóquios” ou “raciocínios” que semeiam as suas narrativas, o que se mostra sempre é a *consciência alerta* do escritor devassando todas as frestas por onde poderia escapar a verdade dos fatos e dos seres. O que vemos, pois, é que Assis Esperança é dos que têm *uma verdade* a oferecer, tem valores a defender. E quando ele denuncia a mistificação do sistema social imperante, está implícito no tratamento que ele dá a essa denúncia que ele não ataca o que o *que o sistema é,* mas sim aquela *mistificação* a que os homens o reduziram.

Em suma, ideologicamente, os neo-naturalistas têm *confiança* no “sistema” e *denunciam a fraude* realizada pelos exploradores inescrupulosos, favorecidos pelas amplas oportunidades trazidas pelo progresso. Assim, a cada passo, encontramos nos heróis-símbolos de Assis Esperança os exemplos mais evidentes de que, ao mesmo tempo em que criticam ou denunciam uma concepção burguesa (no aspecto pejorativo do termo...) de vida, eles são a sua mais clara expressão.

Veja-se, por exemplo, o generoso e humaníssimo "patrão da Herdade das Alvercas", o compreensivo Henrique Seixas de *Pão Incerto.* Uma análise de sua personalidade nos traçaria um perfeito modelo do homem que vê na Ciência, na Educação e no Progresso (com maiúsculas...) a fórmula-chave que solucionaria os dramas da condição humana.

E os neo-realistas? Não estão eles alicerçados também na mesma concepção de vida? Não atacam eles os mesmos de e injustiças? Não insistem nos mesmos pontos nevrálgicos: a exploração do desvalido pelo poderoso, o indivíduo-classe versus fator econômico etc. etc.? É evidente que sim. A diferença está apenas no espírito filosófico que preside à manipulação desses elementos.

Assim, enquanto o neo-naturalista (colocando-se na perspectiva do homem culto) tem confiança cm sua própria visão, conhece a realidade palmo a palmo, analisa e disseca suas debilidades e grandezas, o neo-realista. (inicialmente procurando conservar-se na perspectiva do homem inculto) tem muito poucas certezas e progressivamente não tem mais certeza de nada... Não crê na eficiência do "sistema" e das verdades consagradas por ele... Restringe a área de sua visão, não (em resposta para nada, só *tem perguntas...*

Ele está no caso do "filósofo de especulação", citado por Assis Esperança, que "num momento em que os *problemas não estavam ainda claramente postos* e um amontoado de velhas teorias e preconceitos pesava sobre a humanidade (...) ele veio trazer aos espíritos aquele *sem* número *de inquietações que abrem caminho à renovação"*.

Daí dizerem romancistas e críticos que "neo-realismo" é um "certo tipo de consciência" frente a problemática social portuguesa. Assim se compreende que ingredientes iguais, manipulados dentro da obra, assumam dimensões praticamente opostas, quando tentamos chegar aos seus valores intrínsecos.

Assim, enquanto Assis Esperança e os neo-naturalistas (e também muitos dos que se intitulam "neo-realistas" só porque filiam dos oprimidos) analisam desajustes, injustiças e mistificações em função de *verdades* e *respostas* que consideram válidas para a construção de um mundo melhor; os neo-realistas (e com mais intensidade os da segunda hora), ao denunciarem aqueles mesmos fenômenos quase que só interrogam. O desencontro com a Verdade tornou-se neles (e na literatura contemporânea em geral) tão profundo que nada mais lhes resta a fazer senão grilar o desencanto pelo inundo, mostrar as chagas que nele existem e fazer perguntas aos homens... ou a si próprio. Em termos de literatura brasileira, aos primeiros, corresponderia um Lins do Rego e aos segundos, um Graciliano Ramos (para não chegarmos à dimensão metafísica de um Guimarães Rosa)...

Concluindo: ambos, neo-naturalistas e neo-realistas *os que crêem e os que não crêem,* são apenas posições que correspondem a certas épocas... são atitudes que se superpõem ou se interpenetram no tempo. Ambos refletem bem a metamorfose que se vem realizando em nosso mundo... ambos precisam ser lidos e meditados por todos os que estão interessados na evolução do mundo e em sua própria, porque ambos correspondem exatamente às duas opções que hoje se defrontam, ao "verso" e ao "reverso" da medalha atual...

---

(1) Assis Esperança. *Pão Incerto*. 2.ed. Lisboa: Portugália, 1968.

(2) Álvaro Salema. *Diário de Lisboa*, 17 dez. 1964.

(3) Rogério de Freitas. Conferências acerca do "Romance moderno português", proferida em Lisboa, 1966.

(4) J. A. Pavão. Características comuns do neo-realismo português, II. *Revista Ocidente*, v. 57, p. 138, 1959.

1968 – n. 110 – p. 8

FERNANDA BOTELHO OU O TEMPO EM CONSTRUÇÃO

Maria Lúcia LEPECKI

Dentro do rico panorama do romance português contemporâneo, Fernanda Botelho, que iniciou a sua carreira literária nos anos cinqüenta, com o grupo da "Távola Redonda", avulta como um dos nomes mais expressivos. Sua primeira publicação, *As Coordenadas Líricas*, é um volume de poemas, de linha moderna, se bem que não revolucionária, extremamente pessoais, nos quais já se encontram certos elementos do que seria mais tarde a sua expressão madura, seja ainda no campo da poesia, seja no da ficção. Embora tenha publicado em periódicos portugueses, nos últimos anos, poemas esparsos que formarão seu próximo livro, *A Tábua do Lugar Íntimo*, o grande lugar de Fernanda Botelho é sem dúvida entre os ficcionistas. Em prosa, tem publicados até o momento, quatro romances (*O Ângulo Raso, Calendário Privado, A Gata* e a *Fábula e Xerazade* e o *Outros*), uma novela (*O Enigma das Sete Alíneas*) e um conto, no volume coletivo *Os Sete Pecados Mortais*, com o título.

A dominante na personalidade literária de Fernanda Botelho é a preocupação com a estruturação, com a arquitetura do romance; a exata noção de que esta forma literária, pela necessária presença do analítico, exige estrutura racional chega na autora a informar a existência de estrutura mais que racional, matemática, mesmo. Suas personagens, que se definem a partir sobretudo, de uma dialética interior que não exclui, entretanto, a dialética exterior, exigem, na forma literária a criação em amplitude mas sobretudo em profundidade de um mundo romanesco, realidade global, interna, que encontra em si mesmo a sua gênese e o seu fim.

O mundo romanesco de Fernanda Botelho ergue-se a partir de dois elementos aparentemente opostos, mas que na realidade interagem e, mesmo, integram-se: de um lado a realidade interior, fechada, inaccessível, mesmo, de cada personagem: de outro lado, a realidade exterior, compreendida sobretudo como o ambiente social que as rodeia.

A existência destes dois pólos opostos tem como conseqüência lógica a criação de dois espaços. – tempos romanescos, um exterior e outro interior. Não possuindo F. B. tendências descritivas, exteriorizantes, mas voltando-se sobretudo para a realidade profunda de personagens e fatos, o espacial em sua obra está intimamente ligado ao temporal. É sobretudo o tempo psicológico que dá a tônica de sua ficção. O primeiro de seus romances armados com preponderância quase absoluta de tempo interior é o *Calendário Privado*, mas já em *O Ângulo Raso* o tempo interior é de grande importância. Geralmente a trama romanesca em F. B. baseia-se na oposição tempo – interior / tempo – exterior, oposição que, levada às últimas conseqüências chega quase à eliminação do conceito de tempo como sucessão, transformando-o como que num amálgama de experiências vitais. Este tempo – amálgama existente em função de uma estruturação "circular" do tempo da personagem; o círculo temporal obtém-se pela repetição de um ou de alguns fatos, por vezes objetivamente pouco significativos, mas que retornam, dentro do romance, de maneira obsessiva, constituindo-se assim num motivo através do qual se consubstancial seja o modo de ser da personagem seja a própria ação do romance.

A retomada do mesmo acontecimento – assim elevado a motivo que ocorre por exemplo, de maneira marcante, em *A Gata* e *a Fábula* faz com que o romance, tocando o atemporal, atinja dimensão de profundo significado humano, na medida em que a obsessão

que se forma na memória define de maneira cabal a sensibilidade da personagem, fazendo com que esta se erga realmente com o indivíduo rico de facetas e de contradições.

A particular concepção do tempo em F. B. condiciona, como é lógico, uma particular noção de espaço. Os dois elementos, em sua ficção formam realmente um continuum; em decorrência da preponderância do tempo interior existe um espaço interior, um mundo dentro de cada individuo e é sobretudo este espaço interno (espaço feito de tempo) que vale para a definição da personagem. Ao problema da presença do tempo interior liga-se, então, logicamente o da existência também de um espaço interior. Muitas vezes, os acontecimentos no romance de F. B. passam-se em ambiente físico e social perfeitamente definido, seja Lisboa, seja a província. Não são raras as descrições de paisagens naturais ou urbanas mas o fundamental é que tais paisagens geralmente significam pouco para o conhecimento das personagens que sendo seres voltados para si mesmos, independem, em certa medida, do meio em que vivem: pode dizer-se que são criaturas isoladas do meio, existindo malgrado o ambiente. Assim sendo a paisagem, rural ou urbana que aparece é um décor que não condiciona nem explica o indivíduo, ou pelo menos não faz, digamos, à maneira "naturalista". Paradoxalmente, entretanto, o mesmo décor é fundamental na medida em que a recusa consciente do mundo exterior é um dos elementos definidores das personagens de F. B. As suas descrições ambientais – sejam elas de ambiente físico ou de ambiente humano – assumem desta forma a função de mostrar o profundo desfasamento entre o homem e o meio; o desfasamento em relação ao meio físico se manifesta pela alienação diante da paisagem. O desfasamento em relação ao meio social revela-se na incapacidade de comunicação.

É isto, realmente, a tônica dos romances em pauta: a incapacidade de comunicação que transparece, na forma exterior, através de dois artifícios técnicos: o primeiro, que se prende ao problema do tempo psicológico, é a presença do monólogo interior; o segundo, já agora relacionado com o tempo exterior, é a preferência pelo diálogo inconseqüente. O dialogo que não diz nada é comum a toda uma linha do romance contemporâneo; as personagens quando se dirigem umas às outras, ou dizem puras banalidades, que realmente nada expressam dos seus mundos interiores e da sua real maneira de ser, ou ainda, como forma diferente de auto-defesa, expressam-se em frases tão bem construídas, tão cheias de bom senso estereotipado que na realidade, em lugar de se abrirem para um diálogo válido, fecham-se a ele, permanecendo assim as falas ocas de qualquer maior validade – são apenas mais uma forma de se ocultar a verdade profunda de cada um. O diálogo em F. B. é, realmente, embora relativamente pouco freqüente, uma das peças – base para a compreensão de um mundo romanesco de que a principal característica é a falta de comunicação.

Em *Xerazade e os Outros*, último romance da autora, o domínio da técnica da circularidade do tempo é ainda mais marcante: aí se leva às últimas conseqüências o tratamento do problema temporal, já apresentando desde, principalmente, o *Calendário Privado*. *Xerazade...* é uma narrativa que se arma de maneira inusitada, de que não conhecemos nenhum outro exemplo, seja na literatura portuguesa, seja em qualquer outra das grandes literaturas ocidentais. O primeiro capítulo do livro é um coro, em que figurantes, que não chegam a ser personagens, conversam sobre uma moça a quem apelidaram *Xerazade* pelo mistério que a envolve. Seguem-se a este capítulo cinco outros, sob o titulo geral de "Personagens": em cada um deles, uma das personagens se apresenta em monólogo interior. Finalmente, a terceira parte do romance constitui-se pelas Cenas que complementam as indicações dadas na parte anterior. Desta forma, F. B. consegue ao mesmo tempo dois resultados dos mais curiosos: primeiro a perfeita circularidade do tempo, decorrente do fato de os acontecimentos que aparecem em monólogo interior serem retomados, de forma diferente e complementar, nas cenas. Segundo, realiza um tipo de ficção em que a objetividade é inegável. Pela apresentação de cada personagem em monólogo interior e depois

pela apresentação das cenas, a Autora pode permanecer perfeitamente de fora de sua criação, erguendo um mundo romanesco válido em si mesmo, independente.

A profunda consciência técnica de F. B. não significa, de maneira alguma, virtuosismo vazio, esteticismo puro ou alienação temática. Pelo contrário, só uma profunda compreensão da problemática da época pode estar na base da estrutura da sua ficção: as suas personagens vivem o grande drama de nossa época: o insulamento do indivíduo e a procura de uma razão de existir em si mesmo, já que existir com os outros e para os outros não é possível. Cada romance de Fernanda Botelho, de uma forma ou de outra, é a procura da tranqüilidade final, conseguida através de dolorosa luta de cada um consigo mesmo e da recusa do mundo. Romance da própria condição humana, na sua mais profunda problemática, coloca as perguntas primeiras e últimas sobre a dimensão da vida. É por fazer o romance da condição humana que F. B. não precisa dar às suas estórias uma taxativa e determinada dimensão social: pelo contrário, o social nela se hipertrofia, por assim dizer, em personagens que pela densidade extrema de conflitos vividos num espaço – tempo *sui generis*, atingem significado simbólico.

1968 – n. 111 – p. 6

Manuel da Fonseca, um escritor telúrico

Maria Lúcia LEPECKI

Há escritores que nasceram para falar do homem essencial; outros para falar do homem social; outros ainda para recriar o absurdo do mundo em que vivemos. Manuel da Fonseca nasceu puro e simplesmente para falar de sua terra.

Dentro do panorama do neo-realismo português – e vai aí este *neo-realismo* entre aspas, pela amplitude de conceituação e de interpretação que o termo pode ter, desde a apresentação esquematizada de luta de classes, até a transposição sintética de uma realidade social encarada nos seus aspectos mais sérios e significativos – Manuel da Fonseca é quem mais teluricamente sentiu a problemática de sua terra e de sua gente. Recusando-se, por natureza e por princípio estético às facilidades de uma literatura social em que os conflitos se apresentam de forma estereotipada, procura, e consegue, na sua obra, recriar toda uma gama de problemas a partir de uma visualização extremadamente humana dos fatos.

A concretização do fato social dentro de problemática individual, ou seja, a síntese, no sentido marxista do termo, presente na forma interior, condiciona, no Autor de *Seara de Vento* e *Aldeia Nona*, a escolha da forma literária: novela, conto ou poema. Estas formas, e apenas estas, servem a Manuel da Fonseca, na medida em que, sintéticas como formas, veiculam a síntese da forma interior.

Uma análise, mesmo rápida, da maneira como o Autor situa e estrutura as suas personagens, pode ser um dos pontos de partida para a compreensão de seu telurismo. O primeiro fato que salta à vista do leitor é que essas personagens, seguindo a tradição novelesca, são seres de exceção. Esta excepcionalidade, entretanto, não se coloca ao nível de feitos extraordinários por elas realizados, mas, pelo contrário, dimana de uma peculiar visão trágica da existência. As personagens na ficção de Manuel da Fonseca vivem debaixo da força inexorável de um destino que não compreendem, embora por vezes se esforcem para tal, e que os aniquila, com raras exceções, de maneira definitiva. Aí começa o telurismo de Manuel da Fonseca, justamente onde a desgraço e a miséria que pesam sobre os homens pesam também sobre a terra em que vivem, desolada e seca, incapaz de fornecer trabalho e alimento aos seus, filhos. O espectro da fome ronda sempre o mundo de *Seara de Vento,* de *Aldeia Nova* ou de *O Fogo e as Cinzas.* Desta forma, o fado que pesa sobre a/ região geográfica transforma-se no fado de seus habitantes, na medida em que estes, vivendo da terra e para a terra, por inalienáveis condições psicológicas e sociais, não podem fugir ao círculo infernal da pobreza e da desolação.

Este povo do Alentejo, Manuel da Fonseca o envolve em um arraigado carinho, revelado não por sentimentalismo piegas ou considerações retóricas sobre a situação social, mas, de maneira bem mais eficaz e sutil, pela própria escolha -do tipo de personagem que coloca em jogo. São freqüentes os contos em que as personagens principais são crianças ou velhos. Focalizando, assim as idades da vida em que a fragilidade é dominante, o Autor foge ao que é muitas vezes a receita de sucesso neo-realista: a eterna repetição das lutas operário/patrão em que o bom vence sistematicamente no duelo final, ou em que a crueldade da luta de classes, transpondo-se para personagens destituídas de densidade, reduz todo o problema social a um conflito extremadamente individual, vazio, em que o patrão é simplesmente um mau indivíduo e não o representante da classe opressora, representante cuja função na luta de classes independe de suas características pessoais de maldade ou bondade.

As personagens de Manuel da Fonseca, para darem a dimensão da tragédia que vivem, nem necessitam da cena do sacrifício, seja no final, seja a qualquer altura da narrativa: é na mediocridade do cotidiano que se mostra, de maneira iniludível, a falta de solução para as suas -vidas. A presença do fado que precede as suas existências e que, paralelamente, informa a própria constituição física da terra, dá a conhecer a dimensão do telurismo do Autor: suas criaturas são saídas da terra, cor de terra, para ela vivem e r ela sabem que terão de render-se, incondicionalmente. Nenhuma possibilidade de superação do meio pelo trabalho, porque, possibilidades de trabalho também não as há. Por este aspecto fatalista, como por muitas outras características de sua obra, Manuel da Fonseca pode ser considerado um dos escritores portugueses que, na atualidade, mais sentiram o retorno da dimensão trágica na vida humana.

Torna-se óbvio que o telúrico – que faz com que a personagem principal de todas os obras de Manuel da Fonseca (excetuado o seu mais recente livro. *Um Anjo no Trapézio*, totalmente diverso dos anteriores) seja a terra, mais do que as pessoas que se erguem na ficção – não obsta à realização da capacidade criadora do Autor. Cada um dos seus livros ou de seus contos é um mundo novo onde novos aspectos do mesmo problema se apresentam, enriquecendo a sua galeria de personagens e de conflitos. A esta variedade de problemas apresentados – variações sobre um mesmo tema fundamental – corresponde um dos aspectos mais curiosos de Manuel da Fonseca como artista. Trata-se da maleabilidade do seu estilo, adaptável inteiramente as exigências das circunstâncias. Pode-se falar, com respeito a ele, de um anti-estilo. Ou seja de um estilo determinado não pelo modo de ser do Autor mas substancialmente informado pelo fato que, em cada momento, enfoca. Anti-estilo, maleabilidade surpreendente da forma exterior parecem realmente ser dos traços mais definidores do Autor em questão, o que faz com que cada um de seus livros seja um constante renovar, das' possibilidades expressivas de uma linguagem seca, depurada e nua, como a própria terra que retrata. Vale aqui, talvez, lembrar, de passagem, que um dos escritores que mais ajudaram a formação do estilo de Manuel da Fonseca foi, ao lado de Hemingway, Graciliano Ramos.

A maleabilidade do estilo não implica, entretanto, na ausência de traços que definam, de certa forma, a personalidade- do Autor. Há certas coisas que são “muito Manuel da Fonseca”. É o caso da presença de certos elementos do conto tradicional, na forma exterior,tais como a preponderância do estilo aditivo e a ocorrência numerosa de paralelismos de construção. Tais elementos definem uma concepção da arte literária como eminentemente oralizavel. De fato, uma certa pachorra, envolvente que dimana de seus contos, faz pensar nas velhas estórias que se contam ao pé do fogo, e estabelece um contraste extremamente sugestivo entre a estrutura frásica leve e simples e a densidade da idéia ou sentimento que a informa.

A concepção trágica da existência também se consubstancia cm certos elementos que marcam a forma exterior de Manuel da Fonseca, sobretudo no que diz respeito a seleção vocabular. Um levantamento estatístico de palavras revelaria ocorrência bastante grande, o suficiente para provocar meditação de termos de conotação “negra” ou “fatal”. *Nunca, sempre, escuro, negro* aparecem com freqüência. A densidade destas palavras seja no aspecto denotativo, seja no que diz respeito ao tipo de imagens que suscitam no espírito do leitor é mais um dos elementos que corroboram, por um lado, a concepção fatalista da existência e, de outro, demonstram um comprometimento do Autor com o narrado, comprometimento que não se coloca ao nível de dissertações ou digressões moralizantes, mas, mais profundamente, ao nível da compreensão primeira da essência da realidade-que recria.

1968 – n. 114 – p. 5

Entrevista com Manuel da Fonseca

Maria Lúcia LEPECKI

1 – Pode recordar rapidamente para os nossos leitores os inícios de sua vida literária?

Nasci literariamente com Alves Redol e Carlos de Oliveira: talvez seja este o motivo pelo qual a crítica insiste em rotular-me como neo-realista. Mas apesar dos pontos de contato que evidentemente tenho com o neo-realismo, houve aspectos em que sempre discordei de seus princípios – por exemplo da esquematização relativa de personagens que faz com que, sempre, no romance neo-realista o operário seja encarado como "mocinho" e o patrão como "gangster".

Por outro lado, se o neo-realismo português evoluiu no sentido de uma criação em que a realidade aos poucos passou a ser apresentada através do crivo da ironia, devo dizer que a ironia como processo de conhecimento sempre esteve presente nas minhas obras, desde o início. Nesta minha constante irônica, que se opõe à aquisição da ironia em outros neo-realistas, parece-me estar um dos traços fundamentais de diferenciação entre mim e eles.

2 – A sua obra obedece a um plano estabelecido aprioristicamente?

Não; e ai está outro elemento que me distancia dos neo-realistas. Não sigo nenhum plano para "retratar" uma realidade social. Falta-me para tal tipo de trabalho de arrolador de fatos, além do temperamento, o veículo com que ande por ai à cata de material... Mais ainda: não me comprometi nem comprometo com nenhuma ideologia: preocupo-me com o homem em si, crio em minha obra um estado de camaradagem total com os que sofrem e, para isto, tenho de estar muito próximo do mundo em que situo a minha ficção. Mostro o lado humano, principalmente, do homem em contato com a terra, quase que saído da terra, para uma vida em que a tônica é sem dúvida a luta e o sofrimento. Outra coisa que acho importante: se não faço uma literatura à base da coleta fria de material, também não a faço fechado em meu gabinete, num processo puro de mentalização: procuro ser papel carbono dos que vivem...

3 – Uma das características predominantes em seu estilo é a fluência da linguagem. Em que medida esta linguagem se aproxima da falada na região que retrata?

Tratando sempre do mesmo espaço geográfico-cultural, é evidente que a linguagem que uso deve reproduzir de alguma forma a que é falada na região. Entretanto, devo dizer que peculiaridades e modismos da fala, o regional pitoresco, em suma, nunca me interessaram. Para mim, a Literatura tem que ser imediatamente oral, mas de uma oralidade em que a economia e a contenção reelaborem a realidade da língua viva. A língua, em Literatura, vale em função do que se quer dizer; ou ainda, em função da mensagem se justifica a palavra. Já passou a época em que o escritor, agoniado, de dicionário em punho, procurava sinônimos que evitassem repetição de termos. Se a idéia se repete, se a coisa reaparece, por quê motivo não reaparecerá a palavra que naturalmente a evoca? É pela reação a este preconceito de riqueza vocabular – entre outras coisas – que admiro Graciliano Ramos: conseguiu a purificação de uma língua que aprendera em Camilo e Eça e chegou à oralidade, sinônimo de

naturalidade, que se deseja num romance com a temática que tem o seu. Graciliano penetrou numa verdade fundamental: a de que a riqueza da obra de um escritor não é dada pela riqueza e variedade do vocabulário que emprega.

4 – Poder-se-á então dizer que você se preocupa realmente com a criação de uma linguagem depurada?

Sim; esta preocupação em mim é realmente muito grande; devo dizer, entretanto que a depuração vocabular para o escritor português é particularmente difícil. A nossa língua tem o grande defeito de ser fradesca: o último representante dela como tal é Aquilino Ribeiro, o que não significa que tenhamos ficado, depois dele inteiramente livres do fradesco. Note bem que nesta minha observação sobre Aquilino não vai nada de depreciativo: considero-o realmente uma das maiores figuras de nossa literatura contemporânea. Eu, pessoalmente, entretanto acho que o estilo deve mudar necessariamente de acordo com a época; até diria, mesmo, que a arte tem estilos de acordo com o veículo de cada época, veículo que lhe dá o ritmo de criação. Ainda não temos um estilo supersônico, mas vamos necessariamente chegar lá, depois de ter passado pelo estilo "mala posta" de Zola e pelos estilos comboio e avião convencional, com Simenon e Hemingway. Não é mais possível, dentro do torvelinho em que vivemos uma expressão literária em que o palavroso é a nota dominante.

5 – Que aspecto considera mais importante na sua obra?

Talvez o fato de ter trazido para a Literatura, desde os meus primeiros livros, uma camada do povo – malteses, crianças, bêbados – até então apresentada de maneira algo desvirtuada. Procurei retratá-los de maneira isenta, penetrando neles e penetrando-me deles. Mostro sempre um Alentejo que faz parte integrante de mim mesmo. Florbela Espanca e Fialho de Almeida, por exemplo, também olharam para o Alentejo, mas como analistas, de uma perspectiva puramente exterior. Eram artistas. Eu, o que procuro ser é o próprio Alentejo, é transformar-me nas criaturas que vivem lá e senti-las na sua inteira dimensão.

6 – Já teve alguma "surpresa" com personagens de seus livros?

Sim, tive e foi uma experiência muito curiosa. Quando planejei a *Seara de Vento*, coloquei uma família composta de pai, mãe, dois filhos e uma avó – esta apenas para completar o quadro familiar. Entretanto, logo de início a figura da avó começa a tomar vulto dentro do romance e, ao final, percebe-se que foi ela a personagem principal. Aconteceu que o comportamento da avó teve de tornar-se cada vez mais marcante, porque uma reação que eu lhe dava num momento, exigia, em momento posterior e dentro da coerência interna da própria personagem, que ela tomasse nova atitude, com conseqüências cada vez maiores para o andamento da estória. Eu queria pô-la de lado, mas a figura já de tal modo vivia e de tal modo o que fazia ou dizia tinha importância para o andamento dos fatos que eu já nada mais podia fazer.

7 – Acha que a sua obra em prosa e em poesia tem importância diferente?

Acho que ambas tem a mesma importância, na medida em que são informadas pelo mesmo comprometimento com o homem a que já me referi. O que me faz expressar-me ora em prosa ora em poesia é, talvez, uma questão da forma como percebo, no momento, a realidade. O que sinto como mais apaixonante e mais imediato, o que sinto como já sabido, enfim o mais rápida e intuitivamente percebido, expresso em poema. Pelo contrário, o que

exige o debruçar-me sobre o fato, o que pede, digamos, uma análise, expresso em conto ou romance. A “instantaneidade” da minha poesia implica, evidentemente, em que ela não é trabalhada. Ou melhor, trabalho até achar o primeiro verso; depois procuro seguir a melodia. De fato, a minha poesia é de predominância melódica, e quanto melhor consigo intuir o conteúdo, mais harmoniosa me sai a forma exterior. Posso dizer que a minha poesia nasce espontaneamente, motivo pelo qual as pesquisas formais só me interessam na medida em que possam realmente revelar um conteúdo. Aliás, a este respeito, passou-se, há tempos, um fato curioso. Quando da publicação de meu poema “Mataram a Tuna”, o editor pressionou-me para que colocasse no texto a pontuação que, no seu entender, era necessária. Acontece que,embora de um modo geral a minha poesia “saia” normalmente pontuada, no caso deste poema, a visão da realidade, do amálgama de pessoas e coisas que estava a ver a tuna exigia um estilo enumerativo incompatível com a pontuação. Motivo pelo qual, é claro, apesar das pressões em contrário, a tuna foi morta sem nenhuma vírgula.

8 – Pode determinar quais as influências que se exerceram na formação de sua personalidade literária?

Acho que sou incapaz de determiná-las. Como a todos, influenciou-me a família, o lugar onde nasci. Ao lado disto, as leituras de juventude: Balzac, Zola, Hugo... E, sem dúvida, o jogo de futebol, que me ajudou a compreender a vida. O fato de um rapaz partir a cabeça e não ter medo de que lha partam de novo define, sem dúvida, um modo de ser e de ver o semelhante.

1968 – n. 119 – p. 4-6

O “Delfim” e o Realismo-Dialético

Nelly Novaes COELHO

[ILEGÍVEL]. E finalmente a nova “abertura” pôde ser percebida, através da aparente displicência com que a estória é conduzida: mostra-se uma nova *confiança na vida* (natural, cósmica) paralelamente a uma indisfarçável desconfiança da função do escritor como “inventor” da vida.

Se é que um fenômeno tão complexo (como a atitude vivencial que alicerça uma expressão estética) pode ser delimitado por um simples rótulo, arriscamo-nos a dizer que em *O Delfim* a consciência político-econômica que se impusera até o momento cedeu o primeiro plano à consciência poético-humanística.

Desde certos contos de *O Caminhoneiro...(1946)* até *O Hóspede (1964)*, Cardoso Pires, aderindo à diretriz neo-realista, fizera incidir o foco de interesse das narrativas no contraste polêmico estabelecido entre dois mundos “fechados” e “estáticos”: o dos valores estabelecidos pelo status dominante (valores caducos, de raízes medievais) e dos homens prisioneiros das necessidades primárias (em decorrência da imposição daqueles mesmos valores).

Sempre focalizando os esforços de ação baldada, desenvolvidos por esse homem primário (onde se pressente uma força de resistência obstinada) o romancista ultrapassa a “historicidade” patente de seus relatos e projeta-os num plano mítico, isto é, dá-lhes intencionalmente a dimensão da “fábula” ou da “história exemplar”.

Ora, pela própria natureza, a “fábula”, o “mito” ou as “estórias exemplares” são, como sabemos, a cristalização de um acontecimento no tempo, acontecimento que assim se torna imutável, indestrutível e estático. Os mitos, as fábulas, atravessam os séculos, ilesos em seu acontecer, pois são um fenômeno realizado, completo, imune a qualquer transformação...

Daí a estrutura narrativa e o tempo “fechados” que marcam os livros anteriores, não obstante a energia latente que se sente em suas personagens, impedidas de qualquer ação realizadora ou transformadora.

Em *O Delfim,* a dimensão de “fábula” foi substituída pela “alegórica”, isto é, no plano epidérmico da estória, tudo tem um valor-em-si, e no mesmo tempo possui uma significação subjacente, essencial e profunda que da afinal o verdadeiro valor do romance. Aqui temos, pois, uma estrutura e um tempo “abertos” que, deixam ver a força indomável da vida, latente naquele “tempo amesquinhado” do presente, naquele homem resignado a um horizonte fechado (= “lagartixa”), bloqueado pela sobrevivência dos valores anquilosados; uma força que cumpre irredutivelmente seu processo renovador, sejam qual forem os obstáculos que se lhe queiram opor.

É como se de repente o romancista se tivesse dado conta de que a vida que anima ocultamente todas as formas do universo (humanas, orgânicas ou sociais) é muito mais poderosa do que todas as forças coibidoras ou repressivas (da morte ou de opressões que levem à estagnação criadora) que se lancem sobre elas com o propósito de dominá-las ou destruí-las. E isso nos é revelado por *O Delfim* de maneira descansada e sutil, sem grandes gestos, nem clima de euforia...através da linguagem objetiva, despojada, mas densa de significados, a que o romancista já nos acostumara... através de uma segura realização estética em que o “pseudo-elementarismo” de Cardoso Pires (tão lucidamente analisado por Alexandre Pinheiro Torres) apresenta uma tal riqueza de conotações que torna extremamente complexa a analise global do romance.

Dentre a multiplicidade de aspectos estéticos que poderiam ser analisados, no sentido de se compreender a vivência íntima que alimenta o romance, escolhemos os elementos estruturais que integram a sua ação narrativa, procurando compreendê-los em confronto com os de *O Anjo Ancorado*, publicado há dez anos atrás (1958), e cujo esquema básico foi aqui retomado pelo romancista.

Teria sido consciente a retomada daquele esquema, ou obra de puro acaso? Tudo nos leva a crer que foi agudamente consciente. Entre as dezenas de indícios lembramos um que nos parece decisivo: a presença do elemento "água" tomado como "motivo" central da estória. Em *O Anjo Ancorado* é o mar procurado para a "caça submarina"; neste é a lagoa procurada para a "estação de caça". Ainda como correlações de intenções, note-se em ambos a alusão à Bosch (pintor medieval que tentou fixar a essência invisível das coisas, transcendendo o plano das aparências, e criou com seu pincel um genial e fascinante mundo de pesadelo): no primeiro Bosch surge em uma associação de imagens caracterizando o herói central; e no segundo, na reprodução gráfica da capa (= detalhe de "A Tentação de Santo Antão"). Enfim, termos a resposta exata (se consciente ou não a retomada do esquema) de pouco adiantaria ao nosso propósito. O que nos importa aqui é a compreensão daquilo que, neste ultimo romance, representa uma continuidade e uma renovação estético-vivencial, frente à obra realizada pelo romancista até o momento.

"O Anjo Ancorado" E A Estrutura Narrativa "Fechada"

Em *O Anjo Ancorado*, temos através de uma intriga simplíssima o registro da consciência histórica de uma geração "situada" inequivocamente em um tempo preciso e delimitado: o após-guerra de 45. Dentro da efabulação do romance, João (descendente da aristocracia rural) é o símbolo dessa geração desencantada, que viera do "romantismo das certezas" e sentia-se fraudada, por ter acreditado um dia que estava vivendo "na grande volta da História e a história havia de ser dela".

Sua estrutura narrativa básica joga com "fatos" extremamente simples: a passagem de um Talbot Lago, possante carro esporte vermelho por "certa aldeola da costa"; uma pesca submarina; a frustrada tentativa de venda de certas rendas e a afinal vitoriosa caça a um perdigoto. Dão causa a esses "fatos" a presença de João e de [ilegível], passageiros do moderno carro, os quais apesar de estarem juntos no veloz bojo vermelho, acham-se irremediavelmente perdidos, cada qual dentro de si mesmo.

Como contraponto a esse "desencontro" aparece a paisagem geográfica e humana da aldeola: o desolamento ermo de um povoado perdido "por esquecimento no alto das falésias" (uma aldeia de pescadores sem barcos), e a miséria sem horizontes de um punhado de criaturas. Amalgamando esses elementos antinômicos, *O Anjo...* representa um esforço indisfarçável de interpretação de um preciso tempo histórico, tempo de inquietudes e perplexidades.

A "intriga" aparentemente primária, é forjada em plano que se opõem violentamente (o da elite, de formação universitária e folga econômica e o do povo, prisioneiro das necessidades primárias), e toda ela é desvendada em avanços e recuos no tempo e no espaço; porém sempre conduzida firmemente para o núcleo central: de um lado a luta pela sobrevivência na miséria da aldeola, e de outro o desencanto e a lúcida apatia interior em que vivem os "privilegiados".

O plano da elite é representado por João, personagem híbrido: um misto de analista lúcido e revoltado e de aristocrata acomodado e apático, "...um acomodado brilhante que navega na crista da onda"; e por Gilda, jovem "lúcida, lógica, racionalista", da geração após-guerra, "um anjo à espera da revelação", Ambos, consciências lúcidas, exacerbadas pela análise e simultaneamente desarvoradas, marcadas pela inação, pela impossibilidade de atuar, "anjos ancorados".

O plano dos “desprotegidos” é representado pelo garoto que tenta vender as rendas, pelo velho ladino à caça do perdigoto, por Ernestina, a moça das rendas etc. Criaturas que se debatem no circulo fechado da miséria e cuja ação realizadora vê-se condenada à contínua frustração: “anjos ancorados”.

O tempo presente da ação narrativa tem a duração de algumas horas (que revelam todo um processo de vida), horas que não transcorrem linearmente aos nossos olhos, mas que surgem amalgamadas, fundidas com o tempo passado das personagens, resultando assim numa intemporalidade essencial que a presença de datas e horas, tão escrupulosamente anotadas pelo romancista, não consegue destruir.

É importante notar, a propósito dessa intemporalidade, que a ação narrativa feche-se em si mesma: começa e acaba com o enfoque dos mesmos elementos (o carro vermelho e a aldeia, chegada e partida), sem que eles tivessem sofrido nenhuma modificação intrínseca no decorrer do relato. Assim, este apresenta uma estrutura fechada, circular, numa correspondência perfeita com a infra-estrutura de uma consciência crítica que, vendo um fatal encadeamento de causa e efeito entre os vários fenômenos da realidade, não vislumbra nenhuma possibilidade de modificação ou de evasão do processo histórico que a envolve.

É exatamente neste ponto que sentimos a “abertura” trazida pelo *O Delfim*, como veremos adiante. Enfim, em *O Anjo...*, o que temos, em ultima análise, é a expressão de uma consciência crítica que “situada no fluir histórico, analisa lucidamente o processo de deterioração de uma sociedade... enquanto seus membros mais capacitados para deterem o processo perdem-se em estéreis discussões alimentados pelo raciocínio concêntrico, aquele que se reduz ao próprio raciocínio”. (p. 127)

Note-se que também essa gratuidade das palavras (dolorosa gratuidade porque é sintoma de grave crise...) surge envolta em uma continuidade “histórica” (embora lendária), condicionada pela epígrafe do romance, “Noticia do Cerco de Bizâncio”.

“Assim foi que, estando a cidade sitiada e o valoroso Constantino defendendo-a dos [ilegível], dentro dela os monges continuavam em discussão acesa sobre qual seria o sexo dos anjos”...

Epígrafe que, alegoricamente, nos dá a essência última do livro: enquanto os intelectuais desgastam-se estérilmente em jogos de palavras, vai-se realizando o processo de aniquilamento de uma sociedade.

Inserindo-se na realidade-objetiva dos fatos, analisando-a tenazmente, em *O Anjo Ancorado*, Cardoso Pires fixa de maneira polêmica as contradições inerentes a uma determinada conjuntura histórica, em que o homem se viu (ou se vê?) bloqueado em sua ação criadora e não podendo agir sobre o mundo circundante volta-se para si numa análise fria, corajosa, mas inatuante na práxis.

“O Delfim”: Semelhanças e Diferenças

Em *O Delfim* aquela análise ainda persiste, mas revestida de outra significação. Já não traz implícita (ou explícita...) uma denúncia, mas uma constatação: as realidades sobre as quais ela se exerce começam a se transformar, umas se destroem por si mesmas, outras vislumbram a renovação.

Em face de *O Anjo Ancorado*, este último romance, a nosso ver, representa um ponto de chegada e uma nova abertura. Vejamos por que. Atentando nos elementos básicos de sua efabulação, verificamos que ela obedece à mesma estrutura dialética já encontrada em *O Anjo...* (= privilegiados x desprotegidos); porém seu foco de interesse principal incide nos elementos que podem explicar a súbita destruição da gente da “casa da lagoa” (= privilegiados) e não no contraste chocante entre os dois mundo [ilegível].

Assim, tal como em *O Anjo Ancorado*, aqui a efabulação tem como espaço básico uma aldeola. Nesta última, entretanto, a estagnação rotineira já é quebrada por certo frêmito de

vida que progride imperceptivelmente. As “bicicletas” dos camponeses operários; a cíclica “estação de caça” na lagoa, ou os “rapazes com transistores e blusões de plástico, recebido de longe, duma cidade mineira da Alemanha ou das fábricas de Winnipeg, Canadá”... Não importa que o escritor aponte em melancólica contrapartida as “moças de perfil de luto – as viúvas de vivos – sempre rezarem pelos maridos distantes”, pois o que avulta afinal no quadro são “os dólares, as cartas e os presentes enviados”...

E é curioso notar que a população amorfa da aldeia que é focalizada logo a seguir na igreja, em sua “apatia de corpos cansados”, não nos transmite a sensação de algo estático, paralisado no tempo, mas sim a de uma surda e obstinada resistência à estagnação vital que ameaça destruí-la.

“Todos, homens e mulheres, estariam como mandam as narrações sagradas, isto é, na apatia dos seus corpos cansados: todos a repetirem um ciclo de palavras, transmitido e simplificado, de geração em geração como o movimento de enxada”. (p.22)

Embora resultando num movimento mecânico, essa imersão num processo cíclico de pensamento e ação (“palavras” e “enxadas”) como que os preserva da destruição vital, neles revelando uma energia latente que espera... A mesma energia que alimenta a lagoa.

O tempo presente está igualmente mesclado com o tempo passado e com o futuro, e também condensado em algumas horas (de uma tarde ao amanhecer seguinte)... Ainda como semelhanças entre os dois romances há uma caça como eixo da ação narrativa; há um carro veloz que marca igualmente a insensata velocidade do nosso tempo; há os peixes...

A Transfiguração Alegórica

É realmente digna de nota a agudeza com que a atenção seletiva do romancista elegeu os elementos do real objetivo e insuflou-lhes a dimensão do alegórico. Embora seja impossível analisá-los detidamente dentro dos limites deste ensaio, não podemos deixar de registrar a provável significação de cada um, dentro do universo alegórico aqui criado.

Comecemos com o nome da aldeia, “Gafeira”. Teria sido por acaso que o romancista escolheu essa velhíssima denominação da lepra, a terrível doença epidêmica da Idade Média, e que era vista como castigo do céu? Ou estaria com isto denunciando o estado de deterioração de certo ambiente? Parece-nos evidente...

A “Monografia...” do abade Saraiva: não seria o passado histórico, as tradições (em cuja transmissão a igreja exerceu tão grande papel...) a pesarem sobre o comportamento do homens de hoje? Tudo nos leva a essa interpretação, assim como à dos demais elementos: o “caderno de apontamentos” onde o Escritor anotava as conversas que ouvia (= o presente imediato, cotidiano, onde imperam os valores caducos que regem a comunidade); a “muralha” do larvo, “com sua lenda e seu orgulho” (= valor indestrutível da nação, resistindo ao desgaste dos tempos e das mutações dos costumes); a “lagartixa, estilhaço sensível e vivaz debaixo daquele sono aparente” (= “tempo amesquinhado” de um povo resignado, cuja energia criadora permanece latente sob uma aparente apatia); os “caçadores” (= a luta do homem pela vida se realiza através da morte: é a lei da condição humana); o “Velho” vendedor de bilhetes, o “dente excomungador” (= o elemento rebelde ao status estabelecido, o informado, o fomentador de sonhos, denúncias e revoltas); a “Dona da Pensão”, laboriosa “formiga mestra” (= a paciente, generosa e resignada aceitação do status imperante); o “Jaguar” (= a ânsia de velocidade, inconsciente e sem objetivo que aguilhoa o homem contemporâneo); a “estação de caça” (= a renovação cíclica da vida que se alimenta da morte); a “lagoa” (= a energia poderosa e invencível da vida).

E há principalmente o elemento humano central.

Domingos é o “desvalido” escolhido pelo “paternalismo” do Delfim. Maria das Mercês (= a mulher moderna, encurralada entre dois comportamentos: o da sujeição e inibição tradicionais e o da libertação conquistada, mas ainda mal definida e frustradora). É ela uma

espécie de prolongamento de Guida, mostra-se também como um "anjo à espera da revelação" do verdadeiro eu. Apenas a provável "revelação", que fora claramente bloqueada pelo marido e procurada através do criado, resultou negativa e provoca a tragédia da destruição.

Tal como entre João e Guida, de *O Anjo*..., havia o fosso da incomunicabilidade a transpor, também entre Maria das Mercês e o marido não havia comunicação... havia uma barreira interior entre eles: é o que se pressente através de certos pormenores como que casualmente registrados pelo Escritor. Ainda a esterilidade do casal surge como símbolo desse desencontro.

A primeira diferença substancial entre os dois romances aparece na personagem do Escritor e na do Delfim: o Infante-Engenheiro. Como é fácil notar, eles são o desdobramento da personalidade de João: de um lado temos o Escritor, com a consciência lúcida e crítica do analista; e de outro lado, o Infante, digno descendente de uma longa linhagem de fidalgos e cuja personalidade, embora se ajuste às seculares características da "classe" (= desmesurado orgulho de [ilegível]; sentido de superioridade frente aos inferiores, contraposto a um sentimental paternalismo; sensualidade desregrada com as mulheres alheias, contraposta a uma sujeição irracional aos tabus morais que o refreiam em face da esposa legítima: características amplamente analisadas por Cardoso Pires em *Cartilha do Marialva*, e que auxiliarão na compreensão do Infante), adquire indisfarçavelmente um halo de grandeza humana que até então Cardoso Pires não registrara. ([ilegível]).

Esse sutil halo de grandeza que podemos ai apreender é outro dos elementos que contribuem para a "abertura" já citada. Na verdade, porém, nenhum deles se impõem claramente... o que nos leva a eles é sem dúvida alguma a nova atmosfera que envolve a consciência crítica do Escritor, provocando as alterações sofridas pela estrutura básica do seu universo ficcional.

A Consciência Estética e a Visão de Vida

Embora essa alteração envolva uma complexa problemática, aqui vai-nos interessar apenas em dois aspectos: a *consciência estética* do romancista, resultante de sua *consciência ética*.

Como já dissemos acima, pela primeira vez o romancista entra em seu romance e se faz espectador dos fatos narrados: chega a uma aldeia para a "estação de caça" que ali se realiza todos os anos; sabedor da obscura tragédia que se teria abatido sobre a gente da "casa da lagoa", ele tenta recuperar pela memória as coisas e pessoas tal como ele as havia conhecido um ano antes na anterior "estação de caça".

Fundindo e mesclando conhecimentos do passado, presente e futuro, isto é, subvertendo a ordem cronológica dos fatos, o Escritor apreende-os fragmentariamente, exatamente com a duração e o significado que eles conservavam em sua visão anterior. O "largo" solitário com sua "muralha"; a "lagoa" e sua "coroa de nuvens" a assinalar-lhe a presença; a "lagartixa – brasão do tempo"; os "mastins do Engenheiro"; a "Dona da Pensão", o "Delfim", a esposa e o criado; o "Regedor" e o "povo"... são os elementos com que o Escritor compõem a estória, cujos pontos vitais são: o arbitrário domínio do Infante arrendando a lagoa todos os anos para explorar a caça (como sempre o fizeram seus antepassados), o obscuro drama de incomunicabilidade entre o Infante e a esposa, aliado à proteção paternalista dedicada a Domingos; a autodestruição da gente da "casa da lagoa"; a morte do criado, suicídio da esposa, desaparecimento do Delfim, arrasado pela tragédia. Destruído o poder arbitrário do Infante, o Regedor em nome do povo arrenda a lagoa para a próxima "estação de caça". Depois de uma noite de insônia, pensando no drama da "casa da lagoa", o Escritor despede-se do leitor, com manifesto desgosto por ter-se preocupado tanto

com as “conversas” do Engenheiro Infante, com a “Monografia” do abade, com o “dente excomungador e idéias negras”. Decide-se por um futuro “canto de alegria”.

Dessa efabulação transparece a convicção do Autor de que os valores caducos de nossos tempos (especialmente arraigados em certas regiões...) destruir-se-ão por si mesmos, pois o processo renovador da vida é lento, imperceptível... mas contínuo e irrefreável. Assim sendo, por que preocupar-se? É o que parece ele perguntar, é o que fica claro em sua decisão final de procurar no futuro um “canto de alegria”.

A Estrutura Narrativa “Aberta”

Correspondendo a essa “abertura” do Escritor para uma nova apreensão da vida, a estrutura narrativa apresenta também uma alteração sensível. Note-se, pois, que *O Delfim* não apresenta o caráter cíclico fechado que marca *O Anjo Ancorado*, sua estrutura narrativa é “aberta”, uma vez que apresenta a evolução de um processo. Na ultima cena temos uma situação oposta à que inicialmente foi mostrada: no decorrer de algumas horas, morre um mundo (o domínio da “casa da lagoa” sobre a aldeia) e nasce um outro (a reintegração do povo em seus direitos sobre o arrendamento da lagoa).

É verdade que o Escritor, na primeira e na última cena, mantém-se aparentemente na mesma posição de espectador, na mesma pensão de caçadores. Entretanto esse retorno a ação no ponto de partida, que poderia levar-nos a ver no livro uma estrutura “fechada”, não tem a mesma significação encontrada nos romances anteriores. Observe-se que a reação do Escritor frente aos fatos mudou essencialmente, no decorrer do relato.

Esclarece-se aqui a compreensão do processo evolutivo do homem, registrado até agora por Cardoso Pires: sob a estagnação evidente que marca homem, espaço e tempo que o rodeiam... ele capta a energia vital latente que obstinada e imperceptivelmente avança para o momento da realização.

Se é evidente que em toda a efabulação de *O Delfim* persiste o caráter histórico de coisas “datadas”, condição básica do realismo-dialético em que se insere o romancista, está bastante claro também que dela desapareceu o caráter polêmico dos livros anteriores. Acrescente-se ainda que, se as datas em *O Anjo...* tem uma dimensão histórica precisa (abril de 57: o após guerra de 45), aqui em *O Delfim* elas adquirem a conotação de simples marco no tempo registrando um fenômeno natural, cíclico: a “estação de caça”.

Da mesma maneira a inação que marca *O Anjo...* aqui desaparece; suas personagens agem, independentemente dos limites estreitos que as rodeiam. Acrescente-se a respeito que o “motivo” que levou o Escritor à aldeia (e deu origem ao romance) foi a “estação de caça” (= atividade essencialmente dinâmica).

E chegamos finalmente, ao problema nuclear do romance: a posição estética do autor, decorrente da visão de vida revelada agora. Voltando para si mesmo sua análise lucidamente crítica, ele desdenha do que vê.

“Colecionador de casos, furão incorrigível, ator que escolhe o segundo plano, convencido de que controla a cena, deixa-me rir. Rir com mágoa, porque todos os contadores de histórias, por vicio ou por profissão, merecem a sua gargalhada quando julgam que controlam a cena. E quem os trama é o papel, o espaço branco que amedronta...” (pág. 72).

É como se, de repente, o romancista descobrisse a gratuidade ou a inutilidade de sua função de “contador de história”, a debruçar-se sobre a vida, a perscrutar-lhes as várias e [ilegível].

1969 – n. 124 – p. 8

Apresentação da Poesia Barroca Portuguesa

Heitor MARTINS

S. Spina e M. A. Santilli. Apresentação da poesia barroca portuguesa. Introdução de Segismundo Spina; seleção, estabelecimento do texto e notas de Maria Aparecida Santilli. Assis (São Paulo): Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1967, 404 p. (Distribuidores: Difel)

O interesse pela literatura comumente chamada barroca no Brasil (e que é decorrência de uma preocupação que atinge todo o mundo ocidental, desde a redescoberta dos "poetas metafísicos" na Inglaterra, a reavaliação de Gôngora na Espanha e, mais recentemente a reedição de *Os Teoremas* de La Ceppede na França) produziu, dentro do período de um ano passado, pelo menos três edições importantes: o magnífico *Resíduos seiscentistas em minas*, de Affonso Ávila (Belo Horizonte: Imprensa da Universidade, 1967), e as antologias de Péricles Eugênio da Silva Ramos (Poesia barroca. São Paulo: Melhoramentos, 1967) e de Segismundo Spina e Maria Aparecida Santilli, cuja indicação bibliográfica encima esta resenha. Enquanto o livro de Péricles Eugênio da Silva Ramos refere-se a toda a tradição barroca no Brasil, o dos professores paulistas é dedica do exclusivamente às duas coletâneas setecentistas que resguardaram da ação do tempo boa parte da obra de alguns poetas portugueses do século XVII: a *Fênix Renascida* e o *Postilhão de Apolo.*

O livro compõe-se de um prefácio (pp. 5-8), datado de dezembro de 1965; uma introdução (pp. 9-56), escrita anteriormente a setembro de 1963; uma bibliografia sucinta (pp. 57-59) e não de todo importante para o estudo em pauta; uma nota sobre os "critérios adotados" (pp. 61-65); uma seleção dos poemas dos dois florilégios setecentistas (pp. 67-386); e uma lista de variantes (pp. 387-399). A falta mais conspícua é a de índices de autores e de primeiros versos.

A "Introdução", de responsabilidade do professor Spina, é um estudo perfunctório dos aspectos fundamentais da poesia dita barroca em língua portuguesa, bem como de certos elementos de sua história (e polêmica). O autor tenta equacionar uma tradição, considerando o *Cancioneiro Geral,* Camões e a influência castelhana. Temas como a precedência do influxo gongórico, o maneirismo [ilegível], as teses de Curtius, etc., são aflorados rapidamente. Segue-se um exame da "permanência do espírito quinhentista" (Camões), da "temática" dos poemas, da "representação do mundo" e da "estilística".

Esta parte do volume, pelo seu caráter tradicionalista, não é passível de considerações críticas mais detalhadas. O autor organiza didaticamente a situação do problema em 1963 (que é quase a mesma hoje em dia) e dá-lhe a contribuição de alguns exemplos exarados da *Fênix* e do *Postilhão.* Merecem reparo a ausência de referências ao livro de [ilegível] (*Estudios sobre el barroco.* Madrid: Gredos), que embora publicado em 1964 deveria ser incluído pelo menos em uma nota de pé de página, e certas informações, embora de somenos importância, que não correspondem à realidade:

a. não percebemos como os poetas seiscentistas (e nos referimos a um Jerônimo Bahia, a um Antônio Barbosa Bacelar, a um Simão Torresão Coelho, a um Jacinto Freire de Andrade, a um Francisco Rodrigues Lobo, a um Francisco de Vasconcelos) possam ter sido vítimas de "preconceitos éticos" (p. 5);

b. a *Fênix Renascida*, ao contrario do que afirma o professor Spina (p. 29), tem fé de erratas, nos volumes 1 e 3 de sua primeira edição (pelo menos);

c. D. Jerônimo de Câncer y Velasco é poeta de relevo (e popularidade) imenso no século XVII, mais do que o suficiente para justificar as referências que a ele se fazem nos dois florilégios portugueses, ao contrário do que afirma o professor Spina na nota 1 da p. 55;

d. o número de versos da *Fênix* deve ser considerado entre 25 e 30 mil (5 volumes, 1.899 páginas, máximo de 26 linhas por página), e não 45 mil como diz o professor Spina (p. 27).

São detalhes sem importância (com exceção da alínea b) e que não conspurcam o conjunto desta "introdução" que, realmente, pode servir com proveito como uma primeira informação sobre a esquecida poesia seiscentista.

A segunda parte do livro, a antologia propriamente dita, merece um número bem maior de reparos, tão sérios ao ponto de nos levar à dúvida sobre sua validade e utilidade. Na seleção de textos de uma obra deste tipo, não só o elemento qualitativo pode ser considerado; a representatividade de cada um deles é fundamental. E neste sentido, há faltas imperdoáveis:

a. a "[ilegível] poética" do vol. I, pp. 1-31 (todas nossas citações da *Fênix* são da primeira edição), talvez de autoria do próprio compilador Matias Pereira da Silva, e que diz muito sobre sua atitude crítica;

b. a "Fábula de Polifemo e Galatea", de Jacinto Freire de Andrade (vol. III, pp. 295-315), representativa de um curioso espírito de zombaria contra o cultismo gongórico, usando elementos de paródia. A inclusão do "romance burlesco" do mesmo autor (Apresentação, pp.233-37) não preenche esta lacuna por tratar-se de obra de espírito diferente;

c. a "Fábula de Alpheo, e Arethusa", de Manuel Pinheiro Arnault (vol. IV, pp. 252-78), dentro do mesmo espírito do "Polifemo" de Freire de Andrade;

d. a "Jornada", o "Pegureiro do Parnaso", as "Saudades de Apolo", e as "Lágrimas saudosas", todas de Diogo Camacho (vol. V, pp.1-71), poemas representativos de várias idéias de crítica literária e teoria estética do período.

Estas obras, principalmente as de caráter satírico e humorístico, que sofreram com a estranha ojeriza da compiladora (por serem "satisfação puramente circunstancial do poeta, sem mais valores", p. 62), poderiam, no todo ou em parte, ter sido incluídas, reduzindo-se alguma coisa entre romances e sonetos (cuja representação às vezes duplica-se desnecessariamente), a inútil (como o mostraremos) lista de variantes, etc. O lucro seria um aumento significativo do valor do livro.

Outra falta é a do "Lampadário de Cristal", das mais significativas produções do período e que, nesta *Apresentação*, foi incorporada apenas por um reduzido fragmento (438 versos de um total de 1.279, cujo corte não obedeceu a uma análise dos texto e de seu sentido total). Aliás, o leitor desprevenido só tem informação de que se trata de um fragmento na indicação Índice; anteriormente fora informado que, embora toda poesia encomiástica tivesse sido rejeitada, "deixou-se como exemplar, talvez o mais expressivo, e não apenas por esta razão, o "Lampadário de Cristal" de Jerônimo Bahia" (p. 62). Era de se esperar a obra em sua inteireza!

A política editorial seguida é simples:

"Os textos sofrem, agora, apenas atualização ortográfica; até na pontuação observou-se o original, visto constatar-se que se enquadra numa sistemática preceituaria da época e, se modificada, resultaria mesmo em alteração métrica e rítmica dos poemas. Respeitou-se também o emprego das maiúsculas dos textos originais, pelo fato de não se tratar de simples problema ortográfico. Há toda uma simbologia e conceitos ou preconceitos ideológicos, religiosos e estilísticos que sustentam a sua adoção.

Em suma, o objetivo foi dar aos leitores os textos da segunda edição, oferecendo-lhes, ao mesmo tempo, a possibilidade de reconstituição da primeira e, conseqüentemente, de julgamento dos critérios adotados pelo compilador, no estabelecimento das variantes que a segunda edição registra" (p. 61).

Os propósitos são louváveis; a falta de obediência a estes princípios faz com que os resultados, como texto, sejam de se deplorar. Não tendo um exemplar disponível da segunda edição da *Fênix* (cuja qualidade está longe de ser superior à primeira, como afirmam os organizadores desta *Apresentação*), valemo-nos dos cinco volumes da primeira edição e, aceitando a informação citada acima ("a possibilidade de reconstituição da primeira"), efetuamos a comparação textual. Escolhemos de preferência dois poemas longos, o "Lampadário de Cristal" e "Saudades de Albânio", na impossibilidade material de revisar toda a obra. Os resultados obtidos são extremamente significativos:

1. não houve consistência no processo de atualização, correção ou manutenção ortográfica:

p. 186, 1. 24: "Empírico" é mantido;

p. 324, 1. 2: "ourina" é mantido;

p. 324, 1. 22: "descudo" deveria ser mantido por causa da rima mas foi corrigido para "descuido";

No caso de termos como "dous/dois, coutado/coitado, noute/noite" o original não é consistente e esta *Apresentação* vai mais além, acrescentando inconsistência à inconsistência.

2. A pontuação original (comparando-se a primeira edição e as notas sobre variantes, notas estas completamente inúteis pelo grande número de falhas) não foi respeitada. Tomemos o fragmento do "Lampadário" e recolhamos as diferenças (citações pela *Apresentação*):

p. 183, 1. 4;
p. 184, 1. 22 e 32;
p. 185, 1. 19, 30 e 35;
p. 186, 1. 17, 19 e 37;
p. 187, 1. 14, 21, 24, 27, 32 e 44;
p. 188, 1. 29, 30 e 39;
p. 189, 1. 39;
p. 190, 1. 1, 18, 24, 25 e 36;
p. 191, 1. 5, 10, 13, 14, 23 e 37;
p. 192, 1. 3, 5, 6, 33, 34 e 35;
p. 193, 1. 1, 6, 14, 23, 28 e 37.

3. O emprego de maiúsculas também não foi obedecido. Ainda no "Lampadário":

p. 184, 1. 20;
p. 185, 1. 34;
p. 189, 1. 15;
p. 190, 1. 7 e 8;
p. 193, 1. 11.

4. Há erros de linguagem que deturpam o texto:

p. 165, título: "Albano" por "Albânio";
p. 168, 1. 24: "Cíntia" (nome feminino) por "Cítia" (nome geográfico);
p. 170, 1. 37: "Esteropes" por "Estéropes";
p. 171, 1. 39: "cem" por "sem";
p. 172, 1. 11: "cipreste" por "Acipreste";
p. 173, 1. 2: "da consorte" por "do consorte";
p. 173, 1. 39: "calpe" por "Calpe";
p. 188, 1. 2: "Léteo" por "Leteo", em posição de cesura;
p. 189, 1. 3: "epítetos" por "epítetos", em posição de cesura;
p. 191: na 1. 16, "Gerião"; na 1. 22, "Gérion";
p. 194, 1. 24: "Sides" por "Cides";

Nota: “Fetonte”, grafia errônea de “Faetonte”, é “correção” que aparece em todo o volume.

5. Há falta de versos:

p. 188: entre as linhas 44 e 45;

p. 190: entre as linhas 37 e 38;

6. Certos erros óbvios da segunda edição são repetidos, embora se refira nas variantes à lição correta da primeira edição, o que não nos parece boa política editorial já que tende a perpetuar a incorreção:

p. 172, 1. 5: falta “mais” sem o que o verso fica quebrado;

p. 183, 1. 2: “fala” por “sala”;

p. 192, 1. 30: “Bem puderam parelha cavaleiro”, verso incompreensível, que na primeira edição, corrigida em errata (não citada nas variantes) é claro: “Bem pode sem parelha cavaleiro”;

p. 323, 1. 15: “resplandecente” por “resplandeceste”, em posição de rima;

p. 329, 1. 3: “faltando” por “saltando”.

7. Há grande número de gralhas, chegando ao extremo de uma página em branco no meio do livro (p. 328) e versos de cabeça para baixo (p. 213).

A reedição da *Fênix Renascida* vem sendo reclamada há muito tempo por todos nós que dela somos obrigados à consulta constante. Concordamos com o professor Spina que se trata de um “imperativo inadiável”, mas qualifiquemos nossa opinião: uma reedição de obra de tal vulto só poderá ser útil em dois casos específicos, ou acompanhada do aparato crítico ou meramente [ilegível] (ou paleográfica). No caso de uma edição paleográfica (aceitável mesmo parceladamente, como é o caso desta *Apresentação*) faz-se mister que o texto seja absolutamente fidedigno. A obra que resenhamos não pode se colocar em nenhum dos casos acima e, devido ao aspecto caótico de seu texto, como o demonstramos, sua utilidade é restrita, reduzindo-se quase que exclusivamente à “Introdução” (que cremos já ter sido publicada num dos volumes das atas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros), e os males que pode provocar, pela criação e perpetuação de erros, são consideravelmente mais significativos. A despeito da boa intenção dos autores (e da afirmação do professor Spina de que esta é “uma súmula que nos pareceu ideal”, p. 8), a *Fênix Renascida* ainda continua a “desafiar o idealismo” não só de editores, mas também de organizadores de edições – [ilegível].

1969 – n. 124 – p. 11

INFORMAIS (06)

Laís Corrêa de ARAÚJO

6. De poesia devemos elogiar francamente o novo livro de Natália Correia "O Vinho e a Lira", pela límpida e bela apresentação gráfica, tanto quanto pela realização dos poemas, que – se não tem grandes arrojos formais – mostram uma segurança, um equilíbrio, e uma contenção exemplares. Há no livro da conceituada poeta portuguesa uma perfeita adequação entre a harmonia clássica e a modernidade, entre a linguagem tersa e a expressão viva, entre a modulação musical e a precisão da palavra, e a sua fábula "As Silvas da Mandala" é um excelente trabalho poético-satírico-lírico sobre a nossa era tecnológica. Também recebemos, da *Editora Orfeu*, o livro de Nilo Aparecida Pinto, "Sonetos", em que a forma poética, apesar de tão gasta e desprestigiada em nossos dias, readquire a força e a vibração de uma estrutura sólida, definitiva, inequívoca. Realmente, entre os cultores do gênero, não conhecemos melhor do que Nilo Aparecida Pinto, em quem a sensibilidade se informa perfeitamente na geometria dos versos. Também da *Orfeu* é a reedição de dois livros de Afonso Felix de Sousa, "Memorial do Errante" e "Íntima Parábola", em que se alternam sonetos e canções, trabalhados com severidade e consciente maturidade. E de Antônio José de Moura, poeta goiano, temos "Quilômetro Um", onde se nota que o jovem começa a ganhar dimensão e a buscar uma saída para a mudança das estruturas poéticas, em tentativas que se situam no experimentalismo formal e temático, corajoso e decidido. Aliás, tendo conhecido o poeta pessoalmente, trouxemos dele a melhor impressão, esperando que esta se confirme em próximos trabalhos, em que, a par da sua impetuosidade, note-se a disciplina do conhecimento e da consciência crítica.

1969 – n. 129 – p. 10

A Ficção de Camilo: Uma Doce Pausa Romântica

Lais Corrêa de ARAÚJO

A Editora

Não se nos saem dos olhos estas brumas que obscurecem as luzes do céu ridente e límpido, opalescendo o azul leve e distendido com que o horizonte ostenta suas [ilegível] e descendo-nos as pálpebras, como cortinas ciumentas a ocultar-nos da mente as alegrias da aura ardorosa e calmante do sol majestoso. Os doces pensamentos, as largas intuições da alma, o agudo perscrutar do espírito, não conseguem subir à tona deste oceano de pena, em que nos submergimos sem mesmo apor-lhe um gemido, na aceitação resignada o [ilegível] e melancólica condição humana. Perdoem-nos os amigos, pelos períodos que escrevemos acima e que, traduzidos literalmente, significa apenas que estamos em estado de gripe e que acabamos de ler Camilo Castelo Branco... É natural, pois, que os olhos estejam marejados (pela coriza) e a cabeça enfraquecida pelo esforço de acompanhar a linguagem do escritor. Acontece que antes devíamos estar a ler bulas de remédio, na esperança de encontrar, na era dos transplantes, alguma poção maravilhosa e salvadora para esta moléstia incurável, que permanece, como o monólito do filme "2.001", de Kubrick, um mistério para todo o enorme conhecimento cientifico humano. Não teremos a vaidade de afirmar que se trata da Hong-Kong, diretamente importada do Estados Unidos, mas nos consideremos humildemente um autêntico laboratório de pesquisa, prontos a servir a quem se interessar em descobrir vírus espetaculares, resistentes às aspirinas e às vitaminas de consumo em massa... Incapazes, portanto, de dedicar a nossa atenção visual e mental à leitura de uma obra exigente e complexa, procuramos escolher, entre os bloco compactos de livros que aguardam a nossa descoberta, algo de manso e repousante. Encontramos, misturados a Umberto Eco e Lévy-Strauss, sem preconceitos literários, Júlio Diniz e Joaquim Manuel de Macedo, que recusamos por reconhecer impossível voltar à ingenuidade dos 14 anos, mesmo na depressão de uma gripe; um livro de Madame Dupré, inaceitável mesmo "in articulo mortis" a não ser que quiséssemos deixar mais depressa este mundo; a poesia de Martins Fontes, submetida ao peso maior de um trabalho sobre cibernética; Machado de Assis reeditado a preço de ocasião ladeando, curiosamente, uma obra sobre problemas raciais americanos. A ficção nacional não nos estimula, colocada que anda sob o signo de Henry Miller (desfibrado) ou de um psicologismo estanque. A poesia anda rara em peso e consistência... [ilegível] por uma necessidade de opção imediata, que o tempo urge e o serviço público não pode parar, atentamos para um pequeno volume intitulado "Amor de Salvação", de Camilo Castelo Branco. E talvez por remorso, pois nunca fomos propensos à literatura romântica, resolvemos penitenciar-nos e tentar distrair-nos com esta leitura quem sabe adequada para este dia sem forças para maiores empreendimentos. E aqui estamos a ler Camilo, empresa que pode parecer estranha a nossos leitores habituais, que talvez os leve a interromper de pronto o trabalho de passar os olhos por estas linhas. O volumezinho, encimado por um desenho autenticamente "kitsch" de umas tranças louras pendendo de um cofre aberto, é da Coleção Jabuti, sucesso comercial dos *Editores Saraiva*. E Camilo é...

O Autor

Escritor que nasceu em Lisboa no ano de 1826. Órfão de pai e mãe, foi criado por uma irmã. Seus únicos estudos regulares foram feitos na Academia Politécnica e na Escola Médica

do Porto. Em 1849, depois de variadas aventuras, autenticamente românticas, resolveu dedicar-se exclusivamente ao oficio de escritor. Tornou-se o que se chama um "polígrafo", isto é, autor de poesia, crítica, polemica, histórica, jornalismo, romance etc. Na ficção, o seu primeiro livro publicado é de 1854, intitulado "Anátema", de temática histórico-sentimental. Três anos depois, escreve os "Mistérios de Lisboa", escrito à maneira de Eugene Sue, com uma fabulação complicada, e que é continuado por "O Livro Negro do Padre Diniz". No mesmo ano, publica "A Filha do Arcedíago", menos novelesco e mais narrativa de costumes. "Onde está a felicidade?" é o seu primeiro romance de valor e sucesso, que Camilo continuou por "Um Homem de Brios" e "Memórias de Guilherme do Amaral". Uma ruidosa complicação amorosa leva Camilo Castelo Branco à prisão da Relação do Porto, onde permanece por um ano. Aí então escreveu o seu romance mais célebre, o "Amor de Perdição", livro que vem atravessando o tempo, sempre contando com um público entusiástico, pela exaltação sentimental da estória. Logo após publica "Amor de Salvação", que pretende mostrar uma situação oposta à do livro anterior. Entre sua bibliografia constam ainda "A Queda dum Anjo", as "Novelas do Minho", "Eusébio Macário", "A Corja", "A Brasileira de Prazins" etc. numa vasta obra de ficção. Em 1885 foi agraciado com o título de Visconde de Correia Botelho. Passou a ultima parte de sua vida em São Miguel de Seide, na província do Minho. Tendo ficado cego e sem esperança de recuperação, suicidou-se em 1890. Afirmam muitos críticos que sua vida é também um "agitado romance passional". Sua obra vem sendo, atualmente, revisionada em Portugal, procurando-se situá-la em sua devida medida, sem preconceitos de escola.

O Livro

A estória de "Amor de Salvação", evidentemente, segue todas as linhas da fabulação romântica. Afonso de Teive, ainda menino, se apaixona por Teodora, que é levada pelo tutor ao Convento das Ursulinas, para instruir-se e afastar-se dos perigos do mundo. Teodora também o ama e tenta desesperadamente fugir do Convento, mas Afonso é levado para Lisboa e o encontro se torna impossível. Depois de alguns anos de recolhimento forçado, Teodora acaba por aceitar o amor de um primo roceiro, apenas para livrar-se da prisão claustral. Casa-se, para desespero de Afonso, que continua a amá-la. Mais tarde, Teodora começa a escrever cartas para Afonso, que leva vida dissipada e estéril e, aconselhado por amigos, acaba afinal por aceitar o oferecido amor de Teodora. Esta deixa o marido e vai viver com o antigo apaixonado, em luxo e ostentação. Logo, como uma alma vil, e já transformada em Palmira, Teodora troca o amor de Afonso por um de seus amigos. Tudo é descoberto, o herói parte para Paris, onde acaba com os restos de sua fortuna. No meio de sua desgraça, porém, reaparece uma prima, que o amava também desde menina, e o salva da depravação e do suicídio. Afonso casa-se com Mafalda, que o leva de volta à aldeia natal, para dar-lhe muitos filhos e vida tranqüila e regrada. É o "amor de salvação". Espantoso é que tudo isto (e mais) acontece dos 15 aos 25 anos de Afonso, idade final em que este se acha "encanecido" física e moralmente pelos padecimentos da vida... A falsidade das situações e dos arranjos providenciais nos parece evidente, se as julgarmos pelos padrões da vida atual, em que é-nos quase impossível conceber uma estória tão melodramática e equívoca. Em que, então, Camilo Castelo Branco continua a merecer os favores da crítica e dos leitores? É que, apesar das limitações de uma escola literária enlanguescedora e lacrimejante, o escritor consegue tornar-se convincente, mercê das qualidades de sua linguagem ficcional. De fato, demonstra uma grande maestria estilística e o virtuosismo e a segurança de quem possui um vasto arsenal vocabular, de que se serve com naturalidade, procurando mesmo evitar o cansaço do leitor.[ilegível]

1969 – n. 131 – p. 1-3

PORTUGAL
A LITERATURA NOVA (I)

PROSA PROSA
ou primeiras notas para uma visão crítica da prosa criadora portuguesa

E. M. de Melo e CASTRO

1. A prosa como prosa, como técnica especifica de escrever, de criar e transmitir informações. Não a prosa "romance", "novela" ou "conto". Não a querela dos gêneros literários, descuidando o veículo que possibilita esses "romances", essas "novelas", esses "contos", e simultaneamente os transmite, desde um emissor (o escritor) até um plural receptor (os leitores).

Para se falar de prosa criadora é necessário fazer um esforço que nos desprenda do que sempre se tem feito entre nós nesta matéria, ou seja, falar da História do romance etc., ou falar das idéias supostamente encerradas nas obras que se pretende estudar. Quanto à prosa, quanto à escrita da prosa, quase sempre nada se diz de específico, ou quase nada. Isto é, considera-se adjetivamente a "limpidez do estilo", a "garra do prosador", a "fluência do verbo", o "vernáculo do léxico", a "prosa escorreita", o "realismo da descrição", a "melodia" ou a "harmonia do discurso", em suma aquilo a que se chama de **"**bom português" ou de "belas páginas", mas cine ninguém sabe rigorosamente o que é!

O que me proponho inquirir nestas notas é antes, o português como linguagem escrita, como meio substantivo ou seja, como fim de criação, como idioma em que se criam coisas novas para a vida dos homens. Meio substantivo esse também capaz de propiciar e refletir as vicissitudes e fenômenos que compõem os problemas peculiares da vida de quem fala e usa esse idioma.

2. Ao dizer *prosa criadora,* surge o problema da poesia. Vulgarmente quando se diz criação, diz-se poesia, que a prosa é principalmente descritiva. Ao dizer *prosa criadora* lanço uma ponte entre essas duas técnicas de escrever: a Poesia e a Prosa; entre essas duas técnicas de olhar e perceber o mundo: a Poesia e a Prosa. Ao fazê-lo não me interessa muito dar mais definições de Poesia e definições de Prosa. Ao fazê-lo afirmo que sendo técnicas diferentes de usar a mesma via de informação – neste caso o Português escrito – ambas essas técnicas, dentro mesmo da sua autonomia de recursos, são susceptíveis de serem usadas criadoramente, isto é de um modo diferente do elementar repetir de fórmulas esvaziadas pelo uso, por muito úteis que elas sejam no dia a dia.

Tudo depende, pois, do teor informacional dos textos. Este, o teor informacional, depende por sua vez do grau de organização ou desorganização desse texto. Isto é, se o texto obedecer cegamente às leis convencionais da escrita e da formulação de pensamentos ou mensagens, as possibilidades de conter novas informações diminuem consideravelmente, justamente porque essas leis são convencionais e a validade sociológica dessas convenções deve ser sistematicamente posta em causa pela atividade criadora, seja em que ramo da atividade do homem for, se de fato a ênfase dessa atividade recair sobre as suas coordenadas criadoras.

Se o teor informacional da prosa for alto, a prosa será portanto mais criadora que uma prosa redundante, de baixo teor, isto é, em que se diz, de um modo já propriamente

conhecido, o que tanto o emissor como o receptor já muito bem conhecem, sem que nada de novo seja portanto de algum modo originado durante essa transmissão e essa recepção de informações. A prosa de nula informação pode ter todos os atributos de uma "bela página" acima referidos, sem que isso lhe aumente o teor informativo, porque não é por qualidades desse tipo que se pode medir esse teor. Este mede-se antes na avaliação do poder reflexivo da escrita sobre si própria e na adequação do tratamento dos seus próprios problemas de veículo substantivo, em relação aos problemas da vida dos homens entre os quais estabelece relações de comunicação. E esta é a mais profunda diferenciação entre Poesia e Prosa: a Poesia tende a ser um aprofundar e desenvolver das probabilidades da sua própria via de realização, a linguagem, ou seja, as potencialidades totais do idioma que utiliza. A Prosa tende para o exercício das possibilidades da língua, isto é, da linguagem, conto não confundir "probabilidade" e "possibilidade", assim como distinguir entre linguagem e língua, à maneira de Saussure.

3. Prosa prosa. Uma prosa que seja prosa, onde existe ela em português, em 1967?

Não tivemos um James Joyce. Não tivemos um Proust. Tivemos um Eça de Queiroz. Temos o Eça – diz-se – "falando como nós falamos, escrevendo como gostaríamos de escrever. Atualíssimo, o Eça – atualíssimo! Vivendo o que nós vive4mos, agindo como agimos, etc. etc. Um orgulho para nós e nossas famílias: - o que o Eça escreveu há mais de 90 anos e ainda atual, atualíssimo! Que coisa espantosa! Que escritor!" Isso ou pouco mais ou menos diz-se e escreve-se muitas vezes em Portugal, hoje, ainda hoje...

E será de fato assim? A pergunta fica pairando-nos no espírito. Outras se vêm juntar: Será o Eça mesmo atual? O que é a atualidade de um artista, de um escritor? A atualidade dependerá só dele, ou nós é que seremos responsáveis por ela? A atualidade tão apregoada, de um artista que pertenceu há quase um século à primeira geração que entre nós pôs o problema da modernidade, poder-se-á confundir com a perenidade dos clássicos? A própria idéia de modernidade não será incomparável com a facilidade do atual histórico?

Atual – inatual. O que será o presente? O que não será o presente? Uma série de breves momentos incaptáveis? Uma projeção do passando? Uma projeção do futuro? Ou o atual será antes uma maneira peculiar de estar e agir? Cremos que sim. Ser atual será mais uma representação do real na nossa consciência, que esse mesmo real simplesmente, diretamente vivido. Ser atual é ter consciência disso. Mas pode o artista ser atual alguma vez, ou estará ele condenado a um mero jogo de raízes do passado e do futuro? Ou o destino do artista moderno será mergulhar apenas no passado após a fugaz consciencialização dos problemas do seu tempo? Se estas perguntas se podem pôr, não cremos que se lhes possa responder em termos vagos e simples. O artista ou é atual ou não existe como artista. Isto é, através da sua obra ele apercebe-se do real do seu tempo, reduzindo-o fenomenologicamente à sua consciência, recriando-o assim em termos não já de mera atualidade descritiva, mas sim nos termos e bases especificas da arte que realiza. O artista atual não é o que relata o real que o envolve – é aquele que o entende e, através de um mecanismo transformador, o seu coeficiente pessoa de percepção e transmissão dessa percepção, o recria fora do fluir temporal, para o colocar na própria fonte da constante renovação da realidade – a capacidade abstrata de viver resistindo à morte.

Esse mecanismo de transformação será constituído pela ligação peculiar e original que cada artista saberá encontrar entre o real reduzido à sua consciência de Homem, e os métodos, recursos e virtualidades expressivas da arte a que se dedica. Deste modo, o artista e a sua obra poderão influir no tempo, no tempo humano, no tempo social, no tempo nosso, num constante reinventar das suas próprias razões e problemas – assegurar o futuro.

Mas voltemos ao Eça – ao Eça que todos, em toda a parte se apressam com regozijo a reconhecer como atual. Ao Eça que falava, há 90 anos, como nós falamos hoje (dizem). Ao Eça que é o nosso orgulho (tragicamente para nós, que em 90 anos nada ou quase nada

fizemos, portanto). Porque nós sabemos que hoje, em 1967, já não se pode denomenologicamente, nem falar, nem muito menos escrever como o Eça o fazia. Nós sabemos muito bem que o nosso real cotidiano é organicamente bem diferente do real da segunda metade do século XIX (nós sabemo-lo, mas comodamente esquecemo-lo todos os dias). Nós sabemos também que mesmo estilisticamente, hoje não se podem escrever romances como os de Eça, porque muita coisa se passou desde então, mesmo no campo da "mera literatura". Nós sabemos que o romance assim não pode influir na nossa consciência, e que, se ele se nos apresenta como atual, é porque alguma coisa está errada na nossa técnica literária ou na nossa problemática humana Hoje é-se de outro modo, inevitavelmente, mesmo que haja ainda quem pense e fale como o Eça de há 90 anos, e se regozije. Tudo o que se passou desde então até hoje, não nos permite ser como era. Mas o problema é outro – dirão. A atualidade do Eça é de caráter social e mora. Mas aí o problema põe-se ainda mais claramente: como pode uma sociedade de hoje reconhecer-se uma problemática de há 90 anos e regozijar-se?

Como então, está tudo na mesma?

Será que a História se repete, ainda que num tão curto espaço de tempo?

Ou será apenas o Eça que é mesmo atual, e nós, afinal não existimos?

Ou tudo para nós será apenas história? Mas não, a Prosa criadora portuguesa de hoje já não pode ser a do Eça, sem que isso o diminua em nada como artista excepcional que foi, do mesmo modo que a Poesia portuguesa já não é a de Antero ou de Antônio Nobre, nem o é a Física, a Biologia, as ciências sociais, as atividades econômicas, em suma, o Mundo.

4. Em todas as épocas há sempre quem, mais ou menos obscuramente, mais ou menos reconhecidamente, contribua de um modo decisivo para a evolução do processo criador típico dessa época. Assim com a prosa. Não houve um Joyce em Português, que propusesse drasticamente os problemas específicos da escrita da prosa, numa base de inquietação e pesquisa. Não houve um Proust em português que se lançasse na recuperação das zonas abissais da psique em relação com as coordenadas exteriores da percepção e encontrasse na prosa a via própria para tais explorações.

Mas no entanto houve e há um esforço, talvez disperso, mas que se pode nitidamente recuperar, uma pesquisa mais ou menos constante sobre a escrita da prosa criadora em português. Para, numa primeira aproximação, tentar recuperar essa linha quebrada da procura e risco, pode traçar-se um rápido esquema dos autores e talvez até mesmo das obras mais proeminente criadoras dos últimos 70 anos. Neste esquema excluir-se-ão obviamente os contadores de histórias, mesmo os bons contadores de boas histórias (se acaso eles nada mais fizeram do que isso) quer essas histórias sejam curtas ou longas, na 1ª ou na 3ª pessoa, no presente ou no pretérito, cronologicamente contadas ou com saltos de tempo, à flash-back etc. Não é disso que se trata aqui, mas antes, trata-se de averiguar e registrar quem de fato tentou e conseguiu escrever prosa em português, de alto teor informativo, deixando nessa prosa a marca da procura de si próprio, de seus métodos específicos, de se realizar numa problemática aberta de tempo e lugar para, até mesmo, contar uma história... pois que de prosa de ficção se trata.

Essa lista poderá ser a seguinte, numa ordem aproximadamente cronológica:

- Mário de Sá Carneiro (de Céu em Fogo e A Confissão de Lúcio); Fernando Pessoa (dos manifestos e da prosa ensaística); Almada Negreiros (da Engomadeira); Raul Brandão (de Húmus); Aquilino Ribeiro (de O Malhadinhas); Miguel Torga (dos contos); Irene Lisboa (de toda a obra); José Gomes Ferreira (de O Mundo dos Outros e Memória das Palavras); José Rodrigues Miguéis (de toda a obra); Raul de Carvalho (de Parágrafos); Antônio Pedro (de Apenas uma Narrativa); Vergílio Ferreira (de Alegria Breve etc.); Agustina Bessa Luis (de todos os romances e contos); Herberto Helder (de Os Passos em Volta); Luís Pacheco (de Textos, Locais e Crítica de Circunstância); Manuel de Lima (de Um Homem de Barbas); Ana

Hatherly (de O Mestre e Estruturas Poéticas); José Cardoso Pires (de toda a obra); Ruben A. (de A Torre de Barbela, O Mundo à Minha Procura e Diário) ; Almeida Faria (de Rumor Branco e A Paixão).

5. E aqui começam as perguntas.

- Por que em 20 nomes, 9 dos autores apontados são também e principalmente reconhecidos como Poetas?

- Por que as obras em prosa destes 9 poetas – que são das mais importantes e significativas sob o ponto de vista de prosa criadora, principalmente no caso de Sá Carneiro, Almada, Pessoa e Antônio Pedro, não têm a expansão e o reconhecimento que merecem como prosa pioneira de investigações criadoras e até como contendo algumas das tais "mais belas páginas" deste século?

- Por que a Prosa criadora portuguesa só agora está alcançando direitos de cidade no panorama da escrita em português, mesmo no caso de escritores só cultivando a prosa?

- Por que a prosa portuguesa só agora começa (tímida e erradamente quantas vezes) a ser traduzida e conhecida internacionalmente?

- Terão os leitores portugueses consciência da importância e significado da existência ou não existência de uma prosa criadora realizada na língua que falam todos os dias?

Responder a estas e outras perguntas deste tipo, é difícil, mas necessário e urgente. Tentar-se-á uma aproximação, oportunamente em outros artigos, em que também se procurará uma compreensão sincrônica do fenômeno "prosa", através da integração de análises parcelares de algumas das obras citadas.

Entretanto fica sugerida uma lista de leituras para quem se interessar.

6. Para se poder começar a estabelecer uma visão sincrônica da prosa criadora em português, parece necessário estabelecer claramente o que deverá e poderá ser entendido por "visão sincrônica" quando contraposta a uma simples visão diacrônica ou histórica descritiva dos acontecimentos em estudo. Assim, para que se possa obter uma percepção sincrônica, há que estabelecer determinados passos na investigação que, no caso presente da prosa criadora em português, serão os seguintes:

a) Estudo do aparecimento dos autores e das obras dentro de um determinado período de tempo que, vindo até à atualidade, deverá ficar em aberto para o futuro;

b) revisão crítica dessas listas de autores e obras, de acordo com o método rigoroso de avaliação. Esse método deverá representar a posição atual do investigador inserido na problemática vivencial do seu tempo e na sua mais avançada técnica de investigação da matéria tratada. Esse método incluirá também o coeficiente de percepção específico do investigador;

c) Os resultados da alínea anterior, ou sejam as listas selecionadas das obras consideradas como simultaneamente representativas do seu tempo e significativas para o leitor e investigador atual, deverão ser agora sujeitas a sucessivas análises e sínteses em vários níveis e com vários métodos, para se poder ir constituindo uma concepção não descritiva nem evolutiva, mas sincrônica e valorativa do fenômeno estudado.

No caso particular destas notas sobre a prosa criadora portuguesa, as acima referidas alíneas "a" e "b" foram esboçadas em artigo anteriormente publicado neste jornal (Ano VII – nº 258 – Dezembro 1967).

No presente artigo deseja-se contribuir para o início do estabelecimento dos princípios base em que as sucessivas análises e sínteses poderão assentar.

7. A "ambigüidade" não é a "não definição", ou a "má definição", ou nebulosidade de uma mensagem a transmitir, mas sim a plurisignificação e ação dessa mensagem simultaneamente em vários níveis de emissão, transmissão e recepção. Uma mensagem unívoca é portanto muito menos informativa que uma mensagem plurissignificativa ou ambígua.

Ora a prosa é, seguramente em mais de 95% da sua corrente utilização, o veículo para a transmissão de informações precisas com reduzida ambigüidade e elevada redundância, mas que mesmo assim serve perfeitamente para as utilizações pragmáticas que dela se esperam, tais como: a correspondência comercial; os textos legais; os relatórios técnicos; as notícias diárias; a conversação em sociedade; e até as muitas obras de literatura de "relax", como romances "rose", a maioria dos policiais etc. etc.

Essa prosa não criadora é um indispensável elemento da comunicação entre os homens para que se efetuem as trocas e se estruturem as relações de que se constituem as sociedades. Prosa e língua falada diariamente se identificam a este nível, quase por completo. Essa prosa de nula informação, morta como prosa é certo, tem no entanto os homens uns perante os outros, presença essa que a voz humana suplementa e sublima, introduzindo-lhe um valor informativo de "coisa viva" que imediatamente aumenta a ambigüidade de textos que, apenas escritos, são totalmente chãos e nulos.

É assim que a prosa escrita necessita de ser realmente criadora para poder ter autonomia e impor-se a si própria como veículo substantivo, como criador das próprias mensagens que transmite.

O que de fato é perturbaste, é verificar que muito freqüentemente uma prosa nula e amorfa nos é oferecida por autores que se reclamam como aventureiros do espírito e exploradores abissais da psique, mas que nada mais conseguem escrever que essa prosa lisa e redundante que nada tem de criador, e que eles supõem se altamente original e informativa, só por serem descrições por vezes exaustivas dessas talvez explorações abissais e dessa talvez atividade espiritual. Este fenômeno em que muito freqüentemente caem os nossos escritores "ainda" contemporâneos – como por exemplo a prosa de José Régio – não é só apanágio de certo psicologismo introvertido, mas também e muito paradoxalmente de muitos dos nossos escritores realistas – os menos imaginativos e os mais ortodoxos, já se vê.

Mas tudo isso é muito inquietante porque nos encontramos agora já em plena floresta, no seio mesmo do que entre nós e em português se tem chamado e chama de literatura contemporânea. Inquietante, sim, pelo que revela acerca da incompreensão dos fatos fundamentais da escrita. É que a escrita, sendo um dos meios de comunicação de que o homem dispõe, no entanto só é realmente capaz de transmitir mensagens de criação se essas mensagens forem transmitidas através das possibilidades específicas do meio empregado – a escrita em si própria. E, como a escrita é uma codificação visual do fluxo da atividade intelectual do homem, pode pôr-se a seguinte questão: em que medida é que a atividade espiritual criadora que não logra formula-se criadoramente por uma via adequada de comunicação e através das propriedades peculiares dessa via, se pode realmente chamar de criadora (?). isto é, se pode considerar como origem de novos objetos para a vida dos homens?

Creio bem que tal atividade não pode ser considerada como criadora mas, quando muito, apenas como uma especulação para leitores desprevenidos.

Este problema tem particular relevância no caso da prosa criadora que agora nos ocupa, pois nos fornece mais uma arma de análise e mais um catalizador da síntese valorativa que nos propomos começar a tornar possível: é que não é só a prosa de informação nula que não é obviamente criadora, mas sim e também a prosa simplesmente descritiva de idéias, situações, aventuras etc., em cuja estruturação essas idéias, situações e aventuras não tenham um papel determinante. Quer dizer, é necessário que a técnica da prosa esteja envolvida no próprio assunto que se pretende criar. Porque há uma enorme diferença dentre simplesmente fazer uma descrição numa prosa "alheia" e "incaracterística", e criar essa descrição numa prosa que perfeitamente a si própria se pertence e caracteriza pela técnica empregada, e sem a qual essa mesma descrição seria impossível. Um exemplo flagrante do que acabo de referir é por exemplo a prosa de Edgard Poe em que a tensão psicológica é gerada por uma sábia

dosagem da intensidade dos vocabulários, das imagens, dos objetos descritos e das construções sintáticas, até um clímax que fora previamente fixado pelo Autor, como meta a atingir.

É assim que uma exigência de prosa-como-prosa é sinônimo de prosa-criação. É assim que todas as tentativas de simplismo descritivo produzem invariavelmente obras vazias e desinteressantes.

É assim que por exemplo um escritor de tipo realista só se pode conceber como efetivamente criador se a sua prosa for de fato realista, isto é, se a sua sintaxe, o seu léxico, o seu ritmo etc., pertencerem intrinsecamente à esfera da atividade a que se refere a percepção de real (a não concepção teórica exteriormente assumidas) – e é aqui que Ernest Hemingway é um mestre ao reduzir a sua prosa à tensão elementar de uma sintaxe linear e um léxico truculento. É assim também que um escritor, por exemplo surrealista que como tantos exprima o seu mundo fantástico e fundador de uma nova conduta, em prosa redundante, chã e tristemente vulgar, não pode ser considerado de fato um criador.

Em português, o surrealismo ortodoxo poucas obras de prosa nos deu, mas nas duas que inclui lista, referida no artigo anterior, "Apenas uma Narrativa" de Antônio Pedro, e as obras de Manuel de Lima (particularmente "Um Homem de Barbas"), tal não se verifica, pois desde a linguagem escolhida, à formulação sintática, à articulação e ritmo da efabulação, a prosa está perfeitamente incluída no âmbito do surreal. Antônio Maria Lisboa, autor de alguns textos em prosa, sabia perfeitamente que assim tinha que ser e por isso nos seus textos se encontram muitas e muitas das novidades então possíveis e necessárias à prosa em português. Mas se as obras de Antônio Pedro e Manuel de Lima são insuficientemente fortes para definirem decisivamente uma linha criadora na prosa em português, a obra de Antônio Maria Lisboa é, na prosa, fragmentária e muito reduzida.

A prosa criadora portuguesa contemporânea tem-se encontrado mais em escritores com afinidades surrealistas pelo que o surrealismo tem de libertar do fluxo da imagens, catalizador de metáforas e libertador também do fluxo da escrita num pseudo automatismo. São esses escritores, Agustina Bessa Luís, Ruben A. (na melhor parte da sua obra) e Herberto Helder. No entanto estes prosadores só em parte são levados pela corrente impetuosa do automatismo da escrita, e em Herberto Helder (Os Passos em Volta) e Ruben A. (A Torre da Barbela) podemos descobrir facilmente uma estruturação da obra e uma grande atenção à própria escrita da prosa como prosa.

Se em Virgílio Ferreira e em Almeida Faria essa prosa alcança por vezes valores superlativos, é mais na própria estrutura do romance que nos atributos sintáticos da escrita, que tal se verifica. E por isso eles são dos melhores romancistas que hoje trabalham a língua portuguesa.

No entanto a estrutura da própria língua, as bases mesmas da escrita da prosa e da efabulação criadora só são realmente postas em causa, questionadas e inquiridas de uma forma quase sistemática, nas duas obras de Ana Hatherly - "O Mestre" e "Estruturas Poéticas", em que a preocupação fundamental é saber "com quê" e "como" escrevemos criadoramente uma prosa que seja deste nosso tempo em Português e no mundo.

Mas por que um livro de prosa criadora chamado "Estruturas Poéticas"? A Prosa tende para o exercício das possibilidades (a Poesia tende para as probabilidades totais). A Prosa usa a língua (a Poesia usa / é linguagem).

Assim as possibilidades restringem as probabilidades e a língua é a cor humana, circunstancial e local da linguagem. Assim a Poesia será a investigação em aberto e em abstrato sobre as probabilidades (vivenciais e matemáticas) do desenvolvimento da linguagem, isto é, do sistema de comunicação entre os homens, mas sem pôr em causa a efetivação imediata e pragmática dos próprios sistemas.

Assim a Prosa será a realização das possibilidades (existenciais e gramaticais) que o uso de uma língua confere aos homens para entre si trocarem informações e criarem simultaneamente o seu mundo, a sua novidade, a sua efemeridade, profundamente integrados no seu meio e no seu tempo, com as suas próprias limitações e cargas de energia em frustração ou em liberdade.

Ora quando a prosa se reflete quase exclusivamente sobre si própria e se transforma numa inquirição sobre as suas leis internas, as possibilidades mutam-se em probabilidades e a língua tende para a abstração, tornando-se linguagem. E o que era inicialmente prosa, torna-se poesia. Por isso, "Estruturas Poéticas" é o único titulo certo para uma investigação sobre a prosa criadora em si própria e até para uma sistematização exemplificada dos tipos básicos da própria narrativa.

8. Mas regressemos à prosa escrita para ser prosa, e consideremos que diferentes e específicos condicionalismos a determinam, como prática dentro das possibilidades dentro de uma língua determinada. Limitações essas que são obviamente geradas por forças e interesses alheios à própria prosa e variam de época para época, de país para país. Possibilidades ou impossibilidades essas que são uma constante ameaça, mas também o alimento natural da prosa criadora.

Nessa dialética entre o que se pode escrever e o que seria preciso e urgente escrever, defini-se toda uma carga explosiva de risco e aventura que, das duas uma: ou impede definitivamente a escrita criadora, ou a promove e lhe serve de base e temática.

E aqui a sorte da escrita criadora depende quase só da qualidade humana dos homens escritores e dos homens leitores – que falam e definem uma língua, num determinado contexto circunstancial. (A responsabilidade dos leitores e críticos fica assim esclarecida).

Se é certo que os impulsos mais decisivamente inovadores na prosa portuguesa se devem muitas vezes a Poetas (como referi no anterior e já citado artigo), a verdade é que a prosa portuguesa se encontra hoje perante um delema crucial que pode ser definido nos seguintes termos:

a) Transformar-se em poesia, desligando-se das impossibilidades limitativas que sobre ela pesam;

b) Mergulhar mesmo no âmago dessas possibilidades e criar uma literatura aberta e viva, informativa e criadora que faça sentir aos seus receptores plurais (os leitores) que a existência ou não existência de uma prosa criadora na língua que eles falam todos os dias, é um índice da própria vitalidade dessa língua e da sua mais humana razão de existir.

9. Na primeira metada do século XX em Portugal é um poeta que desempenha o mais significativo papel de criador da língua (linguagem falada e escrita) portanto de criador de prosa. Fernando Pessoa é o nosso James Joyce e o nosso Marcel Proust. Talvez até o nosso Stendhal e o nosso Flankert, pelo que a sua obra representa para o modo como hoje se escreve e sobretudo se fala o Português em Portugal. Fernando Pessoa é o nosso espaço lingüístico, o nosso meio de comunicação. Ele, que nunca escreveu nenhum livro de ficção (apenas algumas tentativas) inventou-nos a todos pela nova energia comunicativa com que dotou a língua portuguesa, permitindo que hoje falemos de um modo mais criador e mais nosso. Fernando Pessoa foi um Poeta que se tornou prosador. Isto é, a leitura da sua Poesia ensinou-nos a falar e a escrever a nossa prosa. O humor de sua poesia infiltrou-se no nosso dia a dia e o seu rigor dialético faz parte do nosso diálogo, sem que nos apercebamos disso. As probabilidades da linguagem de Pessoa transformam-se nas possibilidades (impossibilidades) da nossa língua de hoje. E este é, segundo creio, o maior destino dos poetas: serem criadores laboratoriais da língua do futuro. O caso de Fernando Pessoa é, a este respeito, verdadeiramente flagrante!

Esta dessacralização da Poesia, transformando-se em Prosa, conduz inevitavelmente os poetas nascidos e criados sob o signo de Pessoa a passarem da fase adolescente da admiração sem limites e da influência direta (que se observou por volta de 1945 e no imediato

após guerra, até 1955) para uma fase de investigação e procura de uma porta de saída, de uma autonomia criadora em relação a Fernando Pessoa.

Então, através dessa investigação a Poesia – procura das probabilidades totais da linguagem – distancia-se inevitavelmente de Pessoa. Esse afastamento é hoje muito muito nos melhores poetas aparecidos de há 20 anos para cá, principalmente em Antônio Rancas Rasa e nos Poetas Experimentais que deliberadamente escolheram o caminho da pesquisa depois de 1960. Mas também os prosadores procuram novos rumos tentando redefinir o espaço lingüístico um tanto acanhado deixado pelos neo-realistas, principalmente no romance. Assim, já propriamente dentro da arte de escrever prosa devem destacar-se os recentes aparecimentos de "O DELFIM" (José Cardoso Pires) e "APRESENTAÇÃO DO ROSTO" (Herbert Helder). Também "OS MASTINS" (Álvaro Guerra) é obra que merece menção, justamente como pesquisa de alargamento do espaço deixado pelos neo-realistas (espera-se com interesse a nova obra de Álvaro Guerra: "O DISFARCE").

Na progressiva aproximação dos métodos criadores que se observa atualmente entre a Prosa e Poesia é necessário citar dois trabalhos que embora de índole diferente são um testemunho vivo da metamorfose dinâmica e sempre recomeçada das probabilidades da linguagem em possibilidades da língua. Trata-se do romance ainda inédito "A SALA HIPÓSTILA" de José Alberto Marques (a sair em breve) e de "ROMANCE DE IZAMORFISMO" de Antônio Aragão (publicado em 1964 em "POESIA EXPERIMENTAL 1").

1969 – n. 131 – p. 4

CONVERSA (LONGA E AGRADÁVEL) COM ANA HATHERLY

Laís Corrêa de ARAÚJO

Meu conhecimento de artes plásticas é, confesso, bastante restrito, mas o primeiro encontro que tive com Ana Hatherly, a escritora, poeta, crítico de música e de arte de Portugal, uma das figuras mais expressivas do movimento de vanguarda "Poesia Experimental", me lembrou imediatamente o quadro "A Primavera", de Botticelli. Via diante de mim o mesmo rosto expressivo, as feições afiladas, os cabelos de um louro discreto, os olhos suaves mas observadores (posto, porém, num azul vivo) daquela famosa figura pré-renascentista. Entretanto, mais que uma sugestão de primavera, de flor frágil, de presença amena, descobre-se logo em Ana Hatherly a acuidade de uma inteligência aberta a tudo, pronta ao diálogo, à opinião incisiva, ao debate franco, segura de si e consciente de seu tempo. Entre os goles de um chá quente ("adoro o chá, que bebo em grandes quantidades e preparo com mil requintes", disse-me ela – e imediatamente me envergonhei do meu) conversamos, ou melhor, Ana falou-me de tudo, com desenvoltura e boa vontade. Eu não sabia por que ela teria vindo ao Brasil, embora os contatos mantidos anteriormente entre a nova geração portuguesa e a nossa fossem de molde a despertar-lhe, a despertar-nos, um interesse por um contato mais vivo, mais próximo. Contou-me:

- A minha viagem ao Brasil teve início num convite que me foi feito pelo Centro Brasileiro de Estudos Portugueses da Universidade de Brasília, para que eu realizasse nessa Universidade um curso sobre literatura portuguesa contemporânea. A Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa subsidiou a minha deslocação ao Brasil e deu-me oportunidade de visitar outras Universidades brasileiras, onde proferi diversas palestras e pude contatar com alunos e professores da maneira para mim mais útil e grata.

Em Belo Horizonte, Ana Hatherly falou sobre o surrealismo, lembramos, em três agradáveis palestras, despertando entusiasmo dos estudantes presentes pelo movimento literário francês. Mas a literatura portuguesa, infelizmente pouco divulgada no Brasil (apesar da língua, das mesmas raízes culturais), teria interessado aos alunos?

- Sim – disse ela – *notei um grande interesse pela literatura portuguesa contemporânea, a qual, infelizmente, é pouco ou menos conhecida, dada a enorme falta de material com que lutam alunos e professores. Encontrei os professores sem livros para darem seus cursos, as bibliotecas com muitas prateleiras vazias de literatura portuguesa, assim como muitas livrarias. Sem dúvida a razão destas lacunas é complexa e não compete a mim analisá-la. Mas pelo que me diz respeito, vou fazer todos os possíveis para proporcionar, sempre que puder, a esses professores e a essas bibliotecas, o contato com as publicações portuguesas mais recentes e relevantes. Foi de resto uma promessa que fiz e espero poder cumprir.*

Concordamos em que a divulgação da literatura portuguesa no Brasil é precária: poucos privilegiados conhecem o que de novo se faz em Portugal, a distribuição de obras é parca e rara, parecendo, ao público em geral, que a cultura naquele país parou em Eça de Queiroz ou, no máximo, em Aquilino Ribeiro. Outros conhecem os romances de Fernando Namora e José Rodrigues Miguéis, escritores com leitores certos no Brasil. Mas o que há de vanguarda, de novo, de atual?

- O movimento cultural, intelectual, em Portugal, é muito intenso em Lisboa e também no Porto e em Coimbra. Os movimentos de vanguarda vão se afirmando. Sucedem-se as

publicações de livros de toda sorte, exposições, concertos, recitais, etc. etc. Neste momento há em Portugal um elevado número de excelentes poetas, prosadores, dramaturgos, pintores, escultores, arquitetos, músicos, bailarinos, atores etc. Não gosto de citar nomes (pode-se pecar por omissão!), mas aqui vão alguns, ao acaso: Maria Tereza Horta, Fiama Hasse Brandão, Luiza Neto Jorge, Eunice Munhoz, Antônio Aragão, Salette Tavares, Antonio Barahona da Fonseca, Antonio Ramos Rosa, José Alberto Marques, Herberto Helder, Almeida Faria, Álvaro Guerra, Maria Helena Vieira da Silva, Ana Maria Botelho, Jorge Peixinho... a lista é enorme, como vê, em diversos setores da cultura portuguesa. No campo da poesia, vêm causando a melhor e maior impressão o movimento da "Poesia Experimental", iniciado por Mello e Castro, que já esteve no Brasil e aqui com vocês. Com Mello e Castro é que vimos realizando também um outro trabalho de vanguarda: Operação (já publicados a 1 e 2), em que fazemos pesquisas sobre teorias do estruturalismo lingüístico.

Notando que diversos nomes femininos tinham sido citados por Ana, tivemos curiosidade em saber sc as mulheres participam de fato da cultura portuguesa atual.

- Sim, afirmou, em todas estas atividades as mulheres desempenham papel importante, diria mesmo dominante, como de resto em outras atividades profissionais. A mulher, desde a operária à professora catedrática, é a espinha dorsal de Portugal, como de resto sempre foi, desde as Descobertas. E agora que os tabus sociais vão caindo um a um, as oportunidades são cada vez maiores para todos, sem distinção. É por isso que a mulher se evidencia agora: dantes não tinha tanta oportunidade. Numa palestra que proferi na Livraria-Galeria Encontro de Brasília, subordinada ao titulo "A Mulher Perante a Cultura", desenvolvi precisamente esse aspecto da sociedade portuguesa contemporânea.

Mas era preciso que Ana nos falasse um pouco de si mesma. Quando e como teria começado a escrever? Confidenciou-nos:

- Comecei por um ato de desespero. Estava me preparando para seguir a carreira musical, que foi interrompida por uma doença grave, que me cortou todas as hipóteses de trabalho na música (era interprete, especializando-me em música barroca, fizera o curso de composição e de estética). Com isso, fiquei imobilizada muito tempo e o médico me ofereceu de presente uma caneta-tinteiro e ordenou-me que "escrevesse". Aceitei o conselho e no fim deste ano (1958) publicava "Um Ritmo Perdido", logo seguido de "As Aparências", em 1959, "A Dama e o Cavaleiro", 1960, "Nove Incursões", 1962. Com a publicação da novela experimental "O Mestre", em 1963, início aquilo a que chamo a minha fase de pesquisa, que prossegui com a publicação de "Sigma", 1965, Estruturas Poéticas", 1967, "Eros Frenético", 1968. Tenho neste momento no prelo dois livros: "38 Tisanas" e "A Detergência Morosa".

Além disso tudo, convém lembrar que Ana Hatherly é tradutora, crítico musical e de ballet do vespertino de Lisboa "Diário Popular", jornalista free lancer em quase todos os outros jornais portugueses, também desenha e faz esculturas. Aliás, nesse último setor deverá fazer a sua primeira exposição individual em outubro, na cidade do Porto. Mas devíamos, queríamos saber também que impressão tivera ela do Brasil, nesse giro um pouco rápido por algumas de nossas cidades.

- O que mais me impressionou no Brasil: Brasília e a filosofia do "deixa-pra-lá". Ambas são uma noção de espaço: Brasília é um espaço que se cria por ocupação; "deixa-pra-lá" é a criação do espaço à volta do indivíduo. Não se preocupar, não deixar que as coisas, as pessoas, as situações, os problemas, se apoderem de nós. Deixar espaço para o repouso e para a fantasia. Brasília ocupa o espaço para criar dimenção. "Deixa-pra-lá" retira dimensão. O Brasil dir-se-ia que oscila entre estes dois pólos, o da realização máxima e o da realização mínima. Verifiquei também mais uma vez como é lenta a afirmação do homem no mundo, na terra, como é lento e difícil assegurar a sua simples permanência sobre o solo. Os homens podem criar rapidamente cidades mas um povo criar-se muito lentamente.

O mais alto, edifício do mundo se constrói num ritmo dez, mil vezes mais rápido que o mais simples ser humano. É isso que me impressiona. Brasília é incongruente e magnífica. Incongruente na terra ampla e grave. É uma espécie de "maquillage" desta terra. De resto, todos os edifícios que vi no Brasil, mesmo os mais altos arranha-céus, me deram uma sensação de leveza, ousarei dizer? de provisório. Como se a terra suportasse paciente esse divertimento sublime dos homens: a civilização. Aqui se vê como a criação é de fato um ato lúcido: a criação de tudo, mesmo da fala. Ouvi pessoas falar, para quem esse ato ainda era um jogo autêntico, as palavras em suas bocas eram como coloridos berlindes (interrompamos: a tradução brasileira é "bola de gude") *atirados para um esquema com divertimento e ansiedade, com a verdadeira, insuspeitada noção da criação, que é um misto de jogo e crise. Brasil é jogo e crise.*

Para quem esteve tão pouco tempo entre nós, não é uma opinião acurada, precisa? E o que teria pensado Ana da vida cultural brasileira?

- Culturalmente achei o país em grande atividade, melhor, com grande interesse nessa atividade. A minha permanência não foi, porém, suficientemente longa nas cidades que visitei – Rio, São Paulo, Belo Horizonte, Ouro Preto, Salvador, Recife – para me aperceber com justeza do vigor das atividades culturais nesses Estados do Brasil. Mas pareceu-me que é em São Paulo e em Belo Horizonte que existe o mais intenso movimento cultural. Ele existe, também, naturalmente, no Rio e em Salvador e mesmo em Brasília, mas de outro modo, segundo me pareceu. O que mais me encantou em Belo Horizonte, por exemplo, foi a possibilidade de contatar com os jovens escritores. É através da vanguarda intelectual dum país que se podem avaliar as suas possibilidades futuras e o que me foi dado conhecer em Minas encheu-me de certeza de que, pelo menos nas letras, o futuro do Brasil se apresenta brilhante. Quanto ao ambiente das Universidades que visitei, esse foi o mais estimulante possível para mim. O contato foi fácil e, mais que isso, intenso. Verifiquei que o interesse dos jovens pela cultura é enorme. A sua vontade de conhecer não tem limites, o que me leva a desejar para todos os jovens brasileiros que semelhante estado de espírito encontre todas as oportunidades de afirmação e realização de quem vai necessitar.

Pergunta-me se fica bem citar alguns nomes, alguns amigos que fez, e é claro que achamos ótimo. Ana, então, prossegue:

- De entre todos os jovens escritores que conheci em Minas gostava de salientar os prosadores José Márcio Penido e Luiz Vilela, os poetas de "Vereda", Ubirasçu Carneiro da Cunha, Libério Neves, Elmo de Abreu Rosa, Valdimir Diniz, Henry Corrêa de Araújo, colocados sob a égide de Guimarães Rosa (declarada). Isto quanto aos muitos jovens, porque está claro que sou uma admiradora incondicional de Murilo Rubião, que considero um contista prodigioso, de Laís Corrêa de Araújo (inútil protestar!), de Affonso Ávila. Tive o prazer de conhecer durante a minha estadia em Belo Horizonte muitos outros escritores, assim como a jovem, dinâmica e talentosa professora Maria Lúcia Lepecki, que viajou comigo desde Portugal e que tinha estado em Lisboa a fazer um trabalho de pesquisa sobre os ficcionistas portugueses contemporâneos e onde deixou a melhor impressão. Não posso deixar passar esta oportunidade sem proclamar mais uma vez meu apreço pelo vosso Suplemento, que considero o mais interessante, interessado e informado de todos os suplementos brasileiros que conheço, e são muitos. A difusão do Suplemento do Minas é enorme em Portugal e corresponde ao verdadeiro interesse que desperta nos meios intelectuais portugueses.

Agradecemos a "colher-de-chá" (Ana, a expressão da gíria quer dizer "elogio"...) e, bem femininamente, quisemos saber de outros interesses seus, menos cultura, mais vida comum, a suavizar a dura e solitária tarefa da literatura. Contou-nos:

- Gosto de tudo o que é bom e tem qualidade. Gosto de conversar. Pratico esporte também: equitação, esgrima, natação, sempre que é possível. Mesmo o estudo (eterno!) das

línguas clássicas, latim e grego, é um hobby para mim. Mas sobretudo o bordado, a tapeçaria de petit-point. Se é difícil? Nem sei mais: faço tanto! Os estofos das cadeiras em minha casa são quase todos bordados por mim. Adoro grandes arrumações, grandes limpezas periódicas. Adoro a casa, sou muito arrumada e meticulosa. Também gosto de cozinhar, de preparar elaboradas refeições para os meus amigos ou para a minha família. A minha casa é o meu castelo e a minha oficina. Sou sociável, mas à minha casa, ninguém vem sem ser convidado. Jamais. Necessito de muito silêncio e de muito espaço. Sou muito constante, nas amizades e nos hábitos, mas preciso de uma grande margem para poder oscilar livremente. Viajo muito, real e metaforicamente. Quando tenho grandes problemas a resolver, faço grandes caminhadas a pé – 2, 3, 4 horas! – ou sento-me a bordar e ouvir música. Também toco piano e órgão. Leio muito e escrevo centenas de cartas por anos.

Gulosamente, interessamo-nos pela cozinha e fizemos uma série de perguntas sobre o tipo de alimentação portuguesa, que não é assim tão diferente da nossa. Haveria algo na comida brasileira de que tivesse gostado?

- *O que eu mais gostei de comer no Brasil foi palmito e do que menos gostei foi de mamão, cujas sementes me pareceram indescritíveis bichos da primeira vez que as vi, no tabuleiro do pequeno almoço, embora eu goste muito de animais...*

O chá acabara, a noite vinha, fria e pedindo um sono longo. A conversa também fora longa e, sobretudo, agradável. Ana Hatherly precisava partir. Mas não o podia fazer sem que lhe perguntássemos ainda: leva saudades do Brasil? A que ela, bem portuguesamente, respondeu:

- *Pois, pois...*

1969 – n. 131 – p. 5

A ZONA SURREALISTA DA VERDADE

Fernando MENDONÇA

Se Almeida Faria logrou, com *Rumor Branco*, desrealizar o romance tradicional, produzindo, como se viu, um anti-romance, também a jovem Ana Hatherly, natural da capital nortenha, se propõe com a sua obra *O Mestre* (1963) atingir uma nova meta no romance português, escrevendo algo que se situa na mesma "categoria" literária de *Rumor Branco*, todavia por outros processos e, sobretudo, com outras intenções. *O Mestre* é, na área da Ficção, o livro de estréia de Ana Hatherly, que já entrara nas letras com três livros de poesia e um de ensaios.

A leitura d'*O Mestre* impõe uma inumerável série de interrogações mais ou menos do teor das que já *Rumor Branco* impusera em 1962, no que se refere à validade de tais obras, cujo conteúdo insólito e desconhecido surpreende e parece desviá-las da nomenclatura de romance. No entanto, são apresentadas ao público como tal. Seria, talvez, preferível dizer, cuja substância ainda não armazenada nos "laboratórios poéticos" causa apreensões a quem tem de cataloga-las, Por que a maior barreira entre *O Mestre* e o seu público é a "inabituação" de tal essência romanesca, sem história, sem princípio e sem fim, mas que ao final da leitura deposita em nós essa modificação residual e subtil que amplia a nossa experiência, sem que saibamos porque. Daí dever-se chamar também ao romance de Ana Hatherly um anti-romance, porque desrealizando igualmente a fabulação tradicional e os seus métodos de promover as relações humanas, coloca em presença do usufruto a verdade dessas relações.

São duas as personagens em movimento, mas pulverizadas em infinitas faces e intenções, como se essas duas personagens – O Mestre e a Discípula – fossem caminhando ao longo duma sala de espelhos paralelos. Assim, Mestres e Discípulas desdobram-se para além duma única realidade e entram na supra-realidade, donde emerge a verdade abissal dissolvida nas mais inesperadas situações. De tudo isto resulta uma moralidade que se tão verdadeira e oportuna chega quase a ser comezinha.

Afirma o editor na capa do volume que se trata de um livro de realismo direto, e não, como pode parecer, de uma novela surrealista. Seria preciso primeiro discutir o termo "novela", com que o editor classifica tão arbitrariamente a obra, pois não se trata, de fato, duma novela. Seja como for, não é isso que está em causa. O que está em causa é a afirmação de que não se trata duma obra surrealista, mas sim de realismo direto, onde tudo é simbólico: as personagens. Parece haver uma contradição nestas afirmações do editor, dado que o realismo ou é direto ou á simbólico, como, por exemplo, no caso das *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo*, onde todo o realismo é simbólico. O que se deve dizer do romance de Ana Hatherly (chamamos-lhe assim, por convenção), é que, através dos símbolos que utiliza, logramos nós atingir a verdade de muitos propósitos e de muitas situações, nos quais sobrenadam valores e problemas humanos, cujo realismo se esconde nas dobras do processo surreal utilizado pela Autora no seu livro, que não é surrealista na intenção, mas pratica a técnica surrealista da alucinação e do ímpeto verbal para impor uma relação ou associação de idéias, aparentemente obtusa, mas de que resulta uma verdade convencional. O processo literário d'*O Mestre* tem uma filiação nitidamente surrealista. É exatamente a desrealização que promove a nova realidade, mais lúcida, mais autêntica, mais absoluta, ainda que mais alucinatória. Isso está obviamente patenteado nas bruscas e irrelevantes mudanças do discurso, nas associações mais inesperadas e alheias de relação.

"A Discípula está no Jardim caçando borboletas. Tem de correr, saltar, subir e descer rapidamente as encostas do Jardim, para caçar a borboleta azul do outro hemisfério que vai ali à frente sempre fugindo. Um pouco mais e cairá na rede. O que? Fugiu-me assim mesmo debaixo do nariz? Não, está ali. Com jeito... sem ruído... de súbito... Pronto!

- Bom dia Mestre!

O Mestre lepidóptero debate-se um pouco.

- Ah, como está, estava aqui tão entretido a ver os cães brincar, gosto imenso de cães...

A Discípula estremece ao ouvir falar de cães (esta Discípula está sempre ba estremecer) mas disfarça perguntando:

- Então o Mestre como vai, tem trabalhado muito?

Porém as situações nunca sucedem como a gente espera que sucedam. A particularidade mais saliente do real é a surpresa. Agora que a Discípula tinha planejado colocar o Mestre entre as folhas de um livro ou reservar-lhe as asas para enfeitar um tabuleiro, é que ele subitamente se transforma noutra forma de ser:

- Está? A Discípula está?
- Está sim, quem fala?
- Sou eu, o Mestre...
- Ah, Mestre!
- Vinha saber como está, querida Discípula, o seu afastamento do mundo real...
- Mestre! Querido Mestre! Sempre quer vir tocar a Sonata a Kreitzer comigo?

Glória! Aleluia! Rejoice! Erwach! Deo Gratias! Viva! Salve! Laudamos-Te" (1).

Torna-se evidente que Ana Hatherly teve a intenção de produzir uma sátira, uma sátira a mestres e a discípulos num sistema universitário obsoleto, onde só a desfocagem das realidades gera os desajustes que já a "geração de 70" hostilizou, que de maneira geral os heróis adolescentes do Presencismo denunciaram, e que Ana Hatherly igualmente patenteia com os seus símbolos, utilizando para isso o seu inti-romance, cuja incomunicabilidade é apenas aparente, porquanto o hermetismo de algumas páginas ou períodos faz parte dum todo que se esclarece. O verdadeiro simbolismo está no malogro das relações entre mestres e discípulos, dado que essas relações se processam no plano do equívoco puro. Ana Hatherly usa, para tal, um estilo jovial e sorridente, do qual se desprende a fina e triste ironia do tema. Estilo multifacetado de surpresa e desconcertantes diabruras, cuja atmosfera mozartiana confere uma boa parte do significado ao conteúdo que nos transfere. Não será alheia a essa alegre sonoridade, umas vezes e jocosamente aliciante como um "alegretto", outras na dialética do "squerzo", a formação musical da Autora, cuja carreira artística se inclinava inicialmente para a música. Parece lícito afirmar que o "andamento" estilístico de Ana Hatherly se vincula particularmente no vivaz contraponto duma técnica de "raciocínio" musical. E, neste caso, uma atmosfera atonal que instala no fruidor o genuíno significado da obra. A destruição das situações convencionais do romance, as personagens neutras, ainda que atuantes (por isso anti-personagens), a rejeição do tempo e o uso dum espaço também neutro, como se as pessoas se movessem sobre um fundo cinzento, onde escassamente surge um ou outro objeto sem significação, emprestam a esta obra de Ana Hatherly a nomenclatura de anti-romance.

Não é possível por em dúvida a sua validade, ainda que ela fuja às estruturas convencionais. Dos seus diálogos sem propósito (visível) e desligados do todo, e das situações que invadem a zona da alucinação surrealista resulta, não uma verdade epidérmica, mas uma verdade humana e permanente.

Do corruptível e do incorruptível nas relações humanas entre os arquétipos do Mestre e da Discípula (repetidos até ao infinito em espelhos paralelos), um burlesco mas real e pungente realismo ganha corpo no decorrer das cento e trinta e oito páginas do livro. E se

outras nomenclatura se lhe quisesse impor, a única possível seria a de "fábula". A fábula da devoração recíproca dos mestres e dos discípulos, a fábula do logro e da destruição sistemática dos antigos mitos desgastados do ensinar e do aprender. Leiam-se as últimas páginas do livro:

"(...) O Mestre está deitado, rodeado de todos os seus troféus: discípulos e discípulos mortos estão acumulados aos seus pés.

Troféus de caça de toda a espécie e armas, rede, laços, fundas, venenos, repousam ao seu lado. O Mestre apóia a cabeça numa lira e com a mão direita segura pelos cabelos a cabeça da Discípula. Tudo imerso em penumbra. A Discípula procura o coração do Mestre para não falhar, o golpe. Aonde é que estará o coração dele? Que difícil é descobrir seja o que fôr no escuro! A Discípula com as suas mãos leves como plumas tateia no escuro à procura do coração do Mestre. Passa em revista rapidamente os seus conhecimentos de anatomia: cabeça, tronco, membros, tórax, costelas, pulmões, coração, lado esquerdo, um pouco mais para o meio não, um pouco mais para a direita, não, um pouco mais para a esquerda, um pouco mais para baixo, deve ser por aqui, mas não se ouve nada, o coração dele estará parado? Não se ouve nem se vê... que escuridão! O Mestre está a dormir tão profundamente que bem podemos afoitar-nos mais. Tateemos francamente. Deve ser por aqui, aurícula direita, aurícula esquerda, ventrículo direito, ventrículo esquerdo, aorta, um pouco mais para cima, é aqui! A Discípula aponta o punhal. Recua um pouco. Avança correndo. Enterra do punhal até ao punho. Nenhuma resistência. Nenhum ruído. Deve ter sido fulminante.

Bem, agora já podemos partir. Começa a viagem de regresso. Outra vez tatear, outra rastejar. Outra vez as pancadas do coração a servirem de bússola. A saída deve ser por aqui... Cá está! A Discípula começa a percorrer com infinitas precauções o caminho de regresso. Quando já tinha percorrido alguns metros, resolve olhar para trás para ver pela última vez o Mestre. O Mestre está no centro da câmara rodeado de troféus, armas e venenos. Apóia a cabeça numa lira e segura pelos cabelos da Discípula. A cabeça da Discípula está trespassada por um punhal enterrado na fronte até o punho" (2).

Tudo se passa no mundo do absurdismo simbólico, onde op leitor necessita de equacionar uma axiologia de símbolos oculta das obras do insólito, axiologia oculta mas quotidiana. Nada neste livro é, afinal, tão absurdo que não seja passível de ser ou acontecer. Só a relação dos atos parece absurda, mas dela temos que tirar a sua lição de proveito e exemplo. O obra fundamentalmente de ficção romanesca, que freqüenta o trágico e o grotesco da alma humana, o seu significado, de indireto e eficaz, inaugura sob muitos aspectos uma nova área do romance português. Ela exibe uma forte e perfilada personalidade de artista, cujos métodos demonstram um à-vontade sorridente e familiar no manejo da língua, e, sem prejuízo, um lúcido e temível exercício dos raciocínios perturbadores. Algo de novo e indefinivelmente perturbador, eis que *O Mestre* traz à ficção portuguesa dos nossos dias.

Bibliografia

Hatherly, Ana: O Mestre. Lisboa, Editora Arcádia Ltda., 1963.

1) Op. cit., págs. 115-116.
2) Op. cit., págs. 136-137-138.

(In "O Romance Português Contemporâneo").

1969 – n. 131 – p. 6

NO RESTAURANTE

Ana HATHERLY

Ela aparecia sempre por volta da uma e meia. Vinha sempre só. Mandava vir um almoço certamente escolhido à luz de urna dietética estudada, geralmente composto de pão. manteiga, espinafres e morangos com chantilly. Comia devagar e muito concentrada. Outras vezes ela não almoçava. Ficava ali sentada com ar vagamente contraído de quem se ausenta nesse tempo imperceptível, nesse espaço incomensurável em que pensamos, viajando sempre.

Ela viajava. Transportava-se.

Transportava-me consigo e eu via-a sentada à mesa do restaurante vestindo o seu vestido roxo. O cabelo preto estava apanhado na nuca num grande chignon.

Ela estava sentada e eu via-a chegar segurando a cauda do seu vestido roxo, agitando o leque. Sorrindo. Hoje de manhã ao acordar lera mais uma vez o soneto que um admirador lhe tinha enviado. Um soneto falando de rosas e de orvalho. Ela senta-se à mesa do restaurante e recorda o poema. Tem um perfil de pássaro, uns olhos pequenos, claros e argutos. Os olhos dela são olhos de olhar o cimo, o longe. Come um pouco de purê de espinafres e agita o bico graciosamente. Deita uma mirada oblíqua ocasional para os espaços abertos à sua volta e come um morango. O morango desce pela sua garganta suavemente, as portas epiglote fecham-se como dois reposteiros sedosos e sem ruído.

Mergulho num pretérito mais que perfeito.

Ela tem a idade indefinida do espaço. O tempo passa imperceptível. São cento e sete anos. Um instante ela olha para mim e eu sinto o estremecimento frio, misto de receio e de fascínio que o rosto dos mortos sempre me inspira.

Mas agora ela ergue-se de repente. Dirige-se para a porta que se abre sem ruído

Senhora, sois uma águia roxa, purpúrea. Senhora, sois um manto real, a cauda do vosso vestido entra na catedral aonde assistis com vosso olhar distante às preces que a tão grande distância são enviadas, Senhora, ergo-me à vossa passagem. Senhora, inclino-me, Senhora, baixo os olhos, Senhora. Senhora...

Mas ela já saíra perdendo-se na tarde.

Precipito-me para a porta. Um instante fico desorientada. Começo andando pela rua. O tempo nos separa. O espaço incomensurável em que pensamos.

O tempo passa imperceptível. Agora eu estou no restaurante e a minha dama está vestida de branco. Vem branca mas doirada. Um pequeno sol lapidado brilha em seu peito. Caminho pela rua fora à sua procura. Passo diante de um antiquário. Qualquer coisa me chama a atenção. Olho para dentro e vejo a minha dama nua, mui branca, deitada sobre peles, enquanto a seus pés uma escrava morena toca um instrumento musical. Pende da parede. A dama de branco, Dama Branca, está deitada e come de um prato de oiro com um garfo de oiro uma pequena porção de purê de espinafres.

Dona Branca olha o longe e eu cubro rapidamente a distância com minhas pálpebras. Faço mil percursos finos e escuros. Hesito. Estou ali loira esposa e no mistério de amar contemplo a moldura do daguerriótipo para onde se retira a dama branca com seu vestido rapidamente roxo.

Beijo-vos as mãos. Senhora. Lá fora a carruagem espera-vos, madame, o vosso cocheiro está sentado e os dois belos puro-sangue sacodem as orelhas e uma pata de vez em quando.

Café, Madame? Sim, café turco. Um sofá de seda roxa, reposteiros de seda amarela, Madame reclina a cabeça negra nas almofadas de oiro e o pé rosado na cabeça de um leão. Dama de oiro bebe licor devagarinho erguendo a mão com tanta graça, mostra as pequenas unhas tão rosadas.

Agora como qualquer coisa branca e ligeira contemplo a vossa imagem na transferência subtil de um espaço para outro.

Agora ela chama uma criada. Vestida de preto tem um avental branco com um laço atrás com umas pontes tão compridas que é certamente a cauda de um dos cavalos que se desatrelou da carruagem para vir servir-vos, Senhora na sala de jantar.

Madame fecha o leque, ergue-se, segura a cauda do vestido roxo e encaminha-se para a saída do restaurante.

Madame! Minha Dama!

Voltará?

Voltará amanhã?

Mas ela saíra perdendo-se na poeira levantada pelas rodas da carruagem e peles patas dos cavalos.

Madame!

Minha Dama!

O tempo passa imperceptível no espaço incomensurável em que pensamos.

É a hora.

Dama Branca já terá chegado.

Como virá hoje?

Ah como vem bela!

Apeia-se de seu golfinho branco, veste uma túnica, seus cabelos cobertos de coral, dama pérola, dama ondina, um colar de conchas ao pescoço, manda soar as harpas da água. Vem branca e ligeiramente verde, sua cauda de algas sussurra.

Corro. É a hora!

Precipito-me para a porta do restaurante. O restaurante está fechado. Um letreiro na porta diz: ENCERRADO POR MOTIVO DE FALÊNCIA. A poeira cobre os vidros da porta. o fecho enferrujado indica-me que há muito está fora de uso. Estará de fato encerrado? Pois a mão no fecho da porta. Não cede. Agarro novamente o fecho, com força, sacudo a porta. empurro, a porta cede, abre rangendo. Entro devagar. Está um pouco escuro, mas aos poucos distingo as mesas poeirentas, as cadeiras tombadas, as garrafas nas prateleiras cobertas de teias de aranha. Um cesto com frutas, apodrecidas umas, ressequidas outras. Uma toalha em desalinho, um copo caído entornara o vinho que fez uma mancha escura na toalha que fora branca. No vestiário estão cuidadosamente alinhados os vestidos de cauda da minha dama. Ergo o reposteiro: Dama Branca! Madame! Ondina!

No sofá roxo ela repousa. lábios entreabertos, olhos de mirar o longe, um belo colar de conchas estrangula o pescoço fino da minha dama branca que pende da parede admiravelmente emoldurada.

Outubro 1966.

1969 – n. 131 – p. 7

LOU E LEE

José Viale MOUTINHO

Lou aguardava que um peixe abocanhasse o anzol. Como habitualmente, a isca era uma minhoca cor-de-rosa, alimento preferido pelos peixes que costumavam nadar sob as arcadas da ponte do caminho de ferro. Todavia, nessa manhã, nada conseguira pescar. Mas o coração batia-lhe em ritmo descompassado, apressadamente. Lou Marcondes pouco ou nada acreditava na comunicação entre gêmeos. Possivelmente nunca lhe fora parar às mãos o número da "Reader's Digest" que falava no assunto

Apenas lhe interessava, e isso de há vinte dias a essa parte, a sua coleção de espinhas de peixe. Tinha-as de todos os tamanhos. Quase as mendigava de porta em porta. Às vazes vendia o peixe, que pescava, já sem espinha, o que fazia bastante arranjo a algumas mulheres que não gostavam de o amanhar. Outras queixavam-se de que, dessa maneira, não podiam segurar o peixe pela cabeça e pelo rabo e comer o lombo às dentadas, obrigando-as a usar faca e garfo, instrumentos a que não se habituaram com facilidade.

Lou nem sequer se lembrava que tinha um irmão. Talvez, mesmo, o irmão não lhe interessasse ou não lhe conviesse. Também não lhe importaria o fato desse seu irmão ser o sujeito obcecado pelo dinheiro herdado, se nunca tivesse tido coragem de comprar mais panelas de ferro, uma cana de pesca, um cesto e uma obrigação a um taberneiro de lhe enviar diariamente duas refeições, de manhã e à noite, e um copo de vinho, a meio da tarde. Se ele não se interessasse pelas suas coisas ou por uma coleção qualquer. Por exemplo: punhais florentinos, canecas de asas quebrada.

Costumava guardar a bicicleta numa garagenzinha estreita que para ela construira no pático de acesso às escadas em caracol, cheia de portas à direita e à esquerda, onde vivia tanta gente. Bem, está claro que a garagenzinha não passava de um imenso caixote que cumpria regularmente as suas funções.

Lou nunca se preocupou em ver o que haveria nas oitenta panelas de ferro que herdara da mãe. Porém, como deseja conservar a sua curiosa coleção de espinha de peixe, foi abrindo uma por uma das panelas. A sexagésima oitava tinha um papel colado à tampa. Era a metade de um mapa. Por isso, Lou teve conhecimento de que na gaveta do fundo da secretária Luís XV do pai havia um outro papel que coincidia com aquele, formando ambos o necessário ponto por ponto para a descoberta de um tesouro da família. Mas, como acontecera com o outro fragmento, não, se podia, apenas por ele, saber em que consistia esse tesouro.

Em face disso, Lou, cuja mente transformava o tesouro ora em panelas de ferro ora em espinhas de peixe ora em dinheiro para medicamentos para as suas sempre adiáveis, inexplicáveis e arquifantásticas experiências químico-famacêuticas, decidiu encontrar o irmão. Pelo menos, procurá-lo.

Todavia, quando pensava nele, ou procurava pensar no seu irmão Lee, reconhecia apenas a sua imagem diante de um espelho estilhaçado. Mesmo assim, preparou a sua antiga bicicleta como se fosse para uma grande jornada, fechou a porta de casa com duas voltas à chave e partiu, por uma daquelas ruas tortuosas, à procura do bairro elegante da cidade, onde sabia residir o irmão.

Na case de Lee as coisas estavam nos seus lugares exatos como se ninguém ali morasse. Mas Lee nunca teve outra casa desde que os pais tinham morrido. E ele herdou e Lou herdou. Havia uma jarra com flores naturais e frescas em cada aposento. E eram tantos

aposentos na sua casa que Lou, se lá entrasse sozinho, talvez se perdesse, caso não funcionasse perfeitamente o seu sexto-sentido e não existisse aquela comunicaçãozinha telepática na qual só Lee acreditava. Mas Lou está junto de uma cabina telefônica no outro extremo da luxuosa zona residencial.

Encostou a bicicleta a um candeeiro de iluminação pública porque era de noite e aguardava que aparecesse alguém para lhe perguntar se conhecia um sujeito muito rico chamado Lee Marcondes que era seu irmão gêmeo. Depois refletiu e encostou a bicicleta à parede. Voltou a refletir e suprimiu a expressão "muito rico" porque ali, naquela zona, todos eram muito ricos.Depois suprimiu a palavra "sujeito", substituindo-a pela de "cavalheiro". Finalmente, resolveu não dizer que Lee era seu irmão. Pensava em perguntar ao primeiro transeunte:

"Conhece Lee Marcondes? Onde mora?"

Lou tinha uma aversão muito particular por tudo e todos os fardados. Por isso, agoniado, observou que um polícia atravessava a avenida para se lhe dirigir. Em vez de permitir que ele o interrogasse sobre a sua presença no local aquela hora da noite, Lou perguntou, atabalhoadamente, ao polícia, se conhecia um gajinho chamado Lee Marcondes, cheio de pasta, que era seu irmão mais ou menos gêmeo. O guarda, amavelmente, o que o surpreendeu, além de lhe dizer que estava de serviço, respondeu-lhe que com aquele apelido apenas conhecia um tal Lee Marcondes e que esse sujeito era por acaso ele próprio, agente da autoridade, mas que não lhe constava ter qualquer dos outros predicados apontados. Dito isto, o policia subiu para a velhíssima bicicleta e pedalou, pedalou, internando-se na noite.

Lou, admirado com o sucedido, não reagiu imediatamente, e quando quis dizer ao guarda que havia uma confusão e pedir-lhe que lhe devolvesse a bicicleta, descobriu que ele próprio estava fardado de polícia e que a sua missão era a de guardar aquele setor da zona residencial mais elegante da cidade

Depois, muito e muito mais tarde, ou quase imediatamente, que para o caso pouco ou nada interessa, era na auto-estrada, na faixa de rodagem interior, seguia muito devagar, a velocidade bastante inferior a permitida, um automóvel vermelho, de desporto, e na faixa de rodagem para bicicletas seguia a velhíssima máquina de uma roda pequena aliás e outra, muito grande, à frente. Lee e Lou. Marcondes. No bolso superior da camisa de Lee, metade de um mapa. No bolso das calças de Lou, metade de um mapa.

Pararam no motel "Relógio IV". Uma mesa num reservado. Não era Lou nem Lee mas os que ocuparam os seus corpos. As metades do mapa do tesouro da família Marcondes eram obscenamente iguais. Lee e Lou riram ou choraram, alternadamente, durante meia hora.

(Fragmento da novela "Natureza Morta Iluminada". José Viale Moutinho nasceu no Funchal, em 1945).

1969 – n. 131 – p. 7

O TEMPO ENTRE PARÊNTESIS

Álvaro GUERRA

(O tempo não conta, nada vale, fora do jogo de azar, duque de paus em bisca de três, nem tempo de senhor nem tempo de servo, cada um tecendo a sua teia sem prazo, cada fio baba de aranha velha de não ter idade, nem morte prevista, nem vida que se veja, que, no fim de contas, a vida é só para se viver, bem ou mal, vida de formiga ou vida de gente – desde que existem formigas e gente que a vida delas é infinita e o tempo não conta.

A Aldeia e o Solar – presente, passado, futuro e quarto tempo do tempo que é a soma dos outros três – cumprem com o resto do mundo o seu movimento de rotação e translação, à volta do Sol, um dos deuses universais da mitologia das estrelas, tão tranqüilamente que, da noite para o dia, nada muda, nem expectativas iludidas, metamorfoses adiadas; nem as estações, os anos, as décadas, os séculos trazem consigo o espectro do tempo perdido, porque o tempo é a carta marcada, fora do baralho. Não conta.

Se, de certo modo, o tempo é dinheiro – a chuva que não vem, o granizo que destrói, o sol que cresta, o calor que seca, a geada que queima – se o tempo é dinheiro, dizia, trata-se só do tempo que faz e não do tempo que passa, diferença pouco ou nada notável, excessivamente subtil, rasando a transcendência, o hermetismo.

Contar uma história onde o tempo não existe é moldar uma estátua e forçar a sua imobilidade, é entrar livremente na ficção do acontecer pela porta do nada que acontece, é forçar, arrombar, fazer saltar dos gonzos essa porta sem ferrugem, nem caruncho, nem "patine", adivinhando, construindo, amando ou só desejando tudo o que está para além dela, dessa porta fechada, trancada, escorada, amar ou só desejar o bem e o mal que lá estão à espera que os arrombadores os façam, reconheçam e sintam, e errem livremente a leitura das estrelas e das utopias mas acreditando na segredada liberdade de possuir o seu tempo, aquilo que lhes é negado e oculto, que não entra na redoma onde estão mas que corre lá fora como o galope de quatro cavalos num prado.

Mas o galope de quatro cavalos não faz tremer a terra toda – a Aldeia e o Solar, fósseis esquecidos, esculpidos, incrustados em fragas graníticas sem data nem memória, não tremem, na total serenidade do esquecimento.

Ó, sim! é absurdo que a memória não existe. Mas a memória é outra coisa senão o simples registro duma zona do tempo, tudo o mais é fazer da brisa tempestade, do culto dos mortos um jardim, quando os vivos estão infelizes, ou indiferentes, ou conformados com cada hora que não têm.

Ontem, hoje e até ao amanhã "happy end", a Aldeia e o Solar coexistem, entrelaçam os seus destinos, casados pelo fatalismo, a fêmea com o seu macho que decide, manda, capricha, possui, no seu assento de pedras milenares e heranças e mortos-vivos e desmesurados seres míticos, necessários, inesquecíveis, intemporais, e, também com as suas migalhas remoídas no estômago modesto da fêmea que pare somente a própria substância – o Solar e a Aldeia, sem futuro mas sem dias contados.

Claro que os quatro cavalos livres alcançarão, no seu galope sem freios, o granito onde se acomodam os fósseis, e os cascos negros, gerando uma tempestade de fogo, desalojá-los-ão dos alvéolos onde o tempo os depositou.

Até lá, seria bom que os vivos não contem os dias – acabariam por ceder ao seu grande sono e fechariam os olhos).

1969 – n. 131 – p. 8

O GATO E O MARINHEIRO

ESQUEMA PARA UMA HISTÓRIA QUASE INSUPORTÁVEL

João Bonifácio-Serra e Outros (x)

dedicatória – à Vanda (do alto vê a inteligência e o ofício; desconhece-me)

argumento – um homem brinca com um gato preto e persegue-o; por vezes diz-lhes coisas diversas; entretanto outro homem observa cuidadosamente; é o observador.
porque o observador observa – ainda um dia desmoronará uma alga cansado como está deste trópico; e de repente sabe porque contempla a viagem há quem diga que terrível; em resumo (volta ao princípio em busca da justificação e do interesse): alguém se levanta e abandona um espaço ocupado; resta descobrir a ausência ou no odor ou no sinal por mínimos que sejam; não é difícil desde que se conheça o método adequado e estejamos extenuados; fartos; por exemplo contar; o inconveniente principal é o da vertigem e a solução é então a seguinte: pega-se num objeto qualquer e desenha-lhe por baixo um animal à escolha de preferência vivo; sublinha-se a palavra rapidamente e recolhe-se o líquido na intimidade do bolso mais fundo; adiante há uma cancela com um homem mais pesado lá dentro e ao lado um tripé; o observador espreita pelos dois orifícios depois só por um e recomeça; quando finalmente encontra o triângulo quase se dando por satisfeito atira-lhe o cristal e recebe o troco; preenche tudo e mede os passos que o separam.
personagens – um marinheiro um gato preto; um observador; outros.
ação – um marinheiro tem um gato preto no colo; procura usá-lo com ciência; diz meu maluquinho; bate no gato preto; ergue a mão; deixa-a cair; suspende-a ao correr do pêlo preto do gato; afaga-o; o observador de longe vê o gato e o homem; tenta compreender.
situação dos personagens
do gato preto – no colo do marinheiro; em cima das pernas azuis do marinheiro; debaixo da mão solene do marinheiro; salta para o chão; espreguiça-se; curva o dorso longamente; encosta-se ao banco e às botas do marinheiro; pula-lhe para as pernas; enrosca-se; procura sem dúvida o calor do marinheiro.
do marinheiro – sentado desde longa data; refervilha de ternura; e treme de quando em quando; sabe imensas coisas e sabe que talvez ainda aprenda tudo quanto lhe é necessário; percorrer o gato preto a todo o comprimento; desonra as mãos aonde a sua presença é requerida.
do observador – no barco e com pressentimentos; espreita vivamente; serve-se da porta entre-aberta para a amurada; confia.
cenário
a luz – negranegraluz revirolante e tépida da cor dos folhosalfazema das meninas do liceu; que cor; cor parada.
as coisas – bancos de palha (bancos com estrias amarelas costas largas côncavos sem pés – um vaso invertido espesso sem onde pendurar as pernas – rangem ferem os antebraços resistem); outros bancos; cadeiras; um candeeiro (luz branca com quebra-luz cinzento lâmpada fosforescente oblonga pintada de azul riscada nalguns sítios ou simplesmente já sem tinta); corda (empilhadas sagradas em espiral cordas que encherão as mãos de outros marinheiros); os automóveis violentos silenciosos (incomparáveis porque têm faróis e

remendam o espaço com tambores e cortinados – quem diria que uma pessoa por detrás de um volante tem olhos de girino?); chaminés porquê; chaminés abruptas e os prédios altos até parecem árvores do sudoeste; não o são de fato mas das janelas iluminadas de vermelho terroso (meu deus – diz o observador engolindo a atenção como se passasse um jaguar pelas ruas de província).
o mar – um fantasma; quase uma flor ainda lívida; quase; lá ao longe descai de manso sob um bosque incrível todavia nórdico; é um ritmo – o observador para ele se dirige de soslaio; é (o) suficiente.
as pessoas outras – recolhidas; trazem giestas de braçado embora ignorarem; descoloram as pernas das irlandesas e também as ventas dos peixes bárbaros; são pelos adjetivos; o que convém ao que lhes é interior; do jornal recortam as palavras e segredam; balançam-se; são balançadas; curvam-se; dizem; exigem-se incomparavelmente.
a cor das pessoas – ontem tivemos a primeira metamorfose; nem sequer lutáramos mas em contrapartida as bebidas eram amplas e douradas; e o tempo era tremendo pois perdêramos a chave; sabíamos tudo de cor (o que não deixa de ser um belo motivo para a eternidade); não mais do que isso nos pediam ou solicitavam.
os ruídos – chapechapetralarilaláchapechapetralarilalá; prolonga-se; (é assim a necessidade de cobrir há uma parte de escada em caracol em que somos obrigados a parar; uma boneca de trapos olhos fechados e face rosada pergunta-nos a idade profissão estado civil e porque descemos; não faz mais perguntas e nos descemos quando o alçapão se abre; um homem negro destapou a boneca à procura do disco, ele estava lá efetivamente e o homem negro parecia embriagado; então a boneca questionou-o sobre o filho; eu que vinha logo atrás tive de esperar pela minha vez que tardava; a minha amada sossobrava-me as mãos; o homem negro retrocedeu em busca de uma passagem entre os andaimes); chapechapetralarilaláchapechapetralarilalá...
os vestuários – chapechapetra... por via de uma trova e sua legenda; e o caminho é percorrido no sentido do instante; roda o azul do marinheiro; o gato preto; as pernas das irlandesas exigem uma demora e uma ternura especiais e o observador presta-a comovido; também a caneca verte para fora quando todos saboreamos o livro novo; verde a beladormecida que o rio obriga; importa-nos o marinheiro que é azul; por cima da pele transporta as calças o panamá a camisa; não se confundem com a gola do observador (gola alta de camisola); estampado do vestido curto da beladormecida; os óculos das irlandesas proporcionam-lhe um tremulo vibrar dos olhos longínquos; a ternura das irlandesas é apenas do seu país.
as palavras
do marinheiro – diz meu maluquinho; levanta as duas alianças; meu maroto tonto e rolo pataroco; desde longa data ele também contempla a virgindade das irlandesas (pensavam todos que sim mas o observador descobriu que ele apenas se interessava pelos lábios das pessoas); então disse: meu tratante pedante quando comes o jantar não vês que a fome rói a gente cá dentro e tu és um vadio perdulário malcriado o mar não é bom para ti precisas do calor de um marinheiro e tudo o mais e se viesses comigo ver a holanda que é uma terra cheia de bicicletas e touro e cerveja e nem uma flor ao contrário do que a gente vai pensar sove areia e cidades cheias de Torres velhíssimas eu gostava de ir à Holanda e tu também meu magano cigano que seria de ti lá sem casa e sem mulher só bares e mais bares que riqueza mais estéril aquela os holandeses são pessoas balanceadas infantis medrosas porque não chegaram a esquecer os cavalos que passeiam dentro da noite meu fantasma estrangeiro aventesma sujo como estás meu maltrapilho impiedoso levas ah se levas ora toma toma meu sacana se vises um holandês pela frente te contaria como à noite eles assobiam às portas dos bordéis e lançam cordas como poucos com uma habilidade inata nasceu com eles a precisão de não dizer coisas.

do observador – observo pois assim fui feito para ver os meses; que mais fazer se esta é a escalada dentro das sombras e do sonho; agora mesmo não estou objetivamente a falar porque a sonoridade é uma terrível sensatez; então prefiro dizer sem palavras e uso outros símbolos enquanto retenho tenho a doença; olho para traz para o sítio onde ficam e decido que são insuficientes; procuro outras mais rápidas e conformes ardil norma rapsodo; remexo-me; puxo um livro e leio-lhe a minha mãe; sitiado insituado citado.
perdidas – confusamente (?) tombam algures e revivem mais além.
as mãos do marinheiro – cinza; tremendas as mãos do marinheiro; ergue-se; baixa-as e pousa-as ao correr do corpo do gato preto; por vezes contaminadas descaem mais ainda e pousam amenas nas pernas azuis; mãos de procura e para acenos; aceno; movimento de um lado para o outro nem muito largo nem...; medido; justo assim o querem pelo menos; eis o significado pensa o observador; mãos que sempre se espantaram com as coisas.
quem é o gato – tão esquivo dir-se-ia circunflexo; o marinheiro ameaça-o; verificar-lhe o dorso que é como a morte; inscreve-se; diz por fim; meu filho; enquanto lhe sopesa o íngreme focinho; deita-o no colo e encontra-lhe por dentro o abandono; o gato preto; trinca o que pode e o que não pode; respira; será uma armadilha.
por que o observador não tem passado – hoje compro um relógio; eu tinha dito: quando tiver um filho compro um relógio; porque o observador ainda não tem passado.

(x) o marinheiro o observador e eu; todos nós

1969 – n. 131 – p. 9

O PASSO DA SERPENTE

Baptista BASTOS

Que impele um homem ao poço da morte? Tapou os ouvidos com força e sentiu um prazer desesperado em prever um desastre os braços e ou outros membros amputados dos corpos, entre aplausos dos espectadores que pagaram cinco escudos e cospem coágulos de sangue e pequenos metes de angustia citadina. Bebeu sumo de laranja e sorriu para a rapariga do barraco. Dormiu um sono de Librium 10 e sonhou estar acordado no sono. Vira-se humano e a agir, o dorso moldado em pedra e nas veias totais a circular um minério denso e desconhecido. Um rapazinho cego aproximara-se e perguntara-lhe se era, de fato, ele. Respondera e o rapazinho cego, ao ouvir-lhe a voz, ficara sorridente e tranqüilo. Gritara: "Não quero morrer! Ainda sou muito novo para morrer!" Agora tem dois escopros na mão e martelos minúsculos e decide britar o seu tronco de pedra rija. Sabe que procura o coração. Encontra um escuro buraco. Procura a alma. Encontra um escuro buraco. Estilhaça o dorso de pedra e fica só com membros. Apruma-se de medo. Esta acordando dentro do sono, sente o Librium 10 a comportar-se muito bem e fica tão amedrontado que mergulha numa briga com um gato enorme, espécie de leopardo branco com cabeça de milharre; e arranhado, mordido, bicado. Jamais saberá se venceu. Numa colher de seda come sopa quente. Aparece a mulher, manejando um garfo de madeira, e a mulher sorri tão amigamente para ele. Colônias de percidas com asas voam turvamente no interior do mar. Deve estar a grande profundidade porque os tímpanos estoiram e os percidas avançam verozes para sugar o sangue derramado. São milhares e ele encontra-se indereso. Não é por acaso que esta naqueles sítios simultaneamente, pensa no sonho. Todas as coincidências serão mesmo significativas? Tenta libertar-se e os peixes voadores riem com os dentes afiados. Não possuem olhos, órbitas vazias e fosforescentes, vêem muitíssimo bem. A atenção dos pércidas é solicitada para outras aventuras: voam nas águas, caminho de enormes vegetais e comem-lhes os estames. Os vegetais torcem-se lentamente com dores. Reaparece a mulher e condu-lo à superfície.

Espera uma chamada.

Ela avisou-o: "Telefonarei às 8 horas".

Esteve lá em casa, ontem, e quando se dirigia para o elevador o porteiro olhou-o com curiosidade. O espelho refletiu, durante os segundos da subida, um rosto solar e uns olhos inquietos. "Serei um artista?" pensou. Ela ofereceu-lhe um conhaque com sabor a rosas e tinha cozinhado um guisado cheio de bons condimentos; dissera-lhe, depois de ele provar a primeira garfada, ter abusado nos dedos do conhaque.

"Es uma rosa".

"Por que?" perguntou ela.

"Não sei, mas és uma rosa. Sei. É do conhaque; sabe a rosa e tu fizeste o guisado com conhaque. És uma rosa, percebes?"

Presume que ela não entendeu lá muito bem; mas também não tinha grande importância porque estava tão feliz que começou a falar de coisas tristes. Inventou algumas histórias e ela ouviu-o atentamente.

"Sabe?" diz ele. "Hoje aconteceu-me um episódio: entrei numa livraria e vi uma mulher de vermelho a olhar-me obstinadamente. Também a olhei e apeteceu-me dirigir-lhe algumas palavras. Ela esperava essas palavras, pressenti-o, mas acabei por nada lhe dizer. ficamos a olhar um para o outro, a sorrir, e nos nossos olhos havia tanto desejo que comecei a pensar em ti e na primeira noite, lembraste? A verdade é que a mulher de vermelho continuou

a sorrir, mas depois de pensar em ti desejei para a mulher de vermelho um bom homem, outro homem, não eu, um que gostasse dela como gosto de ti; naquela altura não podia gostar, de forma alguma, da mulher de vermelho".

"Parece-me que estás a saborear o prazer antes de sentires o desejo".

"Foi a primeira vez que senti ser uma alma antiga, um ser consagrado àquilo que se designa de sentimentos superiores".

"Serás um desinteressado brilhante?"

"Sou o mais feliz dos homens vivos".

Encaminhou-se para a janela, de onde se via uma parte do Tejo, e o rio afigurou-se-lhe um grande cadáver imundo e rodeado de pequenas velas. Pensou: "Oxalá a noite não tenha lua". Olhou esperançosamente. Havia Lua. Inútil lua de qual fase? A princípio cor-de-laranja, depois prateada, depois a lua começou a bailar uma dança medíocre, e a lua era uma libélula ou um besouro, uma detestável semente a largar pólen sobre as águas que deixaram de ser um belo cadáver imundo. Esmeralda olhava-o e ele beijou-lhe o pescoço. Beijou-o lentamente, minuciosamente, e, com imensa perícia, a zona côncava entre a omoplata e o ombro. Ela foi uma lebre, uma anêmona, um reticente passo de bailado, também um seio e um campo de papoulas, num murmúrio sereno e numa paz convulsiva.

Esmeralda adora as artes do ocultismo, sabe de estrelas, toma brometos que fazem prevalecer o equilíbrio sobre a nevrose, e, de tempos, chora e lê a Bíblia. É uma mulher generosa que o trata com grande nobreza.

Ele diz-lhe:

"Sonhei com o gato enorme; possuía uma cabeça de milhafre e atacou-me ferozmente. As unhas do gato continham veneno, eu estava cheio de medo e atirei-me ao gato. Que quer isto dizer?"

Ela não sabia; foi ler um tratado, copiou a parte correspondente a gatos, a lutas e a venenos e entregou-lhe um papel assim manuscrito: "Gato. Falsidade de alguém em quem você confia. Como para muita gente os gatos são o símbolo do rancor e da deslealdade, o sonhador pode, no seu subconsciente, estar desconfiado de uma falsa amizade. Luta. Se você venceu, poderá superar as dificuldades; se perdeu é sinal de má sorte. A força do seu caráter, refletida no sonho, poderá ajudá-lo moralmente a triunfar".

Ficou feliz quando leu aquelas palavras. Ajudaram-no bastante porque andava desconfiado das possibilidades do seu caráter. Esmeralda beijou-o e ele narrou-lhe a história daquela jornalista amigo, ateu, pouco inteligente e amargo, que não acreditava na morte.

"Estou muito feliz".

"Claro. Estás muito feliz e vou ajudar-te".

A cidade tem o odor noturno das flores adormecidas.

Sentado num banco do jardim deixa correr as lágrimas do choro silencioso. Magda saiu com ele, afaga-lhe os cabelos.

- Que tem?

Ele continua com as suas lágrimas de paz.

Diz Magda.

- Estudei num colégio, interna. Houve um ano em que fui atacada de difteria e, como não tinha farda, não me deixaram ficar na fotografia coletiva.

Magda prende-lhe as mãos. Continua:

- Mas comprei a fotografia porque era amiga de todas elas.

- Quero estar só.

Magda levanta-se do banco e sai do jardim.

(Fragmento da novela "O passo da serpente". Baptista-Bastos nasceu em Lisboa, tem 31 anos, é jornalista profissional e ficcionista).

1969 – n. 131 – p. 10

OS BARBELAS

Ruben A.

Sentados à soleira da escada do Paço da Barbela, os primos ouviam boquiabertos as andanças por outras terras daqueles outros primos que se haviam aventurado com mais coragem pelo desconhecido. Mumificados ou não, cansados de viagens tão longas e com tantos lances amorosos, guardavam no brilho dos olhos qualquer sinal de beliscadura sentimental que dava às histórias de suas aventuras um ambiente singular de descrição ao vivo.

À medida que Dom Payo falava iam-se reunindo em seu redor os primos mais extraviados da Barbela, que, atraídos pelo fantasioso da descrição, se sentiam embebidos no sonho das palavras. E o que se contava girava sempre à volta de feitos jamais ouvidos, peripécias alegres de passados espicaçados por patuscadas abichadas em terras dos aléns, e ainda a narrativa de amores esgadanhados. Tudo relatava bem, à flor dos olhos, a história da verdade, uma certa história que só os homens que nunca aprofundaram a vida podem contar. E no aprofundar da vida, no procurar-lhe um sentido universal dos problemas e das soluções, estava a fraqueza dos Barbelas. O que davam era ali posto ao natural, servido pela bandeja limpa do destino e sem os momentos de verdadeira tragédia, sem o *pathos* transcendente ou a preocupação especulativa da razão de ser. Havia viagens, guerras, caminhadas de comércio e conquistas, e misturado com o sal e a pimenta de dias alegres e tristes, o amor aparecia e desaparecia, rompia a pele do destino e entrava pela porta do cavalo. Fazia das suas, atravessava-se nas pequenas encruzilhadas e divertia-se a atenazar os pobres de espírito. Era o que eles davam ? Era. E neste *era* podia construir-se o plano das relações, dos ciúmes e dos amores, dos dias claros e das noites de tição.

Havia nos Barbelas um orgulho de casta que alguns se transmitia em vaidade de pecado mortal, mas mesmo esta vaidade era uma vaidade acadêmica, secundária, vingativa, vaidade que mais tarde se exteriorizou em aparecimentos de nomes nos jornais, em recepções fracassadas, mas de encadernação aparente, e em preocupações exclusivas de que só eles é que eram sapientes. Uma vaidade sem grandeza, desprezível onde o desequilíbrio entre o ser que pensava e o ser que se envaidecia era tal que o vaidoso dominava o inteligente, e a insuflação de vã pompa e esvaziada capacidade se apresenta abstrusamente aos olhos normais do colecionador de retratos humanos.

A história que os Barbelas contam reparte-se em relatos, preocupados mais com a moral da família do que com o bem comum, fugindo a comprometerem-se por pensamentos, palavras ou ações. É uma vida suspensa desde o nascimento à morte, um passeio de itinerários pré-estabelecidos ao longo de esfalfadelas escolares, de doenças infantis, de canseiras secundárias, de subir e descer escadas e de poucos momentos livres. Mesmo o casamento estiola em trivialidades e ao longo da passagem normal do tempo a morte aparece revestida do ouro que lhe faltou em vida.

E nessa mistura de sensações, sentimentos, reações, uma coisa era aquilo que os Barbelas pensavam, outra o que faziam. Falavam, falavam, conversavam fiado por tempos sem conta, discutiam, assentavam decisões e conversas, e ao fim encaminhavam-se ao natural de nada se ter passado. Palavras, palavras e mais palavras todas sem rasto, na convicção de quem falava era só quem se ouvia. A vida ainda não chegara bem ao diálogo, o monólogo dominava os entusiasmos, os egoísmos e as exigências primárias. Enfim, o que havia era, bem

ou mal, a prata da casa. Aquela prata que se apresentava nas grandes ocasiões de cerimônia, e onde se comia a malga de caldo verde e o naco de boroa acompanhado de uma lasca de bacalhau cru ou de uma rodela de enchido de porco. Um destino embebido de fatalismo de uma espécie de não-te-rales. O resto não os preocupava em profundidade. Não tinham tempo para arar o espírito quando as leiras da veiga de Bertiandos os chamavam a lavrarem o campo para a sobrevivência diária. Os delicados poetas, e Dom Raymundo são bem uns expoentes desses amáveis deambuladores, versavam em sentimentos correspondendo ao agradável de momentos amorosos, ou a tristes ocasionais pela partida de uma amada sem dizer adeus ao olhar para trás; cozinhavam a rama das sensações com os ingredientes a que deitavam mão e de que se serviam e reserviam eternamente. Os grandes poetas, homens como o Cavaleiro, estes viviam nas nuvens, e na falta de contato com a realidade abandonavam ao destino a intimidade com aquilo que podiam compreender de perto. Evadiam-se, opiavam-se de paisagens e as suas confissões nada tinham de comum com a realidade. As mulheres, essas, coitadas, bem tentavam participar numa vida que não fosse de cozinhados e orações, alheia à má-língua ou pouca-vergonha, mas, não podendo fazer mais do que minar as suas aspirações, deixavam-se ir no entusiasmar pelas rebolias e facécias de bobos aparentes ou verdadeiros. Distraiam-nas para além de um amor carnal que dedicavam a quem de perto passasse debaixo de sua alçada de prazer.

(Fragmento do romance “A Torre da Barbela”).

1969 – n. 131 – p. 10

DE 29 TISANAS

Ana HATHERLY

NÚMERO 25

la eu orgulhosamente na companhia do meu porco
quando de repente me encontrei no mais
inusitado estado de perplexidade ao ouvir
dizer a mulher é um ser estranho A perplexidade
é um acometimento. Por isso rapidamente
compreendendo perguntei estranha a quem.
Ignorando eu quem proferira a notória sentença
tropeçou um pouco e disse ela é incompreensível
isto é compreensível. Não hesitei. Era visível
Avancei e disse a quem. Mas quem não disse.
Então eu disse para o meu porco Rosalina
segura-me a cauda. Subimos mais um degrau.
Eu sentei-me. Depois pedi a Rosalina que me
penteasse as orelhas.

NÚMERO 22

É difícil definir a ginástica. Tanto
podemos dizer que é uma condensação como
uma assistência prestada a um processo
semântico. Já Arquimedes o dizia provavelmente
gritando dêem-me um ponto de apoio. Não de
fato essa questão do exercício é difícil
para nós cefalópodes. Muitas vezes deito a
língua de fora e pergunto diz-me céfalo
podes. Este exercício desenvolve no organismo
a capacidade de mutação dos pigmentos.

1969 – n. 131 – p. 9

VIVAVIAVEM

Almeida FARIA

Era noiteverão, tarde, iaindo o homem num lentarrastado passo gasto dum dia de vivaviagem, tendo (atéquando?) ver se seria lhe possível enfrugentar o sono, sem dinheiro, com ninguém, desdesejando procurar alguém e no amargodeboca sim sabia que fimeta era longe, se uma havia, longelonge, iadeambulante ao deusdará, fimalvo quem sabe não havia mesmo, chegava ao vastiluminado largo habitado de silenciovento, e negrovôo de mochocorujo, avenoite avinvistá, preouvida apenas, desdescendo sempre por toritmudas ruas abafadas do pôdre cheiroquente dos corpos adormidos, entornados para dentro do riotodo do sonho, do mais funduraviso de desgraça, ao remorado ritmo de regrados relógios no coração das casas, e o viviajantc desvagueava vago por ruinhas e calhes, travessivielas, becosvelhos, ruelas, até redescobrir-se novavez no largolargo de pequeninhárvores onde apeara-se da camioneta no chegar, aí se assentava, no paubanco do jardinzim aolado, embreve cabeçava e, desdormindo, lembrava da relva seca de rala que aliperto cheirava, ervaverdc era fresca na noite quentecaldo, mornadar, e o viviajante se endeitava no gramado, a mala vezeando de almofada, mas logo receava, no dormido, viessem-no encontrar alideltado, então se alevantava, já o sono fugido, iandando depoisainda ao calhas, sabendobem a terna temperatura tépida que o recalor do dia despejara, e êsse quentecalor ou só a excitação da solidão ou (sabequem?) o velhodemo lhe trouxera secreto um desejodesejo doente de urgente e quase sem objecto, tudo porém deserto (onde a mulher?) assim regressentrou na camioneta, agora abandonada aparcada deserta (horas que eram?), carrilhões (emonde?) batiam badaladas, porém despercebi qual a contacontada, o sono tonelava e o frio da fraqueza lentamente alastrava, alastravalastrava contra as altas muralhas do cansaço, enfim deve de ter ficado adormentado até de madrugada (tempoquanto?), levedespertando quando noctinsectos estonteados dentro do carro batiembatiam contra os vidros meiofechados, maldespertando também em vezequando aos estalos dos bancos como velhosmóveis, velnascasas, redormiu no desperto, demanhã iráindo para longe, outracidade, outra vivaviagem, vigaviagem, gigaviagem, gigagiagem, vivaviavem

1969 – n. 131 – p. 11

XANÃO (Fragmento)

Artur Portela FILHO

A Rama deitava-se para baixo, na praia, era pequena, a Rama, tu, sabes, e ficava na toalha cor de tijolo, ficava obliquamente, diagonal, com aquele corpo bonito dela, adolescente, esguio um bocado ossudo, a nuca penugenta, e aquêle perfil moreno, os olhos pintados, o sorriso húmido, de cerâmica, o fato de banho de estrias amarelas, assim muito fechada, tensa, sensual, difícil, pequena, pintada, renintente. A Rama e os seus filhos, a Ana-Ané, que ficava ao fundo, sentada, a cantar baixinho um mimo, a bater com a mão quente e gorda o fundo tambor do seu balde de areia húmida, que depois faria um bolo de areia um bocado desajeitado, loira, obediente e sensata, toda embrulhada no seu mimo canção assim fanhosa, na sua penugem loira e quente, com a cabeça cheia de sol e os olhos azuis, e o Mickey, ele, tenso, que ia para o mar, a correr, numa corrida por ali a fora a cuspir, nos pés, rajadas de areia, ele cada vez mais pequeno e mais nervoso, e o mar cada vez maior e mais forte, e ele, mergulhava, nas ondas, na rebentação, e aparecia, a tropeçar, arranhando, nas pedras, a tremer, com um limo num ombro.

A Fiducha corria, grande, loira, com uma leveza impossível no seu tamanho, com os braços direitos, encostados ao tronco, e as mãos abertas, para os lados, ginástica rítmica, e entrava no mar, sem molhar a cabeça de lã amarela, e nadava naquele seu estilo uno e regular, a cabeça dele boiava, amarela, e ria com sardas, para a praia, onde eu ficava e depois vinha esfregar-se na toalha bonita, palpar com o turco a sua cara com sardas, expressiva, as suas narinas grandes, as suas pálpebras onde pulsavam os seus olhos, espetaculares, e sentava-se, punha um cigarro longo, com filtro, nos lábios secos, e acendia ao terceiro ou quarto fósforo riscado, risco, na lixa ruidosa, e voltava-se para baixo, com os cotovelos na areia, o tronco soerguido, e a linha das costas muito marcada na cintura, e um qualquer livro mal lido na frente, e um lenço laranja atado na cabeça, nos cabelos amarelos grossos, e crinosos.

Tu, Xanão, ficas muito tempo com a tua camisola de lã canelada tijolo, que eu te dei, com que eu quis começar a decorar-te, para mim, os teus ombros chocolate, que eu quis, que eu tenho, perto do teu queixo, o ombro que levas ao teu queixo, ficas com os teus olhos rasgados franzidos no sulco brilhante do lápis, apertas as suas pernas dobradas contra a barriganas tuas mãos, e depois tiras a tua saia azul, grossa, de tessitura larga, e depois a camisola de lã canelada e ficas desabrigada e ao sol, ainda um bocado branca, lassa, inteligente na cara, a sorrires a tua timidez física, aquele teu desencontro com o teu corpo, e depois fumas, com a tua expressão rictus, essa tua maneira gótica, contraída, dolorosa, sensual, os teus cabelos que eu desfaço na tua testa, e as tuas sobrancelhas muito oblíquas, e a costura dos teus olhos anavalhados, que sulcam o teu rosto ossudo, e sangram preto, e a tua boca entreaberta, e depois, falas, contraída, debruçada, curvada, com as tuas muitas palavras na polpa dos teus lábios.

Eu ficava de joelhos em frente da Rama, ficava assim grande, quieto, espantado com ela, suspenso, nela, com o meu desembaraço ali, nela, irresoluto, imóvel e ia-lhe falando, dizendo tudo, numa confissão, numa entrega, e ela não dizia nada, ouvia, com uma aguda atenção, absoluta, ela, e eu esgotava-me em palavras, na autocrítica interminável, com

revoltas a meio, incoerências, rebeldias, que eu próprio, depois, logo, ali mesmo, de joelhos em frente do corpo dela, censurava, castigava, apanhando, nela as razões, na lucidez calada dela, no corpo quieto, pequeno, sábio dela, no pensamento que eu organizava para ela, que ele tinha e nem precisava de formular, dizer, no seu sorriso húmido, brilhante, de cerâmica, que dava ao sol, o sol que estava em cima dela, e eu não tapava, não me atrevia a tapar, com a minha sombra grande. E, depois, no fim da tarde, com a Ana-Ané já tôda vestida com as sandálias nos pés gordos e um vestido sem mangas, e um chapéu de palha redondo sobre o cabelo loiro, com o Mickey a não querer vir, a querer ficar para trás, na praia vazia, ao frio, num mar vermelho e compacto, e a vestir-se, mal, teimoso, teimoso, depois, ia a Rama à minha frente, na muralha, a olhar os seus passos as suas sandálias nos seus passos, como lenço atado na nuca, e eu com a mão de Ana-Ané na minha mão, e o saco com as toalhas, dizendo-lhe ainda, a ela, Rama, toda a ternura literária que lhe dava, de que a alimentava.

Eu deitava-me, de costas, solto e nítido na toalha turca, nítida, um bocado próximo da Fiducha, todo o meu corpo era novo e forte, e o sol ardia sobre o meu corpo castanho, o sol penetrava a minha pele tensa do banho que tinha ido nadar lá em baixo, no mar agressivamente, o sol isolava os riscos de água, invadia os meus cabelos encharcados, abria a minha pele, em pontos tépidos, depois quentes, entornava-se, irradiava, cercava, isolava os riscos de água, partia-os, amolecia-os, recortava-os, descolava-os, e depois, o sol, quente, total, avivara, na minha pele branda o branco do sol a farinha do sal, o sol. E depois eu sentia a pressão – sorvo dos lábios da Fiducha nos meus lábios secos, e sentia, imediatamente, o frio da sombra grande dela, da sua cabeça amarela crionosa e do seu corpo tumultuoso, debruçados para mim, e beijava-me mal, depressa, e eu sorria-lhe, mas que parasse, e ela, desafiada, metia-me nos lábios o cigarro dela, e eu irritado, não o queria, está quieta, deixa-me, e levantava-me num braço, no cotovelo, e abria os olhos, e via-a, na minha frente, grande, com o cabelo amarelo, os olhos enormes, espetaculares, ávidos, um bocado ferozes, e aquele riso esgar dela, atriz, muito branco, e aquela sobrancelha, em til, e aquelas sardas. E eu? dizia ele. E tu, e tu, dizia eu impaciente, e sorria-lhe, com troça, e depois rolava na areia até pôr a minha cabeça nas pernas dela, tu tens-me, aqui, agora, tu, nas grandes pernas vivas dela, quantes, onde a minha cabeça pesada, egoísta, inteligente, ficava bem, romana, e fechava os olhos, e queria o sol, e ela olhava-me, ficava a olhar-me, e limpava, com uma irritação que ia se desfazendo, qualquer areia da minha cara que eu franzia e fazia severa, e ela alisava, devagar, pormenorizadamente, os meus cabelos, que já estavam secos, e estavam nos dedos e nas unhas dela, e depois ela queria ler, com a voz quente, densa, rolada, bonita dela, atriz, lia-se um bocado de livro, que eu deixava depressa de ouvir, porque eu não queria, eu não queria ouvi-la, e ela, a ler-me a mim, um livro naquela minha recusa, naquela minha defesa, naquele meu remorso.

Tu estás na minha frente, no restaurante de madeira da praia, estás um bocado despenteada e és muito inteligente, Xanão, tu estás sentada na minha frente, do lado de lá da mesa, e estende-me a tua mão, que eu seguro, que eu quero segurar e seguro, não muito tempo, não e depois fumamos, tu porque de repente precisas, eu porque afinal também quero, tu fumas com a tua cabeça soerguida e alinha do pescoço tensa, com o cigarro na mão, entreaberta, um pouco afastada da tua cara, em concha para ti, em escudo para mim, com a cigarro apontado para mim, pondo no teu cigarro pequeno uma exigência, uma urgência, uma tensão, um quase desespero, sorvendo o fumo quieto no fim da manhã que arde sol e sem bafo de vento, sorvendo o fumo com a tua boca, as tuas narinas, os teus olhos, e o fumo envolve-te a cada máscara, rompe-se no teu queixo e no teu nariz, e pára, acumular-se, pasta, poça, rola mansamente nas maças salientes, dramáticas, da tua cara, a tua cara que pões na minha frente, atenta, lúcida, exigente, a tua cara que pões em frente do meu esquema de ternura, como uma máscara, as tuas maçãs do rosto, que ardem, tochas, o fumo pastoso do teu cigarro pequeno, e os teus olhos que querem ver, firmes e claros, os meus olhos franzidos, talvez castanhos,

esquivos, débeis doentes. Tu falas, tu falas muito, ti dizes-me o que sou, a mim, e eu interrompo-te, para te empatar, desconcertar, sabotar e tu, inalterável, continuas, explicando-me num todo muito claro, esquema não esquemático irritantemente claro, que eu não perturbo, não fure, a que não escapo.

1969 – n. 131 – p. 12

MAGIA (I)

Para a S.
José Alberto MARQUES

o girassol. a voz do girassol. a sombra da voz do girassol. a serpente que dá sombra na voz do girassol. o sol que cobre a serpente que dá sombra na voz do girassol. o mistério feito de sol que cobre a serpente que dá sombra na voz do girassol. a esperança no mistério feito de sol que cobre a serpente que dá sombra na voz do girassol. o azul de esperança no mistério feito de sol que cobre a serpente que dá sombra na voz do girassol. o caminho azul de esperança no mistério feito de sol que cobre a serpente que dá sombra na voz do girassol. as pedras do caminho azul de esperança no mistério feito de sol que cobre a serpente que dá sombra na voz do girassol. a fonte e as pedras do caminho azul de esperança no mistério feito de sol que cobre a serpente que dá sombra na voz do girassol. a tua boca e a fonte e as pedras do caminho azul de esperança no mistério feito de sol que cobre a serpente que dá sombra na voz do girassol. conta-se que um dia a tua boca e a fonte e as pedras do caminho azul de esperança no mistério feito de sol que cobre a serpente que dá sombra na voz do girassol. ao rés da vida encontraram-se e conta-se que um dia a tua boca e a fonte e as pedras do caminho azul de esperança no mistério feito de sol que cobre a serpente que dá sombra na voz do girassol. ficaram velozmente lançaram os ombros ao rés da vida encontraram-se e conta-se que um dia a tua boca e a fonte e as pedras do caminho azul de esperança no mistério feito de sol que cobre a serpente que dá sombra na voz do girassol. era noite árvores e vento ficaram velozmente lançaram os ombros ao rés da vida encontraram-se e conta-se que um dia a tua boca e a fonte e as pedras do caminho azul de esperança no mistério feito de sol que cobre a serpente que dá sombra na voz do girassol. nasceram: pássaros cantando na água duas crianças e era noite árvores e vento ficaram velozmente lançaram os ombros ao rés da vida encontraram-se e conta-se que um dia a tua boca e a fonte e as pedras do caminho azul de esperança no mistério feito de sol que cobre a serpente que dá sombra na voz do girassol. em sexo se tornaram – vermes que escureceram ramos em arco e longos cabelos negros-longos-cabelos nasceram: pássaros cantando na água duas crianças e era noite árvores e vento ficaram velozmente lançaram os ombros ao rés da vida encontraram-se e conta-se que um dia a tua boca e a fonte e as pedras do caminho azul de esperança no mistério feito de sol que cobre a serpente que dá sombra na voz do girassol. como filhos de braços fortes e nervos da cor do sangue quase som perdido no fogo ou na memória eternamente juntos dos frutos na lenta maravilha das estações em sexo se tornaram – vermes que escureceram ramos em arco e longos cabelos negros-longos-cabelos nasceram: pássaros cantando na água duas crianças e era noite árvores e vento ficaram velozmente lançaram os ombros ao rés da vida encontraram-se e conta-se que um dia a tua boca e a fonte e as pedras do caminho azul de esperança no mistério feito de sol que cobre a serpente que dá sombra na voz do girassol. sentiram que o calor de dentro forte como um peixe imaculado e gordo saía dos filhos de braços fortes e nervos da cor do sangue quase som perdido no fogo ou na memória eternamente juntos dos frutos na lenta maravilha das estações em sexo se tornaram – vermes que escureceram ramos em arco e longos cabelos negros-longos-cabelos nasceram: pássaros cantando na água duas crianças e era noite árvores e vento ficaram velozmente lançaram os ombros ao rés da vida encontraram-se e conta-se que um dia a tua boca e a fonte e as pedras do caminho azul de esperança no mistério feito de sol que cobre a serpente que dá sombra na voz do girassol. apontaram os dedos escravizados sobre uma história vermelha de aves em velocidade subindo

porque sentiram que o calor de dentro forte como um peixe imaculado e gordo saía dos filhos de braços fortes e nervos da cor do sangue quase som perdido no fogo ou na memória eternamente juntos dos frutos na lenta maravilha das estações em sexo se tornaram – vermes que escureceram ramos em arco e longos cabelos negros-longos-cabelos nasceram: pássaros cantando na água duas crianças e era noite árvores e vento ficaram velozmente lançaram os ombros ao rés da vida encontraram-se e conta-se que um dia a tua boca e a fonte e as pedras do caminho azul de esperança no mistério feito de sol que cobre a serpente que dá sombra na voz do girassol, com as mãos no silêncio e sacos de terra e páginas frias e hortelã encontraram na coragem instalados vestidos no cinzento das casas como lâmpadas 2 homens a quem apontaram os dedos escravizados sobre uma história vermelha de aves em velocidade subindo porque sentiram que o calor de dentro forte como um peixe imaculado e gordo saía dos filhos de braços fortes e nervos da cor do sangue quase som perdido no fogo ou na memória eternamente juntos dos frutos na lenta maravilha das estações em sexo se tornaram – vermes que escureceram ramos em arco e longos cabelos negros-longos-cabelos nasceram: pássaros cantando na água duas crianças e era noite árvores e vento ficaram velozmente lançaram os ombros ao rés da vida encontraram-se e conta-se que um dia a tua boca e a fonte e as pedras do caminho azul de esperança no mistério feito de sol que cobre a serpente que dá sombra na voz do girassol. abriram as varandas do suplício – morte sentindo o eco junto do fogo estranho – sonâmbulo caminho de corpo enorme pelo vento larga vereda de pedras roucas quebrando uma canção e depois fecharam as janelas sobre as paredes sem fim de um sujo de neve morna sobre a temperatura casta amarela com as mãos no silêncio e sacos de terra e páginas frias e hortelã e encontraram na coragem instalados vestidos no cinzento das casas como lâmpadas 2 homens a quem apontaram os dedos escravizados sobre uma história vermelha de aves em velocidade subindo porque sentiram que o calor de dentro forte como um peixe imaculado e gordo saía dos filhos de braços fortes e nervos da cor do sangue quase som perdido no fogo ou na memória eternamente juntos dos frutos na lenta maravilha das estações em sexo se tornaram – vermes que escureceram ramos em arco e longos cabelos negros-longos-cabelos nasceram: pássaros cantando na água duas crianças e era noite árvores e vento ficaram velozmente lançaram os ombros ao rés da vida encontraram-se e conta-se que um dia a tua boca e a fonte e as pedras do caminho azul de esperança no mistério feito de sol que cobre a serpente que dá sombra na voz do girassol. num instante se perderam. magia feita de tinta e objetos magia sem limites num instante magia objeto de limites feita de serpentes e peixes-cabelos-velozes magia escafandro sirene golpeando esta manhã de cidade onde abriram as varandas do suplício – morte sentindo o eco junto do fogo estranho – sonâmbulo caminho de corpo enorme pelo vento larga vereda de pedras roucas quebrando uma canção e depois fecharam as janelas sobre as paredes sem fim de um sujo de neve morna sobre a temperatura casta amarela com as mãos no silêncio e sacos de terra e páginas frias e hortelã e encontraram na coragem instalados vestidos no cinzento das casas como lâmpadas 2 homens a quem apontaram os dedos escravizados sobre uma história vermelha de aves em velocidade subindo porque sentiram que o calor de dentro forte como um peixe imaculado e gordo saía dos filhos de braços fortes e nervos da cor do sangue quase som perdido no fogo ou na memória eternamente juntos dos frutos na lenta maravilha das estações em sexo se tornaram – vermes que escureceram ramos em arco e longos cabelos negros-longos-cabelos nasceram: pássaros cantando na água duas crianças e era noite árvores e vento ficaram velozmente lançaram os ombros ao rés da vida encontraram-se e conta-se que um dia a tua boca e a fonte e as pedras do caminho azul de esperança no mistério feito de sol que cobre a serpente que dá sombra na voz do girassol. rasgaram as lâmpadas do mundo – idéia de nada quase um barco e medo hoje são 11 medos a caminhar pelas ruas de utilidade copos vazias estátuas uma solidão perante os ombros responderão assim um dia quando as escadas partirem à procura de ilusão

braços queimando no sangue o vermelho de distâncias que um instante.....
.....

1) Apontamento inicial do romance (narrativa): “A Sala Hipóstila”.

1969 – nº 132 – p. 01

SÃO OS LÁBIOS, AS SUAS LETRAS...

Antônio Ramos ROSA

São os lábios, as suas letras
e esta mão que desliza.
Esta janela e esta mesa...
O que eu desejo, o que eu escrevo
não é a claridade, nem o meu olhar,
Um imperceptível movimento,
um antegosto...

Não. O meu desejo
só o saberei no sabor
das palavras com que o persigo
e o vou perdendo...

Qual o seu hálito?
De pedra e de água.
É aqui mesmo que o saboreio,
onde o ignoro.

Bafo de animal – rio.
Mão calma.
Instantânea força sabia.
Tentá-la!

Mão que tempera o sono.
Dorso que sobe da água.
Duas ou três palavras
para captá-lo nu e vivo.

Um lápis. Um papel deslumbrante.
Tudo consinto, ó lisa força que
amacias os músculos e o olhar.
O pulso flexível e palpitar da sombra
para a vivaz vertigem!

Não há razão para desesperar.
Não posso ser então o que sou
no momento em que adiro e ardo!

1969 – n. 132 – p. 01

NOTÍCIA SOBRE A POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA EM 1968

E. M. de Melo e CASTRO

PORTUGAL A LITERATURA NOVA (II)

(Numero especial organizado com a colaboração de Arnaldo Saraiva e E. M. de Melo e Castro. As ilustrações pertencem aos jovens artistas mineiros Maria do Carmo Vivacqua, José Alberto Nemer, Pompéia Britto Rocha, José Márcio Brandão, Irene Abreu e Márcio Sampaio).

Os dois números de publicação coletiva POESIA EXPERIMENTAL foram publicados em Lisboa respectivamente em 1964 e 1966. Mas o trabalho começara muito antes com investigações isoladas sobre o fenômeno da linguagem a estrutura da escrita e a criação poética. O que esses cadernos vieram claramente demonstrar é que escrever criadoramente é desenvolver as possibilidades do idioma que se usa levando-o até ao nível da investigação internacional, isto é, tornando-o mais penetrante mesmo para além das suas limitações geográficas. Além disso, escrever para dizer o que já se sabe, escrever sem enriquecimento semântico é puramente inútil. Hoje todas as funções não criadoras da escrita podem realizar-se mais eficaz e rapidamente por meios eletrônicos (exemplo: documentação, processamento de dados, registro de informações, arquivo, etc.). Resta portanto o saldo maior ou seja a utilidade intrínseca de escrever, a mecânica estrutural de organizar e propor relações sintáticas entre objetos e sinais de modo a desencadear novos conteúdos de significação ou a estabelecer renovadas perspectivas de contacto entre os homens. Caso contrario entra-se na repetição depauperante ou nas variações exaustivas de informação nula que são as redundâncias e as retóricas que já a ninguém interessam. Continuar a cultivar literariamente a literatura herdada é agir contra a inteligência e contra o homem que escreve e o homem que lê: todos nós afinal. Por outro lado, os meios de comunicação de que dispomos propõem ao artista criador uma nova perspectiva semiológica para as suas investigações e criações, pois o que antes ficava na torre de marfim do poeta: "muito inspirado" hoje pode e deve ser imediatamente proposto, comunicado e usado pelas grandes massas populacionais adquirindo as obras e as descobertas significações e funções insuspeitadas pelo seu autor, membro afinal dessa mesma massa (exemplo típico: a poesia concreta e a publicidade).

Uma exigência de investigação e experimentação com os meios de comunicação entre os homens (linguagem) não pode portanto limitar-se em métodos e motivos. Daí que a poesia como investigação total das possibilidades de comunicação adquira uma tonalidade investigadora e experimental invadindo campos que na metodologia estética tradicional lhe são alheios. A poesia experimental nos seus aspectos fonéticos confunde-se com a música, nos seus aspectos visuais e gráficos invade por vezes o domínio das artes plásticas demonstrando assim como são caducas as compartimentações da atividade artística.

As experiências visuais com a escrita (poesia concreta) definiram uma sintaxe espacial de justaposição e combinatória, propondo portanto bases geométricas, espaciais e

matemáticas, enquanto que a poesia fonética utilizando métodos combinatórios vai à procura da renovação expressiva do alfabeto dos sons puros.

Em Portugal apenas os aspectos visuais, sintáticos e semânticos foram postos em causa de uma forma sistemática, tendo a poesia fonética até agora ficado atrás. Para traçarmos um breve esquema do desenvolvimento da poesia experimental portuguesa devemos reportar-nos ao clima intensamente criador e ativo do após guerra em Lisboa por volta de 1950. Três posições básicas se definiram nessa época: a lírica tradicional à procura de renovação (grupo da Távola Redonda. Nomes que ficaram: Antônio Manuel Couto Viana e David Mourão Ferreira); Os surrealistas (Antônio Maria Lisboa e Mário Cesariny de Vasconcelos) e a revista ÁRVORE (Antônio Ramos Rosa, Raul de Carvalho e Egito Gonçalves). Esta última revista propõe uma forma de realismo evoluído e principalmente através da obra de Antônio Ramos Rosa a poesia portuguesa encontra em termos de modernidade um caminho de interiorização da experiência do real, diferente em tonalidade e alcance da presença tutelar de Fernando Pessoa.

Todo este movimento foi estudado em detalhe na Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa por mim organizada em colaboração com Maria Alberta Menéres, cuja segunda edição data de 1961. (Nessa Antologia que tem mais de 500 páginas constam obras de 72 poetas?).

Entre a extraordinária efervescência poética desse período e o momento atual assistimos ao aparecimento de obras, independentes significativas e típicas do despertar para a consciência do experimental poético, através de vários caminhos: Maria Alberta Menéres, redução fenomenológica; João Rui de Souza, interiorização da consciência do social; Natália Correia, investigação sobre o poder mágico da palavra escrita e falada. Em 1961 surge um grupo de jovens que coletivamente levantam problemas lingüísticos na arte de escrever Poesia através da publicação "Poesia 61". Em 1962 eu próprio publico a primeira manifestação de poesia concreta em Portugal, ou seja o meu livro IDEOGRAMAS.

O grupo que publicou POESIA EXPERIMENTAL I e II não era constituído por jovens estreantes à procura de afirmação pessoal, antes por poetas já com obra de pendor investigador publicada e reconhecida nos meios culturais portugueses (ou melhor, todos já tinham sido alvo dos insultos da crítica estereotipada e caduca desses mesmos meios de que João Gaspar Simões é o excelente porta-voz!). Assim, em POESIA EXPERIMENTAL I colaboraram Antônio Ramos Rosa, Herberto Helder, Antônio Aragão, Antônio Barahona da Fonseca (o mais novo e vindo do surrealismo) Salette Tavares e E.M. de Melo e Castro. Nesse I Caderno, predominam as experiências sintáticas e semânticas, enquanto no II Caderno com vasta colaboração de poetas novos portugueses e autores da vanguarda internacional, predominam as experiências visuais e gráficas.

Em 1967 a primeira equipe de POESIA EXPERIMENTAL encontra-se desfeita e cada poeta trabalha isoladamente na sua pesquisa pessoal de renovação do alto poético. No entanto, surge o movimento OPERAÇÃO em que pela primeira vez em Portugal se considera o ato criador numa rigorosa perspectiva semiológica e estruturalista. O método estrutural de analise e sínteses consecutivas das unidades morfológicas e simbólicas da escrita é desenvolvido em obras de caráter visual no Álbum OPERAÇÃO I (Ana Hatherly, Antônio Aragão, José Alberto Marques, Pedro Xisto e E.M. de Melo e Castro). Em OPERAÇÃO II Ana Hatherly faz uma investigação sistemáticas sobre as estruturas poéticas através do ato da escrita.

Os lançamentos de POESIA EXPERIMENTAL I e II e de OPERAÇÃO foram acompanhados de exposições, happenings e de uma "conferência objeto" nas Galerias Divulgação, 111 e Quadrante, em Lisboa.

1969 – n. 132 – p. 02

A POESIA PORTUGUESA DEPOIS DE 1950

Arnaldo SARAIVA

Logo no início da década de 50, forma-se à volta da revista "Távola Redonda" um grupo de poetas que a um tempo reage claramente contra o neo-realismo e a outro tempo regressa às fontes da lírica tradicional, retoma temas e problemas da "Presença", sobretudo de José Régio, e se confunde com os "Cadernos de Poesia" no propósito de fazer da poesia uma praça da concórdia humana. O título do manifesto que para o primeiro número dessa revista escreveu o crítico oficial do grupo, David Mourão Ferreira, afigura-se-nos deveras sugestivo: "Lirismo – ou haverá outro caminho?"

Mas, antes de a "Távola" aparecer, já haviam sido publicadas duas obras que se integravam perfeitamente dentro do seu espírito, que decerto ajudaram, aliás, a formar: *Serra-Mãe*, da autoria de Sebastião da Gama, que a tuberculose vitimou aos 27 anos de idade; e *O Avestruz Lírico*, de Antônio Manuel Couto Viana, um dos fundadores da revista. Neste último livro, em cujo titulo, como se vê, já entra a palavra "lírico", figuravam dois poemas talvez tão significativos como o manifesto de David Mourão Ferreira: - o que explica o título da obra e que rezava assim: "*Avestruz / O sarcasmo de duas asas breves / (Ânsia frustrada de espaço e luz, / De coisas frágeis, líricas, leves*)"; e outro intitulado "o poeta e o mundo", cuja alusão polêmica ao neo-realismo era por demais evidente: "*Podem pedir-me em vão / Poemas sociais / Amor de irmão para irmão / E outras coisas mais / Falo de mim, só falo / Daquilo que conheço / O resto... calo / E esqueço*". Se a estes versos juntarmos aqueles outros do mesmo Couto Viana: "A minha geração fugiu à guerra / Por isso a paz que traz não tem sentido / (...) Desfazem-se-lhe as mãos em gestos frágeis / Duma verdade inútil por vazia" teremos compreendido a razão de ser do aparecimento deste grupo quase ao mesmo tempo que o dos surrealistas. Coisas frágeis, gestos frágeis, eis o refúgio de uma geração que se queria talvez audaciosa, mas que as circunstâncias e o "hábito" ou a "falta de coragem", como diz ainda Couto Viana, levaram a "fugir à guerra", ou a calar e esquecer cômoda e conformadamente quanto estivesse para lá do seu subjetivismo narcísico.

Além da "Távola" (de que saíram vinte números até 1954, e que se prolongou pela revista "Graal", 1956), publicaram-se na década de 50 várias outras revistas a principal das quais foi "Árvore", onde se revelaram alguns poetas de tendências esquerdistas ou oposicionistas (os da "Távola" eram como regra homens da direita e situacionistas). A melhor dessas revelações, Antônio Ramos Rosa, e todos os seus companheiros (Raul de Carvalho, Egito Gonçalves, etc.), longe de repetirem processos neo-realistas, situaram-se em domínios mais próximos do surrealismo, cujos excessos quiseram evitar – por um lado situado-se mais no plano do real, e por outro, utilizando uma linguagem mais "séria", muito vigiada, precisa e requintada, que tentava aproveitar recursos já de Pessoa, já de poetas espanhóis como Cernuda, franceses como Éluard, ou brasileiros como Drummond. Todavia a década de 50 foi das mais pobres deste século no que respeita a revelações poéticas. Além de Ramos Rosa, é talvez Mourão Ferreira, só em 1956 e 1958, surgem duas revelações notáveis: respectivamente Antônio Gedeão e Herberto Helder, poetas personalíssimos e por isso, fora de grupos.

O ano de 1961, porém, viria agitar as águas paradas da poesia portuguesa. "*Magnum proventum poetaram annus hic attulit*" – exclamava eu, repetindo palavras de Plínio o Moço, ao fazer o balanço da atividade poética desse ano. E, na verdade, para além da publicação de obras valiosas dos melhores autores consagrados (Régio, Nemésio, Gomes Ferreira, Sophia

Andresen, Eugénio de Andrade, Jorge de Sena, etc.), e para além de estréias são notáveis como a de Ruy Belo, aparecera "Poesia 61", uma publicação conjunta de cinco jovens – Gastão Cruz, Fiama Hasse Pais Brandão, Casimiro de Brito, Luiza Neto Jorge e Maria Teresa Horta – que tentava abrir caminhos novos na poesia pós-surrealista, graças sobretudo a uma corajosa redução da linguagem, quase só apoiada em semantemas e servida pelo verso curto, e à profundidade com que iluminava temas vaga ou superficialmente tratados pela poesia de 50: o absurdo: o amor, a morte, a angustia, o sexo.

É nesse mesmo ano, porém, (mais precisamente desde os fins de 60 aos inícios de 62) que se dá na poesia portuguesa uma viragem sob o signo da qual ainda vivemos, e que tem vindo a influênciar poetas que aparentemente lhes seriam tão renitentes como os jovens da "Poesia 61", ou como Sophia Andresen. Essa viragem julgo tê-la definido com clareza na crítica que escrevi sobre um livro de Gastão Cruz: "uma desvalorização e concessão da metáfora em favor do termo unívoco; do individual em favor do social; da arte em favor da idéia; da psicologia em favor da sociologia", várias causas determinaram proximamente – ou não – essa viragem, que, como se vê, determinou o aparecimento de um novo neo-realismo ao nível internacional, a revolução cubana e a guerra argelina, o governo de Kennedy, de Krutchev e de João XXIII; a simpatia crescente que o marxismo vinha despertando entre jovens; a doutrinação ética ou estética de homens como Sartre e Lukács, ou o prestígio às vezes só folclórico de poetas como Eluard, Aragon, Neruda, Lorca. E, ao nível nacional, o alargamento das malhas da censura; a guerra de Angola e os problemas ultramarinos; várias situações políticas internas, entre as quais a chamada "crise acadêmica", isto é, os movimentos universitários de caráter anti-salazarista: a recuperação do prestígio de escritores neo-realistas e a sua influência; a polêmica entre Vergílio Ferreira e Pinheiro Torres e a atividade crítica deste; a publicação de livros de poetas como Luis Veiga Leitão e Antônio Reis, mas principalmente, a de "Cântico do País Emerso" (sobre o caso do "Santa Maria"), de Natália Correia, e "Pátria, País de Exílio", de Daniel Filipe; e finalmente, o aparecimento em grupo de universitários de Coimbra na revista "Vértice" (1960) e, mais tarde em "Poemas livres", "Poesia Útil", e "Antologia da Poesia Universitária", esta última já com a colaboração de universitários de Lisboa, à qual pertenciam, aliás, os seus principais organizadores.

Este tipo de poesia (que de longe domina hoje em Portugal, como no Brasil, e que veio a ser consagrado pela publicação – de mais uma antologia – "Poesia Portuguesa de Pós-Guerra") se já produziu um poeta tão importante como Manuel Alegre, e livros tão notáveis como "Terra Imóvel" de Luiza Neto Jorge e "Livro Sexto" de Sophia Andresen, tem dado também origem a numerosos equívocos poéticos. Tão dominantes é esse tipo de poesia que quase não despertou eco nenhum (a não ser para ser atacada) a publicação, em 1964, de "Poesia Experimental", revista de vanguarda que reuniu, no seu primeiro número, produções de Herberto Helder, Ernesto Melo e Castro, A. Ramos Rosa, Salette Tavares, Antônio Aragão e Barahona da Fonseca – para não falar no volume "Desintegracionismo" (1965), em que alguns (maus) poetas tentaram, ingenuamente, cantar o homem nuclear, espacial, numa síntaxe velha, embora civada de têrmos científicos modernos. Atualmente, a poesia portuguesa parece atravessar um momento estacionário, favorável à manifestações repetidas de certas tendências esquerdistas ou realistas (é sintomático o aparecimento de um novo caderno de "Poesia Experimental", e de "Poemas Livres", ou ao aparecimento de algumas vozes isoladas.

Entretanto, parece-me interessante chamar a atenção para os seguintes fatos:

1 – Se bem repararmos, ao longo deste século a poesia portuguesa tem mudado de rota ou de perspectiva, ou tem conhecido novos importantes impulsos em períodos mais ou menos regulares, cuja duração anda, como regra, à volta de 12 anos: "Orfeu", 1915: "Presença", 1927; "Novo Cancioneiro", 1939; "Surrealismo", 1947; "Poesia 61", 1961, mas nos últimos anos parece manter-se tenso ou acelerado o conflito entre impulsos opostos ("Poemas Livres",

1962 e "Poesia 61" e "Poesia Experimental", 1964), o que talvez denote o desespero e a esperança que se põe na procura de uma linguagem adequada ao homem do nosso tempo:

2 – Só duas cidades, Lisboa e Coimbra, têm disputado o facho da renovação poética, ou têm comandado os movimentos poéticos, o que testemunha a distância cultural que separa as duas grandes cidades universitárias das outras cidades portuguesas, entre as quais o Porto, cidade bem mais populosa que Coimbra:

3 – Todavia, Lisboa tem comandado os movimentos que dir-se-iam de vanguarda (*Orfeu, Surrealismo, Poesia 61*), enquanto Coimbra, cidade de província, tem comandado os movimentos estéticos mais reacionários *(Presença, Novo Cancioneiro, Poemas Livres*);

4 – De modo que nenhum poderão hoje repetir-se as acusações que às Universidades e às Faculdades de Letras portuguesa fez Jorge de Sena, no prefacio à antologia Líricas Portuguesas (1958), baseado no fato de metade dos poetas que antologia não terem freqüentado a Universidade e de só 5 dos 19 universitários antologiados terem freqüentado as Faculdades de Letras. Com efeito, a quase totalidade dos jovens poetas de mérito ou está ainda nas ou passou pelas faculdades, especialmente pelos de Letras. Ao fato não deve ter sido alheia uma certa maior especialização da arte poética – bem como a obrigatoriedade do ensino primário, há anos determinada, o maior acesso à Universidade, outrora reservada aos muito abastados, e também uma espécie de tomada de consciência como classe por parte dos estudantes universitários;

5 – A partir dos "Cadernos de Poesia", onde colaboram Sophia Andresen, Natércia Freire, Merícia de Lemos e outras, as mulheres têm vindo a marcar presença cada vez mais notável na poesia portuguesa o que só pode considerar-se auspicioso em mais de um sentido;

6 – Nos últimos 15 anos multiplicaram-se extraordinariamente as possibilidades de edição de livros de poesia, e naturalmente o número de leitores que pôde consumir as coleções da Ática, de Guimarães Editores, da Portugália Editora, de Morais Editora, de Pedras Brancas, etc. Se o fato determinou uma certa inflação poética, não há dúvida que contribuiu também para que, pela primeira vez na literatura portuguesa depois dos tempos medievais, os poetas novos ou contemporâneos deixassem de ser lidos apenas pelos seus confrades – primeiro passo para que a poesia possa chegar a todos, como é de desejar;

7 – Mau grado a influência de poetas ingleses (nos poetas dos "Cadernos de Poesia", espanhóis (em Eugénio de Andrade, Fernando Echevarria, etc.), franceses (em Antônio Ramos Rosa, Cesariny, etc), a grande influência estrangeira na poesia dos últimos 25 anos foi a do Brasil: divulgada, a partir de 1930, por Ribeiro Couto, José Osório de Oliveira, Manuel Anselmo e Alberto de Serpa, a poesia brasileira tem vindo a ser cada vez mais digerida em Portugal, sobretudo desde do momento em que Alberto da Costa e Silva ali editou duas antologias (uma dos novíssimos, outra do concretismo) e depois que ali foi lançada a *Quaderna* de João Cabral de Melo Neto, a que se seguiram livros ou antologias de Murilo Mendes, Drummond, etc., além dos já existentes de Cecília e Bandeira. Salienta-se a influência de Bandeira sobretudo em poetas ultramarinos – que merecem um estudo à parte – a de Drummond em Antônio Ramos Rosa, Egito Gonçalves e Vasco Miranda, e a de João Cabral em Alexandre O'neill, Sophia Andresen, Gastão Cruz e Armando da Silva Carvalho;

8 – Das influências portuguesas, as mais notáveis foram as de Cesário, Pessoa e Régio, Mário Cesariny de Vasconcelos, Alexandre O'neill e Antônio Ramos Rosa: estas três últimas estão ainda em vigor. Note-se a influência de Cesariny em Luiza Neto Jorge, Antônio José Forte, Barahona da Fonseca, Vasco Costa Marques, Manuel de Castro, José Carlos Gonzalez, Mendes de Carvalho, e todo o grupo do "Desintegracionismo"; a de O'neill em José Cutileiro, João Rui de Sousa, Armando da Silva Carvalho e José Carlos Ary dos Santos; a de Antônio Ramos Rosa no grupo de "Poesia 61";

9 – O que mais preocupava os poetas presencistas era a *personalidade*; os neo-realistas, a *luta*; os surrealistas, a *revolta*; os "tavoleiros", a *autenticidade*. O que mais parece

preocupar os jovens poetas de hoje é a *responsabilidade*, a *consciência*: como poetas e como homens. Daí a justificada esperança com que poderemos olhar para o futuro da poesia portuguesa e decerto de Portugal.

1969 – n. 132 – p. 03

A VEZ DAS VILAS

Fiana Hasse Pais BRANDÃO

1. Visita à Vila

Já visito os órgãos, as estâncias
onde se vê a obra ao vivo,
o seu reboco, as espátulas, o vibrar oco
das salas.

Visito, atravessando salas e os adornos, esses homens
que têm espáduas vivas e árduas,
os ferros que retalham
os seus talhões de obra.

Ouvi-os, sob os bandos voadores,
sob as quatro
estações falar de emigração: das casas devolutas
e transferidas;

de feridas e de soros, de serem
vivos,
de seus aforros e as sepulturas
onde por ruas vão, por traves mestras;

tal como a ossatura é viva de uma casa
na vila, tal como visito
as vias
desses homens que emigram.

2. O consumo de Cereal

À beira
de rio a imagem é fiel, ascende
entre as matérias
múltiplas de casas, ou entre o odor
que exalam
os seus costumes, eiras: esses círculos
onde os seres vivos, que no rio divergem refletidos, na vila
conjugam o cereal.

É de metal o fluido da água tal
a dureza, a curta imagem
de uma vila consumindo

uma colheita a tempo: o debulhar,
o grão medido, as palhas que na aragem de fim
são outras aves vindo.

À vila ensino agora –
- à sua imagem – a ascensão por águas
e no horizonte aonde
a vida a exaure revejo-a com o brilho
de sol a consumir-se.

1969 – n. 132 – p. 04

FRAGMENTOS DE UM ROMANCE A PUBLICAR

Y. K. CAETANO

Boris estendeu a folha de papel no chão, mergulhou o pincel no frasco de tinta da china e começou a pintar rapidamente manchas de multidão, manchas de gente aglomerada rapidamente enchendo o papel branco. Vera saiu do meio das arvores e deixou-se cair ao lado dele. Outra vez personagens. Tens o cérebro cheio de pessoas. Pequenas pessoas pretas como formigas.

São pegadas humanas, disse Boris. Andei à tua procura por toda a parte. Julgava que tinha fugido. Já estás aqui há muito tempo? Ele fez sinal que não com a cabeça. Vera gostava de ficar a vê-lo pintar com pinceladas rápidas que acumulavam gente sobre gente. Pegadas de gente morta, talvez. Ou de gente que ficou de pé no meio da praia à espera que qualquer coisa acontecesse. Ou talvez até gente que olhou uma vez para o céu e ficou presa e agora tem de continuar a olhar indefinidamente. Gosto muito do que fazes, disse Vera. Quer sejam pessoas quer sejam só pegadas, traços leves abstratos do que as pessoas foram. Boris não lhe respondeu e ela levantou-se e foi-se embora de novo para as árvores. Gostaria de ver e de sentir as coisas como Boris. Como se tudo fosse um quadro mágico de pouca duração. Tão simples. Pelo menos parece ser. Abrir os olhos estender as mãos e deixar apenas que o mundo entre em nós. Parece ser tão simples. As personagens escorrem do pincel e alargam-se do nada em múltiplas pequenas manchas negras como se fosse essa a sua verdadeira forma. Assim vem tudo naturalmente de Boris, seja o que for, ou vida ou criação. Gosto dele. Gosto da sua larga maneira de ser, não sobre a terra mas entre todas as coisas da terra. *Entre* é uma palavra muitíssimo importante porque é ao mesmo tempo com e sem e é ao mesmo tempo dentro e fora. E Boris é assim.

Já estavam há três dias na floresta, entre o céu e o mar. Três dias de Verão que tinham decorrido lentamente como todos os dias de Verão. Ao longe sempre o mar, se presença enigmática excessiva. Tão transparente que fazia doer os olhos talvez por causa do embate do sol na água e fazia doer as mãos de impaciência e fazia sonhar por dentro partir ir afundar-se ao largo e religiosamente apodrecer como convém aos peixes e às algas. Sem dar por isso Vera tinha começado de novo a recordar. A pensar para trás como se pensando pudesse de fato arrumar o mundo e a vida e fazer tudo entrar em nova ordem. Não há ordem na vida. As coisas acontecem sempre a meio e não sabemos nada do princípio e do fim. Nem sabemos se aquilo que acontece é verdade ou mentira. Onde está Boris? Que é feito dele agora? E no entanto gostei, ou gosto ainda. Disse-me que nos devíamos ter amado de noite na floresta, ao pé do mar, porque a noite era bela carregada de estrelas e silêncio e eu uma possibilidade ainda obscura. Despiu-me e beijou-me. E eu tremi nas suas mãos adultas que nesse mesmo instante me criaram.

Mas e o amor? perguntou Vera. É mau fazer perguntas. Ele disse-lhe o amor é uma idéia fixa que infelizmente acaba por passar. Talvez com a idade, mas em todo caso com a experiência. O amor é perigoso. Nêle a mulher devora o homem inocente. E o homem não pode mais criar e libertar-se. Vai-se deixando morrer devagarinho, esvazia-se de si, não pode mais criar e libertar-se. Mas sem amor não vivo, disse Vera. Não consigo.

Um circulo de mar floresta e céu como há círculos de férias numa vida. A mulher ideal é alta magra loira e chama-se necessariamente Inge, disse Boris. Porquê Inge? Sem razão. Apenas por preferência. Apenas Inge como um bambu dobrado pelo vento ou uma espiga de

trigo mais recente mais nova e mais comprida do que as outras e por isso mesmo muito mais silenciosa. Com as palavras todas ainda florescendo no interior da boca. Quem sou eu? disse Vera. Mas não valia a pena perguntar. O tempo corria cada vez mais preguiçoso sem se desenrolar, sem se abrir numa forma que fosse ao mesmo tempo a última e a única forma verdadeira. O tempo e finalmente passa e volta a engrenar-se na ordem natural e o que acontece é como se nunca tivesse acontecido mas pudesse ainda acontecer possivelmente um dia. Em qualquer outro momento paralelo. Boris por exemplo tinha sido o princípio e o fim e agora outra vez um pequeno princípio interior. Um pequeno regresso. E no entanto quase que se podia dizer que não tinha sido nada. Quase nada. Que já não era nada e não tempo. Tempo círculo fechado pelo tempo.

Vera é um nome simples, direto. Inge é um nome loiro como o trigo e de repente cobra ondulando. Não me deixar levar pelos significados aparentes. Mas qualquer nome serve. Vera ou Inge. Uma mulher acorda e um belo dia resolve fazer uma viagem. Obedecer ao íntimo desejo de partir. Partir. Explodir por dentro ser mesmo por dentro uma explosão começar o degelo deixar o sangue bater nas paredes do corpo de momento. Partir partir por dentro, ou Vera ou Inge ou uma mulher qualquer ainda nova. Não para ser feliz. Ainda mais do que isso, para ser, procurar encontrar a verdade. A verdade mesmo sofrendo muito, mesmo ficando sozinha, mesmo perdendo-se no corredor absurdo em que talvez por engano que entrar. A verdade e não voltar atrás e nunca ter os sonhos parados das estátuas.

Se eu pudesse começava por falar de uma pequena cidade sem contornos definidos, apenas luz e sombra como nos sonhos vulgares. Pessoas, ruas, casas sem muita nitidez. Uma fome de sol constante secreta silenciosa, roendo como uma doença íntima. Uma fome que se notava maneira de andar com as caras viradas para cima, no modo um tanto sacudido de falar e nas perguntas feitas sem resposta. Mas de repente o sol. E as pessoa rebentam em pequenos abcessos pelas ruas e sentam-se e deitam-se no chão. Ficam ali sentadas deitadas para sempre, mornas ao sol mudas ao sol a encher-se de um significado qualquer talvez absurdo mas em todo o caso aparentemente duradouro. Porque as ia levando sem esforço até ao fim do tempo que faltava. E falta sempre tanto tanto tempo. Recordações. Depois de muitos dias e muitas caras vazias de pessoas que se foram embora e deixaram as caras esquecidas. Tempo círculo fechado pelo tempo.

Abriu a pequena janela do sótão e os telhados surgiram-lhe diante dos olhos vindos de tôda a parte reunidos ali numa exclamação aguda vermelha entrecortada sob o azul do céu. Os telhados crescem de repente e os mais altos de vez em quando deixam-se abraçar pela brancura fola de uma nuvem. Os telhados são um verdadeiro descanso para os olhos. São já um pouco de sonho e de viagem. Por isso Vera gostava tanto de ficar horas e horas à janela sem se mexer olhando apenas, imóvel por fora e por dentro, olhando apenas o recorte inesperado dos telhados das casas contra o céu. Cada telhado podia muito bem ser uma surpresa. Mas normalmente não acontecia nada. Apenas superfícies e volumes. Espaço. E um enorme repouso como uma cortina descendo sobre os olhos até se adormecer.

No céu há muitas estrelas que não indicam o caminho a ninguém. Muitas são corpos mortos. Mas perturbam. Corpos mortos de glória corpos mutilados de luz no tempo e no espaço corpos cheios de histórias, de uma longa história que não é de ninguém. De vez em quando Vera ainda se lembrava de uma noite com estrelas de uma secreta de veludo um sussurro abafado de vozes de passos no escuro e uma ou outra mão perdida nos seus dedos. Lembra-se de beijos. De movimento bruscos. De um rasgão horizontal nos olhos de marteladas finas na cabeça e de uma longa longa hesitação. De vez em quando ainda se lembra. Era como o segundo andamento de um concerto largo religioso tempo de paragem e de meditação. Uma noite acordou com o incêndio do outro lado sombrio da janela. Mas era apenas o fogo em que a lua às vezes gostava de nascer. E embora lhe parecesse estranho esse momento parado numa chama, não lhe aconteceu nada de novo. Nada de novo nada de

diferente nada que a arrancasse do círculo fechado da sua própria vida. Debruçou-se mais para fora da janela. Pouco a pouco os telhados das casas foram cortando a bruma e ficaram direitos e agudos como facas espetadas por alguém ali no meio da noite. Meu Deus eu creio espero adoro e amo-vos meu Deus eu creio espero adoro e amo-vos meu Deus eu creio espero adoro e amo-vos. As palavras saiam-lhe do cérebro e transpiravam-lhe o corpo em gotas de suor. Meu Deus eu amo-vos. Em muito finas gotas de suor. Estava a transformar-se por dentro numa pequena chama de calor que se alargava e se perdia mais longe no outro lado aberto da janela. Mas passado o primeiro instante já não era capaz de dizer com certeza até que ponto era verdade ou não. Até que ponto se pode acreditar em Deus? Era como se houvesse um ponto bem determinado para além ou para aquém do qual já não era possível acreditar em Deus. O amor de Deus vinha-lhe de súbito por dentro como uma grande vontade de chorar ou de perder o corpo no escuro libertar-se no espaço até ao fim da noite na posição ereta dos cadáveres.

1969 – n. 132 – p. 05

A POESIA DE ANA HATHERLY

Ana HATHERLY

DOIS POEMAS INÉDITOS

Os caracóis e as carpas têm cornos
vês eu não te dizia
as carpas e os caracóis não tem cornos
vês eu não te dizia
as caracoias e os carpos têm cornos
vês eu não te dizia
os carapoicos e os parcos não têm cornos
vês eu não te dizia
as carapaias e os porcos têm cornos
vês eu não te dizia
os caracoicos e as parras não têm cornos
vês eu não te dizia
as carassaias e os parcas têm cornos
vês eu não te dizia
os caracorpos e as aias não têm cornos
vês eu não te dizia
as caracaias e os poicos têm
vê

Gostas da palavra litote?
É um tropo.
E não gostas da palavra tropolitote?
Então diz comigo:

TROPOLITOOOOOTE!
LITOTE
TROPOPE
TROPOLIPOPE
TRIPOPOPOTE
TRIPOLITRIPOLITOTE
TRIPOLITRIPOLIPOLI
TOLILOLI
TROPOPOPOLI
TRIPOPELI
PO –PE-LI
POPLILI
POPLI
POPLIiiiiiiiiiiiiiiii . . . . . .

O INTERREGNO

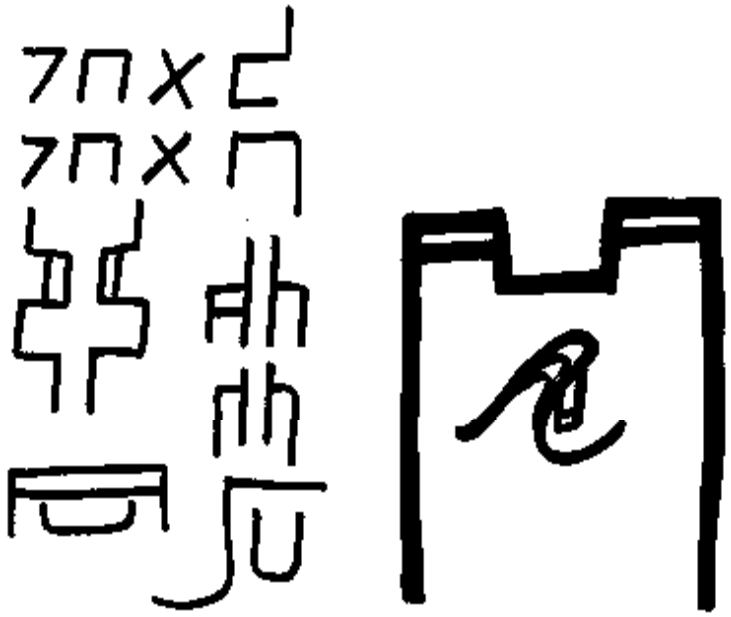
Na comutação do sintagma
o que perturba o indagador é
que todas as testemunhas
possam ter razão. Quanto tempo
durará esse interregno, não
se sabe.

a o u a ao o i a a
o eu e u a o i a a o é
ue o a a e e u a
o a e a ão. ua o e o
u a á e e i e e o, ão
e a e

N c m t ç d s nt gm
q p rt rb nd g d r
q t d s s t st m nh s
p ss m t r r z Q nt t mp
d r r ss nt rr gn n
s s b

Na comut' do 'int' gm
O q'c p'rt'rb' o indagir é
' t's 's t'st'um's
p'ss 'r 'z'~o. 'uan'o t'mp'
durará 's' e inter'gn', n~'
' s'b'

(Do livro <Estrutura Poéticas> - Operação 2)



Ana Hatherly – Pesquisa do signo A

O CÃO

Natália CORREIA

Exato oboé de pêlo
por quatro patas contido
humano de não querer sê-lo
pontualmente enternecido

geométrica dose de amor
aos pés do dono rio
cão por fora absoluto
de cão não ser escondido

idioma de nascituro
povo não polvo o seu latido
por nos seguir é cão.
Mas se seguido?

VERBOS INCOMPLETOS

Álvaro NETO

Ser
    Homem
Estar
    Sujeito
Ficar
    Eleito
Parecer
    Defeito
Continuar
    Feito

HISTÓRIA BREVE DO SÉCULO XX

Arnaldo SARAIVA

1900

1914-8
1936-9

1939-45

1950-3

1956

1966
7
8
9
etc

2000

0000

-:-

R.I.P.

(PACE!)

1969 – n. 132 – p. 06

A POUCOS MINUTOS DO FIM

Antônio Barahona da FONSECA

Apanhado em flagrante delírio da lira
um poeta nu
foi preso esta noite na cidade
Obrigaram-no a falar era mudo
Obrigaram-no a dormir não tinha sono
tinha sonho
Obrigaram-no a vestir-se não tinha corpo
só o espírito
Conferenciaram e como se não tratasse dum
(homem
mas de um homem
o que nunca se vira
resolveram fuzilá-lo em segredo
no sitio destinado ao entulho

1969 – n. 132 – p. 06

POEMA

Maria Alberta MENÉRES

Não sabias que era e era ainda
ela a camélia-águia circundando os bosques
facetando as miragens envolvendo
em seu manto de carne a dor dorida
o nervo exposto as asas e as penas
que o momento nos deixa nos deixando

Não sabias que era e minha língua
como um remo de angustia te levava
rio abaixo (sem sombra em sombra leve)
dos nossos poros poços entreabertos
— ela a camélia-águia circundando os bosques
mais seiva que saliva pólen pele

Não sabias que era e como o vento
aumentava o sussurro dos teus olhos
teus pássaros gritavam nos meus dedos
tua garganta era a cascata exangue
e o girassol do sangue nos lançava
lúcidos não ao sol do mesmo medo

1969 – n. 132 – p. 07

VERSIFICAÇÃO

Liberto CRUZ

Escrever verso não custa nada:
é só juntar as letras.
Conclusão de minha filha Alexandra
Isabel aos 5 anos de idade.

GRELHA VOCÁLICA

a e i o u y y u o i e a
a e i o y u y y a e i o
i o u y a e i o y o a e
e u i y a o i y a e o i
o u a e y o y a e o u i
u o a e i y u o i e o o
i o a e i o u y y a e u
o o u a a e y y o u a a
y a e i o u y a e i o u
a e i o u y y u i o a e
e i o u y a e i o u y a
i o u y a e i o u y u u
o u y a e i o u y u o e
u y a e i o u y e a i o
y a e i o u y y e a i u

GRELHA CONSONÂNTICA

H c s r p t *d* *t* *d* *r* j b *d* s f v g g k w x
Z p r s c h q t d n l m x y ç y r p r z g
L m x c s r n v *t* *r* *n* *s* w d t r s c m w y
G f v g k s c t q d n y b j f n p s r c s
C r z r s c h *n* *v* *r* *s* *l* p l t q d n m v s
P r s t d q c ç b f n v g s c t q d t n r
M z p s c t q n l s m v f c d t r s c n m
N p r s c q n l n m s j b *p* *t* p r s c q t
S p s c r n d t b f v g n d t s r p h ç q
J l d t q n l m r n d j b f g *d* *v* *p* *r* *s* p
V p s c t n d n l j b f v g m k g n s r m
B r d t f b v g d t *s* *c* *l* *h* *r* s r n s l l
R p r s t q j b f v n g n v g l n t d t y
F r s d t b f v g n *s* *m* *p* *r* z s n l m t q
Q q t t n n m x *l* *b* *r* *d* *d* s r p p m n l r

1969 n. 132 – p. 07

DOIS POEMAS DE ALBERTO MARQUES

José Alberto MARQUES

amo
amu sica
amo rte que fica
amu lher
amu o e
amo
amo notonia de viver e grito
amo ─ te

———————

o
oriente o estranh
o cone oblíquo sobre tud
o que emerge da vida o am
or: peito entre com lume julg
ou queimar ou destruir o que de estranh
o pode haver na voz e no grit
o despido de tempo ansios
o tendo nas veias que m
ortes no lume do corp
o

1969 – n. 132 – p. 07

AS SÍLABAS DOS VERSOS (*)

Liberto CRUZ

Oh Tomas Ribeiro, meu poeta,
que sonhos que a mente sonhara tão plácidos
nesse felino olhar de lúbrica bacante,
que o Gonçalves Crespo inventou,
dentro, no antro escuro, na habitação do vicio.

As armas e os barões assinalados...
─ que, coitados, foram sempre tramados ─
A esses poderei sempre dizer:
Trabalhai, meus irmãos, que o trabalho
é vontade, é riqueza, é vigor.

Acompanhei meu vão lamento...
E as cantilenas de serenos sons amenos
fogem fluidas, fluindo à fina flor dos fenos.
E súbito uma aurora
serena, refulgente...

Oh
almas ímpias,
risos tredos,
eu antes quero
muda expressão.

Mas não │ Esqueçam │ O pão. │ Não?

. . . . . .

(*) Os versos em itálico pertencem respectivamente aos seguintes poetas:

Tomas Ribeiro ─
Que sonhos que a mente sonhara tão plácidos
dentro, no antro escuro, na habitação do vicio
almas ímpias
risos tredos

Gonçalves Crespo ─
nesse felino olhar de lúbrica bacante

Camões ─
As armas e os barões assinalados

Antônio Feliciano de Castilho ─
trabalhei, meus irmão, que o trabalho
é vontade, é riqueza, é vigor.
Acompanhei meu vão lamento.

Eugênio de Castro ─
e as cantilenas de serenos sons amenos
fogem fluidas, fluindo à fina flor dos fenos.

Soares dos Passos ─
é súbita uma aurora
serena, refulgente,

Bocage ─
eu antes quero
muda expressão.

1969 – n. 132 – p. 08

O EVIDENTE DINAMITADO
(FRAGMENTO)

Luiza Neto JORGE

X

Como podem dizer comecei eu como podem tipos
como no planalto de fogo repetia os dias sempre
lentamente sem luta virem e dizerem-me
nós sentíamos e traduzíamos como se falássemos
de onde e quando se não esteve
isto? (não não) no gosto a fogo (a vida? Ah)
por duas razões te falo do que nem sequer
sabíamos porque misérrimos estávamos no meio
do desemprego

se já toda a noite se perdeu para sempre
podem chamar-lhe (tudo!) comê-lo defecá-lo
esse que ao despertar ardia a fecundíssima
floresta no gráfico milimétrico a curva dos
seus pés "em vôo" diziam eles (para o futuro!)
não vôo mas vou, embora recusasse e fosse
como se diz um pobre

por intermédio das pedreiras diziam pedrarias
diziam os tipos como se diz um pobre pó-de-arroz
nas bochechas

de nada não havia (nem eu) ninguém ninguém
nas fotografias gostas? chora! às armas! "as armas
e os varões"

no meio da alma no interior no escuro
escorregavam podes assistir, gritavam, agoniante
parede a minha pele os pêlos.

para o Affonso Ávila que é mina
para a Minas que é Affonso Ávila

1969 – n. 132 – p. 08

1 TEXTO E 6 POSTEXTOS

E. M. de Melo e CASTRO

texto ─ amor tecendo amor
amortecendo a morte
amar-te sendo amor
amar te sendo a morte

a morte sendo a morte
amar-te sendo amar-te
amor tecendo a morte
amor tecendo amor

postextos

1 – amar tecendo amar
amartecendo a marte
amar-te sendo amar
amar te sendo a marte

a marte sendo a marte
amar-te sendo amar-te
amar tecendo a marte
amar tecendo amar

2 – ó morte sem motor
omortecendo o morte
omor-te sendo humor
omor-te sendo o norte

o morte sendo o morte
omor-te sendo omor-te
omor tecendo o morte
o morte sem temor

3 – emer tecende emer
emertecende e merte
emer-te sende emer
emer te sende e merte

e merte sende e merte
emer-te sende emer-te
emer tecende inerte
emer tecende emer

4 – m r t c nd m r
m rt c nd m rt
m r t s nd m r
m r t s nd m rt

m rt s nd m rt
m r t s nd m r t
m r t c nd m rt
m r t c nd maor

5 – a o e e o a o
a o e e o a o e
a a e e o a o
a a e e o a o e

a o e e o a o e
a a e e o a a e
a o e e o a morte
a o e e o a o

6 – homem tirando o mar
(variações ímam tocando harpa
aleatórias) amanhecendo torpe
amante sendo amar

o muro canto mar

humor tocando a morte
o mar tecendo o mar
o morto canto duro
amar tocando a morte

E. M. de Melo e Castro 1965
(do livro inédito: VERSUS-IN-VERSUS)

1969 – n. 132 – p. 09

JOELHOS, SALSA, LÁBIOS, MAPA.

Herberto HELDER

Joelhos, salsa, lábios, mapa.

As letras dormem inclinadas à noite, e eram
silveiras bravas. Por elas
escorregava o sono inclinado: mercúrio,
salsa leve. Dormindo,
as letras unidas nos cotovelos, unidas
— dormindo —
nos seus frios joelhos de letras.
Por baixo os mapas redondos com seu
mercúrio leve e a sua
salsa leve inclinada. São as bravias
silveiras escorregando nos mapas.
Meus lábios unidos às letras, dormindo.
Esse, isso — cabelo quente,
telha molhada.

Fogo, vestido, cidade, areia.

Cantando as mulheres palpitam às portas,
sonhando com atenção. E eu —
engenho móvel — enquanto
a noite sensível.
Martelos batem borboletas como sons na cidade
(de areia.
As letras vergavam num sonho.
Cantando linho agudo na atenção
sensível, vergadas às portas,
mulheres cantavam palpitando letras
na cidade de areia.
Longe, perto — cabelo
quente, tenha molhada.

Mulher, mercúrio, noite, fabrica.

Através do livro raso, um estupendo k
roxo de tanto amar.
E o meu grito, copo de pé através
de frias fábricas.
O radar pontuava uma viagem das rosas.
Virgulas na neve batendo nas rosas.
WW, tt, aspas, parêntesis sensíveis.

Enquanto através alguém ia gritando
pela noite, pela neve ─ o seu amor:
cabelo quente, telha molhada.

Engenheiro, letra, grito, aspas.

A terra irada escrevia o seu livro raso.
Enquanto por baixo as letras dos peixes
fazendo som.
Elas vinham sonhando, elas vinham sonhando,
Como vírgulas num mapa, os peixes
as letras vergavam num sonho.
Martelos batendo som nos peixes.
Por baixo os martelos, por cima o radar,
no meio os peixes, as letras, as rosas.
E dentro de mim as vírgulas grandes ─
cor de martelos,
som de rosas.
Êsse grito, essa letra ─ cabelo quente, telha
molhada.

Som, radar, peixe, k.

E um terrível amor ─ pontapé estupendo,
tempestade de areia.
Então, o cabelo respira como uma tábua
irada. Longe, perto ─ as silveiras
vergavam ao som de mulheres
cantando vírgulas, peixes e asnas.
Enquanto a visão de um copo de pé e da letra k.
E a minha alegria, fábrica
de cabelo quente e telha molhada.

Copo, muro, livro, tábua.

Então, o meu cabelo respirava.
Telhas voavam pelos canais ─ ll, tt, ii ─ durante
todo o pensamento, e os cabelos
no muro batiam finas estatuas.
Abrindo no escuro, durante tôda a neve,
os copos, os vestidos, os mapas.
E dentro de mim, rompendo peixes
uma noite sensível, cor de martelos.
Esse grito, essa vírgula, esse amor, êsse
martelo louco
nas borboletas. Então o meu cabelo
respirava ─ cabelo quente, telha
molhada.

Neve, borboleta, virgula, estátua,

Na noite sensível ─ louco, louco ─
loucamente levantada sobre o livro raso
essa letra k.
Elas tinham asas de castiçal na cara.
Enquanto eu ─ engenheiro móvel ─ na fria
fábrica, um copo de pé, um sentimento
de areia. Irado amor em todos
os mapas ─ cabelo quente,
tenha molhada.

Martelo, sono, rosa, porta.

Eu comia fogo no lado
das cerejas. Enquanto, dormindo, um louco
k ficava roxo de tanto amor.
Álcool escorrendo num retrato aberto
ao contrário da noite.
E as cerejas dormindo de tão abertas ─
líricas e loucas ─
ficavam no seu k de álcool escorrendo
pelas fábricas de neve, abertas.
E a cabeça aguda dormia nos ares
se um livro raso ─ cabelo
quente, telha molhada.

Cara, retrato, canal, álcool.

Sinistro na mão um peixe levantado
louco, alguém
gritando, ia gritando pela fábrica fora.
Rosas enoveladas vergavam no sono,
enquanto letras com cabelos
escorrendo num muro.
Extraordinário, pendurado no sono
sinistro, um negro peixe
morria durante a neve inteira.
Com êsse peixe alguém ia gritando:
cabelo quente, telha molhada.
Gritando, cor de martelos, em peixes
com som de rosas:

Castiçal, Silveira, linho ─ e:

porta porta.

(In A Proposição 2.01 – Poesia Experimental).

1969 – n. 132 – p. 10

MÚSICA E NOTAÇÃO

Jorge PEIXINHO

O que é a notação musical? Qual a sua utilidade e legitimidade? Quais as suas origens e as suas características? Estas são as questões basilares que importa colocar como preâmbulo necessário a um artigo sobre música e notação, antes de se passar ao estudo da sua transformação e das suas implicações culturais nos dias de hoje.

Existem muitos aspectos análogos entre a notação lingüística e literária e a notação musical. Ambas se servem de um conjunto sistemático de símbolos gráficos, de um código constante de sinais que se destinam a comunicar um texto inteligível, entre autor e receptor. Para que essa mensagem seja comunicada e integralmente captada pelo receptor, é necessário que o código ou sistema de sinais seja perfeitamente conhecido por todos aqueles a quem a mensagem se destina.

Ora passemos rapidamente em exame alguns aspectos da relação existente entre notação musical e notação da linguagem. Esta última, nas línguas ocidentais, é desprovida de correspondência psicológico-imagética; ela reproduz, por meio de um sistema de convenções, os sons (fonemas) da linguagem falada; neste aspecto aproxima-se da concepção musical na medida em que se afasta de uma concepção ideográfica. Aprofundemos este aspecto; na notação das línguas ocidentais (alfabética), cada som articulado é representado por um sinal específico (letra ou conjunto de letras), válido para uma determinada língua e em certas condições (estabelecidas e controladas por regras fonéticas ou simples convenção tradicional). A notação lingüística é perfeita apenas em relação a um simples registro de palavras, separadas umas das outras por espaços em branco; os símbolos utilizados para uma explicação psicológica ou para uma ordenação rítmica são sinais complementares e incompletos. Os chamados sinais de pontuação apenas *sugerem* determinadas funções psicológicas básicas, estritamente ligadas à expressão rítmica da frase. Observemos de perto um dos sinais psicologicamente mais característicos: o? pressupõe sempre uma interrogativa, mas de que tipo ? desconhecimento prévio que solicita um esclarecimento – direção da voz para o registro agudo; falsa interrogação irônica – movimento da voz quase circular; falsa interrogação como refôrço de uma afirmação – movimento; interrogação indignada, pressupondo uma suspeita prévia do interrogador – movimento muito rápido para o agudo. Do mesmo modo, a notação da linguagem não se preocupa minimamente sobre o problema da intensidade da voz, os "crescendos" e os "diminuindos" implícitos numa frase falada. Quer dizer, resumindo: a notação da linguagem é sumária, não pretende estabelecer qualquer diferente entre uma narração, especifica da linguagem escrita, e a transcrição da linguagem falada, e ao mesmo tempo não possui um sistema de sinais para a cabal fixação do conteúdo psicológico do texto, ao qual estão subjacentes (na linguagem falada) todos os aspectos da expressão dessa linguagem – movimento frequencial da voz, ritmo e tempo, intensidade.

(. . . . . .)

De um modo geral, conforme se poderá depreender de tudo o que atrás foi dito, é lícito concluir que sempre que se verificou uma profunda crise de renovação no fenômeno musical, sempre que a música se encontra numa encruzilhada vital para o seu desenvolvimento e para a sua sobrevivência, ou seja, nos períodos historicamente fecundados de gestação, a notação

musical se encontrou correspondente e paralelamente em crise, e se revelou ineficaz para uma perfeita comunicação entre autor e intérprete. O musicólogo Massimo Mila tem esclarecido com freqüência este aspecto, de grande atualidade nos dias de hoje. Tal fenômeno verificou-se nos três momentos mais cruciais da história da música ocidental:

a) no século XIII, a notação mensurada vem resolver o problema da notação rítmica proporcional e abrir caminho à organização isorrítmica da *ars nova* no século imediato.

b) no inicio do século XVII, a afirmação da monodia acompanhada (base da ópera, da oratória e de algumas formas instrumentais) como reação dialética ao estilo polifônico-contrapontístico, vem exigir uma notação especificamente adequada à resolução prática dos ideais estéticos de "camerata fiorentina", a necessidade de traduzir musicalmente os *umani affetti*, típicos da poética racionalista e naturalista da "canerata", levou à adoção de textos verbais como parte integrante da partitura em função do resultado expressivo desejado, êste obtido a partir de uma flexibilidade rítmica, de inflexões de intensidade etc.

c) na época atual, em que uma prodigiosa revolução se está operando na música (e na arte em geral), o problema da notação coloca-se de novo com uma particular acuidade, e solicita, para já, um exame atento e detalhado.

Creio bem que, ma atual conjuntura artística, convém imediatamente colocar em evidencia a evolução de alguns aspectos noutras artes, estritamente relacionados com o tema deste trabalho, e reveladores de uma profunda inalienável unidade estética, espiritual e de ação.

Desde o século passado que na poesia se estava sentindo, de maneira cada vez mais explícita, a necessidade de "musicalizar" o fenômeno poético, isto é, de valorizar o aspecto sonoro ou musical da palavra, numa composição de sons destinada a afirmar-se sempre mais interdependente da composição semântica. Esta tendência é já bem nítida na poesia de Mallarmé, Rimbaud e Verlaine e vem conhecer grande favor nos poetas futuristas e surrealistas. Mário de Sá Carneiro e Mário Cesariny de Vasconcelos são exemplos, entre nós, desta contínua valorização dos elementos sonoros do poema, desde o seu rítmo interno a autonomização da palavra, tornada objeto ou elemento construtivo, até ao valor do tempo, do silêncio representado na grafia por espaços em branco. O apogeu desta tendência de "musicalização" de fenômeno poético é assinalado internacionalmente pelas obras geniais de Joyce e de Cummings.

Temos aqui, por conseguinte, uma correspondência importantíssima entre o aspecto gráfico e visual (tornado autônomo como elemento plástico) e o aspecto sonoro. A nova poesia concretista brasileira, ao explorar sistematicamente o elemento *visivo* do poema, coloca-o implicitamente como vector formal relevante, em plano idêntico ao do texto em si (o aspecto semântico) e ao da sua *sonoridade* as suas repetições, os pontos de referência fônica, o ritmo interno do poema. Em Portugal interessantes experiências se vêm realizando neste vasto domínio de interpenetrações poético-audio-visivas, em particular as de Antônio Aragão, Sallete Tavares, E. M. de Melo e Castro (nos seus poemas-visuais) e Herberto Helder.

Num campo especificamente plástico, topamos com um panorama que vai da utilização dos signos alfabéticos num João Vieira aos desejos caligráficos de um Antônio Sena e de um Eurico Gonçalves, este último autor de um notável artigo sobre a interdependência entre gráfico como meio de comunicação literária e gráfico como elemento plástico (objeto artístico autônomo).

E, deste modo, ao focarmos a relação dialética entre meio de comunicação e fim – plasticamente autônomo – nos encontramos no cerne mais urgente e atual do problema da notação musical.

Este aspecto que hoje assume uma posição invejável no seio da problemática musical, é direta conseqüência da tomada de consciência das virtualidades de beleza plástica inerentes à notação musical como objeto estético válido *em si*, independentemente da importância de

que possa ser revestido como comunicação simbólica de sons. Assim se poderá compreender a polêmica existente hoje entre os compositores em torno do problema de notação: deverá esta restringir-se exclusivamente à sua função de fixação e de comunicação musical entre autor e interprete, no modo mais perfeito e exaustivo possível, ou objeto plástico ao mesmo tempo que notação, até mesmo objeto plástico susceptível de ser *interpretado* musicalmente? O velho dito de que "a música se fez para ser ouvida e não para ser vista" está certo, mas é necessário não esquecer que uma partitura não é música ainda, ou então é música e também algo mais, a saber: o aspecto plástico, que absorve desde o primeiro instante a nossa atenção, uma vez que requer uma leitura global e sintática ao contrário da leitura musical, pormenorizada e analítica.

(. . . . . .)

(Fragmentos)

1969 – n. 132 – p. 10

UM POEMA DE SALETTE TAVARES

Salette TAVARES

Vejo visto
Vi

visco de mim
parado óleo assim
se me acontece
madrugar-me virgem hoje

em ti.
Fico respiro
fremor fértil fervor
vertigem vibro escorrediço limo
sonho restolho do lume que morre.

Acesos dentro e dia
falecem-me os instantes no espelho.
Escorregante agonia
venho.

1969 – n. 132 – p. 11

TRÊS SONETOS DE ZONA RASADA

Gastão CRUZ

1

Dos castanheiros a folhagem árida
já desce no ar morto que se move
dentro da placidez do céu de outono
sobre as aves imóveis

Movem-se as folhas só na tarde escassa
de clareiras do sol movem-se as aves
extintas do outono
dentro dele e do sol

que mais as aves mortas sob as árvores
se move
e movem-se aves

mais do que as folhas que do alto caem
mas sem sol grande as aves não se movem
nem já não caem com a calma as aves

2

Não há fogo que fira nem que passe
ou incida no nosso vão cansaço
nem armas apontadas nem granadas
por entre a névoa que sepulta e arde

Não há guerra nem fogo só a névoa
que persiste em molhar-nos como aves
imersas no oceano e logo emersas
sem voltar já a terra aqui não arde

fogo algum que de dia fira ou mate
ou sobressalte à noite atinja o corpo
em pedras instalado

Não morre aqui ninguém aqui prepara-se
a morte a dar e a morte a receber
em dias contra o corpo aglomerados

3

Penetram nos ouvidos as rajadas
das armas disparadas
e os ouvidos deixam
de ouvir ou ouvem mais

que fogo de rajada
No sol por entre os castanheiros áridos
ouve-se tiros no outono rasga-
se a luz vasta do ar e sob o céu

de súbito apagado ouve-se mais
que tiros e rajadas mas a morte
contida ou desviada e o desvio

das balas disparadas
penetra nos ouvidos
fundo e árido

1969 – n. 132 – p. 12

O CORTE TRANSVERSAL

Ana HATHERLY

Na extrema fragilidade do momento sento-me à porta de casa contemplando a rosácea do ventre. No bicho de um melro melismático a incrivelmente complicada constituição de um pêlo.

Tardiamente abriste as comportas, meu moleiro, o grão agora já está congelado, agora o mamute vai descer ao café e encomendar uma cassata tropical e a pimenta vai-lhe fazer cair um a um os pêlos incrivelmente complicados.

Não imagines, meu moleiro, como estás longe.

O desábito é uma coisa tão terrível como o habito que torna as papoulas de súbito mortíferas e as espigas cardos, meu moleiro, que estranha profissão a tua, pisa-cardos! És uma larva de um bicho pré-histórico fossilizado antes de nascer, não queiras acordar agora com os teus olhos míopes como os da tartaruga, dorme, dorme, enquanto o espadarte fere como a cimitarra de um mouro dando gritos e trespassando os corpos brancos dos fieis imolados a uma idéia, agora apenas sangue nos cabelos das searas.

Já viste um bicho pequeno e esguio
como um peixe doirado num aquário
de repente mudar-se em unicórnio
negro com um chifre vermelho e agudo
atacando, ferindo e destruindo tudo?

Mas não quero perturbar o teu sono, meu moleiro, com a misteriosa vibração que emite um corpo.

Passou agora um bicho à procura dum ninho para por os ovos. Ah, não imaginas como é perturbante compreender a força da necessidade! Aqueles pios melismáticos a quererem estourar através da pele... É uma coisa terrível a premência. O bicho corria, nem imaginas, a luz era demasiado forte, demasiado quente, demasiado luz e o bicho corria, corria, os pios a picarem na barriga, a furarem as membranas dos ouvidos das entranhas que de repente começaram a arrastar a cauda pelas ruas da cidade e o bicho correndo, correndo... Ah, não imaginas, a constituição de um grão de pólen: as anteras deixam cair o pólen, repara, apenas o deixam cair, e o grão absolutamente cego e desorientado entra no túnel e cai na pedra da mó, tu sabes como é, meu moleiro, a máquina e nós todos cobertos de pó e suor e cá fora aquela mão que empurra a zenha.

E todo o dia vem mais grão, cada vez mais, as máquinas não podem parar e vêm os fiscais saber se as máquinas estão a trabalhar bem, se a fábrica dá o rendimento devido, porque segundo as estatísticas os nosso processos de produtividade estão antiquados e o moinho não tem correspondido às necessidades da população.

E a mão cá fora manda tudo para a frente.

E o inspetor acaba por ficar coberto de pó e fica também rouco e depois mudo e muito mais tarde fica também surdo e começa a trabalhar no moinho ao teu lado e só nessa altura, quando na repartição verificam a ausência prolongada do inspetor, é que mandam o inspetor dos inspetores para ver o que se passava no moinho.

Mas o inspetor dos inspetores não sabia que as plantas absorvem a seiva bruta pelos pêlos radiculares e que em algumas plantas xerófilas as folhas se transformam em picos, que é uma maneira de estar com os cabelos em pé.

O medo é uma trança.

E o inspetor dos inspetores tão-pouco sabia que a areia também é uma rocha e que a folha se compõe de três partes e que as plantas também têm axila e por isso quando o inspetor dos inspetores passou por cima do pêlo do gato não sabia que ia entrar no gineceu, que é uma das cinco partes de que se compõe a flor e é uma das seções da fábrica.

O inspetor dos inspetores errou porque começou a penetração em sentido inverso e deparou consigo na seção de embalagem onde tudo já tinha sido hermeticamente fechado e o ar extraído por esse processo deixava um vazio inexplicável na coerência das coisas.

A verdade é que a abelha-mestra tem a exclusiva função de pôr ovos de que nascerão indivíduos absolutamente estéreis, para que o trabalho se possa fazer sem sobressalto, senão nem a formiga branca poderia construir os seus arranha-céus de digging-surplus, porque o espaço é uma coisa extremamente indispensável para todos os que trabalham, e para os que não trabalham também, principalmente o espaço ocupado, que está em relação direta com a produtividade do solo onde uns assentam os pés e outros só o calcanhar e ainda em cima de tacão. Por isso é que a abelha-mestra nunca sai de casa e também não dispõe de muito tempo, senão como é que poderá fabricar os tantos milhares de ovos diários?

A geléia real é usada principalmente na formação de atletas e outros organismos especializados.

E é por isso que o moinho não pode parar e o inspetor está muito confuso perante a propaganda que lhe foi distribuída por uma criança que nem sequer chegava ao balcão e que se fazia notar por uma voz melismática no sentido mais agudo do termo.

O inspetor dos inspetores quer falar com o gerente, quer saber por que razão a fábrica não tem produzido o rendimento necessário e ameaça com um inquérito. O contabilista-chefe fica um pouco embaraçado porque ainda se orientava pelas regras do número de ouro e não percebia por que é que o aço inoxidável é menos corruptível do que a carne. E de resto, ali não era uma oficina de metalurgia mas apenas o lugar de elaboração de um processo antigo, tradicional, etnográficamente justificado.

O inspetor dos inspetores, porém, era um funcionário perfeitamente treinado, fiel ao partido e à causa comum que é a produtividade máxima. Quer visitar a fábrica, quer ver o chefe do pessoal, quer ver o pessoal.

O pessoal.

O gerente é obrigado a abrir as portas do moinho.

Meu moleiro, perdoa, não se devia arrancar assim as pétalas a uma corola ou fazer-lhe cortes transversais como nas plantas dos motores. Perdoa, meu moleiro, perdoa que se abram as portas do moinho e se espalhe aquele pó finíssimo que começou por ser a semente do fruto de que trituraste o pericarpo aderente, meu moleiro, à tua porta canta ainda o melro e o inspetor dos inspetores não sabe que o pó é a essência de todas as coisas futuras e passados pelo teu moinho em que te fizeste o pó que se nos cola à garganta e faz chorar os olhos de aflição.

1969 – n. 134 – p. 2

JOSÉ RODRIGUES MIGUÉIS: O CONTISTA

Oscar Mendes

Saio da leitura dos três volumes de contos e novelas do escritor português José Rodrigues Miguéis, ONDE A NOITE SE ACABA, LÉAH E GENTE DA TERCEIRA CLASSE, editados pelos Estúdios Cor, de Lisboa, respectivamente em 1959, 1959 e 1962, tendo sido a primeira edição de ONDE A NOITE SE ACABA publicada, por Jaime Cortesão, na Coleção Dois Mundos, em 1946, no Rio de Janeiro, com a satisfação de quem encontra um mestre na arte de narrar, liberto dos esterilizantes entreves que manietam os maníacos das novas técnicas e das novidades de expressão. É um escritor que tem coisas a contar e sabe contá-las, sem preocupações de escolas e de modas literárias em voga. Espírito versátil e rico de verdade, passa do conto fantasioso e tocado de ironia, como "Enigma", de ONDE A NOITE SE ACABA ao conto realista e trágico, como "Morte de Homem", "Cinzas de Incêndio", "O Acidente", do mesmo livro, ou "Uma Carreira Cortada" e "O Morgado de Pedra-Má", de LÉAH.

Variados são também os ambientes em que decorrem suas estórias. Tendo residido em Bruxelas, Paris e Nova Iorque, os cenários dessas cidades servem de moldura a personagens cujos dramas e conflitos são de caráter universal, porque não interessa a Miguéis apenas o pitoresco, o exótico, mas o humano. E do humano, aquelas criaturas mais simples, mais pobres, mais despojadas, a "gente da terceira classe", como as chama no seu livro do mesmo título, pois há nele, como o confessa, "um desejo de identificação com os humildes deste mundo". São as gentes da classe média e da classe popular que vivem nos seus contos e novelas, embora nem sempre as encare sob o prisma do drama. Gosta mesmo de uma gota de ironia, com que faz brotar em reação, o lado cômico da vida: Há, por isso, malícia, graça, sátira, sem cair, porém, no sarcasmo áspero, em estórias como "A linha Invisível", de ONDE A NOITE SE ACABA, e "A Importância da Risca do Cabelo", "Uma Viagem em Nossa Terra" e "Pouca Sorte com os Barbeiros", de LÉAH. Nesta última, o drama da perdição da filha do barbeiro Rego com um analista dum analista dum laboratório de análise químico-farmacêuticas, "homem casado e, ao que parece, muito sério", é comentado desta forma:

"Passados meses a pequena regressou uma noite à casa, lavada em lágrimas, talvez química e bacteriológicamente menos pura, concedo, e o químico-analista nunca reclamou reembolso algum: prova, a meu ver irrecusável, da honradez e boa fé do mestre-escama. O analista regressou também aos almofarizes matrimoniais,e a paz reinou de novo a Campo de Ourique. A pequena, essa, é que nunca mais, que eu saiba, arranjou namoro para bons fins, porque lá diz a trova: "Depois da cidra partida, cidra remédio não tem". Somos intransigentes em questões de moral, e dividimos o sexo frágil em duas categorias: as virtuosas que nos cosem as meias, e as perdidas que nos dão o ponto".

Sente-se em Miguéis o prazer de contar suas estórias: a grande maioria delas é narrada na primeira pessoa, dando-lhes uma autenticidade de coisa vista e experimentada. Sua versatilidade, sua variedade de ambientes, denunciam uma liberdade criadora, uma liberdade de mudar, que ele afirma através do personagem do conto "A Esquina-do-Vento", o vagabundo errante e libérrimo que se recusa a prender-se à mulher, faminta de amor, que se lhe entregou e o quer reter para uma vida de mesmice e segurança:

"Em todo homem existe a imensidade e a pequenez... A pequenez isto é, a terra, a casa, a cama fofa, a mulher quente, horários e deveres, o filho com que tu sonhas. E o

dinheiro, a posse das coisas. Os homens julgam-se donos delas, mas são prisioneiros: das coisas, do amor, dos hábitos. Só é pobre quem quer ter mais, possuir, ser rico... O mundo é todo meu, se o desejo como imensidade, sem termos nem fronteiras. E a mulher é parte disto, um patrimônio, um contrato, uma prisão. A estabilidade, a vida regular. Tu queres que eu fique, que eu renuncie à liberdade, para me afundar no teu dia a dia... Mas ser homem é dominar os desejos e as ambições, romper as cadeias! Eu não tenho nada, ninguém, pior que tu, mas a mim nada me pode prender: pertenço à imensidade, o céu é meu mesmo através das grades, anda comigo, está-me no sangue. Nem a fome, nem o frio, nem o chão duro, nem a noite, nem a polícia, nem as navalhas mo podem tirar. Livre. O que me sufoca e me destrói é sentir-me retido, possuído..."

Apesar dessa confissão através de seu personagem, deixa-se Miguéis dominar pelo passado. "Saudades para a Dona Genciana", em que ele evoca o que foi a rua que estava sendo transformada na famosa e bela Avenida da Liberdade, de Lisboa, é uma deliciosa página de reminiscências, com uma série de personagens que as mutações da vida destruíram, mas que revivem ao toque ressuscitador do ficcionista. Esse dom de recriar, de compor um ambiente, uma atmosfera, mostra-se, com um vigor e um colorido admiráveis, no conto "O Morgado da Pedra-Má", obra-prima de ambientação, de criação de personagens, de composição, de narração e de dramatização. A cena do delírio do Morgado, atacado de raiva e a destruir tudo quanto o cerca é inesquecível, bem como aquele momento em que pede para o matarem: "O Morgado ficou alguns instantes a olhar a cena, com os olhos verdes e esbugalhados a boiar numa gelatina sanguinolenta, depois levou as mãos ambas ao peito, num gesto de súplica, e disse entre os dentes cerrados e a escuma da boca, com uma voz fraca e rasgada de sofrimento, mas perfeitamente audível no silêncio estupefato da manhã: "Pelas cinco chagas de Nosso Senhor Jesus Cristo, haja uma alma caridosa que acabe comigo".

"Gente da Terceira Classe" contém mesmo, mais do que os outros livros, esses quadros de ambientação, quer na série das estórias que se passam na América do Norte, quer nos sketches belgo-alemães, alguns dos quais são mais crônicas do que contos. Tais dons narrativos e de composição poderiam ter sido prejudicados se Miguéis não fosse dotado de um estilo ágil, claro, fluente e flexível, adaptável à diversidade dos temas e ambientes (leia-se, por exemplo, o delicioso "Ite, missa est", de GENTE DA TERCEIRA CLASSE), estilo que conseguiu libertar-se da sufocante influência de Camilo, de Fialho, de Ricardo Jorge, de Aquilino Ribeiro, mantendo-se numa magreza vitaminosa que lhe dá a graça e a esbeltez de uma estátua grega. Veja-se como compõe uma paisagem e um momento, com leveza, autenticidade e precisão. É o final de "Morte de Homem", em ONDE A NOITE SE ACABA: "A lua descaída brandamente, e as sombras alongavam-se no chão. A manhã vinha longe, para além dos vagalhões da serrania sem fim. Um vento rasteiro e fino soprava. A névoa, subindo do rio infatigável, afogara vales e montanhas, e já tocava o céu de palidez. Os sapos choravam de vez em quando, e um galo gargalhava nos pinheiros. Um galo cantou, outros lhe responderam. A serra vivia, indiferente. O orvalho começava a luzir nas pedras. E longe, assustado com as sombras, talvez chamando o dono ausente ou farejando a morte, uivava um cão".

Miguéis sabe contar e conta em belo e bom estilo.

1969 – n. 140 – p. 11

INFORMAIS (03)

Laís Corrêa de ARAÚJO

3. Desde o aparecimento de Álvaro Guerra, com o livro "Os Mastins", tivemos a certeza de que o nome do jovem ficcionista português alcançaria em breve repercussão internacional. Comentando na R. G. o seu primeiro romance, apontamos na sua linguagem inovadora, na sua sobriedade, na sua estrutura de modernidade, os sinais de uma autêntica vocação de criatividade. Agora, nossos prognósticos se vêm confirmados, pois o escritos português acaba de ver traduzidos na França, pela Gallimard, não só o livro "Os Mastins", como seu novo romance, "O Disfarce". A rápida projeção internacional de Álvaro Guerra, não tem outra causa que a qualidade de seus textos e o talento que indubitavelmente possui. "O Disfarce", que em língua portuguesa é publicado pela *Editora Prelo*, é a estória de uma geração, de um mundo solapado pelo medo e a desesperança, vitima das incongruências de um sistema estéril e desumano. Apesar disto, essa geração deve viver, deve procurar um sentido, uma verdade, com que possa subsistir e realizar-se, mesmo sob o disfarce, a máscara que todos nos construímos por auto-defesa e sofrimento. Agora, que a literatura jovem portuguesa está empolgando as gerações literárias brasileiras (especialmente depois dos números do SL a ela consagrada), não se pode deixar de conhecer também o nome de Álvaro Guerra.

1969 – n. 141 – p. 4

Joaquim Paço D'Arcos - Romancista

Hennio Morgan BIRCHAL

A obra de ficção de Joaquim Paço D'Arcos nos parece das mais sedutoras e absorventes dentre as que em Portugal estão, agora, em plena construção.

Impõe-se ela por um conjunto de qualidades de ordem intrínseca e extrínseca, ou de fundo e de forma. Abstraindo por um momento das virtudes de narrador e de observador psicológico, demonstradas pelo autor, será pelo assunto que os livros de Paço D'Arcos conquistam o público.

No núcleo daquela obra, que são os romances do ciclo da "Crônica da Vida Lisboeta", encontramos a vida citadina moderna com todas as suas lutas e seduções.

Sabe o autor mostrar a angústia do indivíduo, esmagado muitas vezes, na sua consciência, pelo volume descomunal dos interesses em jogo. É a influência do dinheiro a desvirtuar e solapar as atividades de pessoas e empresas. É a luta pelas posições, geralmente ganha pelos lisonjeadores, subservientes e tolerantes.

É a insatisfação afetiva ou amorosa, muitas vezes causada por casamentos de interesse, a produzir a busca de compensações extraconjugais ou as paixões tardias.

O ambiente urbano dos romances de Paço D'Arcos, mesmo daqueles não desenrolados em Lisboa, é que lhes confere universalidade e até originalidade, fazendo-os contrastar com o regionalismo de grande parte das atuais literaturas de língua portuguesa.

Antes de empreender a já mencionada "Crônica da Vida Lisboeta", o primeiro romance com que o nosso ficcionista atinge notoriedade, pois lhe foi conferido o prêmio "Eça de Queirós", é o "Diário dum Emigrante", 1936. Passa-se a ação em São Paulo, onde o imigrante, recém chegado, empenha suas parcas economias numa loja de antiguidades, como sócio de portugueses e judeus. As preocupações financeiras, inclusive a desconfiança relativa aos sócios, correm a par com as experiências amorosas. O romance atinge um intenso clima de passionalismo romântico ao narrar o amor desordenado do herói por Maria Teresa, dama da alta sociedade paulista. O crescimento da paixão até exigir a concretização física, as apreensões dos encontros furtivos. A forma de diário, com o conseqüente relato em primeira pessoa, concorre para tornar o romance um dos mais impressivos do autor.

A "Crônica da Vida Lisboeta" constitui, por sua unidade e significação, a contribuição fundamental de Paço D'Arcos para a presente ficção lusitana. Integram esse conjunto: "Ana Paula", "Ansiedade", "O Caminho da Culpa", "Tons Verdes em Fundo Escuro", "Espelho de Três Faces" e "A Corça Prisioneira".

Um pouco mais claramente do que nas outras obras, com eles se filia o autor ao neo-realismo. Isto porque a análise psicológica decorre num plano objetivo e racional, conquanto muitas vezes atinja grande profundidade, entendida esta como uma convincente exposição da influência do meio sobre as ações e reações das personagens. E também porque a língua se mantém diretamente discursiva, simples – ainda que não pobre – sem nenhuma busca de sugestividade musical, a não ser, por exemplo, como nos toques líricos dos finais de capítulos de "Ansiedade".

Por ter empreendido retratar especialmente a alta sociedade lusitana, já vai sendo costume comparar o autor com Eça de Queirós. Neste caso será preciso reconhecer que lhe falta ao estilo a graça feiticeira do criador de "Os Maias".

Mas a atualidade requer mesmo a narrativa mais direta e despojada, sem dispersões descritivas e desperdícios adjetivais.

Quer se ocupe do problema de consciência de Ana Paula; quer relate o amor proibido de Maria Eugênia pelo Dr. Paulo de Morais – em "O Caminho da Culpa"; quer descreva as hesitações algo hamletianas de Leonel (que acaba perdendo as três mulheres por ele interessadas) – Isto no "Espelho de Três Faces", o conjunto das personagens dos seis romances é o mesmo, fato que os caracteriza como romances cíclicos.

São as altas rodas financeiras e sociais, entremeadas com uma ou outra figura da classe média ou mesmo das classes humildes. É Costa Vidal, líder financista de toda uma vasta rede bancária e empresarial. É o Conde da Balsa, menos poderoso economicamente, mas na ponta entre os detentores de títulos nobiliárquicos. É o professor Lima Ventura, emérito mestre de Direito de Coimbra, e que tem a pretensão de ter influído na formação dos novos dirigentes.

É o Dr. Valadares, figura de literato e acadêmico já superado, porém cheio de prosápia. É o Dr. Eduardo Reis, advogado e lente de Direito, dos poucos dotados de reta intenção e espírito de independência. É Hugo Meirelles – ou Huguinho – figura emasculada de pelintra e ocioso, cujas únicas preocupações são a vida alheia e as festas mundanas; uma réplica do Damaso Salcede, de "Os Maias".

É Gil de Macedo e é Jorge Melo, cujos casamentos de conveniência lhes trazem o esfacelamento do lar e da felicidade conjugal. É o sagaz Moura Teles, advogado provinciano para quem todos os caminhos e conluios são lícitos, desde que o mantenham na esteira de Costa Vidal, o magnata. São os inconformados e até revolucionários Ildefonso Barradas e Pedro Pinto, aquele velho exilado de África, e este engenheiro desempregado por conta de suas idéias políticas.

Como é natural, o fio condutor dos romances dos romances da "Crônica da Vida Lisboeta" é sempre um caso amoroso. E as mais das vezes entre pessoas já comprometidas. Os "casos" se produzem e explicam através da ação dos indivíduos, os quais, entretanto, não são totalmente culpados, pois a sociedade é que os modela.

De maneira que a obra de Paço D'Arcos é em última análise um levantamento e uma crítica da sociedade portuguesa, que nos aparece ainda esteada na presunção do sangue azul e do dinheiro. Não lhe poupa então, e aos homens que ela produz, a ironia e às vezes o sarcasmo.

Por esse conteúdo e esse interesse mereceria Joaquim Paço D'Arcos ser lido. Mas acrescentem-se as suas qualidades formais, como a limpidez da linguagem e a perícia na condução do entrecho, além da qualidade humana e [ilegível] valiosa de uma superior análise de almas.

1969 – n. 150 – p. 10

FIDELINO DE FIGUEIREDO: Lirismo no Ensaio

Ayres da Matta MACHADO FILHO

A efusão lírica marca de peregrina sensibilidade, sempre a transvasou no ensaio. A tal ponto se identificou com as próprias idéias, que elas passaram a integrar-se no mais íntimo da personalidade. "Não li, uma vez, que o meu ensaísmo era o dum poetas lírico privado da expressão poética?" Nessa pergunta afirmativa, define o mestre o seu ensaio lírico, aquele em que todas as vibrações do ser comunicam vida e calor, ainda às reflexões mais frias. Melhor que o procurado alheamento de quem pretende situar-se fora do raciocínio desinteressado, essa humana participação comunica aliciante eficácia à expressão dos pensamentos, tingidos ou matizados pelos eflúvios individuais de todo o ser.

Ao cabo de contas, "pode o homem impersonalizar-se alguma vez?" – pergunta, no limiar de *Últimas Aventuras* o consumado "colecionador de angústias", para em seguida acrescentar: "não ficará em esforço todo o esforço de o fazer? A obra literária é sempre um romance pessoal de chave – ainda a que mais se distancie das expansões da confissão. Hoje estão de todo fora da moda os anagramas, criptônicos e mais disfarces das velhas novelas pastoris, mas poderá ainda quem use a armadura crítica da dissimulação, rota aqui e ali em fugas emocionais, impossíveis de conter. São inúmeros os expedientes da candonga literária..." Recorrendo a eles, particularmente na ficção, de cunho predominantemente autobiográfico, ladeou o embaraço, "dando a esses escritos pessoais forma de confissão dalguns sentimentos profundos, como fazem os poetas líricos" declarou certa vez a Silveira Peixoto.

Fidelino de Figueiredo sempre se esquivou a falar de si mesmo. Três vezes, pelo menos, incorreu na própria censura "por exigência dum editor de Madri, que desejou antepor um auto-retrato à edição espanhola de *Sob a Cinza do Tédio* – Del Tédio, Del amor, y Del ódio – e por honrosa curiosidade duma revista norte-americana, que desejou alguma coisa saber de "My debt to books"... A terceira foi essa entrevista a Silveira Peixoto, incluída no Livro *Falam os Escritores*, primeiro volume (Edições Cultura Brasileira, São Paulo, 1940)

Procede aí ao seguinte balanço das atividades literárias até à data – 1940: "até aos vinte anos, dividi-me ou hesitei entre a crítica e a ficção. Depois optei pela história literária. É a época iniciada pelo *espírito histórico* e preenchida pelos volumes sobre a história da literatura portuguesa e estudos colaterais. Em 1920, comecei a fazer ensaísmo breve e de atualidade, tipo jornalístico, idéias gerais. No ano de 1925, regressei à ficção, para tentar exprimir as perplexidades angustiosas da minha geração. Nasceu aí o romance *Sob a Cinza do Tédio*... e outras obras também. Entretanto, transpunhessa encruzilhada de hesitação e achava o meu caminho. A civilização espanhola, que já observava desde 1913, tomava-me grande lugar no horizonte espiritual, quer na forma de ensaísmo interpretativo. E aí está a gênese de *As Duas Espanhas*, de Pyrene e de outros volumes. Aquele filão delgado do ensaísmo engrossava em corrente dominadora – todo esse rosário de páginas sobre e a crise, em que me esforço por transmudar em idéias o aflitivo aperto do coração, ante esta derrocada da civilização moral, da obra dos nossos pais e maiores, que nos cumpre guardar e continuar. Surgiu, daí, *Menoridade da Inteligência*... e *Interpretações* e *O Dever dos Intelectuais*. Às vezes, as circunstâncias fazem-me voltar a refletir sobre temas que abandonara... O meu ensino levou-me, outra vez, a Camões e escrevi *A épica portuguesa no século XVI*. Uma insinuação gentil de Francisco Pati, o atual diretor do Departamento de Cultura de São Paulo,

reconduziu-me à metodologia da crítica... Fez aqui, uma série de conferências sobre o assunto... E essas conferências determinaram o livrinho editado pelo Departamento de Cultura de São Paulo – *Aristarchos*. Houve, sempre, um fito único em vista: a boa ordem da minha vida interior e o anseio de chegar a compreender um pouco o meu tempo e a minha gente.

Tornou à matéria, anos depois, no limiar de *Últimas Aventuras*, através desta síntese de trabalhosa caminhada: "As minhas aventuras pelo universo das idéias foram ambiciosas, sobretudo quando se compare a extensão dos percursos com o breve alcance da minha aparelhagem modesta. Grandes extensões e grandes temas engodaram a minha curiosidade: a selva negociadora da história literária dum povo multissecular; a esfinge espanhola e seus segredos; os problemas gerais ou a filosofia da literatura; a atual crise das idéias do homem ante o homem. Em meio dessas incursões aventurosas houve sempre uns desvios momentâneos, melancolias de soledade que tentaram expressar-se em formas emotivas ou menos austeras, nalguns monólogos quase novelados ou "nivolas" como chamava Unamuno a esses escritos híbridos... Aqui se contam alguns dos últimos episódios dessas aventuras. Últimos na acepção de mais recentes ou na de derradeiros? Como Deus quiser".

Impressionado com a crítica de alheamento à realidade genuinamente popular, reconhece, na conversão com Silveira Peixoto: "Verdade, verdade, apartei-me demasiado desse povo humilde, do homem anônimo da arqueologia e da etnografia, do homem paisagem – o homem que é afinal, tão português como o da agitação descontentadiça do primeiro plano, o homem-árvore, que representa a continuidade subterrânea das pátrias e o seu grande reservatório de energias. A ele quero voltar, mergulhar no mar profundo da sua alma, percorrer o seu bendito torrão natal, por caminhos diferentes dos lugares comuns do turismo".

Desse depoimento de quase trinta anos, faz parte o projeto de reunir as obras completas, "atualizadas e expungidas nos seus erros e hesitações da aprendizagem" e "além desse livro sobre o povo anônimo e fundamental da nacionalidade, desejo concluir o meu estudo sobre a literatura dos descobrimentos, que tem a pretensão de transformar de modo radical a visão do nosso quinhentismo.

Infelizmente, nem pôde corrigir o aristocratismo abstrato que antigos lhe apontavam, na linha do romance *Os Humildes* "o único do meu ciclo juvenil que não me pejo de citar", (palavras suas), nem logrou retomar a literatura dos descobrimentos. Ainda menos lhe foi dado realizar os sonhos das obras completas "fantasia verdadeiramente épica, por inverossímil". Tirante alguns poucos ensaios críticos, o mais da sua produção, nesses últimos tempos, pertence ao número dos "monólogos novelados", "melancolias de soledade, não isentas de serena e desenganada amargura, no longo crepúsculo de entristecer.

O citado retrospecto bibliográfico e a síntese que o completa balizariam outros tantos capítulos do livro por escrever. Serviriam de roteiro a trabalho como este? Impossível, ainda que a penetração desejada se detivesse na superfície.

1969 – n. 151 – p. 4

FIDELINO DE FIGUEIREDO – II
(O IDEÁRIO)

Ayres da Matta MACHADO FILHO

Disfarçado em mais de um avatar muito diz e faz o grande mestre, metido na pele desse diferentes porta-vozes. Bem longe nos levariam deslindes e exegeses da sua ficção intencional.

Nem seria para menos, senão para muito mais, se alargássemos a outros domínios a consideração do homem e da sua cosmovisão, já a luz de atitudes exemplares, já mediante reflexões educativas, semelhantes às que se seguem.

"Logo no terraço escuro, embalsamado pelos jasmineiros trepadores que o emolduravam, - escreve ele – deixando a custo ver o pestanejar sonolento das estrelas, se travou uma discussão ardida: qual a coisa melhor e qual a coisa pior da vida? Fácil foi chegar a um acordo, quanto à coisa melhor, que é a paz da consciência, ou a contemplação, porque na paz contemplativa se contém tudo bom que a existência condiciona: o pão e o amor, a segurança e a timidez moral, o interesse operoso e contente de bem servir, o trabalho e a cultura que a tudo isto conduzem e ampliam com novas riquezas. Mas a paz estática ante o universo, a serenidade do homem que a tudo e todos ama com solidariedade religiosa e fundura imaginosamente artística, a beatitude perante à beleza de um crepúsculo, tem tantos adversários no vôo da realidade brutal de todas as horas que foi difícil, muito difícil, apontar qual seria o pior deles ou o mais poderosamente maléfico".

Prosseguiu a contenda como no canônico Concílio dos Deuses "razões diversas dando e recebendo", "até que o homem dos crepúsculos – continua – fixando-se nesse caráter individual de cada generalização, propôs, num lampejo de luminosidade síntese, ou de intuição adivinhadora, uma generalização do caráter comum a todas essas generalizações: a coisa pior da vida não é a língua que Esopo serviu a Xanto porque essa também podia ser algumas vezes a melhor; nem é a ignorância, porque esta pode ter como aliadas compassivas a humildade e a bondade. A coisa pior do mundo – que a todas as maldades internacionais compreende e todos os sofrimentos inúteis gera – é o espírito de partido... tem espírito de partido ou sofre dele, voluntariamente ou involuntariamente, quem parte a realidade em cacos, deles guarda um só e despreza todos os outros que integram essa realidade total, isto é a vida e o universo. E como os caos desprezados são a maior parte dessa realidade e como o desdém de cada de cada um não basta para os destruir e pelo contrário, cada caco desprezado é patrimônio único dos outros, a sua consciência envenena-se de ódio intolerante e imaginoso, pertinaz e crescente. Esse espírito de partido não quer ou não pode ver a totalidade do homem e da vida, e da paisagem universal que o defronta. Cada vez o nosso horizonte é maior e cada dia parece mais curto o alcance da nossa miopia. O espírito de partida ou a avareza exclusiva de cada caco da realidade está na base dos fanatismos religiosos e dos sectarismos políticos, dos patriotismos de má vizinhança e no começo de todas as guerras, nas cegas incompreensões contra todas as idéias novas na arte, na ciência e na filosofia, na má educação nas relações sociais, na injustiça e na desigualdade social, nos egoísmos de classe, corporação e profissão, até nas obstinações herméticas do especialismo e no amor da glória – está em tudo que nos divide e que empequenece a vida, em tudo que nos lança uns contra os outros por pensamentos palavras e obras". (*Um Colecionadores Angústias*. Págs. 195-196).

Em outra ocasião ao prefaciar as suas *Últimas Aventuras*, escrevera já: "As consciências livres são só percebidas por outras consciências livres. Trabalham sem nenhum propósito de repercussão imediata, sentem e pensam e exprimem-se para se desembaraçar de confusões e perplexidades opressivas. Esse desvanecimento fidalgo tem, porém, seu reverso para os autores que militem um conceito ascético da função da inteligência. Terão as nossas idéias sido sempre humildes e prudentes, como deveriam ser as idéias de homens que desadoram todos os dogmatismos e só procuram achar o seu caminho e balizá-lo para os que vierem depois?" (*Últimas Aventuras*, pág. 6)

Essa rara elevação no espírito público serve ao intelectual que devidamente situa ma chamada "arte magna". Destoa das costumadas artimanhas do político.

Leio no belo artigo de necrológico que dedicou a Fidelino de Figueiredo, Alceu Amoroso Lima: "Fez o que pôde para tirar a República das mãos dos demagogos, impedindo-a de cair, como caiu, nas mãos dos ditadores. Como todos os intelectuais que se afoitaram em tais aventuras, abandonando a companhia pacífica dos livros para se lançar, por espírito público no retinir das espadas parlamentares ou da praça pública, pagou sua temeridade com a prisão e o exílio, dois títulos de glória a mais para seu escudo de armas lusitanas, dos mais nobres da *intelligentísia* de nossa língua. Contou-me ele próprio que, ao fazer um discurso muito inflamado no Parlamento, um companheiro de bancada lançou em voz estentória a seguinte exclamação: "A atitude do nobre deputado é muito nobre", mas, puxando-o discretamente pela aba do casaco, murmurou: "mas muito perigosa, muito perigosa..."

Nunca renegou a teimosa esperança, expressa nestas palavras, escritas em pleno fragor da segunda conflagração mundial: "Com guerra ou sem guerra, há de chegar uma hora de reconstrução moral e de realização dum estilo político social e cultural, típicos do século XX, coisa muito diferente do velho liberalismo novecentista, dos bolcheviquismos, fascismos, nazismos e sua epidêmicas imitações. Então, seremos ouvidos outra vez, nós os intelectuais aberrantes de hoje, quando de nós só resta essa montanha de papel impresso, que nos guarda os ardorosos ideais, de melhoramentos da nossa espécie, da nossa raça e da nossa grei".

Acompanhar o constante serviço a esses ideais, rastreando atitudes, conceitos, incompreensões, equivaleria a levantar, para admiração e exemplo, essa figura paradigmática, vista de um ângulo iluminador. Mas, como fazê-lo agora?

Pudesse conseguí-lo, e logo passaria ao exame crítico dos seus livros que integram a literatura da crise contemporânea. Com isso, acabaria de avultar, em toda a grandeza das dimensões invulgares, a estatura mental do pensador que, nesse livro-chave que é *O Dever dos Intelectuais*, deixou escrito, com toda a clareza: "E não será o intelectual? Longe de mim o conceito estreito de profissional das ciências, das letras e das artes, de especialista dum setor do saber ou da imaginação, o metrificador hiperestésico, o ensaísta rebuscado ou o erudito de anedotas e miudezas. Intelectual é, creio ou que seja, o homem que se aplica todo à compreender. Interpretar e julgar, a erguer-se a uma esfera superior de valores, ansioso de alargar o seu horizonte e de localizar cada coisa na perspectiva dum vasto conjunto intelectual é o que a etimologia aponta: todo aquele que forceja por entender e transportar para a sua exegese cotidiana da vida as perspectivas e aquisições do seu entender: é o homem que só pela consideração da verdade ordena as suas aquisições, *ad solam veritatis considerationem*, no velho dizer do intelectualíssimo S. Tomás de Aquino, qualquer que seja a sua profissão, mesmo que literatura ciência ou arte não faça. Entre os dois ritmos contrários que formam o drama de toda a cultura, o da inevitável condição animal do homem ou descendente e o dos anelos do espírito ou ascendente – o intelectual que verdadeiramente o é, prefere sempre o último porque é mais fecundo caminhar para uma sagrada utopia que involui para uma torpe miséria".

O caso, porém, é que cumpriria começar pelo historiador da Literatura Portuguesa e pelo crítico, essas duas atividades nele inseparáveis. Na primeira madrugou, como já vimos,

em auto-iniciação consciente. Daria pano para manga qualquer análise dos volumes da *História da Literatura Clássica, da História da Literatura Romântica, da História da Literatura Realista* e mais dos correlatos estudos de literatura, para realçar o que significa essa primeira abordagem crítica do fenômeno literário em Portugal, superior ao restrito enfoque do grande trabalhador que foi Teófilo Braga, pela fundamental compreensão da realidade estéticas, à luz de uma filosofia de altos vôos e de aprofundadas sondagens. Nem haveria ocultar a importância da síntese iluminadora, que se encontra nesse delicioso livrinho, *Características da Literatura Portuguesa*, publicado em 1921, mas ainda hoje, a meu ver, a melhor introdução ao estudo sério do fascinante assunto.

A crítica literária, essa sempre a praticou em toda a sua vida. Por via da peculiar cronicidade, chama-lhe "doença da crítica" e assim a considera em capítulo de livro, de modo geral e particular. Sempre a fêz, em cautelosa humildade: "Cada um de nós percebe-se tão mal de si mesmo que deve duvidar de quanto pensou e escreveu sobre os outros e sobre todas as matéria ao seu pequeno mundo estranhas". (*Últimas Aventuras*, pág. 7) . Já em depoimentos pessoais, já no teatro e na apreciação da obra, desde *A Crítica Literária Como Ciência* até do *Exílio, Aristarchos e Últimas Aventuras*, já na esteira de abalisadas apreciações, poder-se-iam considerar os amplos horizontes dessa crítica. Agora, não. temos de ficar, escolhendo o melhor, no retrospecto de quem pode falar, Alceu Amoroso Lima (*O Diário* 8/5/1967) "Pode-se dizer que Fidelino de Figueiredo foi um marco da crítica literária universal em sua ramificação ibero-americana. ...Benedeto Croce, no início do século, havia colocado a crítica sob o signo da historiografia. Emancipava-a, assim, tanto das apressadas generalizações filosóficas como da reação impressionista. Fidelino de Figueiredo veio logo a ser, na língua portuguesa, o anunciador e o aplicador dos novos horizontes que o genial napolitano abrira à estética crítica". No Brasil, diga-se de passagem, coube a mesma façanha ao próprio Alceu Amoroso Lima, a partir do seu livro *Afonso Arinos*. "Não sob o signo de Compete – continua ele – como Braga ou de Hegel como Crocce, mas sob o signo de Kant o jovem Davi das letras se lançou a uma obra ousada e mesmo temerária: a revisão de toda a história literária de Portugal... E também sob o critério objetivo do seu pequeno e precioso volume, aquela *Crítica Literária Como Ciência*, de 1912, que o coloca como vanguardeiro do "new criticism" nos tempos modernos. Quando os norte-americanos descobriram a "nova crítica" já Fidelino de Figueiredo a lançara há muito e, o que é mais importante, a aplicara, pois, como se sabe, um dos pecados da "nova crítica" é cuidar da teoria que da prática, é espetacular mais sobre o conceito da crítica, do que representar realmente o papel da crítica que é julgamento, ao mesmo tempo objetivo e subjetivo, das obras alheias". E adiante: "sua objetividade crítica, entretanto, sua concepção da crítica literária como "ciência" e não apenas como "arte" (aliás, freqüentemente revista e enriquecida), nem por isso obscurece dois aspectos capitais de sua personalidade, absolutamente excepcional: sua sensibilidade poética e seu fervor cívico".

1969 – n. 152 – p. 8

Fidelino de Figueiredo III – O Escritor

Ayres da Malta MACHADO FILHO

Também por este motivo, estou tratando de Fidelino de Figueiredo, ao cabo de contas, como escritor. Nunca deixou de o ser, em tudo quanto fez, planejou e sonhou. Rematava em livro a incansável atuação, nos mais diversos domínios; quando menos, em observações e ensaios. *Como Dirigir a Biblioteca Nacional* é apenas o exemplo mais ostensivo.

A si mesmo se qualificava só de "homem de letras".

Cabe referência a onipresença do escritor, repetindo o que ele mesmo atribui à palavra, quando traçou os seus "[ilegível] para uma filosofia da literatura".

Voltemos ao depoimento recolhido por Silveira Peixoto: "Amo a literatura e as idéias acima de todas as coisas... o que eu, essencialmente, pedia à literatura, vai-se cumprindo, com ritmo vário, umas vezes lento até a impaciência, outras vertiginoso: gastar [ilegível] longa vida". "E escritor, como fez"? – pergunta o entrevistador, a quem logo responde: "Não sei como vim a fazer-me. Com o dobrar dos anos, suas surpresas más, suas decepções amargas e, também, suas esperanças e suas alegrias sãs, cheguei a crer que a literatura fora para mim uma generosa dádiva do bom Deus, que me entregava a chave de um jardim oculto, uma estratosfera de idéias, uma forma nova e intelectual das 'asas brancas' de Garrett, que, em se cansando da terra, batia-as, voava aos céus".

Homem de leitura e de escritura, freqüentemente aludiu à incomparável arte da palavra escrita, com mais intensa beleza, talvez, naquela [ilegível], em seguida a [ilegível]. Em tudo quanto escreveu, sempre entregou ao público embevecido pedaços dessa vida concentrada. Nunca deixou de assisti-lo o celebrado senso poético. Eu quis demonstrá-lo, muito de indústria, com as citações copiosas, a que ajunto esta, de primorosa beleza.

"O crepúsculo vespertino sob tetos é opressivo, dá-nos uma imagem da aproximação da cegueira, mas recebido e gozado sob o céu livre, em descampadas amplitudes, é de uma beleza riquíssima de sugestões meditativas. A sua variedade dentro da constância só é comparável à da paisagem marítima. Naquele intervalo de suspensão da luz solar direta parece que se suspende também a maldade humana. Talvez a estatística pudesse provar que não há crimes brutais à hora crepuscular, enquanto os há em barda no fundo da noite espessa ou à luz crua do meio dia. Pode-se deixar de acompanhar a variação das formas, das cores e da luz, mas não se deixa de receber em cheio o seu poético influxo – como um ouvinte esquecido da sinfonia, a pensar e a sentir sob a direção dela. A religião sagrou esse momento, o das últimas e mais recolhidas ave-marias; e os românticos exploraram porfiadamente o seu conteúdo de encantos e sortilégios, e criaram uma poética e uma mitologia crepusculares. Era um matiz de sutilezas [ilegível] que só as almas requintadas dos [ilegível] prenhes de arte souberam sentir e expressar. O dia meridiano e a noite densa logo se ofereceram à observação do homem, quando ele abriu os olhos à natureza [ilegível]. Os rubores tímidos da aurora, esses, só entraram na poesia com Homero. E as indecisões fugentes do crepúsculo vespertino só os poetas do romantismo nórdico as recolheram com tudo que dentro de si encerram e soltam liberalmente naquele prolixo arrastar dos raios solares em seus climas. Foram os poetas e os pintores de Álbion, nascidos e formados naquele halo de fantasias da atmosfera, que nos descobriram o crepúsculo e os seus mágicos influxos sobre a paisagem interior e exterior dos homens já cansados de história e arte" (*Um Colecionador de Angústias,* páginas 193 a 194).

O senso poético inspirou-lhe o amor da beleza. A consciencialização deu-lhe satisfação plenária na profissão abraçada. Escritor!... "Ao menos, tropeçando e caindo, o livro na mão, a pena detrás da orelha, fui sempre livre no meu caminho. Livre no pensar e no julgar, livre no erguer castelos de idéias, livre no falar e no calar. Se Mefistófeles me oferecesse o rejuvenescimento, para começar por outra vereda mais fácil à minha escolha, mesmo sem o preço caro da alma não vacilaria: o mesmo – a pobreza, os editores, o jornalismo, as Academias e sua retórica, as conferencias logo esquecidas; mas a liberdade plena do espírito, o juízo livre de espectador de universal curiosidade ante a vida, a amizade e adesão d'alguns nobres espíritos espalhados pelo mundo". [ilegível].

Se homem de letras permaneceu até o fim, pode afirmar-se que se fez [ilegível] porque bem quis, consoante explicou a Silveira Peixoto: "Em criança, corri o risco de ser padre. Minha mãe, não podendo sempre guardar só para si o seu único filho, pensou em o partilhar com Deus. [ilegível]. Com essa idéia, ingressei no Exército aos dezesseis anos. A pena, já então, começava a desempenhar o papel generoso das asas brancas fugitivas... ... embora com declarada desaprovação do meu pai, escapei da farda, fui deixado ao meu gosto pessoal e pude formar-me em ciências geográficas. ... Passados tantos anos de lutas e amarguras, de ilusões e entusiasmos e, também, d'algum compensador triunfo, eu não trocaria o agreste caminho percorrido por outro, largo, juncado de [ilegível], que me conduzisse aos triunfos vulgares: aos grandes empregos e à adulação dos outros, ao dinheiro".

Nasceu Fidelino de Figueiredo em Lisboa, a 20 de Julho de 1888, e ali mesmo iniciou seus estudos, no [ilegível] Central. Contava apenas vinte e dois anos de idade, quando se graduou pelo Curso Superior de Letras, atual Faculdade de Letras. Dois anos apenas depois, em 1912, fundou a *Revista de História*, que dirigiu até 1928, quando esse periódico teve de encerrar publicação. Em período compreendido entre 1914 e 1927, exerceu funções de natureza técnica, no Departamento de Educação Pública de Portugal. Foi, por duas vezes, de 1918 a 1919 e em 1927, diretor da Biblioteca Nacional de Lisboa e deputado de 1918 a 1919. Em 1927, foi preso e deportado por motivos de ordem política. Permaneceu no exílio até 1929. Entre 1927 e 1932 lecionou no estrangeiro: em Madri, México, Estados Unidos, em diferentes universidades. No Brasil, fez conferências por várias vezes e colaborou intensamente nos seus jornais. Esteve contrariado pelo Governo de São Paulo, onde fundou o ensino superior de literatura portuguesa e criou escola, cujo principal representante é o professor Soares Amora. Pertenceu a numerosas e importantes instituições culturais do mundo inteiro. Motivos de caráter político impediram-no de ser nomeado catedrático em qualquer Universidade portuguesa. E quis, nesses últimos anos, voltar para morrer em Portugal, [ilegível].

[ilegível]. Ainda publicou diversos livros, pensados e escritos durante a enfermidade. Voltando a referir-se ao nosso autor, a propósito do seu falecimento, que ocorreu dez anos depois, em 1967, já teve coragem para minudenciar: "Vitimado por grave enfermidade, que aos poucos lhe dificultara os movimentos e contraíram os dedos, além de lhe tirar a articulação da palavra, o mestre sentava todas as manhãs à sua mesa de trabalho para bater nas teclas da máquina de escrever, com um dedo teimoso, a luminosa redação de novos ensaios de literatura e história". Efetivamente, teve o mesmo fim de Valéry Larbaud, semelhante à resistência heróica na laboriosa serenidade, da qual nos deixou exemplo o jornalista Assis Chateaubriand. "E quando pôde retornar à sua pátria querida – escreve Tristão de Athayde – quis Deus permitir que fosse ferido na arma que só usara para o bem, para a beleza e para a inteligência: a língua. Mas conservou intactos, até à morte, no silêncio dos seus últimos anos, a pureza e a lucidez de espírito. E é no reino do espírito que sua luz nunca se apagará na história de nossa língua, de nossas letras, de nossa civilização.

Aqui poderia eu terminar, se não deseja-se fazê-lo com palavras do próprio Fidelino de Figueiredo, baseadas em pensamentos de outro raro espírito, irmão do seu – [ilegível]. Foi

ele um dia visitar ou fez que visitara um velho poeta cujo nome ia já [ilegível] nas gerações modernas. O poeta resignava-se. E como o visitante sofresse desse lapso da tal justiça da História, sublimou esse esquecimento numa explicação verdadeira e belíssima: "Sim, o meu nome vai esquecendo, quase ninguém o cita já; mas é agora, quando se esquece o meu nome, é talvez agora que o meu espírito, difundido no do meu povo, influi mais viva e eficazmente. Produz-se um pensador ou um artista, e enquanto a sua obra não passa à alma do seu povo, enquanto lhe é estranha e com ele se choca, necessita de levar consigo o nome de seu pai. Mas quando se tornar pensar nosso, pensar dos que nos rodeiam, quando o nosso sentir se une ao de nosso povo, quando a nossa voz se afina com o coro, enriquecendo a comum sinfonia... então o nosso nome some-se pouco a pouco. As nossas idéias já são de todos; a efígie da nossa moeda deliu-se e com ela a legenda; e a moeda corre ainda porque é ouro de lei. Quando menos se fala de um escritor, costuma ser muitas vezes quando ele mais influi". Cumprir-se-á o voto da esperança com o próprio Fidelino de Figueiredo, que assim o exprime: "Um dia, quando os furacões da desordem moral amainarem e voltar o gosto pela vida em profundeza, pela boa arrumação das idéias e pela compostura ética todos os espíritos da minha formação subirão na estima pública, pelo que sua obra continha de vibração e dor sincera ante a crise da civilização, pelo seu esforço de compreender o homem e de lhe ordenar as idéias, cada qual sondando, à busca da essência moral da sua gente e da sua terra".

1969 – n. 152 – p. 10

Antônios do Século XVII

Hélio LOPES

O século XVII apresenta, no Brasil, quatro Antônios, contemporâneos, que ilustraram a nossa parenética. O primeiro deles, Antônio Vieira (1608-1697), não apenas supera os demais em volume de obra e qualidade artística de seus sermões e maravilhoso da imaginação, como, pela atividade extrema exercida na política, transformou-se numa figura impar não só do mundo português, mas também dos maiores que a oratória de todos os tempos já viu.

Aquela dupla faceta de sua personalidade – missionário e cortesão – que o joga entre o céu e a terra e o empenha na catequese do selvagem e o arrebata nas futricas palacianas, faz de Antônio Vieira personagem das mais contrastantes da nossa história literária e exemplar perfeito do nosso barroco seiscentista. Por demais conhecido, não nos demoremos nele.

Antônio de Sá (1627-1678), também jesuíta, amigo e discípulo de Vieira, com quem conviveu, em 1662 no Colégio do Porto, mais dedicado embora ao ensino dentro das escolas de sua Ordem, entregou-se, como seu modelo, à catequização dos indígenas.

A admiração que votava ao companheiro de púlpito fez de Antônio de Sá perfeito imitador de Vieira. O êxito alcançado por suas pregações em Portugal quase que o retém na Corte. O desejo, no entanto, d se entregar ao serviço dos índios satisfaz-se com seu regresso à pátria.

Parece não ter sido pequena a atividade de Antônio de Sá como pregador. Restam, porém, poucos de seus sermões. Catorze apenas, conforme Serafim Leite. Laudelino Freire dedicou a Antônio de Sá o volume XII da "Estante Clássica" da revista de Língua Portuguesa (1924) publicando cinco dos sermões. Também, foi a última tentativa que se efetuou para mais recente divulgação da obra deste jesuíta. O mais que existe é citação de seu nome sem conhecimento da obra.

Quantos se tem ocupado de Antônio de Sá não deixam de lhe realçar os dons oratórios e a pureza de linguagem. José Veríssimo reconhece-o como a Eusébio de Matos, fundador da eloqüência sacro brasileira.

Menos conhecido que os dois jesuítas é o padre secular Antônio da Silva, nascido na Bahia e, conforme Sacramento Blake, em 1639. Estudou no colégio dos inacianos em sua cidade natal e exerceu o ministério em Recife, como vigário da igreja do Corpo Santo.

O mesmo bibliógrafo emite o seguinte juízo crítico: "Foi um dos mais notáveis e eloqüentes pregadores do Brasil. Alguns dizem que na pureza e elegância da linguagem rivalizou com muitas vezes com o padre Antônio Vieira e que não foi inferior a Monte Alverne, São Carlos e Antônio de Sá". Inocêncio é mais cauteloso no elogio. Diz que os sermões "não deixam de ter seu mérito e são ainda dignos de estima".

Desse pregador conhecemos "Sermões das tardes das domingas de quaresma, pregados na Matriz do Recife do Pernambuco no ano de 1673". É uma coletânea de seis sermões, publicada em Lisboa, na oficina de João da Costa, em 1675.

Com raro engenho, nos cinco primeiros, à base de um texto extraído do Gênesis, discorre sobre os cinco enganos de adão, que o fizeram perder-se. No sexto, prova a missão do Cristo em reparar os erros do primeiro homem. Por que a Cristo se deu esta missão? "Não remedeia melhor quem mais pode, não remedeia melhor quem mais ama, só remedeia melhor quem mais sabe". Por isso, não ao Pai a quem se atribui o Poder; não ao espírito Santo a quem

se atribui o amor, mas ao Filho a quem se atribui a sabedoria é que competia fazer-se homem a fim de corrigir a falta de Adão.

Vê-se pelo enunciado a que subtilezas de pensamentos vai entregar-se o orador. A estrutura, porém, desses sermões é extremamente simples. Antônio da Silva não recorre à forma silogística tão cara aos escolásticos e tantas vezes tão perceptível em Vieira para provar a verdade. Ele desenvolve o tema com naturalidade, leveza, graça e até com velada ironia. Proposto o assunto, ilustra-o com exemplos tirados da história profana e religiosa ou tirados da própria natureza. Isto é: não se perde em abstrações teológicas, mas corporifica a sua doutrina em exemplos concretos. Não joga apenas com os conceitos, trabalha mesmo com os fatos. O trecho seguinte exemplifica: "Todo o insensível tem ordem entre si, só os homens nenhuma ordem seguem. No céu os astros com seus excessos ou diminuições não alteram seu lugar; no mar os peixes não confundem as suas comunicações; [ilegível]? Como era possível florescer a terra com sua variedade, se todas as árvores quisessem ser palmas? E como podia conservar-se o céu e a terra, se Júpiter quisesse descer à primeira espera, se Vênus quisesse resplandecer na quarta, se Mercúrio se não contentasse na sua? No bruto do insensível quer Deus deixar regras para o presumido do irracional, que não conhecendo quem é, um quer ser Deus como Adão; outro quer ser só no mundo como Caim; outro subir ao céu como Nembrot; outro quer tudo para si como Acab; outro quer ser eterno no governo como Herodes; outro quer dominar tudo como Assur. De todos estes desconcertos do homem é causa a ignorância que tem de si na matéria..."

O estilo é o que se vê. Uma opinião formada reduz os seiscentistas a um padrão de prosa confusa e cheia de arrebiques, quando não de todo arrevesada e incompatível com o gosto de um leitor atual mais ou menos consciente daquilo que seja linguagem literária. Antônio da Silva desfaz o engano. O vocabulário é corrente, a sintaxe é simples. As inversões, que das figuras é a de que mais aproveita, são naturais. Quando usa os artifícios da retórica é com tamanho discernimento que mal damos por eles.

Nesses sermões quaresmais, diríamos que a prosa de Antônio da Silva é quase de to coloquial. Ele se dirige aos ouvintes como alguém que deseja ser entendido naquele mesmo instante. Não recorre a refinadas subtilezas do pensamento nem a acrobacias de linguagem. E sabe ser irônico no momento dado. Da ignorância de Adão e Eva a que bastou a fala da serpente para os ludibriar com a fruta que, saboreada, os faria sábios como Deus, o orador aproveita para insistir sobre a necessidade do estudo acurado, trazendo a sentença de Pérsio (quem quiser ser sábio que se consuma sobre os livros), [ilegível]. Não há quem não queira ser sábio, e cuidam alguns que comendo e bebendo se adquire a sabedoria. Quantos há que porque leram quatro papéis que tem corrido o mundo todo, se consideram árbitros da ciência? Muitos com alguns parágrafos, que mal entendem da Ordenação, já se publicam jurisconsultos famosos, outros porque leram os enredos de uma comédia, às claras se apregoam poetas famosos. Oh, que grandes ignorantes! Mas, oh, que legítimos filhos de Adão!

Onde as qualidades barrocas de estilo de Antônio da Silva mais aparecem é na oração fúnebre da princesa D. Isabel Luísa Josefa, pronunciada na Misericórdia de Olinda, no dia 5 de fevereiro de 1691.

Duas circunstâncias envolvendo este discurso merecem ser observadas. Em primeiro lugar, o mesmo orador, em 1669 saudara o nascimento da princesa. (Parece que se perdeu a oração genetlíaca ou nunca foi publicada. Não a encontramos citada em lugar nenhum). Antônio da Silva lembra isto no exódio e veja-se com que felicidade: "Quem havia de dizer que celebrando eu os aplausos do vosso nascimento no templo do Salvador, torne agora a pregar as lágrimas de vossas exéquias na igreja da Misericórdia? Grande lástima, que viva mais quem diz os louvores que quem os merece! Porém estas mesmas circunstâncias nos podem enxugar o pranto, porque a quem teve o Salvador no berço não podia falar a

Misericórdia no túmulo". Em segundo lugar, a pouca idade com que faleceu a princesa. Recorre, então, o orador, à falta de realizações mais dignas de reparo, à nobreza da geração, à formosura e à discrição de D. Isabel (baseado, evidentemente, em citação do Antigo Testamento), e com isso encontra a divisão tríplice de que precisa para desenvolver o elogio. Mas, que tem a ver esses dons com a morte prematura da princesa? Aqui está o engenhoso da composição. A nobreza da geração, o esplendor da beleza, a graça da discrição, eis os sinais certos da curta vida. "Diz Deus: quero que conheçam os homens que a maior soberania é a mais caduca; a maior formosura é a mais frágil; a maior discrição é a mais perigosa... Porque se o soberano durasse, se o gargalho permanecesse, se o discreto não perigasse, o humano teria cultos de divino, o mortal teria respeitos de eterno, o terreno teria durações de infinito...". É o que desenvolve e prova. Chegando, porém, ao fim, havia [ilegível] exaltar as virtudes pessoais e não apenas as graças concedidas pela natureza. É a parte mais frágil do discurso. O orador, porém, retoma a abandonada altura na rápida peroração.

O que já dissemos sobre o estilo de Antônio da Silva não precisamos repetir aqui. É a mesma simplicidade, a mesma clareza, a mesma harmonia. Certos recursos literários da época aparecem com mais freqüência com o jogo de palavras semelhantes e diverso sentido ("a mais fiel balança para pesar o ilustre da geração... é o pesar com que nos deixa"... "Aquele que com mais pressa corre... com mais preço se eleva" etc.), a sintaxe de colocação não é rebuscada, jamais obscurece o pensamento. Em resumo: eis um representante da oratória nacional com méritos bem dignos de serem relembrados. Infelizmente de Antônio da Silva até hoje pouco se conhece. Além dessas duas publicações que acabamos de resenhar, [ilegível] não conhece mais nenhuma. Sacramento Blake e Barbosa Machado citam ainda a oração fúnebre que fez do bispo governador de Pernambuco, D. Matias de Figueiredo e Melo. O livro de "Memórias da Vida e Ações de D. Estevão dos Santos", Barbosa Machado o viu em manuscrito e diz que chegou a ser impresso até o caderno D.

Antônio da Silva morreu nos últimos anos do século XVII.

De bem menor valor, em nossa opinião, mas de não pequeno interesse é o derradeiro dos Antônios que juntamos nessa pequena memória: Antônio do Rosário. Ignora-se o ano de seu nascimento. A morte ocorreu a 8 de setembro de 1704. Da terra onde nasceu e das peripécias da vida por que passou, dá ele mesmo testemunho: "entre vossos filhos e irmãos (dirige-se a Santo Antônio) entrou um pecador que, por ter vosso nome, por ser de vossa pátria e não muito longe da rua em que nascestes, por ter o vosso hábito e ser da vossa Província (a de Santo Antônio do Brasil), por ter suas mudanças e variedades no estado religioso (primeiro foi agostiniano, depois secular e, agora franciscano), por ter o vosso oficio (o de pregador), por vos desejar servir e imitar, pede..."

Jaboatão faz os maiores elogios a Frei Antônio do Rosário e com os censores da "Feira Mística" exalta-lhe os dotes oratórios como excepcionais. Que vem a ser a "Feira Mística"? É uma série de treze sermões pregados antes da festa de Santo Antônio, no Recife, em 1688. O tema é um só, o "vanitas vanitatum" de Salomão. É a vaidade que há no comércio, na beleza, nas riquezas, na ciência, na valentia, nas residências, na geração, na sensualidade, na vida, na gula, nos pensamentos, na racionalidade mesma do homem. A esses treze ajunta mais dois pronunciados na festa do Santo.

Lendo Antônio do Rosário sente-se a presença de um orador eminentemente prático, interessado em comunicar-se com os ouvintes. Ainda que se deleite em rebuscamentos metafóricos, não chega, senão raras vezes, ao sibilino da idéia. Os assistentes tê-lo-ão ouvido com prazer e, em alguns passos, rido com gosto. Antônio do Rosário fala do que vê e do que sabe e o povo o reconhece muito bem. Digno companheiro de Gregório de Matos em vergastar a vaidade de presunçosos fidalgos! Ter-se-ão conhecido o poeta e o pregador?

Ouçamos como fala Antônio do Rosário: "Neste clima é mui notável a vaidade que há de nobrezas e fidalguias. Não sei estes espíritos donde procedem, se das minas de baixo, se

dos ares de cima. O ar por tão benigno e o terreno por tão rico e fértil capazes são de produzirem tais alentos e generosidades. Não duvido da nobreza, admiro a jactância, reprovo a vaidade por demasiada e universal. Não há terra mais fumosa do que esta, mas muito mais são os fumos do que os tabacos. Das chaminés mais ferrugentas saem fumos que chegam às nuvens e passam das nuvens, porque se querem fazer estrelas do firmamento os que vivem debaixo da zona tórrida. Por não nos tirarmos das louceiras... reparem que cá neste novo mundo toda louça branca se vende por fina. Ainda que seja de dúzias, toda se quer fazer da china no preço, mas não no nome. A louça parda não se contenta com ser púcaro da maia, toda quer ser de Estremós, por ser este seu paraíso. A louça vermelha toda quer ser abaeté. A louça preta tem sua ganja... Todos querem que lhe chamem senhor Capitão, senhor Alferes... se cá houvessem como em Portugal, melhor armava cá a feira das vaidades mas se não temos feira de filho, temos a universidade de pai... Há homens e mulheres cá que podem ler de cadeira vaidades ao mundo, naturalmente sem muito estudo, porque a terra é mui fumosa e mineral, mui viçosa e doce; sempre está de gala, sempre de verde, sempre bizarra e louça, sempre fértil e presumida". Percebe-se como o torneio fraseológico de Antônio do Rosário está muito mais ligado ao de Portugal do que o de Antônio da Silva; percebe-se a crítica social em tom de gracejo, facilmente entrevista na metáfora da louça e do fumo, e a presença de brasileirismos.

Poderíamos duplicar os exemplos se necessário fosse. No entanto, um ainda para notarmos a frase plástica, expressiva do autor, um tanto quanto na aparência histriônica, fazendo lembrar os missionários populares em tempos da Idade Média. "(Aos gulosos) chama lagostas, ou pulgões, porque são bichos que não tem mais do que boca, ou todo o seu corpo é boca... é aquela ânsia, pressa e fadiga com que comem os gulosos. Levantam os braços, arregaçam as mangas, estendem as mãos, aguçam os dentes, avançam-se à vianda com tal fúria e resolução que dizem ao prato que ou ele há de ficar limpo ou a barriga há de arrebentar".

É pena que Antônio do Rosário tenha o amor do trocadilho fácil, algumas vezes banal e recorra, pela necessidade de provar o que quer, a violências de interpretações inadmissíveis. Os aspectos humanos, porém, de seus sermões, o retrato do Brasil que nos vislumbra com seu luxo, sua vaidade, sua preguiça, sua riqueza natural fazem de sua obra, ao menos desta que temos lido, um recreio agradável ao espírito mais ou menos desprevenido contra este gênero que, não fossem outros valores, inclusive literários, dificilmente seria hoje aceitável.

Dos quatro Antônios, cada qual tem seu mérito. Embora de tão desigual valor, achamos que nenhum deles desmerece atenção. Salvo Vieira que sempre a teve completa e total. Se por mais não fora, ao menos por representarem um pouco daqueles muitos que, através da palavra, instruíam, formavam e alimentavam nosso gosto literário. E sobretudo por nos terem deixado alguns belos exemplares da prosa seiscentista no Brasil.

1969 – n. 153 – p. 5

À Margem de *Terra Sem Música*

(II)

Maria Lúcia LEPECKI

Terra Sem Música é um romance estruturalmente intrigante, e tanto mais o é, quanto mais se pensa nele como o coroamento de um processo evolutivo que lenta e quase imperceptivelmente se delineia ao longo da ficção de Fernanda Botelho. À primeira vista, este romance pode parecer ter muito pouco em comum com a restante ficção da Autora. Uma análise acurada de técnicas e processos (de "artifícios narrativos") revela, entretanto, nítido parentesco entre este e os outros romances de Fernanda Botelho. Com a perspectiva dada por este último livro esclarecem-se diversos problemas dos anteriores e um processo desmitificador do romance (processo que incinde sobre aspectos vários) pode ser considerado como existente, na Autora, pelo menos desde seu segundo romance, *Calendário Privado.*

O primeiro fato que nos impressionou na ficção de Fernanda Botelho, quando, pela primeira vez, tomamos contacto com ela, foi uma nítida tendência para a fuga da narração tradicional, sobretudo no que diz respeito à onisciência do Autor. Essa fuga revela-se num processo de contestação de verdades (de natureza sobretudo conteudística, nos primeiros romances) estabelecido a partir do momento em que várias personagens assumem, transitoriamente, o papel de narradoras. Falando diretamente ao leitor, a personagem apresenta uma visão do universo romanesco que nem sempre c a mesma da Autora. Tal processo, que implica na preponderância do ponto de vista da personagem tem duas fases nos três primeiros romances, há uma nítida *convivência* Autora/personagem dentro do mundo romanesco, o que se revela, por exemplo, nos diálogos e monólogos interiores indiretos. Em *Xerazade e os Outros,* os diálogos interiores integrantes da parte do romance que leva o título geral de "Personagens" são diretos, mostrando que a Autora recuou nitidamente, deixando no primeiro plano a personagem que assim se torna (evidentemente por "artifício") a única Autora. Note-se que várias personagens fazem diálogos interiores diretos o que significa que o romance tem na realidade vários "autores" (o que se comprova inclusive pelas diferenças estilísticas entre os diálogos) embora tenha um só organizador exterior do mundo romanesco (a Autora "real" do livro). A apresentação de verdades várias (de natureza conteudística) por personagens-várias desmitifica a "verdade" do acontecer do romance: haverá tantas verdades quantas forem as versões dela apresentadas pelas personagens; ajunte-se a isto que a Autora — Fernanda Botelho não interfere para apontar a última verdade do romance, que deverá ser assim conhecida dentro de uma linha de síntese dos aspectos apresentados.

Enquanto os primeiros livros de Fernanda Botelho desmitificam o romance a partir do conteúdo (ou principalmente a partir disto). *Terra sem Música* o faz sobretudo a partir da organização do objeto narrativo. Vejamos como. Em primeiro lugar, trata-se de romance que contém outro romance, escrito pela personagem Antônia; o recurso é comum (lembre-se *A Ilustre Casa de Ramires)* e tem a específica função de aprofundar o espaço-tempo romanesco. No caso de Eça, o aprofundamento é de natureza histórico-psicológica, enquanto em Fernanda Botelho é de natureza nitidamente psicológica. De fato, *O Livro de Pitch,* inserido dentro de *Terra sem Música* estabelece um contraponto entre Antônia, personagem do primeiro plano do romance e Pitch, personagem do segundo plano. Na verdade, Pitch e Antônia são duas facetas do mesmo *eu* e Pitch é o recurso de que dispõe Antônia para um relacionamento humano que não encontra em outras pessoas do seu mundo. A frustração da convivência é

suprida pelo diálogo entre um eu e o outro eu. Assim, é no *Livro de Pitch* que *Terra sem Música* se torna romance de pensamento, porque é nele que Antônia-Pitch coloca nesse nível a sua problemática (o que não significa que não a coloque também em ação). Paralelamente, a presença de um romance escrito pela personagem retoma um dos aspectos importantes do *tempo da personagem* na obra de Fernanda Botelho: o tempo ficcional, encontrado em *Xerazade e os Outros,* onde, duas personagens, basicamente diferentes como modos de ser, Vina e Gil Dinis, ficcionam por necessidades de estruturação do mundo interior e, eventualmente, de "moralização". Aqui, entretanto, o tempo ficcional é quantitativa e qualitativamente diferente do mesmo tempo em *Terra Sem Música,* porque tem menor duração e porque não e essencial à estrutura do romance. *Terra Sem Música,* pelo contrário, não poderia existir sem o tempo ficcional levado as últimas conseqüências no *Livro de Pitch.* Sob o ponto de vista do conteúdo, a presença do livro que escreve a personagem em *Terra Sem Música* é elemento importante para que se perceba como a personagem-autora procura a comunicação: procura-a não com os outros, mas consigo mesma (outro ponto de contacto com os anteriores romances de Fernanda Botelho), mas com um *si mesma* dramatizado a dois níveis: ao de transformar cm personagem uma parte da própria personalidade e ao de se transportar, transformada cm duas, para circunstância dramática.

No que diz respeito à estrutura do romance, até o décimo segundo capítulo, o leitor é levado a crer que há um romance escrito pela Autora "real" e outro escrito por Antônia. O décimo terceiro coloca o fato em questão, visto como não pertence ao *Livro de Pitch* (pelo menos não inteiramente) mas, mesmo assim, é escrito por Antônia. Fica então uma dúvida: onde colocar este capítulo? Constituirá um terceiro nível do romance, ou integrar-se-á era um dos dois níveis anteriormente delimitados? Encontra-se aí outro elemento desmitificador em que a Autora "exterior" coloca em causa a autoria mesma do romance. Antônia seria uma romancista que escreveu um romance onde uma personagem escrevia um romance? (Lembre-se que em *Xerazade e os Outros,* no diálogo interior de Gil Dinis ocorre fato do gênero, em uma das estórias que conta a Xerazade). Ou Antônia seria uma personagem que interferiu no plano criador da Autora, após "tomar forças" no exercício literário que é escrever o *Livro de Pitch?* Parece-nos que a solução do problema não é tão importante quanto a colocação de seu significado: sem dúvida a contestação de uma "autoria" definida e definidora. O problema da autoria, aliás, é sugerido logo no início do romance quando, na narrativa em terceira pessoa, aparecem passagens era grifo que representam o pensamento de Antônia sobre p que acontece. Os mesmos pensamentos, expressos e em idênticas palavras, reaparecem em *O Livro de Pitch.* O fato pode ter duplo significado: ou a narradora "real" dá prioridade à personagem (ao seu tempo interior, especificamente) quando necessário, ou Antônia é tão lúcida narradora dos fatos quanto de si mesma (o que implica em que seria a autora dos dois planos do romance, "artificiosamente" divididos em narração em terceira e em primeira pessoa). Ainda aqui outro problema se coloca em relação à presença de Antônia como autora de ambos os planos do livro: a apresentação dos fatos na parte narrada em terceira pessoa constitui narrativa baseada em observação muito próxima do fato; sente-se que a posição de narradora não é de total onisciência. O que se comprova pela presença de descrições e de diálogos "esfacelados comprovadores de que quem narra é testemunha atual do fato. Isso já ocorria em outros romances de Fernanda Botelho, mormente em *Xerazade e os Outros,* onde, no "coro I" sente-se a Autora como integrante do grupo de figurantes apresentados.

São esses alguns dos problemas que coloca *Terra sem Música,* romance de tantas sugestões para um crítico. Fernanda Botelho, retomando a problemática-base de sua prosa de ficção, leva-a aqui a alto grau de maturidade técnica a que corresponde, paralelamente, maior grau de maturidade humana. De fato, de todos os seus romances, é este o que mais profunda e mais veridicamente coloca o problema da comunicação e da compreensão entre pessoas.

1969 – n. 155 – p. 10-11

O UNIVERSO CIRCULAR DE FERNANDO PESSOA

Marco Aurélio MATOS

Fernando Pessoa já não é exclusivamente o grande poeta português: passou a ser também o competidor implacável de Camões. Ambos descem como paralelas vertiginosas até ao fundo da alma lusa, transcendem-na pela força centrípeta de sua potência poética e convergem necessariamente rumo ao universo do homem do Ocidente submetido, a seu tempo, às decisivas tensões criadas por dois momentos capitais de crise global: a antiga, com a despedida dos valores fixados pela Renascença, pelo mundo paradisíaco dos conceitos, pela normatividade exemplar vigente no exercício das formas estéticas, pelo reinado soberano e sacral da proporção áurea e das simetrias interrogáveis; a moderna, que lança o poeta e o artista na busca desesperada da unidade perdida, da harmonia superior que o sentimento estético renovado tornou trágico e, por isto mesmo, opressor. A idade antiga – e com ela a Renascença – biografou poeticamente o universo para assim tentar o conhecimento indireto do homem; a idade contemporânea, que se edificou nos subúrbios da Renascença, viu-se desamparada dos deuses de adoração e teve de biografar o homem e suas máquinas poeticamente para assim a entender o universo. São momentos complementares do fluir histórico, mas com os sinais significativos de sua sabedoria e de suas intuição evidentemente de valores trocados.

Camões e Fernando Pessoa – ao menos para as exigências específicas e mais profundas do mundo atlântico – são os dois intérpretes modelares desses momentos, na sua visão do mundo e das coisas do mundo a partir da construção poética ou poetizante exaustiva. Ambos erigiram as estruturas poemáticas do mundo que lhes era próprio e circundante sob a égide de forças e realidades agônicas: são poetas cujo gênio criador acha-se eqüidistante de todos os pontos que configuram, historicamente, esses dois universos em crise de transição. Organizaram o caos antes que este destroçasse as antigas cosmogonias, já em fase de irreversível aniquilamento.

Camões dinamizou a língua portuguesa e consolidou, para sempre, o seu ritmo épico binário e as linhas intermitentes de sua comunicabilidade afetiva: facultou-lhe audaciosamente a assunção ao lugar privilegiado junto à heroicidade clássica e ao exercício de um lirismo superior, coerente e específico de um povo. Entregou à sintaxe as articulações de uma mecanismo de que precisava no momento: expressão exaustiva de sua genialidade, de uma humanidade, de masculinidade resgatadora. Ousou injetar-lhe também a carga insólita e afrontosa de sua explosiva feminilidade: obrigou a língua portuguesa a curvar-se diante das ambigüidades andrógenas inerentes à personalidade criadora, notadamente a do poeta maior. Transferiu para o mundo irrequieto e plástico de uma civilização hidráulica, e de um só golpe, todos os mistérios perdurantes da Cidade antiga: os murmúrios antropomorfizados de suas fontes e rios, os avisos mal escutados de seus oráculos, as promessas dadivosas e idôneas de deuses saturados da competição heróica dos homens, mas despojando-os anacronicamente de seu significado inicial e traduzindo-os para as nascentes exigências de um povo que ainda precisava dos estímulos pessoais da fábula pagã. Buscou nos vernáculos impossíveis da grande Itália os ritmos que poderiam alimentar, melancolicamente, uma linguagem de descobertas. Camões tornou contemporâneo um Portugal arcaico – contemporaneidade que não se expressou pelo entusiasmo vinculado às promessas da nova ciência, mas preferentemente, pela linguagem mística – linguagem de sínteses que violam a tirania do

espaço e tempo – e pelos caminhos mais amplos e duradouros da Poesia, em cujo terreno fez germinar soberanamente a "última flor do Lácio inculta e bela..."

Fernando Pessoa repete os doze trabalhos de Camões: é o organizador contemporâneo e solitário de um cosmo único na criação poética de língua portuguesa, cujas irradiações vão-se impondo progressivamente a todo o mundo europeu. Centrado solidamente na galeria de grandeza dos poetas insubstituíveis, sabe-se hoje que a cultura européia o vai descobrindo com aquele assombro de quem ignorou, ineptamente e por tempo incrivelmente dilatado, um de seus vizinhos exemplares: a barreira da língua terá sido, neste como em outros exemplos, o dique que configurou o escandaloso isolamento.

O poeta Fernando Pessoa desejou, confessada e programaticamente, dirigir sua potência poética a partir de si mesmo. Nisto distingue-se, mais uma vez, da tradição cultural que vinha manifestando horror ao plano confessional (direto ou indireto) da Poesia, à exceção do mesmo Camões e talvez de Antero: a poetização de sentimentos e impulsos pessoais não-canônicos, com a coerência da coragem que advém do ímpeto de conhecer-se e de pintar-se a si mesmo pelas resultantes desse conhecimento – dados afrontosos às categorias ingênuas e estanque do convencionalismo preferentemente erótico – foi em Fernando Pessoa uma técnica e uma necessidade de revitalização estética, a fim de aprender em forma eficiente (significativamente poética, vale dizer) as energias irreprimíveis de sua continuada intuição. Foi a forma dessa energia. Será que não poderíamos dizer de Fernando Pessoa aquilo que de Shakespeare disse Keats: *"Shakespear led a life of allegory: his works are the comments on it?"*

As intuições e exigências poéticas dos momentos de crise sofrem de uma sofreguidão exasperante: a velocidade de suas seqüências costumam exaurir as potencialidades mais profundamente arraigadas do criador. Há pressa em captar os sinais mais prementes de uma angústia que por ser exemplarmente pessoal e aparentemente intransferível, não deixa no entanto de ser também a expressão legítima de uma espécie de inconsciente comunitário – lugar natural onde habitam as várias escalas do medo, da esperança, do desespero, do ódio, das euforias mal alimentadas e mal satisfeitas. Por isto mesmo, propôs-se Fernando Pessoa ser a medida de todas as coisas, forma alternada de um protagonismo radical e de desdobramento generosos que buscavam as realidades derradeiras nos estímulos de maior força e presença. Em essência, no entanto, Fernando Pessoa é o mistério da poesia: só os grandes poetas têm o angustiante privilégio de evidenciar esse mistério.

A poesia, por haver ultrapassado nele as inibições congeladoras das escolas formais, sem as limitações referenciais à temática tradicional como tal, foi para ele, não uma segunda natureza (como retoricamente e rafadamente se costuma dizer) mas a natureza toda inteira, aquilo que o diferenciou como *homo oestheticus*, segundo a rigorosa conceituação de Spranger: "*...dass er alle seine Eindrücke zum Ausdruck formt*" – isto é, aquele que transforma todas as suas impressões em expressões: todas as suas construções expressivas, toda as suas pujantes transcendências, reduziram-se a esse foco de valor estético. Sua "vontade de forma" era maior e mais absorvente do que sua vontade da criação. A forma animadora e libertadora da arte está nesta utilitária, relacional conceitual. Para o poeta genuíno o mundo amanhece todos os dias com a mesma animação de aurora dos primeiros momentos da criação. A forma animadora e libertadora da arte está nesta contemporaneidade absoluta: os focos de natureza nô-poética, impossíveis de reduzir-se à expressividade poética não contam como estímulo de vida, são setores sem alma da realidade. A realidade mesma é vista e sentida *subspecie oestheticitalis*...

Era em Fernando Pessoa tão característica essa auto-vinculação criadora que apenas aparentemente conseguiu fingir a multiplicação de sua sensibilidade – impossibilidade essencial – e através de um processo típico de invenção: os heterônomos são, psicologicamente e ontologicamente falando, tão-somente uma exigência profunda de

unidade. Unidade que já se achava nele, mas que ilusoriamente concluiu por que existir sob a unicidade de um ortônimo: a heteronomia é uma confissão espetacular (não desejada conscientemente da carência, uma técnica de compensação, e nunca expressão de multiplicidade natural ou de desintegração de focos criadores originariamente outonomizáveis. A constitutividade dinamizadora é a inicial, centrada irremovivelmente em Fernando Pessoa ele mesmo não poderia construir-se ao longo das denominações que quis invalidamente prevalecesse para os seus personagens. A função mágica da heteronomia (direito formal que a cada autor assiste em sua mais absoluta plenitude, *literariamente*) não é uma fuga se si mesmo, ao contrário: é busca, concentração diversificada em si mesmo: tem, independentemente do criador, função convergente, centrípeta. Exigência de prospecção individual, autobiografia da individualidade que teme as surpresas eventuais da própria biografia, suspeita intuitiva de um demonismo que se prefere deslocado para outras instâncias, afirmação dissimulada de rebeldias heréticas que se reconhecem como violadoras dos tabus e dos totens que dão equilíbrio à conjugação dos valores correntes da *polis*, da *civitas*, expressão lúdica de onipotência. Mas representam os heterônomos, sem dúvida nenhuma, as partes profundas em que se dividia a integridade de Fernando Pessoa – com os meios literários adequados à diferenciação de cada um deles representados concretamente no estilo, nas preocupações, na visão da vida e da morte, nas obsessões e nos interesses específicos de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. A verossimilhança é dada, ao modo cinematográfico, pela velocidade que produz o foco originário de onde emanam. Só por isto pôde Fernando Pessoa biografar convincentemente cada uma das suas sombras, e fazer com que, sinceramente, se pusessem a dialogar e a discordar do seu genitor. Mais uma vez repitamos que as realidades psicológicas (que estão na motivação formal de coisas assim como os heterônimos pessoanos), à evidência, não ocupam lugar no espaço e nem se atêm às categorias kantianas do tempo cronológico... Vale dizer, o que impulsionou a intuição criadora de Fernando Pessoa como o pretenso multiplicador de si mesmo foi uma auto-ilusão que, fáticamente, confundiu com outra ilusão, emergente ao longo do desenvolvimento de sua poesia, de sua necessidade de poesia, de sua vontade de forma: a de que poderia manipular a energia poética apenas com o rotular diverso de algumas de suas componentes cumulativas e simultâneas. Fernando Pessoa poderia ser tudo que quisesse, inclusive os seus heterônimos, - seria sempre ele mesmo, mais ele mesmo à medida que cedesse à compulsão ultrapersonativa. Não é o *nomen* que caracteriza o conteúdo e a essência do negócio humano... Os heterônimos são, portanto, ingenuidade de grande artista, isto é, sabedoria insubstituível e instintiva de grande poeta. Têm, assim, alto valor formal para o conhecimento de uma espontaneidade criadora psicologicamente necessária, e representam um transbordamento real de unidade, se assim se pode dizer: como o rio que alaga toda uma região vasta para mostrar que aquelas águas são exclusivamente a liberdade de um leito único. Como ele mesmo os qualificou – "ficções do interlúdio", qualificação involuntária nesse sentido, o seu tanto irônica, mas de irrecusável precisão.

É legítimo, desta forma, assimilar – ao menos hipoteticamente – essas tensões permanentes e crescentes que exigiam a forma inerente aos vários níveis de experiência vital que possibilitam a Fernando Pessoa a construção de um estilo único, sob formas pseudo-autônomas e díspares: note-se que ó existe estilo – especificidade de expressão estética irrepetível – onde há tensões a resolver: estilo é tensão. O mais extraordinário, no entanto, é que essas forças de sentido anguloso, antípodas à sensibilidade em evolução no poeta, mas à disposição ao mesmo tempo do homem e do poeta, vieram a expressar-se em resultantes inesperadas e buscavam o roteiro de perfeição que abrigava todas as possibilidades: elas resultaram numa cosmogonia própria, inédita, analogicamente circular – contornaram a tentação de simetrias mecânicas, lineares, e se fecharam harmoniosamente num universo de configuração circular.

É preciso que assinalemos preliminarmente, no entanto, que o conhecimento aprofundado da obra de Fernando Pessoa acha-se ainda refreado pela ignorância óbvia de seus escritos inéditos – o acervo que jaz na famosa arca, e que pouco a pouco vai-se dando à publicidade, embora avara e desordenadamente, tem tido o poder de retificar muitos juízos conclusivos de primeira hora. Certo que o que já se tem publicado é matéria decisiva, mas poderemos ter surpresas maiores diante dos escritos não divulgados até o momento, como aconteceu às publicações posteriores aos primeiros lançamentos das suas obras em poesia, de início bastante incompletas. Como amostra dessas possíveis surpresas, basta que assinalemos os livros *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*[1], *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*[2], e *Textos Filosóficos*, 1º volume[3], todos das Edições Ática de Lisboa. O marco editorial de Fernando Pessoa, no que se refere à possibilidade do contacto global e substancial com sua obra poética, cabe no entanto ao Brasil, através do monumental volume *Fernando Pessoa – Obra Poética*, Rio de Janeiro, Editora José Aguilar, 1960, 1ª edição[4]. Esta última publicação, que sofreu reparos menores de alguns entendidos (entre eles, Jorge de Sena), lançou recentemente uma segunda edição, e confirma sem dúvida sua posição pioneira no acolhimento unificado da obra em poesia de Fernando Pessoa.

Essas cautelas não eximem – com o risco de retratações parciais ou totais posteriores – uma tentativa de apreender o significado autêntico da produção poética pessoana. Fixo-me na produção poética, isoladamente, porquanto a prosa pessoana tem pretensões outras que não as puramente criadores – estão eivadas de reflexões sobre matéria filosófica, sobre o seu destino pessoal, sobre teorias da vida e mais coisas que a sua superior inteligência analisava e tentava compreender sob um ângulo elegantemente teórico, ordenado, logicamente hierarquizado. Mas, como se dizia, essas cautelas antes estimulam aquela compreensão, já que a apreensão pretensamente definitiva e profunda de um grande poeta – dos poetas que mudam o curso da verdade literária de um povo, de uma civilização – não se fará nunca: em estética, o único fator inequivocadamente condicionado é o *estilo*, a *forma visível*, tudo o mais vem cercado de um poder de renovação periódica, de ambigüidades intrínsecas que são a realidade mesma da criação artística. Assim, ao cabo de contas, toda crítica verdadeira é uma forma de nostalgia – nostalgia que pode colocar-se mais além das determinantes psicológicas; filosóficas ou técnicas do crítico, que pode mascarar-se pela exibição até eficiente de procedimentos objetivos e de premissas convincentemente esclarecedoras, mas que não fugirá (e aí é que se vê a sua grandeza) a receber uma carga de projeção de *weltanschauung* do próprio analista. Crítica não é ideologia, mas opera muita vez nos subúrbios da ideologia. Nem isto que aí está dito seja levado à conta de relativismo, que é a pior e mais primária ótica no terreno da estética: relativismo é sinônimo de impotência analítica, forma dissimulada de ecletismo. Explica-se tudo e acaba-se por tudo e acaba-se por tudo desconhecer.

Sob esse risco, portanto, a obra poética de Fernando Pessoa surge-nos como um universo circular. Que é isso – universo circular? Universo circular é, antes de nada, universo analógico com o modelo geométrico: universo em que os valores de toda ordem, as emoções de vários níveis e os problemas de múltiplas componentes se articulam em eqüidistância de um centro único, interligando-se em curva fechada – a visão do mundo e das coisas – e fornecendo a impressão de uma realidade acabada, perfeita, limpidamente exaustiva, não-residual. A impressão, portanto, que dá essa figura típica (já utilizada para a enunciação de

[1] Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Textos estabelecidos e prefaciados por Jacinto Prado Coelho e Georg Rudolf Lind. Edições Ática, Lisboa, 1966.

[2] Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias – Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e jacinto Prado Coelho, Edições Ática, s/ data, Lisboa, mas seguramente posterior ao primeiro em (1).

[3] Textos Filosóficos, vol 1º, estabelecidos e prefaciados por Antônio de Pina Coelho, Edições Ática, Lisboa, 1968.

[4] Fernando Pessoa – Obra Poética. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Dores Galhoz, Rio de Janeiro, Editora José Aguiar, 1960, 1ª edição. Segunda edição, idem, idem, 1967.

outras perfeições) é oferecida pelo roteiro global da obra e pelo seu destino por assim dizer esférico: a poesia de Fernando Pessoa é um universo acabado, perfeito em si mesmo, centro eqüidistante de todos os seus estímulos, forma que obedeceu a uma trajetória que cursou o seu périplo, a exemplo do périplo português: circunavegou o mundo, fez a volta completa em torno do mistério do mundo. No centro, o destino humano, a família humana, a comédia humana: no centro Fernando Pessoa. Mas tudo isto veiculado sob forma especificamente poética, isto é, fundamentado pela palavra esteticamente valorizada, segundo aquela bela definição de Heidegger.

O universo de Fernando Pessoa fica sendo, desta maneira, um universo de função designativa e de reflexões finais (metafóricas e alegóricas) sobre as situações-limite, mas sempre a partir do núcleo energético inerente à criação poética – que se toma, aqui como sempre, como forma suprema de conhecimento, mais profunda e abrangente do que qualquer outra, talvez com a única exceção da criação musical – que dispensa, num processo mais direto de radicalização cognitiva, a intermediação até da própria palavra. Um conhecimento que se sabe, sentindo-o, que é simultâneo com a emergência mesma das coisas. À maneira de Hölderlin, Fernando Pessoa elege, reiteradamente, a poesia como matéria de sua poesia. Poeta que se pensa a si mesmo, poeticamente, com o fim determinado e exclusivo de poetizar-se a si e a tudo que lhe troca examinar e conhecer. Quem assim procede, permanece no seio da poesia ao mesmo tempo que sai dele para um nível superior, mas genericamente idêntico, em que as exigências não são mais de forma, mas de conteúdo puro, de indagações insofridas sobre o próprio mistério, região típica das impaciências metafísicas.

Num de seus muitos momentos de apaixonada e desnudada confissão, Fernando Pessoa declarou: "*Eu era um poeta impulsionado pela filosofia não um filósofo dotado de faculdades poéticas*"[5]. Isto quer dizer que as faculdades poéticas eram preexistentes à dinamização que lhes dava a filosofia ou à sugestão que dela poderia receber. Na verdade,é uma clarificação apenas cautelosa, porquanto a poesia e a filosofia não oferecem incompatibilidades radicais e excludentes. Ao contrário, em sua origem poesia e filosofia eram a mesma e única realidade, os seus instrumentos de percepção, representação e reflexão do homem do mundo guardavam similitude evidente: vejam-se os grandes focos de onde partiu a civilização grega – a única que entendeu a poesia e a filosofia como acasaladas para o fim comum de servir às perplexidades humanas – nas figuras gigantescas dos presocráticos, insônia do mundo desde o seu surgimento há dois mil e quinhentos anos atrás. Veja-se Platão, seu herdeiro universal e legatário exclusivo de Sócrates, que foi a consciência universalizada da Grécia (talvez o maior santo de seus milagres) contra a sua ciência: a poesia, apesar de banida da sua *República*, foi o cão que soube tão bem guardar as sombras da sua caverna, a sentinela do mito. Depois de Aristóteles – grande burocrata do pensamento livre e imaginoso dos primeiros tempos – é que os gêneros se separam, é que a lógica (instrumento, organo) passa a dividir as águas de Heráclito, em que não nos banhamos mais nem uma, nem duas vezes... Poesia e filosofia exilam-se das antigas moradas, mas à primeira cabe a honra dessa fidelidade ao ser, dessa fidelidade ao mistério da vida e da morte, e a outra desmemoriou-se dos fundamentos e das consistências primordiais: passo à hipnose da ciência, necessária, mas irremediavelmente divorciada do verdadeiro pensamento. Parece que a razão nestes nossos tempos, está mesmo com Heidegger: a nossa infelicidade, ou intranqüilidade , ou desintegração, ou que nome tenha, deve-se a uma amnésia do ser, principalmente do ser poético – tratamos com os entes, com os reflexos do ser, mas não temos mais força nem poder mental para nos dirigirmos com ânimo forte em busca do ser. Esquecemo-nos, e a poesia passou a desempenhar o papel desse *memento homo*, assim como a arte em geral, a fim de que

[5] Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, cf. supra, página 14

a vida não perdesse a sua dimensão mais autêntica humana: aquela dimensão que pode fundamentalmente expressar-se pela emoção criadora, pela palavra da poesia.

Fernando Pessoa vem, portanto, impulsionado pela filosofia para construir a circularidade do seu universo poético. Modelo dessa construção singular, e modelo talvez inconsciente, terá sido a força que se irradiava concretamente do périplo português: uma Nação que deu volta ao mundo, que fechou o mundo ao redor de suas naus, não podia deixar de oferecer uma recorrência, ainda que só no terreno da imaginação criadora, dessa façanha formidável. O mar, as águas que cobrem a vasta região do desconhecido, exercem na obra de Fernando Pessoa função mítica de alongar-lhe os braços, de atuar como matriz de envolvimento de convocar-lhe as forças para a fuga baudelaireana aos países do luxo e da volúpia, de lembrar-lhe a presença dos navios à espera dos passageiros eleitos, de "Paquetes que entram de manhã na barra / Trazem aos meus olhos consigo / O mistério alegre e triste de quem chega e parte" – como nesta infindável e fantasmagórica e grande *Ode Marítima*. É o mar pessoano – o mar transfigurado de suas impressões marítimas reais – a capa visível da sua esfera peetizada, por onde se alonga parte substancial de sua produtividade mais especificamente lusitana.

Sua predileção pela expressividade de caráter mítico era para servir a esse volteio ao redor das coisas e de si mesmo, e sua intenção confessa, como se lê das confissões que aparecem no *Páginas Íntimas: "Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade"*. Mais um parentesco com Hölderlin, o poeta das essências helênicas, e um traço típico de seu nostálgico paganismo verbal.

Nesse quadro é que se inseriu Fernando Pessoa, poeta e prosador com pouquíssimos paralelos na história da cultura do Ocidente, reabilitando as grandes vozes da língua – revolução definitiva porque mais de essência que de forma. Sua musicalidade e o rigor das suas nominações poéticas é que constituíram a contribuição maior à técnica formal do verso português, à época morrendo nas sombras de si mesmo. Acertada a palavra de Adolfo Casais Monteiro, quando afirma que "Música e rigor – eis os signos sob os quais podemos sintetizar a construção fundamental de Fernando Pessoa para o enriquecimento da nossa técnica poética".[6]

Fernando Pessoa viveu à margem da Cidade, mas dentro da vida, dentro da perfeição esférica da vida. Sua obra é o comentário da sua grandeza. Exatamente como disse de Shakespeare o gênio Keats.

[6] Estudos Sobre a Poesia de Fernando Pessoa – Adolfo Casais Monteiro – Agir, Rio, 1958.

1969 – n. 157 - p. 4

INVISIBILIDADE

Ana HATHERLY

alfabetos juntavam as cidades e as criaturas viviam alucinadas pela acumulação dos sons imagens que circulavam livremente porque cada um podia emitir quantos fonemas quisesse e criar quantas imagens quisesse o que resultava numa selva escorregadia e ensurdecedora e as criaturas traziam os alfabetos colados à pele e eram uns dos outros incessante leitura e eu vivia em letra muito pequena e por outro lado encontrava-me constantemente com os outros e um dia marcamos encontro num hotel luxuoso cheio de luzes com salões e corredores enormes eu perguntava mas já não falava abriam-se portas que davam para mais salões e corredores vazios aliás não estava lá ninguém e por outro lado eu sabia que havia tantas imagens e comecei a correr e descobri uma série de escadas em caracol e tinha tanta pressa das imagens lançava-me pelo ar das escadas a baixo e voava em exclamação e atravessava a correr um salão de anagramas e outra escada e já não podia voltar não sei porque a mudez tomara posse e só as fabricações ocupavam todo o possível plasma única coisa que podia interessar ao estado de invisibilidade isto foi assim e é de novo o tempo em que os olhos são uma espécie de charneira por todos os lados não sei dizer melhor estamos aqui vogando em várias formas atravessando as coisas com voracidade repentina estou vogando para fora sacode-me o embate dos corpos em virtude do seu desejo de aspirarem ao visível respiro mal e vagueio de rastos eles desejam vogar sobre o meu corpo é já um sintoma de ser possível ver-me em outro estado o invisível não é apenas o que se não vê em outras esferas a atividade é mais intensa e muito mais pode e a visibilidade permanece sendo eu invisível porque eu tornei-me invisível para melhor ver a transcendência do óbvio pensamento produzido por milhões de palavras antes de serem formuladas é daí que resultam as conseqüências imprevisíveis e a invisibilidade permite interrogar o sensível deslizar das mensagens durante muito tempo perguntei vale mais abrir os olhos e ter medo ou abrir os olhos do que ter medo mas julgando que se faz uma coisa está-se fazendo sempre outra e quando os homens traduziam sempre um fonema ao canto da boca reduziam tudo a imagens e por isso não se via o silêncio e não se ouvia o visível era o outro lado da imagem e os alfabetos floresciam e tornavam-se tão frondoso e o pensamento naufragava nas imagens sobre imagens e florestas de alfabetos juncavam as cidades e as criaturas viviam alucinadas pela acumulação dos sons imagens que circulavam livremente porque cada um dia emitir quantos fonemas quisesse o que resultava numa selva escorregadia e ensurdecedora e as criaturas traziam os alfabetos colados à pele e eram uns dos outros incessante leitura e distinguia-se perfeitamente entre o dia e a noite porque o poder das imagens permitia que qualquer criatura recusasse a evidência dizendo o sol está aqui e todos ouviam e diziam vejo e por isso a mudez tomou posse da terra e todo o visível tende ao invisível e o contrário também é verdadeiro e agora caminho pelo invisível não sei dizer melhor somos um vago cardume solitário no invisível fustigando a existência em jogo porque eles querem desposar as formas de um corpo no seu desejo de ladrarem morderem trincarem arranharem agarrar pelas guelas escorrer baba sacudir caudas chapinhar no ar desejo de rugir rosnar uivar grandes dentes abrirem fenda em flancos escorregadios desejo de arfar bater apressadas pulsações que tudo trema e estale e tudo saia de seus lugares e tudo de desloque incerto o ar movendo-se pelo remoinho da luta e tudo ser como um vaso agitado e eu saia do meu corpo e vogar sobre ele e ser invisível é já um sintoma de ser possível vejo os que me vêem não sendo eu visível embora respire idealmente através do meu estado de invisibilidade mas respiro ainda não se

pergunte porém a atividade é muito mais intensa podemos estar seguros todos os princípios estão nas trevas podemos estar seguros a visibilidade permanece em outras esferas além das florestas de alfabetos que juncam as cidades onde as criaturas vivem alucinadas pela acumulação dos.

1969 – n. 159 – p. 1

UM ROMANCE DE NATÁLIA CORREIA

Maria Lúcia LEPECKI

Se há uma literatura que não tem recebido dos brasileiros a atenção que merece é a portuguesa. Chega a ser aflitivo ver a que ponto o público, os críticos e os livreiros ignoram uma floração de prosa e de poesia absolutamente notável e que muitos títulos, que não apenas o de comunhão de língua, podem atender aos desejos e às necessidades do leitor brasileiro. No romance contemporâneo, nomes como Augusto Abelaira, Agustina Bessa Luís, Fernanda Botelho, José Cardoso Pires, entre muitos outros, asseguram para a prosa de ficção portuguesa um lugar que não fica nada a dever às grandes literaturas contemporâneas. Em escritores como esses, que cultivam, muitas vezes, mais de uma forma literária, alia-se o interesse humano dos conflitos colocados a um domínio das técnicas de narração que demonstram sem sombra de dúvida a maturidade que atingiu, nos últimos anos, o romance em Portugal. Tal maturidade revela-se principalmente numa procura consciente de novas formas e de novos temas capazes de expressar a verdadeira problemática de um momento histórico. Embora se possam estabelecer relações de semelhança entre o romance português e p francês, americano ou inglês, o fato é que a ficção portuguesa apresenta características muito suas e muito válidas.

Em fins de sessenta e oito, publicou-se, em Portugal, o romance *A Madona*[7], de Natália Correia, talvez a mais densa, a mais humana e a mais significativa obra de ficção portuguesa dos últimos anos. Natália Correia, figura já muito conhecida do leitor português, é praticamente desconhecida no Brasil, exceção feita talvez de pequenos grupos que se interessem particularmente por literatura portuguesa. Sua obra, já relativamente extensa, abrange a poesia e o teatro (além de crítica literária). *A Madona* é sua primeira incursão nos terrenos do romance. Em qualquer destes gêneros literários, a principal característica da Autora é o compromisso – de natureza visceral e uterina – com a problemática da mulher dentro de um país em que as tradições mediterrâneas ainda demasiado vivas, colocam a relação entre homem e mulher nitidamente como relação de dominador para dominado.

A Madona é justamente a estória de uma jovem mulher a quem é dado, por circunstância da vida, como também por potencialidades de temperamento e de caráter, libertar-se do mundo de limitações em que vive, para transformar-se lenta mas inexoravelmente num ser humano autêntico e liberto. Na própria temática, o romance é corajoso, porque encara de frente o problema básico da mulher em sociedade de tradição mediterrânea: o da relação com o homem, que implica obviamente em relação consigo mesma. É a partir do momento em que se coloca como *ser humano* e não apenas como fêmea, diante do homem, que realmente a mulher toma consciência de si como alguma coisa mais que simples fêmea.

Branca, a personagem principal de *A Madona* percorre um caminho de auto-estruturação a partir de um tipo de relacionamento com o sexo oposto em que a "ordem natural das coisas" se inverte: de fato, nas relações amorosas que estabelece, Branca funciona sempre como sujeito e o homem como objeto, no campo intelectual, afetivo ou puramente erótico. Para conseguir a reificação do homem no relacionamento erótico, o romance não prescinde de algumas cenas chocantes (no bom sentido do termo), onde vêm à tona as mágoas ancestrais da mulher reificada ao longo de séculos de uma cultura. Aliás, o erotismo constitui-

[7] Natália Correia – A Madona, ed. Presença, Lisboa, 1968.

se em outro dos elementos extremamente corajosos que coloca *A Madona*. A experiência erótica da mulher é fundamental no processo de auto-estruturação da personagem, visto como também no erotismo ela é consciente da posição que deseja (e que tem de) ocupar para atingir a plenitude de indivíduo. Assim, no que sempre foi *objeto* do prazer alheio, a mulher torna-se sujeito do próprio prazer, sendo o homem o elemento *através do qual*, mas não *com o qual* ela atinge o prazer. O que implica, evidentemente, na constante presença da inteligência, ou melhor, do poder intelectivo de Branca, nas cenas eróticas, o que se revela através de seus diálogos interiores no próprio momento da relação erótica. É neles que se mostra o constante movimento de aproximação e de afastamento das pessoas que caracteriza o processo consciente de maturação da personagem: "De onde me vinha essa tristeza que de repente me separava do corpo que fora de fim via abandonado às tuas mãos estranhas e abusivas que ainda há pouco tempestuosamente tangiam harpas no meu sangue? Gélida e hirta, sob o instante restolhar do teu desejo, afundei as minhas pupilas de pedra no algodão da lua e reconheci os contornos geográficos que tinham nomes inefáveis no mapa que o Anjo me ofereceu no dia dos meus anos".

A ação do romance é apresentada na memória da personagem principal, em narração em primeira pessoa. A abertura vital que a personagem deve apresentar no processo de maturação é dada a dois níveis: nos seguimentos de diálogo interior, em que a personagem conjectura sobre os fatos, dando a dimensão inteira e sua pessoa e a um nível mais exterior, através da variada ambientação (a ação se desenrola em Portugal como em outros países) e dos muitos tempos que a personagem recorda, retomando, segundo o interesse do fato, momentos mais ou menos remotos no passado. Na busca de si mesma, Branca tanto viaja pela Europa e pelas mais diversas pessoas, como viajar pelo próprio passado e pelas diversas facetas de si mesma existentes no agora.

O romance arma-se então, numa dupla simbologia, sempre referente ao problema da mulher: a do erotismo e a da peregrinação por lugares e por pessoas, dentro de uma atmosfera em que o real objetivo e o sobre-real – muito nítido sobretudo em cenas eróticas ou em certos momentos de deriva do pensamento de Branca – se fundem para dar a dimensão de uma criatura inteligente à busca de si mesma como ser em si e como ser no mundo.

A personagem central de *A Madona* é perturbadora, porque extremamente lúcida e ao mesmo tempo ingênua e cruel. Mostra-se para si e para o leitor como pessoa que, na procura de si mesma, não tem falsos pudores (embora por vezes tenha, verossimilmente, reações infantis) e não esconde que faz outros trampolim para o auto-encontro. Numa guerra desleal entre machos e fêmeas, Branca sabe pelo instinto e pela razão que todas as armas podem – e absolutamente *devem* – ser usadas. Eis o motivo pelo qual nunca se dá, estando, ao contrário sempre pronta a sugar tudo o que lhe puderem dar.

A problemática individual e amorosa da mulher – problemática que, dado o contexto, vem a ser também social – é apresentada em *A Madona* seja na ação e na intriga, seja no que diz respeito à própria ambientação e à linguagem. Para falar do problema-base da mulher, que é o seu direito e o seu dever de se construir como pessoa, Natália Correia utiliza uma linguagem impressionantemente sólida, em que o vocabulário denso e muitas vezes obsessivo se alia a uma imagística rica, inusitada e, mais que sugestiva, chocante. É um romance em que uma escritora de coragem coloca, quase heroicamente no tema, nas situações, na própria escolha vocabular, a situação de uma mulher – situação de todas as mulheres?

1969 – n. 161 – p. 9

UMA CONQUISTA DO FEMININO

Maria Lúcia LEPECKI

essas três exposições, vamos conhecendo, aos poucos, a natureza da criação de Augusto Degois, ao mesmo tempo que nos é dado assistir a seu aperfeiçoamento técnico. Nessas obras, podemos fazer uma leitura emocionante de suas narrações poéticas: ele é um astronauta a caminho das estrelas, e prova tê-las encontrado pelo alto teor poético que nos comunica em sua tapeçaria. Não o romantismo superficial e óbsio, mas um crescente aprofundamento no fazer-artístico que o leva até este paramos siderais povoando-os de suas próprias estrelas, e de uma estranha zoologia. Conquista as regiões do sonho por legítima vocação e ofício poéticos: planta flores impossíveis da terra, e revela, por um passe de mágica, barrocas topologias, numa associação de símbolos em alto nível de invenção. Transcreve Ouro Preto, deduzindo dela a forma essencial, mas no final, a ela acrescenta elementos de sua poesia e de seu lirismo: fauna, flora, estrelas – conduzindo a cidade – e nós – nos seus vôos, aos mais estranhos mundos. Um gato, um fantasma. Chora a noite: azul. A flora se move silene e lenta: florboletas. E se ouve o som mais doce de danças raras, no caminho das estrelas.

REFORMULAÇÃO DA BIENAL

A reformulação das futuras exposições internacionais de artes, com o estabelecimento de novas diretrizes, abertura de horizontes ainda mais amplos, fixação de critérios comuns, atualizados e de acordo com as novas tendências artísticas, serão debatidos por críticos de arte estrangeiros e brasileiros, em seminário que se realiza em São Paulo.

Vários críticos, do mundo inteiro, foram convidados para o encontro e, os brasileiros são os mesmos que compõem o júri de seleção (encarregados de elaborar o temário com bases nas sugestões dos críticos estrangeiros e na experiência nacional) e alguns outros do Rio e de São Paulo.

Jiri Koyalik, de Tchecoslováquia defende a manutenção de um caráter complexo, reunindo outras atividades culturais às artes plásticas. Sugere, igualmente, a revisão da premiação tradicional, que considera ultrapassada, e é também partidário da fixação de um tema abarcando um período determinado da evolução ou das tendências das artes sem que, no entanto, fossem suprimidas as exposições nacionais.

Jorge Hernandez Campos, do México, disse que será de grande valor o encontro para o exame desse tipo de problemática, a partir do contexto da cultura latino-americana, tanto mais que esta se destaca através do Bienal de São Paulo.

A diretoria do Conselho Britânico, Lílian Somerville, considera necessária a alteração do conceito atual de premiação, a par da reformulação das seções nacionais, embora resguardando o direito de cada país escolher os artistas que deseja ver representados. Quanto ao tema, só aceita desde que não sejam deixadas de fora as pequenas nações.

De Portugal, o crítico José Augusto França, acha oportuno e de grande importância o debate proposto e diz que o tradicional esquema de bienais constitui um grave erro metodológico que se agrava, pois só permite uma informação não significativa da arte de cada país participante. Sugere a preparação de vastas exposições programadas a cargo de um organismo internacional, e que, nas bienais, não sejam abolidas, no entanto, as representações

nacionais: sugere ainda que sejam acolhidas retrospectivas históricas, além de outras manifestações como música, teatro, cinema, balé etc. Também sugere a alteração do sistema de premiação, objetivando a aquisição das obras mais destacadas por museus oficiais ou particulares.

Apesar de todas as dificuldades, inaugura-se hoje, oficialmente, a X Bienal. Vencida a crise que a ameaçava, a grande mostra tem sua importância assegurada, mesmo com a ausência de certos conjuntos, antes anunciados. Mas o que ali está justifica o trabalho e as lutas. Brevemente publicaremos, aqui, uma reportagem detalhada sobre tudo o que a Bienal está apresentando.

A presença da mulher na literatura portuguesa contemporânea faz-se sentir cada vez com maior intensidade, fato que merece atenção pelo que significa quanto à oposição que começa a ocupar a mulher no quadro da sociedade portuguesa. Assumindo gradativamente o papel que lhe cabe no meio em que vive, a mulher em Portugal adquire novas vivências, vê o mundo sob novos aspectos e, o que é mais importante, expressa-o, numa tentativa de fixar o momento, de buscar-lhe o significado e mesmo de perscrutar um futuro que se lhe apresenta cheio de novas realidades, de nova vida.

Neste panorama, Maria Judite de Carvalho é uma ficcionista cuja característica principal é a tentativa de fixação de um momento da evolução psicológica e social da mulher de sua terra. Sendo sobretudo contista, apresenta, em pequenos episódios, de maneira muito feliz, a psicologia quase diríamos "tradicional" de um tipo de mulher que vive ainda num mundo fechado, como ser dependente e quase temeroso da independência que possivelmente, a vida lhe apresentará, em uma de suas voltas. Maria Judite de carvalho "fotografa" assim, um momento precioso, porque momento de transformação da mulher passiva, objeto de destino cruel e invencível, em pessoa com forças para estabelecer o seu próprio destino, para construir a própria vida.

Talvez para a sensibilidade brasileira sejam os seus contos um tanto pessimistas quanto ao problema, mas atentando-se na condição especifica da mulher portuguesa, na luta que enfrenta pelo direito à emancipação, na agonia entre o ser uma nova mulher e carregar ainda o peso de séculos de submissão e de um segundo plano insuportável em todo tipo de relacionamento humano, compreende-se e mesmo aceita-se o tipo de sensibilidade e de problemática feminina que coloca a Autora.

Maria Judite de Carvalho publicou até agora cinco volumes, dos quais quatro são de contos e um é novela (ou romance?). São eles *Tanta Gente*, *Mariana* (1959), *As Palavras Poupadas* (1961, prêmio Camilo Castelo Branco), *Paisagem sem Barcos* (1963), *Os Armários Vazios* (romance, 1966) e *Flores ao Telefone* (1968). Poder-se-ia definir a temática geral de sua obra como "a mulher e o seu pequeno mundo", entendendo-se tal "pequeno mundo" como constituído de desejos insatisfeitos, frustrações mais ou menos conscientes e profundo desencanto por tudo que constitua a vida, particularmente por tudo que diga respeito ao amor ou à amizade. No seu significado mais profundo, a obra de Maria Judite de Carvalho estrutura-se em torno do problema da impossibilidade de comunicação, da comunhão impossível, da dádiva que não se faz porque não se pode ou que não se recebe porque os outros são demasiado fúteis ou demasiado egoísta para perceber o momento em que um simples gesto pode salvar uma vida ou uma ilusão. O desencanto de suas personagens não se revela em revolta, em violência, mas numa passividade e num deixar-se estar que lembra freqüentemente a psicologia de Therese Desqueyroux.

Nesses contos, a mulher é espectadora consciente de sua própria desgraça, compraz-se em verificar a vacuidade de qualquer tipo de amizade e de amor e aceita o fato com um sentimento de quase respeito pelo destino mesquinho a que não pode (ou não quer?) fugir. De certa forma, a ambientação psicológica dos contos de Maria Judite de Carvalho lembra a novela passional camiliana, embora sejam aqueles estruturalmente, extremamente modernos e

conteudísticamente muito mais densos em estudo das nuances psicológicas. Poder-se-ia dizer que o que mostra Camilo nas ações e palavras da personagem, mostra Maria Judite de Carvalho através de nuances de estados de espírito, numa tentativa de penetrar cada vez em maior profundidade os espaços-tempos interiores das personagens, espaços-tempos sempre estruturados em torno da mágoa e do desencanto.

A solidão que envolve suas criaturas não é, entretanto, feita de mediocridade ou de futilidade: é, pelo contrário, informada pelo conhecimento tranqüilo e profundo de que toda comunicação é impossível, de que toda recordação é por si destituída de significado, porque o momento passado, mesmo se teve potencialidades de realização foi também perdido e tornou-se, portanto, frustração tanto maior quanto maior é o conhecimento do que poderia ter acontecido, do que poderia ter mudado o rumo de uma existência.

Sob esse ponto de vista, é extremamente significativa a epígrafe que coloca a Autora ao romance *Os Armários Vazios*: "J'ai conservé des faux trésors dans des armoires vides". A amarga lucidez da citação resume toda a temática da ficcionista, cujas personagens são nitidamente românticas, no sentido positivo do termo, na medida em que são seres excepcionais pela aguda percepção que tem dos próprios problemas, pela tendência à interiorização e à auto-análise, pela própria natureza do conflito que sempre vivem: a amizade ou o amor.

A modernidade do conto de Maria Judite de Carvalho pode ser definida principalmente sob dois aspectos: de um lado a fluência e a flexibilidade da linguagem, de outro a economicidade do acontecer exterior. É esta economicidade (por vezes mais especificamente espaçamento, fluidez) que permite à Autora a exploração das nuances do mundo psicológico da personagem. Em narrativa de preponderância do psicológico, é natural que o tratamento do tempo assuma nítida importância. Em Maria Judite de Carvalho o tempo é elemento vital para a compreensão da narrativa, de tal maneira que a Autora, embora jovem, já foi tomada como um dos ficcionistas-base em tese de doutoramento sobre o problema do tempo na prosa de ficção portuguesa contemporânea. Em seus contos, é a temática que informa o tratamento do tempo: os jogos temporais, por vezes complexos, tornam-se sutis e quase imperceptíveis ao leitor desavisado, porque respondem inteiramente à necessidade do narrado. Para falar da tristeza, do desencanto e da desesperança, Maria Judite de Carvalho necessita de dois tempos verbais, básicos na estruturação do seu objeto, aliado à frustração atual, e o passado, introdutor do momento da quase felicidade perdida. É nesse contraponto que se estabelecem os conflitos básicos de sua ficção, e quanto mais mergulha a personagem na mediocridade e na desilusão do presente, tanto mais necessita do passado para a própria sustentação. Os contos são assim geralmente formados de pequenos núcleos de acontecer no presente do indicativo e grandes incisos de retorno ao passado, o que dá à totalidade da obra um ambiente em imperfeito ou mais que perfeito do indicativo, tempos por excelências introdutores de nostalgia.

Em *Flores ao Telefone*, último livro de Maria Judite de Carvalho, cremos poder assinalar um nítido enriquecimento da ficção, o que se faz primeiramente sentir na própria mensagem das estórias. É esse talvez o livro em que a Autora apresenta de maneira mais positiva o relacionamento entre pessoas, ultrapassando o vincado pessimismo característico de suas primeiras obras. Talvez seja o conto "Os Doces Braços da Noite", a primeira de suas narrativas a ser considerada como de mensagem nitidamente positiva: é quase um conto de ressurgimento, podendo-se afirmar que é claramente um conto de esperança.

O ultrapassar o excessivo pessimismo implica em abertura de perspectivas para o humano (mais que para o especificamente feminino) na medida em que os contos deixam de se estruturar exclusivamente em torno de um sofrimento quase doentio para se transformarem num estudo psicológico de maior amplitude e maior isenção. Ao mesmo tempo em que tal ocorre na mensagem da estória, dá-se também modificação na estrutura do objeto narrativo.

Em todos os seus contos, desde os primeiros, Maria Judite de Carvalho trabalhava com espaços-tempos vários, sempre entretanto, diretamente relacionados com o conflito central da estória. Em *Flores ao Telefone* a abertura espacial – temporal pode ter outro sentido quando se refere a pessoas que, não sendo personagens, contribuem para melhor ambientação do narrado. Aparecem assim incisos narrativos que, aparentemente digressivos, completam a narração de primeiro plano porque fornecem ao leitor uma perspectiva em profundidade não necessariamente sobre a essência do narrado mas sobre fatos que de uma forma ou de outra complementam tal essência. Os contos de *Flores ao Telefone* tendem assim a ser poliédricos e multidimensionais, fugindo à linearidade (quase fixidez) da mensagem que caracterizava os primeiros livros da Autora. É sobretudo sob esse ponto de vista que *Flores ao Telefone* pode ser considerado um momento importante na vida literária de Maria Judite de Carvalho que aqui, pela primeira vez, tenta superar-se a si mesma na busca (e no encontro) de uma renovada verdade para sua ficção.

1969 – n. 163 – p. 10-11

APRESENTAÇÃO DE VERGÍLIO FERREIRA
"SÓ O SIMPLES FATO DE TER VIVIDO VALEU A PENA"

Leodegário A. de AZEVEDO FILHO

O escritor Vergílio Ferreira ocupa lugar de relevo na ficção portuguesa contemporânea. Após uma experiência neo-realista, que atingiu o seu clímax com *Vagão J.* o autor publicou *Mudança*, dando novos rumos à sua obra literária de ficção. Em entrevista que nos deu, inicialmente esclarece que não gosta de pseudônimos, por desejar assumir a responsabilidade do que é no mundo civil e no mundo das letras. Vive do magistério, mas declara ser um professor sem vocação. Hoje é agnóstico, apesar de sua formação católica apurada em seis anos de estudo no Seminário.

Licenciado em Filosofia Clássica pela Universidade de Coimbra, obteve com *Aparição* o prêmio "Camilo Castelo Branco" (1960), conferido pela *Sociedade Portuguesa de Escritores*, instituição de que era membro, e que foi extinta por imposição governamental. Entre "eu" e o "coletivo", sobretudo a partir de *Mudança* considera-se um escritor do "eu". Mas tem grande relutância em falar de si próprio, ao contrário dos que professam o coletivismo, falando em primeira pessoa. Gosta de colecionar manuscritos de escritores, mas não insiste nisso porque fica caro. Fuma intensamente enquanto escreve. E considera como maior alegria de sua vida o fato de estar vivo. Acrescentando: - "Mas isso é também a maior dificuldade".

Em sua visão do mundo, há muitos valores subjetivos que se interpenetram. Por amor, entende que seja: "toda a relação afetiva que nos une ao mundo, à vida, aos outros. E nesta vasta dimensão o amor é a essência de toda a relação humana, na determinação da verdade, do belo, do bem". A isso dá o nome de sentimento estético, revelado pela obra de arte, porque o sentimento estético é radicalmente uma relação afetiva, sendo na afetividade que a verdade se deixa determinar. "Mas no domínio mundano, - acrescenta, - o amor é estritamente um problema de relação homem-mulher". Aliás, para ele, "a dominante dessa relação não é hoje o amor, mas o erotismo, como forma especifica da relação amorosa, evidenciada a partir do século XVIII – que é de onde parte todo o surto final da crise contemporânea. Quanto à vida, morte, Deus, eles constituem atualmente o único problema que resiste a tudo quanto se vai problematizando e resolvendo. Deus é um valor que tende a desaparecer e que para muitos já de desvaneceu. Mas nem todos estão refeitos da surpresa. Assim, o limite para o qual se tende é o da reabsorção dessa surpresa – dessa falha – num mundo estritamente humano e harmonioso, embora não saiba como isso possa ser. O que sabe é que todos os problemas humanos se resolvem fundamentalmente por si, ou seja, pelo indivisível *equilíbrio interno* do homem em que irrefutavelmente uma verdade nos parece como verdade e o erro como erro. Nenhum argumento decisivo nos veio demonstrar que Deus existe ou deixa de existir, embora ele exista ainda para alguns e já não exista para muitos". Daí passa a considerar a vida como um valor desconcertante pelo contrate entre o prodígio que é a sua nula significação: - "Toda filosofia da vida" tem de aspirar à mútua integração destes contrários. Com uma transcendência divina, a integração era fácil. Mas mais fácil do que o absurdo em que nos movemos seria justamente essa transcendência. Há várias formas de resolver tal absurdo, sendo a mais fácil precisamente a mais estúpida, que é a de ignorá-lo. Mas se é a vida que ao fim e ao cabo resolve todos os problemas insolúveis – às vezes, ou normalmente, pelo seu abandono – nós podemos dar uma ajuda. Ora uma ajuda eficaz é enfrentá-lo e resolvê-lo até o

gostar... Por que tudo se gasta: a música mais bela ou a dor mais profunda. Que pode ficar-nos para já de um desgaste que promovemos e ainda não operamos? Não vejo que possa ser outra coisa além de aceitação, não em plenitude – que a não há ainda – mas em resignação. Filosofia da velhice, dir-se-á. Com a diferença de que a velhice quer repouso e nós nos movemos bastante ainda".

Dos seus livros, o que mais importa é o que ainda não foi escrito. Admite que isso possa ocorrer com a maioria dos escritores. Mas vê em *Alegria Breve*, entre as publicadas, aquela que é de seu maior agrado. E acrescenta: - "A única razão é a de estar mais próxima de mim – sendo qualquer outra razão a explicitação desta. Não me calhou, aliás, ser um escritor do tipo de n+1 livros, suas antes a sua seqüência registra a seqüência de uma mesma questão fundamental. Assim, *Breve Alegria* registra o estado atual dessa minha questão. Decerto, para o grande público, Aparição é o livro mais significativo e talvez com razão: aquilo que me preocupa é a que se centra. Mas além de que essa obra eu tenho já de perspectivá-la a uma distância de quase dez anos, não me pode ser indiferente a resolução de vários problemas técnicos, enfrentados já aliás em *Estrela Polar*. Uma questão especificada de escrita, como forma, evidentemente, de realização de um tema, de um sentir, de uma posição em face desse tema e mais genericamente da vida, assume portanto em *Alegria Breve* uma particular importância para mim: a fusão num ponto único dos vários tempos da narrativa, o resfriamento da emotividade com um contraponto de ironia, a tentativa de dar determinadas situações (nomeadamente em certas páginas eróticas) em linguagem abstrata, a mistura do real e do irreal, ou antes, da irrealização desse real, uma certa vivacidade na imprevista mudança de planos, entre outros problemas de técnica de romance. Mas para lá de tudo isso e através de tudo isso, o que me importa é a significação temática do livro. A realização de um mundo novo sobre os destroços ou a recomposição dos quatro grandes mitos modernos: a ação, o erotismo, a arte e a metafísica. Com tais mitos se tem procurado, consciente ou inconscientemente, redimir o eu descoberto na sua nudez. A propósito desejo frisar uma vez mais que a Arte não é para mim um valor, direi, um absoluto, sendo na medida em que é na sua *dimensão* que a verdade se revela. Uma coisa é, pois, o objeto estético – sem dúvida o maior valor entre os valores propostos por este nosso século e outra é o sentimento estético que obscuramente promove esse objeto. É pelo objeto, aliás, e para o grande público pelo menos, que esse sentimento retroativamente se esclarece. O objeto estético hoje está em ruínas, mas não o sentimento que só desumanamente poderá julgar-se em vias de também desaparecer. Mas a ruína da arte significa precisamente a ruína de um mundo – que esse, sim, está a desmoronar-se. A situação equívoca da arte como valor, pretendi eu anota-la em *Alegria Breve* mediante várias referências e entre ela o fato de o artista que haveria de vir a aldeia (como outros pólos unificados do problema vieram: Miguel, para a *ação*;Amadeu para o *erotismo*; Ema, para a *metafísica*) não ter vindo realmente. Aliás, a problemática metafísica é a cúpula de todos os outros problemas que são os seus sucedâneos. Eis porque ela abre o horizonte final de toda a narrativa e de todas as situações do narrador. Mas justamente o narrador entende que essa problemática *deve ser* anulada ao estrito nível humano, deve, pois, desmoronar-se também. Mas não assim a arte da qual os destroços modernos o são apenas de uma sua forma justamente a forma atual".

Segundo nos declara Vergílio Ferreira, a sua geração interessou-se vivamente e foi largamente influenciada pela literatura brasileira – de um Jorge Amado, Graciliano Ramos, Lins do Rego, Érico Veríssimo. "A razão desse interesse é perfeitamente explicável: ela tem que ver ainda com determinada situação política. Para uma literatura de imediata ação social como a do famigerado neo-realismo, nós tínhamos modelos senão os brasileiros. A própria literatura estrangeira – nomeadamente a americana – que pudesse interessar-nos dificilmente a poderíamos conhecer senão em traduções brasileiras. Foi assim que eu conheci *Por Quem os Sinos Dobram*, de Hemingway, - ao tempo um livro mais ou menos clandestino, - *As Vinhas*

da Ira, de Steinbeck, *Filho Nativo*, de R. Wrigth, U S A, de Dos Passos, etc. mas outros livros que subterraneamente conhecemos – como esse fundamental *La Condition Humaine, de Malraux* – nós só os sabíamos ler com os olhos de um imediatismo social e político. A literatura brasileira, portanto, foi a *única solução* que se nos apresentou. Que nos ficou de todo esse apaixonado interesse? Quanto a mim, suponho que quase nada. Mas não poderei esquecer o deslumbramento que para mim foi a leitura de *Um Lugar ao Sol*, de Veríssimo – na realidade o primeiro livro moderno que me caiu nas mãos. Deverei aliás acrescentar que tendo Veríssimo vindo há tempos a Portugal, retomei esse livro por simples curiosidade. Pois bem: após os primeiros reajustamentos, evidentemente necessários, o livro *segurou-me*. Não assim, por exemplo, com um *Mar Morto*, de Jorge Amado, que me empolga igualmente... Por isso, são ficcionistas brasileiros de minha preferência: Érico Veríssimo a quem me liga uma profunda simpatia que ainda não se esgotou; Graciliano Ramos, de *Vidas Secas*, embora deva confessar que se trata de um autor que me fatiga pela retórica de sua anti-retórica; Jorge Amado, de *Terras do Sem Fim*, obra que preciso reler para ver ser é o seu melhor livro ainda e se o admiro agora como o admirei antes. Das gerações modernas, poucos autores conheço. E dentre os que conheço destacarei um Osman Lins, uma Lygia Fagundes Telles e, sobretudo, essa Clarisse Lispector, realmente grande ficcionista. Quanto a Guimarães Rosa, sei imediatamente que se trata de um escritor fora de série. Mas a sua obra exige uma *aprendizagem* que ainda não pude iniciar".

A seu ver, "sendo a poesia uma qualidade de toda a arte, todas as formas artísticas modernas – e portanto também o romance – tendem para a poesia, mediante o refinamento dos seus valores. A característica primeira da arte de hoje é o seu anti-discursivismo. Assim ela evita o imediato, a objetividade lógica, a anedota, a plausibilidade, todas as formas e estruturas da representação tradicional; e opostamente visa o mediato, a destruição da objetividade como concebismo, os elementos sintéticos e abstratos que se julga serem a essência da arte, o aparentemente inverossímil, a reestruturação de todas as formas artísticas tradicionais. Deste modo a própria poesia, como forma específica, abandonou o discursivismo procurando os elementos sintéticos ou essenciais que se julgou fundamentarem uma obra poética mas que genericamente sempre estiveram mais presentes na poesia do que na prosa. Neste sentido, suponho que o nosso século é um de poesia, na medida em que o próprio romance a incorpora".

A uma pergunta sobre a contribuição do grupo neo-realista a que pertenceu Vergílio Ferreira, responde o autor de *Vagão J*: - "Trata-se de uma contribuição múltipla. Dois aspectos, entretanto, poderemos destacar: o que se liga a uma dimensão humana e o que se refere a um estrito domínio literário. No que se refere ao aspecto humano, o neo-realismo quebrou os interesses restritamente individuais, alargando-os a uma problemática mais geral. È evidente, porém, que um programa literário se resolve, no fim de contas, pelo que as obras realizam e não pelo que antes delas nesse programa se concebeu. Assim uma problemática humana acabou por se cifrar a um domínio sócio-econômico e este mesmo ao meio rural. A importância do domínio sócio-econômico derivou de uma orientação política em que uma problemática tinha aí o seu começo e seu fim; a importância do meio rural derivou de ser esse o meio mais conhecido dos escritores e aquele em que, para a realização do seu ideário, eles dispunham já de alguma orientação literária (Ferreira de Castro, Aquilino Ribeiro, para não referir de novo os autores brasileiros). Significa isto que, mesmo adentro de uma orientação ideológica, o neo-realismo, com raríssimas exceções, explorou uma zona muito exígua. Tal corrente não nos deu, com efeito, nem um romance do operariado, nem muito menos da alta finança. Mas se uma visão humanista orientava o seu programa, o fato de a cingir a um estrito domínio econômico naturalmente a limitou, com grave prejuízo da sua valorização literária que se intensifica, como é óbvio, na medida em que se transcende um domínio imediato. Mas porque justamente uma problemática sócio-econômica, ou seja a mais visível, era a que se

acordava com uma orientação ideológica de fins *práticos*, toda a obra que excedesse esses limites era tida como heterodoxa ou mesmo reacionária. E foi o que sucedeu por exemplo com o Existencialismo. Decerto tudo isso se veio a alterar e o neo-realismo se dissolveu nos seus próprios cultores, ficando deles apenas um rótulo como designação eufemística de uma orientação política. Porque se ninguém hoje se proclama enfaticamente neo-realista, quase ninguém se arrisca a dizer que o não é (sobretudo se o foi) no receio de que o julguem um renegado político... Porque ser neo-realista é uma forma canônica de se ser escritor bem comportado. Quando um dia enfim a situação política se altera, ser-se ou não neo-realista não significará nada. Até lá, não. Até lá, combater ou restringir a importância do neo-realismo é ser evidentemente reacionário". E acrescenta: - "No estrito domínio literário, o neo-realismo teve, apesar de tudo, importância.

Impossível analisá-la em poucas linhas. Que se fixe então este aspecto, decerto o mais notório – a restauração do romance, praticamente abandonado desde Eça de Queirós. Porque a geração de *Orfeu* foi essencialmente poética, como a de *Presença* foi poética e crítica. Decerto pouco nesse campo se inovou – e por desatenção, aliás, ao que acidentalmente embora, ou de mera tentativa, tinham realizado um Sá-Carneiro ou um Raul Brandão, já que a lição de um Aquilino Ribeiro, para lá do que válido haja nele, sofre do irremediável defeito de um desajustamento epocal *por atraso*, como irremissívelmente o futuro acentuará. Mas o simples fato do generalizado cultivo do romance pelo neo-realismo deu a esse gênero literário uma atualização que perdera. Só assim, aliás, se entende que muitos dos romancistas aparecidos depois se tenham instantaneamente afirmado: a geração neo-realista lhes tinha desbravado o terreno".

Em face da problemática do compromisso literário, declara Vergílio Ferreira: - "Se a arte é uma expressão de liberdade nenhum compromisso a pode condicionar. Mas é evidente que todo artista, ou seja, toda liberdade tem valores que aceitou, digamos, que assumiu, nem que seja o valor da negação de todos eles. Assim, e em forma de quase paradoxo, nós poderíamos dizer que toda arte está comprometida; logo, não deve comprometer-se. A arte, em suma, nada deve exprimir senão o que tem que exprimir".

Outra questão ventilada, durante essa entrevista com Vergílio Ferreira, relacionou-se ao estruturalismo em face da Crítica Literária. Assim podemos resumir a sua posição: "escrevi há pouco um texto algo extenso para servir de introdução, com outro de Eduardo Lourenço, à tradução portuguesa do célebre *Les Mois e les choses*, de Michel Foucault. Seria pois difícil evitar repetir-me no que se refere à minha posição da problemática geral do estruturalismo. Mas acontece que as suas relações com a literatura são uma questão específica que apenas ligeiramente abordei. Não poderei, evidentemente, desenvolvê-la aqui. Mas creio que em breves palavras poderemos afirmar que estruturalismo e literatura se opõem, se por literatura entendemos criação literária; e que de há muito se conjugam, se na literatura incluirmos, como devemos, a atividade crítica. Porque se a criação subentende a primazia do sujeito, a sua espontaneidade ou liberdade (embora ela se afirme em relação com a sua época – e assim jamais eu admiti a possibilidade da negação de tal época) não se entende que ela possa efetivar-se em harmonia com um princípio que justamente nos diz não ser o eu que pensa, mas o *a priori* histórico por ele, ou seja, a estrutura em que se integra esse pensar. A crítica literária, porém, na sua função de esclarecer, pode e deve determinar a estruturação de uma obra, no que essa obra é em si e no que de fora a orienta ou determina. Somente seria um erro supor que com isso atingirá o que especificamente faz de uma obra uma irredutível obra de arte. Porque depois de se determinarem as estruturas que se quiserem, falta ainda determinar a sua *qualidade* – que não entra em nenhuma delas. Infelizmente, é aí que começa o que decisivamente nos importa..."

Quanto ao chamado *nouveau roman*, afirma "que este já é irrecusável no que se refere à técnica narrativa; e que esperamos o não seja no homem que nos propõe – ou seja que nos

anula. E atenção: a visão do homem que o *nouveau roman* nos dá é a que nos profetiza a última frase de *Les Mois et les choses*...”

Afinal recomeçar tudo de novo, desejaria ser o que fui – mesmo os erros e os azares nisso que fui. Ou seja, desejaria ser o que fui, mas não o que em mim foi o que não dependeria de mim. De modo que não sou fértil em remorsos. Mas como não poderia desejar ser o que fui, se aquilo que fui sou eu? E como é possível não queremos ser nós? Mesmo objetivando-me, propondo-me a um auto-exame no que ao acidental se refere (a vida imediata, com as suas inúmeras vicissitudes) creio que não fui muito desafortunado. Decerto, tive *sorte no azar*, sendo de longe preferível ter tido azar na sorte. Mas mesmo assim. Só o simples fato de ter vivido valeu a pena”.

1969 – n. 164 – p. 2

SOBRE A CIDADE E AS SERRAS

Maria Lúcia LEPECKI

Dentro da obra romanesca de Eça de Queirós, *A Cidade e as Serras*, não obstante a quantidade e a qualidade dos estudos publicados sobre o Autor, mantém-se como um dos romances mais ricos de sugestões de todo o tipo, visto como se integra numa faixa de criação que foge ao realismo-naturalismo das primeiras produções de Eça e não se localiza na tendência para a fantasia característica de obras como *O Mandarim* e *A Relíquia*, fugindo ainda ao grande quadro da sociedade portuguesa que se traça em *Os Maias.*

Alguns aspectos de *A Cidade e as Serras*, definidores por excelência da estrutura da narrativa, são comuns a outras obras de Eça. Entre eles, o mais importante talvez seja a presença de um díptico masculino em que se centralizam os conflitos do romance. Pela exploração deste díptico, Eça apresenta uma visão da vida eminentemente masculina, ao contrário do que ocorre em ficção de que o motivo central é o amor. Colocando-se, como Camilo, o amor como motivo através do qual se revela a vida em todos os seus aspectos (ou pelo menos em seus aspectos essenciais), é evidente que se dá ao conflito romanesco uma visão bilateral, correspondente à presença da psicologia dos dois sexos entre os quais se ergue o problema amoroso. Com todas as limitações da psicologia feminina que se encontra em Camilo, de qualquer forma, em sua novela passional, tem-se sempre uma ponto de vista feminino sobre os acontecimentos, que segue em contraponto com o ponto de vista masculino.

Já em Eça, o contraponto, em algumas obras, tende a ser em masculino, o que se coaduna com o espírito burguês de seu romance, evidentemente um espírito que implica num mundo em *masculino*. Note-se que já em *Os Maias* aparece o problema da coexistência, em primeiro plano, de duas personagens principais masculinas. Isto tem como conseqüência direta a substituição do motivo do amor pelo da amizade e é em torno da convivência entre dois amigos que se estrutura o objeto narrativo. Em *Os Maias* tal processo é tanto mais evidente quanto mais se atenta em que a peripécia amorosa vivida por Carlos da Maia e Maria Eduarda não transcende, dentro do significado total do mundo romanesco, as dimensões de episódios de segundo plano.

Em *A Cidade e as Serras* o díptico masculino assume importância fundamental, porque explica e justifica diversos aspectos da estruturação do romance. Entre as duas personagens que formam o díptico, uma se coloca como narradora (José Fernandes) e a outra como narrado (Jacinto de Tormes). O fato condiciona então a primeira característica estrutural do romance: a narração em primeira pessoa, com alternância de maior e menor proximidade entre o narrador e a narração, visto como, se esta implica em relativo distanciamento, a narração feita por indivíduo que participa do narrado traz obviamente certa participação de natureza emocional, que afasta ou dificulta a desejável (em alguns casos) tranqüilidade narrativa. Pode-se dizer que, psicologicamente, José Fernandes é objetivo na medida em que narra o que se propôs narrar, e o faz de maneira lógica, respeitando relações de causalidade e de cronologia; não se pode negar, entretanto, a sua participação íntima no mundo que relata, o que se revela no tipo de comentários que faz sobre a ação, comentário que por sua natureza (principalmente pela ternura mista de ironia) só poderiam ser feitos por alguém que estivesse ligado afetivamente aos fatos que formam o objeto narrativo.

Na palavra objetiva de José Fernandes, a personagem principal do romance é, naturalmente, Jacinto de Tormes. É ele que passa da cidade para a serra, é ele que, pelo menos

aparentemente, sofre tão radical transformação nas formas de pensar e de ser que merece ser tomado como personagem de uma narrativa. Entretanto, é aqui que se pode começar a estabelecer nitidamente a importância do díptico psicológico masculino para a compreensão de *A Cidade e as Serras*. Realmente, nada há em Jacinto que não haja, de uma ou de outra forma, em José Fernandes (e note-se: a recíproca *não* é verdadeira). Nem José Fernandes odeia tanto a cidade que ali não possa viver com relativo prazer (e, de fato, durante muito tempo, vive com o amigo, em Paris), nem Jacinto odeia tanto o campo que lá não se possa estabelecer com uma satisfação que vem talvez demasiado rápido, se atentar no tipo de sensibilidade que demonstrava ter em Paris. É neste ponto que se pode perguntar quem é a personagem principal do romance, ou melhor, se no díptico masculino há uma personagem que seja mais significativa para o estabelecimento das relações mútuas. A resposta é, sem dúvida, afirmativa, e a personagem principal é José Fernandes. Demonstremo-lo, principalmente, a partir de Jacinto. É nele que Eça coloca (ou tenta colocar) uma mensagem que, por enquanto, consideraremos como sendo realmente a que o romance encerra: o repúdio aos valores da civilização e a volta à vida mais simples do campo. É portanto Jacinto quem sofre (ou deveria sofrer) uma dinâmica interna que lhe permite passar de cultor número um de todos os bens da civilização a admirador e cultor convicto da vida campestre. Ora, o fato é que tal dinâmica interna inexiste em Jacinto, pelo simples fato de que, por temperamento ou por educação, falta-lhe a capacidade de julgar os fatos, de saber exatamente o que quer, ou de, pelo menos, tomar providências para não permanecer *onde* não lhe agrada. Jacinto se deixa levar pelos cordelinhos da vida – e pelos cordelinhos do Autor. Parte para a serra, por necessidade, angustiado porque abandona os bens da civilização e ansioso por retornar a esta tão logo lhe seja possível. Ora, na serra, dá-se o processo de conscientização de jacinto, no momento em que se apercebe da miséria dos empregados de Tormes e se resolve a minorar-lhes a existência, através da mais convencional das caridades. Em nenhum momento, o senhor de Tormes atina com o real significado da miséria de seus caseiros e nem empresta ao fato importância maior que a puramente local, embora José Fernandes faça alusões muito claras à universalidade do problema. Sob este ponto de vista, Jacinto é muito bem caracterizado pelo figurante do romance que lhe chama "pai dos pobres": de fato, é com esta mentalidade que acode aos que lhe estão próximos, incapaz de perceber que o problema de Tormes é uma gota dágua no vasto mar da miséria humana. A adaptação de jacinto ao campo, por outro lado, é perfeitamente falsa; veja-se a maneira como planeja construir umas queijarias, muito mais estéticas que funcionais (sem contar que economicamente, segundo demonstra José Fernandes, serão um fracasso), e a pressa com que deseja ver crescer árvores no terreiro em tôrno da casa. A serra é para ser embelezada com rapidez e equipada com tudo o que a possa transformar em "serra civilizada", assim como a casa na cidade tinha sido equipada com todos os quesitos que poderia pedir de uma civilização desenvolvida uma pessoa que não tinha qualquer problema financeiro.

Se considera a conscientização como uma atitude básica de volta para o outro, em nenhum momento jacinto pode ser considerado um ser consciente, porque nada fez que não fosse para atender a um egocentrismo a que não faltam, naturalmente, traços de infantilidade e de ingenuidade. O ponto-chave da dinâmica interna de Jacinto que seria a conscientização, já vimos não existe. Segue-se daí, logicamente, que ele não pode ser considerado personagem plástica.

Ora, uma observação da personalidade de José Fernandes, através de sua faceta de narrador, comprova se ele, dentro do díptico, a personagem plástica, que o coloca evidentemente, como a real mola do romance, permanecendo Jacinto dentro dos limites da personagem plana que, em confronto com a outra, não tem forças para carregar sozinha o interesse do universo romanesco. Vejamos de que maneira José Fernandes é uma personagem plástica. Em primeiro lugar, pode sê-lo pela personalidade humana (genericamente falando) e

logo a seguir pela sua especifica personalidade narradora. Como personalidade humana, é José Fernandes quem apresenta verdadeira riqueza inferior, adaptando-se melhor ou *pior* às diversas circunstâncias e mantendo o espírito crítico que lhe julgar situações, outras personagens ou figurantes do romance e, principalmente, Jacinto, o centro de seus interesses. Ainda como personagem, não se deixa envolver pelo pensamento do amigo, nem pelas várias doutrinas filosóficas que este abraça, na ânsia de encontrar alguma coisa que lhe justifique a existência. É ainda José Fernandes quem, em conjunturas a que não falta a ironia, tenta fazer ver a Jacinto as falhas de seu modo de vida e os outros valores que lhe poderiam proporcionar vida mais satisfatória, sendo feliz. Parece, entretanto, que é como personagem-narradora que se pode apontar em José Fernandes a plasticidade. De fato, é muito mais na função narrativa que ele se realiza dentro do romance e mostra a riqueza de nuances de sua personalidade. Desde a seleção de jacinto como objeto da narração, até o misto de ternura e ironia com que envolve a figura do amigo, José Fernandes mantém uma básica firmeza de princípios, informada por uma crença em determinados valores, crença que não chega a ser perturbada pela participação afetiva em que implica a narrativa em primeira pessoa. Se considera, pois, como principal a personagem que cria e que mantém o interesse do mundo romanesco, não há duvida de que em *A Cidade e as Serras* a personagem principal é José Fernandes. É do íntimo relacionamento entre este como personagem-narradora e o mundo que cria, que conta e do qual participa, que nos parece nascer a verdadeira mensagem deste romance. Mesmo uma leitura superficial de *A Cidade e as Serrar* revela o condicionamento básico sob o qual o narrador apresenta Jacinto: o da valorização da civilização. Nem o fato de passar realmente a residir na Serra lhe modificava a maneira básica de pensar e a única preocupação do "Príncipe" é fazer do campo um lugar tão civilizado e confortável como a cidade. Tentando-o, faz com que a Serra de Tormes perca as características genuínas de serra e não chegue a adquirir as que definiram uma cidade, permanecendo num meio termo agravado pelo fato de não ser, nem sequer, uma propriedade campestre pelo menos relativamente produtiva.

Por outro lado, o retrato da casa de Jacinto em Paris, traçado sempre por José Fernandes, não corresponde à realidade objetiva do que seria uma casa da época mas torna-se, pela superabundância de elementos caracterizadores de "civilização" e pela ironia ferina com que se envolvem dados momentos da descrição, uma caricatura. Lembre-se que todas as pessoas das relações de Jacinto, por mais ricas que fossem, nem de longe, se aproximavam dele nos requintes de luxo e de conforto. O fato é, pois, que a casa de Jacinto, embora uma realidade objetiva para ele, não representa de maneira nenhuma a civilização e a realidade da época. Representava, isto sim, a "civilização de Jacinto", como a Serra representará, mais tarde, a "serra de Jacinto". Parece-nos que está nesta relação que se estabelece entre Jacinto e a cidade, e posteriormente entre Jacinto e a serra, o verdadeiro sentido do romance, muito embora possa este sentido corresponder à real intenção do Autor ao escrever o livro.

Mas o fato é que em *A Cidade e as Serras*, no que diz respeito aos objetos representados, encontra-se uma contradição entre uma cidade inexistente; tese e antítese são, portanto, falsas o que transforma o romance em sátira magistral. Cremos que a ironia com que José Fernandes acompanha Jacinto tanto na cidade como no campo reforça esta idéia (e lembre-se que mesmo na última cena, de tipo apoteótico, a ironia persiste como uma das diretrizes da narração e da descrição), visto como, se o romance possuísse qualquer mensagem de natureza moralizante não se justificaria a persistência da posição irônica do narrador ao longo de toda a segunda parte, particularmente da cena final.

1969 – n. 169 – p. 10

JOSÉ RODRIGUES MIGUÉIS ROMANCISTA

Oscar MENDES

Três, até agora, são os romances constantes da já numerosa obra de José Rodrigues Miguéis, autor que, no dizer do grande crítico português, João Gaspar Simões, abriu "um caminho por onde não passara ainda a nossa literatura de ficção". E três romances bem diversos na sua natureza e no seu desenvolvimento. O primeiro deles, "Páscoa Feliz", foi também o livro com que Miguéis iniciou a sua carreira literária. Marcava ele, efetivamente, aparecimento de um autor que, lido em Camilo e Aquilino Ribeiro, soubera despojar-se de qualquer riqueza vocabular e de ornamentos estilísticos, para obrigar-se à disciplina rígida de um estilo descarnado, todo ossos, apegado ao essencial, ao típico, ao definidor. No prefácio da segunda edição de seu romance, o próprio autor confessa o trabalho de desbaste e poda a que se dedicou: "Escrevi-a (a novela) assim toda umas sete vezes. Alguns capítulos talvez dez. Sem nada lhe tirar de essencial, cilindrei-a, desidratei-a, até lhe ter espremido e catado, quando possível, todo o "desnecessário" que inça tantas inúteis páginas de ficção. Reduzia-a "metade".

Esse ascetismo literário condizia, aliás, com a própria estória narrada, em que essencial era justamente o drama psicológico de um pobre esquizofrênico paranóide, e não o cenário ambiente, as pessoas que o cercavam. Criança pobre e feia, cedo órfã, criada por caridade, apelidada de "Pata-Choca" na escola, consegue, no entanto, chegar a galgar posição estável e seguro da sociedade burguesa em que vive. E então ocorre uma reviravolta psicológica naquela alma. Como que sobem à tona os seus recalques e ele resolve afrontar aquela mesma sociedade que o acolhera, indo contra princípios de moral e de honestidade. Gratuitamente pode-se dizer, por mero desafio, resolve furtar o homem que o protegera e nele deposita toda a confiança, para gastar-lhe o dinheiro numa vida de bebedeiras e lupanar. Nem o amor puro da esposa, nem o amor ao filho, conseguem detê-lo na ladeira da derrocada. A doença do filho, pelas preocupações e desespero que lhe desperta, piora-lhe a já descontrolada psicose e, da loucura ao crime, é apenas um passo.

A estória nada terá de novo ou de original. Seu valor está no tratamento que deu o autor revivendo, através da própria narrativa do protagonista, o drama de seu desajustamento e da sua loucura. Poder-se-á argüir contra o processo narrativo e se desenrola no manuscrito do louco. Um autor mais recente teria inventado técnicas mirabolantes, monólogos, alucinações, cenas naturalistas do bordel, aberrações sexuais, todo um mundo de pesadelos e extravagâncias. José Rodrigues Miguéis não se interessava por técnicas inovadoras, nem tinha a preocupação de estar em dia com os autores mais conhecidos pelas suas novidades narrativas. A influência mais profunda que sofrera, antes de redigir o seu livro, fora, coisa interessante, do poeta gaúcho Marcelo Gama, cujo livro "Noite de Insônia" [ilegível], quando tinha oito ou nove anos de idade. O que ele tinha em vista era o drama duma alma que sentia perder-se, dilacerada entre as solicitações do mal e os apelos do bem, drama eterno de toda criatura mortal. E consegue transmitir ao leitor, em frases curtas, secas, agudas, toda a intensidade e pungência da tragédia de seu personagem, em que a gente vê algo de tragédia grega, na fatalidade com que ele se encaminha para a destruição final.

O clímax do drama do pobre louco é narrado pelo autor com perfeita ciência do oficio de romancista, quando, aliviado o protagonista, bem como o leitor, da obsessão do crime, as palavras de bondade do velho patrão que lhe descia uma "páscoa feliz" são a mola que aciona

o braço criminoso. É um grande e belo momento de arte narrativa. Sente-se a força do autor dominando o seu tema.

Em 1934, dois anos após a publicação de "Páscoa Feliz", começa a aparecer, em folhetins semanais da revista portuguesa "O Diabo", um romance policialesco "Uma Aventura Inquietante", assinado por um escritor belga, Ch. Vander Bosch, que ninguém conhecia, e traduzido por José Rodrigues Miguéis. Ora, o romance era do próprio Miguéis e o escritor belga apenas um disfarce. Por que tal disfarce? O próprio Miguéis explica: "Mordeu-me, desde logo, um escrúpulo: Eu era um universitário classificado, ex-bolseiro lá fora, de pedagogias e psicologias, orador conhecido, colaborador de revistas de doutrina e critica, homem de "idéias" convicto, desinteressado e sem temor, ungido de renúncia, impermeável às tentações do Mammon, e como tal condenado a subir risonhamente o meu calvário, para edificação e gozo da platéia. Um mártir em perspectiva, digamos. E, além disso, uma promessa literária. Como podia eu oxidar uma tão bela reputação de homem gay e responsável, com planos de reforma e salvação nos bolsos, voluntário da auto-imolação indispensável à tranqüilidade geral das consciência – rebaixando-me a escrever uma novela de imaginação sem qualquer "mensagem" visível, sem programa nem panfleto, e ainda por cima com um Fim Feliz?..."

Escrúpulo desnecessário, porque não é o fato de ter como assunto um caso policial que invalida um livro, mas o tratamento literário dado a esse assunto. Bem espremido, o "Crime e Castigo" de Dostoievski não passa de um caso policial que acaba mesmo em cadeia. Mas o certo é que somente vinte e cinco anos depois, apareceu em volume o romance, revisto cuidadosamente pelo autor que o tornou, no gênero, uma obra-prima. O assunto é um caso policial, mas o tratamento é de ótima qualidade literária. A ambientação (a cidade de Bruxelas, onde o autor viveu algum tempo) e descrita de maneira viva e impressiva e os personagens delineados com realidade e vigor. O protagonista é um português que vive em Bruxelas, um "burguês solitário, comodista e misógino" que, pela sua meticulosidade e respeito às leis e instituições, se vê, nem mais nem menos que complicado num crime de morte. Na iminência de ser condenado, tais as teias que o enredam, sua mente põe-se a trabalhar a todo vapor e vai ele destrinçando os fios da meada em que se viu preso e, com o auxilio de um dos detetives, consegue deslindar, toda a trama do crime. A tremenda complicação em que se meteu, serve-lhe, porém, de lição. Liberta-o do "casulo de egoísmo e comodismo que a si próprio tecera" e descobre que é "capaz de dedicar-se, de amar e de depender".

Há no livro um capítulo delicioso de sátira aos processos psicanalíticos. Aliás, todo o romance mergulha numa atmosfera de ironia e de sátira que com o admirável estilo em que escreve Miguéis, torna a leitura dessa "Aventura" um prazer mesmo para empedernidos leitores de romances como eu.

O terceiro romance de Miguéis. "A Escola do Paraíso", é completamente diferente dos outros dois. Embora escrito na terceira pessoa, tem um tom autobiográfrico inconfundível e as impressões que o personagem transmite são tão intensas que não se pode deixar de pensar em que o autor sentiu realmente tudo aquilo. Não sei até que ponto há autobiografia no livro. Mas o certo que esta série de evocações da infância da impressão de confissões. O mundo da infância é revivido, com aquela pátina de saudade que o tempo lhe imprime e com aquela viveza de cores e realidade que a memória conserva para as primeiras impressões da vida. O livro ressuscita a vida dum menino de classe média portuguesa, nos princípios deste século, desde a monarquia até a proclamação da república. Passam diante de nossos olhos as figuras mais diversas de gente do povo e da pequena burguesia, com alguns personagens da velha nobreza. As primeiras impressões, as primeiras aventuras, as primeiras indagações, as curiosidades de sempre diante do mundo e de seus mistérios, as primeiras perguntas sobre o mistério da geração e do sexo, os namoros infantis, o conhecimento paulatino da vida e de

seus dramas e misérias, tudo isso nos vai sendo contado do menino Gabriel, imaginoso, sensível, poeta ainda sem o saber.

E tratamento poético têm estas suas impressões. Miguéis como que escreve comovido, cheio de saudade, e seu estilo, já de si mavioso, se amavia ainda mais no uso de imagens e metáforas de boa linhagem poética. Vejam-se estes exemplos: "O relógio coxeia atrás do tempo", "A chuva acaricia o telhado, arrulha e sussurra, pinga nos beirais", "As manhãs atapetadas de chuva", "A cisterna acorda, responde com um ribombo cavernoso e úmido", "Então é bom fugir, de joelhos fracos, tropeçando, perseguido pelo hálito frio e as mãos verdes da solidão e do medo" e "A melodia brota do silêncio como uma flor de nostalgia no escuro".

Romance de infância, nele nos mostra Miguéis a evolução, ora lenta, ora subitânea, do conhecimento da vida numa alma de criança, até o momento em que, testemunhando uma tragédia, uma morte de homem assassinado pela multidão, é ela posta de repente diante do drama humano na sua crueza e na sua brutalidade: "Se dantes a vida era um encontro casual com pessoas e acontecimentos – episódios soltos que a fantasia dele ia bordando numa talagarça de continuidade – tudo agora lhe parece pouco a pouco ganhar volume, profundidade e perspectiva, par ficar retido na sua própria substância, como impalpável alimento. A cada instante alguma coisa acaba e algo começa, nada se improvisa ou gera de repente, antes tudo se encadeia, permanece e se transforma ele próprio vai crescendo e mudando sem deixar de ser quem era, embora por vezes pense no Eu de ontem com espanto e estranheza". "O futuro começa a tomar um vulto inquietante, como antecipação angustiosa do presente: um nada que se converte noutro nada, mas através da penosa experiência de cada dia, para se ir sobretudo à experiência cristalizada, que é o passado".

E o menino Gabriel vê-se de súbito preso dentro da realidade da vida: "E para onde ia? Não tinha para onde ir. O paraíso, a idade-de-ouro, o sonho – nada disso existia fora dele. Estava dentro da vida e não podia fugir-lhe. Mas alguma coisa mais do que um homem morrera ali: um tempo, a sua infância".

Parece que Miguéis irá continuar em outro romance a estória do menino Gabriel, agora já preso na engrenagem da vida adulta, fora do sonho, fora do paraíso da infância. Serão anos de aprendizagem e, narrados por um escritor do porte e do estilo de Miguéis, hão de, por certo, constituir mais uma brilhante realização do seu talento de romancista que, sem filiações a escolas e modas literárias, recria a realidade na sua autêntica natureza e na sua mensagem aos homens de nossa época.

1) PÁSCOA FELIZ – 3ª edição – Estúdios Cor – Lisboa – 1965.

2) UMA AVENTURA INQUIETANTE – 2ª edição – Estúdios Cor – Lisboa – 1963.

3) A ESCOLA DO PARAISO – 2ª edição – Estúdios Cor – Lisboa – 1961.

1969 – n. 170 – p. 3

UMA AGULHA NO PALHEIRO CAMILIANO

Maria Lúcia LEPECKI

Está no vasto mundo da literatura português, um palheiro mereça ser resolvido, é dúvida o camiliano, que recusa surpresas a que dedique á sua exploração. Do camiliano tememos algumas considerações sobre o romance (ou novela?) Camilo nem sempre se *Agulha em Palheiro*.

Trata-se de obra das mais..., a partir da própria... que foi a sua publicação que apareceu pela primeira vez no Brasil, em 1863, com ... e tais desrespeitos à ... original que a primeira edição portuguesa, no Porto em 1865, mereceu do ... uma nota introdutória onde ... violentamente os autores brasileiros que, apres... em dar ao público ...

deturpavam nele aspectos especiais à integridade literária ... passemos ao que interessa, ou seja ao que pode ... em *Agulha em Palheiro* como elementos constitutivos de uma obra bastante par... a ficção camiliana.

Desde o conteúdo, *Agulha em Palheiro* apresenta certos fatos que o diferenciam do ... da ficção camiliana: inusitadamente, Camilo conta a história de um amor verdadeiro – com ingredientes de paixão algo descabelado – amor que, contra os di.... básicos do jogo camiliano amor-casamento, culmina com a união dos dois amantes, quando as leis de deus e dos homens. Sem dúvida, pausa criadora na extensa galeria dos amantes desgraçados que apresenta o Autor. Retomando, então, a problemática da ficção camiliana, *Agulha em Palheiro* é a história de um rapaz de origem humilde, Fernando, que apaixona-se por môça de alto nascimento, consegue levar a bom fim a sua paixão, realizando-a pelo casamento.

É evidente que do amor ao casamento há uma série de peripécias de vária natureza, com alternados momentos de aproximação e afastamento dos alternadamente felizes e desgraçados amantes, sempre, ainda aqui por interferência de terceiros. O terceiro que tende a ser mais perturbador nas relações entre os pares amorosos em Camilo é, obviamente, o pater-famílias – e *Agulha em Palheiro* não foge à regra que, nesse caso perde o nome genérico de regra para adquirir o nome técnico de *motivo retardador* de ação. O motivo retardador – o pai tirano – introduz, ao nível da estrutura da narração, a intriga que ainda aqui, como em outros romances camilianos, se arma num jogo entre a tirania inerente à figura do pai e uma tirania secundária, digamos, resultante das relações que se estabelecem entre o pai e o homem amado pela filha. Em Camilo, a oposição paterna nunca se justificava exclusivamente pela vontade do pai, mas exige sempre uma justificativa (ou pseudo-justificativa) que este apresenta a si e aos outros, na tentativa de afastar a filha do "mau-caminho" matrimonial. Em *Agulha em Palheiro* a justificativa "exterior" para a oposição paterna ao casamento de Paulina e Fernando é o pensamento político deste último, um liberal, que se coloca em nítida oposição ao reacionário Bártolo de Briteiros, pai da moça. A partir daí, o velho considera-se no pleno direito de afastar os dois jovens, o que lhes possibilita mostrar até que ponto se integram num dos aspectos também básicos da ficção camiliana: a excepcionalidade do caráter das personagens em que se consubstancia o conflito amoroso. Tal excepcionalidade é mostrada de maneira diferente em Fernando e em Paulina. Como Carlota, Ângela, Paulina, apesar de muito jovens e aparentemente despreparadas para a vida, mostra-se a moça de rara firmeza de caráter, chegando mesmo a integrar, coerentemente, na sua linha de conduta, a resistência passiva feminina e a agressividade masculina; esta última revela-se na decisão da fuga para

junto de Fernando e principalmente no final, quando Paulina é quem procura o namorado para a realização do casamento.

Em Fernando, a excepcionalidade coloca-se a nível diverso pois tem que ver tanto com os aspectos básicos quanto como os adquiridos de sua personalidade. A partir do nascimento (filho de simples sapateiro), o rapaz coloca-se como diferente, basicamente, do circulo social em que conviverá. A educação que recebe, de extraordinário cuidado para a classe social a que pertence, a facilidade financeira que lhe concede o pai para viagens ao exterior, aliados ao temperamento, tímido e arredio e ao idealismo que é linha-mestra de seu caráter, constituem os elementos que o definem como ser excepcional não só para o meio de que provém como ainda em qualquer outro meio, por mais elevado que seja, onde circule. Ainda a conduta de Fernando, ao longo da narrativa, sublinha a excepcionalidade de caráter, visto como, diante da oposição do pai de Paulina, reter-se, levado pela idéia de que só pode ser feliz no amor quem ama com honra – e entenda-se que a honra para ele consiste, neste momento, em realizar o amor com o beneplácito do pai da moça. O problema da honra, na medida em que afasta momentaneamente Fernando de Paulina, é também motivo retardador.

Assinale-se ainda, como elemento encontradiço em outras novelas passionais camilianas, a presença de peripécias de cunho folhetinesco, com fugas pela noite, homens embuçados a espreita por corredores escuros e vielas sombrias e ainda a providencial existência de um amigo bem colocado, com acesso às altas rodas freqüentadas por Bártolo de Briteiros e que pode, por isso mesmo, ajudar na realização dos projetos amorosos de Fernando e Paulina.

O aspecto, entretanto, pelo qual mais nitidamente se pode perceber a diferença entre *Agulha em Palheiro* e outros romances passionais camilianos é a lentidão da ação. Aqui, ao contrário, por exemplo, de *Amor de Perdição* (onde tudo se precipita para a catástrofe, representa na morte de Tereza e Simão Botelho), cada passagem do romance que leva ao nascimento, crescimento e finalmente à realização do amor de Paulina e Fernando é mais lentamente preparada pela colocação das personagens num espaço tempo exterior bem determinado. Apresenta-se com cuidado a vida de Fernando a partir da figura de seu pai, que se define como indivíduo que, apesar da profissão humilde, interessava-se por uma série de coisas "acima" do que ele se esperaria, especificamente por dar ao filho varão os estudos que lhe possibilitassem ascensão social pelos próprios méritos. Além disto, todas as vezes que se faz necessário, o Autor diminui o andamento da narrativa, para traçar panorâmicas do meio social ou do momento vivido. Dentro do quadro exterior, definem-se assim as personagens que se colocarão em conflito no decorrer do romance pela oposição que se estabelece entre seus mundos interiores e o universo social que as envolve. Do que decorre que o estudo dos caracteres tende a ser mais profundo, muito embora o fato de a narração se manter sempre sob o controle do Autor retire em certa medida a autonomia da personagem. Isto revela-se, sobretudo, ao nível do diálogo exterior que tende a ser, quase sempre, mera com firmação, em palavras por vezes retóricas da personagem, do que já fora afirmado pelo Autor, no segmento narrativo.

Ainda quanto ao enriquecimento do mundo ficcional, é de notar-se a presença do *não-romance*, considerado este como a inserção de passagens de natureza digressiva, que não dizem respeito diretamente a história que está sendo contada (e que formaria, neste caso, o romance propriamente dito) e nos quais o Autor tece comentários sobre as personagens, sobre a natureza do amor e sobre a vida portuguesa da época. No *não-romance* surge um elemento que caracteriza certa faixa da ficção camiliana e que é extremamente moderno: trata-se do jogo que consiste em o Autor aproximar e afastar, alternadamente, o leitor da verdade interna do objeto narrativo. Pôr vezes Camilo envolve-se no que está a contar e envolve conseqüentemente o leitor; outras vezes, através da ironia, lembra a natureza ficcional do fato ou sublinha aspectos ultra-românticos dos acontecimentos ou das personagens apresentadas.

São estas algumas das razões pelas quais *Agulha em Palheiro*, mesmo mantendo muitos pontos de contacto com o geral da novela passional camiliana, pode ser considerada como obra de características bastante peculiares. Poder-se-ia dizer que a diferença que vai de *Agulha em Palheiro* a novelas do tipo de *Amor de Perdição* diz respeito sobretudo à maior tranqüilidade que informa a estruturação da narrativa.

1970 – n. 175 – p. 4

ALMEIDA FARIA E “A PAIXÃO”

Bluma DAUSTER

As semelhanças de Almeida Faria com o “nouveau roman” não são ocasionais. Embora não possamos considerá-lo um simples seguidor desta escola, uma vez que em vários pontos básicos ele transcende a doutrina do “nouveau roman”, acrescentando-lhe conceitos vivos e uma significação importante de existência e de mundo. As aproximações principais de Almeida Faria com o “nouveau roman” são intrinsecamente as que concernem à técnica de narração do romance. Na literatura portuguesa, ele representa um marco importante, uma quebra com a antiga forma e, isto, justamente devido à técnica de narração que emprega. Seu romance, “Paixão”, não tem estória, nem intriga e se constitui numa sucessão de flashes de estados interiores, determinados pela memória, pela imaginação ou por impressões da realidade. Deste modo aproximando-se o romancista da estética do “nouveau roman”; que rejeita a narração continua e fluida, correspondente à necessidade de contar uma estória, tramando e desenvolvendo episódios e peripécias.

Mas esta não seria a única aproximação do autor quanto ao “nouveau roman”: predomina no romance de Almeida Faria o tempo interior de descrições ditadas pela memória, pelo sonho, pela imaginação, pelo projeto e pela reflexão fenomenológica da realidade do mundo externo ou interno dos personagens-narradores. E isto se dá a respeito da divisão do livro em três partes distintas: manhã, tarde e noite, determinando a evolução da narrativa em 24 horas. Divisão apenas fatual, de caráter informativo, desde que o verdadeiro cerne da narração, o real encaminhamento do relato, é feito pela sucessão de monólogos interiores. A passagem de um destes níveis de percepção a outro se faz de maneira abrupta, com cortes diretos (lembrando a técnica cinematográfica), criando um ritmo de sucesso descontínuas dos diferentes planos de percepção dos personagens-narradores, trazendo para “A Paixão” um processamento característico do “nouveau roman”.

A descrição caudalosa que se mantém por todo o livro é outra presença do “nouveau roman” no romance de Almeida Faria. Como em Robbe-grillet ou Nathalie Sarraute, Almeida Faria tem uma descrição tortuosa, de “leit-motivs” que se repetem, se contradizem, se retomam, se reafirmam, refletindo a limitação do pensamento e da memória do homem, sempre em busca de um equacionamento analítico e racional da realidade, sem jamais o conseguir. Entretanto, esta mesma descrição acusada no “nouveau roman” de representar uma atitude de inumanidade, frieza e reificação, em Almeida Faria ganha conotações de humanismo amplo e de filosofia proletária, pois ela não se volta analiticamente para os objetos, mas sim para o homem, rebuscando nele memórias e pensamentos.

Outra característica essencial de aproximação com o “nouveau roman” é a preocupação da descrição de coisas e pessoas no presente, sem histórico do passado, sem nenhuma ação que não seja a do decorrer de um tempo estritamente presente. No romance “A Paixão” a narrativa começa de chofre, sem alusões ao passado dos personagens e do meio. Não há análises psicanalíticas que expliquem as personalidades enfocadas, todos personagens são tomados numa perspectiva de presente e o autor não informa nada além das horas decorridas no dia da narração.

As alusões ao passado, feitas pela memória, são sempre desdobradas no presente concreto. Estas características constituem o ater-se ao presente, à realidade de agora e aqui, de que nos fala Robbe-Grillet no seu livro “Pour um nouveau roman”.

Finalmente, ainda como característica vanguardista de Almeida faria e fator de semelhança com o “nouveau roman”, tem-se o tratamento dos personagens no seu romance. “A Paixão” é o avesso do romance tradicional, do culto do individuo, que os adeptos do “nouveau roman” tanto repudiam. Nele não há um personagem principal que se oponha e se relaciona com outros, num mundo incompreendido, nem os vários personagens que participam da estrutura do romance constituem uma tipologia e uma caracterização dos diversos tipos humanos. Ao contrário, cada personagem tem um peso igual na significação da obra, constituindo-se numa estrutura polivalente. Este é aspecto importantíssimo na obra, pois cria-lhe uma dimensão social maior e caracteriza “A Paixão” como romance da voz coletiva.

Apesar deste seu forte relacionamento com a nova escola francesa, as posições de Almeida Faria indicam uma tomada de consciência por tudo contrária às posições radicais de Robbe-Grillet e Nathalie Sarraute, que não admitem que se empreste à obra de arte qualquer significação ou engajamento, por partirem da premissa de que o mundo não é significante, mas um dado concreto e real que apenas existe. Quando o mundo descrito por Almeida Faria é altamente significante, pois exprimindo sua fé no futuro de uma humanidade irmanada na defesa de seus direitos, o autor revela um alto grau de engajamento, conceitos próprios e uma consciência crítico-humanista da realidade.

Aliás, significação e engajamento não podem existir separados. Na medida em que há o engajamento numa filosofia, a significação torna-se conseqüência natural. Por esta razão, a descrição tortuosa do romance não visa o objeto, mas o homem (fatos de vida carregados de significação humanista). E, observa-se ainda que o mundo insignificante da manhã e da tarde (mundo burguês não conscientizado) se resolve, transfigurado na noite, na significação do apelo à luta proletária (revolta de João Carlos). Desde modo, através do engajamento e da significação, o romance ganha a dimensão crítica da realidade, fugindo à descrição reificante desta mesma realidade, característica no “nouveau roman”.

Lucien Goldmann entende o “nouveau roman” como a expressão própria da sociedade capitalista, expressão do processo de reificação do homem contemporâneo, num mundo onde os sentimentos exprimem relações nas quais os objetos ganham uma permanência e uma autonomia progressivamente crescente em relação ao homem. Explicando então o aparecimento do “nouveau roman” como o resultado de um mundo onde os homens se tornaram objetos desprovidos de significação e conteúdo humanos, para se tornarem objetos semelhantes ao outros objetos. O “nouveau roman” não acusa esta realidade, mas a descreve, reificada tal como ela é.

Analisou-se até o momento as relações externas de Almeida Faria com o movimento da literatura contemporânea. Passaremos a estudar a forma e as estruturas que constituem a técnica de narração do romance, sem dúvida a primeira realidade a obra, a marca do tempo no artista e a essência da sua significação. Almeida Faria possui um estilo caudaloso e lírico que contém elementos épicos, líricos, dramáticos e filosóficos, os quais fazem com que o seu romance se aproxime mais da narrativa que do romance tradicional. Seu romance representa uma quebra com a antiga forma, caracterizando-se como um romance novo, onde o sinuoso e o barroco têm lugar funadamental. Esta sinuosidade este barroquismo são expressões constantes do romance moderno, tal como romance moderno, tal como Proust, Faukner e Joyce. Com isso não se quer dizer que Almeida faria seja diretamente influenciado por estes romsncistas, mas que a complexidade com a qual se depara o homem moderno leva o artista a expressão desta realidade o mais fenologicamente possível, respeitando as limitações da própria consciência no aprendê-la. “A Paixão” é uma experiência e uma procura de nova expressão no campo do romance. Não representa uma destruição do gênero romanesco, antes coloca uma nova perspectiva para a literatura a da abolição das fronteiras dos gêneros literários, porque a narrativa de “A Paixão” em muito se aproxima da poesia.

O corpo do romance é constituído pelos monólogos dos vários personagens polivalentes determinando o enorme impacto da presença da voz coletiva, característica que o aproxima também da epopéia. Há uma uniformidade de linguagem e de simbologia que cria uma unidade subterrânea em "A Paixão", a despeito da inexistência de história e da fragmentação provocada pelos personagens polivalentes. Sente-se, desde os primeiros capítulos, a preocupação do autor em expressar a existência de uma comunidade com uma problemática geral partilhada por todos os personagens. Vários processos se utiliza para isso: a pontuação com o uso exclusivo de vírgula que reforçam o encadeamento de frases movidas pela livre associação do pensamento; o emprego de vários planos de percepção em todos os monólogos ao longo do livro, tais sejam: da memória (capítulo 9 – "tinha eu quinze anos ... ... na tasca do cavalo branco", capítulo 14 – "vamos embora, em voz alta ... sobre os sapatos altos"), o projeto (capítulo 1, onde toda a narração decorre no curto período que Piedade pensa em levantar-se, até que se levanta), o sonho e a imaginação (respectivamente capítulos 7 e 8 e 34 e 36 – ambos significativos das proporções surrealistas e das difusões oníricas que atingem a descrição) e, ainda, a reflexão fenomenológica da realidade interior (capítulo 6 e 8 – "da padreação do vento... me sufoca e toma" – fluxo do pensamento) e da realidade objetiva mediatizada pela visão do narrador (capítulo 25 – "subitamente surge um grito... batismo inicial do fogo" e capítulo 27 – "viram de longe o fogo alto, irado... juntas ainda à terra marcado de inverno). Todos esses planos aparecem na narração intermitentemente, um sendo imediatamente entrecortado por outro, através um processo de passagem direta.

Almeida faria dá um cunho lírico a toda a narração, e por esta razão ela ganha proporções poéticas servindo-se mesmo de seus processos mais típicos, como a musicalidade e o ritmo. Notando-se um acentuado tratamento lírico nos personagens desprivilegiados (Moisés, Piedade, mãe); observação do próprio autor no capítulo 48: "de fato, este é o livro dos mortos, dos mais mortes que os mortos". Em contrapartida, retratando gente moça, sua narração se acelera, sustentada principalmente pela ação ou memória ativa, não descrita. Já foi dito que o tempo subjetivo dos personagens-narradores é o cerne da narração, embora o livro se divida em três partes distintas de um dia: manhã, tarde e noite. Esta divisão parece ser acessória, desde que a estrutura da narração continua a mesma, nas três partes do livro. É significativa a escolha do dia para a passagem da ação: sexta-feira santa, já que o autor reveste este dia de uma simbologia toda especial: "talvez que no sábado santo o homem ressuscita; sim, porque não? só o homem ressuscita em cada dia e o Crucificado não é mais que um símbolo muito nítido para a morte e ressurreição do próprio homem". Quase toda a narração é sustentada pelo tempo subjetivo, o que confere ao livro um cunho moderníssimo, porque a objetividade da recriação da realidade é feita através de várias subjetividades.

Segundo a divisão de Jean Pouillon em "Temps of Roman", podemos dizer que no livro de Almeida Faria predomina "du dehors" entremeada com a visão "aveo" já que o autor se limita a informar através de seus personagens, não explicando as relações entre eles e deles com o mundo por uma visão onisciente' da problemática. Ao contrário, tudo isso vem naturalmente com o desenrolar da história. A ação é apreendida pela reflexão dos personagens, que projetam ou não, na realidade, suas problemáticas íntimas. As informações sobre o "environement" são dadas alternadamente nas diversas falas ou monólogos. A partir da segunda parte delineiam-se as relações dos personagens entre si e se aclaram suas visões do meio social (avila). O incêndio será essencial para esta delimitação, mostrando a constituição da família patriarcal se o relacionamento dos seus membros. Apenas no capitulo 48 existe a visão "par derrière" porque o autor se distancia de sua obra e a explica movido de uma consciência crítica.

Quanto aos personagens, se assim se pode dimensionar os vários narradores, girando em torno da família burguesa, integrada na estrutura patriarcal. Através da família, Almeida Faria retrata a sociedade e as criticas Seus membros são caracterizados pela ociosidade,

engendrado num sem sentido de projetos vitais e com sentimentos amortalhados: sexo, amor, relações de família, amizade. – Escapam a isto, as crianças: José e João, ainda puros da contaminação da insignificação da vida e os criados, totalmente inconscientes em relação ao mundo que os envolve, reificados no trabalho cotidiano. A figura do pai e da mãe correspondem às figuras tradicionais, o primeiro sem nenhum projeto, preso ao sexo mercantilizado, e a mãe a um passado remoto e distante. Em todos, inclusive Piedade, Estela e Moises sente-se o apequenamento, amortalhadamento em vida que o próprio autor menciona. "... houve aqui lugar para os que morrem..." Arminda e Francisco se integram no esquema nulificante deste contexto social, só escapando dele pelos sonhos e divagações sexuais e amorosas, que completam o quadro de sua inconsciência. À descrição dos depoimentos da primeira parte, segue-se a delimitação das estruturas de classe e do contexto dos personagens que preparam a crise do personagem revoltado, João Carlos, de todos o único que tem uma substância vital consciente e uma visão do futuro. É o único que se opõe ao meio, os outros todos continuam inseridos nesta paisagem social, e como objetos dela, perdidos em ocos monólogos e exercícios alienantes de raciocínio. Mesmo os empregados não se opõem à família patriarcal nem formulam nunca uma real revolta. São desunidos entre si e não possuem nenhuma consciência de classe. João Carlos é portanto o porta-voz do autor, de suas aspirações e consciência dos personagens. Todas estas características dos personagens aparecem fluidas na narração. Aos poucos, aqui e ali, vai-se conseguindo algumas informações conclusivas sobre os personagens, através de um trabalho de associação com a realidade de reflexão distanciada. Dificilmente enquadrando-se cada narrador como personagem. Antes, podemos dizer que "A Paixão" não possui personagens, criando-se assim o romance da voz coletiva.

Ao contrário do desconcertante cuidado pela insignificação do "nouveau roman". Almeida Faria busca a significação vital para a valorização da sua obra. Esta significação consiste em uma fé no "devenir" do homem: terminando seu livro com um ensinamento: "...porque há uma palavra mais urgente que alguma: proletário, libertário e prodigalidade... é a alba que surge, amiga minha, segredam os amantes: é a alba que se eleva, vê como eleve, ela se eleva, afirmam os revolucionários: deixaremos as mães e as amadas, agarraremos em bombas e em espingardas, semeemos a terra das estrelas do mar que nos chamam e pedem que as levemos para casa".

1970 – n. 177 – p. 4

O NEO-REALISMO E A LINGUA PORTUGUESA

Lélia DUARTE

NEO-REALISMO o Neo-realismo é uma revalorização do Realismo, não só na Literatura, mas na Filosofia e na Sociologia, mesmo porque a literatura não é um fenômeno isolado na vida do homem, mas elemento significativo no contexto de sua realidade sócio-cultural, intimamente ligado a todas as ciências e formas do conhecimento humano.

O Realismo considerava o pensamento como ordenação de conhecimentos ou reflexão sobre o seu conteúdo. Entretanto, na primeira década do século XX surge uma nova direção para o pensamento realista, dada pela filosofia norte-americana, que teve como elemento sintetizador da nova tendência Ralph Barton Perry: o universo existe independente do homem, cuja atividade consciente nada influi na existência ou natureza dos objetos. As coisas existem, ainda que não sejam conhecidas, e permanecem idênticas dentro ou fora da relação de conhecimento. De um modo geral, há divergências da metafísica: ao monismo idealista os neo-realistas opõem o pluralismo. Reconhecem a substância dos seres físicos, psíquicos e lógicos; - a alma será apenas um complexo de atividades nervosas e de conteúdos-idéias selecionados por essas atividades. Esta nova corrente de pensamento filosófico teria naturalmente implicações sociológicas, que se fazem sentir na busca de colocar em primeiro plano o homem comum, de ambiente humilde e sobrecarregado de problemas que dizem respeito à sua luta pela sobrevivência e ao seu desejo de superar as condições adversas, atingindo uma escala de valores colocada em plano superior.

A literatura recebeu essas influências e o Neo-Realismo foi impulsionado por uma auto-crítica que buscava no materialismo dialético o ponto de partida para a apreciação objetiva de todas as manifestações artísticas.

Surto e evolução do Neo-Realismo na Literatura – A partir de 1930 cresceu o interesse pela literatura norte-americana, devido ao fato de que procurou revelar as conseqüências da crise mundial de sub-consumo, desencadeada em 1929. A super-produção e o pouco consumo provocaram nos Estados Unidos um desemprego de quase vinte milhões de trabalhadores, resultando num desequilíbrio econômico mundial. A literatura tomou sentido de crítica social, influindo vincadamente no neo-Realismo. Escritores progressistas como John Steinbeck, Upton Sinclair. Michael Gold, Sinclaie Lewis, John dos Passos, H. G. Carlisle, Erskine Caldewll, Ernest Hemingway, deram especial relevo às camadas sociais atingidas pela crise. O desejo – latente ou expresso – da necessidade urgente de uma nova organização social, fundada em bases mais justas, faz parte da visão romanesca desses escritores em função da realidade nacional.

No Brasil – Tal como na América do Norte, processava-se no Brasil uma aproximação dos problemas socioeconômicos. Os escritores dessa época são importantes, não somente pelo que tiveram de brasileiro – seu estilo mais oral, liberto da sintaxe portuguesa, capaz de registrar com mais verossimilhança a realidade social, - mas principalmente pelo exemplo de liberdade, pelo popularismo internacional e pelo que assimilaram da ficção norte-americana: Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo.

Na Europa salientam-se vários escritores, como Gorky e sua descoberta de que “o homem é uma unidade social e não um ser cósmico”, Matraux, no plano histórico, Silone no social. Bertold Brecht revolucionou o teatro, transformando o espectador em personagem, ao obrigá-lo a uma tomada de consciência da realidade operária alemã. Particularmente salienta-

se a Itália que, após a libertação do regime fascista, produziu uma cinematografia de conteúdo em que se registrou a experiência dolorosa e heróica de após-guerra. É esse realmente o ponto de partida do Neo-Realismo porque, ao reconquistar a liberdade, os cineastas puderam exprimir-se com inteireza e sinceridade e utilizar linguagem adequada para exprimir o ensinamento que a guerra de libertação lhes transmitira. O filme neo-realista possui, por isso, força moral e artística e daí seu sucesso no exterior. Apresenta sinceridade, realismo, argumento reduzido (simplicidade nas histórias). Não há coisas extraordinárias, heroísmos, uma vez que pretende testemunhar o homem vulgar e normal. Entretanto, o que é extraordinário pode fazer do Neo-realismo, desde que não seja sublimado a ponto de se tornar desumanizado. Não há heróis, mas anti-heróis, no sentido de que lhes é impossível resolver coisa alguma e sofrem intensamente, numa busca que não tem sentido. O filme neo-realista converte-se, então, em um dedo acusador. Normalmente termina em interrogação, fazendo um apelo ao melhor de cada homem. A busca de solução será individual; não representará solução integral para a coletividade, mas a base de qualquer solução será a prévia renovação do indivíduo.

Em Portugal a industrialização, bem como a centralização e concentração econômica trouxeram um declínio constante na iniciativa direta das camadas populares médias e uma polarização social. Surgiu então o Neo-Realismo português, documentando a mudança que começou a definir-se na vida nacional e apresentou como característica básica uma nova tomada de consciência da realidade portuguesa. Seu desenvolvimento é sinuoso, ora inspirado em análogas correntes mundiais mais adiantadas – americanas, brasileiras, russas, italianas, - ora empenhando-se em atender a realidade nacional.

Suas manifestações aparecem, desde meados da década de 30, em revistas juvenis como *O Diabo, Sol Nascente, Seara Nova, Presença, Manifesto*. Os primeiros volumes significativos foram: Afonso Ribeiro – *Ilusão da Morte*, contos (1938); Manuel da Fonseca – *Rosa dos Ventos,* poesia (1940); Álvaro Feijó – *Corsário,* poesia (1940). Em 1945, publicou Soeiro Pereira Gomes a primeira obra notável da nova corrente – *Esteiros,* que registra as torturas dos adolescentes empregados nos telhais do Ribatejo. Desde essa época, portanto, pode-se observar a característica especial das obras neo-realistas em Portugal – são todas passadas em determinadas regiões do país, onde a miséria predomina, em decorrência da constituição social, sobretudo latifundiária de distribuição da propriedade agrária.

O Neo-Realismo em Portugal não é uma regressão ao Realismo, mas uma volta ao território português para salientar seus valores universais. Duas são as fases: articulismo e polêmica de revista, romance e ensaio histórico. Dentre os responsáveis pela nova corrente temos Alves Redol, José Gomes Ferreira, Manuel da Fonseca, Ferreira de Castro e Fernando Namora.

Alves Redol foi o primeiro romancista da nova tendência a conseguir grande aceitação. Revela em suas obras o drama alentejano, com um estilo nitidamente à Jorge amado, nas primeiras: *Glória* (1938), *Gaibéus* (1940), *Marés* (1941), *Avieiros* (1942), *Fanga* (1943), que teve sua sexta edição em 1963. A personagem de Alves Redol é sempre o injustiçado social, especialmente o do campo – os gaibéus, os avieiros, os vinhateiros, os fangueiros. Seu estilo foi nessas primeiras obras um tanto rígido e talvez panfletário. Obras posteriores, como *A Barca dos sete Lemes* (1958), *Uma Fenda na Muralha* (1959), *O Cavalo Espantado* (1960) e especialmente *Barranco dos Cegos* (1962), apresentam Alves Redol mais seguro e mais amadurecido.

Antônio José Saraiva, em sua *História da Literatura Portuguesa* (5ª ed., Porto, Porto editora, s/d., p. 1052), considera *José Gomes Ferreira* o poeta mais importante do movimento, porque "...tem principalmente sido o porta-voz de um sentimento de remorso e responsabilidade do homem mediano por todas a brutalidade e injustiças, pelos dramas históricos dos últimos decênios". Publicou suas poesias a partir de 1948, e posteriormente

escreveu em prosa, conservando a mesma temática.

Manuel Fonseca é um dos pioneiros da poesia neo-realista e encontra-se entre os mais completos contistas atuais, embora sua obra não tenha sido ainda devidamente difundida. Os conflitos e o processo social da região campanica, no Alentejo, são magnificamente recriados em *Aldeia Nova* (1942), *Cerromaior* (1943), *O Fogo e as Cinzas* (1953), *Seara de Vento* (1958). A sua proverbial ternura pelo povo dessa região se manifesta, em grande parte, na colocação de crianças como personagens. Mesmo quando não o são em idade cronológica, são crianças na ingenuidade e na sua submissão às forças superiores.

Uma das características do Neo-Reaslismo é a colocação da personagem como que presa à terra. Esse valor telúrico é tão acentuado que se pode reconhecer o escritor neo-realista peã colocação espacial e pelo acendrado amor à terra de suas personagens.

Ferreira de Castro apresenta, dentro dessa característica, uma novidade: o homem humilde, pobre e esmagado por condições adversas, que é a sua personagem, tem a coragem de deixar sua bem amada terra natal, onde possui escassas propriedades, para buscar uma nova esperança que lhe possibilite voltar depois e melhorar seu nível de vida. Parte como emigrante para São Paulo, em *Emigrantes* (1928), mas a desilusão e as dificuldades sempre maiores o fazem regressar, tão logo possa, para verificar que, através de seu sofrimento, outros puderam subir na vida e para considerar-se ainda mais pobre, porque desacredita em sua própria capacidade. Também em *A Selva* (1930), o Brasil é o refúgio de sua personagem, que precisa fugir por motivos políticos, mas sonha constantemente em voltar à Pátria. Entrementes, revela a condição sub-humana de vida do seringueiro e a exploração do homem pelo seu semelhante. *Ferreira de Castro*, ainda no período inicial do Neo-Realismo, publicou *Eternidade* (1933) e *Terra Fria* (1934). Nesse livro a temática do homem explorado assume nova e importante feição: o senhor poderoso, latifundiário, além de explorar-lhes o trabalho, engana os pobres nos empréstimos feitos e lhes conquista as mulheres, tirando a sua única riqueza, a honra. O homem do povo é apresentado como simples, sem maldade. Enquanto todos conhecem e lamentam sua situação de marido traído, ele, confiante e crédulo, toma sobre si a culpa do assassínio perpetrado pela mulher, cuja vaidade foi ofendida pelo esquecimento do conquistador. Em seguida Ferreira de Castro publicou *Tempestade* (1940), *A Missão* (1954) e *A Lã e a Neve* (1947). Esse livro é considerado por vários críticos como uma das melhores obras neo-realistas. Registra a luta do homem ao pretender melhorar o nível humano de vida da família que sonha constituir e encontra as maiores dificuldades, porque, apesar de toda a sua coragem, o excesso de mão-de-obra não lhe permite ao menos trabalhar, durante muito tempo. Revela-se a diferença entre o trabalho do pastor com sua vida de liberdade, em contato com a natureza, e o do operário, que acompanha a lã (da qual já cuidou o pastor) em seu processo de beneficiamento e vive confinado na fábrica, com uma vida artificial e monótona. Apesar de toda a sua luta e coragem o homem chega a ter sua família no mesmo deplorável nível daqueles a quem lamentava, porque seu destino é irreversível e seria necessário um esforço comum, visando melhorar toda a coletividade. Apesar de assuntos e temas variarem na obra desse autor neo-realista, especialmente me *A Curva da Estrada* (1950), com a problemática política da Espanha, todas elas tem algo em comum: o constante apelo ao calor e à solidariedade humanos.

Provando mais uma vez sua característica de constante inovador, recentemente publicou Ferreira de Castro, simultaneamente em Lisboa e no Rio de Janeiro *O Instinto Supremo*, romance evocador da pacificação dos índios no Brasil.

Fernando Namora veio para a literatura no momento em que o Neo-Realismo ganhava presença em Portugal. Recebeu e assimilou seu influxo, mesmo porque possuía disposição íntima para analise dos dramas sociais. Iniciou-se como poeta, tendo seus poemas reunidos em *Ad Frias Madrugadas*, publicado em 1961. Publicou anteriormente *As Sete Partidas do Mundo* (1938), e notabilizou-se com *Fogo na Noite Escura* (1943), considerado o melhor

romance da mocidade universitária, onde se revelam os problemas de realização pessoal de quatro estudantes. O conflito existente é de pensamento e não de ação, motivo pelo qual o romance não visa a um epílogo, mas antes procura revelar o compromisso do homem diante da realidade. *Casa da Malta* (1945) revela fatos da vida dos ganhões do Alentejo, mostrando a profunda solidariedade que os une, ao se ampararem mutuamente na desgraça. Fernando Namora revela, em *Retalhos da Vida de um Médico* (narrativas, dois volumes, 1948, 1963), sua oportunidade de conviver, como médico, com as classes mais desfavorecidas e de enriquecer-se com as experiências. O autor publicou em seguida *Minas do São Francisco* (1946), *A Noite e a Madrugada* (1950), atualmente em 5ª, edição, e *O trigo e o Joio* (1954). Vieram depois *O Homem Disfarçado* (1957); *Cidade Solitária*, contos, (1959) e, a nosso ver, sua obra máxima, ponto de chegada dos livros de Fernando Namora: *Domingo à Tarde*, reveladora de que toda angústia humana é criadora como busca de integração de personalidade. Esse romance foi publicado em 1962 e está atualmente em 6ª edição. Em 1966 foi publicada a obra que dá a dimensão européia de sua criação: *Diálogos em Setembro*.

Importa ressaltar que todos os escritores neo-realistas portugueses são oriundo de regiões onde o drama social é mais intenso, motivo pelo qual apresentam o homem na luta pela sobrevivência e por uma vida mais digna. As suas personagens são seres dependentes de forças superiores à próprias, e por isso incapazes de conseguir sua realização individual, que estaria subordinada a modificações sensíveis da estrutura social.

1970 – n. 178 - p. 5-6

O MUNDO À MINHA PROCURA

Nelly Novaes Coelho

> "Deus, a Morte e o Amor ocupava o meu espaço. Eu via, nos momentos de menos lucidez, no às vezes, a presença absoluta de Deus numa eternidade que me coçava as costas e fugia a sete pés – (...) – Já me servia muito menos de Deus, respeitava-o mais. Indicava-me uma necessidade de não parar, ir para a frente, obrigava-me a viajar. Espécie de querer meças com o paisagem. O Homem dentro de mim apaixonava-se de Deus numa pureza de absoluto. Isto ainda eu não percebia. (...) Nos ingredientes estavam *as regras de trânsito que fazia o Homem* – saber brincar, saber perder, saber ganhar, saber rir, saber dar, saber perdoar, saber admirar"[1]

Confissão direta e desassombrada, com a sadia qualidade de saber ver, admirar e divertir-se, mesclada a um maduro espírito de análise e crítica, eis o que traz este O MUNDO À MINHA PROCURA de Ruben A. Com ele amplia-se as linhas de descoberta, ou melhor, de redescoberta do Homem no mundo, em que Ruben A. está visceralmente empenhado. E o que sua prosa criadora nos tem desvendado palmo a palmo, de livro para livro, não é mais o anti-herói do desencanto e da náusea. É o Homem com todas as franquezas e grandezas, que se vê tal qual é, misto de deus e demônios, e se aceita e se critica e se situa no universo, em face a Deus, dos homens e das coisas, como peça importante que é no processo evolutivo da humanidade.

À procura do que deve ser Homem e do que serão realmente as verdades essenciais da vida, o criador da *Torre de Barbela* vai demolindo mitos, desarticulando convenções, recusando trilhos já batidos e abrindo novas veredas na arte e na vida.

Apenas por algumas daquelas "regras de trânsito" que registramos em epigrafe, e que definiriam o Homem, bem podemos avaliar a enorme distância que vai daquele homem cotidiano e austero (= o homem das aparências convencionais, o homem dos limites exatos do "sim ou não", das formulas absolutas, das certezas inabaláveis...) criado pelo mundo do séc. XIX (estilhaçado pela Primeira Grande Guerra, e ainda sobrevivendo em nossos dias), e o Homem do relativo-absoluto, livre das convenções esterilizadoras de seu impulso vital: o novo Homem que os novos tempos estão a exigir cada vez mais imperiosamente. O novo Homem que Ruben A. já delineia com desassombro.

Último volume (sê-lo-á realmente?) da trilogia autobiográfica, iniciada em 1964, este O MUNDO À MINHA PROCURA abarca o período de tempo que vai do fim da adolescência até o momento de sua entrada consciente na vida adulta, pelo encontro consigo mesmo. Assim, a par do desenvolvimento do "homem", este volume apresenta a *definição estética* do "escritor", elemento-chave preciosos para o leitor chegar à total apreensão de tão insólita e multifacetada arte de escrever.

Prosador de vanguarda, um dos elementos marcantes do atual panorama literário português, Ruben A. (pseudônimo do prof. Rubens Andresen Leitão) inicia sua carreira de

[1] Ruben A. – *O Mundo à minha procura* – III (autobiografia). Lisboa, Parceria A. M. Pereira Ltda., 1968. (p. 227)

escritor há 20 anos atrás, publicando em 1949 o Iº volume de PÁGINAS (hoje já em seu 6º volume a sair breve), mescla de novela e diário, registro de fatos reais mesclados a puras criações da fantasia, soma de ficção e de história, que abre caminho a uma fecunda produção que atinge agora o seu décimo quarto volume. Obra insólita onde se fundem os gêneros mais díspares: diário, teatro, romance, ensaio, história, poesia...

Escritor português dos que maior receptividade vem encontrando junto ao público brasileiro (falo evidentemente do reduzido público ledor que se interessa por Literatura, pois para o grande público, como já está monótono reproduzir, a leitura portuguesa acabou com Eça de Queiroz... ou chega no máximo até um Ferreira de Castro, um Aquilino ou um Fernando Pessoa), Ruben A. alinha-se àqueles que vem renovando a literatura em língua portuguesa, com uma prosa realmente criadora.

Este recente O MUNDO À MINHA PROCURA desvenda, pois, o período da *procura* e da *descoberta* do que é ser Homem-sintonizado-com-seu-tempo. Procura que se lança irrefreável (entre ingênua e maliciosa, consciente e irrefletidas, extasiada e amarga, deslumbrada e critica...), seja por paisagens portuguesas (que em raros escritores aparecem tão densamente belas e tão amadas)' seja pelo "habitat" londrino que lhe vai servir de decisiva abertura para a nova dimensão buscada: a do novo Homem, cuja essência impulsionadora é o "interrogar" o mundo à sua volta... um mundo que afinal está à sua procura...

Para quem, numa leitura superficial, julgue encontrar na torrencial prosa de Ruben A. a espantosa hipertrofia de um "eu", um narcisismo sem limites, aconselhamos um mergulho mais fundo no caudal das palavras e ali cada um de nós encontrará um pouco (ou muito) de si mesmo. Pois ao falar exaustivamente de si e de suas experiências mais intimas ou mais espetaculares, é sempre de cada homem que Ruben A. fala. Nossa época de mudanças está a exigir testemunhos individuais. É da verdade de *um homem* que sairá a nova verdade de todos.

Como disse Emerson no fim do século passado: "A experiência de cada nova idade requer uma nova confissão e o mundo parece estar sempre esperando por seu poeta". E mais: "Estes romances cederão lugar, pouco a pouco, a diários ou autobiografias - livros cativantes, desde que *um homem* saiba escolher, entre aquilo que é realmente sua experiência e saiba registrar verdadeiramente a *verdade*".

Dentro da nova literatura portuguesa, de afinidades surrealistas[2], Ruben A. pode ser apontado como um desses "poetas", como um desses "homens que sabem escolher", e mais, que com autenticidade e destemor sabem *admirar*, *criticar*, *enaltecer* ou *destruir*.

Decidindo-se pela *autobiografia* (gênero dos mais adequados aos momentos, de crise e de transição de valores), Ruben A. revela sua coragem e seu desejo de cooperação no processo vital, sem medo do julgamento do futuro (ameaça que algema muita gente...). Ainda mais pelo fato de que a autobiografia torna-se aqui um gênero extremamente difícil, uma vez que o Autor, segundo suas próprias palavras, não esperou para autobiografar-se quando chegasse o "momento da reforma, quando se deixou de ser chefe de Estado, se abandonou à vida pública ou quando a caneta já nada mais pinga". (p. 84) Decidiu-se pela análise confessional em pleno, período de realização.

Embora esta recente publicação, comparada com a prosa dos inícios, revele um maior enriquecimento existencial, não podemos dizer que se apresente mais madura estilisticamente... O mesmo pulso inicial se faz sentir aqui... pois, na verdade, Ruben A. começou sua carreira de escritor quando já adulto, e já dono da fórmula que preside a toda a sua criação literária: o registro caudaloso, caótico e desassombrado dos mil e um incidentes

[2] Falamos de "afinidades surrealistas" pela presença de certos procedimentos comuns, como a visão do "avesso" das realidades, o processo liberador de imagens, a enumeração caótica das realidades, etc. "Afinidades" que aproximam criações dispares como as de Vergílio Ferreira, Augusto Abelaira, Agustina Bessa Luiz, Cardoso Pires, Herberto Helder, Ana Hatherly, Almeida Faria, Rodrigues Migúeis, a novíssima Maria Isabel Barreno, etc. etc.

banais ou decisivos que são a própria matéria da vida do ser humano, a braços com a Sociedade e consigo mesmo. Filtrados através de um espírito satírico, apaixonado e imparcial, esses incidentes adquirem dimensões insuspeitadas, assaltam o leitor, rodeiam-no e exigem dele uma participação ativa: a aceitação ou repulsa... nunca a indiferença.

É nesse processo criador, nesse estilo inconfundível, à *reformulação da linguagem* assume papel decisivo. Para uma nova visão de coisas já tão vistas (e que de tão vistas já não são mais percebidas...) só uma nova linguagem poderia ser usada. Ruben A. ultrapassa o conceito e agarra, diretamente a coisa. Revela-la de novo. Altera a sintaxe, a situação normal dos vocábulos, grafias habituais, desorganiza a ordem impondo uma nova ordenação... Não é só com o espírito de análise que esse singular escritor português registra sua visão de mundo, é com todos os sentidos, é com o corpo inteiro.

Como muito bem sintetizou o crítico Liberto -Cruz, "Ruben A. viaja e observa com a boca e os olhos, as unhas e as pernas, a cabeça e o coração. Daí o tom sensual, escaldante, a simultânea agressividade e doçura da sua prosa, a construção de tantas frases a roçar pelo absurdo, a inclusão de vocábulos e verbos que passarão aos mais desatentos por gratuitos e supérfluos. Daí, ainda, a criação de vários neologismos, a necessidade de inventar palavras, de lhes alterar o discurso, de lhes revalidar e desviar o conceito".[3]

Recuperando um tempo que lá vai, e que a memória guardou como experiência exemplar, o Escritor escava fundo um passado revivido no presente e redimensionado em função de um futuro já conhecido, no momento do registro recuperador. Fundindo o *início* dos fatos rememorados com o seu *desenlace futuro*, numa quebra das fronteiras temporais do ontem, hoje o amanhã, Ruben A. amplia a técnica legada por Proust à ficção contemporânea, isto é, a técnica do registro do *fato passado* através da *visão presente* que já sabe qual foi o futuro daquele fato perdido no tempo e que, ao recuperá-lo, obviamente, capta nele nuances, pormenores que a própria vivência, quando era só presente, não poderia perceber.

Entre as dezenas de "momentos" recuperados, citemos apenas um, para concretizar. Trata-se do instante em que o Escritor conheceu Valérie, a inglesa que foi em sua vida um dos "grandes encontros". Note-se que "situado" vivencialmente no presente daquele momento do encontro, no baile, o escritor vive simultaneamente momentos de um *passado anterior* àquele instante (seu primeiro encontro com Mafalda, as experiências amorosas do 31, etc.), e ao mesmo tempo o futuro avassalador que se iria seguir (o abalo sísmico de sua paixão, sua derrocada econômica, etc.). (Cf. págs. 196/201)

Manejando uma técnica em que *real e imaginação* fundem-se (e onde atuam as personalidades de *historiador* e de *ficcionista* que nele coexistem), Ruben A. realiza em língua portuguesa aquilo que Henry Miller realizou genialmente em língua inglesa e que está sintetizado em uma frase do escritor norte-americano (em epígrafe a este O MUNDO..,.): "Autobiography is the purest romance, Fiction is always closer to reality than fact" Interpretação estético-existencial que em Ruben A., se funde com sua verdade interior:

> "A vida representava para mim *imaginação*, e tão real tão espantosa que era *imaginação*, e essa imaginação era a verdade". (p.. 74)

Nessa adesão à visão surrealista da vida, Ruben A. com sua prosa "sui-generis", ultrapassa os limites que o neo-realismo não quis franquear: o poder de deformar a realidade, de alterá-la em sua objetividade comum, de quebrar sua crosta convencional, impregnando-a de uma dimensão fantástica ou quase delirante.

É principalmente essa tendência estilística (= libertação do bom-senso-realista pela

[3] Liberto Cruz, "Ruben A. – Vinte Anos de Prosa". *Revista do Ocidente*. Vol. LXXVI, Lisboa, 1969. (p. 291)

liberação caótica da fantasia) o que aproxima Ruben A. do inquietante Miller. É sem dúvida o estilo "cauladoso" e "caótico", que os identifica já numa primeira leitura, o que levou a critica a reconhecer em Ruben A. um "certo parentesco" com o monstro sagrado do Sexo.

Evidentemente, esse parentesco existe; o próprio Ruben A. torna-o transparente, e mesmo sem, fundas análises pode-se enumerar em sua obra vários fatores que evidenciam a influência de Miller (tal como, entre nós, e com outras conotações elas são encontradas na obra de Hermilo Borba Filho...).

A identificação da verdade da vida com a verdade da imaginação; a repulsa por todas as convenções em literatura, procurando, sempre registrar "uma ressurreição de emoções"; a tarefa auto-imposta ao artista: "derrubar os valores existentes, fazer do caos que o cerca uma ordem que seja Sua própria, semear discórdias e fermentos para que, pela descarga emocional, aqueles que estão mortos possam ser trazidos de volta à vida"[4]; a mescla dos planos temporais, com total desrespeito à cronologia histórica; a frenética mescla de incidentes e de distintas realidades na narrativa; a visão satírico-surrealista das coisas; a fraqueza em reconhecer e proclamar o próprio fracasso; a continua disponibilidade para amar... etc, etc..

Aí estão alguns dos fatores mais evidentes na identificação que aproxima as obras dos dois escritores. Entretanto forçoso é ir mais além e assinalar o que nos parece mais importante e realmente essencial nesse "parentesco": *a dissemelhança de essência filosófico-existencial* que os coloca em pólos opostos.

Julgamos indispensável assinalar essa dissemelhança, não só pela importância que, a nosso ver, ela assume no processo evolutivo da literatura e da vida; como também pela facilidade com que as sugestões interpretativas, ou as meias palavras lançadas ao acaso pela crítica, podem ser destorcidas pela divulgação, e neste caso, o "parentesco" evidente corre o perigo de transformar-se em identidade absoluta, o que é falso.

Objetivamente: é a *visão-de-mundo* que especifica e singulariza ambas as produções, distanciando-as entre si. A atitude filosófico-existencial de Miller é *estática* e a Ruben A. é dinâmica.

Essa classificação, "estática", pode parecer paradoxal a quem de imediato lembre o vigoroso e alucinante impulso vital que impregna todas as páginas millerianas. Contudo é de se notar que o ritmo frenético de sua narrativa; o torrencial de suas imagens ou a contínua mudança dos incidentes que foram a matéria de qualquer de seus romances-confissões, provêm exclusivamente das duas únicas realidades que o tocam fundamente: o Sexo e a Arte, confinados em si como valores absolutos.

Lançando-se contra o grande tabu de nossa civilização (sexo=pecado); Miller desvenda a força avassaladora do Sexo, assumindo-a frontalmente. Assim, entrincheirado nessa obsessiva fruição e na Arte, para ele uma supra-realidade mais verdadeira do que a vida real ("Absolutamente não me interessa o que é verdadeiro, nem mesmo o que é real. Só me interessa o que imagino que é..."), Miller representa o momento de perplexidade e de revolta do Homem em face do mundo do primeiro após-guerra, um mundo que precisava ser reformulado desde a base. Representa ele, em meio a tantos outros,o momento da "náusea" tão esplendidamente conscientizado por Sartre.

É significativo que já em TRÓPICO DE CÂNCER ele registre uma visão-de-mundo paralisante, do ponto de vista de demissão do Homem em face da história.

"O mundo ao meu redor está se dissolvendo, deixando aqui e acolá manchas de tempo. O mundo é um câncer que está comendo a si próprio... estou pensando que, quando o grande silêncio descer sobre tudo, e todos, a música triunfará por fim. Quando tudo se retirar de novo para o útero do tempo, o caos será restabelecido, e o caos é a página sobre a qual a realidade está escrita. Você, Tânia, é o meu caos. É por isso que canto. "Não sou nem eu, é o mundo

[4] Henry Miller, *Trópico de Câncer*. 5ª ed. São Paulo, Ibrasa, 1968. (p. 200)

morrendo, deixando cair a pele do tempo. Eu ainda estou vivo dando pontapés em seu útero, *uma realidade sobre a qual* escrever". (T. De C. p.8)

Desde esse primeiro livro publicado em 1934 até o momento, Henry Miller não faz outra coisa senão registra, genialmente, essa sua obsessiva visão de um mundo podre em desagregação, onde nada mais tem valor, onde o caos precisa ser restaurado e em cuja restauração a Arte e, predominantemente, o Sexo jogam um papel decisivo.

E se é verdade que o *individuo* Henry Miller *vem atuando* historicamente sobre o mundo, durante todos este tempo, *através de sua arte*, não é menos verdade que a *atitude filosófico-existencial*, registrada pelo *escritor* em sua obra, é a da omissão, do pessimismo, da descrença no homem e da mais completa inatuação criadora sobre o mundo. O que aflora em sua turbulenta, genial e despudorada prosa criadora, mais do que uma revoltada recusa da esclerose que corrói o mundo da Ordem é a recusa ao próprio mundo em sua totalidade, excluídas aquelas duas áreas privilegiadas (como fontes de criação que são!).

Em síntese; embora sua mais recente publicação, a trilogia A CRUCIFICAÇÃO ENCARNADA date da década de 60, a matéria de que se alimenta toda sua obra foi retirada de sua vivência numa faixa temporal que abarca mais ou menos as décadas de 20 e 30, correspondendo, portanto, ao clima de desencanto e perplexidade do primeiro pós-guerra. Corresponde à primeira reação do Homem em face da desmitificação do mundo trazida pela guerra.

Reação que resultou em duas atitudes distintas: um impulso em direção do espiritualismo mais extreme, quase místico, ou uma violenta adesão ao realismo mais cru e direto, num claro impulso de destruição, de necessidade de volta ao caos para a abertura de caminho a uma nova Ordem. Foi esta última a vereda tomada por Miller e por tantos outros, demissionários da crença no mundo.

Sobrevém a segunda Guerra e o seu fim vai trazer uma reação vital diferente em face dos mesmos problemas. O processo de desmitificação prossegue, uma vez a Ordem fora apenas abalada, mas não, reformulada. E já agora se vislumbra na produção de certos criadores uma visão-de-mundo *dinâmica*. Ruben A. está entre esses. A partir da segunda metade da década de 40, percebe-se em certas obras que surgem que, embora inconsciente e caoticamente novos criadores já começam a mostrar um indisfarçável impulso de *atuação no mundo*, uma nova crença no Homem.

É nesse sentido que vemos a atitude filosófico-existencial de Ruben A., em pólo oposto à de Miller, muito embora se revele em reação aos mesmos quadros: a estupidez dos homens a hipocrisia social, a estreitez dos espíritos, inexistência de espaço para a beleza, para a arte ou para os gestos sem finalidade prática; a rigidez de uma burocracia míope e esterelizadora, o convencionalismo oco; o excesso de funcionalidade a abalar os impulsos originais do homem: etc., etc.

A diferença essencial que vemos registrada na prosa de Ruben A. reside, pis na presença avassaladora de um espírito dinâmico e desejoso de atuação, que se derrama pelo mundo à sua volta. Ou ainda, na presença de um extasiado e espantoso amor pela Natureza, pelas coisas e pelos homens, um amor indisfarçável que contracena com um agudo espírito de crítica que não perdoa nada que seja ínfimo, mesquinho ou rasteiro.

Miller *contempla*, denuncia e renuncia, isolando-se confortavelmente num mundo todo seu.

Ruben A. *vê, admira*, denuncia e luta num corpo-a-corpo de quem não aceita a derrota, nem em si, nem nos outro. Numa luta ansiosa de quem, embora tendo consciência de que carrega consigo um mundo precioso, todo seu, não aceita o isolamento e tenta, por todos os modos ao seu alcance, introjetar esse micro-cosmos no macro-cosmos, sem o que sua realização de Homem não pode ser integral. Esse parece-nos ser o sentido mais profundo de sua obra.

Daí a abissal diferença entre os dois, ou melhor, entre duas gerações. Confronte-se ainda a "disponibilidade para amar" que os marca. Miller está aprisionado pelo sexo, pela força criadora sexual, reduzida, exclusivamente às relações Homem-Mulher, confinadas em si, excluindo portanto o universo – a área maior onde necessariamente devia atuar criativamente. Ruben A. se entrega inteiro ao Amor por tudo e por todos, através daquela mesma força criadora, produzida pela união amorosa-sexual, quando através do "outro" atinge Deus; a vida, a morte, o mundo.

Em suma, a obra de Miller corresponde à visão apocalíptica do caos entre guerras (1318 - 1939) que inevitavelmente tinha de aprofundar a destruição em marcha. A de Ruben A, à visão construtiva do segundo após-guerra, quando o Homem, diante da mesma desapregação, sente que lhe caberá restaurar o cosmos pela reordenação do caos Daí dizermos que a visão filosófica do primeiro é a *estática*; do ponto de vista da atuação vital do indivíduo sobre o mundo, e a do segundo ser *dinâmica*. E como ainda estamos em pleno processo de transformação, obviamente, essas duas atitudes opostas continuam coexistindo nos homens de todos os quadrantes; sejam eles artistas-criadores ou não.

Assim, ao escalpelar impiedosamente a realidade portuguesa, atacando-a profundamente em sua dimensão rasteira, medíocre, alicercada em medos e invejas ao fim ao cabo, é a todos nós, e a comunidade humana em crise, espalhada pelas "sete partidas do mundo", que Ruben A. atinge com sua lucidez satírica, com sua crítica severa agudizada por uma aparente e enganosa frivolidade, que no entanto não consegue esconder uma funda amargura: aquela que procede de um imenso amor frustrado em seus mais legítimos anseios.

"Quem bem ama, castiga" diz o ditado. É sem duvida em sua avidez de admirar e fazer admirar de amar e de fazer amar de realizar e fazer realizar... que radica a contundente e apaixonada crítica que Ruben A oferece através de seu singular e envolvente estilo e da qual nenhum leitor poderá sair impassível.

A ele podemos estender as palavras que Antonio Olinto disse acerca de Miller. Ruben A. exige muito de cada leitor. Exige o amor à verdade. Exige um espírito lúcido. Uma clareza de pensamento Uma firmeza de caráter. Uma ética. Porque ele é, na verdade, reforma literária em grau altíssimo. E representa o que de mais novo pode ter o homem de qualquer tempo: insubmissão[5]".

[5] Antônio Olinto, "Introdução: Henry Miller, Moralista Insubmisso" in H. Miller, Sexus. 5ª ed. Rio, Gráfica Record Editora, 1967.

1970 – n. 179 - p. 3

O EMPREGO

CONTO / J. Rentes de CARVALHO

Não é que me interesse o mês, o tempo, a chuva, o raio que parta tudo, mas estamos em Dezembro e o vazio é mais vazio do que antes. Ela foi para Paris até à Primavera. Resolvi-me. Chorei contra o travesseiro, com raiva do Deus que deixa as minhas orações sem resposta e falei ao padre. Aranha, sentado na cadeira de encosto, as mãos sobre o ventre, acena-me com o queixo para que comece. Preparara o discurso com intenção de adoçá-lo:

- Preciso de fazer alguma coisa, senhor abade... eu quero... mesmo humilde...

O discurso sai às avessas, é como se pedisse esmola e tremo de raiva porque me via a dar coisas, a exigir (porquê? De quem?), a falar alto, e estou aqui humildinho, manso, em sentido, faz favor senhor abade, se Vossa Reverendíssima tivesse a bondade...

Os olhos quietos atrás daqueles óculos que os tornam desmesurados e eu a chorar a minha lenga-lenga. Até que me falta o fôlego, não tenho mais que dizer e a aranha, enfastiada, solta um urro como se eu fosse o diabo.

- Como é que tu!... Envergonha-te, despudorado! Queres que repita o que corre por ai? O que dizem? E tens coragem de vir à minha presença, de entrar à minha porta?! Deixa gritar. Agüentar, que não há de ser de muita dura. Afinal são ditos. Espera.

- Entra à porta do Senhor! Faz ato de contrição! Entra àquela porta, infeliz! E comunista! Até dizem que és comunista! Como se não bastasse...

Raiva, esforço de conter-me, as lágrimas rebentam contra vontade, dor das unhas que espeto nas palmas para não lhe responder. Uma Madalena. Faltam-lhe palavras e sem mais segura-me firme pelo braço, empurra-me para dentro da igreja, ambos a tropeçar contra os bancos, uma pressa de não deixar secar o meu arrependimento, eu aéreo, vazio, como se assistisse a um sonho.

Venho a mim ajoelhado no degrau do altar-mor, transido de frio e de respeito, porque uma igreja vazia, alumiada por duas ou três velas, e a voz dele, ressoando: “Aqui! Venha confessar-se!” faz impressão.

Vou. Respondo ao que me pergunta... Não senhor... A criada?... Sim senhor... Rezo com ele, em voz alta, repetindo. Dá-me uma penitência que não entendo, um rosário que benze em duas palavras. Saímos. Estou bêbado, mal firme nas pernas, espero enquanto ele fecha a porta à chave.

-Pode ser que no Colégio da Póvoa te arranjam emprego. Fala ao senhor padre Daniel e diz-lhe que vais a meu mando. E no domingo, missa! Comunhão, bem na frente de todos! Para exemplo! Boa noite.

Entra em casa e eu fico sem rumo, sem força de andar, pobre de pedir, doente da raiva que não soltei até que Deus tem piedade de mim e deixa que vomite ali mesmo, contra a parede.

* * *

A razão deste contar deve ser bem pequenina e sem importância, que mesmo quando paro e me pergunto a não encontro. Um passado assim, sem colorido, sem dor a que se possa dar dimensão, os meses contados como horas, as horas arrastadas como anos, uma névoa, nada do que prometiam os livros, nada do que pediam os sonhos, “os melhores anos da tua vida”, nem esbanjados nem gastos, perdidos, como se perde uma bugiganga. Que quero eu?

Mas naquela altura ir à Póvoa com um fim era mudar o mundo, abrir uma janela à esperança.

O pai deu-me o dinheiro da viagem, a mãe aprontou a merenda na véspera para que pudesse ir no comboio da manhã, já esquecido do padre, contente de sonhos, a dizer-me por dentro que ninguém sabe a que horas é que o Destino bate à porta, bem pode ser que daqui lá, cinqüenta quilômetros, aconteça muita coisa, que o padre Daniel me sirva de âncora.

A minha Póvoa foi sair da estação, virar à direita, ir por uma rua comprida e mal empedrada, chegar a uma praça com um jardim de poucas árvores, passar por um muro amarelo, bater ao portão do muro e perguntar pelo Diretor.

- O padre Daniel? – pergunta-me quem abriu, um baixote mal humorado.

Guia-me por um corredor largo, de mau relento, até um gabinete, manda-me que entre, vejo-me entre mesas com livros, máquinas de escrever, papéis atirados à sorte, jornais, um cabide onde se empilham sobretudo, um desarranjo de feira. Fico em pé, acanhado, à espera, e espera, e ele entra, o rosto miudinho, comido por óculos de tartaruga, esfregando as mãos para se aquecer:

- A quem tenho a honra?

Emperrei. Ficamos-nos a apertar as mãos, ele sorrindo, afável, eu grave, como quem traz assunto de tomo.

- Faz favor de sentar-se.

Sento-me. Explico. O sorriso passa ao franido.

- Ah! O padre Borba!

Tinham falado, mas havia meses, uma coisa vaga, nem chegara a compreender bem. O lugar de prefeito? Era isso?

- Era sim senhor.

- Mas há meses, meu homem!

Nessa altura precisava prefeitos, mas agora não.

- Trabalho há, trabalho há sempre.

Mas o colégio era pobre, não podia oferecer grande coisa. Cinqüenta mil réis ao mês e a comida? Bem sabia que era menos do que uma criada de servir, mas não podia dar mais. Aliás cinqüenta mil réis era por vir recomendado de quem vinha, era favor. Eu não queria? Bom. Paciência. Recomendações ao padre Borba.

Às dez da manhã, com a malinha onde a mãe embrulhou o necessário no caso de eu ter de ficar e cem mil réis que o pai me dera para alguma urgência. Vou de autocarro para o Porto a dar outra ocasião ao Destino. Embasbaco com as vitrinas preparadas para o Natal, faço-me apressado entre a multidão que se apressa. Entro na estação a ver os horários. Saio de novo. A mala aborrece-me. Os pés doem. Desejos passados de medo. Volto à estação, gasto duas horas a ler letreiros. A mãe alvoroça-se como se me tivesse perdido dez anos:

- Bem me dizia o coração que não ficavas!

Conto por alto e ela abespinha-se:

- Grande cão! O que ele quer é rebaixar os pobres! Cinqüenta mil réis! Vou à igreja, mas não é pela santidade dele, é por Deus!

Vêm as lágrimas, as recriminações, a certeza que os favores do Céu são para os outros.

- Mas enquanto houver pão nesta casa! Enquanto nós pudermos!... Há pão, bacalhau com batatas, o jornal que o pai deixou ao canto da mesa. Pergunta-me se quero laranjas. Quero. Café? Também.

Em Berlim continuam às turras. Errol Flynn vai casar.Vinte páginas lidas com remanso na cozinha quente. Barriga safisfeita, cansaço mole da jornada.

- Vai-te deitar. Ainda hás-de gastar os olhos!

* * *

Deixo-me ficar na cama, como se a ida à Póvoa me tivesse esgotado as forças. Pasmado. A ruminar. Inventando. Gastando os sonhos velhos. Vou ao Laurestim para que me empreste a máquina e faço uma lista de grandes do mundo. Carta para cada um, dizendo quem sou, que me quero ir, que me ajudem.

- Gastas uma fortuna em selos! – assusta-se a mãe. E logo a emendar antes que eu responda:

- Ao menos não faças alguma asneira!

* * *

Porque é noite de Natal o pai vem mais cedo. Comemos em silêncio e ao fim a mãe reza pelos mortos, pelos presentes, pelos ausentes, pelos que andam sobre as águas do mar, pelos que têm fome. E chora.

O pai afasta-se da mesa, desdobra o jornal, mal humorado:

- Por que raio estás tu a chorar?

Ela não responde. O sino toca para a missa do galo.

- A alma daquele cão está a arder no inferno!

- Qual cão? – pergunta ele, absorto.

- O cura.

- Ora!...

(Da novel “Montedor” – Rentes de carvalho e professor de português em Amsterdão, tem 38 anos e este é o seu livro de estréia na ficção)

1970 – n. 181 – p. 4

MIGUEL TORGA, ESCRITOR EXEMPLAR

Aires da Mata MACHADO FILHO

I. CONSCIENTIZAÇÃO E REBELDIA

Em Miguel Torga, o que imediatamente empolga para a incontida admiração, é a condição do escrito. Tudo quanto seja, sempre subsidiariamente, converge para a consciência do ofício. Declara-o repetidamente, confirmado a conclusão imposta pela consideração da vida e haurida na lição da obra. "O que eu queria da vida era um pouco de saúde, a ver se conseguia compor com meus livros uma travessia capaz, onde um dia pudesse encostar a cabeça e morrer". (*Diário*, II, 33)

Bem se sabe que morrer não significa necessariamente acabar. Cede à doce e dolorosa ânsia de comunicar, razão de ser e de viver na esperança de que a palavra, impregnada sempre da sua própria substância vital, há de alcançar a posterioridade, para a semeadura que não pode interromper-se. Nem sempre se revela cautelosamente melancólica como nesta anotação, ainda complacente: "E agora queria dizer-lhe uma coisa... – diga. E lá contou que há dois anos numas termas assim e assim, encontrara um cavalheiro de Lisboa que lhe dissera umas coisas muito agradáveis dos meus livros. – sim senhor. Isto é curioso... E fiquei-me a pensar para dentro que os escritores em Portugal são como as raparigas feias nos bailes: passam a noite a sonhar com os mil admiradores que poderiam ter, e a contar pelos dedos os heróis que na realidade as tiram para dançar". Bem que lhe dói o silêncio, menos por vaidade profissional, que pela necessidade não menos profissional de sentir que o grito alcançou o desejado eco: "Mais um livro. Mais uma tonelada de energia perdida, que, gasta na minha terra a saibrar monte, dava pelo menos um milheiro de bacelo plantado. Mas pobre de quem tem uma chaga. Pobre de quem tem a mísera condenação de ser poeta e de o ser aqui..." E, um pouco adiante: "Lá foi o livro para as quatro ou cinco pessoas a quem ainda por amizades melancólicas, ofereço as minhas coisas, sem a esperança duma linha sequer a dizer – cá recebi. Se eu lhes enviasse salpicões ou perdizes, era um caso – vinha uma carta a correr; mas mando versos... De resto, tanto me faz, como fez. Com quem e todos os que escrevem temos de as jogar não é com a inveja ou com a indiferença dos do nosso tempo. É com uns implacáveis mas impessoais senhores do futuro, que dizem sim ou não sobre uma obra, tanto se lhes dando que o autor tivesse em vida lâmpadas acesas em Meca como círios apagados em Jerusalém". (*Diário*, II, 35 a 36). E como nessa obra confessional se abre o mais possível, escrever no V volume estas palavras de lúcida coragem:" Faze uma Literatura o mais perto possível da clandestinidade mas publicável, é a única esperança de salvação que resta ao artista. Em guerra com o presente, mas impressa nele, a sua obra poderá ter certa grandeza. Mesmo que não consiga os louros que se dão aos puros guerrilheiros, que se coroam, mas que se desarmam, talvez conquiste a simpatia que se dá a quem renega o seu tempo, nem o quer vendido ao futuro" (página 31).

Programa e tática nessas palavras explícitos – os convinháveis ao atribulado escritor de hoje e de certos lugares nossos conhecidos – patenteiam o delicado sentido social de uma obra exemplar. "Para melhor compreensão da obra de Miguel Torga e especialmente da sua crítica social – escreve Érika Farny, em tese apresentada na Universidade de Heiidelberg – é preciso ter presente que ele é, sempre e singularmente, homem, artista e revolucionário. O elemento humano, um amor profundo por todos os seus iguais, é uma das suas características

essenciais. – “Não tenho ambição fora da arte e dentro dela só o desejo de a ter servido humilde e totalmente. – A arte para Torga é gratuita. Mas o artista não se pode esquivar às realidade da vida pública, e embora a arte não se deva comprometer sob nenhuma forma, Torga acredita na força e na influência direta dela na vida. Finalmente, ele é revolucionário, ou melhor, rebelde Poe excelência. A sua rebeldia vai contra tudo o que possa limitar a liberdade de ação do homem, isto é contra a arbitrariedade e o dogmatismo, contra o próprio Deus cristão. Torga encarna em si a inquietação diante de todos os fenômenos da vida e do mundo”. Declara-o ele mesmo com toda a singeleza: “Como artista e cidadão apenas quero colocar da maneira que possa, sem alardes e sem loiros, na obra dignificação do nosso povo”.

Suas atitudes, notadamente sua palavras – arma do escritor – pautam-se pelas indicações de semelhante diretriz. Até no pseudônimo que escolheu, depois de haver militado com o nome civil, Adolfo Correia da Rocha, ou, simplesmente, Adolfo Rocha. Comenta Padre Avelino Augusto da Silva, o conterrâneo, o amigo, o companheiro de caçadas: “O pseudônimo Torga, de Miguel Torga, é o nome do arbusto rústico e duro destas terras trasmontanas. Ele sabia que precisava de ser duro para vencer”. Responde a tudo isso a plena conscientização que ressuma da carta-prefácio ao leitor, para a segunda edição de *Novos Contos da Montanha*, que importa conhecer na íntegra:

> “S. Martinho de Anta, setembro de 1945.
> “Querido Leitor:
>
> “Escrevo-te da Montanha, do sítio onde medram as raízes deste livro. Vim ver a sepultura do Alma Grande e percorrer a via-sacra da Mariana. Encontrei tudo como deixei o ano passado, quando da primeira edição destas aventuras. Apenas vi mais fome, mais ignorância e mais desespero. Corre por este montes um vento desolador de miséria que não deixa fluir as urzes pastar os rebanhos. O social juntou-se ao natural, e a lei anda de mãos dadas com o suão a acabar de secar os olhos e as fontes. Crestados e encarquilhados, os rostos dos velhos parecem pergaminhos milenários onde uma pena cruel traçou fundas e trágicas legendas. Na cara lisa dos novos poucos mais esperança há. Ora eu sou escritor, como sabe. Poeta, prosador, é na letra redonda que tem descanso as minhas angústias. Mas nem tudo se imprime. Ao lado do soneto do romance que a máquina estampa, fica na alma do artista a sua condição de homem gregário. E foi por isso que fiz aqui uma promessa que te transmito: que estava certo de que tu, habitante dos mateiros da planície, terias em breve compreensão e amor pela sorte áspera destes teus irmãos. Que um dia virias ao encontro da aridez e da tristeza contida nas suas fragas, não como leitor pitoresco ou do estranho mas sensível criatura tocada pela magia da arte e chamada pelos imperativos da vida. Prometi isso porque senti humilhado com tanto surro e com tanta lezeira e envergonhado de representar o ingrato papel de cronista de um mundo que nem me podia ler. Tomei o compromisso em teu nome, o que dizer em nome da própria consciência coletiva. Na tua idéia, o que escrevo, como, por exemplo, estas histórias, é para te regalar e, se possível for, comover. Mas quero que saibas que ousei partir desse regalo e dessa comoção para te responsabilizar na salvação da casa que, por arder, te deslumbra os sentidos”.

A mesma virilidade sem temor vibra no discurso de apresentação de um recital de poesia em Roma:

> “A poesia aproxima-se das catacumbas. O espaço social reduz-se de tal maneira à sua volta que seria no subsolo dos impérios que a pequena família dos crentes o seu culto, vivendo e morrendo na graça de uma fidelidade sem quebrar, à espera do dia em que a luz do sol seja de novo resplendor de Apolo. Os césares do transitório declaram-lhe o fim, temerosos da sua radiosa inutilidade, homens de má consciência que são, votados a um arranjo do mundo onde só consentiriam o cântico dos próprios crimes que ninguém canta. E como fora

de lei só há o recurso da clandestinidade, eis os iluminados de agora, os filhos de Orfeu, em vésperas de uma comunhão secreta nas galerias subterrâneas do mundo. De longe, dos rincões mais inesperados, chegam convivas a essa reuni ao mística e crepuscular. Certos de que só juntos e mártires poderão salvar a beleza, acorrem pressurosos de todos os lados, num instintivo tropismo vital. Em línguas diferentes, exprimem o mesmo desejo, a mesma angustia, a mesma longínqua certeza redentora. Um outro Espírito Santo desceu sobre a diversidade e deu-lhe o entendimento comum do perigo e a visão conjunta da esperança". E acrescenta, vigorosamente: "À voz dos poetas portugueses que vão falar agora, junta-se a minha , solitária em todos sacrifícios exigidos para que nenhuma limitação coíba o criador, nenhuma forma de domínio possa tolher a liberdade do artista – liberdade que mesmo calado ele conseguirá preservar, se o silêncio obstinado de que se rodeia for um ativo sinal de protesto".

Escritor em tudo e por tudo, artista da palavra até o sabugo da unha, Miguel Torga tinha mesmo de ser rebelde por excelência. É definicional. O literato conformado com a mesmice cotidiana, com a ignorância própria e alheia, com a descaridade e a injustiça vigorantes, pode até escrever bem, embora inutilmente, mas na certa que vendeu o timbre inconfundível que o singulariza, a própria alma do ofício incomparável às seduções do poder, aos brilhos e vidrilhos do prestígio social, ao bezerro de ouro, perdição de tantos, aos fementidos apelos da amizade. Deixa de merecer a nobre designação de escritor, pois quando Miguel Torga assevera que "só juntos e mártires poderão salvar a beleza", está se referindo ao poeta, em sentido amplo, e na palavra *beleza* pretende incluir tudo quanto a supõe e a pressupõe, sem seiva de esteticismo alienador. Verdade, verdade, se todos os trabalhadores intelectuais, fraternalmente reunidos, cobrassem consciência de força incontestável que os distingue, muita coisa revoltante, muita coisa que repugna – pecados contra o espírito e contra a liberdade – deixaria de ocorrer por este mundo fora.

A constitucional rebeldia de escritor tinha de culminar no estudante de Coimbra. O *Grupo de Presença* a que algum tempo se filiou, combinava com as idéias desabusadas, como se vê das seguintes apreciações do então companheiro José Régio: "Os autos de Gil Vicente são espantosamente vivos, as comédias de Sá de Miranda, irremediavelmente mortas; todos os livros de Judith Teixeira, não valem uma canção de Antônio Boto; os sonetos de Camões são maravilhosos, e os de Antônio Ferreira, massadores; um pequeno prefácio de Fernando Pessoa diz mais que um longo artigo de Fidelino de Figueiredo; há mais força íntima em catorze versos de Antero que num poemeto de Junqueira; é mais belo um adágio popular que uma frase de literato". Ora, dessa revista, que se propunha fomentar o surto de uma literatura viva, que lutava contra a literatura livresca afastou-se do programa inicial, perdendo-se em dissensões, desfigurando-se, principalmente, em dogmatismos. Com ela rompeu Adolfo Rocha, acompanhado de Branquinho da Fonseca e de Edmundo Betencourt, em carta-aberta, que assim remata: "E à aventura, sem rei nem roque, pelo mundo de todas as latitudes e longitudes, cá vão os vossos amigos". Ainda lançou *Sinal*, com Branquinho da Fonseca, *Manifesto*, sozinho como daí para frente viveu – revistas efêmeras, na primeira das quais ressoa o seu grito de guerra: "Companheiros. Procurai o vosso orgulho e sabei que três coisas um homem deve fazer na vida: plantar uma árvore, escrever um livro e fazer um filho. Não vos detenha a crítica e o amor dos caleidoscópios: cada um para o seu norte. O vosso filho é manco? Bem vindo seja, porque é vosso e tem a marca da vossa carne... A vossa árvore é torta? é estacá-la: talvez possa frutificar um dia. E, além disso, foi regada com suor do vosso rosto... o vosso livro é mau? É, simplesmente, anotá-lo: ainda pode servir para a lume de algum ceguinho que não seja literato e queira aquecer o corpo a queimar versos..."

A rebeldia contra o próprio Deus a que acima se aludiu, exige mais atento exame. O que o exasperava (e exaspera) até à blasfêmia, são as caricaturas e as mansas oleografias do cristianismo, igualmente deformadoras. "Inquieta-o uma incoercível exigência religiosa, que

se não satisfaz com a fé tradicional a seus olhos inquinada na antiga pureza, e uma ânsia de justiça, de bondade de todas as virtudes que são raras entre os homens". São palavras de incisiva nota de Luigi Panaresi, que dou em tradução (Letteratura, 15-16, maio a agosto de 1955 página 148 e segs.). Poeta verdadeiro, vive "apaixonado por Deus, de uma paixão infeliz, lembra José de Melo, citando a Kierkgaard. Mas o certo é que a preocupação com o problema continuamente o persegue, e às vezes deixa a impressão, no seu *Diário*, de ir se aproximando aos poucos da verdade. Curioso é que vive em estado agônico, pascalianamente; movido de teimosa esperança, que explicação talvez no otimismo cristão de Teilhard de Chardin, o moderno opositor à apologia de Pascal. Admira a "vida sacrificada do sacerdote octogenário" que, derreadinho sobre o seu cavalo, chegava às vozes a desoras, vindo de um funeral. Em casa, para sacerdotes visitantes, fidalgamente acolhidos, "recitou-nos o seu poema *Pietá* fitando uma reprodução do quadro, que conservava na sua mão". São lembranças do amigo dileto, Padre Avelino, que depõe compreensivamente: "Mais do que tudo, domina Miguel Torga produzir uma obra de interesse universal, uma obra que fique para a posteridade. E isso que o leva a libertar-se de todas as formas de facção, a que é rebelde, leva-o também a aceitar o bem, venha de onde vier. Miguel Torga repele o mal, ou aquilo que lhe parece o seja, apenas porque o é, e onde quer que ele se encontre".

1970 – n. 184 – p. 4-5

RUBEN A.: UMA EXPLORAÇÃO DO TEMPO PORTUGUÊS

Maria Lúcia LEPECKI

A Torre da Barbela é um romance que se recusa a um entrega fácil. Só após reiteradas e (por quê não dizer?) trabalhosas leituras, mostra-se ao leitor em toda a sua dimensão significativa. Realmente, tem-se em *A Torre da Barbela* uma constante sensação de descoberta, de abertura de perspectivas sobre os mais vários problemas, desde os que constituem o conteúdo do romance até aqueles que se revelam na estruturação e nas técnicas da narrativa. É uma obra que estende diante do leitor um mundo em dimensão horizontal e vertical, com meandros e subdivisões de vária natureza que estão mesmo a pedir uma inteligência ledora e não apenas uma sensibilidade que receba ou intua simplesmente o que vem narrado. Talvez seja este mesmo o ponto básico a se colocar para a percepção da integralidade romanesca de *A Torre da Barbela*: é absolutamente necessário um movimento *inteligente* que, servindo de apoio ao movimento da sensibilidade, possibilite o acompanhamento, pelo leitor, do mergulho profundo que dá Rubem A. no mundo da realidade psicológica portuguesa. Munidos, portanto, do necessário escafandro, tentemos definir alguns dos aspectos mais importantes deste romance que pode ser considerado um caso à parte na Literatura Portuguesa e mesmo na obra do Autor (muito embora não estejam ausentes os contactos com pontos-de-vista e maneiras de sentir que manifesta em suas outras obras, particularmente, talvez, com certa profunda amargura que transpira em dadas passagens de *Autobiografia*).

O significado geral ou, talvez melhor, a linha-mestra que informa o romance é a de um estudo em abrangência e em profundidade da psicologia portuguesa. De fato, o que fica das diversas leituras que se possam fazer, é o conhecimento de um espírito, de uma forma de viver e de conviver que são (e que sempre foram) profundamente portugueses.

Para colocar o que é agora português integrado no que sempre o foi, Rubem A. necessita de um tipo de ambientação romanesca *sui-generis*, armada no contraponto entre a localização da ação num espaço limitado, num ambiente limitado, e um tempo que abrange todo o período da História da nacionalidade. Assim, numa Torre medieval e numa só família, desenvolve-se a ação que cobre oito séculos. A indicação sucinta do problema temporal no romance pode levar a crer o predominante na estruturação de *A Torre da Barbela* seja a cronologia e que os conflitos se colocam numa evolução que, através da sucessão temporal, retrate e reproduza a evolução da mentalidade portuguesa. Nada mais longe da verdade e do espírito do romance. Para retratar o português de todos os tempos, Rubem A. prescinde da cronologia como chave do tempo romanesco (embora a mantenha como elementos integrantes da evolução de vários conflitos) e busca uma *pancronia* (simbolizada, inclusive na pessoa do menino Sancho, que pertence a todos os tempos sem perceber exclusivamente a nenhum) que permita a fusão de elementos diversos, mas mutuamente complementares para a escrituração do problema básico que se propõe.

É a pancronia, portanto, a chave da estruturação temporal em *A Torre da Barbela*, sendo a fusão dos tempos conseguida através de uma aparente atemporalidade (aparente porque o romance não é a negação do tempo, mas a fusão de todos os tempos num *sobretempo* simbólico). A criação do sobretempo vincula-se a um conflito e a um ambiente surreais, definidos basicamente, ao nível da história e do enredo, pela convivência, dentro do limitado espaço de uma Torre, de todos os momentos da família Barbela, sejam eles os

mortos, que trazem o passado pessoal, familiar e da nacionalidade, ou os vivos, que introduzem, na personagem Madeleine, a sensibilidade moderna e estrangeirada!

Madeleine, a prima francesa que vem passar férias na propriedade dos Barbelas é o elemento extrínseco que provoca a definição de campos antagônicos dentro do romance. Antes de sua chegada, os mortos-vivos da Torre viviam num ambiente morno, em que as pequenas áreas de conflito existentes não eram o bastante nem para criar a totalidade romanesca nem para possibilitar a diferenciação básica das personalidades, através de seus modos de pensar, de falar e de ver a vida. É após a chegada de Madeleine que a Torre começa a definir-se como espaço conflituoso, vinculando-se o lento crescer das áreas de atrito às criações específicas que cada morador da Torre tem diante da moça. *Grosso modo*, tais reações podem ser resumidas emaceitação parcial ou total pelos moradores homens da torre, todos de uma forma ou de outra apaixonados por Madeleine, e pela recusa ou parcial aceitação da francesinha pela "área feminina" dos Barbelas.

Dentro deste ambiente, define-se o caso amoroso entre Madeleine e o cavaleiro medieval, personagem que funde aspecto de ingenuidade infantil, de alienação e de idealismo quixotesco e da pureza de Galahad. São estas características psicológicas do cavaleiro que estão na origem da extrema beleza das cenas amorosas entre ele e Madeleine, cenas em que se destaca a pureza do jovem amante pela ambição surrealista. O Cavaleiro, pelo seu modo de ser e de reagir, é uma presença flutuante dentro do romance e empresta ao caso amoroso a inteira dimensão da extrema pureza (por vezes, mesmo de passividade) do seu espírito ingênuo.

A partir da entrada em cena de Madeleine e do desenvolvimento de seu caso de amor com o cavaleiro, definem-se os três momentos básicos do conflito. Na fase inicial, a Torre e seus habitantes noturnos, os mortos-vivos, formam um todo homogêneo, muito embora já se definam entre os Barbelas áreas de atrito que não são, entretanto, qualitativamente suficientes para provocar qualquer cisão. Nesta primeira fase, o mundo exterior, ou seja, o mundo da realidade objetiva, dos *vivos*, o tempo da Torre inexiste e apenas é representado pelo caseiro que leva os turistas a visitar o local. (Note-se que Madeleine, embora viva, pelo caso de amor que tem com o cavaleiro, vive predominantemente no tempo da Torre).

A segunda fase do conflito é representada pelo momento em que os Barbelas estabelecem entre si uma oposição que se vincula ao problema de aceitação ou de Madeleine. É aí que as personagens ganham força e densidade psicológicas, passando a ser reconhecidas como pessoas (o que não impede que continuem a recordar ou a representar momentos históricos que viveram). Ao conflito entre os mortos-vivos da Torre segue-se, na fase final, um conflito entre esses e as pessoas do mundo exterior. Dá-se uma luta entre os habitantes da Torre e os do mundo real, do que resulta a destruição dos primeiros (reduzidos agora à simples condição de mortos) e a fuga dos segundos. No final, resta apenas e necessariamente a Torre porque, não obstante a presença de numerosos personagens, todas significativas no mundo do romance, a real personagem, a que traz a dimensão significativa e simbólica é a Torre. É unicamente ela quem pode simbolizar o tempo português, tal como o Autor aqui o vê: fechado, isolado, povoado por mortos que nem a tranqüilidade da morte possuem.

A simbologia do especo físico da Torre é realçada no final do romance, quando o Autor, em descrição marginal, mostra-a como elemento destruído de qualquer vida, inlocalizável em tempo preciso, persistência e ameaça, Torre que já deixou de ser obre de mãos humanas para se integrar, como elemento natural, numa paisagem cuja tranqüilidade e beleza são também elementos integrantes e essenciais do símbolo. Na descrição final, cuja natureza semidinâmica é fundamental para a percepção da forma como a Torre se coloca em relação ao Autor (ou o Autor em relação à Torre), dilui-se em melancolia profunda a cruel ironia que integra outros passos do romance. De tudo o que aconteceu, dos amores vivos, traídos e desejados, só a Torre ficou, presença incômoda num que mundo que não sente

incômodos. “A Torre mantinha-se à margem. Já estava desintegrada dos homens, já era uma montanha, um rio ou uma planície (...). Era um produto natural que crescera com os anos e os tempos, narrando sua história verdadeira alimentando as suas raízes impregnadas nos confins remotos e úmidos da vizinhança das águas do Letes. A Torre passara a ser um fenômeno geológico (...)”.

Esvaziada, embora dos seus habitantes, a Torre mantém uma psicologia sua própria, que é a síntese da psicologia daqueles que lhe deram vida e morte: a alienação opondo-se à participação: a pureza extrema de princípios, a ingenuidade e a bondade opondo-se a mesquinharia, à inveja e à perversidade; o espírito burocrático e estatístico do Dr. Mirinho contrapondo-se à organização mágica de certos acontecimentos. Envolvendo tudo, uma inegável pequenez, uma grande mesmice que nem os vôos amorosos do cavaleiro em seu Vilancete conseguem abalar. Este o retrato que, em sobretempo, nos dá Rubem A. da psicologia portuguesa. Se os traços apresentados correspondem à verdade do mundo real, se são veros, é a ser discutido à parte. O que não se nega é que dentro do mundo do romance são perfeitamente verossímeis e, mais ainda, são os traços sob os quais o Autor, com bastante freqüência, em outras obras, vê certa faixa de seus compatriotas.

Ao lado da riqueza simbólica de *A Torre da Barbela* registra-se ainda, de passagem (porque o assunto dá panos para muitas mangas) a presença de certas características muito “rubenianas” da forma exterior: a extrema riqueza do vocabulário, onde se integram neologismos, arcaísmos, expressões populares ou gíria. Tal variedade no nível do vocabulário prende-se aos variados estados de espírito de que é possuído o Autor diante da realidade narrada: ora lírico e participante, ora em recusa total daquele mundo ao mesmo tempo recebido e criado, ora ainda num distanciamento que permite a crítica acerba.

Para finalizar, uma sugestão para possível estudo de *A Torre da Barbela*: a importância do estado fônico (sente-se o romance, muitas vezes, como alguma coisa para ser falada em voz alta) e a técnica, bastante usada pelo Autor, do esvaziamento semântico: em dados jogos sintagmáticos adjetivo-substantivo, os dois elementos anulam-se mutuamente como conteúdo significativo, para que permaneça a sonoridade que, nesse caso integra, pela sugestão, a descrição ambiental e psicológica.

1970 – n. 184 – p. 7

UM ROMANCE PORTUGUÊS

Sérgio SANT´ANNA

Um livro enganoso. Porque, à primeira vista um mero diário. Um artifício simples e já gasto de certo modo no romance. O escritor utilizando-se da primeira pessoa do singular, em forma de diário e narrando suas experiências, autobiográficas ou imaginárias.

Mas em "BOLOR", de Augusto Abelaira, romance português, estamos diante de algo mais. Quando Humberto, o personagem narrador, numa ânsia de decifrar-se (desmistificar-se, talvez) e ao que o cerca, principia a escrever um diário, é ele assaltado pela angustia: a perturbação diante daquilo que as páginas, ainda brancas, poderão conter depois de um certo tempo ou espaço escrito; perturbação diante do que ali pode revelar-se sobre asa páginas virgens, as palavras que nelas serão – já estão sendo – escritas e sua significação. Encontramo-nos, então, em fase de uma das tendências modernas da literatura (e da arte em geral): a obra que se auto reflete, traduz, sutilmente, sua própria feitura.

"Bolor" é um relato da vida conjugal, uma divagação sobre o "amor" e mais: uma reflexão sobre o universo em que se exercita esta forma de amar. O universo em que habita o personagem Humberto, seus amigos, sua esposa e os amantes gerais. O europeu, burguês e civilizado Humberto e sua esposa, Maria dos Remédios. Num lar onde se escuta música erudita e lê-se bons livros, além de conversas muito inteligentes. Um relato da vida conjugal, dos "amores", neste meio policiado pela civilização – o que nos lembra Alberto Moravia. E, neste ponto, uma geografia exemplar: Portugal. A temática é a vida conjugal, mas não se cede, em qualquer momento, ao lugar comum. Mesmo em se retratando este novo "mal do século", talvez porque só recentemente tenha sido nomeado: a incomunicabilidade (apesar da enorme aldeia). A angústia da existência e da coexistência.

As relações se desgastam porque as pessoas vivem juntas e não porque sejam elas, estas pessoas, piores do que as outras. Humberto e Maria dos Remédios talvez se amem, mas o que é o amor, discute-se? E cumprem-se os ritos, a estereotipia. Na realidade, eles já não se podem ver ou sentir-se, tornaram-se "transparentes". Mas gostaria de se renovarem, possuírem o valor daquele a quem se dirige a infidelidade conjugal, apenas porque são outros e não eles próprios, que estão ali, diariamente, como um objeto da casa.

E numa sociedade estratificada, de poucos horizontes, a única aventura que lhes resta é a do amor; o amor com emoção e, portanto, a infidelidade: "Eis-me contigo porque te conheço mal, porque ainda és um mistério, ainda és imprevisível". Estas palavras de Maria dos Remédios ao amante.

Há, sim, a política; eles estão sempre a falar de política, eles só podem "*falar*" de política. Mas não possuem a força nem as possibilidades transformadoras. Seu circulo é fechado e mesmo esta sufocação – a vida conjugal, a sociedade e o resto – torna-se um excelente álibi para a inação.

Eis, porém, que se descobre a tremenda ambigüidade deste relato. Será sempre o diário de Humberto, com algumas páginas escritas clandestinamente por M. dos Remédios? Ou é sempre Humberto que escreve, mas assumindo o "eu" de M. dos Remédios? Ou, ainda, e acaba por ser o mais provável, é o diário íntimo de Maria dos Remédios, ou melhor, o diário de Humberto, mas escrito por Maria dos Remédios; escrito por ela, mas da perspectiva que projeta para Humberto? E isto é FICÇÃO. Ficção das melhores da língua portuguesa, onde o leitor é obrigado a estar atento, a participar. Eis que se torna impreciso aquele que narra e são

as vozes de todos que pairam sobre um caderno, numa ordem cronológica que também enlouquece e escreve-se, por vezes, o futuro, faz-se o futuro para que se encontre o passado. Uma autêntica “Obra Aberta”, para se utilizar um conceito da moda.

Se “Bolor” e Augusto Abelaira valem como amostragem do romance que se faz hoje em Portugal, por que não um maior contato entre nós, que falamos, vivemos, este mesmos “código secreto?” Um contato calcado de cultura e não fundado sobre os erros, falsidades ou sentimentalismos diplomáticos.

1970 – n. 184 – p. 8

MIGUEL TORGA, ESCRITOR EXEMPLAR

Aires da Mata MACHADO FILHO

II. HOMEM MÚLTIPLO

Em casa teve a costumada educação católica. Do Seminário de Braga, onde andou internado, o que nunca é indiferente alcançando repercussões positivas, passou-se para o Brasil.

Veio para onde estava o tio que se propôs, a seu modo, fazer dele "um homem". Em uma fazenda não longe de Cataguases, Santa Cruz, segundo José de Melo, e que figura com o nome de Morro Velho em *A criação do mundo* (2º dia), o romance auto-biográfico ocupa com o decisivo contato com o Brasil; a dificultosa adaptação, os maus tratos que lhe infligia a tia (movida pela desconfiança de vir Miguel Torga a ser o herdeiro do tio, em prejuízo dos filhos do primeiro matrimônio dela), os estudos no Ginásio de Leopoldina, com o disfarce loponímico de Ribeirão, a volta a Portugal onde refez o Curso Médio para se matricular na Escola de Medicina da Universidade de Coimbra. Em Minas, sofrem o diabo. Eis as suas obrigações diárias, as mesmas de Mário, o herói do mencionado romance: "De manhã, mungir as vacas que davam leite para casa, tratar dos porcos, ir buscar os cavalos da cocheira ao pasto limpá-los e arreá-los, rachar lenha, varrer o terreiro e atender a freguesia que vinha comprar fumo, cachaça, carne seca, etc... ou trocar grão por fubá. De tarde, descamisar e descaroçar milho, ir à lenha, tratar novamente dos porcos, prender os bezerros das vacas no terreiro, carregar o moinho, curar bicheiras e procurar pelas capoeiras as porcas e as vacas paridas. Ao anoitecer, montado na égua Havana, ia buscar o correio a Souza Paes. Depois de voltar, tinha ainda a meu cargo a escrita da Fazenda. Por fim, verificar se as portas da casa estavam bem fechadas. Era o último a ir dormir e o primeiro a levantar-me. Um serviço danado". (*A Criação do mundo*, pág. 89). As faltas ou supostos descuidos eram punidos com uma semana de capina, rente com a negrada, no eito. E Adolfo tinha apenas treze anos.

Nesse ambiente, veio-lhe a puberdade. O romance, que documenta impressionantemente os aspectos psicológicos dessa adolescência de um egresso do seminário, em plena fazenda de Minas Gerais, trata igualmente das condições especiais desse emigrante português, das suas reações ao círculo familiar e ao meio novo, cujas particularidades de vida e de trabalho o escritor apresenta novelisticamente, com propósito visivelmente documentário. Só o estudo de Miguel Torga em Minas, através desse e de outros elementos, daria matéria a outro ensaio.

A matrícula no Seminário e a emigração para o Brasil responderam ao desejo de ascender, liberto das limitações que a pobreza do lar paterno lhe impunha. Efetivamente, pertence a uma família de lavradores honrados, mas de escassos recursos. Nasceu em São Martinho da Anta, Conselho de Sabrosa, na Província portuguesa de Trás-dos-Montes o Alto Douro, em 1907. da ascendência e da terra, bem que se orgulhava; da educação e da estada no Brasil, ficavam-lhe ressentimentos. O mais que o azedou foram invejas literárias, mágoas pelas atitudes ideológicas e pela franqueza rude que se comprazia em dizer e escrever duras verdades. O temperamento e certo comodismo de quem reserva as suas horas para a luta com as palavras, explicam o alheamenteo de arquivo, que evita receber e só aos raros procura. Quando esteve em Belo Horizonte, só quis saber do poeta Emílio Moura, sinal de bom gosto, posto demasiado excluinte.

Para compreender, com razoável aproximação, cumpre considerar-lhe a dupla personalidade. Haja vista aquilo do seu *Diário*: “Dizia-me hoje alguém: - Homem, se você pudesse ser na vida literária o que é na vida clínica – conciliante, passa-culpas, carregado de perdão, que maravilha. Sem se lembrar, o probre, da diferença que há entre assistir a um irmão doente, que precisa de nós a uns tartufos sãos e gordos, que fazem desta coinum sentido cósmico de piedade e amor, e reagir sa sagrada para mim que é escrever, um meio de chegar aos seus mesquinhos e nojentos fins”. Defrontam-se, no poema *Guerra Civil* os duplos do poeta:

> “contra mim que luto,
> tenho outro inimigo.
> O que pensar
> O que sinto.
> O que digo,
> E o que faço,
> É que pede castigo
> E desespera a lançar no meu braço.
>
> Absurda aliança
> De criança,
> e adulto,
> o que sou é um insulto
> a que não sou;
> e combato esse vulto
> que à traição me envadiu e me ocupou.
>
> Infeliz com loucura e sem loucura,
> Peço à vida outra vida outra aventura,
> Ou o incerto destino.
> Não me dou por vencido,
> nem convencido.
> E agrido em mim o homem e o menino”.

De certa parte a esperteza e ternura coabitam numa só personalidade. Recorda a colega de Curso, Débora Jovita de Carvalho: “Eu era assim uma coisa franzir os condiscípulos gostavam de brincar comigo, como ainda hoje gostam. Ora o Adolfo era desses e tratava-me dum modo que me deixava desconcertada”.

- Oh... .Jovita – e ria-se com um ar que me parecia de troça.

“Eu pensava: estará ele a fazer pouco de mim, ou será que me considera uma palerma? E esta dúvida mortificava-me. Chocava a minha sensibilidade e desprezada pela personalidade de um Homem que eu já adivinhava que viria a ser aquilo que é. E um dia resolvi tirar as coisas a limpo”.

- “Ó Adolfo, você vai-me falar com toda a franqueza: eu sou assim tão Inferior?”

- “Por quê?” - perguntou ele, com aquele seu modo.

- “Nunca me leva a sério... Dá-me sempre a impressão de que está a fazer troça de mim... Que significa essa maneira de sorrir quando me fala?”

E ele teve esta resposta: - “É ternura, sua bruxa”.

Decorre tudo da sua luta íntima. “Quando conseguirei eu tirar de uma vez a minha

máscara, ser eu plenamente? Eu, homem bom, simples e sociável o que isso tem custado. De defesa em defesa traumatismo em traumatismo, fiquei com a orelha de um atleta de circo, que observei um dia, dura, encarquilhada, disforme. - Como arranjou senhor isso? - perguntei. - Foi o meu irmão. Um dos nossos números é o salto mortal, em que ele tem de cair de pé sobre os meus ombros Nunca aquele Demônio conseguiu deixar de te roçar com o sapato deste lado. E fiquei assim. A isto, ajunta Miguel Torga: - tal e qual como eu. Tanta pancada levei, tanto pé me pisou a pele, que me fiz tojo arnal. E ninguém que me conhece suspeita sequer do outro que está por trás de mim, alegre como um passarinho, franco como uma folha, delicado como um rebento". Prossegue, mostrando como se entende bem com os humildes e as crianças e como fica cheio de dedos, quando aparecem os patrões, a gente grande, para escrever em outro lugar: "Abandono tudo para ir à casa dum amigo que está com dor de dentes, e passo uma noite em claro porque operei um doente e ele pode ter uma hemorragia".

Acabado o Curso Médico em 1933 vai clinicar a São Martinho da Anta, terra natal. Sente-se desambientado. Vê-se perseguido "pelas invejas mesquinhas de alguns locais", observa José de Melo, outras tantas feridas a machucarem a sensibilidade do artista. De médico rural na sua terra, passa a Vila Nova, mais perto de Coimbra, mais perto das livrarias e dos companheiros de letras. Em 1937, viaja pela Espanha, França e Bélgica. Em 1939 fixa-se em Leiria e depois em Coimbra, já especializado em Otorrinolaringologia, com vários livros publicados, e casado com a doutora Andrée Crabée Rocha, apaixonada lusófila, que foi professora na Faculdade de letras da Universidade de Coimbra.

"Quero deixar aqui o testemunho da minha gratidão a uma mulher - escreve - que é doutras terras e doutra raça, que vi hoje pela primeira vez e me encheu a alma de felicidade a falar-me do que escrevi".

"E quero que esta gratidão seja a de todos os Poetas a todas as mulheres que pelos séculos afora, desde que o mundo é mundo, souberam amar-nos e perdoar-nos". (Diário, II, pág. 173). Referindo-se à esposa - lembra José de Melo (Miguel Torpe, pág 34) escreve no *Diário*, em uma passagem entre outras: Há quase um ano sozinho, na antiga vida de solteirão. Tem sido duro, mas útil De vez em quando faz-me bem estar só e desamparado. É nessas horas que sinto mais profundamente a significação de uma mulher ao lado do artista. A história literária exibe prodigamente o cenário feminino e mundano que aconchega os criadores e lhes embeleza a vida. Mas diz-nos pouco das companheiras quotidianas, domésticas e anônimas, a verem nascer à obra, a aquecê-la com chávenas de chá, e a renunciarem à alegria de a conhecer na emoção virginal de um leitor apanhado de surpresa. E nada mais significativo e decisivo do que essa ajuda e do que essa renúncia. As Récamiers são o estímulo de fora, higiênico e lisonjeiro; enquanto as outras, íntimas e apagadas, empurram o carro trôper; da criação debaixo de todos os ventos e sem aplausos no fim. O seu lema é a aceitação calma e confiante dos desânimos, dos rascunhos, das mil tentativas falhadas. E quando a obra, finalmente acabada, empolga o público, já tem atrás de si um tal cansaço, uma tal soma de horas desesperadas que só com um grande amor a podem ainda olhar Por esse amor não existir, é que a mulher de Tols' disse a conhecida barbaridade: "Vivi quarenta e oito anos com Lev Nicolaievitch sem chegar nunca a saber que homem ele era". - E logo após, escreve ainda Miguel Torga: - "De qualquer maneira, estou só, e sinto-me em penitência Considero-me a cumprir a pena de usufruir um bem de anos a fio, e só de vez em quando ter consciência dele".

O médico entrega-se a si mesmo, em total naturalidade. Discretamente, atende às necessidades da pobreza envergonhada. Deixa de cobrar a consulta. Põe nas mãos da cliente sem dinheiro a importância dos remédios. E sofre. Como sofre... "Muitas vezes me aconteceu ir a férias e assistir a uma sementeira de meu pai - escreve. Depois, ver o milhão ou o linho a despontar. E, embora sabendo que aquelas vidas eram efêmeras, voltar à leira nas férias seguintes e ficar desolado por ver lá, em vez de linho ou milhão, um batatal espesso e dizer a

meu pai: - “Então o linho que aqui havia?” - “Colheu-se em agosto, filho”. E em agosto, realmente, o linho amadurece. Nos curtos meses da sua vida tira ao sol o mais calor que pode e enche-se dele. Depois dá sinal de cansaço, e morre. Mas este pequenito não tinha bebido nenhum sol. Ainda estava na primeira semana.. Nem o caule sobriamente fibroso, nem a flor azul e delicada, nem a semente parda e madura. E foi por tudo isso, que ao chegar ao quarto, tive a sensação mais dolorosa da minha vida. Ali estava, ainda não substituindo por cevada ou centeio, mas prestes. A mãe banhada em pranto. E ele, muito branco, muito discreto, voltado para a parede a renegar de costas os remédios inúteis espalhadas pela mesa de cabeceira. Um médico nem sequer pode chorar. Só pode pegar no bracito magro e morno, apertar a artéria morta e ficar uns segundos a trincar os dentes. Depois sair sem dizer nada. Quem saberá por ai uma palavra para este momento? Uma palavra para um médico dizer a esta mãe, que entregou à vida um filho vivo e recebeu da vida um filho morto?”.

1970 – n. 185 – p. 3-4

OS CÃES DO PADRE AMARO

Heitor MARTINS

Todo leitor de Eça de Queiroz – e de *O crime do padre Amaro*[6] - lembrar-se-á da Totó, a paralítica, filha do sineiro tio Esquelhas, em cuja casa Amaro e Amélia tem seu ninho de amor. Totó, com sua voz "rouca e áspera", berrando:

"- Passa fora, cão! passa fora, cão!";

"- Lá vão os cães! lá vão os cães", ou

"- Estão a pegar-se os cães! estão a pegar-se os cães!" (p.258)

Sempre que os dois amantes entravam pela casa e iam se refugiar no quarto.

A Totó (com esse seu nome de cão) é apenas um detalhe na longa constelação canina sobre a qual se constrói o livro e porventura a sua expressão mais evidente. Mas há outras – e tantas! – que não é justo deixar de considerar, ao se tratar deste romance em língua portuguesa, essa sua qualidade canina.

Cada romance, ao criar um mundo imaginário paralelo ao mundo real – um heteroscomo – cria também um sistema organizacional ao qual todos seus elementos obedecem. É como uma espécie de idéia continente, imposta pela personalidade narradora (o autor implícito, para usar uma terminologia mais precisa), e que corresponde à interpretação do mundo real. Esta filosofia implícita na criação romanesca deixa sua marca patente em todos os momentos do desenvolvimento da ação, dando-lhe a qualidade mais definida.

A idéia continente de um livro pode exprimir-se por uma filosofia explícita (o humanitismo em *Quincas Borba*, de Machado de Assis) ou por uma sutilíssima metáfora que impregna a linguagem da obra (o dinheiro em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis). Pode-se pensar mesmo, como faz o crítico norte-americano Mark Sckorer, numa "matriz analógica", ou seja, num centro colocado no mundo real e do qual se irradiam os elementos da expressão artística. O processo sempre foi amplamente utilizado pelos poetas, como forma de controlar a leitura de sua obra, pelo constante inter-relacionamento de alusões a uma idéia ou forma básica que serve como eixo distribuidor do poema. No romance, entretanto, com exceção de Schorer, não sabemos que jamais tenha sido estudado[7].

Num livro como *O crime do padre Amaro*, a idéia continente é uma interpretação materialista do mundo, O autor implícito, que seleciona e enfoca personagens e situações, é defensor de um grosseiro materialismo muito século XIX, zolaista, naturalista. Sua visão do mundo demonstra apenas que personagens, ações e qualidades resumem-se numa animalidade feroz, que envolve tudo e que dá a grande marca caracterizadora deste livro.

O homem é visto apenas como um animal, dai então a necessidade de estar sempre, quer pela aproximação quer pela metáfora, a compará-lo aos outros elementos do reino a que pertence. Suas ações e sua expressão são constante lembrança deste fato: eles rosnam, grunhem, roncam, uivam, mugem, ganem, ruminam, ladram, relincham, ussarm, zurram etc. Sua atitude é sempre animal, feroz, voraz, bestial, raivosa. Sua voz é uma "gralhada" (pp 255-277-363), seus passos são "patadas" (p. 155) e seus dedos são "garras" (p. 154). O mundo em

[6] Citamos pela edição das Obras de Eça de Queiroz. Porto: Lello & Irmão Editores, sem data. O crime do padre Amaro encontra-se no volume I, pp. 29-369, paginação a que se referem os números no corpo do artigo. Esta edição é a mesma que foi distribuída no Brasil pela Editora Aguilar, no Rio de Janeiro.

[7] Mark Schorer. "Fiction and the matrix of analogy". The Kenyon Review, Vol. XI, n. 4 (Outono de 1949), pp. 539-60.

que vivem estes homens é povoado de bichos: há referências a jibóia, vaca, galinha, cavalo, coruja, gato, pavão, burro, égua, ovelha, serpente, escorpião, mosca, aranha, porco, melro, pomba, galo, víbora, camelo, leão, furão, milhafre, cabra, sapo, pardal, boi, cordeiro, elefante, lobo, hipopótamo, touro, carneiro, mocho, andorinha, canário, orogotango, codorniz, perdiz, tigre, rouxinol, bacorínho, rola, cobra, pônei, garrano, cabrito, além de um grande número de expressões como besta, boiada, gado, pássaro, rebanho, animal, fera, criação, garra, corno, pata, cavalgadura, matilha, etc. e suas vozes e ações. Um verdadeiro jardim zoológico romanesco que, de longe, ultrapassa quaisquer outros elementos usados metafórica ou diretamente no livro. As intromissões do autor, com seus comentários, vêm também' muitas vezes marcadas por uma linguagem zoofilica:

> "por que proibia ela (a igreja) aos seus sacerdotes, homens vivendo entre homens, a satisfação mais natural, que até têm os animais" (p. 128);
>
> "os homens e as mulheres se devem unir com a promiscuidade de cães e cadelas" (p. 183);
>
> "por baixo estava igualmente a mesma miséria bestial da carne" (p. 237);
>
> "no amor do pároco não havia senão brutalidade e furor bestial" (p. 325.)

Das alcunhas que as personagens recebem um momento ou outro há "mosquínha morta" (p. 47), "burro" (p. 48), "Tio Cegonhas" (p. 76), "Furão" (p. 98), "leâo de Neméia" (p. 98). E só por duas vezes – "frei Hércules" (p. 34) e "frei Maleitas" (p. 60) – estes apelidos não levam consigo uma conotação animal.

Mas é na referencia à espécie canina que o autor de *O crime do padre Amaro* parece realmente se exceder. Há cães por quase todas as páginas do livro, chegando alguns até mesmo à posição de personagens secundário: o "Joli" do pároco José Miguéis (p. 34), a "Jóia" da condessa de Ribamar (p'- 58), o terra nova do poeta Carlos Alcoforado (p. 79), a "Trigueira" do cônego Dias (p. 91), além dos inúmeros cães vadios que perambulam pelas ruas, uivando à noite ao luar.

Homens e coisas personificadas tomam atitudes de cães: por mais de 40 vezes no romance os verbos "falar" e "dizer" são substituídos pelas formas de "rosnar":

> "O cônego rosnava os números (p 72);
>
> E rosnou: beata e ladra (p 72);
>
> "Um pobre então viera à porta rosnar lamentosamente Padres-Nossos" (p. 100), etc.

Outras vezes, as personagens ganem, ladra, uivam:

> "As velhas (...) iam ganindo adeusinhos" (p. 73);
>
> "- Honesto!? - ganiu a srª D Josefa Dias" (p 183);
>
> "cobria o' vitupério tão espessas camadas de retórica que, como dizia o cônego Dias, 'aquilo era ladrar, não era morder'" (p. 135);
>
> "ela bem via, quando a Totó uivava" (p. 259);
>
> "os flagelantes seminus (...), uivando o *Miserere*" (p. 283), etc

Há cenas em que as relações entre seres humanos de variada condição não e muito

deferente das relações entre estes e seus cães. Assim, na cena em que o padre Amaro vai pedir à condessa de Ribamar que interceda para conseguir sua nomeação como pároco de •Leiria (pp 58-62), sua posição em face da protetora e seu círculo de amigos é idêntica a da cadelinha "Jóia", pela sua humildade, chegando até ao ato servil de apanhar a luva de um jovem que cai ao chão Ou então quando o padre Natário, semi-bêbado,encontra-se com um velho criado e, tropeçando nele, ameaça-o: o velho humilhado, encolhe-se como um cão (p 105).

Algumas expressões descritivas das personagens, buscam conscientemente dar ênfase a certas características físicas que as aproximam dos animais. Quando Amaro olha pela primeira vez para Amélia ele nota imediatamente seus "beiços" (p.67) – e a expressão "beiços" vai ser repetida daí em diante em lugar de "lábios". Assim também, uma das noites mais salientes da primeira caracterização da condessa de Ribamar é a sua leve e loura pogoníase (p. 54).

É difícil ver nesta onimoda presença zoológica uma mera coincidência. Retornando ao conceito de "matriz de analogia" de Mark Schrer, poderíamos ver aqui o centro gerador da idéia continente do livro, o fulcro do qual partem as várias constelações de idéias. Esta base axial do livro seria então a consideração, por parte do narrador da história, de que o homem é fundamentalmente um animal, reagindofrente aos problemas da vida e do mundo como reagem os cães. Disto decorreria também o envelhecimento da obra: sendo controlada por uma idéia naturalista que envolve até mesmo a técnica da composição é de se perceber como a ancilose desta idéia provoca também o envelhecimento do livro. A personalidade narradora que se encontra por detrás de *O crime do padre Amaro* parece-nos, hoje, uma defensora de idéias obviamente decrepitas:e como falta amplitude maior à obra, a leitura moderna ressente-se desta persistência ideológica.

Ao escrever *O crime do padre Amaro*, Eça de Queiroz ainda não está consciente de toda a técnica que pode por a seu próprio serviço ao construir um heterocosmo romanesco: erros clamorosos ainda subsistem, mesmo depois do livro ter sido reescrito duas ou três vezes[8]. Mesmo assim, entretanto, a marca do artista já estava presente neste verdadeiro controle das emoções do leitor, controle que é efetivado através de uma metáfora simples, expandindo-se num circulo fechado, dentro da melhor economia retórica.

[8] O menos clamoroso dos quais não será a terrível coincidência que faz com que, nas primeiras cinqüenta páginas do livro, não menos de cinco personagens morram de apoplexia: o pároco José Miguéis (p.33), o paiu de Amaro (p. 46) , a marquesa de Alegros (p. 48), o chantre Carvalhosa (p. 78) e o novo chantre (p. 83).

1970 – n. 185 – p. 8

MIGUEL TORGA, ESCRITOR EXEMPLAR

Aires da Mata MACHADO FILHO

III – A terra e a obra

A obra não lhe sai unicamente da vida e da própria desvida, senão também da terra, onde a si mesmo se encontra. Veja se o que, dir o Padre Avelino Augusto da Silva, que o tem visto nos seus gerais. “Sítios que estou a ver — escreve — a eles chamo eu o reino de Miguel Torga. É urna extensão vastíssima de coroeiros que se sucedem, entrecortados em despenhadeiros por pequenos afluentes do Douro, que à distância se adivinha e,lá no alto, a capela de São Domingos. É todo um panorama belíssimo, arrebatador, que encanta o poeta, a ponto de o levar um dia a escrever que não poderia fazer versos no dia em que deixasse de sentir estes montes. São os sítios em que o caçador Alberto (Miguel Torga), figura homérica do seu livro *Vindima*, encontrou a morte. Chamo ainda a estes sítios o seu Reino, porque foi ele o primeiro a devastá-los, a ponto de hoje serem já freqüentados; porque o seu estudo do contorno dos montes facilitou o bom êxito das caçadas e também porque ali se encontra a origem dos seus contos e dos seus versos”. (*In* José de Melo. *Miguel Torga*. pág. 125). E, adiante: “Ao chegar a casa extenuadíssimo, das oito ou dez, horas de canseiras, a esposa vem ao seu encontro, toma-lhe a espingarda e o braço. — “Bem hajas, — diz Miguel Torga. E logo estas palavras: “Que felicidade: trazemos a alma cheia de monte”.

É completa a identificação com a terra. “Os foguetes e a barulheira dum alto falante não me deixam dormir — escreve no Diário, V, pagina 101. — O povo festeja o São João ruidosamente, enquanto o milho nas insuas, entronca, e as rãs, nas valas coaxam. Atento e solitário, vou acompanhando de aqui essas variadas maneiras de viver, a pensar com qual delas estarei mais sintonizado. A alegria dos dançarinos incomoda-me apenas. O grasnido dos batráquios; que já me deu a sugestão dum poema, agora parecem-me um som de matraca. E fica-me o silêncio vegetal como suprema conquista da noite. Só dele me vem a pureza e a paz do momento fecundo de consciência universal. Uma íntima e reflexiva contemplação da seiva, a correr sem retórica e sem ruído, no sabugo da vida”.

Assim também a escrita de Miguel Torga.Flui sem retórica nem ruído, com despojada pureza do fio dágua apertado em fragas. Encalça dificu1toso objetivo estético que não tem escapado à compreensão da critica. Dele afirma o professor Denis Brass, no prefacio à tradução inglêsa de *Novos Contos da Montanha*: “Não é despropositado chamar a atenção para o caso do estilo individual de Torga e para o seu esforço consciente de fazer do português um novo idioma”.

Consegue-se — está-se a ver pelas transcrições que de propósito multiplico — à força de muito penar, na luta consigo mesmo, na luta pela expressão, como transparece deste poema que sangra:

> “Que desgraça meu Deus
> Tenho a Ilíada aberta à minha frente,
> tenho a memória cheia de poemas,
> tenho os versos que fiz,
> e todo o santo dia me rasguei
> à procura não sei de que palavra, síntese ou imagem;
> desço dentro de mim, olho a paisagem,

analiso o que sou, penso o que vejo,
e sempre o mesmo trágico desejo
de dar outra expressão ao que foi dito.
Sempre a mesma vontade de gritar,
embora de antemão a duvidar
da exatidão e força desse grito.
Mudo, mesmo se falo, e mudo ainda
na voz dos outros, todo eu me afogo
neste mar de silêncio, íntima noite
sem madragada.
Silêncio de criança que ficasse
toda a vida criança,
e nunca conseguisse semelhança
entre pavor e o pranto que chorasse".

Compensado, pelo visto, o encarniçado esforço. Realiza ojeito de escrever que assenta ao nosso tempo e ao gosto de hoje em dia. Nisso, ninguém o supera. O justo equilíbrio, em Miguel Torga, entre o humano universalizável e a expressão que o afirma, faz Maria de Lourdes Belchior dizer que ele é, "pela densidade humana, pelo vigor terso do seu estilo, um dos maiores escritores da língua portuguesa". Com razão.

De Camilo Castelo Branco tem o odor e o sabor telúrico, sem o desvairado regionalismo nem a irresistível exibição do talento verbal. De Eça, guarda a transparência, evitando a expressiva leveza que resvala, alguma vez na superficialidade. Com Vieira aprendeu o poder da expressão, sem os naturais arroubos que o tom parenético que João Gaspar Simões lhe aponta,é aliciante aptidão para comunicar. Incisivo como D. Francisco Manuel de Melo, abre mão dos meandros cultistas da sua linguagem. Da montanha – pedra lisa ou enfurnada – do mistério da terra que anda a calcorrear, principalmente do seu íntino diferente dos mais tira a seiva silenciosa que lhe anima a frase. Dos grandes e de si mesmo seca as qualidades, rejeitando os defeitos.

O citado Luigi Panaresi considera, "anti-literário" o poeta e o prosador. "Inconformado com o estilo e as idéias tradicionais da Literatura pátria, prima pela forte personalidade, pela altitude na elevação da moral, pela concreteza plástica e incisiva da palavra" – escreve com entusiasmo o crítico italiano. Em tudo sincero, abomina o postiço, desdenha a frase bonita, em que tanta mediocridade se deixa embalar. Embebe a frase nos suores e humores pessoais. Apetece-lhe a naturalidade. Aspira a escrever, e escreve, dando a impressão do gesto natural do agricultor ou "da mãe que faz a trança à filha". Este poema é um símbolo estilístico:

"A vida é feita de nadas:
de grandes serras paradas
à espera de movimento;
de searas onduladas
pelo vento;
das casas de moradia
caiadas e com sinais
de ninhos que outrora havia
nos beirais;
da poeira;
de ver esta maravilha;
meu pai a erguer uma videira
como uma mãe faz trança à filha.

Esse poema *Bucólica* e o já transcrito, *Mudez* sintetizam cabalmente a poética de Torga, no seu lirismo reflexivo. Na poesia tem-se o anseio de exatidão que se encontra na prosa.

A diferença entre o prosador e o poeta está no mais alto teor literário da expressão, quando a poesia se lhe impõe. Em certos dias, em determinados momentos, a prosa não lhe basta, então, recorre à poesia como demonstra o *Diário*.

Na posa e na prosa, sentem-se húmus e pedra, quase sem metáfora. Importa insistir. "Não queira coisas impossíveis, - dizia-me hoje uma mulherzinha que andava na serra à lenha, quando eu tentava subir a uma penedia inacessível. – Quero, quero, - respondi-lhe eu, obstinado". Para poeta não há impossível

"seria pela expressão mais feliz, a obra de Miguel Torga – síntese de tudo o que nós somos como povo – nossas desesperanças, nossos sonhos, nossos anseios de liberdade, nossa independência, nossas ligações peninsulares, nossa dilatação para o Brasil nossa convivência com a Europa, em eterno diálogo, no dizer de Amâncio César – obra que é uma "tentativa dramática, de revelação da nossa humanidade", no dizer de Manuel Antunes, ela é uma expressão do homem e da vida". "É pelo homem no homem que toda a obra de Miguel Torga se carrega de sentido", observa José de Melo, que acrescenta "Ele mesmo diz – referindo-se em tom de orgulho-de-defesa da condição humana que quer defender até aos limites que sua pena lho consente: "Com toda sinceridade de que me sinto capaz, afirmo-vos que nunca escrevi uma página, defendi uma idéia, ou resisti a qualquer violência contra o espírito senão movido pelo íntimo desejo de cumprir dignamente o meu dever de indivíduo na batalha se trava, desde que o mundo é mundo, às portas da perdição coletiva". Contos, romances, memórias pessoais onde se encontra de tudo, poemas, ensaios, breves discursos, eis o que tem publicado.

As críticas ao seu país são pancadas de amor, ora de acariciar, ora de corrigir, sempre querendo bem. "Com a lembrança ainda fresca das paisagens alheias, vou aqui transido a ver desfilar pelos vidros do carro a presença das nossas. Calhaus rolando, urzes oliveiras acrobatas, e quatro socalcos de terra contra natura. Portugal. É por sabê-lo tão pobre e tão atormentado que o amo tanto e o respeito tanto. Numa Europa de pátrias femininas enternece-me vê-lo masculino, seco, garanhão, de fundilhos nas calças, a fazer namoro a tanta mulher anafada e bem vestida". É noutro lugar: "Dos teus dirás, e dos teus não ouvirás – é bem certo: Eu, que tenho passado parte da vida a atirar verdades amargas, ou que assim me parecem, à cara dos portugueses, todo me abespinho quando algum estranho nos toca com alfinete. Hoje, apeteceu-me esganar dois estranhos que me apareceram a falar de papo de algumas nossas nazelas. E dei-lho a entender. Primeiro, por um sentimento natural de amor próprio ofendido; depois, por estar sinceramente convencido de que só na medida em que um indivíduo nasce na terra, como a mesma comida, se diverte com os mesmos jogos e sofre os rigores do mesmo inverno ou da mesma fome que afligem um seu vizinho pode, até certo ponto, compreendê-los; e finalmente, porque não é a primeira vez que verifico esta coisa singular: certos defeitos próprios em certas bocas alheias, deixam praticamente de o ser. Quando um suíço, que esterilizou a vida a varrê-la, verbera a nossa falta de higiene, a porcaria começa logo a tornar-se limpeza no meu entendimento". A Portugal consagrou além, de tudo, um dos nossos livros mais belos.

Decerto, pensando nele, ergueu ao Senhor esta prece: "Não rezo; mas, se rezasse, a minha prece seria esta: "Dai-me forças, Senhor, para continuar a ter coragem da franqueza absoluta. Que não fique dentro de mim nenhuma palavra oculta por covardia. Que a minha pena seja o meu coração a deixar no papel o gráfico de todas as suas pulsações. E que os meus livros me testemunhem como retratos sem nenhum retoque, fiéis e terríveis como a própria verdade"".

Nem admira que escritor assim, capaz dessas palavras paradigmáticas, alcance o amor

e a compreensão da gente nova, antecipadora da posteridade. De um deles, Henrique Lima Freire, estas palavras: “O poeta Miguel Torga tem uma cátedra viva ali no Largo da Mortagem – por detrás da janela que deita para o Mata-Frades – na qual tem vindo, há anos a esta parte, a manter diálogo conosco, a juventude sempre renovada e sempre igual, comungando dos nossos sonos, amparando-nos as melhores esperanças, aqui aconselhando, além a emendar, logo a incitar, por vezes a refrear, mas sempre esplêndido de generosidade, sempre interessado e – maravilhoso segredo – com uma disponibilidade de entusiasmo e frescura que não raros nos envergonha de fraqueza e lascidões inconfessáveis”. Do próprio Torga, esta verificação incontestável: “Mesmo calada, uma simples presença de vinte anos diz coisas maravilhosas. Ai do adulto e do velho que não se deixem refrescar pelo orvalho da manhã”.

1970 – n. 187 – p. 10-11

MIGUEL TORGA, ANIMALISTA

Aires Da Mata MACHADO FILHO

Com certo exagero, que a reação ao biografismo explica, Dragomiresco cifra na obra, até unicamente nas obras-primas, o estudo e a pesquisa em Literatura. Mas no caso de Miguel Torga, negligenciar a importância da proteção pessoal em tudo quanto escreveu equivaleria à renúncia da compreensão possível. Assim, pondo de lado a discussão desse problema teórico, baste-nos frisar que o autor de *Bichos* demonstra o seu bom entendimento desse ponto, em despretensiosa lição da sua "Cátedra viva", em um dos diálogos que trava habitualmente com os jovens que vão procurá-lo.

Está em *Miguel Torgo*, biografia do poeta que José de Melo escreveu para a Editora Arcádia de Lisboa, página 45, e é depoimento de um estudante: "Mas Miguel Torga compreendia. A sua voz vinha ao encontro da nossa perplexidade, a afirmar-nos que por de mais nos compreendia e que o que desejava era uma outra coisa. Pelo que continuou, como se não tivesse havido interrupção:

"– A obra tem mais valor que o artista e é mais que o criador. Conhece-se a Vênus de Milo e ignora-se o seu criador. Por exemplo, desculpem, qual dos senhores me diz quem foi o autor de Robinson Crusoe?

"Nós não sabíamos. Sei apenas que, por mim, corei. Mas isso não importava. Conhecíamos nós as aventuras de Robinson? Acenamos que sim. Ao dizer Daniel Defoe, também nos recordamos vagamente do autor, de já termos lido o nome.

- "A obra de arte é perene, ao passo que o criador é transitório – sintetizou o poeta de *Cântico do Homem*".

No encalço da esquiva expressão move a Miguel Torga a fé na própria obra por entre as dúvidas fecundas que sempre aguilhoam o artista de verdade. Como se distinguirem, desde os primeiros, revelando qualidades fora do comum, os seus livros têm aparecido em edição do autor. Para Luigi Panarese, que lhe dedicou uma vez penetrante apreciação, essa atitude é sinal "de fé em si mesmo e na arte, que acaba sempre por levar a reconhecer o merecimento de quem pode ostentá-lo. Sua obra – continua – já se impôs, em plena maturidade, por entre contraditas e incompreensões que Torga tem afrontado com virilidade desdenhosa".

Nem lhe tem faltado divulgadores autorizados. Enquanto alguns ainda relutavam em aceitá-lo como grande escritor, no seu país, tornava-se conhecido na Espanha, principalmente através de uma Antologia Poética, de Pilar Vasquez Cuesta, precedida de agudo escudo crítico, vibrante de compreensiva paixão, "verdadeiro retrato poético", no dizer do citado crítico italiano. Ajudou a projetá-lo, nos países de língua francesa, outra antologia poética essa organizada e apresentada, em substancioso estudo crítico, pela acatada lusófifa Andrée Crabbé, ou seja, Andrée Crabbé Rocha casada com o escritor. Além das versões italianas e outras, convém salientar, também pelo prefácio, a tradução inglesa de *Bichos* com o título de *The Farrusco Blackbird*, a cargo de Denis Brass.

Nesse livro de contos é que o apaixonado caçador, o filho de lavadeira, o consumado conhecedor da terra e seus mistérios, da montanha e suas surpresas, se revela como figura singular de animalista. " Os animais na literatura são velhos como a própria literatura". São as palavras iniciais de Eduardo Frieiro, no seu ensaio *Escritores Animalistas*, incluindo em *Torre de Papel*, página 227 e seguintes. Recorda aí, com o bom gosto e a erudição do costume, os clássicos do animalismo nas letras universais. Em nossa língua, merecem referência o "

Quincas Borba" machadiano, a galinha Cega e o burro de seu Zampani, do saudoso Alphonsus, a cadela Baleia de Graciliano Ramos, o burrico de Lúcio, de Léo Vaz, sutil adaptação de Luciano de Samosata, *O Burro e a sombra*, do Padre Orlando Vilela, réplica mineira de *Platero y yo* de Juan Ramon Jimenez.

Em *Bichos* aparece, por vezes, a simples literatura, da melhor, a exemplo de Argos o cão de Ulisses celebrado na Odisséia. Surgem os bichos em forma alegórica, à semelhança de que se dá nos contos em verso da Idade Média. "La Fontaine – informa Eduardo Frieiro a quem vamos acompanhando – retoma o frio dos antigos fabulistas e faz dos animais os protagonistas dos dramas concisos e humanos que são os seus apólogos imortais. Figurações de moralista. La Fontaine não observava a natureza, e tão mal o conhece, que a cigarra por ele descrita – mostra-o Fabre escandalizado, - é, na realidade o gafanhoto."

Miguel Torga não cairia nessa. Tem palmilhado, desde menino, a terra e os montes por onde transitam as suas personagens. Também conhece como gente grande a sua maneira de viver, identicamente a Senhor Nicolau o colecionador de grilos. Tão pouco se atém à conduta moral do homem, à comédia da sociedade, tomando os animais como pontos de referência. Seus bichos são criaturas de carne e osso, que vivem e morrem, no mundo de ficção, por ele criado com seus pedaços de vida.

Estarei exagerando ao influxo da leitura e releitura desse livro extraordinário de um dos melhores, entre os escritores da nossa língua? Se estiver , considere-se a oportuna atenuação, que respiram estes conceitos de Eduardo Frieiro: "Ao tentar apoderar-se da alma animal, é natural que o homem proceda por comparação com seus próprios sentimentos, com sua maneira de conduzir-se na vida. São tentativas antromórficas. Mas isto não quer dizer que tal critério, único possível, pois o homem não pode sair de si mesmo, seja de todo ineficaz para avaliar sentimentos, impulsos ou reações de outra natureza. As observações de um Maeterlinck, de uma Colette, de um Pergaud, de um André Demaison, fazem crer que as reações sentimentais e intelectuais da natureza animal são complexas e não diferentes essencialmente das nossas.

A comprovação temo-la no caso de Nero, o cão de caça. Sabe-se que existiu na realidade, verifica-se que existe ainda mais na ficção. O autor desse conto lidou na intimidade com o perdigueiro. Decerto foi quem o ensinou. Sente-se a veracidade das relações com as demais pessoas da família. O episódio central pode muito bem ter acontecido. E tudo desse Nero, magistralmente recontada: "Lá dentro frigiam carne. Ouvia bem. Dantes seria o bastante para lhe correr a baba pelas barbelas abaixo. Agora o lembra-se só de aquilo dava-lhe agonias fundas na barriga.tudo pobre. Frigiam carne, frigiam... talvez torresmos... Raio de vida. E o malandro do galo a galar uma galinha. Tivesse ele tido coragem, quando o parvo era frangote e já então cheio de proa, de lhe dar um apertão, e não estaria o demo ali a fazer-lhe macaquices. Mas era feio um navarro dar um apertão num frango. Sabia um homem respeitar-se. Que grande dor de cabeça. Um peso enorme em cima dos olhos... E o corpo mole, pesado... Aí vinha a patroa nova ver se já tinha morrido. Fecha os olhos. Sempre gostava de ouvir o que diria quando o visse como morto. Ela chegou-se a ele e ficou silenciosa. Por uma fresta das pestanas olhou-lhe a cara. Chorava. Desceu novamente as pálpebras, feliz. E à noite, quando o luar dava em cheio na telha vã da casa, e os montes de São Domingos, lá longe, lhe acenavam já com saudade das suas patas seguras e delicadas, quando o cheiro da última perdiz se esvaiu dentro de si, quando o galo cantou a anunciar a manhã que vinha perto, quando a imagem do seu filho se lhe varreu juízo, fechou duma vez os olhos e morreu".

Aquele "sabia um homem respeitar-se", primor de compenetração, está mostrando a pouca diferença que realmente existe entre os sentimentos humanos e os dos nossos irmãos quase sempre inferiores. Há mais exemplos nos seguintes contos, pois esse abre o saboroso livro. Resultado das figuras animais que o povoam são personagens como gente. Milagres da criação literária.

Haja vista o caso de Mago, O gato, inteiramente deformado na sua felinidade pelos carinhos da mulher que o possuía, - e o autor lhe recria o triste drama de total desmoralização – conquista desta vez a liberdade provisória. Ao desvencilhar-se do "mormaço da sala", dos "braços balofos de solteirona", reencontra-se a si mesmo em instinto e em poesia: "Mago respirou fundo. Abriu o nariz e encheu o peito de ar ou de luar, não podia saber ao certo, porque a noite era clara como o dia e parada como uma montanha. Mas de ar ou de luar bebeu dum trago tanto, que em todo o corpo lhe correu logo um trêmito de vida nova. Esticou-se então por inteiro, firmando nas quatro patas o lombo, e deixou-se ficar alguns instantes, só músculos, tendões e nervos com os ossos a ranger de cabo a rabo".

Quem quiser que figure, nessa libertação, que deu em nada, quebra real ou imaginária de outros vínculos apetecidos. De mim, concentro-me em contemplar a pura e simples condição de gato. E parece que o mesmo autor não queria outra coisa.

Deliberadamente, sem disfarces ou segundas intenções, o bicho homem, que não podia faltar, depara-se-nos em *Madalena e Ramiro*. No primeiro conto, transfigura-se a maternidade, que só mesmo na mulher atinge a plenitude. A criança, um segredo que se buscava ocultar, nasceu morta, em plena serra. No segundo, o monossilábico pastor de ovelhas integra, na aridez da própria natureza o seu silêncio.

Morgado, o burro (ilegível) ameaçado de alcatéia esfaimada, enquanto o dia vinha longe, só no fim compreendeu deixando para o leitor a visão humorística do seu dono a carregar a cangalha: "Um lobo saltara já do barranco para a estrada – minhas ricas dezassete libras... não percebeu. Tinha parado com as patas em chaga, o corpo em fogo, e a cabeça tonta de vento e das pancadas que o patrão lhe dera. Por isso não percebeu logo o sentido verdadeiro de semelhantes palavras naquela hora – minhas ricas dezessete libras... Mas compreendia agora. Agora que o almocreve saltara dele abaixo, e num relâmpago, lhe tirara os aparelhos e o abandonara ali, alagado com os pés em chaga, à fome de inimigo. Salvara a vida coma ávida dele... E lamentava as suas dezassete libras. E afinal a manhã queria romper... Fori quando viu o seu dono de albada às costas e afastar-se de si, e o primeiro lobo lhe saltou ao pescoço, que viu que afinal a manhã queria romper".

A quem esquece a dominadora presença do sapo em noites rurais estranhará a inclusão do batráquio nessas histórias de bichos. "Bambo, o sapo. Criou-se ao Deus-dará, como tudo que é bom. Devagar, calmo, foi estendendo a língua pelos anos adiante até se fazer o homem que depois era, largo, grosso, atarracado... Por final Bambo era uma alma". Docemente consolativo, o amor solitário: "Ti Arruda conhecia os homens. Conhecia-se a si próprio, que vivera até aquele encontro a braços com a negrura da sua solidão. E não lhe viessem com cantigas. A sua vida, até ali era um calvário. Uma noite era uma noite e nada mais. Pedisse a quem pedisse ajuda, uma palavra de paz e de conforto, era a mesma resposta: - a vida é assim... E afinal a vida era maior. Mas foi preciso, para o saber, que Bambo naquela noite...".

A situação é irmã dessa, registrada em *Torre de Papel*, de Eduardo Frieiro, página 230: "Francis de Miomandre, amigo das letras de Língua Portuguesa, e tradutor de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, consagrou um livro ao camaleão, resultado de uma longa amizade por um desses animais, que o escritor francês conservou três anos em sua companhia. Era um camaleão sentimental, dizia ele. Mudava de cor, não só por mimetismo, como por afeição. Miomandre mostrou-o certa vez a Paul Valéry. O camaleão ficou verde-esmeralda. "Pôs o fardão acadêmico", murmurou o poeta da *Jeune Parque*".

No domínio da ambigüidade decorre a existência de Bingo, o macaco. Sofreu calado enquanto pode, o quanto lhe permitiu a docilidade animal. Ao cabo, explodiu a condição humana: vingou-se do menino cruel. Arrependido não estava, mas o rasgo de humanidade valeu-lhe a mais inglória das mortes, para um macaco que se prezava.

Já o momento de ouro na vida de Tenório foi o instante do genesíaco amanhecer: "E no meio desse silêncio absoluto e desse cheiro quente e fermentado, sentiu dentro de si uma

tal ânsia de abrir o peito e cantar, que ele mesmo achou a coisa esquisita. Dois segundos ficou assim, indeciso, quieto e pensativo. Seria medo? Pudor? ou que seria? Mas qual medo ou qual cabaça, se tinha em todo o seu corpo um grito para saudar a luz que ia rompendo. Qual pudor, se de toda a maneira não podia mais recalcar no sangue aquele hino que afinal vinha da terra, do silêncio, do mostro, e, sobretudo da força que tomara conta de si e o dominava? E cantou: Cá-que-rá-cá... Acordou tudo. Foi como se de repente caísse um raio no galinheiro e despertasse a mãe, os irmãos, as primas, e, acima de tudo, abrisse os seus próprios olhos. O corpo, mal o grito se lhe libertou do peito, ficou frio. E todo ele era, como todos, uma pergunta e um pasmo. Mas ainda a sua consciência estava a braços com esse drama, e já novo grito a sair-lhe do bico: Cá-que-rá-cá... O som desta vez era mais são, mais seguro. Ele mesmo acariciou pro momentos o seu desenho fino e agudo, que lhe ficou nos ouvidos maravilhados. Repetiu: Cá-que-rá-cá... Qual medo, qual pudor, qual nada. Ele era galo mesmo. Se não ver como em todo o galinheiro do espanto se passava a um rumor de pura admiração...". Na outra ponta, o destino foi a decadência; a preterição pelo filho, o bobo, no tempo da vindima. A vida."

Em intervalo de repouso, segue-se a delicadeza do mais original e mais belo canto de natal que até hoje li. Modelar, na concisão e na unidade. Nele entram os três da casa de Nazaré e, com Jesus, ninguém menos que um pintassilgo. Toda a poesia da infância, na poesia do natal...

Volta, no conto Cega-Rega a realidade da vida. E, todavia, entremostra-se certa simbolização do poeta.

O gracioso conto, Ladino, explica de que jeito o pardal malandro foi negaceando às armadilhas desta vida o mais que pode. "Mas já Ladino ia no mundo. Ele era carne de estimação, dizia. Ainda não tinha nascido os dentes que o haviam de comer. E acrescentava: "- E se um homem se descuida, até fazem dele torresmo. Que tempos". Mas já dizia assim há muitos anos, com um sebo sobre as costelas que nem um cabrito desmamado. Tanto assim, que um dia o Papo-Magro, já farto daquela velhice e daquelas manhas, lhe perguntou: "- Então, Ti Ladino, quando é esse funeral? – Olha, rapaz, a bem dizer, a bem dizer, só quando acabar o milho em Tras-os Montes."

Ou eu muito me engano, ou aqui não deixamos de ter maliciosa alusão, que os Fados tornaram crudelíssima a alguém que se não deixa morrer sem mais aquela, e dura muito mais do que desejariam...

Em *Farrusco* sobreleva a gargalhada do melro. As outras notas da sinfonia são os suspiros da moça casadoura e os irritantes agouros do Coco, ainda assim primaveris. A vida, afinal de contas.

Igualmente da vida a ilusória fúria do louro Miura, a investir em vão contra o pano vermelho dos capinhas. Em outras descrições de touradas, como na antológica de Rebelo da Silva, empolga-nos o brilho do espetáculo. Nessa página sangrante de Miguel Torga sofremos com o boi humilhado a sua dor sem remédio.

Ah! O bicho homem também aparece em *O Senhor Nicolau*. Os grilos são apenas o acompanhamento dessa pungitiva solidão. O esquisitão incompreendido sempre se distingiu ou se afirmou, graças a eles. Desde a escola, onde as notas altas em Ciências, vale dizer em Português, salvaram do naufrágio o estudante. O sobrancelho insulamente é o do grande escritor diferente dos mais. Os seus livros, grilos que se põe a colecionar, são igualmente estranhos, no meio rural onde o médico da roça amargou o seu calvário, já nos primeiro capítulos da vida.

Afinal, quase todos morrem, nesses contos. É uma constante temática, a rimar com a solidão, raramente resolvida, nessa harmonia de insolúveis dissonâncias.

Só Vicente, o corvo que fugiu da Arca de Noé, é que resiste, impávido e desafiador, mas íntegro, na sua rocha de novo prometeu. Com ele ninguém podia, nem o próprio Deus.

Tem-se aqui o símbolo da resistência a todo o custo. Os demais bichos acomodaram-se com a pontual ração que o patriarca lhes distribuía. O corvo, não. Bateu asas e voou. Não para sucumbir, mas para desafiar. Quanta coisa se vê nessa organização modelar da arca, onde a ordem vale mais que a liberdade, e no ímpeto indomável do corvo que fugiu.

O autor toma como ponto de partida, na consecução da língua literária, não a expressão urbana, ciosa da uniformidade, caracterizada, a pobreza imediatamente comunicativa, mas a fala rural, tingida de elementos afetivos no vocabulário como na construção da frase. Ouve-a desde criança, e a tal ponto com ela se identifica, que a impressão é a de se tratar da própria fala do escritor. Pelo menos é a linguagem que se usa nos campos e nos montes, onde transcorrem os contos.

Com mão leve, Miguel Torga consegue estilizá-la. No tratamento literário podia acrescentar-lhe elementos tomados e outras camadas da expressão, com todos os recursos utilizáveis na criação verbal. Estava no seu direito. Prefere assimilar-lhe as riquezas alógicas, a poesia que flui, insinuando-se na tessitura do período. Daqui, a freqüência das elipses, das frases descarnadas, só com o osso dos valores substantivos bem á mostra. A fraseologia popular, com os elementos tradicionais e as dádivas da intuição criadora, ainda quente da improvisação oportuna, a palavra palpitante de vida, cheirando a terra, rescendendo a húmus, evocando perfume da eira, o doce aroma de curral, tudo isso infunde à escrita, a leveza autêntica da oralidade. A impressão de cópia servil, que a nada bom conduziria, é falsa. O escritor aproveita a língua vida do campo, na criação da língua literária, só com a deformação estética indispensável. Nada mais.

Será por isso que às vezes se entende com dificuldade? Em parte. O hábito da língua organizadinha e do estilo pão-pão, queijo-queijo, viciam o gosto a muita gente boa. Mas estou certo de que a vivência da lavoura e da pecuária habilita à rápida compreensão aqueles que se beneficiaram dela. Os outros serão, sem grande demora, aliciados, pelos encantos da linguagem de Miguel Torga, feita de seca e honesta autenticidade.

Minuciosa análise estilística logrará captá-la? A vontade que se tem é de a tentar, tão variada é a riqueza do texto e do contexto, das linhas e das entrelinhas. E valeria a pena? O melhor, talvez será mesmo ficar na desambiciosa crítica descritiva, com esperança de alguma compreensão.

Ora. A crítica... Escutemos o que disse dela o nosso Miguel Torga: “cada obra escrita tem uma alma e um corpo. O seu espírito e a sua carne. O halo que faz o seu encanto e o lampejo da própria criação, o relâmpago que num segundo ilumina o céu e a terra, poderá saber qualquer coisa de um livro e do seu autor. A gramática, a pontuação, os erros de ortografia, as influências, as fontes, o ambiente, e tudo quanto Marta fiou, vale o que vale o estrume na gênese de uma flor. E, desgraçadamente, nenhum arqueólogo gosta de flores”. E noutro lugar: “Tem-me custado muitas arrelias o meu pouco entusiasmo pela nossa crítica literária, mormente por aquela que, ufanamente, se diz científica. Olho-a com os melhores olhos que posso, mas não consigo vê-la a uma luz que me deslumbre. Penso nela, e encontro logo um cheiro arqueológico nos seus métodos e processos, que ma torna suspeita pelo menos de um incurável vicio necrófilo. Podem os seus propósitos ser altos e os seus fins salutares. Invalida-a a meu ver a condenação de nunca pôr as mãos no vivo, de se recusar a entender o quente, o que palpita ainda. É sobre o cadavérico de uma obra, sobre o que nela resta de residual e parado, que o seu amor crucita. Só à busca do documento revelador, da prova tipográfica comprometedora, da vírgula fora do sítio, ela se sente justificada e séria. Só debruçada sobre sepulturas o seu rosto se anima”.

Com essa, já vou indo... E cala-te boca.

1970 – n. 192 – p. 8-10

"BOLOR": A "CONSCIÊNCIA HISTÓRICA" DE UMA GERAÇÃO

Nelly Novaes COELHO

Depois da agônica descoberta de Raul Brandão, há sessenta anos atrás, de que "estamos enterrados em convenções até o pescoço" e construímos ao lado da vida outra vida que acabou por nos dominar", é com Augusto Abelaira que a literatura portuguesa revive embora em outros tons (sem o crispado ritmo que marcou o primeiro...) a mesma conscientização da vacuidade de nossos atos, quando amputados de sua dimensão criadora.

Porém, enquanto em Brandão, a obsessão com o vazio rotineiro radicava em uma *consciência ético-cristã* (abalada em suas raízes pela visão naturalista/materialista da vida) que estava em busca de um outro Absoluto que justificasse a vida, em Abelaira, impõe-se uma *consciência ético-histórica* (onde o transcendente não entra diretamente como problema), diante da qual o *cotidiano*, a nossa vida *afetiva*, surge com o seu peso máximo0, dentro de um mundo cristalizado em gestos e palavras herdadas e já esvaziadas de sentido.

A despeito, portanto, da distância que os separa no tempo, na personalidade e nos processos estilísticos... há algo de essencial a ligar e a identificar os dois escritores portugueses: a denúncia do vazio rotineiro e sem sentido em que está imerso o Homem [...] Denúncia radicada na consciência de que a verdadeira atividade do Homem (=sua capacidade criativa) está bloqueada, soterrada, como disse Brandão, sob uma "cinza invisível: manias, regras, hábitos", sob "um mundo de fórmulas a que eu obedeço e tu obedeces"... e sem o qual "não poderíamos existir".

Nessa linha problemática inscreve-se BOLOR (1), o mais recente romance de Augusto Abelaira. Contido gesto de recusa a um Tempo histórico, vazio de criação, BOLOR é um romance seco, descarnado, onde a problemática essencial, que vem alimentando toda a produção romanesca do autor, alcança o seu maior grau de despojamento fabular e no mesmo tempo de esquematismo dramático.

Colocado numa linha de confronto com os romances que o precederam, BOLOR testemunha bem a linha de evolução estética de seu autor, cuja produção, estruturada por uma funda consciência histórica, tem início com a CIDADE DAS FLORES (1959), seguida logo por OS DESERTORES (1960); obras imaturas esteticamente onde, embora já encontremos definida aquela problemática essência, não se apresenta ainda (a não ser em alguns momentos) a "garra" do romancista que depois de uma fase intermediária representada por BOAS INTENÇÕES (1963), define-se amplamente em ENSEADA AMENA (1966), um dos mais fascinantes romances da moderna literatura portuguesa, e onde Abelaira consegue algo que até então não fora totalmente logrado nos romances anteriores: a fusão ideal entre *preocupação estilística verdade humana e "corpus" ideológico.* Nesse mesmo nível se coloca agora BOLOR, verdadeira síntese de uma obra que atinge agora o seu sétimo volume.

Obra complexa pelo enovelamento de problemas que abarca e pela técnica "sui-generis" que a estrutura, a ficção de Augusto Abelaira procede toda de um mesmo impulso de raiz: compreender qual o *sentido da vida humana* neste específico *tempo histórico em* que vivemos. Tempo de desagregação (lê estruturas, tempo de conscientização de que o Homem vive desvinculado da verdadeira essência das realidades, reduzido a um mero repetidor de gestos e convenções estereotipadas...

Esse crítico problema existencial, já pressentido na literatura portuguesa do início do século, pelo criador de HOMUS, e agudamente conscientizado por nossa época, encontra em

Abelaira uma rara ressonância. Suas personagens, aprisionadas numa vida rasa, incolor, *sem frestas para o gesto livre* ou imprevisto que alteraria a *ordem* inexorável, interrogam seu estreito mundo, no sentido de descobrirem o "outro" ou descobrirem o próprio "eu", em sua verdade e originalidade, liberto do condicionamento das fórmulas e convenções do viver...

> "... nós amamo-nos. Maria, dos Remédios, porque nos amamos do fundo da alma ou *porque amar é um costume na nossa civilização?* Isto é importante e não encontro resposta. Amo-te, sofreria muito se não gostasses de mim, mas... Sofria porque sim, ou porque é hábito sofrer? Eis o problema: falo português porque à minha volta se fala português, falaria a língua dos bororos se tivesse nascido entre os bororos. Andaria de gatas se tivesse sido recolhido por uma loba. (...) Nunca me teria passado pela cabeça casar se..., se esse não fosse o costume. Mas quer me tivessem ensinado, quer-não, eu teria sede, teria fome, teria sono... *Estas coisas são minhas,* a sede, a fome, o sono, o desejo de entrar dentro duma mulher. O resto, o amor, o casamento... Percebes?"
>
> (*Bolor*, p. 161)

Nessas palavras de Humberto, personagem-núcleo de BOLOR, assoma abertamente no nível da consciência e da palavra, a problemática/raiz latente em toda a ficção de Abelaira: a interrogação sobre o sentido da atuação do Homem, no *plano da ação prática,* dirigido de maneira irredutível pela "funcionalidade" social, sistematizada, estratificada... uma inevitável estratificação que, afinal, impossibilita a eclosão de suas energias criativas e conseqüentemente bloqueia sua verdadeira ligação com a vida.

E se essa problemática básica entronca num fenômeno comum no nosso mundo moderno, é evidente que as dimensões que ela assume em Abelaira estão fundamente condicionadas pela nação-mãe, por um Espaço e um Tempo específicos: Lisboa, "pequena cidade em que, sem escolha nossa viemos nascer, em que vivemos cortados de tanta riqueza possível e justa, em que havemos talvez de morrer com as mãos inteiramente vazias." (in Prefácio de *Os Desertores.* 2ª ed.)

Manipulando estórias elementares, despidas de dramatismo, e personagens tiradas da vida comum, onde nada acontece de especial fora a ' rotina diária, Abelaira através de uma técnica argutamente trabalhada, perscruta uma *situação existencial* que é das mais importantes em nossa época: a dissociação entre Homem e Essência, entre a *verdade aparente e a essencial verdade* das coisas.

É curioso notar que essa dicotomia, *aparência* versus *essência,* preocupação fundamental da ficção contemporânea, adquire na literatura portuguesa, uma conotação peculiar que o processo criador de Augusto Abelaira ilustra bem... Referimo-nos às premissas básicas de sua estrutura narrativa: a *gratuidade das estórias* contrastando com a *essencialidade* das significações subterrâneas. Premissas que vamos encontrar na raiz de estilos tão diversos como, por exemplo, no de um Cardoso Pires (de O ANJO ANCORADO e O DELFIM), de um Ruben A. (de A TÔRRE DA BARBELA) ou de um Almeida Faria (principalmente de A PAIXÃO)...

Por diferentes que se mostrem essas obras entre si, apresentam aquelas premissas, aparentadas afinal por uma mesma problemática de raiz: a consciência da alienação do Homem num *mundo de palavras* e fórmulas feitas...

A palavra nasce ao nível do gesto, isto é, todo gesto, toda ação para se tornar *realidade concreta* precisa ser *definida pela palavra,* precisa ser verbalizada. Assim toda renovação, toda reestruturação de forma é antecipada, e descoberta e definida pela linguagem que capta a mensagem da intuição criadora, rompe a camada esclerosada da forma superada e preenche o vazio com uma nova forma: eis uma das mais decisivas descobertas deste século.

Daí, sem dúvida, a peculiaridade do relacionamento humano na ficção de Abelaira, onde o *cotidiano* se identifica com uma espessa camada de "convenções" esclerosadas, que isola suas personagens e que não permite frestas por onde a *intuição criadora* possa romper. Sem esta não há *novos gestos*. Sem estes não há *novas palavras*. É nessa linha que podemos compreender a viva preocupação de Augusto Abelaira com a *linguagem da comunicação*.

Atuando sobre a palavra, lutando com ela para extrair-lhe da maneira mais funda possível a verdade das coisas, Abelaira, ao contrário de muitos outros empenhados na mesma reconquista, não se preocupa com o seu nível morfológico, não cria neologismos, não funde palavras para criar outras expressões mais dinâmicas, não as atomiza... enfim, respeita a "forma" com que elas existem tradicionalmente. Seu obsessivo perscrutar debruça-se sobre o *significado* das palavras, sobre as *relações* entre elas, ou melhor sobre as *relações das coisas e dos homens* (expressas por palavras) mo mundo de hoje. É a *sintaxe social*, a *sintaxe do espaço e do tempo* que o empolga.

Que outra coisa, afinal, nos revela a constante preocupação de seus heróis com a linguagem de comunicação, senão a outra consciência de que onde *não há possibilidade de ação renovadora*, a *palavra dinâmica e viva desaparece*? É isso, sem dúvida, que explica em seus romances a *epidérmica comunicação verbal* no cotidiano, no nível comum do relacionamento humano, onde não há mais nada a dizer.

É importante observar-se que para as personagens de Abelaira, a *ação*, os *fatos* foram substituídos por *palavras*. Seus heróis pensam ou falam. Tentam dialogar, mas apenas *monologam*. Dificilmente fazem alguma coisa, afora a rotina. Inclusive quando amam, em lugar de agir, *falam do amor*.

Em BOLOR, o imobilismo e a incomunicação de suas personagens atinge um exacerbado ponto de saturação: já não falam, escrevem... E a essa *atitude radical* vai corresponder uma específica *técnica narrativa*: o "foco narrativo" em 1ª pessoa (pela adoção da forma de "diário" a que obedece a estrutura narrativa); o deslocamento desse foco, pela projeção do personagem-narrador nas outras duas personagens: sua esposa, Maria dos Remédios e seu amigo Aleixo; a interpenetração dos tempo *exterior* e *interior* (o do relógio e psicológico) registrados em um "jogo temporal" labiríntico (que define o estilo de Abelaira desde suas primeiras obras): um "tempo" narrativo fragmentado que corresponde ao tempo sincopado do "fluxo da consciência" das personagens, desvinculadas do tempo exterior que as envolve.

A opção pela forma de "diário" vem reforçar em BOLOR o imobilismo isolacionista que caracteriza os seus heróis. Com a elaboração desse "diário", o personagem-narrador, Humberto, procura transformar sua vida em palavras... Por quê? Aparentemente nem ele sabe...

> "Que vou eu escrever – eu, a quem nada no mundo obriga a escrever? Eu, antecipadamente sabedor da inutilidade destas linhas neste momento ainda não redigidas, dentro de alguns minutos (de alguns anos) finalmente redigidas."
>
> (*Bolor*, p. 9)

E minuciosamente vai registrando as mais triviais banalidades de seu viver cotidiano com Maria dos Remédios ou com os amigos. Analisa-as agudamente, rodei-as de perguntas, tentando descobrir naquelas trivialidades transformadas em palavras, a resposta ao sem-sentido de suas reações em face da vida.

Neste último romance torna-se mais aguda que nunca, a denúncia que vem sendo feita por Abelaira, da impossibilidade de *diálogo* verdadeiro entre os homens. Há como que uma muralha invisível a isolar seus personagens, a despeito de todos os esforços que eles realizam para a almejada comunicação.

Daí o obsessivo *perscrutar* da palavra a que Humberto se entrega, e que é censurado pela esposa:

> "... será que tu só te sentes preso a alguém quando conversas? *Só tens palavra*, não tens olhos, não tens nariz, não ouves; as palavras serão os teus únicos sentidos? (...) Para ti *só as palavras* unem as pessoas, só elas permitem a comunicação. Já tinhas pensado? (...) *Aprende a olhar*, pois as palavras são cegas, são surdas, não tem sabor, nem tacto..." (*Bolor*, p. 34-35)

Assim porque os olhos desaprenderam de "olhar" e os homens passaram a viver através das palavras (que substituem a realidade), entre as personagens de Abelaira está abolida a verdadeira comunicação e conseqüentemente o diálogo é impossível. Já por esse prisma justifica-se a estrutura de "diário" que dimensiona BOLOR, romance onde as personagens em lugar de falar, *escrevem*...

> "coisas que de outro modo, talvez sabiamente, a memória esqueceria, coisas que, no momento próprio, não chegaram a ter grande importância, foram escritas por disciplina, pois *nada mais* havia nesse dia a *dizer*... O tempo vai passando, elas ficam ali, levedam, crescem, mudam de sabor e de significado. De repente, quando voltadas a ler, *tornam-se importantes* – elas que *se não tivessem sido escritas estariam mortas.*" (*Boas Intenções*, p. 148)

Eis aí, expresso já em *Boas Intenções*, o significado essencial que o "diário" apresenta para Abelaira: além das implicações óbvias *com o poder criador* da linguagem (= consciência de que a palavra *cria* as realidades), a simples constatação de que a "palavra" substituiu o *dinamismo da vida.* Não nos parece que seja por mero acaso que Alexandre (de BOAS INTENÇÕES) é *paralítico* e Humberto (neste BOLOR) está todo o tempo *imóvel*, sentado a escrever o diário (e a construir o romance...) Lucidamente ele contempla a vida, que precisa das palavras para significar algo. Estas dão outra dimensão a realidade.

É por isso que Humberto, ao procurar desvendar o verdadeiro ser da esposa observa-a "não com os olhos, mas com uma esferográfica" e ao escrever seu diário depara-se com indagações que ele "nunca teria feito *sem uma caneta nas mãos*." (*Bolor*, p. 20)

Embora, portanto, essa preocupação com a palavra seja uma constante na obra do Abelaira, em BOLOR ela se torna mais aguda. Poucos romances evidenciam como este uma verdade óbvia: *literatura é feita de palavras*... Romance de amor ou desamor, sua importância não está propriamente nas coisas que *acontecem* as personagens, mas naquilo que *poderia ter acontecido* ou naquilo que ficou oculto e não chegou a ser conscientizado.

No plano existencial, a *palavra* (e não a ação...) passa a ser a maior *presença* na vida das personagens, aquela que, em última análise, lhes dará sentido e existência afetiva. Da mesma forma, no plano estético, a *palavra artística é* encarada como uma *presença reveladora* do mundo-objetivo-concreto, como a "reabilitação do cotidiano" em lugar de "destruí-lo e criar outro" (como o faz certa literatura surrealista).

Segundo se depreende de seu processo narrativo e de certas afirmações de suas personagens, Augusto Abelaira procura realizar *com a palavra as* "mesmas descobertas do mundo circundante, que os novos compositores realizaram com os sons, criando a "nova música, aparentemente alheia aos sons musicais, aparentemente submetida aos simples ruídos...".

É Maria José, heroína de ENSEADA AMENA quem, falando dessa música, dá-nos a "chave" da própria obra do romancista.

> "... já não ouço, como dantes ouvia, a travagem brusca de um automóvel ou o apito das fábricas ou os caixotes que caem. Agora sei que nesses sons há beleza e foram os músicos mais recentes que ma mostraram: sei hoje, como nunca havia sabido, que a arte, que a música, *não estão separadas do mundo*, não ignoram as coisas mais insignificantes e, nesse sentido, esta nova música tem talvez maior importância, maior significado para o enriquecimento da experiência humana do que Mozart ou Prokofief." (*Enseada Amena*, p. 232)

Eis o confronto entre a obra tradicional, "fechada" (isto é, contendo um mundo completo, acabado, idealizado que era oferecido ao leitor, espectador ou ouvinte) e a obra "aberta" (a que radica na experiência humana e realisticamente desvenda realidades, das quais o receptor deve participar ativamente, no sentido de lhes dar significação.

Nessa ordem de idéias, pergunta-se: colocando diante do leitor a descolorida, monótona e uniforme rotina do cotidiano e das relações conjugais, estaria Abelaira tentando mostrar o absurdo da vida humana? A falência do amor ou do casamento? Evidentemente seriamos muito simplistas se chegássemos a essa conclusão... inclusive o *imobilismo* de suas personagens pretendem denunciar algo mais significativo do que simples personalidades destituídas de clã vital.

Escritor consciente de sua responsabilidade como elemento transformador do mundo, Augusto Abelaira é dos que identificam o *ato de escrever ao ato de viver*... é dos que admitem uma dupla significação para a arte: por um lado, "combate pela libertação imediata do homem"; por outro, "uma forma de jogo, um jogo compensador de uma *vida prática* que quase *nunca esgota* e quase sempre *limita as virtualidades* humanas; um jogo em que os homem possam preencher criadoramente as horas de repouso, um jogo que os ajude a ser verdadeiramente homens." (*Enseada Amena*, p. 233)

Resultado "sui-generis" de um inteligente "jogo", em que a estética e a existência se defrontam, o mundo romanesco de Abelaira é dos que desafiam a compreensão do leitor, dos que exigem uma leitura atenta e ambivalente (literal e interpretativa), a fim de que sua significação essencial aflore ao nível do entendimento. Fora disso, desvenda apenas seu aspecto lúdico e aparentemente gratuito, como lúdica e gratuita parece a vida, encarada apenas em sua camada epidérmica.

Radicada num especifica visão-de-mundo, expressa pela moderna técnica de "montagem", a ficção de Abelaira alinha-se entre as leituras rotuladas de "difíceis". Não porque sejam complexas as suas "intrigas" ou enigmáticos os seus personagens, mas basicamente pelo rompimento dos limites espaço/tempo, acarretado pelo labiríntico "jogo temporal" (= fusão presente + passado + futuro), aliado ao deslocamento constante do "foco narrativo": elementos-chaves da técnica narrativa de "montagem".

É aí, portanto, no processo, narrativo, que esta a "dificuldade" de compreensão de Abelaira (e de certa linha da ficção contemporânea). Para compreendê-lo, seu leitor deve, antes de mais nada, despojar-se da idéia convencional de "romance", isto é, uma narrativa que nos dá uma ação, uma experiência ou um acontecimento *cristalizado no tempo*, e que o romancista evocava, iluminando com seu poder de seleção e de ordenação lógica no tempo e no espaço. Era uma "estória" que o romancista com seu poder onisciente transformava em "história", e através da qual, numa linha de exposição clara e lógica, guiava o leitor.

Para a compreensão da ficção contemporânea, é fundamental, portanto, que se atente para o desaparecimento daquele *ponto fixo* onde se colocava o narrador, iluminando com seu olhar seguro as varias faces daquele mundo a ser revelado.

Na postura estética em que se inscreve Augusto Abelaira, o narrador é envolvido pelo indefinido fluxo vital que arrasta suas personagens. Perde seu posto privilegiado de revelar uma estória "já acontecida", que ele reconstitui através de sua palavra criadora... e registra a

"estória" *em seu acontecer*. Constrói o romance sob os olhos do leitor, manipulando a inevitável ambigüidade de um *presente* onde tudo surge mesclado (sem a perspectiva selecionadora e esclarecedora da distância temporal) e onde os próprios acontecimentos mudam de substância e de peso, conforme a luz que se fizer incidir neles.

O "foco narrativo" oscila entre narrador e personagens... e o mundo a ser revelado nunca surge em linhas nítidas e definidas. Os heróis de Abelaira estão continuamente recuperando do passado, atos, fatos, gestos... note-se, porém, que essa recuperação não visa revelar algo "acontecido, definitivo, completo, morto... mas sim a vivência imediata daquele acontecer. O falo rememorado é perscrutado, analisado... na tentativa de ser compreendido de vários ângulos sem que afinal nenhum se revele como sua única verdade.

Há sempre como que um debate entre o *exterior e o interior*, entre as diversas hipóteses de verdade que cada gesto pode conter, e é esse debate indagador contínuo que dinamiza o relato, que sacode a atenção do leitor, que solicita sua capacidade criadora e o faz um participante ativo da experiência humana e estética represada no romance.

Agudamente atraído pelo contraste entre o *tempo exterior* (o "tempo do relógio") e o *tempo interior (o* "tempo emocional") marcado pelo fluxo de pensamento, Abelaira (ainda numa posição das mais características da ficção moderna) utiliza a *interpenetração de planos narrativos* (o exterior e o interior: o passado, presente e futuro...) que rompe as fronteiras entre um tempo e outro.

A partir de um incidente exterior insignificante, que por vezes dura uma fração de segundos, desencadeia-se, na mente da personagem, um fluxo de idéias, emoções ou indagações que escoam livres do tempo cronológico e adquirem uma dimensão imensurável: um tempo que conta mais do que o outro, um *tempo-emoção* que se constrói contra o outro, ao correr da narrativa.

Observe-se, por exemplo, em BOLOR a cena registrada no dia 13 de dezembro, momento em que Humberto escreve em seu diário (fingindo estudar o processo de um cliente) e Maria dos Remédios lê um romance, ouve o rádio e faz comentários dispersos. Enquanto no *nível do tempo exterior,* são registrados os incidentes acima mencionados, no *nível da consciência* de Humberto desencadeia-se toda uma corrente de cogitações completamente dissociadas da realidade exterior que o solicitava.

Atingindo essa interpenetração dos planos exterior e interior, o romancista domina um t*empo estético* em que as fronteiras tempo/espaço se diluem... inaugura-se um tempo de quem se sente senhor de seu *espaço interior.* Este afinal é que importa. Todo o processo narrativo de Abelaira conduz a essa constatação, à certeza de que o essencial do Homem, seu tempo real, verdadeiro, é o tempo interior: o das palavras não ditas, dos gestos não feitos, do fluxo dos pensamentos que se escoam... e não o do tempo exterior, na cena acima marcado pelo rádio que toca, pelo romance nas mãos de Maria dos Remédios, pelos gestos feitos, pelas palavras ditas num diálogo inconseqüente que não chega a se concretizar entre os dois.

> Quem eram realmente Maria Brenda, Bernardo, Vasco ou Alexandre Soares de BOAS INTENÇÕES? O que queriam realmente da vida, Osório, Ana Isa ou Maria José de ENSEADA AMENA? Qual a verdade afinal que estaria oculta no relacionamento Humberto-Maria dos Remédios-Aleixo (e teria havido mesmo esse relacionamento?) em BOLOR? Difícil responder de maneira objetiva e segura.
>
> Aliás, neste sentido, é preciso que se note que a literatura contemporânea não está dando *respostas*, nem soluções, está colocando *perguntas*, está inquietando e sacudindo velhas certezas. Daí o inevitável desconforto para o leitor que procurar no romance apenas respostas e segurança para suas inquietudes ou seu cansaço. Ao *romancista das certezas* que compreendia e aceitava o mundo e as razoes de suas harmonias ou desarmonias, sucede o *romancista da indagação*, da dúvida, em face de

> um mundo em acelerada metamorfose, cujas causas ele procura compreender.
> Daí a perplexidade que marca os homens e mulheres do mundo romanesco de Abelaira. Daí também a contínua intervenção do próprio romancista na ação narrativa, revelando abertamente a sua presença e a consciência de que cabe à Arte ajudar a compreender e a transformar o mundo.

> "... Um dia, faltam mais de quatro meses, o Osório há-de dizer ao Alpoim, que neste instante está ;lá na frente, à espera do Osório: – Se pensarmos acerca de nossa vida individual... (...) 'Por que dirás isto dentro de quatro meses, Osório, tu que hoje, apesar de tudo, não falas assim? E não falas assim, muito embora não se possa dizer que sejas feliz, otimista cheio de ilusões? Mas não falas assim e ignoras até que há-de falar assim. E então que vai passar-se, Osório, se é que alguma coisa vai passar-se, para que acabes por dizer aquelas palavras?" (*Enseada Amena*, p. 50)

Aí está uma amostra do deslocamento do "foco narrativo", do *jogo temporal*, da sintaxe interrogativa que estrutura a linguagem de Abelaira e... também o próprio romancista a dialogar com seu personagem, a indagar, a procurar *com* ele a *justificação* ou o valor dos gestos humanos. Ou melhor, da *palavra* humana, pois afinal é nela que se fundamenta a realidade. Dessa consciência está entranhada toda sua obra, a denunciar a estratificação de um mundo formalizada em palavras esvaziadas do sentido original... um mundo que impede o Homem de atuar criativamente, isto é, de *participar* do processo histórico que caminha sem ele, de *participante* que devia ser, o Homem torna-se *espectador imóvel.*

Todo processo narrativo de Abelaira está fundamente alicerçado nessa consciência. Lucidamente ele registra o *tempo histórico* em que estão imersos seus personagens: datas, meses, dia da semana, horas, minutos, segundos, quilômetros percorridos, litros de tinta gastos a escrever, quilometragem das linhas escritas, músicas ouvidas, livros lidos, quadros vistos, fatos políticos... enfim todo um *tempo físico é* escrupulosamente anotado, através desses indícios concretos, num contraste significativo com a imprecisão e ambigüidade do registro das emoções, reações e sentimentos.

E aqui, a nosso ver, surge a pedra .de toque da ficção de Augusto Abelaira: a peculiaridade de sua *consciência histórica.* Note-se que apesar do registro intencional e obsessivo do *tempo histórico* (= tempo, marcado no espaço pelo homem), o Tempo, em sua ficção não tem história, é um tempo essencialmente *não-histórico.*

Embora essa afirmação possa parecer paradoxal, não o é... Lembremos que a História tem por finalidade estabelecer continuidade entre os fatos, entre os diferentes momentos do tempo, descobrindo-lhes o fio condutor, o principio determinante em função do qual tudo se ordena dinamicamente.

Ao quebrar a seqüência linear cronológica em que se inscrevem os fatos, e acima de tudo, ao lhes recusar ostensivamente qualquer princípio ordenador, Augusto Abelaira destrói a História, destrói o tempo histórico em que eles se cumprem. Em reforço dessa interpretação, observe-se a sua preocupação com o *princípio ordenador das palavras,* através do personagem Humberto:

> "Como quem enfia as pedras dum colar *junto umas às outras as palavras,* elas vão ficando unidas, não caem no chão, *representam uma ordem.* Mas se as pérolas não se separam e ficam alinhadas *segundo certa lei* é porque, *embora invisível,* as percorre um fio perdurável. De súbito pergunto-me: que *fio perdurável,* embora invisível, *sustêm as minhas palavras? (Bolor,* p. 64)

E quem diz “palavras”, diz “atos”, pois para Humberto (ou para Abelaira) *palavra e realidade* se identificam. Mas para sua pergunta não há resposta. Parece-nos óbvio que a inexistência de “fio perdurável” a ligar as palavras é apenas conseqüência de uma inexistência mais ampla: a de um “fio perdurável” a dar significado aos atos humanos, à História enfim... pois uma seqüência desordenada de momentos independentes, *frutos do puro acaso*, não são suficientes para formarem o processo histórico que os justificaria como *partes de* um todo.

Portanto, não é gratuita (como pode parecer ao leitor desatento) a seqüência desordenada dos fatos nos romances de Abelaira, nem a preocupação de seus personagens com a intervenção do Acaso no processo da vida. O Acaso, agente cego da História, é a lei que preside n efabulação nos livros de Abelaira.

Centenas são as “situações” em que seus personagens deixam transparecer essa indagação vital: o *que* nos conduz? qual o *sentido* ou o *valor* de nossos gestos, opções ou omissões... se aparentemente ó o *acaso* que preside o ato de viver...?

É, pois, à luz dessa indagação existencial que o processo estilístico de Abelaira adquire sua significação total. A ambígua *fusão dos tempos* (exterior e interior) em que suas personagens imergem constantemente: *a perplexidade indagativa* que os caracteriza; o *imobilismo* que os define, aliado à obsessiva *infidelidade conjugal* a que se lançam: a *quebra da seqüência linear* da narrativa, que assim se torna ilógica... são opções estéticas que denunciam uma consciência lucidamente projetada no *momento presente, no* momento histórico em que está imersa e do qual procura a *justificação, a unidade, o porquê...*

Ao destruírem o *tempo histórico à* sua volta, as personagens de Abelaira nada mais fazem do que refletir a dramática busca de uma consciência alerta que já não vê História como um todo... que procura à sua volta, no espaço histórico que a cerca, o fio oculto de uma continuidade que justifique os atos humanos e dê sentido à vida que está sendo vivida hoje, e não à que será vivida daqui cem ou mil anos, quando já aqui não estiverem presentes os homens que hoje perguntam...

1970 – n. 193 – p. 11

CAMÕES, ESSE DESCONHECIDO

Oscar MENDES

Destrinçar os temas *e* motivos da obra lírica dum poeta já tornado mítico pelas obscuridades de sua biografia, pelo que representou de caracterização simbólica de seu povo e pelo que lhe acrescentaram, a obra as numerosas e diferentes exegeses dela feitas por estudiosos, filólogos c críticos literários, não é tarefa de mínimas dificuldades, pois requer muito espírito crítico, muito discernimento, muita acuidade de critério e principalmente simpatia e amor mesmo pela obra que se estuda e que se procura interpretar.

Lendo com atenção estes ensaios de temas camonianos do sr. Cristiano Martins, não podemos deixar de reconhecer que ao jovem ensaísta mineiro não fazem falta aqueles requisitos. Estamos mesmo diante duma revelação de crítico, não desses que capricham em desarrumar a sua biblioteca e trufar seus escritos de citações a granel e de nomes esquipáticos de autores pouco conhecidos, “pour épater les barbares”, mas dos que, prescindindo desses “hors d'oeuvres”, estudam seus assuntos com amor, com apuro, com uma serenidade que não exclui a simpatia.

Não conhecêssemos o autor como, ele próprio, um lírico de são mostres os “gênios” nacionais, mas dum estudo consciencioso, feito com o carinho de quem ama o labor do verdadeiro artista e se compraz no jogo fascinante das idéias, conservando sempre o senso clássico da medida e do ritmo, numa composição harmônica, que ajusta perfeitamente o mosaico de temas de cada um dos ensaios em que se divide o livro, todos, porém, unificados “pelo sentido constante da interpretação dos fenômenos líricos”.

Não conhecêssemos o autor como, ele próprio, um lírico de elevada e aristocrática (no bom sentido) inspiração, nem por isso deixaríamos de descobrir desde pronto na natureza e no sentido de sua análise literária e da interpretação da alma lírica da obra de Camões um poeta capaz de estudar e de compreender outro poeta. Sua análise se caracteriza mesmo por uma espécie de afinidade eletiva, para utilizar a expressão goetiana, um clarão de amor que devassa as nebulosidades que a lenda já criou em torno do homem-Camões, ou certas exegeses em torno do poeta-Camões.

Tentando determinar a temática essencial da lírica de Camões, tratou precisamente o sr. Cristiano Martins de ir diretamente as suas poesias, desvendando-lhe “o sentido íntimo ou subjetivo” do lirismo. Porque neste acha ele, e não sem razão, se encontra a melhor confissão ou autobiografia sentimental do poeta, cuja vida é tão cheia de pontos mal esclarecidos.

“Nos transportes de seu vibrante lirismo, escreve o sr. Cristiano Martins, ele próprio o reuniu a documentação de que se serviria que, de futuro, pretendesse decifrar-lhe a mensagem sentimental. O ser abandonado às impulsões líricas e assim como uma criatura da natureza, o joguete de forças que não consegue orientar, conduzir ou disciplinar. Estará sujeito a influência de leis secretas e em sua produção espelhar-se-á o contorno da alma primitiva, espontânea e essencial. À clara consciência do poeta não escapou que esse influxo lhe devesse dominar a inteira extensão da obra. Às vezes, até se empenha em patenteá-lo – espécie de maceração subjetiva – alegrando-se com reconhecer que as suas modulações poéticas se tocavam de sentido oracular, sibilino, revelador dos mistérios e contradições de seu espírito”.

Temos, pois, por diante, um estudo bem lúcido e bem arguto das próprias poesias líricas de Camões para que do confronto de suas várias modalidades ressalte não apenas a temática, que caracterizou o poeta, mas a própria alma do poeta, toda revelada nessas

confissões insopitadas, através da forma poética que são como erupções fulgurantes do fogo interior e fervente duma alma dotada da flama divina do mistério poético.

O sr. Cristiano Martins começa por estudar o que se chama a mitologia literária e a posição de Camões ao lado de outros poetas gloriosos, mostrando, principalmente como o homem-Camões, torturado pela disparidade violenta entre a sua imaginação e a realidade ambiente, (como acontece sempre com os verdadeiros e grandes poetas) se revela esplendidamente a nós, nos gemidos de seus sofrimentos de suas desilusões e na sua concepção pessimística da vida.

Camões, homem da Renascença na sua forma literária e homem-medieval no que se refere ao próprio forro interior de sua alma de homem-português, parece-nos luminosamente recortado no retrato que dela traça o autor que, no ensaio seguinte, analisa a filosofia estética do poeta, apontando-lhe o platonismo fundamental e essencial. A estes seguem-se ensaios referentes, propriamente aos temas poéticos de Camões, tais com o da vida ausente, o dos ideais da cavalaria medieval, principalmente o do culto a mulher e o das sutilezas sentimentais o das relações poéticas e místicas dos sentimentos religiosos de Camões, o do amor e do eterno feminino, o do exílio, o da fatalidade, o da morte, o do mar, tão vivo e tão perene em toda a obra de quem foi o cantor dum povo de marinheiros, o da partida e da saudade, decorrentes da vida marítima.

Ensaios todos estes que mereceriam cada um deles, uma análise detida, tal o prazer que haveria em acompanhar o ensaísta nas suas viagens tão profundas e tão esclarecedoras pêlos arcanos da alma lírica de Camões. Preferimos mandar diretamente o leitor conhecê-los, pois disso tirarão proveito intelectual bem como prazer estético, pois é preciso logo acrescentar que o sr. Cristiano Martins escreve com uma harmonia, um senso de equilíbrio, um amor e conhecimento afetivo das palavras, pouco encontradiços em críticos e eruditos. Veja-se, como amostra, como nos descreve a idéia que do oriente faziam os homens do tempo de Camões:

“Bem mais que imenso território transoceânico abandonado, segura presa para invasores decididos, era esse o País do sonho e da esperança, terra miraculosa que à flor de suas cidades e montanhas ostentava a cada passo um tesouro fácil...

E todos que, das cidades peninsulares, acompanhavam com o pensamento e com os seus votos a marcha incerta dos galeões não podiam privar-se de dar largas á imaginação insofrida, prefigurando nitidamente o maravilhoso espetáculo dos bazares do Oriente – a pitoresca confusão de fardos e mercadorias; o entrecruzar de rudes vozes dialetais e o contraste dos trajes variegados; os objetos de toda a sorte, toldos coloridos, banquetas caprichosamente lavradas, arcas centenárias, e sobretudo animais que haviam transportado dos confins do deserto aquela babel comercial – os cavalos impacientes, os bois meditativos e os camelos nostálgicos tendendo para os longos do horizonte os compridos pescoços e velando o olhar na névoa da saudade e da distância...”

Como se vê, o sr. Cristiano Martins não é apenas um crítico de rara acuidade mas também um artista que sabe modelar seus pensamentos em forma definitiva, não achando que haja desdouro em unir, como todo escritor que se presa, as belas idéias a uma forma limpa, harmoniosa, clara e pura.

Camões, Cristiano Martins, Americ-Edit, Rio, 1944 (in “O Diário”, 31 de dezembro de 1944)

1970 – n. 197 – p. 6

PERMANÊNCIA E EVOLUÇÃO DE JOAQUIM PAÇO D´ARCOS

Duarte Ivo CRUZ

Por diversas vezes, e em diversos lugares, temos situado a dramaturgia de Joaquim Paço d'Arcos numa perspectiva de movimento que nitidamente acusa, e refere verdadeira evolução do realismo. Essa evolução determina, por outro lado, como uma abertura universalizante e abstractizante da temática, a qual sem de modo algum se negar ou contradizer, arrasta no entanto o leitor-espectador dos problemas da família para os problemas das sociedades em geral: do ângulo português, para um angulo comum a todas as pátrias; do círcunstancialisrno epocal dos 40 para uma intemporalidade contemporânea. Quer dizer: enquanto nas primeiras peças (Primeiro Ciclo de Teatro) os problemas surgem determinados em concretizações que exigem posterior generalização, nas peças mais recentes (Segundo Ciclo de Teatro) a incidência recai, desde logo, na cariz universal do homem em sociedade.

Se conjugarmos tal circunstancia com o já aludido evolucionismo técnico – progressivo afastamento do naturalismo – compreendemos a importância da mais recente peça de Paço d'Arcos, prestes a subir à cena: *Antepassados, Vendem-se.* Ela surge-nos, com efeito; corolário e (até hoje), extremo limite dessa evolução formal, iniciada com *A Ilha de EIba Desapareceu* (1958, inédita), muito nítida no epílogo d'O *Crime Inútil* (1961; inédito também), e já inteiramente consumada n'O *Braço da. Justiça* (1963). A projeção desta última obra é-nos ainda hoje garantida, por exemplo, por Urbano Tavares Rodrigues, que no ano passado a considerou "sátira bem arquitetada e cheia de *verve,* que aponta os compromissos e as baixezas de toda a sorte de um mundo votado ao deus Moloch e à deusa toda-poderosa da respeitabilidade, peça que de repente o guindou (ao autor) à primeira linha dos dramaturgos portugueses". Por seu lado, Luís Francisco Rebelo, que já classificara a peça *O Ausente* como "a mais rigorosa e equilibrada expressão dramática" do teatro de Paço d'Arcos aproximando-a "dor universo fechado das peças negras de Anouilb", salientou também em 1968, a "técnica afim do expressionismo" de *O Braço da Justiça*. E ainda o dr. Alberto Pimenta referiu as interseções épicas da fórmula e das intencionalidades. Por aqui se vê o excelente resultado da evolução.

Ora bem: de 1963 a esta parte, decorreram vários anos de teatro; e, com eles, como amadureceu a perspectiva nova, mas mais sedimentou a constância que, só ela gera a dramaturgia. *Antepassados, Vendem-se* retoma, da forma mais aguda, a temática social; mas fá-lo numa cada vez maior modernidade.

Vejamos, desde já, o primeiro aspecto. A peça descreve-nos, numa contemporaneidade perene, a trajetória de uma família portuguesa, que encerra e como que sintetiza a trajetória da sociedade portuguesa – e, implicitamente, a evolução social-universal. Exatamente por isso não nos apegamos ao que a centralização da peça numa família e a localização na pátria possam acarretar de reflexo do Primeiro Ciclo de Teatro do autor. Pátria, família surgem aqui como aspectos da marcha do homem abstrato e nu.

De qualquer modo, mais de um século abarca esta comédia satírica, desde os velhos tempos da Senhora D. Maria II, de D. Pedro V e D. Luís (o qual aparece, inclusive, através de uma curiosa evolução do meio teatral da época...), até estes tempos contemporâneos da guerra no Ultramar. Mais de um século, pois, nos treze quadros da peça: e neles, tantos e tantos aspectos fundamentais da marcha do homem são situados e comentados.

Assim, a política determina os ecos de toda uma evolução, nomeadamente

representada nas evocações do cerco do Porto e dos primeiros anos liberais (Rodrigo da Fonseca, D. Maria II, a Regeneração – III quadro); do parlamentarismo caturra de finais do século (Fontes, o galante ministro e deputado do VII quadro), das turbulências da Primeira República (o sebastianismo democrata que rodeou o exilado Afonso Costa – IX quadro); até à situação contemporânea.

A economia, no seu evolucionismo motor, é base e raiz de toda a comédia. A fortuna da família Sobreda, seu crescer, conduz-nos através de diversos pólos ou ciclos da economia portuguesa, desde os tabacos à moagem, da moagem à era do petróleo – bem representada pela alegórica estação de serviço final.

E, com este aspecto se interliga, é claro, a evolução social. Aí está, como engrandecimento da fortuna, a concessão do ainda equívoco baronato, ao qual se segue um mais sólido viscondado; mas aí está, também o visconde avô a vender o Banco ao "grande industrial"; o visconde pai, a deixar falir as empresas que restam; e finalmente o menino Gugu, empregado por conta de outrem, operário pela primeira vez na vida a trabalhar – fecho e talvez recomeço do ciclo de evolução... Paralelamente, a promoção econômico-social Ernesto Aníbal, o papel substitutivo deste no Banco, na família (os retratos dos antepassados), na vida de Violeta.

Precisamente, esta típica Violeta arrasta-nos para a referência ao criticismo de costumes que a peça envolve. Pois pode-se comparar a negociação do casamento do avô (V quadro), com as relações do Gugu com a Violeta (II quadro)? E como são significativas as violentas diatribes dos antepassados contra os respectivos descendentes!

De tudo isto ressalta, repetimos, uma muito acerada e muito contundente panorâmica dos dias de hoje. Uma análise, tantas vezes risonha, mas sempre desencantada, do correr dos tempos, da mudança de usos e costumes, da abdicação do homem em face das responsabilidades, da vida, do destino. Análise que, entretanto, nos surge bem positiva: pois, para lá do grito de alarme, nasce ainda a certeza da valorização social e intelectual de certos meios, bem representados por Aníbal; e nasce a esperança numa redenção pelo trabalho, que a farda de garagista de Gugu, dignamente envergada, refere com nitidez.

Aqui estamos, pois, face a mais uma peça sólida e bela de Joaquim Paço d´Arcos. Acrescente-se o rigor do levantamento psicológico, a cultura excepcional, a ironia mordaz da observação, a segurança técnica, a limpidez literária. Acrescenta-se, sobretudo, o grande passo na renovação formal, o decisivo rompimento das formas naturalistas, a feliz adoção de ritmos, estéticas, soluções válidas e atuais. Tudo isto confere ressonância especial a *Antepassados, Vendem-se* – tudo isto valoriza o panorama do teatro português de hoje. ANTEPASSADOS VENDEM-SE – Joaquim Paço D´Arcos – Guimarães Editores – 1970 – Lisboa, Portugal.

1970 – n. 198 – p. 4-5

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Henriqueta LISBOA

Entre os poetas portugueses do inicio do século, a estranha figura de Mário de Sá-Carneiro se impõe com prestigio cada vez maior, nos meios literários. Sua rápida passagem pela vida terrena foi dramática, tendo ele deixado obra notável, se bem que escassa, em prosa e verso, de. natureza simbólica e estrutura moderna.

Nasceu no ano de 1890 em Lisboa; tornou-se órfão de mãe bem cedo; estudou e iniciou carreira literária em sua terra; foi fundador e colaborador da célebre revista "Orfeu"; publicou simultaneamente em 1914 seus livros *Dispersão* e *A Confissão de Lúcio*; a seguir, em 1915, lançou *Céu em Fogo*; residiu algum tempo em Paris, cidade de sua predileção, onde se matou aos 26 nos, ao cabo de angustiosa crise espiritual, deixando alguns inéditos em poder de seu grande amigo Fernando Pessoa, com quem se correspondia. Outros papéis de sua lavra ficaram perdidos, parece que definitivamente, no quarto de hotel em que pôs termo à existência. Em 1937 surgiu a 1ª edição de *Indícios de Oiro* sob o patrocínio da revista "Presença". Através de "Edições Ática", saíram, mais tarde, o volume *Poesias*, os dois livros em prosa – reeditados — e as *Cartas de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*.

Os poucos dados biográficos que dele se conhecem confirmara a estranheza de sua personalidade, perceptível nos poemas, em que se fundem arte e vida. Desde o primeiro contato, sua arte impressiona pela violência do contraste entre o pessimismo conceptual subjacente e o luxuoso dinamismo da construção imaginativa. Sem qualquer intenção de paradoxo: é a própria violência desse contraste que faz com, que a dicção do poeta resista ao tempo, sem comprometimento da excentricidade pela vulgaridade. O que há de decorativo nesses versos tem razão de ser tão profunda quanto complexa. Entre o fundamental e o supérfluo se dividia e se confundia o poeta, igualmente atraído pelos extremos. De um lado o conhecimento de uma realidade talvez irreparável, talvez agravada por lentes aumentativas; de outro, a necessidade de aparências brilhantes e sonoras, de que os sentidos se inebriavam até o êxtase, ate as raias da alienação. Não era uma luta pelo possível que a arte poderia justificar e compensar, mas uma luta pelo impossível, que nem a vida, por mais que lhe oferecesse, poderia solucionar e satisfazer. Foi a crise, em puro desespero, de uma infindável adolescência. É que ele não possuía uma visão total do mundo mas tão somente uma visão de ser no mundo, ou de estar no mundo, com o qual se achava em pugna, sem procurar aprender seus ensinamentos, nem contemplá-lo passivamente como dádiva para os sentidos. Sem possuir uma conceituação madura da existência, aferrava-se à sensação de estar porventura ilhado em si mesmo. Desta maneira se explica sua tendência para acumular pormenores de modo extravagante, seu procedimento estilístico de inventariar imagens sempre mais fortes, de intensificar o metaforismo com enervamento. Essa dinâmica de instabilidade, como que giratória em sentido de círculo vicioso, volta ao ponto de partida sem perspectivas, sem panoramas abertos. De certa forma, sua poesia é sufocante pela limitação dos motivos, embora variável na modalidade expressiva. O que há de mais notável nessa poesia é a relação entre a originalidade da fonte, quer dizer, de um estado, de má intuição, de uma situação, com a originalidade dos meios expressivos. Acumulada de hipérboles e contrastes, acusa sem embargo, um processo de destruição dos mitos românticos, por espezinhamento das próprias emoções. Os excessos imagísticos deixam de ser românticos em virtude da brusquidão que os recorta, a evitar qualquer eloqüência discursiva, e a seguir direção vertical, de

aprofundamento no inconsciente.

Faz-se presente, na obra de Sá-Carneiro, não apenas o depoimento psíquico de individuo inadaptado e inadaptável ao meio social, como também a solução poética de uma problemática humana. Isto é que importa no momento: a procura de sua feição criadora, o exame dos elementos técnicos de sua composição. Temas, enredos e circunstâncias se perderiam, não fôssem sustentados por essa força cujo nome ignoramos, mas cujas manifestações nos ferem a sensibilidade.

Este poeta, que jamais faria do mimetismo um ideal, que jamais cederia à cor ambiente seus coloridos peculiares (ouro, vermelho e negro são os tons que sugere), possuía uma espantosa vocação histriônica: foi vitima de si mesmo como homem; e herói de si mesmo na qualidade anti-herói, de símbolo circense, entre o sensível e o rascante de suas inventivas. Neste sonêto, por exemplo:

Aqueloutro
O dúbio mascarado, o mentiroso
afinal, que passou na vida incógnito;
o Rei-lua postiço, o falso atônito;
bem no fundo o covarde rigoroso...

Em vez de Pagem bobo presunçoso...
Sua alma de neve asco de um vômito...
Seu ânimo cantado como indômito
um lacaio invertido e pressuroso...

O sem nervos nem ânsia, o papa-açorda...
(Seu coração talvez movido a corda...)
Apesar de seus berros ao ideal,

o corrido, o raimoso, o desleal,
o balofo arrotando império astral,
o mago sem condão, o Esfinge-Gorda...

Nada mais cruel e mordaz do que este jorro de epítetos contra o alvo que o obcecava, centro do mundo - sua própria pessoa. Mesmo quando se sente que o poeta aqui atingiu a plenitude artística, a transbordar do significado confessional para a representação genérica. É bem certo que o maior interesse humano é o do ser humano. Por isso nos comove o que ficou aquém da palavra, o que a ela confere valor essencial de particularidade, antes de chegar à universalidade. Não estará no interesse despertado por algo que parece estranho ou inverossimilhante, uma prova de autenticidade do medianeiro, além da prova inequívoca de sua força estilística?

Nesta viagem ao redor da ilha em que se isolou Mário de Sá-Carneiro, é de se reconhecer de imediato sua candente imaginação. Logo à entrada de seus lares flameja uma bandeira em cores, com grande variedade de símbolos, alguns deles constantes; como elos de uma corrente, as metáforas se prendem umas às outras, arrastando o peso das sensações e intuições, quando, de súbito, interfere uma nota explosiva que a interseciona, e as distribui para novos planos. De modo geral, porém, há simetria na composição desses poemas organizados com nítida consciência técnica, ritmo normal, metrificação uniforme quase sempre, e rimário comum. As imagens aparecem geralmente em série, com ardor progressivo até à exaustão.

Exemplo:
Há roxos fins de Império em meu renunciar
caprichos de cetim do meu desdém astral...
Há exéquias de heróis na minha dor feudal -
E os meus remorsos são terraços sobre o mar...

A hipérbole permitiu-lhe a liberação do que ele mesmo denomina os seus excessos:

Eu morro de desdém em frente dum tesouro,
morro à mingua, de excesso.

Existe nessa poesia uma luta entre a imaginação e a fantasia, a, primeira buscando controlar a segunda, trazendo-a de volta uma experiência real, sentida de fato, como se pode averiguar no ajuntamento dos dois versos acima, e na reação do segundo a fim de elucidar uma sensação complexa. Tal procedimento de intervenção no mundo ilusório por uma espécie de clarividência ainda que ilógica é um dos traços característicos desse artista. Assim é que ele corrigia ou dissimulava, flagelando-se ou flagelando sua megalomania. À suprema exaltação opunha absoluta humildade, como nos poemas "*A Queda*", "*Dispersão*", "*Distante Melodia*" etc. Seus textos acusam pungente, embora vago saudosismo, esse resto de nostalgia tão peculiar ao gênio português, a que ele imprime selo original:

"Veem-me saudades de ter sido Deus" (Partida)
"E doente - de Novo fui-me Deus" (Além-tédio)
"Um som opaco me dilui em Rei" (Epígrafe)
"Ao meu redor eu sou Rei exilado" (Distante melodia)
"... César, mandei vir dos seus viveiros de África" (Bárbaro)

"Lord que eu fui de Escócias de outra vida" (O Lord)
"Oh! regressar a mim profundamente
e ser o que já fui no meu delírio"... (Escala)

Dir-se-ia que ele quisera ser tudo ou qualquer cousa menos o que era de fato. Porém, na tentativa de despersonalização, - e o paradoxo é evidente - palpita a necessidade que tem de integrar-se, de reunir num todo os fragmentos de si mesmo. Sempre a falar na 1ª pessoa, como se verifica facilmente:

"E eu que sou o Rei de toda essa incoerência" (A queda)
"Eu não sou eu nem sou o outro"
"Por sobre o que eu não sou há grandes pontes" (Ângulo)

"Eu – a estátua que nunca tombará" (Declínio – 6)
"Quero ser eu plenamente" (Declínio – 2)

Mais persistente ainda se faz o emprêgo do pronome oblíquo da 1ª pessoa:

"Tenho medo de mim" (Epigrafe)
"É só de mim que ando delirante" (Álcool)
"Heráldico de mim" (Não)
"Perdi-me dentro de mim" (Dispersão)
"A vida corre sobre mim em guerra" (Estátua falsa)

"Volteiam dentro de mim" (Rodopio)
"Há oiro marchetado em mim" (Taciturno)
"Estilizei em mim as doiraduras mortas" (O resgate)

"Em mim findou todo o luar" (Elegia)
"Haja bailes de mim pela alameda" (Escala)
"Todo me incluo em mim" (Manicure)
"Rolo de mim por uma escada abaixo
e fico só esmagado sobre mim" (A Queda)

Inumeráveis são as notações psicológica; através dos termos adequados – eu, mim, comigo, meu, minha, meus, minhas, denunciadoras de extremo egocentrismo.

Ser ou não ser – eis a tragédia desse novo Hamlet, criatura de sentimentos vacilantes, cidadão dividido entre Portugal e França, alma a reagir contra o perene em nome de uma civilização tecnicista. Sua fuga para Paris ("Tudo, menos Lisboa", escrevia a um amigo) está ligada mais do que ao esnobismo de que sofria, à aspiração de novas vivências libertárias e criadoras. É de se recordar os graves problemas históricos do momento português, a instabilidade è a mudança dos governos, as exigências inglêsas, a resistência dos patriotas, a instalação da república incipiente, o saudosismo contagiante, a incompreensão geral com vistas à literatura. Além disso, e também por isso, era um poeta de transição entre o simbolismo já decadente e as auras de uma nova corrente ainda não batizada e de que foi um dos precursores, o super-realismo; era um esteta que não desejava imitar a estrutura do universo físico mas competir com os aspectos da natureza a fim de exprimir "Átrios interiores" ou, em súmula, seu íntimo ser. Nada mais lógico, pois, do que a utilização do verbo "ser", o mais importante de todas as línguas, para com ele marcar e definir a estrutura de sua obra, o que fez com audácia e por vezes com desafio às construções habituais do idioma. Eis alguns exemplos:

"Serei mas já não me sou" (Dispersão)
"Catedrais de ser-eu por sobre o mar" (Distante melodia)

"Há vislumbre de não-ser" (Rodopio)
"Ai, a dor de ser-quase, dor sem fim" (Quase)

"Sou esfinge sem mistério no poente" (Estátua falsa)
"A ponte levadiça e baça de eu-ter-sido" (Taciturno)

"A tristeza de nunca sermos dois" (Partida)
"Estátua, ascensão do que não sou" (Desquite)
"Permaneci, mas já não me sou" (Confissão de Lúcio)

E mais o expressivo exemplo desta quadra:

"Eu não sou eu nem sou o adulto,
sou qualquer cousa de intermediário:
pilar da ponte de tédio
que vai de mim para o Outro". (7)

O segundo verbo a despertar atenção, nos livros de Sá-Carneiro, é oscilar, cuja significação é variável em nuanças de acordo com o emprego – transitivo, intransitivo ou

relativo – sem perder a significação léxica – balançar-se, mover-se alternadamente em sentidos opostos, ter movimento de vai-vem, vacilar, hesitar, tremer, variar, agitar, além de abranger um sentido mais lato – comover, tocar, possuir. Aquela contradição que o verbo ser indicou através dos complementos, vai agora reforçar-se. Se o esteta que nele habitava quisera ser nada menos do que deus, o moço que conhecia dificuldades materiais para manter-se, entre a mesa de um "café" e um quarto de hotel, por certo se equilibrava afinal. Nesse transe, quem não sabia agir e muito menos reagir do ponto de vista prático, mas apenas "fazer", impregnou sua arte de um cunho revolucionário de movimentação, dinamismo, oscilação, fenômeno que corresponde até certo ponto ao expressionismo, ao cubismo, ao fauviusmo, ao futurismo e ao inter-seccionismo em vias de idealização. Como o poeta pensava principalmente por imagens, é natural que a sua imagística se mostrasse oscilatória. O verbo oscilar lhe segue o estigma, a indecisão, o desajustamento, a relutância, a carência de energia, a não aceitação da fatalidade, o fio de esperança entre o ser e o não-ser, tudo o que sabia e desconhecia, representando simultaneamente a fuga e o regresso ao real, o estado que ele explica nos seguintes versos:

"Esta inconstância em mim próprio em vibração
e que me há-de transpor às zonas intermédias
e seguirei entre cristais de inquietação
a retinir, a ondular..."

Que verbo mais adequado para expressá-lo na sua inteireza, depois da desintegração entre opostos a que se submetera por meio do verbo ser? No plano insólito da mesma insegurança, o poeta se encontra e se define por intermédio do verbo "oscilar", empregado de maneira original, ora como causalidade, ora como efeito. Do volume de poemas:

"Tudo oscila e se abate como espuma" (Álcool)

"Enfim oscilo alguém!" (Não)
"... tempo azul/ que me oscilava entre véus de tule" (Distante melodia)
"tudo quanto oscilava pelo ar" (Apoteose)

Dos livros em prosa, em absoluta impregnação do elemento poético: "Vibadras as sensações máximas, nada nos fará oscilar" (p. 16) "A sensação foi tão violenta, que nem sei já em que triste cidade a oscilei" (p. 52)
"Os nossos corpos embaralham-se, oscilaram perdidos..." (p. 16)

"Também por um outro eu oscilava ternuras" (Confissão de Lúcio)

A seguir, exemplos colhidos de *Céu em Fogo*:

"tudo quanto me impressiona, em sexo o oscilo" (p. 49)
"... de tanto oscilar em oco" (p. 62)
"a oscilar a minha soberba" (p. 99)
"Ele – oscilava, não só um corpo – mas também uma alma" (p. 147)
"oscilou-me um arrepio de gelo" (p. 194)
"a impressão que me oscilou" (p. 232)
"Hipóteses... fazem-nos oscilar de mistério" (p. 251)
"Se todo se conhecia, se todo se oscilava?" (p. 273)
"Paris... incerto de o oscilar de novo" (p. 280)

"essa capital – oscilá-la no sangue, sê-la" (p. 293)
"... o oscilara uma dessa crise..." (p. 316)

O número de vezes em que ele escolhe o verbo oscilar, convidativo na sonoridade, impressiona menos do que o modo arbitrário com que dele se serve. Oscilar alguém, oscilar ternuras, ser oscilado por uma impressão ou sensação, é deveras bizarro. Incapaz de estabilizar a energia nervosa dentro da realidade inverossímil em que vivia, desejoso de libertar-se do peso da vida para de todo entregar-se à atmosfera teatral que era o seu mundo, ele era, de fato uma oscilação viva, da ordem para o caos e vice-versa. Na área do insólito, há muito que pesquisar em Sá-Carneiro, para uma interpretação cabal a fazer a distinção entre os elementos simulatórios ou fantasiosos e os dados reais, embora subjetivos, da imaginação. A propósito: não será necessário remontar a Coleridge ou, ainda mais longe, a Navalis, para a acusação dessa diferença, embora sejam mestres de sutileza os pioneiros de uma teoria ainda não suficientemente observada. O dicionário se resume em fazer: "Imaginação, invenção construtiva, organizada, (por oposição a fantasia, invenção arbitrária)". Mas já é um ponto de partida para maiores vôos. Desconheço até hoje um poeta que ofereça melhores possibilidades para um estudo dessa diferenciação. Eis algumas anotações que talvez possam ser analisadas e discutidas, quando se queira proceder sistematicamente a tal investigação. Entre os poemas que pertencem à imaginação, presumo, se acham os seguintes: Aqueloutro, El-Rei, Caranguejola, Último Soneto, O Pagem, Piez de nez, Cinco Horas, Sugestão, A Queda, Além-tédio, Dispersão, Escavação, Partida. Entre aqueles em que prevalece a fantasia: Álcool, Estátua falsa, Rodopio, Salomé, Não, Certa vez na noite ruivamente, Taciturno, O Resgate, Bárbaro, Escala. Em página a que chamei mista, há uma quadra de pura imaginação, como esta:

"Eu fui alguém que se enganou/ e achou mais belo ter errado.
Mantenho o trono mascarado/ aonde me agrei Pierrot"

Mais adiante surge outra quadra de inventiva arbitrária:

"Minhas trsitezas de cristal/ meus débeis arrependimentos
são hoje os velhos paramentos/ duma pesada catedral".

Não será fácil o deslinde entre uma e outra categoria, a do imaginar e a do fantasiar. Creio, no entanto, que intuitivamente se reconhece maior autenticidade na primeira.

1970 – n. 199 – p. 10-11

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO (II)

Henriqueta LISBOA

Simbolista tardio e modernista precoce, Mário de Sá-Carneiro, já fugindo ao decadentismo e já perseguido de uma realidade firmada no século, ou seja, a consciência, de que o inconsciente é uma força, deu grande liberdade, renovando-os sempre,aos símbolos obsessivos. Entre esses, a palavra "oiro", o verbo "doirar", com sua conotações léxicas até o imprevisível advérbio "mordoradamente" tem significações diversas até mesmo contrárias.

É de notar-se, desde logo, que seu 2º livro se intitula precisamente indícios de oiro, Já no 1º dizia:

> "Ser/ arco de oiro e chama distendidos (Partida)
> "Sou chuva de oiro e sou espasmo de luz" (Dispersão)
> "Fios de oiro puxam por mim" (Vontade de dormir)
> "Recordo/ a sua boca doirada" (Dispersão)
> "Só de oiro falso os meus olhos se douram" (Estátua falsa)
> "Luas de oiro se embebedam" (Rodopio)
> "Se acaso em minha mãos fica um pedaço de oiro..." (A queda)

Pertencem ao 2º volume esses versos:

> "A torre de oiro era o carro da minha alma" (Poema 16)
> "Mastros quebrados singro num mar de oiro" (Apoteose)
> "Num sonho de íris morto a oiro na brasa" (Distante melodia)
> "Cala oiro se pensava Estrelas" (Distante melodia)
> "Há oiro marchetado em mim e pedras raras/ oiro sinistro" (Taciturnos)
> "Fundeaste a oiro em portos de alquimia?" (Angulo)
> "Que poeira de oiro, os meus desejos" (Elegia)
> "Tirano medieval de oiros distantes" (Escala)
> "Num entardecer há esfinges de oiro e mágoa" (Escala)
> "Meu alvoroço de oiro e lua" (Declínio-7)
> "Que vinho de oiro bebido" (Abrigo)
> "Que história de oiro tão bela" (Cinco horas)
> "Dispam-se o oiro e o luar" (Desquite)
> "Quando este oiro por fim cair por terra que ainda é oiro, embora esverdinhado?" (O Fantasma)
> "Nunca em meus versos poderes cantar/ como ansiara até o espasmo e ao Oiro toda essa Beleza inatingível" (Apoteose – II)

Nas áreas dessa imagística poderíamos distinguir – grosso modo – duas tendências que se separam e, às vezes, se conjugam: a de uma aristocrática sensibilidade diante da beleza e a de uma abrupta sensualidade diante de todas as cousas, mesmo as transcendentais, que o poeta anota marcar fisicamente. O curioso embate se patenteia no tratamento do símbolo em pauta. Sabe-se que o ouro tem exercido, desde a mais remota idade, verdadeiro fascínio sobre o homem.

Os primitivos, incapazes de distinguir entre o objeto sensível e o significado místico de suas mesmas crenças, se prostravam diante dos ídolos de ouro, considerando-o como o próprio homem. E se deslumbravam, naturalmente, com suas características de beleza e durabilidade. Os modernos ainda hoje o adoram pelo seu valor material e suas condições de estabilidade e indestrutibilidade, tomando-o como símbolo de opulência e poderio. “No ouro – diz um sociólogo alemão – o homem viveu e vive a dupla natureza de toda as vida a sua polaridade do espírito e matéria”. Sim, o puro metal tem reverso, no fulgor capeloso, tentador e diabólico de sua mesma incorruptível substância, podendo representar tanto a idéia de maldição como a de bendição. Assim o tomou, Mário de Sá-Carneiro, em dicotomia trágica relacionada com suas ambições pessoais de homem e de artista. Entregue ao fetichismo do ouro, de seus lampejos ora celestiais, ora demoníacos, sabe que suas mãos estão vazias; mas pressente que suas arte perdurará. Traça, então, uma parábola entre o ouro que traduz beleza, perfeição, ideal, e o outro que lhe deram meios de subsistência. Assim fica a oscilar, ora a bendizê-lo em sonhos, ora a maldizê-lo na impossibilidade de possui-lo. São valores dissonantes de contraponto. E o que parece apenas decorativo tem uma razão de ser, como no verso acima citado:

“Há oiro marchetado em mim a pedras raras/ ouro sinistro”

Quando ele se pergunta “Fundeaste a oiro em portos de alquimia?” está evocando, ironicamente, a ilusão perene da humanidade, quanto a pedra filosofal.

Outras muitas peculiaridades oferece a poesia de Sá-Carneiro. Se, de modo geral, o artista se baseia na abstração do certo ou seja na utilização das cousas imediatamente presentes como sinais representativos do reino imaginários em contrapartida emprega com freqüência uma técnica oposta, de concretização de abstrações, conforme os seguintes exemplos: Balaústres de som; arcos de Amar; pontes de brilho; ogivas de perfume; pais de gaze e Abril; bula embandeirada de miragem; jóias de opulência; espadas de Ânsia; basílicas do tédio; insígnias de ilusão; molduras de honra. Aqui se percebe, em opção de desafogo, os peso da realidade interior que o oprimia, a ponto de transformar-se em coisa concreta. “Basílicas do tédio” é imagem bem compacta para ombros sensíveis.

O vocabulário do poeta, embora não muito rebuscado, acusa preferência terminológica de sabor simbolista: licorne, acanto, bruma, quimera, diadema, nostalgia, claustro, esfinge, princesa, vislumbre, alabastro, lua, castelo etc., sem desvalia de oiro e derivados. Em compensação, possui expressões cruas e realistas, que serão arroladas à parte. A construção sintática é que é realmente preciosa, a urdir novidades expressivas, a transformar a funcionalidade de verbos com relação ao sujeito e aos predicado, a empregar arbitrariamente, tanto o verbo aumeroso, como o verbo impessoal. Assim; nestes versos do 1º ciclo:

“Desço-me todo em vão, sem nada achar” (Escavação)
“Delírio todas as cores” (Inter-sonho)
“Respiro-me no ar que longe vem” (Álcool)
“Manhã tão forte que me anoiteceu” (Álcool)
“Pra que me sonha a beleza” (Vontade de dormir)
“Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim” (Quase)
“São êxtases da cor que eu tremiria” (Como eu não possuo)
“Nada me expira já, nada me vive” (Além-tédio)
“Os instantes me esvoam, dia a dia” (Além-tédio)

Do 2º ciclo:

> “Os braços de uma cruz ansetam-se-me” (Nossa Senhora de Paris)
> “Percorro-me em salões sem janelas nem portas” (Taciturno)
> “Que se prolongue o cais de me cismar” (Escala)
> “Morreram-me meninos nos sentidos” (O Fantasma)
> “Lagearam-se-me as ânsias brancamente” (Apoteose)

Da Confissão de Lúcio: “Álcool que nos esvai em lume” (p. 62)
De Céu em fogo: “O mistério ogivou-me longos aquedutos” (p. 86)

No seu passivo e receptivo egocentrismo, é natural que ele se sinta transmudado em objeto, quando em circunstâncias normais, seria o sujeito de um verbo como sonhar: “Pra que me sonha a beleza/ se a não posso transmigrar?”. De tal egocentrismo falam com insistência todos os poemas de Dispersão e Indícios de oiro, à exceção de duas quadras dedicadas a “Anto” – Antônio Nobre” de quem se aproxima na admirável página “Caranguejoia” e, ainda, do “Último soneto”, único momento em que se abandona a uma delicada emoção amorosa com vistas a segunda pessoa:

> “Que rosas fugitivas foste ali!
> Requeiram-te os tapetes, e vieste...
> — Se me dói hoje o bem que me fizeste,
> é justo, porque muito te devi.
>
> Em que seda de afagos me envolvi
> quando entraste, nas tardes que apareceste!
> Como fui de percal quando me deste
> tua boca a beijar, que remordi...
>
> Pensei que fosse o meu o teu cansaço —
> Que seria entre nós um longo abraço
> o tédio que, tão esbelta, te curvava...
>
> E fugiste... Que importa? Se deixaste
> a lembrança violeta que animaste,
> onde a minha saudade a Cor de trava?...

“Último soneto” envolve uma doce queixa de amor. Não se sabe se esta sensação de abandono se relaciona com a moça francesa que lhe fizera companhia e que, aliás, se mostrara preocupada a ponto de procurar o Consulado de Portugal a fim de solicitar socorro para o poeta algum tempo antes do trágico desenlace. O que interessa é que a confidência transporá ternura, denotando capacidade sentimental em meio ao desafio pertinaz de suas reações a toda espécie de amenidade emotiva. Fernando Pessoa, que o compreendeu plenamente, procurou explicá-lo em carta a Gaspar Simões, em 1931: “A obra de Sá-Carneiro é toda ela atravessada por uma íntima desumanidade, ou melhor, inumanidade: não tem valor humano nem ternura humana, exceto a introvertida. Sabe por quê? Porque ele perdeu a mãe quando tinha 2 anos e não conheceu nunca o carinho materno. Verifiquei sempre que os amadrastados da vida são falhos de ternura, sejam artistas, sejam simples homens, seja porque a mãe lhes falhasse por morte (a não ser que sejam secos de índole, como e não era Sá-Carneiro), viram sobre si mesmos a ternura própria, numa substituição de si mesmos a mãe incógnita...” Como não era seco de [ilegível] parece-me que a fuga aos sentimentos afetivos, em Mário, é uma espécie de

autodefesa, receio de entregar-se em demasia, desconfiança de não-reciprocidade na medida de seu exorbitante temperamento. Daí o exclusivismo quase absoluto de suas motivações egoístas. daí a perda de certo lirismo em favor de uma estranha dramaticidade em que o autor se focaliza a si próprio para dentro de múltiplos espelhos côncavos e convexos, sempre às voltas com simulacros e ornamentações, comprovando uma vocação histriônica sem similar. Alvejando a si mesmo, o que chega a ser assombroso, experimentou todas as gamas da ironia, do humor, do sarcasmo, da mordacidade, da sátira, do grotesco, do cômico, do ridículo e, por fim, do trágico. Em hora de exasperação, vai ao cúmulo de intitular-se "o esfinge-gorda", em alarmante desnudamento que só um gênio se permitiria sem quebra de dignidade, como então acontece. Por mais que ele exercite sua manobras de acrobata em trapézio, não é questão de riso, mas de suspense, de espanto, de solidariedade. Não há lugar para a hilaridade no instante em que o saltimbanco arrisca o salto mortal, cortando a respiração da audiência circense. Assim o impacto dessa poesia, ao transpor a barreira do individual para projetar-se à distância, é comovente e grave.

Com referência a aspectos dramáticos, não se pode fugir a idéia de "máscara" ou disfarce, de que se serve conscientemente todo artista para efeito expressivo. Casais Monteiro tratou do assunto na sua tese Estrutura e autenticidade como problemas da teoria e da crítica literária, lembrando o exemplo de Fernando Pessoa que, além de praticar a poesia dramática, encontrou síntese admirável para explicá-la e explicar-se como tendo "a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo". O poeta de Dispersão, embora sem heterônimos, tem também mais de uma voz, criador que é de personagens imaginários com os quais se identifica. Ao citar Kierkegaard, para quem "A ironia resulta de se confrontar sempre a finitude particular com a exigência ética de infinitude, tornando assim possível que surja a contradição, comenta Casais Monteiro: "A ironia seria assim a própria experiência da superação do individual na consciência da impossibilidade de o ultrapassar, isto é, não a separação do individual, mas o seu conhecimento dentro dessa sujeição; ou ainda por outras palavras, o finito reconhecendo-se como tal, e sabendo que é finito, mas por isso mesmo dramaticamente dividido entre a finitude que não satisfaz a consciência e a inatingível exigência de infinitudes". É bem o caso do autor de indícios de oiro. Sempre a falar na 1ª pessoa, renova-se a cada momento em aparências contraditórias num jogo de [ilegível] de contraponto, cujas partes [ilegível] se combinam em dissonâncias ou paradoxos. Assim quando se sente Deus, Rei, Cesar, Doge de Venezas escondidas, Raja de índias de tule, Pierrot, saltimbanco, estátua falsa, herói de novela... Com esse mecanismo de oposição, ruptura e recomposição, salvam-se as incongruências pelo todo que vem a ser a super-realidade. A respeito, lembra-nos um esquema abstrato de valores estéticos oferecido por Charles [ilegível], no seu livro L'esthétique du rire. Basta-nos a referência à harmonia procurada e à harmonia perdida, sem necessidade de [ilegível] à harmonia possuída, a não ser como solução final – que se resume na arte. Dir-se-ia que em Sá-Carneiro houve contaminação de busca e perda, com os respectivos elementos: o terrível, o patético, a depressão-excitação, a fatalidade e a hipertonicidade, em confronto com o risível, o grotesco, a emancipação, a anarquia, a hipotonicidade. Por isso mesmo suas zombarias impõem respeito:

> "A grande festa anunciada/ a gatus e eimos principescos apenas foi executada/ a guinchos e esgares simtescos"

A carga sugestiva do poema "Caranguejota", no qual o poeta simula desistida responsabilidade que deveria afetá-lo transferindo-a para outrem, é toda de angústia, enquanto apresenta mediação semântica de super- [ilegível], puerilidade, despistamento, desopressão, alívio:

"Desistamos. A nenhuma parte a minha ânsia levará.
Pra que hei-de então andar aos tombos, numa inútil correria?
Tenham dó de mim. Co'a breca! levem-me pra enfermaria!
Isto é, pra um quarto particular que o meu Pai pagará".

Temos como "pateta, comichão, pinotes, enjôo, caqueirada, destrambelho, bolores, estrebucha, debochada, [ilegível]", seria de escandalizar num poeta do início do século, não fossem aplicados tão convincentemente. Mesmo em França, o método de Baudelaire de desmitificar a poesia com a introdução de elementos antipoéticos, havia causado espécie. Mas o processo era válido e hoje em dia ninguém mais o estranha. "Coube a poesia moderna – diz o ensaísta Cassiano Nunes – o trabalho desentulhador, de desobstrução de limpeza, da poesia, pela introjeção drástica, detergente, violenta, da Antipoesia. De vários modos obtém Sá-Carneiro o desejado efeito sardônico, talvez a mais forte de suas características. Neste verso: "Recamate de azul e destempero" em que se deixa captar, ao mesmo tempo, a contradição e o sofrer da contradição, é por intermédio da oposição de dois termos aparentemente irreconciliáveis – azul e destempero –. Mais adiante, atreves de uma situação inopinada cortando a metáfora:

"Num programa de teatro/ suceda-se a minha vida –
Escada de oiro descida/ aos pinotes quatro a quatro!"

A materialidade da imagem exprime idéia moral e por isso deixa de ser vulgar. Aqui está uma quadra de "Elegia", de humor bem amargo:

"O grande Hotel universal/ dos meus frenéticos enganos
com aquecimento central/ escrocs, cocottes, tziganos..."

A noção de conforto físico se mescla ao sentimento de miséria moral, constituindo conflito entre sensações diferentes, [ilegível] como contraste entre sensibilidade e fruição. A outro ensejo, os detalhes desafiam a sustentação da estrutura:

"Lá anda a minha Dor às cambalhotas
ao salão de vermelho atapetado
meu cetim de ternura engordurado
rendas de minha ânsia todas rotas"

A [ilegível] da palavra "dor" unida a situação ridícula e uma quebra do previsível, a sugerir rutura de ordem social pelo temperamento do indivíduo. O poeta sacrifica toda delicadeza em prol da eficácia expressiva, desde os tons da ironia:

"A minha vida sentou-se/ e não há quem a levante",

até as mais árduas explosões do sarcástico a tangenciar o grotesco e o patético:

"Quando eu morrer batam em latas
rompam aos saltos e pinotes.
Façam estalar no ar chicotes
chamem palhaços e acrobatas!
Que o meu caixão vá sobre um burro
ajaezado à andaluza...
A um morto nada se recusa

e eu quero por força ir de burro!”

Os dois livros em prosa, que possuem as mesmas peculiaridades formais e a mesma dialética de frustração introspectiva e inquieta, esclarecem, nos seus incursos analíticos ao subconsciente, o que os poemas sugerem em síntese. Esclarecem, também, fundidos à tessitura emocional, os pensamentos essenciais do autor, notadamente seus conceitos de arte, suas diretrizes criadoras. Não se julgue que ele tenha sido apenas um instintivo. Para se ter uma noção de sua lucidez intelectual, como lembra Jorge de Sena, basta ter alguns trechos de sua correspondência com Fernando Pessoa, a quem escreveu o seguinte, em carta datada de 14 de maio de 13:

“Meios-artistas aqueles que manufaturam, é certo, beleza, mas são incapazes de a pensar – de a descer. Não é o pensamento que deve servir à arte – a arte é que deve servir o pensamento, fazendo-o vibrar, resplandecer – ser luz, além de espírito. Mesmo, na sua expressão máxima, a Arte é Pensamento. E quando por vezes é grande arte e não pensamento, é-o no entanto porque suscita o pensamento – o arrepio que uma obra plástica de maravilha pode provocar naquele que a contempla”.

Céu em fogo – livro desigual, com deslizes e puerilidades, é de grande importância no conjunto, pois além de fator de intimismo autobiográfico, é testemunho de sua conceituação sobre alguns problemas vitais, embora ainda imaturos em vias de desenvolvimento.

Árdua tarefa seria a de separar os dois planos em que se movem suas diferentes novelas, amontoado de personagens sonhadores, idealistas, alucinados, obsessivos, neuróticos ao extremo da loucura, do crime, do suicídio, do assassino, mas que teorizam com lógica, 1as vezes, brilhante. O vago artista de “Asas” Petrus [ilegível], cujos prodigiosos poemas acabam resvalando do caderno de originais – por vôos mágicos! – no instante em que atinge a perfeição (ou a loucura), expõe teoria coincidente com certas anotações do autor, que ele evidentemente encarna: Aqui estão algumas idéias atribuídas ao poeta russo: “Eis qualquer cousa que a minha Ânsia estrebuchou fixar;... Translucidez-Espectro... Visões de nós próprios... e dos templos... dos palácios... das torres... das arcarias... Ah! eu não vibro só os monumentos nas suas linhas imutáveis, nativas, rudes – a pedra. De há muito absorvi senti-los a bem mais imperial nos seus moldes incorpóreos de ar – transmitidos, flexíveis, impregnantes...” “Quero uma arte interceptada, divergente, infletida... uma Arte com força centrífuga... uma Arte que não se possa demonstrar por aritmética... uma Arte-geometria no espaço... no espaço... Áreas e Volumes!” Mais adiante: “Uma arte fluída, uma arte gasosa, uma arte sobre a qual a gravidade não tenha ação!...”.

Em outro capítulo, “a estranha morte do professor Antena” encontram-se pegadas de idéias religiosas, com laivos de magismo, espiritismo, espiritualismo, ocultismo, transcedentalismo, apresentados pelo sábio personagem: “Não somos mais, na vida de ontem e na de hoje, do que as sucessivas metamorfoses, diferentemente adaptadas, do mesmo ser astral. O homem é uma crisálida que se lembra”. “A fantasia compõe-se de reminiscências. Se o homem fantasiou destinos diversos para depois de si, é porque nele existem lembranças dalgum fato real, paralelo”.

O ambiente fascinante e tétrico em que se movem os alteres do Céu em fogo, entre punhais e música, infâmia e beleza, sublimação e miséria, e o mundo total das intuições divinatórias e dos instintos obscuros, presidido pelo pensamento da morte. Nesse clima indistinto – nunca se sabe onde começa o onírico e onde termina o real – habita uma fauna de exceção e mistério, batida de sonho e de médio, talhada do mesmo barro e batejado do mesmo sopro de seu criador.

Tal como diz a ensaísta Maria Anete Gathoz: “A Sá-Carneiro não olhe interessou a experiência da verossimilhança romanesca autônoma, não imaginou nunca uma visão através

de terceiros efetivamente desprendidos da sua complacência ou da sua raiva implicada e pessoal. O verismo recreador de que usa, gíria dentro de sua vibratilidade, da sua imagem reprimida mais profunda, da personalidade projetiva compensatória do seu próprio eu".

Para exprimir seu intricado e denso mundo introspectivo, tanto em prosa como em verso, o poeta encontrou sempre uma forma correspondente: áspera e hiperbólica. Seu estilo, baseado a angústia, na frustração e no ressentimento, ampara-se de todos os lados de termos concretos, vivas imagens, movimentos bruscos, sugestões espetaculares, que apelam imediatamente para os sentidos, principalmente os audio-visuais. Sua atenção parece fixar-se e concentrar-se nas cousas físicas e muitas vezes no próprio físico, quando sua intenção é focalizar graves fenômenos espirituais, realizando, assim, com sacrifício da própria natural susceptibilidade, uma espécie de autocrítica sem precedentes na história da poesia de língua portuguesa. Por tudo isso, que implica em contribuição de alto valor a nossa língua e a poesia universal, a obra de Mário de Sá-Carneiro é capaz de arrebatar-nos para infindáveis cogitações.

Sá-Carneiro, Mário de. Poesias. Lisboa: Ática, 1946.
A confissão de Lúcia. Lisboa: Ática, 1961.
Céu em fogo. Lisboa: Ática.

1970 – n. 201 – p. 7

O MANDARIM

Edgard Pereira dos REIS

O Mandarim – Eça de Queirós – Lello e Irmãos – Editores – Porto.

O interesse por *O Mandarim* de Eça de Queirós cresceu ao ser colocado entre os livros de leitura obrigatória para Vestibular único na UFMG.

A estruturação da técnica narrativa se faz em torno de três realidades: a vida de Teodoro, um fato importante de sua vida, a continuação dela. Há ainda um processo de composição que o autor desvendaria na sua obra posterior: a confrontação de dois mundos. De um lado, o Portugal do constitucionalismo, que é satirizado. De outro lado, um espaço simbólico, de evasão estética, liricamente estilizado. Assim é que o exotismo asiático em *O MANDARIM* está para a Judéia bíblica de *A RELÍQUIA* e a idade média lusitana para *A CASA DE RAMIRES*. Outro recurso de Eça é a mecânica da viagem.

A história em si é pura, ficção, apenas sendo real a viagem à China que o autor descreve. A simbologia é valorizada, enquanto tem maior poder de sugestão do que a simples narração da estória. Assim, o motivo da campainha sempre lembrando simboliza os crimes cometidos contra a consciência.

Teodoro, personagem principal, é o tipo do indivíduo "boa vida". Humilde funcionário, tinha ambições como todos, mas queria alcança-las sem nenhum esforço: comprava bilhetes de loteria ou recorria a orações. De caráter oscilante, vacilante, incapaz de tomar atitude e incoerente. Tanto que levado por uma tentação (simbolizada pelo diabo), toca a campainha agindo contra a própria consciência, apesar de ter conhecimento disso. Aí aparece o problema da consciência que perturba até a morte do Mandarim. No sentido de afastar essa perturbação, vai à China procurar a família do Mandarim, tentando reparar o seu mal (o enriquecimento às custas do mandarim). A figura do morto desaparece enquanto Teodoro procura fazer algo de útil.

Há no livro uma crítica à burguesia e à religião. Na sociedade burguesa, o indivíduo vale pelo lugar que ocupa na escala social e não pelas suas qualidades essenciais. Os humildes se curvam diante dos poderosos. Depois que fica rico, todos se curvam diante de Teodoro. Apesar de não acreditar em Deus, recorre a Deus nas dificuldades, reza a N. Senhora das Dores. Não fala ainda de moral: "Só sabe o pão que dia a dia ganham as nossas mãos: nunca mates o mandarim! – só tem valor o que se consegue com trabalho, sacrifício".

Em *O Mandarim* Eça de Queirós abandona o "aspecto estudo da realidade humana" e lança-se, livre da "tortura da análise" e da "incômoda submissão à verdade" a "fazer fantasia" mas "sobriamente, parcamente". O homem que faz pacto com o diabo é reelaborado com uma perspectiva moderna, funciona como base para a alegoria, em que o tema do pacto se enriquece de novas dimensões, de uma ironia deliciosa.

1970 – n. 209 – p. 6

DIVERSIDADE E UNIDADE EM FERNANDO PESSOA [1]

Nelly Novaes Coelho

Obra pioneira no que concerne a estudos globais da poesia de Fernando Pessoa, publicada em 1950, (2ª ed. – 1963) e desde há muito totalmente esgotada, esta 3ª edição (refundida e acrescentada) de *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* vem suprir uma lacuna que já se fazia sentir para o sempre cresceu o número de estudiosos que pretendem uma penetração maior na poesia do genial poeta português.

Da autoria de Jacinto do Prado Coelho, professor-catedrático da Universidade de Lisboa, pesquisador e ensaísta dos mais conceituados nos meios universitários, *Diversidade e Unidade*... é, em síntese, um estudo de exegese critica que abarca as várias faces do poeta em foco: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Bernardo Soares e Fernando Pessoa ele-mesmo, seja como "modernista", seja como "lírico" ou como, o "épico-lírico" de *Mensagem*.

Partindo de uma hipótese, o de que é possível a um escritor desdobrar-se em várias personalidades independentes, sem que com isso perca completamente a unidade essencial de seu "eu" -, J. Prado Coelho desenvolve com segurança e lucidez uma das análises mais penetrantes que até a momento foram realizadas com a poesia do genial poeta português.

Procedendo à estruturação analítica de suas várias "individualidades" poéticas, ou seja, de seus heterônimos, J. Prado Coelho evidencia o extraordinário e insólito poder de desdobramento de Pessoa, bem como e exacerbada lucidez com que ele vivia, poeticamente, experiências humanas exemplares, "criando e mantendo a atmosfera lingüística adequada a cada uma delas".

Passando em seguida ao enfoque dos "motivos centrais" que teriam servido a Fernando Pessoa como eixo motriz de sua produção poética, o ensaísta termina por provar que, sob a aparência de multiplicidade e diversidade, permanece irredutível uma unidade essencial. Essa aparente dicotomia, "diversidade" e "unidade", é amplamente analisada em capítulo á parte, onde a essência do processo criador de Pessoa é detectada com rara argúcia analítica. "... há unidade na multiplicidade" conclui J.P.C., "pelo simples fato de os heterônimos trazerem cada um a sua resposta à inquietação crucial do poeta". Porém, essa sua conclusão não implica na aceitação da *arbitrariedade* da criação dos heterônimos, como muitos críticos chegaram a afirmar. J. Prado Coelho defende a "sinceridade (literária, poética, não humana)", do poeta, quanto ao insólito desdobramento. de' seu. "eu" poético, justificados, a seu ver, pela "real complexidade da personalidade do poeta, no excesso de forças divergentes" a que se refere (em carta, de F. Pessoa a Cortes-Rodrigues), na seriedade da sua insatisfação gnosiológica, na procura duma acomodação, dum compromisso com a vida".

Completa a análise crítica, o enfoque do "homem" Fernando Pessoa; não só através de seus múltiplos depoimentos acerca de sua despersonalização dramática, como também a partir de certos e decisivos elementos biográficos que ajudam a compreensão de um fenômeno que é único na história da poesia de todos os tempos: a existência dos heterônimos, na dimensão em que os criou Fernando Pessoa.

Um "Apêndice" (acrescentado a esta 3ª edição) mais evidencia o pensamento crítico do ensaísta acerca da poesia em foco, pois, a propósito das várias posições assumidas por uma

[1] Jacinto do Prado Coelho, Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa. Lisboa, Editorial Verbo, 1969.

dezena de estudiosos (em trabalhos posteriores à 1ª edição de *Diversidade*) J. Prado Coelho reafirma sua posição de maneira definida. Fecha o volume uma exaustiva bibliografia acerca de Fernando Pessoa, tanto anterior como posterior à primeira edição do estudo aqui em foco.

Desde sua primeira publicação até o momento, transformada em obra básica como ponto de partida para qualquer abordagem analítica, *Diversidade* e *Unidade em Fernando Pessoa* é bem, como o afirmou Mário Sacramento, "um modêlo de ensaísmo estilístico e de estilo critico". Estruturada por um método que parte do texto, apreendido em seus motivos e peculiaridades formais básicas; a análise aqui desenvolvida revela-se predominantemente descritivo explicativa, isto é, seu propósito não é o de estabelecer para a poesia os juízos de valor à que uma outra atitude poderia chegar, mas sim, apreendê-lo criticamente nas malhas de uma indagação analítica essencialmente ordenadora. Indagação que, desfiando um a um os estratos poéticos dos vários heterônimos, perscrutando a permanência de certos temas e certos problemas ou ainda detectando a atmosfera estilístico peculiar a todos eles... acaba por reduzir essas afinidades de estilo a uma unidade psíquica basilar.

Sem excluir de sua pesquisa a "biografia", como elemento condenável e inadequado à técnica analítica, J. Prado Coelho assume a posição extremamente equilibrada que lhe é peculiar: seleciona aquilo que do "homem" Pessoa viria, senão explicar, pelo menos esclarecer certos aspectos realmente insólitos de sua poesia. Assim a análise dos temas, motivos, esquemas estilísticos... é completada com dados biográficos que visam tão somente ampliar ou corroborar as conclusões a que chegara em sua investigação do "estilo" de Pessoa: "mau grado a sua admirável diversificação, na obra de Pessoa, ortônima e heterônima, em verso e em prosa, descobrem-se rasgos lingüísticos comuns que permitem assinalar a existência dum estilo único, reflexo de uma originalidade pessoal inconfundível. (...) A soberania dum espírito abstrato e analítico, infatigável no esmerilhar da vida psicológica, manifesta-se de vários modos: substantivação de frases infinitivas, duplicação das formas verbais, recursos à imagem fantástica para sugerir a inexistência e depois afirmação expressa da sua irrealidade, antíteses, jogos de palavras etc".

Sem aderir, também, aos que pretendem que o indizível poético não pode ser apreendido pela inteligência critica (porque poesia seria um objeto-em-si, não passível de racionalizações) J. Prado Coelho aborda a palavra poética como um *sinal* que cabe do leitor atento interpretar para receber a mensagem. utilizando, pois, uma técnica exigida pela própria natureza da poesia em foco (poesia de um poeta-pensador), o ensaísta vai além do sentido restritamente estilístico do texto, procura o elemento conceptual entranhado na palavra poética e ilumina as dimensões existencial e cultural que, afinal, dão pleno sentido à esta poesia que, inegavelmente, pertence à linhagem da grande poesia universal.

Obra que, a nosso ver, merece um lugar de destaque em meio à vasta bibliografia de J. Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* não só nos ilumina os desvãos de uma grande poesia (tornando-a maior pela compreensão mais ampla) como nos dá uma lição de exigente e lúcida postura critica. E mais, dá-nos um eloqüente exemplo de adesão vital à poesia estudada; adesão que, evidentemente, fá-la emergir ao plano crítico, impregnado de seu valor essencial: o testemunho de um Homem através da Poesia. Nesse sentido, o ensaísta conclui:

"Assim (Fernando Pessoa) não foi um deus, mas um homem que do humano dramatismo fez poesia de significado universal, poesia que é "verdade viva", não friamente voluntária, mas emanação necessária duma alma atormentada, expressão irreprimível, apesar da variedade das "máscaras", do que o poeta *é* profundamente, incluindo o que *está sendo* e o que *sonhou ser*. Bem sabia que o homem superior compra grandeza com o sofrimento. "Os Deuses vendem quando dão" *(Mensagem* p. 16). Mas, desterrado e sozinho, nostálgico dum além, achou um sentido para o vácuo da existência, um destino para o seu próprio malogro: transvertê-los em poemas".

1970 – n. 209 – p. 10

CESÁRIO VERDE PINTOR DO VERSO

Nancy Campi de CASTRO

Poeta do século XIX, José Joaquim Cesário Verde nasceu a 25 de fevereiro de 1855, na freguesia lisboeta de Madalena, em Portugal. Viveu pouco: apenas 33 anos. Compôs entretanto, cerca de 40 poemas, de extensão variada, superando, numericamente, os anos de vida que teve. Sua poesia foi publicada no "Livro de Cesário Verde" e há, ainda, algumas composições isoladas. Atualmente encontra-se em um só volume a "Obra Completa de Cesário Verde", Coleção Poetas de Hoje, da Portugália Editora.

Como poeta, apresenta facetas ia interessantíssimas. Uma delas é a facilidade de pintar, de retratar aquilo que vê. No poema "De Verão" está o verso:

"Pinto quadros por letras, por sinais".

É ele próprio, o poeta, que se confessa pintor. Na realidade, Cesário tem olhos de pintor, de aquarelista. Sente a beleza dos quadros naturais que o cercam e devolve-os a nós, em poemas; lembra sempre a intercomunicação das artes, como a poesia e a pintura, em íntima relação. Exemplo disto é o poema "De tarde":

"Naquele piquenique de burgueses, / Houve uma coisa simplesmente bela, / E que, sem ter história nem grandeza, / Em todo o caso dava uma aquarela. / Foi quando tu, descendo do burrico, / Foste colher, sem importunas tolas, / A um granzoal azul de grão-de-bico / Um ramalhete rubro de papoulas".

Na sua sensibilidade, não se limita a paisagens, ou a cenas vivas. Tudo impressiona os olhos da imaginação do poeta. E, pintor que era,

descobria
Uma cabeça numa melancia,
e nuns repolhos selos injetados".

Explora o mesmo motivo, em outros poemas, alternando figuras:

"As azeitonas, que nos dão o azeite, / Negras e unidas, entre verde folhas, / São tranças dum cabelo que se ajeite; / E os nabos – ossos nus, da cor do leite, / E os cachos de uvas - os rosários de olhos. Há colos, ombros, bocas, um semblante / Nas posições de certos frutos. E entre / As hortaliças túmido, fragrante, / Como dalguém que tudo aquilo jante, / Surge um melão, que me lembra um ventre. / E como um feto, enfim, que se dilate, / Vi nos legumes carnes tentadoras, / Sangue na ginja vívida, escarlate, / Bons corações pulsando no tomate. / E dedos hirtos, rubros, nas cenouras".

Mas voltemos às paisagens. Entremeados aos versos, há quadros estáticos, imóveis, perfeitos:

"Numa colina azul brilha um lugar caiado".

Citamos outro:

"E as poças de água, como em chão vidrento,
Refletem a molhada casaria".

Ainda mais:

"Toda a maré luzida como escamas
Como alguidar de prateados peixes".

Em uma obra poética e pictórica, ao mesmo tempo, podemos notar a habilidade de pinceladas profundas, modelando momentos breves:

"Nos cabelos, em ânsias desprendidos,
Brilharam como pérolas os prantos".

Ou

"No tanque debrucei-me em que te debruçavas,
E onde o luar parava os raios amarelos".

Ele é um poeta que "pinta quadros por palavras" e que é capaz de visões únicas, como o ilustraram bem os versos abaixo:

"Alta noite, os planetas argentados / deslizam um olhar macio e vago / Nos seus olhos de pranto marejados / E nas águas mansíssimas do lago".

Outro exemplo:

"Vi um jardim com árvores escuras,
Como uma jaula todo gradeado"!

Cesário Verde não conhece limitações. Pinta quadros, mas, quando quer dar-lhes movimento. O resultado são cenas vivas, dinâmicas. Os versos que transcrevemos, de grande poder visual, são dos mais significativos:

"Como morcegos, ao cair das badaladas,
Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros".

Aproveita cenas simples, e transfigura-as, picturalmente. Eis duas destas cenas:

"Um pequerrucho rega a trepadeira / Duma janela azul; e, com o ralo / Do regador, parece que joeira / Ou que borrifa estrelas; e a poeira / Que eleva nuvens alvas a incensa-lo".

Outra:

"A pobre afasta-se, ao calor de agosto,
Descolorida nas mãos do rosto,
E sem quadris na saia de ramagens".

O poeta, na sua individualidade ímpar, apresenta-nos cenas originais, personalíssimas:

"Nós saíramos próximo ao sol-posto,
Mas seguíamos cheios de demora".

Vimos que Cesário Verde não se limita a pintar cenas estáticas: recorre também ao movimento. Mas não pára aí, porque utiliza, além disso, o som:

"E em terra, num tinir de louças e talheres
Flamejam, ao jantar, alguns hotéis da moda".

Porém é a luz a grande aliada, é na luz que prova os dotes incontestáveis de colorista que tem:

"Em arco, sem as nuvens flutuantes, / O céu renova a tinta corrida; / E os charcos brilham tanto, que eu diria / ter ante mim lagoas de brilhantes!"

A cor branca, sinônimo de luz, é explorada de todas as formas, e várias vezes, pelos poemas:

"Pelos jardins estacam-se as nascentes, / E fere a vista, com brancuras quentes, / A larga rua macadamizada. / ..... / A espaços, iluminam-se os andares, / E as tascas, os cafés, as tendas, os estancos / Alastram-se em lençol os seus reflexos brancos. / ..... / Pobre esqueleto branco entre as nevadas roupas! / ..... / A lua dava trêmulas brancuras".

Aparece também a luz bruxuleante, menos intensa, embora bastante pictórica:

"Uma iluminação a azeite de purgueira / de noite amarelava os prédios macilentos. / Barricas de alcatrão ardiam; de maneira / Que tinham tons de inferno outros arruamentos. / .... / Tinham lívidas luzes as fachadas. / ..... / Apagam-se nas frentes / os candelabros, como estrelas, pouco a pouco. / ..... / Vêm lágrimas de luz dos astros com olheiras".

Como todo verdadeiro artista, Cesário Verde não se satisfaz, não se compraz com a poesia criada. E lamenta, olhando as simples ladeiras da cidade:

"Longas descidas! Não poder pintar / Com versos magistrais, salubres, sinceros, / A esguia difusão dos versos revérberos, / E a vossa palidez romântica e lunar".

Não conhecemos a verdadeira medida dos "versos magistrais" a que se refere, nem até aonde pretendia chegar. Sabemos que o Modernismo começava nas letras portuguesas e que Cesário Verde estava entre os precursores. Por esta razão, conheceu críticas severas, quando em vida.

Hoje, ao examinarmos a "Obra Completa de Cesário Verde", podemos afirmar, concluindo, de permeio com outras características notáveis, que ele é, indiscutivelmente, o mais autêntico, o mais vibrante poeta-pintor, de Portugal.

BIBLIOGRAFIA

1. "Obra Completa de Cesário Verde" – Coleção Poetas de Hoje – Portugália – Lisboa – 1964.

1970 – n. 219 – p. 7

SEARA DE VENTO

Lélia DUARTE

Manuel da Fonseca – *Seara de Vento*, 2ª ed., Lisboa, Portugália Editora, s/d (1962).

Manuel da Fonseca é um dos mais típicos escritores neo-realistas portugueses. Sua obra reflete, com marcante ternura, a terra pobre e o homem miserável, no destino entrelaçado de sofrimento, na luta árdua pela sobrevivência. Suas personagens, reveladas através da ação e do meio ambiente, possuem tal força e personalidade que se tornam, inesquecíveis. Assim é o menino Rui, do conto "O Primeiro Camarada Que Ficou no Caminho", in *Aldeia Nova* – (3ª ed., Lisboa, Portugália Editora, s/d (1964), págs. 17 – 41) – Rui, isolado do irmão, portador de doença grave, isolado da mãe que cuida do irmão, isolado da avó que é mulher severa e fechada, incapaz de um carinho, isolado do melhor amigo do irmão que, desolado, nenhum consolo lhe pode oferecer – sofre profundamente, apesar de sua pouca idade e de sua constituição simples. Assim também é o mendigo Rana ("Um Nosso Semelhante" in *O Fogo e as Cinzas* (Lisboa, Portugália Editora, s/d (1965) págs. 145 – 158), rebutalho da sociedade que, depois de uma vida de trabalho, enfraquecido e debilitado, torna-se incapaz de prover ao próprio sustento. Inteiramente sem forças, deixa-se certo dia escorregar para dentro de um poço, quase inconscientemente aliviado pela proximidade da morte. Mas a irônica coragem e amor ao próximo do bombeiro que precisa justificar a necessidade de sua corporação o forçam a subir, a poder de varadas, e ele é "salvo". É com sutil ironia e aparente indiferença que o Autor denuncia a estrutura social que permite tal sofrimento, tanto no plano físico como no mais profundo da sensibilidade humana.

João Gaspar Simões reconhece o valor de Manuel da Fonseca, que "... afirmara-se antes de mais nada uma sensibilidade lírica, uma das mais expressivas sensibilidades líricas da literatura portuguesa da corrente neo-realista". (João Gaspar Simões – *Crítica III*, Lisboa, Delfos, s/d., pág. 226). Entretanto, lamenta o crítico que, em *Seara de Vento*, o Autor "... não haja sabido evitar as cascas de laranja que a realidade atira para debaixo dos pés do escritor quando o quer fazer escorregar". (idem, ibidem, pág. 226).

Parece-nos, ao contrário, que *Seara de Vento* vem coroar a obra anterior de Manuel da Fonseca, cuja sensibilidade lírica se revela especialmente na ternura para com as crianças e as vítimas indefesas de uma terra ingrata e de uma sociedade injusta. E mais do que qualquer outra obra, S*eara de Vento* revela toda a sensibilidade lírica de seu Autor. Seu estilo seco, incisivo e rude, necessário para revelar a trágica realidade, não esconde o seu lirismo, antes o denuncia pela maneira de expor o desenrolar dos fatos:

Palma, chefe de família e homem extremoso, há dois anos está sem trabalho, desde que foi acusado de roubar o "grande senhor" Elias Sobral. As privações obrigaram dois filhos a desertar de casa: Custódia, que agora vive de mão em mão na rua da Branca, e o Luís, de quem não se teve mais notícias. O velho pai de Palma, desesperado com a decadência da família, abatido com a queda do forno, o mais evidente sinal de miséria, mata-se. Amanda Carrusca, a sogra de Palma, a cada dia se mostra mais cheia de ódio e mais intratável; Júlia, a mulher, bondosa e resignada, vive cheia de medo e apreensiva com tal situação insustentável. Bento, o pobre rapaz excepcional, apenas grita "Nhá Mã!", e balança o tronco no forno destruído. Somente Mariana, a penúltima filha de Palma, deixa-se conscientizar e procura estabelecer um plano de ação para a família. Cansa-se de repetir ao pai: "Nós não valemos

nada, sozinhos, cada um a lutar para seu lado...” Ela quer que o pai se junte aos outros camponeses sem trabalho e procure com eles realizar algo que lhes permita superar a adversidade do meio ambiente e da sociedade injusta. Mas o pai é obstinado, não consegue mais ver a família passar fome e entra para o serviço de contrabando. A situação de fartura e felicidade de estômago satisfeito se estabelece, prenunciando uma catástrofe maior, o que realmente ocorre com a exacerbação das entre o grande senhor Elias Sobral e a dignidade humilde de Palma. Coagida e iludida, Júlia revela a atividade ilícita do marido – e enforca-se em seguida, ao perceber a infelicidade brutal de sua denúncia. Os acontecimentos precipita-se: palma mata o “senhor” Elias Sobral e o filho, que se revela ter sido o autor do roubo atribuído a Palma, gerador de toda a tragédia. E palma é caçado como um animal. Amanda Carrusca, elemento conscientizador, ignorância e simplicidade que finalmente tem os olhos abertos, ergue sua voz para os camponeses: “Digam à minha neta! Digam-lhe que ela tem razão! Um homem só não vale nada!” (obcit., pág. 245).

Através de toda essa tragédia simplicidade, sem pieguices e meias-palavras, Manuel da Fonseca se excede a si mesmo e coloca em prática toda a temática do Neo-Realismo, evidenciando ao mesmo tempo a sua profunda sensibilidade lírica.

1970 – n. 221 – p. 2-3

NOTAS AO ELOGIO DA MORTE DE ANTERO DE QUENTAL – I

Maria Teresa Leal de MARTINEZ (Rice University)

A obra de Antero de Quental é breve e dispersa. Em verso: *Primaveras românticas*, *Odes Modernas e Sonetos*, além de algumas poesias recolhidas pelos amigos. Em prosa: artigos polêmicos, jornalísticos, circunstanciais, uma generosa correspondência, em grande parte recolhida, e um ensaio: *Tendências gerais da filosofa na segunda metade do século XIX*. Este único ensaio é somente o sumário de um grande projeto: a exposição do seu credo filosófico. Perdida, segundo alguns destruída pelo autor, a sua obra principal de prosador, "*Programa de trabalhos para a geração moderna*" representaria a unidade vital a que tendia seu espírito, atraído à ação e ao pensamento e dotado generosamente para ambas atividades.

Se o poeta dos *Sonetos*, "a zona mais alta daquela, grande, dor feita homem" (1) no dizer de Fidelino de Figueiredo, é um lírico só superado por Camões em Portugal, "o prosador é a sua zona mais portuguesa" (2) pelo patriotismo, especulação e consciência. dos problemas do seu tempo e do seu pais.

"Antero de Quental é a todos os títulos a mais bela figura" dessa geração admirável de que fizeram parte, além dele, um Eça de Queiroz, um Oliveira Martins, um Ramalho Ortigão... É que, à glória do autor dos *Sonetos*, ao raro valor dos seus escritos filosóficos, ao papel que desempenhou na difusão das idéias socialistas em Portugal, vem juntar-se um ascendente único em nossas letras. (3) Passado um século, o fascínio de sua pessoa total nos subjuga. Ler sobre ele as páginas de Eça de Queiroz "*Um gênio que era um santo*" é ouvir a voz mais alta de um coro quase unânime de contemporâneos a repetir epítetos a este Mestre da geração literária mais rica da literatura portuguesa no passado. No entanto sua vida como sua obra foi malograda e incompleta. Sua ação intermitente, seus escritos "luminosos" e "escuros" suscitaram interpretações igualmente contraditórias. Porém "... se procurarmos ter uma visão de conjunto da geração de 70, quanto à orientação geral das idéias, o lugar de Antero salta imediatamente à vista. É realmente como um "mestre" e um "guia" que ele nos surge nos mais variados testemunhos dos, seus contemporâneos, de tal modo que não tanto... "por aquilo que chegou a realizar como por aquilo que representou, a sua figura se torna a própria encarnação dos ideais que nortearam esses homens, que não aspiravam apenas a fazer circular, sangue novo na literatura nacional, mas, sobretudo, retemperar o espírito da nação inteira, despertá-la, por assim dizer, para novas tarefas, e, sobretudo, para uma consciência nacional que o movimento romântico não conseguira estruturar". (4)

Como na obra de um místico – é mística grande parte dos *Sonetos* – sua prosa ilumina os versos e se as contradições aumentam é porque são parte inerente do seu pensar e do seu sentir.

O *Elogio da Morte* é uma série, de seis sonetos que aparece sob este titulo na edição dos *Sonetos Completos* de 1886. No prólogo, Oliveira Martins os apresenta como uma coleção "ao mesmo tempo biográfica e cíclica". Divide-a em cinco períodos que constituiriam a evolução espiritual e filosófica do poeta em busca do Bem e da Verdade através de fases de desolação, estoicismo, pessimismo, luta entre o sentimento moral e a razão especulativa. Atingindo um "humorismo transcedente" a par de uma "impassibilidade subjetiva", a angustia e o pessimismo parecem superados nas composições finais. Uma "paz iluminada de bondade e sabedoria" é alcançada. Segundo Oliveira Martins, o fecho desta evolução e portanto a conclusão doutrinal a que chega Antero de Quental se expressa no sonêto *Na mão de Deus*, de

maio de 1885 que termina assim:

> “Dorme o teu sono coração liberto,
> Dorme na mão de Deus eternamente!”

Discordam deste ponto de vista Joaquim de Carvalho e Antônio Sérgio. Para aquele os sonetos são as fases de um drama e cada momento deste se pode estudar em função de certas idéias e leituras filosóficas dominantes. Ambos recusam a idéia de uma volta à crença em um Deus-abrigo, resposta à indagação metafísica. O “panpsiquismo” aquela doutrina que Antero não chegou a elaborar e a que se refere na carta a Wilhelm Storck (maio de 1887) é a doutrina voluntária e finalmente aceita e tem sua perfeita expressão em *Redenção e Solemnia Verba*.

Dizia o poeta na carta citada: “O naturalismo apareceu-me não já como a explicação última das coisas, mas apenas como o sistema exterior, a lei das aparências e a fenomenologia do ser. No Psiquismo, isto é, no Bem e na Liberdade moral é que encontrei a explicação última e verdadeira de tudo, não só do homem moral mas de toda a natureza, ainda nos seus momentos físicos elementares. A monadologia de Leibnitz, convenientemente reformada presta-se perfeitamente a esta interpretação do mundo, ao mesmo tempo naturalista e espiritualista. O espírito é que o tipo da realidade: a natureza não é mais que uma longínqua imitação, um vago arremedo, um símbolo escuro e imperfeito do espírito. O Universo tem pois como lei suprema o bem, essência do espírito. A liberdade em despeito do determinismo inflexível da natureza, não é urna palavra vã: ela é possível e realiza-se na santidade. Para o santo, o mundo cessou de ser um cárcere: ele é pelo contrário o senhor do mundo, porque é seu supremo intérprete. Só por ele é que o Universo sabe para que existe: só ele realiza o fim do Universo”. (5) Em Redenção esta doutrina assim se condensa:

> I
> “Vozes do mar, das árvores, do vento
> .. ..
> Eu julgo igual ao meu vosso tormento
> .. ..
> E eu compreendo a vossa língua estranha,
> Vozes do mar, da selva da montanha...
> Almas irmãs da minha, almas cativas!
>
> II
> Não choreis, ventos, árvores e mares
> .. ..
> Das sombras das visões crepusculares
> Rompendo um dia, surgireis radiosas
> .. ..
> Vereis as Formas, filhas da Ilusão.
> Cair desfeitas, como um sonho vão...
> E acabará por fim vosso tormento. (6)

E em *Solemnia Verba*:

> “Disse ao meu coração: Olha por quantos
> Caminhos vãos andamos! .. ..
> .. ..
> Olha a teus pés o mundo e desespera,
> Semeador, de sombras e quebrantos!

Porém o coração feito valente
Na escola de tortura repetida
E no uso do penar tornado crente,

Respondeu: Desta altura vejo o Amor!
Viver não foi em vão, se isto é a vida,
Nem foi demais o desengano e a dor. (7)

Em 1962, Antônio Sérgio – a quem se devem vários estudos, análises estéticos e filosóficos da obra de Antero de Quental – edita os *Sonetos*, reimprime o prólogo de Oliveira Marfins e reclassifica as composições em cinco ciclos com critério não cronológico ou evolutivo e sim temático.

Cremos que procurar nos *Sonetos* o pensamento é afastar-nos da intenção do autor, mesmo descontando a racionalização e objetividade com que ele mesmo procurava analizar-se na carta autobiográfica a Storck. Sobre os *Sonetos* diz:

"Os últimos 21 sonetos do meu livrinho dão um reflexo desta fase final do meu espírito e representam simbólica e sentimentalmente as minhas atuais idéias sobre o mundo e a vida humana... Estimo este livrinho... como a notação de um diário íntimo e sem mais preocupações do que a exatidão das notas dum diário, as fases sucessivas da minha vida intelectual e sentimental. Ele forma uma espécie de autobiografia de um pensamento e como que, as memórias de uma consciência". (8)

Na edição de Oliveira Martins, *Redenção* está colocado no último período (1880-84) da mesma forma que a série *Elogio da Morte*, enquanto que *Solemnia Verba* aparece no período anterior. Evidentemente Oliveira Martins não usou uma ordem rigorosamente cronológica enquanto à época de composição dos poemas. Por tanto é válida a objeção de Antônio Sérgio e a essa classificação quando considera *Solemnia Verba* o poema-fecho da doutrina ética assim como *Redenção* o da metafísica, ambos expressão do Antero de Quental, "de aspiração ao claro, de afirmação de luz".

Tanto Antônio Sérgio como Hernani Cidade chamam a atenção para o fato de que os sonetos do *Elogio da Morte* haviam já sido publicados em 1875 na Revista Ocidental editada por Antero de Quental e Batalha Reis.

A morte é um tema obsessivo na poesia de Antero de Quental. Esta série foi publicada como um ciclo, embora seja difícil julgar se esta disposição obedece a sua gênese ou a uma seleção posterior do autor. Em 1872 Antero enviou a Lobo de Moura o segundo sonêto da série. Em 1875, em carta a Antônio de Azevedo Castelo Branco escreve: "Quanto aos sonetos que publiquei na Revista devo dizer-te que os escrevi sem a menor tristeza ou desalento, antes com paz íntima e confiança. Se a doença foi, ocasião de reflectir com mais madureza no símbolo misterioso que é a Morte, e isso muito natural, porque em tal estado a Morte apresenta-se ao nosso pensamento com mais insistência ou mais autoridade: mas dessas reflexões concluí coisas que nada têm de tristes, antes são muito confortativas, uma espécie de Filosofia idealista da Morte, e foi isso que eu quis exprimir naquela composição, mostrando como o pensamento se eleva gradualmente, desde uma impressão toda negativa até a mais alta idealidade, compreensiva e plácida. Fui pois teólogo, e não romântico – pelo menos, tal foi minha intenção". (9)

Em 1875 eles aparecem intitulados individualmente. Nas edições posteriores os títulos são suprimidos o que reafirma a intenção de unidade entre as seis composições. (10)

O que Antero de Quental "quis exprimir", o que foi "pelo menos sua intenção", essa "espécie de filosofia idealista da Morte" (notem a precaução e incerteza destas expressões) resultou numa impressão final de placidez que "não é a de quem friamente tratou um tópico literário senão a de quem exprimiu uma vivência profunda. Adivinha-se a íntima tragédia do

pensamento que leva a visionar idealmente a morte...” (11)

Chega a ser teólogo vencendo ou pelo menos lutando com o romântico e como os sonetos são a expressão desse processo tanto o romântico como o teólogo estão igualmente presentes.

Antônio Sérgio reconhecendo uma *unidade espiritual* em Antero, autor dos *Sonetos*, vê este dualismo sob o aspecto de “duas grandes tendências de sentido oposto, a que chamarei “luminosa” e a “noturna”. Tem como timbre a primeira delas a aspiração racionalista do *pensador*, ao passo que a segunda é como o fruto tóxico do temperamento mórbido do *homem*... se dermos ouvido à inspiração noturna – ouviremos a elegia das tristezas fúnebres: a do sonho, da noite, da subversão, da morte, do lento suicídio do ser mental, da dissolução e da perda da atividade do espírito nos subterrâneos lúgubres do Inconsciente. (12) Segundo essa opinião o *Elogio da Morte* é a expressão máxima da tendência noturna. Então aquela “máxima idealidade compressiva e plácida” que queria atingir o poeta não se realiza finalmente?

Isso é o que queremos analisar na leitura dos sonetos que compõem o *Elogio da Morte*. O seu caráter de luta nos importa mais que a conclusão filosófica. Esta luta resolveu-se numa harmonia entre a tese-antítesis do pensar-sentir do homem. Mas para quem viu a Morte como símbolo e o espírito como única realidade, a linguagem, com suas associações atadas à experiência foi um obstáculo a superar também. Essa outra harmonia expressiva conseguida, também em luta, é o segundo aspecto da nossa análise.

“Fazer versos foi sempre em mim coisa perfeitamente involuntária; pelo menos ganhei com isso fazê-los sinceros”, diz Antero na citada carta a Storck. Aceitemos a segunda afirmação e esclareçamos o sentido da primeira. Não significa facilidade expressiva e sim que suas poesias são sempre o resultado de estados de ânimo que pediam necessariamente expressão e que nenhuma outra circunstância jamais o inspirou. É o que nos diz Eça de Queiroz: “Antero não compunha versos por uma faculdade poética bem cultivada e apenas certos estados de sua razão e de sua sensibilidade se cristalizavam em verso...” (13)

Sinceridade pois, porém submetida a rigor formal. No mesmo artigo Eça de Queiroz nos conta este episódio que confirma esta necessidade de perfeição no dizer, por que lutava Antero:

“E no meio da quietação das coisas, e de todo o azul e todo o ouro da manhã de Maio que entravam pelas janelas, Antero... parecia um leão, cheio de desordem interior e sanha... Abrira um gavetão e tirava de dentro cartas, papéis, ferozmente, como se arrancasse entranhas... começou a destruir as cartas e os papéis dum modo estranho que me maravilhou. Dobrava cada folha ao meio, esmeradamente; depois, violento e certeiro, ainda a dobrava em quarto; depois, como um atenção sombria ainda a dobrava em oitavo. Sob a unha raivosa achatava as dobras: - e... cortava os papéis finamente, fazendo com dois golpes pequenos maços bem esquadrados... E todo este lento, paciente trabalho de precisão e simetria o continuava com modo revolto e trágico. Fascinado (disse) - “Oh Antero, quanta ordem você tem na destruição!”

.. ..

“O ritmo murmurou – é necessário mesmo no delírio!”

E com efeito, naquela alma estética, sempre as angústias mais desordenadas se moldaram em formas perfeitas. (14)

Nas atitudes descritas, nos juízos e conceitos expressos nestas páginas de Eça há um elemento inquietante de contradição e paradoxo. Esse é o clima da vida, o característico da personalidade e o tom da obra de Antero de Quental. Alterando-se em períodos de ação e contemplação; dotado de uma constituição externa física, invejável e minado uma por doença nervosa; dividido entre a vontade e a inércia, não nos estranha que depois de fazer as pazes com a Vida procure voluntariamente a Morte e até nela, negue com o sorriso e expressão

externa os sofrimentos físicos em meio aos quais expirou.

A escolha de uma forma – o sonêto – para conter um certo tipo de poesia aparece já como disciplina consciente em Antero de Quental, aos 19 anos. Escrevendo a João de Deus assim elogia o sonêto:

"O sentimento é *um*.
A forma, pela precisão, a que apresenta a maior unidade.

É *simples*.
Ainda a estreiteza dele não permite abraçar mais do que o preciso; tudo o que for estranho, rejeita-o porque não pode conter".

Antônio Sérgio cita ainda, de Antero de Quental sobre o sonêto: "E que há no sonêto? Uma unidade perfeita: desenha-se cada idéia parcial de per si, mas não tão independente das outras que não haja entre elas relação até que afinal, juntando tudo num só, se apresenta por todos os lados simultaneamente, como em resumo, o fecho-chave de oiro! Dai unidade. E simplicidade? Toda: as partes conservam estreita relação entre si: é só um sentimento, só uma a idéia, não são várias, mas vários lados: a unidade final funde-os num todo". "Esta é a forma superior do lirismo do coração". (15)

A definição mesma contém a harmonia da antítese idéia e sentimento, expressa nos conceitos "forma superior" e "lirismo do coração". Respectivamente.

Salvo algumas variantes nas rimas dos tercetos a forma do soneto anteriano foi clássica. Fidelino de Figueiredo chamou-o "a intelectualização nova na dor do homem civilizado, enriquecido por três séculos de experiência e saber, e dolorido pelo pressentimento de que se fecha o mundo daquela ovante alvorada da Renascença, da qual o liberalismo político e o positivismo filosófico candidamente se creram o intransponível ponto de chegada" (16)

Busquemos no *Elogio da Morte*, além daquela elevação gradual do pensamento desde uma impressão negativa até a compreensão plácida, esse dispor das idéias em independência e inter-relação até o fecho de cada sonêto.

Vejamos também como se enlaçam, do primeiro ao último, na mesma gradação, graças a um ritmo obtido por vários recursos expressivos, harmonizando a forma interna e externa da composição em cada uma de suas partes e no total.

ELOGIO DA MORTE
Morrer é ser iniciado
Antologia grega

Altas horas da noite, o inconsciente
Sacode-me com força, e acordo em susto.
Como se o esmagassem de repente
Assim me pára o coração robusto.

Não que de larvas me povoem a mente
Esse vácuo noturno, mudo e augusto,
Ou forceje a razão por que afugente
Algum remorso, com que encara a custo...

Nem fantasmas noturnos visionários,
Nem desfilar de espectros mortuários,
Nem dentro em mim terror de Deus ou Sorte...

Nada! O fundo dum poço, úmido e morno.
Um muro de silêncio e treva em torno,
E ao longe os passos sepulcrais da Morte.

Num tempo vago e misterioso personifica-se o Inconsciente. A violência de sua ação – *sacode* – prolonga-se no complemento com *força* e no seu efeito, expressado em estrutura paralela: *acordo em susto*. Um encavalgamento (destaca o Inconsciente (em posição final de verso) arrastando o ritmo até o meio do segundo verso. Uma pausa abrupta divide este, com perfeita simetria ressaltando a causa e efeito dos significados contidos nos verbos e complementos. Três acentos primários, seguidos, na mesma vocal o parece marcar o ritmo acelerado de um coração. Ao despertar segue-se o indagar-se. Despersonaliza-se o Inconsciente mas ele continua exercendo sua ação. Nos versos:

Como se o esmagassem de repente
Assim me pára o coração robusto

um grande impacto é conseguido pelo único epíteto usado em todo o poema. O seu significado mesmo, o inesperado, a posição final portadora de acento primário dão toda a medida da força deste coração agora paralisado.

Essa angústia ou medo não se nomeia. O segundo quarteto enumera negativamente o que seja: horror à decomposição da matéria, o vazio da tumba, e do além, o sentimento de culpa, a possibilidade de um Deus justiceiro? Contra esses "fantasmas" luta a razão até a exclamação vitoriosa *Nada*, do último terceto. É uma afirmação nihilista racional. Expressa-se numa explosão de vogais claras. Nos versas seguintes, pela música, os sentidos continuam sendo impressionados por imagens da tumba, que embora carregadas de um aparente tom descritivo-realista, (e portanto, de associação usualmente aterradora), são singularmente reconfortantes: *"fundo de um poço úmido e morno", um muro de silêncio e treva em torno, e ao longe os passos sepulcrais da Morte*. Mesmo a última sensação – o som destes passos – não nos assusta. Por quê?

A uma primeira leitura, parece-nos que da primeira estrofe (que registra de forma quase naturalista a sensação física do medo) o poeta remonta-se à indagação e análise das suas causas. Orações alternativas negativas se sucedem e o primeiro terceto é anaforicamente construído com *nems*. Bem analisado é reiteração do quarteto anterior e os últimos versos da 2ª e da 3ª estrofes se enlaçam quase correlativamente (do ponto de vista semântico):

Algum remorso, com que encara a custo...
.. ..
Nem dentro de mim terror de Deus ou Sorte
A Razão resiste a chamá-lo Deus e igualando-o
à Sorte volta ao domínio do Inconsciente, cego
e criador do Universo.
O verso:

"Esse vácuo noturno, mudo, augusto": usa quatro vezes a vocal *u*, três das quais fortemente acentuada. Mas, da sensação de medo que *vácuo noturno* possa transmitir se ascende ao epíteto *mudo* que se associa a silêncio e finalmente ao enfático *augusto*. O significado se liberta do medo mas o significante enquanto puro som, música, ritmo do verso, insiste na sensação angustiosa pela repetição do som obscuro da vocal acentuada *u*. Antônio Sérgio já observara a qualidade musical sombria do último terceto em contraste com as vocais claras do verso final do poema. (17) Mas essa relação, e até mesmo contradição entre forma

interna e externa, vem desde antes. São como ondas de *uus* e *aas* que lutam (e luta paralela à do poeta) estalam na exclamação *Nada*! e voltam a suceder-se. Também o significado se reitera e é óbvia a correlação entre *vácuo* e "*fundo de um poço*" entre "*noturno*" e "*treva*", assim como entre *mudo* e silêncio. Dentro desse *muro de silêncio e treva*, os passos sepulcrais da Morte ressoam como ecos de *Nada*, em repetidos *aas* acentuados. O recursos expressivo é semelhante ao uso dos sucessivos *uus* mas o efeito é quase contrário. Enquanto este se libertavam e desaddociavam do significado angustioso dos respectivos signos, os *aas* (também quatro, três acentuados fortemente) repetem-se em signos portadores de carga negativa. No entanto o ritmo predomina e o efeito final é repousante. Caminhamos um trecho desde a angústia até esse momento de calma expectação do último verso. Esse poema teve o título *Inania Regna*, na edição de 1875.

O passo do primeiro ao segundo sonêto pede uma rápida explicação do que significou para Antero de Quental a metafísica do Inconsciente, o Budismo, o Cristianismo e sua quimérica aspiração de formular uma doutrina que fora a síntese completa de todas estas doutrinas.

"Budismo coroado de Helenismo" é uma "sua quimera" (18) ética e estética.

Assim resume Fidelino de Figueiredo: "... a filosofia do Inconsciente... apresentada por Hartmann (1869) é ela uma derivação direta de Hegel e Schopenhauer: O Inconsciente criador do mundo é um sucedâneo da concepção da Idéia Absoluta de Hegel e da Vontade Absoluta Schopenhauer, mas envolve-as a ambas. O universo descrito funcionalmente pelo mecanismo científico, é o produto de uma finalidade superior inconsciente e cega, para nós; e apesar de ser a coisa melhor que nos é dado conhecer, vale muito menos que a sua não-existência. O Inconsciente é dor e sofrimento mas esses caminhos conduzem à reação salvadora de que a vontade cega e irracional do Inconsciente criou. O Budismo e a metafísica do Inconsciente coincidem na interpretação pessimista da vida, na sua preferência do não-ser ao ser, mas apartam-se na conclusão que extraem dessa condenatória preferência: o budismo produz a auto-mutilação moral leva a um estoicismo de inércia, a um êxtase contemplativo ou expectante da morte; e a Filosofia do Inconsciente de Hartmann pode conduzir a um ativismo otimista". (19)

Do Budismo, atrai a Antero de Quental a idéia de libertar-se dos acidentes pelo nirvana abstrato que essa doutrina oferece, onde o absoluto é o nada porque é a ausência de acidentes e a libertação pela anulação de todas as limitações. Diz oliveira Martins: "O pessimismo torna-se desta forma em otimismo gigantesco; toda a inércia é condenada e o sistema das coisas, agitando-se, movendo-se na direção do aniquilamento final, move-se e agita-se no sentido de uma libertação evolutivamente progressiva até atingir a plenitude". (20)

II

Na floresta dos sonhos; dia a dia,
Se interna meu dorido pensamento.
Nas regiões do vago esquecimento.
Me conduz passo a passo, a fantasia.

Atravesso, no escuro, a névoa fria
Dum mundo estranho, que povoa o vento,
E meu queixoso e incerto sentimento
Só das visões da noite se confia.

Que místicos desejos me enlouquecem?
Do nirvana os abismos aparecem
A meus olhos, na muda imensidade!

Nesta viagem pelo ermo espaço,
Só busco o teu encontro e o teu, abraço
Morte! irmã do Amor e da verdade!

A primeira leitura nos deixa a impressão de vaguedade, reiteração de um estado de ânimo em que o poeta se deixa arrastar pela fantasia. *Floresta dos sonhos, regiões do vago esquecimento, névoa fria dum mundo estranho, escuro, povoado pelo vento* contribuem para esse tom inefável da atmosfera do poema.

Se nos determos no segundo verso:

1970 – n. 222 – p. 4-5

NOTAS AO ELOGIO DA MORTE DE ANTERO DE QUENTAL – II

Maria Teresa Leal de MARTINEZ (Rice University)

III

Por ti me engolfo no noturno mundo
Das visões da região inominada,
A ver se fixo o teu olhar profundo...

Fixá-lo, compreendê-lo, basta uma hora,
Funérea Beatriz de mão gelada...
Mas única Beatriz consoladora! (22)

Aqui nos encontramos, em grau mais evidente ainda, com as sensações que se desmentem.

Se os primeiros versos expressam um confiar-se quase alegre às "formas da noite com quem falo" e cuja voz segue o poeta sem perguntar-se, ao tropeçarmos com o "cairel dos abismos do Futuro" a confiança torna-se em curiosidade e busca decifrar o mistério. Que desoladora angústia mesmo no fecho, diria-se que irônico do poema!

Será a inteligência quem busca o que o sentimento prefere ignorar? Os verbos se sucedem, reiterando-se:

A ver *se fixo* o teu olhar profundo...
Fixá-lo, compreendê-lo...

Basta uma hora é a súplica urgente, de um tempo limitado, contrastando em meio a um poema onde um tom vago, ilusório, predomina pelas expressões: *formas da noite, silêncio frio e escuro, cairel de abismos, noturno mundo, região inominada.*

O encontro com a Morte, personificada é também o encontro de emoções contraditórias:

Funérea Beatriz de mão gelada
Mas única Beatriz consoladora!

Temor e fascinação.

O grande recurso expressivo é o *mas*, separando dois versos paralelos, nos quais Beatriz ocupa o mesmo lugar, o centro, precedida e seguida por epítetos cujos significados quase se anulam respectivamente: funérea – única; gelada – consoladora (reiteração do *mas* a faz o leitor mentalmente como pólo de atração e repulsão entre os signos.)

Beatriz guia, amada inevitável Morte.

Único com sua carga de significado exclusivo parece irradiar inevitabilidade à funérea e à consoladora enquanto a impressão "de mão gelada" reitera funérea, contribuindo à impressão de conflito.

Os sons claros alternam-se com os sons escuros com regularidade – acentos finais em *u* e *o* respectivamente excepto no último terceto onde o contraste se ameniza em *ó, a, ô*.

IV

Longo tempo ignorei (mas que cegueira
Me trazia este espírito enublado!)
Quem fosses tu, que andavas a meu lado,
Noite e dia, impassível companheira...

Muitas vezes, é certo na canseira.
No tédio extremo dum viver magoado,
Para ti levantei o olhar turbado,
Invocando-te, amiga derradeira...

Mas não te amava então nem conhecia:
Meu pensamento inerte nada lia
Sobre essa muda fronte, austera e calma.

Luz íntima afinal, alumiou-me...
Filha do mesmo pai, já sei teu nome,
Morte, irmã coeterna da minha alma!

A partir do quarto soneto uma forma de aceitação ou paz, parece predominar.

O poeta revisa sua trajetória, corrige-se, acusa-se. Não era confiança mas cegueira, amor ou conhecimento mas necessidade de evasão. Por via cognoscitiva - "luz íntima" – compreende que só a morte torna imortal a alma e essa compreensão leva a amá-la como sua *irmã coeterna*.

A elevação da Morte, expressa em epítetos como *impassível, amiga verdadeira, muda, austera e calma* até a imagem encontrada, *irmã coeterna* se faz por contraste com a ignorância, cegueira, cansaço, tédio, mágoa e inércia do pobre ser humano atormentado. Quanto maior sua miséria mais intenso o efeito daquela *luz íntima* que o ilumina e ilumina também a serena imagem da Morte.

V

Que nome te darei, austera imagem,
Que avisto já num ângulo da estrada,
Quando me desmaiava a alma prostrada
Do cansaço e do tédio da viagem?

Em teus olhos vê a turba uma voragem,
Cobre o rosto e recua apavorado...
Mas eu confio em ti, sombra velada,
E cuido perceber tua linguagem...

Mais claros vejo, a cada passo, escritos,
Filha da noite, os lemas do Ideal,
Nos teus olhos profundos sempre fitos...

Dormirei no teu seio inalterável,
Na comunhão da paz universal,
Morte libertadora o inviolável!

No quinto sonêto, Antero do Quental expressa uma filosofia muito mais próxima ao sentido hegeliano do não-ser que no último da sério, onde a atração pelo Budismo – evasão -, e resquícios de um Cristianismo tradicional voltam a dominá-lo.

Começa indagando: Que nome te darei quando já te pressinto? Nega temer a morte, comparando-se aos demais e reafirmando-se: *Eu confio em ti*. Esta confiança vai num "crescendo" até a certeza expressa no futuro: "*Dormirei... na comunhão da paz universal, Morte, libertadora. Inviolável!*"

Como nos dois sonetos anteriores a vogal acentuada de preferência é *a*.

A décima sílaba acentuada de doze versos deste soneto é em *a*. Nos tercetos ela se prolonga na rima aguda *al* de dois versos. Como uma claridade que vai aumentando. O titulo dado a este sonêto, quando a primeira publicação da série foi *Eutanásia*. Note-se a mesma insistência na vogal e no acento, assim como no conceito [ilegível] pela morte aceita estoicamente.

A maior harmonia entre pensar e sentir é conseguida aqui. Por livrar-se de todos os temores chega-se o mais perto possível do Ideal. Nos tercetos, a doutrina do Pampsiquismo, fusão de leituras e aspirações, resultado das meditações do poeta – que não lhe foi dado desenvolver em prosa – encontra e forma concisa, perfeita.

Estaria completa a série?

Poderia ele trocar e ordem entre o quinto e o sexto sonêto? Assim trata Antônio Sérgio de explicar o que sucede, e que condiz com a sinceridade do poeta:

- "No autor dos Sonetos, o anseio da morte é de origem noturna, temperamental, doentia; mas tocava ao Antero que ele chamou da "cabeça" o buscar a racionalização deste pendor patológico, colocando-o, num todo de especulações conexas, onde se afirmasse a orgânica do seu ser mental: e nisto se nos depara a unidade do homem, unidade apontada pelo próprio escritor numa carta e Dona Carolina Micaelis de Vasconcelos, quando diz referindo-se ao "caracter desolador da maioria" dos seus poemas: "esse estado de espírito, no meio da sua violência, representa um continuo impulso para a verdade e para o bem, e isso deve ser levado em conta ao pobre poeta". De aí o interesse que nele se manteve pelas especulações filosóficas com respeito à morte: - e de aí, outrossim o seu salto do "não-ser" no sentido hegeliano... (sentido abstracto puramente lógico, de conceito de máxima abstração possível, e por isso equivalente ao conceito de "ser" igualmente da máxima abstracção possível) para o "não-ser" no sentido schopenhaueriano ou búdico – É uma expressão da completa abstração. Destacar este verso como do conteúdo puramente filosófico nos confunde. Estes signos abstratos, frios definidores seguem-se imediatamente a: *sonhar, adorar-te*, verbos que expressam o máximo de evasão e sentimento.

Do primeiro quarteto cujos epítetos soam como uma ladainha entra-se no clima das expressões contraditórias: alma humilde mas robusta, entra crente – certeza pela fé – no entanto *seduzida*:

> "A mim sorri a tua face adusta"

Note-se a contradição implícita entre a ação do verbo e o epíteto.

Mergulhando na "paz santa e inefável", no silêncio e no ritmo deste verso cheio de sons obscurecidos pelas vogais, *rrs*, e sons nasais:

Que envolve o eterno Amor no eterno luto, depois reiteração de *eterno* e seu acento, porque volta a despertá-lo deste sonho os velhos fantasmas do remorso:?

Talvez seja pecado procurar-te.

A dúvida e temor responde com uma reação puramente emocional:

sonhar contigo e adorar-te

A Morte teve até agora – um traço simbolista da poesia de Antero de Quental – várias

personificações. Embora toda a sua obra poética tenda a pensar-se a universalizar-se, por quanto o seu *eu* é o do homem frente aos problemas eternos da Morte. Amor e Bem essas personificações, expressas não só pelos epítetos mas pelos verbos, enquanto tais, são concretizações de conceitos abstratos.

Dai o "salto violento do – *verso* final – do último sonêto.

Adorar-te, (verbo de carga emotivo - religiosa) a ti, não Morte que embalas com tua música, não irmã, amada, amiga, guia, consoladora, libertadora, mas Morte, idéia pura, a que não se pode já visualizar ou sentir:

Não-ser, que és o Ser único, absoluto!"

Quanto à análise do paradoxo, sua filiação hegeliana ou budista ou sentido moral de voluntária morte (ou de desprendimento ascético; ou de evasão para o nirvana). (23)

VI

Só quem teme o Não-ser é que se assusta
Com teu vasto silêncio mortuário,
Noite sem fim, espaço solitário,
Noite da Morte, tenebrosa a augusta...

Eu não: minh'alma humilde mas robusta
Entra crente em teu átrio funerário:
Para os mais és um vácuo cinerário,
A mim sorri-me a tua face adusta.

A mim seduz-me a paz santa e inefável
E o silêncio sem par do Inalterável,
Que envolve o eterno amor no eterno luto.

Talvez seja pecado procurar-te
Mas não sonhar contigo e adorar-te,
Não-ser, que és o Ser único absoluto.

O sexto sonêto é pois esse "salto" de um otimismo, alcançado por via intelectual, ao pessimismo mórbido contra o qual sempre, mas acabou por vencê-lo, ainda que suas últimas poesias expressem o contrário.

Conceitual e mesmo sintaticamente o final do sexto sonêto é uma definição: "*Não-ser, que és o único Ser absoluto*", conseguida depois de uma série de "fechos" onde imagens, alusões e epítetos estão carregados de emoções. O último verso do sexto sonêto é abstração, expressa até mesmo na exclusividade da carga significativa dos dois adjetivos.

Quanto à análise do paradoxo, sua filiação hegeliana ou budista eu os remeto à leitura de Oliveira Martins (prólogo aos *Sonetos*), Joaquim de Carvalho (*A Evolução Espiritual de Antero*, Lisboa, 1929), Antônio Sérgio, entre outros. Sobretudo; leiam as cartas de Antero de Quental e seu ensaio *Tendências gerais da filosofia na segunda metade do século XIX*. Não esperem chegar a uma conclusão dogmática ou classificadora da fé de Antero de Quental. A leitura de suas confidências ou meditações só nos dará uma certeza: a de um angustioso conflito vivido dia a dia e que por expressar-se com a máxima sinceridade só pôde fazê-lo pelo paradoxo e contradição. Assim sentia, pensava e dizia. Só assim entenderemos a unidade deste homem, sua "*harmonia na destruição*" "*o ritmo no delírio*". Assim é que possível encontrar enlace e progressão onde parece haver somente desordenado fluxo e refluxo de dúvidas e certezas.

Enlace e progressão são inerentes à forma clássica do soneto, e é clássico o sonêto anteriano, já o dissemos. No entanto a unidade, clímax e desfecho dos sonetos anterianos se devem também e especialmente ao *seu* uso de paralelismos, reiterações, epítetos e mais que nada ao *seu* ritmo, que Antônio Sérgio chama de "musicalidade expressiva" diversa da "oratória, exemplificada" ou da "eufonia abstrata". Segundo o crítico, a musicalidade de Antero de Quental é de "evocação *concreta*, na qual os sons e o ritmo da frase sugerem uma atitude *particular* emotiva, um caso concreto e individual".

Da sensação de temor física do primeiro sonêto se chega a amar e desejar a Morte numa atitude de "paz santa e inefável".

Nesse processo algumas impressões voltam com insistência a expressar-se em cada sonêto. Termos há que são reiterados, na mesma composição e em versos subseqüentes: Morte, mudo, noturno, noite, visões, abismos, vácuo, fixo, fixar, austera, augusta, etc... Mas nem sempre comunicam a mesma sensação e em cada verso – essa idéia com seu valor próprio que se funde no todo – o termo é único, insubstituível.

Comparando o primeiro ao último sonetos observamos: 1) que alguns signos são às vezes os mesmos, ou de conceito aproximado: noite, silêncio, mortuário, vácuo, augusto, susto, robusto. Repete-se a alusão ao remorso no verso: "*Talvez seja pecado procurar-te*". Reiterações de sentido, portanto. 2) Embora o esquerda das rimas seja diferente (abab, abab, ccd, eed e abba, abba, ccd, ccd respectivamente) no primeiro sonêto rimam: *susto, robusto, augusto* e *custo* nos quartetos; *visionários* e *mortuários* nos tercetos, enquanto que no sexto sonêto rimam: *assusta augusta*, *robusta* e *adusta* nos quartetos; *funerário* e *cinerário* nos tercetos. Estamos diante de acentos iguais, rimas quase idênticas usados *igual* número de vezes.

Mas, por meio de um recurso usado na primeira e última composições de um ciclo, de simetria sem dúvida consciente, o poeta nos transmite emoções opostas. É enganadora a semelhança, os sentidos nos mentem, assim como é enganadora a realidade. Não nos deixemos iludir, pela música das mesmas palavras.

Só o não-ser é. A solução musical aparentemente mínima – enquanto os signos continuam reiterando conceitos – é de uma expressividade única.

Nas terminações masculinas de susto, robusto, augusto e custo, foneticamente, pela posição débil final dos *oos* as vogais se equivalem, e são *uus* prolongados. Trocando-se por terminações femininas, *usta* passa-se, da vogal mais fechada e escura à mais aberta e clara. É a mesma progressão do coração paralisado pelo medo à alma robustecida pela confiança, liberta enfim.

A todos os finais exclamativos – fechos de cada sonêto – chega-se por via de luta: ascése que é também a busca da expressão exata, só alcançada na último verso do último sonêto.

Notem que em três dos sonetos, o último terceto contém um verso carregado desta dupla angústia. Expressam exclusão e totalidade ao mesmo tempo:

> "Só busco o teu encontro e o teu abraço"
> .. ..
> "*Basta uma hora* para compreender-te"
> .. ..
> "Luz íntima, *afinal*, alumiou-me..."
> . . . . . *já* sei teu nome!

No quinto sonêto esta luta aparece de outra forma. A urgência sugerida pelo verso: "Que *já* avisto num ângulo da estrada", se dilui na certeza do futuro "Dormirei... na paz universal". – Mas a resposta à pergunta: "Que nome te darei?" só se responderá no último

verso do sexto sonêto onde todos os termos têm um sentido total, exclusivo, de máxima negação e afirmação.

Outro enlace associativo e evolutivo se estabelece entre segundo e o terceiro sonetos. A alusão à "floresta dos sonhos" de sabor clássico, os verbos se *interna* e *conduz*, o clima de incerteza, escuridão, os termos *viagem*, visões nos recordam mais e mais a Dante. Conseqüentemente quase esperamos que apareça Beatriz a qualquer momento. *Beatrice* é o título do 3º sonêto na publicação de 1875 e também da primeira composição das Primaveras Românticas. A Beatriz do poema juvenil é o amor idealizado. Esta, irmã, amada e também como a de Dante, guia, é a personificação mesma da Morte.

O terceiro e o quarto sonetos mostram uma correlação e progressão nesta luta. O processo dialético é o mesmo: contradizer-se num, corrigir-se noutro para chegar ao conhecimento e aceitação da Morte, expressos conceitualmente no quinto sonêto. Sincera e expressivamente no entanto, o verso final do ciclo é o *fecho*, a solução encontrada naquele momento, pelo poeta.

Para finalizar, citemos o que já tornou-se lugar comum no elogio de Antero de Quental, sonetista: a comparação com Camões, usando a eloqüência de Fidelino de Figueiredo: "... o sonêto anteriano... foi pura a agonia metafísica no fim do século XIX o que foi Camões para o deslumbramento geográfico e para a introspecção do homem na Renascença: o seu mais eloqüente, verbo poético". (24)

NOTAS

1. Fidelino de Figueiredo, *Antero*, São Paulo, 1942, p. 103.
2. Idem, idem, idem.
3. Adolfo Casais Monteiro, *Antero de Quental*, Coleção *Nossos Clássicos*, Apresentação, Livraria Agir Editora, Rio de Janeiro, 1960. p. 6.
4. Idem, idem, p. 7.
5. Antero de Quental, *Cartas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1921, p. 11. Esta carta foi escrita ao tradutor ao alemão dos *Sonetos*. Nela, Antero de Quental traça sua autobiografia, numa prosa e atitude admiráveis pela concisão e sinceridade, autocrítica, graça e originalidade mostrando as qualidades de prosador que parecem captar totalmente aquela sua arte de conservar que Eça de Queiroz considerou, a "grande obra de Antero". É um documento imprescindível para a compreensão da obra, e caráter do autor.
6. Idem, *Sonetos*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1963, 2ª edição, p. 208.
7. Idem, idem, p. 245.
8. Antero de Quental, *Cartas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1921. p. 13.
9. Antero de Quental, Carta a Antônio Azevedo Castelo Branco, citada por Antônio Sérgio, na edição organizada e anotada por este, dos Sonetos, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa. 1963, 2ª edição, p. 155.
10. Chamaram-se respectivamente: Inania Regna, Nirvana, Beatrice, Ab Eterno, Eutanásia, Budismo, O segundo deles foi enviado a Lobo de Moura em 1927.
11. Hernani Cidade, Portugal Histórico-Cultural, Arcádia, Lisboa, 2ª edição,1967, p. 425.
12. Antônio Sérgio, op. cit. Nota preliminar, p. XVIII.
13. Eça de Queiroz – Obras, vol. X, Notas Contemporâneas, Porto, Irmãos Lello Editores, 1947, p. 301.
14. Idem, idem, p. 302.
15. Antero de Quental, Prosas, vol. I, p. 134, citado por Adolfo Casais Monteiro em op. cit. p. 16.
16. Fidelino de Figueiredo, op. cit., p. 85.
17. Antônio Sérgio, op. cit., p. 160.

18. Oliveira Martins, prólogo ao Sonetos Completos de Antero de Quental, Porto, 1886 transcrito por Antônio Sérgio na edição dos Sonetos de 1962. 63, p. LXXXII
19. Fidelino de Figueiredo, op. cit., ps. 98, 99.
20. Oliveira Martins. op. cit., p. LXXX.
21. Antônio Sérgio, Notas sobre os sonetos e as tendências gerais da filosofia de Antero de Quental, Livraria Ferreira Editora, 1909, p. 15.
22. Quando da primeira publicação da série este Soneto entitulou-se Beatrice. Este é também o título do primeiro poema de Primaveras Românticas, longa composição juvenil em vários metros.
    Deste poema, um sonêto com o mesmo título é recolhido nas edições posteriores dos Sonetos.
    Nirvana, titulo (suprimido depois) do 2º sonêto da série também figura à cabeça de outra composição de Antero de Quental nos *Sonetos Completos*. Segundo a ordenação de Oliveira Martins pertence ao primeiro período de obras compostas entre 1860-62.
23. Antônio Sérgio, Introdução ao Quinto ciclo dos Sonetos de Antero de Quental, ed. cit., p. 139.
24. Fidelino de Figueiredo, op. cit., p. 100.

1970 – n. 223 – p. 4-5

A POESIA MODERNISTA
FERNANDO PESSOA – ÁLVARO DE CAMPOS - POESIAS

Lélia DUARTE

I – *Poesia* – Não existe literatura e, portanto, não existe poesia cristalizada em poema – sem texto. Sendo a literatura texto, é o manuseio de um patrimônio lingüístico. Esse patrimônio lingüístico comum chamamos de língua, e o seu manuseio, sincronizado num plano diacrônico, chamamos de linguagem. A Poesia, resultado final do poema, é substancialmente a comunicação adquirida a partir de um texto lingüístico. A poesia como linguagem indica um estágio em que é dinâmica; tendo como objetivo fundamental a comunicação, reveladora de uma especifica concepção do mundo.

A concepção do mundo expressa no poema (e em particular nas *Poesias* de Álvaro de Campos) não é objeto rígido definido no texto fôssem as idéias do Poeta. Não é o que está estaticamente definido, mas é um sistema dinâmico, que se estabelece a partir de índices semânticos definidos em um determinado contexto cultural, pela comunicação resultante do poema. A visão do mundo nele traduzida nada mais é que a visão do próprio leitor, propiciada pelo texto, e que, em última análise, é a sua própria. O milagre da literatura, especialmente da poesia, está em levantar no espírito do leitor uma área de conhecimento e despertar um entusiasmo que vem da descoberta do que já possuía. Isso explica as diferentes possibilidades de interpretação e de análise, especialmente de um poeta complexo como é Fernando Pessoa.

Para perfeita percepção, existem prismas que decompõem os valores significativos do poema, em função dos valores significativos do próprio leitor. Conforme diz Leo Spitzer, há entre autor e leitor elementos inconscientes que se completam. É o que diz Dámaso Alonso: (1)

"Los "significantes" no trasmitem "conceptos", sino delicados complejos funcionales. Um "significante" (una imagem acústica) emana en el hablante côn una carga psiquica de tipo complejo, formada generalmente por un concepto (en alguns casos, por varios conceptos, en determinadas condiciones, por ninguno), por subitas querencias, por oscuras, profundas sinestesias, (visuales, táctiles, auditivas, etc.). Correspondientemente ese solo "significante" moviliza innumerables vetas del entramado psiquico del oyente: a través de ellas percibe éste la carga contida en la imagen acustica. "Significado" es esta carga compleja".

O texto terá então, para cada um, um "significado", que será o modo pelo qual ele é atravessado ou percebido. Será diferente para cada leitor; o texto deve ser capaz de atingir ,a individualidade e não apenas a coletividade. Alguns leitores sensibilizar-se-ão com determinados elementos da poesia de Fernando Pessoa; outros perceberão elementos diversos – o valor da poesia está nessa plurivalência comunicativa.

Fernando Pessoa – Álvaro de Campos revela em sua poesia determinada somatória de valores semânticos que indicam um modo de ser, pensar e agir. *As Poesias* têm determinados índices significativos; quando forem atingidos pelo leitor, terá sido atingida a genialidade dos poemas. O texto inerte traduz o sentido "strictu sensu" (cristalizado). Mas o que caracteriza a palavra é toda a gama de significação que pode contar. A função do estudo das *Poesias* será partir do "strictu sensu", dos significantes parciais, como diz Dámaso Alonso, para chegar ao "latu sensu" e fazer uma síntese. Só será atingida a profundidade do texto na medida em que se colocar em ação algo de dentro de si, para que haja ressonância. A função da poesia e introspectiva, para alcançar uma visão prospectiva da realidade.

II – *Fernando Pessoa* – Para um estudo de Fernando Pessoa devemos notar, inicialmente, o estilo de época dominante quando surgiu, o Poeta – o Modernismo – termo empregado para explicar várias tendências e que se aplica conscientemente a todos os instantes em que a arte tomou características novas, especialmente a partir do século XIX. O Modernismo é marcado pela noção preliminar de "liberdade", acrescida de novas técnicas, novos recursos.

A faixa do Modernismo português está entre 1915 e 1948. A partir daí surgem poetas tipicamente surrealistas, dentre às tendências existentes na faixa indicadora. De todos os autores portugueses modernistas, certamente o de maior representação é Fernando Pessoa, apesar de ser um poeta reiterativo, cuja maior importância está no artesanal.

A *Obra* de Fernando Pessoa publicada em vida do Autor se distribui, especialmente, pelos dois números da revista *Orpheu* e pela revista *Presença*. O único livro publicado por ele mesmo foi *Mensagem*. Em função dos textos publicados por Fernando Pessoa, Luis de Montalmor e Adolfo Casais Monteiro organizaram a obra do Poeta pelos três heterônimos principais e ainda Fernando Pessoa ortônimo. Os quatro textos básicos são: Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro e Fernando Pessoa.

1. *A problemática da poesia de Fernando Pessoa*

A *heteronímia* – A critica distingue heteronímia de pseudônimo: Heterônimo é construção mental especifica, que define uma personalidade poética diferente, cuja expressão, conseqüentemente, é diferente, assim como seus elementos característicos. A explicação dada para os heterônimos é – técnica de composição motivada pela necessidade de abrangência, como na instrumentação e harmonia da música, em que cada parte tem a sua função. A heteronímia é um fenômeno poético presente em toda a literatura européia pós-simbolista.

Interpretar a poesia de Fernando Pessoa pela heteronímia é, evidentemente, falsear a realidade. Cada heterônimo revela uma dimensão da expressão poética, caracterizada às vezes apenas por elementos da forma exterior. Poder-se-iam caracterizar os heterônimo: *Álvaro de Campos* é o poeta de linguagem século XX, na forma exterior. Conseqüentemente apresenta maior complexidade temática. *Ricardo Reis*, na forma exterior, é o poeta de fixação de uma linguagem helênica, reveladora de específica filosofia de vida.

Alberto Caeiro é o poeta que contém, como disse o próprio Fernando Pessoa (citação de David Mourão-Ferreira, in Hospital das Letras, Lisboa, Guimarães Editores, s/d., (1966)) todo o seu poder de despersonalização dramática.

Na obra citada, David Mourão-Ferreira coloca ainda palavras do próprio Fernando Pessoa numa carta, a respeito dos heterônimos:

"Pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim, nem à vida". E ainda: "Álvaro de Campos representa o típico poeta da modernidade, da civilização e da técnica do mundo contemporâneo – mas, também, o intérprete sensível das grandes depressões nervosas, das crises de neurastenia, dos estados de inadaptação".

Enquanto que, sob a nossa perspectiva, Alberto Caeiro, desejava ser um simples homem da natureza, um animal humano que a natureza produziu, inteiramente desligado dos valores da cultura e pretendeu sobretudo *ser*, Álvaro de Campos, sem ir tão longe na recusa dos valores culturais, procurou principalmente *sentir*, tentando colocar-se em harmonia com o mundo moderno. Ricardo Reis, por sua vez, desejou apenas *viver* de acordo com o que ensinaram todas as culturas, sinteticamente recolhidas numa sabedoria própria. Em resumo, diríamos: uma arte de *ser* – Alberto Caeiro; uma arte de *sentir* – Álvaro de Campos; uma arte de *viver* – Ricardo Reis.

2. *Fernando Pessoa, - Álvaro de Campos*

Álvaro de Campos é, portanto, o poeta da hiper-sensibilidade, o poeta do

sensacionismo. E esse é o seu cruciante problema. Ele sente com tal intensidade que se desconhece. As emoções o tornam um ser estranho a si mesmo (como revela seu poema "Quando olho para mim não me percebo", onde termina: "Nem sei bem se sou eu quem em mim sente"). (Fernando Pessoa – Álvaro de Campos – *Poesias*, Rio de Janeiro, Cia. Aguilar Ed., 1965, pág. 301).

Por esse motivo o seu ser é contraditório e incoerente: "... De resto, nada em mim é certo e está / De acordo comigo próprio..." (in "A Praça da Figueira de Manhã", ob. cit., pág. 301). Isso vem gerar no Poeta uma descrença metódica da vida, que o faz dizer em "Opiário" (Ob. cit., págs. 301-305): "Caio no ópio por força. Lá querer / Que eu leve a limpo uma vida destas / Não se pode exigir. Almas honestas / Com horas pra dormir e pra comer / Que um raio as parta!..."

Na "Ode Triunfal", que tanto espanto suscitou quando de sua publicação, o Poeta cantou, pela primeira vez, aspecto considerados tradicionalmente menos "poéticos" pela civilização: as máquinas, os motores, as fábricas, as cidades tentaculares, os cartazes, os anúncios luminosos, as sombras e as luzes da Europa, até o progresso do "armamentos gloriosamente mortíferos", enfim esse poema traz sob formas variadas os mais variados produtos da civilização industrial. É revelado todo o triunfo do homem moderno. Entretanto, a par de seu progresso, revela-se a corrupção política e humana:

"... A maravilhosa beleza das corrupções políticas, / Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos, / Agressões políticas nas ruas..." ("Ode Triunfal", ob. cit., pág. 307).

Apesar disso; a Poeta ama, e com intensidade:

"Como eu vos amo a todos, a todos, a todos, / Corno eu vos amo de todas as maneiras..." (idem, pág. 307) Mas esse amor é apenas a procura do sentir: "Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera". (idem, ib.). E a sua sensibilidade se torna tão exacerbada que passa a histerismo: "Atirem-me para dentro das fornalhas! / Metam-me debaixo dos comboios!" (idem, pág. 309). No final verificamos a sua participação impotente de todo o triunfo do progresso, e como se realiza a desumanizarão do homem através desse mesmo progresso.

Álvaro de Campos é contra a busca perene do homem. Contra, porque sabe que ela é impossível: "Nossa Senhora / Das coisas impossíveis que procuramos em vão". (ob. cit., "Dois Excertos de Odes". pág. 312).

Mas sabe também que o homem (e ele próprio) continuará nessa luta e nessa procura. Por isso, diz: "Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada. / À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo". ("Tabacaria", ibidem. pág. 362). Os três primeiros versos citados exprimem, cada vez com mais certeza e segurança, a sua nulidade. "Não sou nada?" é a constatação do fato, é o presente, é o agora, o atual. "Nunca serei nada" é mais expressivo. É o derrotismo, a falta de fé no futuro e a descrença de si mesmo. Mas "Não posso querer ser nada" é patético, porque não é apenas a constatação e a certeza de que nada será, mas ainda a impossibilidade até de desejar ser. "Estou hoje perplexo, como quem pensou, e achou e esqueceu". (idem, ibidem, pág. 363). Pensar, achar e esquecer revelam a perplexidade. É impossível distinguir o sonho, a verdade interior e a realidade.

"Fiz de mim o que não soube, / E o que podia fazer de mim não o fiz. / O dominó que vesti estava errado. / Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me. / Quando quis tirar a máscara / Estava pegada à cara". (idem, ibidem, pág. 365): Falta de consciência de seu eu verdadeiro. O Poeta estava ocupado em sentir, e por isso apresentou-se como não era na realidade. Mas por quê? Exatamente porque "Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada".

Quando o quis, reve1ou-se a impossibilidade: a máscara estava colada. Mas assim como ele não é nada, tem também consciência da inutilidade das coisas: "Sempre uma coisa defronte da outra, / Sempre uma coisa tão inútil como a outra, / Sempre o impossível tão estúpido como o real, / Sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de mistério da

superfície, / Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra". (idem, ibidem, pág. 365).

Revela o Poeta, em resumo, a inutilidade da vida, a falta de significação profunda das coisas, que traduzem apenas as sensações que ele tem, mas destrói pela sua lucidez. A idéia de que a vida é inútil se repete com maior intensidade ainda em

"Se te queires matar, porque não te queres matar? /" – porque não há vida verdadeira, interior, tudo é apenas exterioridade.

"Se te queres matar, porque não te queres matar? / Ah, aproveita! que eu, que tanto amo a morte e a vida, / Se ousasse matar-me, também me mataria... / Ah, se ousares, ousa! / De que te serve o mundo sucessivo das imagens externas / A que chamamos o mundo? / A cinematografia das horas representadas / Por atores de convenções e poses determinadas, / O circo policromo do nosso dinamismo sem ibidem, pág. 357).

A vida é apenas o sentir das impressões sucessivas tudo é fictício e apenas exterior. Talvez a morte traga o conhecimento da essência, do verdadeiro mundo, mas é apenas um talvez... Tudo na vida é tão inútil que nada faz falta, assim como:

"Fazes falta? Ó sombra fútil chamada gente" (id., ib., pág. 358). O homem é orgulhoso e egoísta, julga-se importante, mas

"Ninguém faz falta; não fazes falta a ninguém... / Sem ti correrá tudo sem ti. / Talvez seja pior para outros existires que matares-te... / Talvez peses mais durando, que deixando de durar... /" (id., ib.). É o sensacionalismo que se opõe ao sentimentalismo. No sentimentalismo sente-se para conhecer e valorizar e amar; no sensacionalismo de Álvaro de Campos, é o sentir para desvalorizar, desconhecer e desamar.Figueiredo? "Não se pode atingir o âmago do absoluto, nem organizar a síntese objetiva do universo, que negaceia ao longe, no fundo das lentes dos aparelhos de espreita e escuta, não está ao alcance dos meios humanos a simples tarefa de organizar um mundo telúrico e humano sobre bases de justiça duradoura. (...) Só uma coisa é ilimitada: a avidez de mudança ou a instabilidade que o aborrecimento determina". (Fidelino de Figueiredo – *Paixão é Ressurreição do Homem*, Lisboa, Portugália, Editora, s/d).

Realmente, o âmago do absoluto será conhecido – talvez – após a morte. Mas na "instabilidade que o aborrecimento determina", estão de acordo os dois escritores.

"Nada me prende a nada. / Quero cinqüenta coisas ao mesmo tempo. / Anseio com uma angústia de fome de carne / O que não sei que seja - / Definidamente pelo infinito..." (Fernando Pessoa-Álvaro de Campos, in. ob. cit., "Lisbon Revisited" pág. 359). Revela toda a sua angústia pelo indefinido. Tudo é muito concreto, tudo aquilo que ele percebe pelas sensações, mas por isso mesmo provoca uma sensação de esmagamento, um terrível cansaço:

"Acordei para a mesma vida para que tinha adormecido
Até os meus exércitos sonhados sofreram derrota
Até os meus sonhos se sentiram falsos ao serem sonhados.
Até a vida só desejada me farta – até essa vida..."

E isso gera afinal um tédio completo:

"E um tédio que é até do tédio arroja-me à praia". (id., ib.). Existe ainda uma esperança, mas que se traduz pela dúvida de que exista uma solução, um porto final para a procura e a angústia:

"Não sei que destino ou futuro compete à minha angústia sem leme" / (...) "No fim, é só desilusão. Somos, cronologicamente, uma série de *Eus* "contas-entes ligadas por um fio-memória". (id., ib., pág 360).

O homem cada vez se perde mais de si mesmo, pois é um estrangeiro no mundo. E a quem vai se queixar o Poeta? Houve alguém responsável por toda a sua desilusão?

"Mestre, meu mestre querido / Coração do meu corpo intelectual e inteiro! / Vida da origem da minha inspiração! / Mestre, que é feito de ti nesta forma de vida? / ...../ Na angústia sensacionista de todos os dia sentidos / Na mágoa quotidiana das matemáticas de ser, / Eu, escravo de tudo como um pó de todos os ventos, / Ergo as mãos para ti, que estás longe, tão longe de mim!"' (id., id., Mestre, meu mestre querido" pág. 369).

O Mestre era aéreo, espiritual e sereno e ensinou-o a ser assim. Mas o Poeta não conseguiu aprender. Agora não tem o Mestre para ajudá-lo e seu coração não, aprendeu a serenidade do Mestre – sente-se perdido:

"Meu coração não é nada, /
Meu coração está perdido". (id., ib.)

Não se pode apreender a serenidade e a compreensão:

"Mestre, só seria como tu se tivesse sido tu" (id., ib.) No mundo tudo é esforço vão, tudo é mentira, tudo é outra coisa – excesso de sensações que obliteram o conhecimento da verdade. O Poeta sente-se infeliz porque o Mestre lhe deu a ciência de ver, tornar-se superior. Mas ser superior é ser infeliz, ele queria ser apenas humano:

"Depois, mas por que é que ensinaste a clareza da vista, / Se não me podias ensinar a ter a alma com que a ver clara?" (Id, ib, pág. 370). O homem feliz é aquele simples, comum, que vive sem indagações, tranqüilo e satisfeito. Ser intelectual é ser infeliz. Por esse motivo repete-se em Álvaro de Campos o motivo da infância: é o tempo feliz em que o homem vive e não procura o porquê profundo das coisas, é a idade da simplicidade:

"Que noite serena! / Que lindo luar! / Que linda barquinha / Bailando no mar! / Suave, todo o passado – o que foi aqui de Lisboa – me surge... / O terceiro andar das tias, o sossego de outrora, / Sossego de várias espécies, / A infância sem futuro pensado". (Id., ib., "Que noite serena", pág. 412).

Mas justamente essa recordação de um tempo feliz fá-lo, lembrar-se do presente, tão sem significação, que o faz irritar-se:

"Meu Deus, que fiz eu da vida? / Que noite serena, etc." (o etc, usado pelo Poeta é muito significativo. É um poderoso significante parcial, como diria Dámaso Alonso. É a recordação insistente e repetitiva, que, aborrece e amola justamente porque é de um tempo feliz, em que não se percebia sua tranqüilidade, e impossível de se repetir, ou de voltar. Por isso, o Poeta diz: "Quem é que cantava isso? / Isso estava lá. / Lembro-me mas esqueço. / E dói, dói, dói...

Por amor de Deus, parem com isso dentro da minha cabeça".

A idéia da felicidade na infância se repete, e um poema muito significativo é "Aniversário" (pág. 379), em que o Poeta diz:

"No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,
Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma,
De ser inteligente para entre, a família,
E de não ter, as esperanças que os outros tinham, por mim.
Quando vim a ter esperanças, já não sabia ter esperanças.
Quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido da vida".

Revela-se então toda a angústia e todo o sofrimento do homem – repete-se a idéia de que é feliz somente quem "não percebe coisa alguma".

O progresso da humanidade e o progresso do homem (seu amadurecimento, sua passagem para adulto), constituem a revelação da falsidade do mundo e das coisas, que sempre crescem e se dinamizam, apenas para encobrir que, verdadeiramente, não há autenticidade no homem e no progresso material. E á o pensamento que o revela, por isso o Poeta diz: "Pára, meu coração!

Não penses! Deixa o pensar na cabeça!" (id, ibidem, "Aniversário", pág. 380).

Poderíamos finalizar voltando, ao que disse Fernando Pessoa de Álvaro de Campos: "... representa o típico poeta da modernidade, da civilização e da técnica do mundo contemporâneo" – revolucionando a tradicional concepção de poesia, ao referir-se justamente à época em que vive e ao exaltar o seu progresso. Entretanto, Álvaro de Campos mostra o homem como vitima de sua própria inteligência, pois, ao observar o funcionamento das poderosas máquinas de sua criação, verifica a situação de inferioridade em que se colocou, no plano da realização humana – daí ser ele também o intérprete sensível das grandes depressões nervosas, das crises de neurastenia, dos estados de inadaptação.

1970 – n. 223 – p. 11

LEONORANA

(excerto de)
15 VOLTAS SOBRE UM VILANCETE DE LUÍS VAS DE CAMÕES

Ana HATHERLY

VILANCETE

Descalça vai para a fonte
Leonor pela verdura
Vai formosa e não segura

1ª VOLTA

a manhã acontece quando no movimento aparente da sucessão
dos dias e das noites a terra de súbito ilumina o sol
não tão de súbito porém que o dia acontece lentamente
acontece tudo lentamente porém só de súbito se torna real e súbito
é tudo o que foi lentamente acontecendo até o momento
de explodir em realidade súbita
de súbito é manhã como de súbito
brota uma fonte e tão subitamente intermitente como o dia
a fonte é uma súbita intermitência fenômeno que se explica
pelo princípio do vaso de tântalo e toda a magia
de uma fonte resulta do súbito escoamento do ramo maior
de um sistema de comunicantes cujo sifão escorvado permite
a passagem do formoso líquido de um vaso para outro existente
pelo seu fluir e origem da origem fluente e como leonor
é um produto da sucessão dos dias e das noites e do facto
de erguer-se de seu leito onde esteve intermitente durante
a noite escura e subitamente
irrompe a fonte o dia leonor poisa o pé no chão frio vaso
onde nasce a verdura e na ponta de seus dedos estremecem
os filamentos das nervuras das folhas pela verdura e leonor
treme e seus nervos estremecem até ao registro das sensações
e a mensagem da verdura está na origem de seus nervos
motores
transmitirem ordens por seu corpo e os belos músculos
motores
flectem em sua perna para trás em sua coxa para cima
em seu ventre para dentro em seus ombros para diante
e em sua cabeça para baixo e os músculos orbiculares recebem
a mensagem da verdura e quase cerram
suas belas pálpebras e sua pupila se contrai e um arrepio
em seus seios endurece a rosada floração de seus mamilos

e tudo isto acontece na intermitência do mecanismo
da sensibilidade só
porque é manhã e surge o dia
e brotam as fontes e há verdura

2ª VOLTA

quando leonor acordou pela manhã estava nua.
acorda e sente essa verdura irmã da formosura.
das fontes e da verdura, estende o pé e pisa o chão.
descalça e treme, de verdura pela formosura da
manhã primeiro, jacto da fonte da verdura seu pé.
descalço. treme. de frio como. tremem as faces
da verdura abrindo. suas bocas à aragem fria da manhã
segura. como a fonte. segura. da verdura da.
aurora e nua como leonor fremente pela verdura e tão.
formosa como a fonte que irrompe de súbito como. o.
dia estende o pé. descalço para. fora. do leito
da fundura da noite em. que dormem as fontes a verdura.
a formosura e leonor. insegura ergue. se. a caminho
pela verdura. e na verdura. colhe.
Formosura vai para a fonte nua.

3ª VOLTA

deslaça vai para a fonte. leonor pela verdura.
para a fonte vai segura. leonor e não formosa. vai
descalça. vai verdura. leonor pela formosa. e não segura.
verdura. e não vai para a fonte .vai leonor. e vai descalça.
pela fonte. para a descalça verdura. a fonte vai
descalça. pela leonor verdura. pela segura. pela formosa.
para a descalça. pela e não vai. para a leonor. vai e não para.
pela formosa. não para a. fonte e leonor. vai não verdura.
pela descalça. para a segura. e não p´ra vai. não para a fonte.
leonor para. segura vai. p´ra não descalça.

5ª VOLTA

descalça leonor a verdura da formosa e sem usura
a fonte segura da mui escura e pura e na verdura
leonor dura enverga a formosura na cinta leonor pura
cordura queimadura dura da formosura cura a de sua
dura figura de doçura fonte de amargura dura e tanta formosura
tem seu pé que a fonte dura e então descura
a e corre leonorpura envergando escura a profundura
mura em sua altura e formosura pura e então dura a mente obscura
da impura mordidura fonte segura pela mão a hora cura
funda urdidura da tessitura dura e pura da verdura insegura
e enão mura a demorada pura leonorpura sua formosura dura
comissura pura da tortura da que situra

e enão leonorpura pisadura longa e ansiedura mentepura
captadura a dura fechadura e portadura da dura
leonorpura sentedura asseguradurapoura saltadura
de seu leitopura dura leonorpura

7ª VOLTA

descalça ia leonor.
ia lesta e ia. ia àfonte leda efria. afonte corria.
leonor apenasia. pela aragem fria. pela manhãia. sorria e ia.
pela aragem fria. leonoria. leonorana leonoria. anaía bela e ia.
sorria e ia. leonoria leonorana. pela manhana. florelia floribela.
anaflor. anaflora anafloreana. leonorana. ana&bela e ana&ana.
oh leonorana. diz quem te ana. leonorana. floriala. floriela.
floriana. oh leonorana. leonorana. leonorfesta. leonorfasta.
leonorafasta. leonoresta leonormestra. mestra&ana. leonorana.
oh leonorcravo. leonortravo. comigo te trago. oh leonorana.
que me insana. oh insulana. leonorilha. minha anafilha. arvoreana.
leonorana. oh lucibela. oh lucidor. aleonor. analeonor. oh leonorana.
oloreana leo&ana. leão de ana. oh quem te ana. leonorana.
amadisana. anatisana. eleonoria. eleonorana. miridiana. rio de ana.
leonorana. oh quem te ana. leonorana. leonorala. leonorola. ancorola.
anacoreta. leonoretta. rosaliana. leonorana. leonorinda. leonorana.
à la ventana leonorana. oh analivia. lívida&ana. viridiana.
analionor. Anabellana. a la fontana. leonorana. oh quem te ana.
leonorana. leonor&ana oh leonorana

1971 – n. 230 – p. 7

APARIÇÃO – UM ROMANCE VERTICAL

Duílio GOMES

Aparição – Vergílio Ferreira – Portugália Editora, 6ª Edição – 1968 – 184 páginas.

"As palavras são pedras. Toda a manhã lutei com elas para me exprimir" (p.44).

Vergílio Ferreira coloca-nos diante de três problemas básicos em seu romance: o tempo, a morte, a arte. Inicialmente fique claro que a intencionalidade do autor é perscrutar o interior humano e, apenas secundariamente, contar uma estória. É visível desde a primeira página uma intenção quase ensaística: a inquietação de transcender os limites da narração linear. Ação e enredo são elementos que aparecem não como finalidade, mas em função da técnica narrativa preocupada em exprimir com palavras a relação indivíduo e universo. Aqui se entende o ritmo lento de *Aparição*, o ritmo da memória. Constituído na primeira pessoa, resulta bastante impregnado de atmosfera lírica, em que o sentimento de Alberto (por coincidência: poeta!) consegue diluir os fatos, liberar os fatos de sua disposição cronológica.

O Tempo adquire uma dimensão de personagem: o Tempo é o ser dentro do tempo, ou seja, Alberto irremediavelmente preso no presente às lembranças do passado: "... eu estou aqui, EU, este vulcão sem começo nem fim, só atividade, só estar sendo, EU, esta obscura e incandescente e fascinante e terrível presença que está dentro de tudo o que faço e vejo e onde se perde e se esquece. EU! ora este "eu" é para morrer. Morre como a intimidade de uma casa derrubada". (p. 47) Preso à engrenagem do tempo, Alberto é o ser à mercê das aparições das coisas, dos seres, das idéias, da morte. Tudo o que existe traz essa marca da temporalidade: o antigo e o novo são uma única e mesma entidade: "este vulcão sem começo nem fim". É dentro do tempo que se prende sua angústia existencial, não que o autor seja um existencialista de escola e sim um existencialista-a-se-modo, em conseqüência de sua própria experiência de vida. Vergílio Ferreira empreende em *Aparição* o processo "mise en abime": revelar as iluminações definidoras da existência, as impressões momentâneas que sacodem o espírito entre o apolíneo e o dionisíaco: "Conheço-me o deus que me criou o mundo, o transformou, mora-me a infinidade de quantos sonhos, idéias, memórias, realizei em mim prodígios de invenções, descobertas, que só eu sei, recriei à minha imagem tanta coisa bela e inverossímil" (p. 11) e a seguir: "Mas tudo isto é quase falso". Ainda: "Não tenho saudades de mim, não tenho saudades de nada: amanhã é o dia de hoje. O que me seduz no passado não é o presente que foi – é o presente que não é nunca". (p. 152) Alberto oscila entre a clareza dos conceitos (sua verdade interna) e a obscuridade dos sonhos: "O sonho, o alarme, o mistério, a presença de nós a nós, a interrogação, o mundo submerso de nossa intimidade". (p. 110)

A morte é uma realidade injustificável da qual não se pode fugir: "Portanto eu tinha um problema: justificar a vida em face da inverossimilhança da morte. E nunca até hoje eu soube invejar outro. Nada mais há na vida do que beber até o fim o vinho da iluminação e renascer outra vez". (p. 49) A colocação da morte nos termos acima tornou-se famosa na atual literatura portuguesa (Abelaira, talvez o mais importante romancista contemporâneo a cita no romance *Enseada Amena*). Essa obsessão se explica pela morte de Sofia, assassinada no final do livro. Alberto de certa forma sente-se o culpado desse fato, tanto que na tradução de Vergílio de Sofia, a quem Alberto ensina latim, dá-se a versão de "hopes" para assassino: "Que assassino foi este que entrou em nossa casa". Numa excelente passagem em plano

onírico Alberto vê na morte do cachorro a simbologia da morte de Sofia: “Ora no cão eu pude sentir obscuramente uma pessoa”. (p. 142) Uma vez no plano da ficção seria ingenuidade procurar motivos da culpa de Alberto. Conclusões científicas aqui perdem o sentido e Vergílio Ferreira sabe que “uma palavra pode ser tão criminosa como uma punhalada”. (p. 115) Ou: “Mais real do que o nascer era o morrer. Porque quem nasce é ainda nada. Mas quem morre é o universo, é a pura necessidade de ser”. (p. 68)

A problemática da arte é conseqüência do *ser no tempo* e não atividade paralela: “Não escrevo para ninguém, talvez; e escreverei para mim? Escrevo para ser”. (p. 203) Através da literatura Alberto se faz criador, na medida em que trabalha a palavra como o arquiteto ou o pedreiro noutra dimensão (“as palavras são pedras”) e consegue inaugurar situações novas. *Aparição* transmite esse encantamento com as palavras – esta sua potencialidade enquanto retrata a dualidade da existência entre a arte e a realidade. Enquanto romance que procura desvendar o íntimo de determinada personalidade, realiza-se plenamente. A questão é aceitá-lo dentro do seu gênero de romance intimista, e a desvantagem do rótulo. Não quer divertir ninguém. Atrás da estrutura romanesca um tanto monótona e pouco movimentada, possui, porém, a riqueza conferida pela dimensão que o salva.

1971 – n. 232 – p. 7

SURREALISMO PORTUGUÊS

Edgard Pereira dos REIS

Não se pode hoje ignorar o surrealismo português, que, apesar de toda a herança do surrealismo francês, muita contribuição apresenta no campo da contestação, da sátira, do erotismo. Posterior 30 anos ao movimento de Breton, o movimento em Portugal também se apresentou com manifestações de rua, exposições. Pode-se falar mesmo que há diferenças fundamentais num e noutro: o surrealismo francês acreditava que o principal era destruir o mundo organizado, transformando-o em caos para uma nova organização; o surrealista português já aceita o mundo como um caos e age a partir daí com a palavra.

Dois nomes se impõem: Mário Cesariny de Vasconcelos e Antônio Maria Lisboa. O primeiro preocupa-se com o mágico, ou seja, a forma com que o homem penetra na magia. O importante é encontrar os princípios primeiros: "até que só reste o *a* o *b* e o *c* das coisas" num mundo de carências, onde não há lugar para nós, mas para eus. É através do mágico que o poeta constrói um mundo subjetivo, interior, invertendo os dados de maneira diferente de tal modo que a vida real seja a vida pensada. O que importa é o real interior, a ordem do inconsciente, em que o amor será não só forma de comunicação e conhecimento, mas meio de libertação e ponte de harmonia com as coisas. A obra de Antônio Maria Lisboa se constrói a partir da contestação da sociedade. Contesta o mundo e a própria visão que se tem do poeta: alguém encarregado de fazer poemas. Sabe que "a construção dos poemas é uma vela aberta ao meio / e coberta de bolor", é "olhar uma paisagem em frente e ver um abismo / ver o abismo e sentir uma pedrada nas costas / sentir a pedrada e imaginar-se sem pensar de repente / NUM TÚMULO EXAUSTIVO". Conjugar o trabalho lento com o instante passageiro das sensações – eis a tarefa proposta ao poeta, diante da qual sente-se impotente. Por ser artista, dotado de maior sensibilidade, a percepção do poeta diante do mundo atual é absurda. Absoluta descrença nos valores tradicionais da humanidade (ela existe?). Enfileira um cortejo de atitudes como:

"fazer gestos no café até espantar a clientela"

"pregar sustos nas esquinas até que uma velhinha cais"

"contar histórias obscenas uma noite em família"

"narrar um crime perfeito a um adolescente loiro" etc...

O automatismo aqui se entende como uma atenção obsessiva levada aos limites do absurdo. A libertação das imagens – uma forma de apreensão do mundo. Apesar de dizer: "Não é uma mensagem que temos para decifrar – mas uma mensagem que temos" – é a força de muito decifrar que se depeende seu anseio de liberdade, de justiça, de pureza, de dignidade. Rimbaud e Lautreamont aparecem como obsessão, foram pessoas que viveram de modo sábio, embora considerados malditos pela sociedade. Antônio Maria Lisboa morreu também novo, aos 25 anos, tendo publicado *Ossóptico, Isso Ontem Único, A Verticalidade e a Chave* entre outros livros.

Está na hora de se ler a poesia que é imaginação, porque a poesia projeção do eu interior está cansado ou já acabou. Não encontrando o original, você pode pedir uma dessas boas antologias de novíssima poesia portuguesa, coisa que só eles sabem fazer.

Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa – Maria Alberta Menéres, E. M. de Melo e Castro – Círculo de Poesias – Livraria Morais Editora – Lisboa – 1959.

1971 – n. 235 – p. 5

POSIÇÃO DE FERNANDO PESSOA

E. D'Almeida VITOR

Com Fernando Pessoa, revitaliza-se a poesia portuguesa, que entrara em decadência, eventualmente nela destacando-se um e outro vulto como Quental, Nobre, Junqueiro, João de Deus, Pessanha, ou Cesário Verde; depois de ter alcançado culminâncias líricas com Camões e Bocage.

Mesmo sem se ter podido realizar plenamente, obrigado que foi a conter o ímpeto criador pela reação ambiente, ainda assim, deu nova dimensão ao lirismo, em versos de grande originalidade em seu imaginísmo, numa bem sucedida experiência estética, destinada a perdurar, na influência exercida nas gerações a eles posteriores.

Essas limitações que foram impostas ao seu talento criador, haveria ele de evidenciar em queixas, que deixa se escoarem em sua correspondência a amigos, enquanto se isolava para se sublimar na criação eventual. Conservou, no entanto, a consciência de sua contribuição para essa outra Renascença portuguesa, no movimento Modernista que liderara com Sá Carneiro e Luís de Montalvor (Luís da Silva Ramos).

Fernando (Antônio Nogueira de Seabra) Pessoa, nascendo a 13 de junho de 1888, em Lisboa, com o ter ficado órfão de pai aos cinco anos de idade, por força do novo casamento de sua mãe, dois anos depois, foi levado a viver em Durban, na África do Sul, onde o padrasto – comandante João Miguel Rosa, nomeado cônsul – fora servir. Ali fez os estudos primários e de humanidades, destacando-se no trato da língua inglesa, a ponto de conquistar o Prêmio "Queen Victory" (criado, então, para distinguir os melhores alunos do idioma), ao habilitar-se para cursar a Universidade de Cap Towne. Issop foi em 1903: tinha, nessa época, 15 anos.

Dois anos depois, porém, abandonava os estudos, para acompanhar a família de regresso a Portugal. A educação inglesa, entretanto, havia marcado profundamente seu sentimento e sua orientação intelectual. O retorno a Lisboa marca o início de sua atividade literária – desde tenros anos ensaiada – com a publicação dos primeiros versos na revista "Águia"; e onde já demonstrava uma personalidade autonômica.

Com Sá Carneiro (talvez seu único intimo amigo) e com Montalvor, funda e dirige o período "Orfeu", que seria o órgão de divulgação das primeiras manifestações da renovação poética contida no *paulismo* – evidentemente, ainda sob a influência do simbolismo francês, através de Camilo Pessanha, ou de Antônio Nobre, até mesmo das leituras inglesas de seu constante interesse.

Desdobra-se na heteronímia de *Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis ou Bernardo Soares*, pluralizando-se na versatilidade de uma criação independente entre si, na simultaneidade de expressões poéticas, como a desdobrar sua personalidade, a fim de mantê-la íntegra. Sem embargo, ele próprio se cristaliza, enriquecendo a lírica portuguesa que germina da semente camoneana, crscendo através de Bocage, de Quental, de Cesário Verde e de Camilo Pessanha. Na Sua linguagem poética, onde os sentimentos têm forma original, está contida uma mensagem transformadora, que somente mais tarde haveria de ser compreendida e reconhecida como ideal estético, na maturidade das gerações que lhe foram coesas.

Dispersa-se, porém, na boêmia de sua época. Ficando sua obra fragmentada numa colaboração descontinuada em "Antenas" – que fundou com Raul Vaz, dirigindo-a de 1924 a 1925; na "Revista Contemporânea": em "Portugal Futurista", "Centauro", "O Momento"; e, afinal, em "Presença", que iria representar uma corrente de pensamento, aglutinando a força

da inteligência de um grupo de escritores novos, projetando-se no tempo em suas implicações no processo literário português, até os nossos dias.

A essência lírica da poesia de Fernando Pessoa não tem um paralelo a exemplificá-la; é a tempo mística em seu humanismo pagão e épica em sua concepção da existência, no que terá influído, por certo, sua condição psicológica de dipsômano. Não foi anulada, contudo, sua personalidade intelectual, por se ter desdobrado na heteronímia que o identifica pela força do talento criador.

Não há exagero em considerá-lo um dos maiores poetas portugueses; só ele é capaz de ombrear-se com Camões e Bocage; tanto mais pela contribuição que lhe correspondia dar à transformação da poesia lusa, criando estímulos renovadores, com uma nova dimensão poética para o sentimento, num requinte de imaginísmo, que atende ao seu anseio de originalidade.

Mas essa, será apenas uma etapa em sua promoção estética. São de 1918 seus primeiros livros *Antinous e 35 Sonnets*, antes mesmo que tivesse publicado algum livro em seu próprio idioma. O domínio absoluto da língua inglesa, levou-o a nela cinzelar muitas de suas melhores poesias que, uma vez mais, surgem em *English Poems, I – II e English Poems, III – IV*, o que torna sua obra ecumênica em sua motivação e em sua estrutura.

Entrementes, publicava na imprensa diversos ensaios, literários e de crítica; além de, eventualmente, escrever alguns contos policiais, num estilo muito pessoal; de temas medíocres, no entanto, dos quais se salva, apenas, o suporte da imagem poética.

O suicídio de Sá Carneiro, em Paris, magoou seu sentimento, reduzindo-lhe as defesas contra a reação ambiente, com a qual tentou ainda dialogar, sem grande êxito, todavia. Haja visto o incompreensível 2º lugar que lhe foi concedido num concurso de Poesias (Prêmio "Antero de Quental"), com seu único livro de versos publicado, em vida, na língua portuguesa – *Mensagem* (1934).

Após sua morte, uma excelente edição de sua Obra Completa (8 volumes), permitir-nos-ia conhecer a extensão de seu espírito, impondo-nos admiração por sua grandeza como poeta e até como ensaísta.

Sua obra, vista em conjunto, irá revelar-nos a clausura de seu sentimento. Ele era um inibido confesso: "Sou um tímido e tenho repugnância de dar a conhecer as minhas angústias", escreve em seu "Diário". Por isso, em sua vida não existem lances afetivos: o afeto, ele o reduz à procura do Absoluto, partindo do Relativo de sua existência.

Sua obra, concepcionalmente harmoniosa, só agora iria atingir sua destinação como mensagem renovadora – ainda não de todo entendida – justificando a biografia que se acumula interpretando-a de modo vário.

Com sua morte a 20 de novembro de 1935, seu espírito projetou-se no tempo presente, impondo a revisão dos conceitos que a reação da mediocridade formulou sobre ele; emergindo, então, Fernando Pessoa da quase obscuridade em que viveu, para ocupar um lugar de absoluto relevo no quadro poético dos povos de língua portuguesa.

1971 – n. 249 – p. 4

UM ROMANCE DE ATMOSFERA

Leodegário A. de AZEVEDO

Aparição, de Vergílio Ferreira, é um romance de vanguarda por sua preocupação filosófico – ensaísta. Mas o seu arcabouço, a sua estrutura íntima é ainda do romance tradicional, com personagens bem definidas (embora sem qualquer preocupação psicológica intencional), e descrição de ambiente externo à Eça de Queirós. Isso, é claro, não tira o mérito da obra, nem lhe rouba o seu caráter de modernidade. Mas o fato é que as descrições de ambiente exterior se fazem em linguagem de romance tradicional, revelando uma atitude predominantemente impressionista. Aliás, do ponto de vista da linguagem, Vergílio Ferreira é um clássico, é um apolíneo, não apenas pela correção professoral da fase, sempre castiça, mas sobretudo pela clareza e simetria dos períodos. Apenas quando penetra no ensaio ou quando o ensaio penetra no romance, a sua linguagem adquire certo poder operacional, revigorando-se. Mas não é certamente pela linguagem que Vergílio Ferreira é um romancista atual. Nesse particular até nos parece que a tradição predomina, sem qualquer evidência de maior arrojo. E isso, afinal, se é uma qualidade, por outro pode revelar certa fraqueza de estilo, sobretudo mediante a observação de que somente após a conquista de uma linguagem é que se pode revelar uma visão do mundo. Dir-se-á, talvez, que esse mal ou esse bem – tudo depende do ponto de vista em que nos colocamos para a apreciação do problema – é comum ao romance-ensaio. Aqui, com efeito, a linguagem quase se aproxima da língua escrita do próprio ensaio, onde a lógica e o apego a certo convencionalismo predominam. Queremos dizer: a linguagem do ensaio tem o seu jargão característico. As experiências estéticas da linguagem, por isso mesmo, encontram pouco abrigo nesse tipo de ficção, que tem em Vergílio Ferreira um de seus exemplos mais autênticos na literatura portuguesa contemporânea.

Realmente, ao construir o seu romance, Vergílio Ferreira põe a sua preocupação central não no fenômeno, da linguagem como criação artística, mas no próprio ideário filosófico de que a sua ficção vai impregnar-se. Com isso ganha o romance-ensaio, mas em prejuízo da linguagem, que nele não se reinventa criadoramente. O seu estilo, pela clareza e coerência, é clássico. Dir-se-á, talvez, em oposição ao que afirmamos, que a própria preocupação filosófica leva consigo uma expressão de linguagem, o que está muito longe de ser negado por nós. Mas de uma linguagem filosófica e não estética, bastante válida para os fins a que se propõe, em particular por seu aspecto operacional, mas sempre de uma linguagem que não se reinventa artisticamente. Nem é desconhecido que o escritor põe o ato de pensar acima do próprio fenômeno da linguagem numa posição idealista que responde, de certo modo, por esse aspecto pouco inovador em seu romance. Quando Vergílio Ferreira se voltar decisivamente para a pesquisa da linguagem, se é que algum dia fará isso, por certo haverá uma revolução expressional em seus romances.

Quanto ao tipo de ficção, ele é necessariamente moderno. O seu universo angustiado, produto de uma visão fenomenológica e existencial do homem, mergulhado no micro-universo de si mesmo, vai centrar em seu romance uma problemática ontológica. Trata-se da aparição do homem, do ser ao ser, face a face. Essa "aparição" soluciona-se de modo diverso entre personagens, pelo menos entre os personagens, pelo menos entre as personagens que descobrem o problema, pois grande parte delas nem chega a descobri-lo. Como procuramos indicar, as soluções humanamente encontradas pelas personagens são diversas, indo da acomodação à loucura. Haja vista a própria solução metafísica de Alberto Soares – em

contraste com a solução alucinante do Carolino (o Bexiguinha), ou a solução de Ana, após a descoberto do problema, dele refugiando-se na tranqüilidade do lar e na religião. Veja-se ainda a solução de Sofia, que uma solução na falta de solução, por mais paradoxal que isso possa parecer, ou mesmo a solução de outras personagens secundárias, como é o caso do engenheiro Chico, que apenas viu em Alberto Soares o responsável pelo mais trágico acontecimento do romance. A análise dessa multiplicidade de soluções, como procuramos indicar, constitui um caminho de penetração e de desmonte crítico da obra. Não são, evidentemente, soluções de caráter psicológico, mas de caráter filosófico. Nesse particular, embora cada personagem criada pelo romancista tenha, como não podia deixar de ser, uma psicologia, não é a análise psicológica das personagens que irá preocupar o escritor. A sua preocupação única e exclusiva é de cunho filosófico, pois ele próprio penetra na pele de Alberto Soares – que é inclusive professor, como o próprio Vergílio Ferreira – para descortinar uma visão do mundo, que deita as suas raízes nas teses do existencialismo. Isso faz de Alberto Soares uma personagem central e poderosa, transformando-se no eixo da narrativa o que dele emana. Assim, o ponto de vista é interno, de primeira pessoa, pois tudo está centralizado em torno do próprio Alberto Soares, espécie de agente catalizador de reações humanas, mas de reações encaradas de um ponto de vista sempre filosófico. Não se trata, assim, de um romance de personagens mas de um romance-ensaio, ideologicamente comprometido com as teses básicas da fenomenologia e do existencialismo. Nesse nível de construção técnica do romance, que é o nível das personagens, observa-se ainda que elas são esféricas (as principais) e planas (as secundárias). Desse modo o escritor habilmente se vale de um recurso tradicional para os fins específicos do seu romance de cunho filosófico. Quanto à função, há uma personagem (o narrador protagonista) no meio de outras personagens de função contrastiva e de função antagônica, além das confidentes e das secundárias. O método de apresentação de todas elas é predominantemente implícito ou dramático, o que muito recomenda a técnica do romancista, pelo menos nesse particular. Mas o que sobretudo caracteriza a construção das personagens em *Aparição* é a problemática do homem centrada no próprio homem, numa espécie de humanismo integral, sem deuses ou mitologias, pois o homem é o próprio deus de si mesmo. Isso, aliás, confere ao romance um caráter marcante de modernidade, apesar dos recursos tradicionais de que o escritor ainda se vale.

Ao contrário do que propõem certas técnicas de vanguarda, no que se refere à abolição da intriga, o romance de Vergílio Ferreira é ainda um romance de enredo. Não se pode dizer, com efeito, que o escritor tenha aderido à linha joyceana ou mesmo à linha do *nouveau roman* – nem essa foi a sua preocupação – ao analisar-se a obra. O que se dirá é exatamente o contrário, embora o enredo do seu romance se estruture de forma bem diversa da estruturação que se encontra no chamado romance tradicional, bem representado por Eça ou Camilo na literatura portuguesa. Por certo que há etapas bem delimitadas do enredo em *Aparição*, numa estrutura orgânica, com apresentação e clímax, além das involuções que dão interesse à narrativa. Mas não é uma organização tradicional de enredo que há em seu romance, muito concorrendo para isso o fato de se tratar de um romance em que a expressão do tempo adquire importância excepcional. A busca de um tempo único para a narrativa, nesse romance em que o passado se presentifica, não escapando dessa presentificação inclusive o futuro, introduz uma série de planos temporais cruzados dentro do enredo, fato que em si lhe dá um caráter de atualização romanesca, afastando-se dos esquemas tradicionais. Aliás, a expressão do tempo na obra desse romancista está exigindo um estudo de profundidade, que ainda não se fez, embora já tenha sido aflorado por vários críticos e dos mais conceituados.

No que se refere ao tempo, não há tempo deliberadamente retardado (não se trata, como assinalamos, de um romance psicológico), nem tempo acelerado na técnica narrativa de Vergílio Ferreira. Os episódios transcorrem sempre no tempo norma, embora algumas vezes se retardem em função das digressões filosóficas que o romance apresenta, mas digressões

pertinentes à própria narrativa. Assim, quando ocorre retardamento do tempo na narrativa, o fato não se prende a qualquer preocupação de ordem psicológica, mas sempre a uma preocupação de ordem filosófica.

O ambiente também aparece em seu romance de algum modo comprometido com os esquemas tradicionais. Aqui a influência de Eça transparece claramente, mas assimilada de maneira criadora pelo romancista. O mesmo em relação à linguagem, como já observamos, inclusive a propósito dos comentários feitos sobre a sua técnica de adjetivação. Não se trata é verdade, da apresentação de um ambiente físico excessivamente descritivo, como era comum no romantismo ou no realismo, mas ainda se trata de um ambiente descritivo. Assim, os fatores físicos aparecem, ao lado de fatores mentais, os últimos respondendo por certa estruturação de atmosfera provinciana. Mas o valor pictórico na descrição ambiental não compromete o romance de forma alguma, por ser bem dosado. Nem mesmo se dirá que a força ambiente do local em que os episódios ocorrem tenha qualquer predominância. O que predomina, na realidade, é a atmosfera criada pelas idéias de Alberto Soares, levadas a um meio provinciano, para aí desencadear um processo angustiante de revelação do ser. Mais uma vez, portanto, o caráter de modernidade se revela, nesse nível estrutural do romance, por força de seus compromissos filosóficos. Com efeito, se tal fato não se verificasse, a apresentação do ambiente em *Aparição* estaria irremediavelmente vinculada a esquemas tradicionais, embora recriados pelo escritor.

A seleção e o arranjo do material romanesco são feitos com habilidadetécnica. Os episódios-incidentes de forma alguma se desarticulam no contexto geral na narrativa, pois nesse contexto se integram admiravelmente. Em particular, o arranjo do material romanesco é bem dosado e bem articulado, criando um permanente fio de interesse entre o que é narrado e o leitor. Aqui, o que vale não é apenas o que se narra, mas o modo de fazê-lo. Habilmente, com efeito, o material é disposto em *Aparição*, segundo um ponto de vista interno. E mais uma vez, como elemento unificador desse material romanesco, bem selecionado e bem disposto, surge o caráter filosófico que responde pela unidade da obra, em plano de ficção em que a permanente atitude do escritor é a de reflexão crítica em torno do ser, que se auto-descobre, para enfrentar problemas angustiantes, como o da morte e o da inexistência de Deus.

Cabe, então, perguntar, em síntese e em conclusão, até que ponto esse romance filosófico poderia ocupar uma posição de vanguarda na ficção portuguesa contemporânea. Um romance-filosófico, mas sobretudo inovador do ponto de vista temático e do ponto de vista ensaístico. E a resposta, evidentemente, será favorável a Vergílio Ferreira, transformando-se o seu humanismo integral numa das alas que põe o romance português de nossos dias numa posição de pesquisa e de legítma vanguarda, na medida em que procura novos caminhos. O seu realismo não é um reflexo do real, mas o real desse reflexo. E isso significa que o elemento ideológico, na ficação de Vergílio Ferreira, passa por uma transformação artística, resguardando-se assim a autonomia do processo estético, para utilizarmos uma expressão de Badiou. É claro que o elemento ideológico conduz a narrativa, mas incorporado a um processo de criação estética, o que dizer que no romance se instaura uma nova realidade, que é a própria realidade do romance.

1971 – n. 264 – p. 5

SOBRE VERGÍLIO FERREIRA – I

Maria Lúcia LEPECKI

NÍTIDO NULO: MEMÓRIA E CRIAÇÃO

O último romance de Vergílio Ferreira, pela sua complexidade, sugere considerações de várias naturezas. Tentaremos aqui uma análise de seus aspectos mais significativos, tendo bem presente, contudo, o fato de que nem de longe se esgotarão ou se abordarão todos os problemas do romance. Pretendemos apresentar a nossa tentativa de leitura da obra correlacionando-a, tanto quanto possível, com pelo menos dois outros romances de Vergílio Ferreira: *Alegria Breve* e *Estrela Polar.*

Nítido e Nulo é uma narrativa em primeira pessoa, organizada em torno de duas características que definem à personagem-narradora: a capacidade rememorativa e a imaginativa. Estas capacidades chegam a assumir, à medida que o romance se desenrola, o caráter de *necessidade.* De fato, para a existência do romance, era absolutamente necessário que a personagem *se recordasse* e que *imaginasse*. Enquanto utiliza a memória, a personagem faz narrativa retrospectiva, o que significa que dentro da economia interna do romance o narrador deve reportar-se ao *conhecimento* de um fato passado que, sendo por natureza fictício, na medida em que se integra no mundo romanesco, é o núcleo mais real a partir do qual se organiza a personagem como escritora de uma história. Há, portanto, em *Nítido Nulo*, um "real objetivo" constituído pelo passado rememorado e um "real predominante subjetivo", constituído, de um lado, por uma certa reelaboração e interpretação do mesmo passado bem como pela elaboração e interpretação do presente.

Sob o ponto de vista temporal, temos assim dois momentos: o passado, a que se poderia chamar o *pretexto* da narrativa; o presente que complementa os dados, já fornecidos pelo passado, sobre a maneira de ser e de estar no mundo da personagem. É pelo conhecimento de Jorge no presente que se chega à compreensão de certos aspectos do seu passado. Desta forma, as duas coordenadas temporais não se opõem; pelo contrário, interpenetam-se e complementam-se. Há momentos do passado que se presentifica, seja por artifícios de linguagem (o uso do presente do indicativo em cenas passadas), seja por se tornarem obsessões na mente de Jorge (o caso de "discursador"), seja ainda por um processo de materialização através do qual, pela força da palavra, o narrador faz surgir à sua frente, dentro da cela da prisão, pessoas com as quais conviveu em outras épocas.

Muito se podia dizer sobre o problema da palavra em *Nítido Nulo*. Não é este, contudo, o objetivo da presente análise. Anotemos apenas que, já nos outros romances de Vergílio Ferreira, principalmente nos que mais de perto antecedem *Nítido Nulo*, a palavra estava intimamente ligada ao processo de descoberta e de conhecimento do mundo. Pela *denominação* de fatos, seres e coisas, a personagem *conhecia*. Pode dar-se o caso, como em *Estrela Polar*, de a palavra, mais especificamente, talvez, o nome próprio de pessoa, servir à denominação de um mundo ambíguo e confuso, de contornos fugidios. Coisas que são e não são ao mesmo tempo, personagens que se fundem e se separam, limites discutíveis e talvez inexistentes. De qualquer forma era a palavra que, já aqui, consubstanciava a forma de conhecimento: à ambigüidade do verbo corresponde a ambigüidade da realidade e a pouca nitidez da personagem. Pode dizer-se que este uso da palavra, nos romances anteriores, indicava um mundo em si extremamente fluido, *cuja organização a personagem procurava*

perceber. A palavra era, assim, um elo de ligação entre um indivíduo e um mundo. Em *Nítido Nulo*, o poder da palavra cresce: ela não apenas denomina, identifica os fenômenos, mas ainda pela sua própria força cria, presentifica, materializa o objetivo ou a pessoa.

MEMÓRIA e IMAGINAÇÃO

Voltemos à análise da estrutura narrativa de *Nítido Nulo*. O núcleo ficcional básico do romance encontra-se na colocação da personagem – narradora em uma situação: trata-se de um prisioneiro que, na cela, enquanto aguarda a execução da sentença de morte, *rememora* e, ao mesmo tempo, *ficciona* da personagem: uma, a que chamaremos "pseudo-memoralismo" e outra que designaremos como "criação imaginária propriamente dita". A expressão "pseudo-memorialismo" abrange dois estratos diversos da narrativa: "memorialismo" refere-se ao estrato da personagem. É constituído pelo que já chamamos o real objetivo de que ela se lembra ao longo da narração. "Pseudo" evoca o estrato do leitor (e, em certa medida, até o do Autor), visto como *Nítido Nulo* é um mundo literariamente imaginado e enquanto tal, artificial ou artificioso.

O pseudo-memorialismo serve de pretexto ao narrado para a criação do microcosmos romanesco, integrado ainda por uma faixa de natureza nitidamente imaginativa. O imaginativo – ou ficcional *interno* de Nítido Nulo – surge na própria organização da seqüência narrativa, pela liberdade que tem o narrador de colocar os fatos como lhe apetece e onde lhe apetece. Fugindo à cronologia estrita ou à lógica absoluta, o narrador cria uma *imagem* do real objetivo que lhe serve de apoio à narração. Em conseqüência, naturalmente, finge, imagina, elabora ou simplesmente ficciona. Encontra-se ainda o caráter imaginativo do romance em cenas específicas, de natureza simbólica (algumas com acentuado sabor surreal), bem como na riqueza imagística, na ocorrência da palavra poética e na própria seqüência irracional das idéias.

A personagem-narradora de *Nítido Nulo* caracteriza-se, pois, por ser uma criatura na qual convergem duas maneiras de estar aqui e agora: a rememorativa que explica e justifica, no plano "objetivo" a sua situação atual (e que se integra mais especificamente no plano da história e do enredo) e a imaginativa, pela qual põe em dúvida a validade das ações antes praticadas, indaga o verdadeiro sentido das coisas e do estar no mundo, descortina uma ambigüidade e um sem-sentido fundamental em tudo o que a rodeia. Desta forma, o imaginativo, que pela sua própria natureza, também integra história e enredo, integra também um outro nível do romance: o especulativo. É por ser criatura imaginativa, ainda que Jorge não se deixa possuir de angústia, mas chega a um tipo de conhecimento e adquire um espírito crítico que lhe permite ver-se a si e ao mundo em distância, portanto em tranqüilidade. Sob o ponto de vista de psicologia da personagem, o imaginário pode ser – e parece que é – indício de maturidade atingida.

DIVINO E HUMANO

Além dos traços acima apontados, o narrador de *Nítido Nulo* apresenta uma característica definidora de grande parte da galeria de personagens de Vergílio Ferreira: a transposição, para o homem, de atributos divinos, como que "pulverizados". Assim é que, principalmente nos três últimos romances do Autor, a personagem principal (e por três vezes até as secundárias) é ao mesmo tempo criadora e destruidora, onisciente, onipresente (porque pode configurar na imaginação espaços e situações em que não se encontra fisicamente), justiceira. Mais do que isto, a personagem de Vergílio Ferreira é, como a divindade, um mistério. Nunca se revela em totalidade, deixa-se perceber por ações, reações ou palavras que ao mesmo tempo velam e desvelam.

Em *Nítido Nulo* o atributo divino da criação exerce-se preponderadamente ao nível da nível palavra. É ela que faz não só o discurso, mas que cria situações na narração. Exemplo disto são as materializações a que nos referimos. Quando o protagonista profere o nome de uma personagem, ela surge diante dele como pessoa real, viva, capaz de dialogar e de comparticipar do seu mundo. Outro atributo divino constante em Vergílio Ferreira e presente em *Nítido Nulo* é a paternidade. Com as variantes que possa tomar, ela representa na figura do professor de Aparição, na paternidade esperada e duvidosa do protagonista de *Alegria Breve*; na paternidade de Jorge, no *Nítido Nulo*. A paternidade, entre outros significados, tem o de ser uma forma de atingir, se não a eternidade, pelo menos a imortalidade. E não é, portanto, sem motivo, que o filho de Jorge tem o nome do pai, o mesmo ocorrendo com o neto.

À pulverização de atributos divinos na personagem corresponde também uma negação daqueles. Em *Nítido Nulo* há uma onisciência do narrado. Há a onipresença nos termos que definimos. Há onipotência. Mas à onisciência do narrado (saber total sobre o que acontecerá durante o romance) e à onisciência do discurso (o saber em que altura do tempo do discurso ocorrerá um fato) opõe-se a *dúvida* quanto à forma como se passaram os fatos dúvida que, em determinados casos, pode integrar a ambigüidade da narração. E é esta dúvida que permite a criação imaginativa ao nível do próprio rememorado. Desta forma, a dialética entre onisciência e insciência (dúvida) redunda, novamente, num princípio divino: a criação, feita pela palavra. O *verbo* funde, pois, o divino e o humano: Jorge *cria* enquanto narra. Existe e se justifica pela organização da recordação em discurso.

1971 – n. 264 – p. 6-7

A GALINHA

Vergílio FERREIRA

Minha mãe e minha tia foram a feira. Minha mãe com meu pai e minha tia com meu tio. Mas todos juntos. Na camioneta da carreira. Na feira compraram muitas coisas e a certa altura minha mãe viu uma galinha e disse:

- Olha que galinha engraçada.

E comprou-a também. Estava agachada, como se a por ovos ou a chocá-los. Era castanha nas asas, menos castanha para o pescoço, e a crista e o bico tinham a cor de um bico e de uma crista. Nas costas levava um corte a toda a volta para se formar uma tampa e meterem coisas dentro, porque era uma galinha de barro. Minha tia, que se tinha afastado, veio ver, estava a minha mãe a pagar depois de discutir. E perguntou quanto custava. A mulher disse que vinte mil réis, minha tia começou aos berros, que aquilo só se o fosse roubar, e a mulher vendeu-lhe uma igual por sete mil e quinhentos. Minha mãe aí se conformou, porque tinha regateado mas só conseguira baixar para doze e duzentos. A mulher disse:

- Foi por ser a última, minha senhora.

Minha tia confrontou as duas galinhas, que eram iguais, achando que a de minha mãe era diferente.

- Só se foi por ser mais cara – disse minha mãe com a ironia que pôde.

Minha tia aqui voltou a erguer a voz. Não se via que era diferente? Não se via que tinha o bico mais perfeito? E o rabo?

- Isto é lá rabo que se compare?

E tais coisas disse e tantas, com gente já a chegar-se, que minha mãe pôs fim ao sermão, por não gostar de trovoadas:

- Mas se gosta mais desta, leve-a, mulher.

Foi o que ela quis ouvir. Trocou logo as galinhas, mas ainda disse:

- Mas sempre te digo que a minha é mais dura, basta bater-lhe assim (bateu) para se ver que é mais forte.

- Então fica com ela outra vez – disse minha mãe.

- Não, não. Tafulhices não. Está trocada, está trocada.

Meu tio estava a assistir mas não dizia nada, porque minha tia dizia tudo por ele e, se dissesse alguma coisa de sua invenção, minha tia engolia-o. Meu pai também estava a assistir, mas também não dizia nada, por entender que aquilo era assunto de mulheres. Acabadas as compras, minha mãe voltou logo com o meu pai na carroça do Antônio Capador que tinha ido vender um porco. Mas minha tia ficava ainda com o meu tio, porque precisava de ir visitar a D. Aurélia, que era uma pessoa importante e merecia por isso uma visita para se ser também um pouco importante. E como ficavam e só voltavam na camioneta da carreira, a minha tia pediu a minha mãe que lhe trouxesse a galinha, para não andar com ela o dia inteiro num braçado, que até se podia partir. De modo que disse:

- Tu podias levar-me a galinha, para não andar com ela o dia inteiro num braçado, que até se pode partir.

Minha mãe trouxe, pois, as duas galinhas na carroça do Antônio Capador, e a minha tia ficou. E quando á tarde ela voltou da feira, foi logo buscar a sua. Minha mãe já tinha ali, embrulhada e tudo como minha tia a deixara, e deu-lha. Mas minha tia olhou a galinha de

minha mãe, que já estava exposta no aparador, e ao dar meia-volta, quando se ia embora, não resistiu:

- Tu trocaste mas foi as galinhas.

Disse isto de costas, mas com firmeza, como quem se atira de cabeça. Minha mãe pasmou, de mãos erguidas ao céu:

- Louvado e adorado seja o Santíssimo Nome de Jesus! Então eu toquei lá na galinha! Então a galinha não está conforme tema entregaste! Então tu não vês ainda o papel dobrado?Então não estarás a ver o nó do fio?

Estavam só as duas e puderam desabafar.

- Trocaste, trocaste. Mas fica lá com a galinha, que não fico mais pobre por isso.

Minha mãe, cheia de compreensão cristã e de horror às trovoadas, ainda pensou em destrocar tudo outra vez. Mas aquilo já ia tão para além do que Cristo previra, que bateu o pé:

- Pois fico com ela, não a quisesses trocar. Só tens gosto naquilo que é dos outros.

E daqui para a frente, disseram tudo. Minha tia saiu num vendaval, desceu as escadas ainda aos berros, de modo que minha mãe teve ainda de vir à janela dizer mais coisas. Minha tia foi indo pela rua adiante, sempre aos gritos, e de vez em quando parava, voltando-se para trás para dizer uma ou outra coisa em especial a minha mãe, que estava à janela e lhe ia também respondendo como podia. Ate que a rua acabou e minha mãe fechou a janela. E aí começo o meu pai, quando lá longe minha tia lhe passou ao pé e meu pai lhe perguntou o que havia e ela disse o que havia, chamando mentirosa a minha mãe. Meu pai então disse:

- Mentirosa é você.

E começou a apresentar-lhe os fatos comprovativos do que afirmara e que já tinha decerto enaipados de outras ocasiões, porque não se engasgava:

- Mentirosa é você e sempre o foi. Já quando você contou a história do Corneta, andou a dizer que

- Mentiroso é você, como sua mulher. Uma vez na padaria a sua mulher disse que

E daí foram recuando no tempo a procura das mentiras um do outro. Estavam já chegando à infância quando apareceu meu tio. Minha tia passou-lhe a palavra e começou ele. Mas como a coisa agora era entre homens, meu tio cerrou os punhos e disse:

- Eu mato-o, eu mato-o.

Meu pai, que já devia estar cansado, ficou quieta à espera que ele o matasse. E como ficou quieto, meu tio recuou uns passos, tapou os olhos com um braço e disse outra vez:

- Foge da minha vista que eu mato-te.

Entretanto olhou em volta à espera que o segurassem. E quando calculou que tudo estava a postos para o segurarem, ergueu outra vez os punhos e avançou para o meu pai. Finalmente seguraram-no e meu tio estrebuchou a querer libertar-se para matar o meu pai. Mas lá o foram arrastando, enquanto o meu tio se voltava ainda para trás, escabujando de raiva e de ameaça.

E chegada a coisa a este ponto, era a altura de se formarem partidos, como sempre que há uma razão para se formarem partidos. Velhos ódios, invejas, ciúmes vieram ao de cima para um ajuste de contas. No domingo seguinte, já com vinho a empurrar, houve mesmo facadas. O Corneta tinha com o Catrelha uma questão de águas há séculos e aproveitou. Os partidos subdividiram-se assim em grupos pelo Catrelha e pelo Corneta. Foi quando o Bóia, que não gramava o Capador desde a história de um porco mal capado, adiantou na taberna que as galinhas possivelmente tinham sido trocadas por ele, que não gramava o meu tio desde uma história de mordomia do Mártir S. Sebastião. O Carapanta ouviu e foi dizer. Num outro domingo, e já entusiasmado de briol, o Capador pediu satisfações. Armou-se então um arraial cujo balanço deu três feridos com facadas, dois à paulada e um morto com um tiro de caçadeira. E desde então toda a aldeia ficou em pé de guerra. Metade da população foi metida na cadeia, mas depois de muitos interrogatórios não se passou daquilo que já se sabia e era

quem tinha ficado ferido e quem tinha ficado morto. De modo que se reconstituiu a população com a libertação dos presos. E dado isso, recomeçou-se outra vez. No domingo seguinte melhorou-se o saldo com dois mortos e vinte feridos. Veio a Guarda e levou a outra metade da população com um outro elemento da primeira metade. Mas não se melhorando o resultado das investigações, uns dois ou três meses depois voltou tudo para casa, até porque a metade que ficara livre ia continuando o trabalho, com um saldo, aliás pouco brilhante, de cinco feridos e um moribundo. Trocada as metades e recomeçadas as investigações sem resultado, houve quem propusesse meter tudo na cadeia. Mas havia o problema dos velhos e das crianças que precisavam dos outros e talvez estivessem inocentes, e veio tudo outra vez para a rua. Mas agora, ao domingos, a aldeia ficava coalhada de guardas. A princípio deu resultado, porque nas discussões não se passou de palavras. Até que certa vez uma pedrada anônima acertou em cheio na cabeça de um agente e logo se armou uma sarrabulhada enorme, com gritos, gente a fugir e tiroteio para o ar. E como a dada altura as pedradas recomeçaram, o tiroteio recomeçou também, mas mais baixo. O saldo dessa vez foi francamente positivo, com cinco mortos e vinte feridos. E como a luta continuou, alguns habitantes, que não podiam estará espera de que acabasse, foram morrendo de morte natural. E como havia intervalos na luta com a autoridade, alguns habitantes aproveitaram para irem entre si acertando contas em atraso.

Verificada a certa altura a insuficiência da Guarda, veio a tropa. Primeiro a infantaria, depois a cavalaria e depois a artilharia. Reduzida a população a metade, também as habitações, talvez por serem desnecessárias, ficaram reduzidas a metade. E quando finalmente os combatentes rarearam ou sucumbiram a uma imprevista cobardia, a luta cessou. E acabada a luta, recomeçou a paz. No meu balanço pessoal verifiquei a morte de meu tio com três facadas a uma esquina e a morte natural de meu pai, que aliás, cumprida a sua missão no barulho, se reformara logo a seguir. E alguns anos depois de se fazerem as pazes, morreu minha mãe.

Como eu era o único herdeiro, dispus-me a tomar posse do que era meu. Mas por isso mesmo, a primeira coisa que entendi necessária foi arrumar a cacaria com que minha mãe fora adornando a casa. Antes de mais, atirei-me aos santos de toda a hierarquia celeste, porque sou ateu. Havia-os em estampas, em louça, em metal. Dependurados em molduras, metidos em redomas, com ou sem lamparina. E em livros da missa, folha sim, folha não. E escapada a santaria, dispus-me a atacar o resto. Irritavam-me sobretudo os vasinhos que se multiplicavam todo o lado e umas andorinhas em louça pregada na parede da sala de visitas. E estava eu nisto quando chegou a minha tia. Ela fora ao enterro de minha mãe, fora lá a casa dar os sentimentos, abraçando-se-me aos gritos, antes de eu ter tempo de uma reação apropriada. Entrada que foi agora, estava eu na tarefa da limpeza, sentou-se compungida e disse:

- Olha, filho, o que lá vai e só Deus sabe o que tenho chorado e rezado pela tua mãe.

Calou-se. Eu, como não tinha nada a objetar, também não disse nada. E minha tia, aproveitando o silêncio, disse:

- Ai!...

Eu continuei calado, por não haver razão para falar. Mas qualquer coisa em mim se fora preparando para o que viria, porque quando veio não me surpreendi. E o que veio foi:

- Olha, meu filho.

Minto. Antes disso minha tia disse ainda:

- Ai!...

E só então, sim:

- Olha, meu filho, eu tinha uma coisa a pedir-te. Tu sabes, enfim, como foi o caso da galinha. A tua mãe, que Deus tenha...

Interrompi-a:

- Quer a galinha? Leve-a.

Ela teve ainda um clarão de cólera:

- Não a quero! Não quero o que é teu! Quero só, só o que é meu!

E amansou. Baixou o tom:

- Queria só que ma trocasses. Trago aqui esta e tirou-a de um cabaz, pondo-a ao pé da outra no aparador. Eu sorri:

- Leve as duas.

- Não quero o que é teu! – disse ela outra vez, alçando o tom.

Sorri outra vez também:

- Deixe então essa e leve a outra.

Ela agradeceu, já sossegada, de olhos baixos e virtuosos. Abri a tampa da galinha – estava cheia de estampas, carros de linha, agulhas, amostra de fazenda. E comecei a tirar. Minha tia, então, de súbito, deitou as mãos ao ventre, ergueu para mim uns olhos necessitados.

- Ao fundo do corredor – disse eu. – Veja se há papel.

Ela foi, eu continuei o despejo. No fundo da galinha havia uma estampa de Santa Bárbara. Achei piada, deixei-a ficar. Especializada em trovoadas, a santa, tê-la-ia posto ali a minha mãe? Deixei-a ficar. Minha tia regressou, mais reconciliada com a vida. Fui dentro procurar papel para o embrulho, mas ela interrompeu-me:

- Não é preciso.

Mal eu virara costas, empalmara logo a galinha, metera-a no cesto. Abraçou-me e chorou. Não percebi porquê – chorou. Acompanhei-a à porta, regressei à sala. Então, com um ódio reforçado, fui-me à galinha de martelo no ar. Os cacos voaram para todo o lado. Já não havia mais galinha, mas eu continuava a martelar. Até que, enfim, parei. E só então é que vi: entre toda a cacaria que se espalhara em volta, mesmo no meio dos destroços, estava a estampa de Santa Bárbara.

1971 – n. 265 – p. 6

SOBRE VERGÍLIO FERREIRA - II

Maria Lúcia LEPECKI

NÍTIDO NULO: OS "ESPELHOS" DO NARRADOR

Como na restante ficção de Vergílio Ferreira, também em *Nítido Nulo* a relação eu/outro é fundamental para definir a forma como a personagem está no mundo bem como para informar a própria existência do romance. É pela relação com os outros e pela interrogação desta mesma relação que Jorge se encontra como objeto de narrativa, encontrando, também, a própria natureza do discurso pelo qual se expressa. A relação eu/outro poderia ser definida como uma espécie de *perspectiva espelhada*: a personagem só se pode conhecer enquanto refletida (e necessariamente, modificada) pela reação de outros. Vários tipos de espelho são aliás, uma presença significativa em autores para quem a relação eu/outro é necessária à criação do microcosmo romanesco. Veja-se, por exemplo. Augusto Abelaira, Maria Judite de Carvalho ou, mais recentemente, Rebordão Navarro. O romance de Vergílio Frreira é também, pontilhado de superfícies espelhadas, de corpos que refletem alguma coisa. Isto é particularmente evidente em *Estrela Polar* e em *alegria Breve*, ocorrendo contudo em outros romances como *Aparição* ou *Apelo da Noite*.

Em *Nítido Nulo* encontram-se diversos tipos de "refletores" da personagem-narradora. Tais refletores parecem dispor-se em, pelo menos, dois tipos de temperalidade em relação ao narrador que chamaríamos "tempo persistente", envolvente, ou ainda "obsessivo" e o que se designaria "tempo punctual". Este último admite ainda duas variantes: o punctual passado e o presente.

Espelhos em tempo persistente são os que dão à personagem-narradora uma possibilidade de superar as barreiras temporais e correspondem, neste sentido, à "pulverização" dos atributos divinos a que nos referimos. Consideramos como espelhos persistentes o seguinte: o filho e o neto, ambos com o mesmo nome do narrador; o próprio narrador, sob a forma de estátua; o "discursador", tranformado em obsessão; o Cristo, finalmente, com quem se identifica, por vezes de maneira sutil, por vezes mais diretamente. Embora o discursador seja, de todos os espelhos, o que mais nitidamente se coloca como pertencente ao tempo obsessivo, a verdade é que também o Cristo, a estátua, o filho e o neto não deixam de participar desta natureza.

Espelhos em tempo punctual seriam: Vergílio Ferreira, com quem o narrador dialoga algumas vezes e que, como Autor integrado no contexto criador de sua personagem, desdobra a personalidade desta até a sua máxima complexidade, que se poderia definir assim: Autor cria personagem; personagem cria um mundo; este mundo, finalmente, por sua natureza *dialogal* exige de novo a presença do Autor, transformando agora em criatura de sua própria criatura.

Modificam-se, pois, as regras do jogo. *Quem cria?* é a pergunta que se pode fazer. Se o Autor se torna personagem de sua própria personagem, estamos diante de um texto em *autogênese*. É a própria força criativa do texto (representada na força criativa da personagem) que exige a transformação do Autor, exterior ao narrador, sujeito do objeto literário que é *Nítido Nulo*, em *objeto* do mundo de ficção que criou. A relação Autor/personagem é, portanto, aqui, complexa: ambos participam da função de narradores. Tanto narra Vergílio Ferreira, *exterior* ao objeto narrativo, quanto narra Jorge, produto e fator interno de existência

do romance. É a identificação, na função narrativa, do ser real (o Autor) com o ser ficcional (personagem-narrador) que permite que o primeiro seja considerado como espelho do segundo.

Outros espelhos em tempo punctual seriam Lucinho e os pescadores. A maneira como aparecem estes dois "espelhos" permite considerá-los a ambos como em tempo punctual muito embora os pescadores tenham um tipo de persistência que difere, todavia, da do Cristo ou do discursador. Estabelece-se, portanto, uma diferenciação entre Lucinho e os pescadores. Enquanto a criança é um episódio definido num momento passado (fato realmente punctual) os pescadores são presença mais constante. São-no, entretanto, não por essência (que lhes conferiria voluntariamente o narrador) mas por circunstancialidade espacial. Jorge é obrigado a tomar conhecimento da presença deles todas as vezes que olha pela janela, simplesmente porque não tem possibilidades físicas de evadir-se do espaço d cela da prisão.

Enquanto lucinho é espelho "escolhido" porque se identifica com o narrador por motivos intrínsecos (é também vítima do que pode fazer; participa, como Jorge, do mistério e do caráter divino – Lucinho não deixa de ser um Cristo), os pescadores tornam-se espelhos porque *estão ali*, impõem a sua presença, independentemente do que é considerado pelo narrador como o fundamental de sua narração. Constituem a casualidade que, observada por Jorge, passa a integrar o momento presente (e apenas este) da narrativa. Em certo sentido, os pescadores constituem mesmo um elemento descritivo: formam o ambiente. É de se assinalar, entretanto, que a presença dos pescadores tem um duplo sentido: como Jorge, também são prisioneiros da praia e do mar, prisioneiros da cana de pesca, prisioneiros de uma imobilidade que quase os transforma em estátuas. E lembro-me de que um dos espelhos de Jorge era a sua própria estátua. Outra relação interna complexa estabelece-se aqui: Jorge espelha-se, para além do tempo, numa estátua; no tempo atual espelha-se nos pescadores, imóveis. De onde o espelho em tempo punctual e atual liga-se ao espelho em tempo persiste. Jorge é, assim, rodeado por um mundo que necessária e fatalmente sempre o reflete: portanto, de uma maneira ou de outra, o mundo é *Jorge*.

É a narração em perspectiva espelhada um dos elementos que trazem o drama de *Nítido Nulo*: a busca da compreensão de si e do mundo e nos outros. Qualquer busca é, no entanto, inútil: Jorge aprende que é impossível compreender as coisas e as suas razões. A impossibilidade de compreensão, que, no fundo, é também uma verdade conhecida, relaciona-se com as limitações humanas da personagem e com o fato de ela percorrer um caminho predeterminado: é este o romance de Vergílio Ferreira em que mais se fala em destino. Cumprindo um fato a que não pode fugir, a personalidade apreende uma verdade: a de que tudo o que aconteceu não poderia passar-se de outra forma. Jorge experimenta uma certa tranqüilidade por saber que agiu e – o que é mais importante para definir o clima do romance – que se a ação não resultou foi porque, na realidade (e dentro do fatalismo que rege o romance frise-se), nada poderia ser feito. O drama da personagem seria pois a tensão entre *saber* e *querer*, de um lado, e fatalidade do *não poder*, de outro. Esta tensão, cuja validade se pode discutir a outro nível, constitui uma verdade narrativa, porque a existência do romance também nela se fundamenta.

A nível ideológico, entretanto, a mesma tensão constitui uma ambigüidade perigosa. *Nítido Nulo* nasce de uma situação de fato específica: existe um homem, com determinadas características mentais e psicológicas, que está na prisão. A situação de fato – "homem na prisão" – decorre de um acontecimento "real objetivo" que será rememorado: houve uma atuação política da personagem que, sendo mero ato intelectual ou apenas físico, provoca a situação que motiva a narrativa. *Nítido Nulo* é, portanto, o resultado de uma ação mas é também, enquanto organização de idéias, de fato, de palavras, uma *ação em si*. O problema que se coloca é saber de que maneira o *narrar* em constante ambigüidade supre a mais poderosa ambigüidade ideológica. Em outras palavras: o que é que nos diz *Nítido Nulo*? Em

que medida, nele, a fluidez, o fugidio do pensamento ideológico pode ser suprido por uma palavra forte e significativa em si mesma, simbólica da situação que especifica e claramente a personagem *não quer evocar?*

A palavra por si só pode ser agressiva. O discurso em si pode ser consciencializador e consciencializado. Parece, entretanto, que em *Nítido Nulo* isto não ocorre: a palavra foge a designar claramente, flui e reflui deixando uma ambigüidade que, se por vezes, em passagens de natureza poética é justificada e até necessária, em outras passagens faz pensar seriamente na possibilidade de ser uma fuga a assumir as responsabilidades do intelectual e do homem de ação, que é, sem dúvida, *como se quer apresentar a personagem-narradora*. É o caso das muitas passagens em que o Narrador se interroga sobre como, realmente, se passaram os acontecimentos. Se do ponto de vista da organização da narrativa, em função da psicologia da personagem e de sua maneira de ser, esta interrogação explicita a dialética divino (onisciência) / humano (insciência, ou saber relativo), do ponto de vista ideológico parece ocultar um alijamento de responsabilidades. Há em Jorge como que um receio de assumir a própria circunstância histórica: este receio, envolvido em estrutura narrativa de rara complexidade, torna-se no entanto claro e supomos que mesmo indiscutível a vários níveis: nos motivos, na pulverização dos atributos divinos e, principalmente, na idéia de irreversibilidade ligada ao destino. E é esta uma constante de *Nítido Nulo*.

1971 – n. 266 – p. 2

SOBRE VERGÍLIO FERREIRA – III

Maria Lúcia LEPECKI

NÍTIDO NULO: ROMANCE BOVARISTA?

Nos dois artigos anteriores, tentamos definir alguns elementos que consideramos importantes em *Nítido Nulo*: a narrativa em primeira pessoa como necessidade em um tipo de romance que se organiza a partir de dois dados fundamentais da maneira de ser do narrador (a memória e a imaginação) e a estrutura da personagem, origem da narrativa. Nesta, mostramos a "pulverização" dos atributos divinos e, por outro lado, naquilo que mais diretamente concerne ao relacionamento de Jorge com o mundo (e consigo mesmo) a presença da perspectiva espelhada. Hoje, gostaríamos de abordar, mais longamente, um aspecto já ventilado antes: a ambigüidade.

Antes disto, entretanto, ou melhor, em função disto, ainda algumas considerações sobre a memória – real objetivo do texto – e imaginação (real preponderantemente subjetivo). Estes dois elementos, reunidos à interpretação do Autor no mundo da personagem, parecem consubstanciar a presença do *bovarismo* em Nítido Nulo. Entende-se aqui o bovarismo tal como o define Edgar Morin em *Cultura de Massas no Século XX*[1], como "identificação entre romanesco e real". Diz ainda Morin: "A corrente bovarizante, que é integrar o real no imaginário, o imaginário no real, se ramificará de maneira múltipla: o "eu" do autor e o "eu" do herói poderão se confundir e, finalmente, o romancista procurará continuamente transformar o real na lembrança, transformar-se a si mesmo por sua obra e na sua obra. Os romances burgueses, sob diversas formas, se tornam os tu e eu, tu leitor que sou eu autor, eu autor que sou tu leitor, tu personagem de romance que sou eu, eu personagem de romance que sou tu, um jogo de perseguição, passos cruzados incessantes entre a vida e o conto".

A identificação do real com o romanesco já existe em outros romances de Vergílio Ferreira, embora de maneira menos nítida, porque ocorre apenas no plano da personagem. *Estrela Polar*, por exemplo, é narrado em primeira pessoa o que faz com que o narrador tenha, em relação ao texto, (e, naturalmente, por artifício) uma dupla natureza: é autor e é personagem. Para além disto, o narrador de *Estrela Polar* funde real e imaginário. Temos um romance que se organiza, assim como uma dinâmica entre dois pólos: o que é *na realidade do rememorado* e o que *poderia ser* (ou o que é e não é) na também realidade da imaginação. Exemplo disto é a indefinição das duas (ou uma só?) personagens femininas, Alda e Ainda. Destes dois pólos, nenhum se destaca como sendo o *verso* do texto, ambos confundem-se constantemente.

Em *Nítido Nulo* passa-se o mesmo. Aqui, contudo, o fenômeno é mais explícito, visto como o próprio Autor "objetivo" do texto, Vergílio Ferreira, passa a ser, como já apontamos em outra altura, *uma criatura de sua própria criatura*. A fusão do real com o imaginário, do autor com a personagem é, assim, total. Contesta-se, então, como já dissemos, a própria idéia de uma identidade criadora perfeitamente determinada.

O único fato que não ocorre nesta variante de bovarismo que é *Nítido Nulo* é o que Morin define como "identificação" entre o leitor e seus heróis. Realmente, tal identificação se torna impossível, pelo simples fato de que *Nítido Nulo* é um romance extremamente cerebral. E o cerebralismo, por natureza, impede a empatia. Pode-se dizer que o leitor, ao ler este

[1] E. Morin, Cultura de Massas no Século XX, Rio, ed. Forense, 1969, p.62.

romance de Vergílio Ferreira, toma a posição de espectador indiferente: assiste, sem comparticipar, o que se passa.

A AMBIGÜIDADE

Dissemos ser *Nítido Nulo* um romance ambíguo. Contudo, toda obra literária o é, enquanto pode ter (e necessariamente tem) tantas variantes significativas quantas leituras dela se fizerem, enquanto é, por natureza, multirradiada. A ambigüidade literária decorre da própria natureza da palavra poética; assim, toda obra cujo significado seja inequivocamente uno será subliteratura. É o caso dos romances policiais, por exemplo.

Parafraseando o provérbio, diríamos que, em termos de literatura, deve-se temer a "palavra de um só significado". Ambigüidade de palavra, no entanto, não significa que a mensagem do romance se torne também ambígua: significa apenas que ela pode ser enriquecida por interpretações várias, mas dentro de uma linha estabelecida pela semântica do próprio texto. Digamos que haverá um mote básico, a que sempre retornarão as muitas glosas que se lhe possam fazer.

Para maior clareza de raciocínio referir-nos-emos de maneira mais específica, ao aspecto *conteudístico* de *Nítido Nulo*. Sabe-se perfeitamente que uma visão globalizante da obra literária não permite um tipo de raciocínio que separe o conteúdo da expressão formal. Entretanto, por vezes, tal distinção se faz necessária por motivos didáticos, mesmo porque, quer se queira quer não, a obra literária é, entre outras coisas, a recriação de uma dada situação e de um dado tempo. Esta situação e este tempo constituirão, para o nosso raciocínio, enquanto *objetos representados literariamente*, o conteúdo.

Enquanto recriação, a obra literária baseia-se numa realidade comum a um grupo que pode abranger desde uma "elite" de pequenas proporções até a totalidade da humanidade. De qualquer maneira, o escritor nunca fala só, nem destituído de motivos. Se tem algo a dizer, dí-lo aos outros e em função dos outros. Publicar um livro é, em si, um ato social. E ainda mais: o escritor se pode criar uma *imagem* (realista, surrealista, fantástica ou mágica) do mundo que o rodeia, isto não significa que tal imagem seja sua prosperidade, quer seja tirada do nada ou do gênio. É antes a imagem de alguma coisa que sempre, de alguma forma, preceda o texto, muito embora possa ser reelaborada, renovada, reinventada. Assim, diríamos que o escritor apercebe-se de determinadas tensões do ponto de ruptura e que as trabalha. Se existem tensões, é natural que sejam percebidas por muitos. As formas de manifestar o conhecimento dela é que variam. O escritor manifesta-o escrevendo. Neste sentido, toda obra literária é um lugar comum, no sentido positivo de lugar comunal, lugar de comunhão de muitas intuições. Conseqüentemente, toda obra literária será uma forma de *comprometimento*.

Voltando atrás no raciocínio: como poderá a literatura ser ao mesmo tempo ambígua e comprometida? Eis aí um falso problema, pois, ambigüidade diz respeito à natureza da palavra literária (que é poética, criadora) e o comprometimento relaciona-se com uma de suas várias funções, a função social. Num romance, como *Nítido Nulo*, em que a fonte motora do conteúdo é um ato político, a ambigüidade conteudística se torna extremamente perigosa. Ao final do romance tem-se a sensação de que se percebeu muito bem o que foi dito, embora se tenha a certeza absoluta que, sob o ponto de vista técnico e formal, é quase uma perfeição.

Vejamos rapidamente em que aspectos a ambigüidade conteudística se faz sentir com mais força em *Nítido Nulo*. O primeiro fato que salta à vista é que a personagem está presa por uma ação política localizada num tempo e num espaço difusamente portugueses. Esta personagem identifica-se, na sua forma de ser, de agir e de pensar, com dadas figuras que já analisamos na "perspectiva espelhada" sob outro ponto de vista. Primeiramente, identificou-se com o "discursador", individuo semi-louco, semi-tolo cujas palavras caem no vácuo pela própria estrutura mental da personagem que as profere. Entretanto, é no discursador que se

encontra, como constante, a paráfrase alusiva representada por frases como: “Cegos de todo o mundo, vede!” ou “Analfabetos de todo o mundo, ouvi-me”. A paráfrase alusiva perde o seu significado porque se integra num contexto de fanatismo religioso, dir-se-ia quase apocalíptico. Vê-se nitidamente que o discursador é um indivíduo irresponsável.

O narrador identifica-se, seguidamente, com Lucinho: uma criança, ainda inocente, “milagreira”, que morre melancolicamente antes de atingir a idade da razão – melhor, a idade da ação. Ainda que de forma diversa do discursador, Lucinho é também irresponsável, desconhece o alcance dos próprios atos, está subordinado a um destino, tal como o narrador. Finalmente, Jorge identifica-se com um aspecto da figura do Cristo: o que sofre e morre, o que é a vítima inocente”. “Sou no meio a testemunha *inocente*, arauto da hora nova (...) *paixão e morte, está previsto nas escrituras*”. (p. 147, grifos nossos).

A ambigüidade do conteúdo em *Nítido Nulo* confirma-se no próprio título do romance e no fato de ser este retomado constantemente em imagens e motivos ao longe do texto. É ainda evidente em oposições violentas, cuja tensão, no entanto, é sistematicamente anulada. Vejam-se, por exemplo, as oposições espaço aberto-espaço fechado, proximidade-lonjura, aqui-lá, agora-antes, destino-força humana. Estas tensões, constantemente anuladas pela impotência da personagem e pela sua sujeição ao destino, parecem revelar ainda um outro aspecto (e outro problema) de *Nítido Nulo*: o acentuado substrato maniqueísta. Reduzindo a termos, enquanto *objeto* de um destino, enquanto alternadamente nítido e nulo, Jorge tal como o mundo que o rodeia é, no fundo, apenas o joguete de duas forças que não lhe é possível controlar.

1971 – n. 266 – p. 10

IMAGENS DO BARROCO

Oscar MENDES

Eis um livro que interessará sobreposse aos estudiosos da Literatura Portuguesa esse OS HOMENS E OS LIVROS – SÉCULO XVI E XVII (Editorial Verbo – Lisboa – 1971), que a professora Maria de Lourdes Belchior vem de publicar, reunindo estudos de crítica e pesquisa literária. Essa erudita escritora portuguesa que, durante alguns anos, foi adida cultural à embaixada de Portugal no Brasil e é atualmente presidenta do Instituto de Alta Cultura de Lisboa, desempenhando, como vem, altas funções culturais no seu país e no estrangeiro, não negligencia seu trabalho de mestra e pesquisadora, como o demonstra o vulto crescente de obras que vem publicando e a que se acrescenta agora esta coleção de estudos literários que se destacam pela erudição, pela justeza e serenidade de julgamento, pela acuidade crítica e pela clareza e segurança da escrita.

Já no prefácio da obra, ressalta o seu bom senso, ao confessar manter-se numa atitude de prudente reserva diante do alvoroço e da atoarda que retroam nos arraiais da crítica literária, dividida entre conservadores de velhos processos e experimentadores das mais complicadas novidades, com os desagradáveis excessos de todos os extremismos. E diz: "Estão em crise os humanistas, está em crise o homem, está em crise o mundo. As estruturas vieram ocupar, de certo modo, o lugar do homem e reduzi-lo nos seus poderes e na sua ambição. A sobrevalorização das estruturas, em todos os setores da vida, corre os riscos da desumanização. Se o importante, para certo estruturalismo, é desmitificar os sabores antigos e lutas contra todo o dogmatismo, poder-se-á talvez, entretanto, vislumbrar nesse estruturalismo um dogmatismo e um meio de mitificar todos os sabores".

E pergunta: "Quais os caminhos da crítica literária de hoje? As imagens que se colhem da discussão e dos diálogos entre especialistas parecem revelar uma situação de crise profunda? Entretanto, toda a crise é fecunda num sentido de purgação e crescimento. É muito provável, é quase certo, que se avançará nos caminhos da crítica literária e que os resultados obtidos confirmarão o valor da discussão, da dúvida e da procura de métodos rigorosos de acesso à obra literária. Só não acredito que tudo resolva através da devassa de estruturas da reconstituição de processos de criação e de estatística de vocabulário etc. o homem é um animal demasiado complexo e não vive na solidão e no desespero radicais; traz em si sinais e apelos de esperança e tem um destino que a obra literária – porque criação de Beleza – denunciará e anunciará sempre. Este destino, que ultrapassa as estreitas dimensões de um homem enjaulado na solidão e desespero, revelar-se-á sempre positiva ou negativamente, por presença ou por carência em toda a obra literária".

Com esta inteligente visão do fenômeno literário é que ela realiza seu trabalho de pesquisa e de interpretação, não dando à obra proporções de absolutismo totalitário, mas ligando-a intima e naturalmente ao seu criador, como a árvore está presa às raízes que a alimentam e a mantêm viva e prolífica.

Seu interesse de pesquisadora volta-se para escritores e livros dos séculos XVI e XVII, especialmente os deste último, em que ocorre o apogeu do barroco na literatura portuguesa. Os cinco primeiros ensaios versam sobre "glosas ao salmo 136 e a saudade portuguesa", sobre o poeta Antônio Ribeiro Chiado, sobre a "lira" usada por poetas portugueses dos séculos XVI e XVII, sobre o livro "A Asis Extrema" do Pe. Antônio de Gouveia, relato seiscentista de evangelização da China e sobre a poesia de Frei Agostinho da Cruz, estudo este em que a

autora, ao analisar a obra poética daquele que foi “uma das almas torturadas, interrogantes e trágicas da poesia portuguesa do século XVI”, faz ponderosas distinções entre poesia mística e poesia religiosa, discriminação que muitos críticos se esquecem de fazer, invalidando julgamentos pela ambigüidade de que se revestem. Fato interessante, que a autora assinala, é ver como exprimem seu tormento íntimo, quase totalmente com as mesmas palavras, o frade seiscentista e o desesperado poeta de nosso século Mário de Sá-Carneiro. Disse de si o frade capuchinho:

> “Perdi-me dentro de mim, como em deserto,
> Minha alma está metida em labirinto”.

E Mário de Sá-Carneiro:

> “Perdi-me dentro de mim
> Porque eu era labirinto
> E hoje, quando me sinto
> É com saudades de mim”.

Outra figura de frade, que merece nada menos de três ensaios da autora, é Frei Antônio das Chagas, no século Antônio da Fonseca Soares, por Teófilo Braga considerado “o melhor representante do lirismo gongórico em Portugal”. Personalidade incomum esse que, pelas suas aventuras, sua vida devassa de conquistador, de freqüentador de feiras, de soldado, recebeu o apelido de Capitão Bonina, e que, tendo aos 18 anos de idade matado um homem, vê-se forçado a fugir para o Brasil, onde vive alguns anos como soldado e, de volta a Portugal, continua sua profissão militar, ao mesmo tempo que vai come4ntando em versos a sua vida de “valdevinos donjuanesno”, escrevendo um “romanceiro”, “freirático, pornográfico, satírico”, em que “dá imagens, ora garridas, ora sombrias, dos hábitos e vícios da época; salpicadas de realismo, as composições do poeta vulgar apresentam perfis graciosos de verdadeiras, de damas caprichosas e ousadas; revelam desmaios e descrevem sangrias”.

Mas aí por 1662, o homem muda completamente de vida. Renuncia ao mundo e toma o hábito de São Francisco. Torna-se orador famoso, diretor espiritual, com o nome de Frei Antônio das Chagas. Gongórico e estabanado, leva para o púlpito dos gestos e processos expressivos de quem foi soldado e comandante. Diz-se que o Padre Vieira o tomara como exemplo daqueles oradores sacros a quem condeba pelos excessos oratórios, no seu “Sermão da Sexagésima”, pois o frade, ex-capitão Banina, fazia da tribuna sacra um palco, onde se arremangava numa gesticulação teatral, exibia caveiras, tocava campainhas, esbofeteava a si mesmo e chegou a ponto de atirar um crucifixo sobre os, de certo, aterrorizados fiéis que o ouviam. Seu gongorismo se revela sempre presente até em elegias religiosas e tratados espirituais: “Tratado dos Gemidos espirituais, vertidos de um pedernal humano a golpes de Amor Divino”, ou este outro “Tratado dos Clamores da Trombeta do Céu”, inspirado ao toque das divinas Escrituras” e um “Despertador Celestial da alma adormecida na culpa”.

Que biografia sensacional seria a desse homem em quem duas personalidades tão distintas se antepõem como o verso e o reverso de uma moeda, como bem mostra a autora: “a do Fonseca, poeta estróina, soldado e D. Juan, namorador de primas e não primas, desflorador da honra alheia, autor de centenas de romances, de sonetos e glosas, de madrigais e décimas, e a do Chagas, penitente, diretor de almas, pregador apostólico, varatojano austero, conhecido autor de “Cartas Espirituais”, e ainda de elegias impregnadas de uma dolorida religiosidade, de cânticos espirituais, de sermões e de outras obras, algumas miúdas, prenhes de um desencanto amargor, fruto provavelmente da sua experiência mundanal”.

Bem diferente daquele Frei Luís de Sousa, rico de espiritualidade, mas sem excessos de pompa barroca, que merece da autora uma fina apreciação do estilo com que escreveu a "Vida do Arcebispo", e que teve também vida variada e aventurosa, a que não faltou nem um cativeiro em Argel, onde deve ter mesmo conhecido como companheiro de infortúnio Cervantes, pois este, em "Los Trabajos de Persiles y Segismundo", conta a história de amor de um português que se chamava Manuel de Sousa Coutino, o nome secular de Frei Luís de Sousa.

Destaque especial merecem os ensaios dedicados ao barroco português. Os estudiosos desse período tão rico e tão curioso da arte e da literatura encontrarão nestes estudos de Dona Maria de Lourdes Belchior rico manancial de informações, comentários, apreciações e conclusões para um conhecimento mais profundo do barroquismo. Há observações bem pertinentes, baseadas no estudo atento dos autores, bem como a que a presa "atinge nesta época a sua maturidade. Entramos num mundo novo de ritmo e estruturação da frase, num novo sistema de articulação das palavras na frase e das frases no discurso. A prosa barroca é uma prosa artística; possui a maturidade que não alcançara ainda a prosa de Quinhentos". Mas observa que "o gongorismo não contagiou muitos prosadores seiscentistas nem o conceptiscismo obscureceu o significado dos seus parágrafos. Foi na poesia que a sombra de Gôngora se agigantou. E a essa influência de Gôngora sobre a poesia portuguesa do século XVII, dedica um ensaio, bem como outros a propósito da retórica conceptista de Francisco Leitão Ferreira, autor da "Nova Arte de Conceitos", um dos teorizadores com Baltazar Gracián, do barroco na península ibérica.

Muito apreciáveis as observações sobre duas famosas antologias poéticas barrocas: a "Fênix Renascida" e o "Postilhão de Apolo", cujo título é uma impressionante do exagero barroco: "Ecos que o clarim da fama dá Postilhão de Apolo, montado no Pégaso, girando o Universo, para divulgar ao Orbe literário as peregrinas flores da Poesia Portuguesa com que vistosamente se esmaltam os jardins das Musas do Parnaso. Academia universal. Em a qual se recolhem os cristais mais puros, que os farmigerados engenhos lusitanos beberam nas fontes de Hipocrene, Helicona e Aganipe".

Lamentando que "ainda se não esboçou sequer um panorama da arte do público em Portugal", dedicada um estudo a um manuscrito existente na Biblioteca Nacional, de Lisboa, no qual se encontra um catálogo de sermões e pregadores, do ano de 1551 a 1706, e afirma que existem não só naquela biblioteca, mas em outras e arquivos, centenas de volumes de sermões, ainda por esmiuçar e estudar.

Vê-se, por estes breves comentários, que o livro de Dona Maria de Lurdes Belchior é um importante repositório de informações e apreciações de épocas da literatura portuguesa, ainda não devidamente estudadas, que poderão levar a descobertas interessantes ou a uma melhor colocação, na história literária, de autores que ainda não tiveram sua obra analisada como seria preciso. De pesquisadores do porte e da seriedade da autora estamos bem necessitados, tanto em Portugal como no Brasil, pois somente com árduas pesquisas em bibliotecas e arquivos, poderemos recolher o material necessário para reescrever a história da literatura de língua portuguesa. E já é bem tempo que tal se faça.

1971 – n. 267 – p. 10

DOIS NOVELISTAS PORTUGUESES

Oscar MENDES

Alexandre Cabral não é um desconhecido no Brasil. Na coleção "Nossos Clássicos", da Livraria Agir, o volume de "Escritos Diversos", de Camilo Castelo Branco, tem-no como autor. Conhecedor da obra de Camilo, deve-se-lhe também a recolha, prefácio e notas às "Polêmicas de Camilo", já em quatro volumes. Um dos melhores estudos sobre a obra de Ferreira de Castro, de sua autoria. Não é, porém, o crítico literário que nos merece atenção aqui, e, sim, o ficcionista que vem contribuindo, com numerosos livros, para o enriquecimento da moderna ficção portuguesa.

Tendo, durante três anos, percorrido o Congo Belga, o Congo Francês e Angola, recolheu dessas andanças material bastante para a composição de romances, contos e novelas, em que cenários e gentes da África Equatorial são fixados com veracidade e vigor de um atento observador e intérprete. Um dos frutos de suas experiências no Ultramar é o volume de contos HISTÓRIAS DO ZAIRE (Prelo – Lisboa – 1965 – 2ª edição refundida), em que no cenário congolês, vivem nativos e advenas, numa mistura de base mais instintiva do que propriamente condicionada por simpatia mútua e por amor.

São apenas seis contos, de tamanho desigual, mas nos quais o autor vai mostrando os aspectos de uma vida, para nós exótica, nas terras quentes da África, com fenômeno de completo amálgama racial ainda por vir a realizar-se, pois as distinções entre brancos e pretos, entre colonizadores e colonizados, predominam, criando situações perigosas de ódio e de antipatia, de resistência passiva, mas eficiente, e de capciosas vinganças. Quer seja o criado do homem branco, que se aproveita da ausência do patrão, para comer-lhe as comidas, beber-lhe as bebidas, ou servir-se de sua cama de frescos lençóis para amar a própria manceba de outro patrão; quer seja a nativa que, passivamente, se entrega ao homem branco, mas, na realidade, domina-o pelo feitiço de sua forte sensualidade; quer seja a filha que se revolta contra o pai branco, numa atrevida afirmação de sua negritude; quer seja o velho vigia, que dorme ao relento, maldiz o branco que "dá com a mesma mão o dinheiro e a degradação" e tem a arreigada esperança de que seu *Zambe*, seus deus, que é preto, virá algum dia em socorro de sua gente; quer seja o branco isolado na sua importância, na sua riqueza, no seu mando, na sua superioridade real ou fictícia, todas essas criaturas são tiradas da realidade e postas em antagonismo, em situações dramáticas, em que os sentimentos de humilhação, de ódio, de cobiça, de vingança, explodem em atos de violência e de desespero. Sente-se, então, na prosa de Alexandre Cabral o vigor da expressão que fixa esses momentos cruciais e a autenticidade da observação direta e fiel. Expressão que, na dialogação, apresenta aos estudiosos das modificações do português no contacto com falares exóticos, curiosas deformações sintáticas e morfológicas.

Alexandre Cabral sabe fixar também, com realidade marcante, a atmosfera climática do ambiente em que se movem seus personagens. O sol ardente, o calor abafadiço e amolentador, a umidade pegajosa participam, quase que como personagens, da narrativa. Não menos realista e veraz, na descrição de uma viagem de Angola para Lisboa, quando a marinhagem descobre três "cacholas", nome dado aos passageiros clandestinos. Um deles é um meninote, franzino e tímido, cujo ideal era ser marinheiro e, apesar da crua realidade que lhe é mostrada da vida de um empregado de bordo, mantém vivo o seu deseja de andar sobre as ondas, em visita a terras diferentes. As cenas que se passam a bordo; os personagens que

vivem aqueles dias de travessia perigosa, tempestades e canalhices, tudo nos mostra Alexandre Cabral, com objetividade. Não faz propagandas anti-raciais, ideológicas, não irrompe em tiradas contra isso ou contra aquilo. Mostra, com veracidade e colorido, uma triste humanidade, impulsionada pelos seus instintos, suas paixões, suas mesquinhezas, dentre cujo monturo pode brotar amizade desinteressada, dedicação, amor fraterno e até mesmo um ideal que sobrevive a todos os golpes de uma realidade brutal e desesperante.

Um livro de estréia, este OS MASTINS (Prelo – Lisboa – 1967), do jovem escritor português, Álvaro Guerra, de trinta e poucos anos de idade. Uma novela intemporal, que tanto pode passar-se na Idade Média, como hoje em dia, em determinadas situações sociais em que vicejem ainda as condições de mando absoluto e de passiva resignação. Mereceu o livro um prefácio (o segundo, de toda a sua vida) do escritor Alves Redol, filho, como Álvaro Guerra, de Vila Franca de Xira, em que o vigoroso autor de "Gaibêus" e Olhos d'Água" diz, em dado momento a seu afilhado: "A tarefa é árdua, pois é, meu caro Manel. Mas um homem mede-se pelo que consegue superar em si, por esse gosto de aventura, e de sonho, e de verdade que, de instante a instante, por longos e doridos anos, terás de rasgar com o coração, as palavras e as mãos, sem cuidares do que custa mas do que importa, acreditando, por isso mesmo, que o mundo ficaria mais pobre e viveria ainda mais angustiado, se os artistas se calassem alguma vez". E mais adiante: "Nunca te confortes e deslumbres com a altura a que chegares nem a tomes por fronteira onde te quedes. Louvaminhas não interessam; pisa-as e segue adiante Agradece mais os ataques do que as blandícias – os primeiros tornar-te-ão mais exigente, enquanto as outras só servirão para te apoucar. Nunca o consintas".

Convenhamos que são excelentes os conselhos do padrinho, muito apropriados para os que estréiam nas artes. A "sublime impaciência" da juventude, a que se referia José de Alencar, pode levar a erros e descaminhos que prejudiquem reais vocações literárias.

"Narrativa sincopada e simbólica", como o próprio autor a definiu, fixa esta novela aspectos da sempre existente injustiça humana, desde que exista alguém com a força do dinheiro e do mando e alguém, desamparado e submisso. Mas, ao mesmo tempo, mostra como o dominado e fraco pode, pela inteligência, pela astúcia, pela habilidade, vencer a força dominante, retirando-lhe das mãos os próprios instrumentos de seu mando, os seus "mastins" com que aterroriza e subjuga.

Álvaro Guerra tem o senso artístico da composição. Sua novela segue as linhas do piano que lhe traçou: primeiro o cenário, os lugares, a aldeia, onde vivem os que temem e obedecem; o solar, onde se emuram os que mandam e atemorizam. Depois serão descritos as pessoas e os animais; o homem do povo que sobe porque serve ao senhor; o pastor, que saindo do seminário com o ideal evangélico da fraternidade e do amor, acaba por se deixar dominar pelo mundo no qual deveria introduzir o fermento das reformas essenciais; o servo desvalido e maltratado, que encontra nos animais a ternura humana que lhe é devida; a esposa relegada a quem se nega o amor; o plebeu amedrontado, passivo e acomodado: os mastins, adestrados a dominar pelo terror. Em meio desses passivos, desses servis, desses acomodados, na sua fraqueza de mulher, mas na sua recondida força de fêmea, Sílvia, a que se revolta, sem o parecer; a que planeja, sem se revelar; a que executa, na caligem do mistério. A ação vai-se esboçando, tomando vulto, atingindo seu clímax, à medida que o autor desenha seus cenários e suas criaturas. E se interrompe, deixando o leitor no limiar do que haverá de vir: a morte do último mastim, a decadência do Senhor, a vingança silenciosa da que teve sua dignidade humana violentada.

Sincopada, disse o autor que era a sua narrativa. Efetivamente, Álvaro Guerra não se retarda em minúcias que amolentem ou desfibrem o vigor da expressão. Sua linguagem é condensada, firme. Uma linguagem trabalhada, sente-se, mas, por isso mesmo, de difícil e rápida apreensão, em alguns trechos. Em outros, incisiva, pitoresca, rudemente expressiva,

como, por exemplo, no solilóquio do Senhor, ao descrever seu solar. Ou duma ironia lanhante, ao mostrar o pastor, burocratizado, visando passaportes para o outro mundo.

A atmosfera da novela é sombria, noturna, com os personagens como que fantasmas por efeito mesmo de seu simbolismo. Mas a realidade subjacente em que se apóia, produz o impacto que o autor quis lhe dar na sensibilidade do leitor, sem necessidade de pregações políticas ou dedos acusadores esvurmando chagas.

1971 – n. 268 – p. 10

DOIS ROMANCISTAS OPOSTOS

Oscar MENDES

A simples coincidência de ter lido um após o outro chamou-me a atenção para o contraste flagrante entre dois jovens romancistas portugueses: Rentes de Carvalho, professor de Português, em Amesterdan, e o engenheiro agrônomo Júlio Moreira. São diversos, contrários, contrastantes, antagônicos, quase que em tudo: na visão da vida, na ambientação, na movimentação, nos personagens, e, principalmente, no processo narrativo, na maneira de escrever. De um livro para outro passamos a pólos extremos. Em Rentes de Carvalho, a visão realista, sem adornos, nem disfarces, com certo tom caricatural, picaresco, fixada num estilo despojado da menor preocupação de escritura artística, banal mesmo, embora nervoso, contraído, descarnado, direto e nítido, e com uso copioso do diálogo comum, trivial, reprodução da fala corrente de pessoas de reduzido vocabulário. Em Júlio Moreira, a visão fantasmal, onírica, a ambientação noturna, o sentido dramático das cenas e das criaturas, o inverossímil, a ausência quase total de diálogo e este mesmo apenas, nas raras vezes em que aparece, espécie de reportagem, em perguntas e respostas, tudo num estilo-artista, grandiloqüente, barroco, abstruso mesmo, de difícil assimilação pelo leitor comum. O único traço que os irmana é ser a narrativa feita na primeira pessoa. Mas enquanto que o personagem-narrador do romance de Reates de Carvalho é o tipo do anti-herói, o de Júlio Moreira é o do homem que realiza algo que ideou: um, o homem que muito sonha e nada faz; o outro, o homem que vai direto ao seu alvo.

MONTEDOR (Prelo Editora – Lisboa – 1968) é o titulo do romance de Rentes de Carvalho, nome da aldeia portuguesa onde vive, talvez fosse melhor dizer, vegeta, o personagem principal, que não chamarei de herói, porque afinal não passa de um aéreo sonhador, que não faz nada, a não ser uma filha, ato em virtude do qual lhe sobrevém um emprego: passa, como genro, pois foi obrigado a casar-se com a mãe da menina, a ser sócio do sôgro, numa loja de fazendas, lugar em que continua a não fazer nada.

No prefácio do livro, o crítico Antônio José Saraiva fixa bem a natureza do anti-herói de Rentes de Carvalho: “é um vagabundo sem destino, que nem vive na terra onde está nem naquela onde não sabe querer estar. Dupla vagabundagem: vagabundagem sem sair do sítio, nos sete palmos da terra onde nasceu, mudando de senhor ou de patrão para tentar sobreviver; vagabundagem fora da terra, nas cartas, nas esperanças, nas promessas, que mudam de umas para outras. Tudo esboço, tudo estar sem estar, tudo nem carne nem peixe. Não há maior vagabundagem do que esta, que não só não pára em sitio nenhum, como nem sequer chega a partir, sem que por isso se resigne a ficar”.

Com um anti-herói dessa laia, apático, amorfo, sem fibra e sem vontade, dificilmente se consegue dar certo vigor à narrativa. A mesmice da vida estende sobre tudo um véu de cinéreo tédio, de banal cotidianidade que o autor fixa bem em certo trecho do livro: “O Manuel Canteiro tombou dum telhado e morreu. O padre anunciou que este ano temos o arcebispo para a festa dos Remédios. A pesca da lampreia foi uma desgraça e os pescadores dizem que a culpa é dos galegos, que pescam à candeia e matam o peixe miúdo junto com o grande. A Maria Rosa emprenhou e a acreditar as más línguas é de homem casado. Quem não vai à missa diz que foi trabalho do arcipreste”.

Parece, sob certo aspecto, que o livro vai contar o drama do homem inteligente, ledor de obras estrangeiras, imaginoso e sonhador, que entra em choque com o ambiente estreito,

atrasado, do vilório em que nasceu e em que vive. Mas, na realidade não existe o drama, o elemento patético, simplesmente por que o personagem não reage, acomoda-se, aceita, não se evade. O seu casamento é típico. No arranjo feito entre seu pai e o pai da mocinha deflorada, seu único ato de rebeldia é tomar um porre e vomitar depois a vinhaça. Diz que não se casará na igreja, mas quando o padre, que já soubera de sua decisão, lhe bate no ombro e lhe pergunta: "Casas pela igreja ou não casas?", responde ele, sem nenhuma revolta: "Caso, sim senhor".

Mas não resta dúvida que o tipo é curioso e o autor com seu estilo direto e franco, traça com admirável vigor linear personagens e cenas de Montedor, uma aldeia portuguesa como muitas outras.

Com A EXECUÇÃO (Prelo Editora – Lisboa – 1986), o romance de Júlio Moreira, o caso é bem outro. O interesse do livro não se centra ao personagem narrador, mas na idéia que lhe orienta a ação, que é a da luta contra o poder pessoal, se bem que o autor admita o poder de massa, que é uma tirania multiplicada. Para evitar talvez interpretações e adequações a países e pessoas, Júlio Moreira não cita nomes nem faz descrições elucidativas de lugares. Tudo se passa em alguma parte do mundo onde o poder pessoal se exerça na sua forma política de despotismo e tirania. O tema é simples. O personagem-narrador partidário da liberdade total e inimigo acérrimo do poder pessoal chega certa sobretarde a uma cidade, quando nela ocorre uma revolução com a queda do ditador. Ao passar por certa rua, vê um vulto, que procura fugir, despercebido. Aproxima-se dele e reconhece que é o ditador deposto. Agarra-o e leva-o para o quarto do hotel em que se acha e o encerra num armário. Como é seu desejo levantar as massas contra todo e qualquer poder pessoal, tem a idéia de sair pelos caminhos a percorrer cidades e aldeias, lavando numa jaula o ditador, pra mostrar às gentes que um ditador não vale nada e que a massa deve unir-se e destrui-lo, a ele e a seus asseclas. Põe em execução seu plano, manda fazer uma jaula que atrela a uma camioneta e sai a exibir o seu prisioneiro, até conseguir que a massa o liquide e a seus mandatários.

Esta simples estória, que não oculta sua natureza simbólica, é narrada num estilo grandioso majestático, campanudo, que cria muitas vezes uma atmosfera de sonho kafkiano, numa mistura de realidade e irrealidade puramente onírica. Há frases e frases abstrusas, como quando, para explicar, ao ditador o que vai fazer com ele, diz o narrador: "Mas aquele nosso encontro elevava-nos bruscamente a um vértice de luz, descarga de potencial que nos vitimaria numa denúncia indelével sobre o esquema absoluto da consciencialização da matéria e do seu lento progresso para a divindade latente do caos". E logo depois o justiceiro-narrador produz uma tirada tão palavrosa e retumbante contra o ditador que ele mesmo, justiceiro, reconhece ser "uma verborréia forrencial".

Há, aliás, em Júlio Moreira, uma exaustínação visional, narrativa e verbal, que torna as coisas mais simples e comezinhas algo de majestosamente grandíloquo. Para contar que afugentou com uma lanterna ratos e morcegos que se acham num quarto, é assim que o faz: "após um breve combate com os ratos e os morcegos que agredi com os raios de luz que levava na mão, como Júpiter em pessoa teria feito, implantei o meu estandarte luminoso, no meio duma vasta sala por cujas janelas a noite saiu completamente". Diz ele que, quando tocou o tambor, para congregar a gente da aldeia em torno da jaula onde se achava o ditador, "na paz da tarde o estranho som alheio à paisagem tinha a força dum apelo cósmico". E quando, ao final, aguarda numa taberna a chegada do policia que lhe trará a certidão do óbito do ditador, gasta vários períodos numa reflexão filosófico-inírica, neste estilo: "Na névoa prodigiosa, múltiplas realidades se disputam o piano. Insondável e opaco da ação, onde ficaria cativo pelas próprias cadeias elásticas dos gestos e das palavras, onde poderia até reconhecer-me na limitada projeção do possível sobre a sua homogênea e pobre simplicidade. É aquela espera indiferente, cuja certeza se, estende diante de mim como uma passadeira vagamente

fosforescente na obscuridade total, o único vector que me conduz ao mágico universo da *realidade*".

Há, também, exagero na visualização do ditador. Para minimizar o valor do poder pessoal, faz do seu ditador um velhote medroso, covarde, sem iniciativa, que aceita passivamente tudo quanto com ele faz o justiceiro, dele apanhando sem fugir nem mugir, após urna fracassada tentativa de fuga. O que facilita a ação do justiceiro, mas lhe tira toda a heroicidade; dominar um velhote apavorado não é lá nenhum trabalho de Hércules. Nota-se também em Júlio Moreira certa preocupação de originalidade, não só na capa do livro por ele mesmo composta, com palavras formando uma chave com que se deveria abrir o armário onde se poderia encontrar o ditador ou não encontrar, e a cópia fac-similar do exame cadavérico do ditador. Em resumo, sente-se no autor um inegável talento criador prejudicado pela linguagem com que se comunica. A suprema comunicação é a suprema simplicidade.

1971 – n. 268 – p. 11

A LITERATURA ULTRAMARINA E A CRÍTICA BRASILEIRA

Carlos Alberto IANNONE

No "II encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa", realizado recentemente em Belo Horizonte, a professora Isa Maria Simões, da Universidade Federal da Bahia, apresentou uma comunicação em que propunha a inclusão de cursos monográficos de Literatura Ultramarina, nos programas de Literatura Portuguesa das Faculdades de Letras do Brasil, provisóriamente em caráter de complementação optativa ou extensão e não integrantes do currículo básico.

Sugeria, ainda, o estudo dos principais autores africanos da área Atlântica (compreendendo as literaturas de Angola, Cabo Verde, Guiné e São Tomé e Príncipe), da África Oriental (literatura moçambicana) e do Oriente (Goa, Macau e Timor), dando-se prioridade às duas primeiras áreas, "incontestavelmente, as que reúnem um acervo mais importante de material literário, cuja análise se faz mais premente".

Nada mais oportuno, em vista da atualidade da questão, que se faça, em síntese, um breve comentário do que se tem publicado, no Brasil, acerca da literatura africana de expressão portuguesa.

É relativamente recente a publicação da *Bibliografia da Literatura Portuguesa* (1) cujo autor, Massaud Moisés, dedica um capitulo à Literatura Ultramarina. Sem se constituir num levantamento bibliográfico extenso (o próprio autor afirma, no prefácio, ser um trabalho seletivo), como o elaborado por Amândio César e Mário Antônio nos *Elementos para a Bibliografia da Literatura e Cultura Portuguesa Ultramarina Contemporânea* (2), o livro de Massaud Moisés constitui-se, inegavelmente, na primeira contribuição para uma bibliografia geral da literatura ultramarina portuguesa, que já tarda em aparecer entre nós.

Adolfo Casais-Monteiro, em *O Romance*. *Teoria e Critica* (3), analisa o romance neo-realista *Terra Morta* (4), de Castro Soromenho. Através de uma análise objetiva, Casais-Monteiro destaca, entre outros aspectos; as qualidades fundamentais do romance: a naturalidade e objetividade da ação que se desenvolve no decadente povoado de Camaxilo, a verdade humana das personagens e em destaque, aquilo que o critico julgou a virtude essencial do romance, "que a compreensão dos problemas humanos, quer individuais, quer coletivos, se encontra enraizada num grande amor pela terra e pelo homem, numa identificação com todos os destinos que se cruzam nas páginas da obra" (p. 394).

A primeira antologia, reunindo poetas e ficcionistas africanos, publicada no Brasil, surgiu em 1963, organizada e prefaciada por João Alves das Neves. O autor reuniu no livro *Poetas e Contistas Africanos de Expressão Portuguesa* (5) textos de escritores negros, brancos e mestiços de Cabo Verde, da Guiné, de São Tomé e Príncipe, de Moçambique e de Angola. Assinala João Alves das Neves, no prefácio, a influência dos modernos escritores brasileiros, como Jorge Amado, Manuel Bandeira, José Lins do Rego e Carlos Drummond de Andrade, na atual literatura africana, principalmente em Cabo Verde. Abre-se, portanto, uma nova perspectiva: a da aproximação da literatura ultramarina com a brasileira, através de um enfoque comparativo. Aliás, as mesmas idéias estão muito bem expostas no ensaio "As literaturas africanas de expressão portuguesa e a influência dos modernos escritores brasileiros", inserido nos Temas *Luso-Brasileiros* (6), do mesmo autor. A antologia *Poetas e Contistas Africanos de Expressão Portuguesa* revela, além do mais, um grande número de valores no setor da poesia e da ficção ultramarina, realmente notáveis pela sua qualidade

estética e pela originalidade temática. A antologia coloca-nos diante de escritores que, abandonando os primitivos temas tradicionalistas, procuram e encontraram no apego à terra e à sua gente as raízes de uma literatura que passou a se caracterizar pela ânsia da liberdade. É exemplo o moçambicano José Craveirinha de quem transcrevemos parte do poema "Grito Negro" (p. 60), em que se evidenciam o desejo e a esperança da llbertação:

Eu sou carvão!
E tu arrancas-me brutalmente do chão
e fazes-me tua mina, patrão.
Eu sou carvão!
E tu acendes-me, patrão,
para te servir eternamente como força motriz
mas eternamente não, patrão.

Muitos são os artigos e as resenhas criticas sobre a Literatura Ultramarina publicadas em jornais e revistas brasileiras. Grande parte desse acervo crítico diz respeito, enquanto individualidade, à vida e à obra do ficcionista de Zambézia, Castro Soromenho, Luis Romano, Afonso Ribeiro, Vieira Simões, Rui Knopfli, Rodrigues Júnior, Cochat-Osório, dentre outros, dividem, em plano secundário, a preferência da critica brasileira. Algumas antologias – *Contos Populares de Angola*, *Poetas de Moçambique*, *Antologia da Ficção Cabo-Vereana Contemporânea*, *Modernos Poetas Cabo-Verdeanos*, *Antologia da Poesia Negra de Expressão Portuguesa* – e tantos outros estudos-críticos – *L'Afrique dans I'Oeuvre de Castro Soromenho*, de Roger Bastide, *Regionalismo Cabo-Verdeano*, de Manoel Fernandes, *A Literatura de Ficção do Ultramar Português*, de Luís Forjaz Trigueiros e *Literatura Africana*, de José Osório de Oliveira – surgiram comentados nas páginas literárias dos nossos principais jornais a partir, principalmente, de 1960. (7)

O aparecimento, entre nós, de obras que, com maior extensão o profundidade, vêm cuidando de problemas relacionados com a Literatura Ultramarina, bem como o expressivo número de artigos e resenhas críticas publicados no Brasil, dão mostras do interesse, no meio universitário e crítico, e da importância de uma literatura que, dia a dia, vem adquirindo maior projeção.

(1) São Paulo, Saraiva e Univ. de S. Paulo, 1968.
(2) Lisboa, Ag. Geral do Ultramar, 1968.
(3) Rio de Janeiro, José Olympio, 1964.
(4) Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1949.
(5) São Paulo, Brasiliense, 1963.
(6) São Paulo, Cons. Est. Cult., 1963 (Coleção Ensaio)
(7) Apresentamos, no "II Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa", uma "Bibliografia Sucinta da Literatura Africana de Expressão Portuguesa", como complementação à "Proposta Orgânica de um Curso de Literatura Ultramarina" de Isa Maria Simões.

1971 – n. 269 – p. 10

MEMÓRIAS DUMA NOTA DE BANCO

Oscar MENDES

Após a sua notável série de romances, com o título geral de "Crônica da Vida Lisboeta", que lhe marcou "uma posição singular no panorama atual das letras portuguesas", na opinião do lúcido critico lusitano, Oscar Lopes, publica Joaquim Paço d'Arcos, em 1962, o livro *MEMÓRIAS DUMA NOTA DE BANCO* (2ª edição – Guimarães Editores – Lisboa – 1962), que se destaca, desde logo, por uma nova técnica narrativa, utilizada pelo autor, diferente da até então seguida em seus livros anteriores.

Não se trata mais de um romance com um enredo único, contando um drama do cotidiano, ou um estudo de caracteres e de costume. Não há nele a estória de um personagem, em torno do qual se centraliza ações e fatos episódisco, conduzindo a um climax dramático. Nem a localização de determinado ambiente ou classe, para um estudo de costumes e reações sociais, choques entre indivíduos e o meio em que vivem. O que o autor apresenta é uma visão geral da vida portuguesa citadina atual e também aspectos da vida européia, em que o dinheiro marca a sua presença constante e o seu poderio salvador ou corruptor. Uma visão, pode-se dizer, cinematográfica, pois o romances se desenrola como um filme do documentário, fazendo desfilarem diante de nós, com seus dramas e suas comédias, as mais várias classes e as mais diversas criaturas.

Para ordenar e encadear essa sucessão de quadros e de personagens (vale-se o autor de um artifício que é o de não se fazer o onipresente cinematografista, mas meter-se na pele (e aqui diríamos melhor no papel) de uma cédula, de uma nota de banco que, pela sua própria natureza e pela mobilidade de sua circulação, pode penetrar nos ambientes mais diferentes e presenciar os dramas mais diversos. É ela que nos conta suas vicissitudes e nos comunica as impressões que lhe causa o tantas vezes incongruente modo de agir dos seres humanos, condimentando-as com juízos e ironias, que põem em relevo as contradições e misérias do bicho-homem.

Se bem que pela sua natureza fiduciária devesse mostrar-se duma frieza e duma insensibilidade verdadeiramente metálicas, ressente-se da influência dos ambientes em que acontece viver e confessa ter adquirido o "singular privilégio de evocar as recordações acumuladas, de as ir narrando à medida que elas acodem a (seu) espírito, que devia ser prático e contabilístico, como apraz a uma nota de banco, e é afinal romântico na saudade, céptico na descrença". O viver com os homens, o passar de mãos em mãos, das mãos que acariciam e das mãos que matam, das mãos que dão e das mãos que roubam, das mãos honestas e das mãos que falsificam, das mãos calejadas e das mãos bem tratadas, faz que, dos homens, adquira os pontos de vista, as antipatias e simpatias, o hábito de julgar as atitudes alheias, o cepticismo diante das incoerências e também o dom de ironizar, de apontar o ridículo e o incongruente das condutas que não condizem com as regras e os principies.

A ironia, que tantas vezes soa em toda a obra de Joaquim Paço d'Arcos, como um aparte em voz baixa e não como um sarcasmo agressivo, aqui, nas memórias desta cédula bancária, está quase sempre presente e muitas vezes sem necessidade de enunciar-se, explicitamente, mas ressaltando dos próprios contrastes de ideação e de ação dos personagens. Rodrigues, o chefe bancário, diante dos seus escriturários, bancava de entendido em automóveis e mulheres, mas ia a pé para casa e não dominava mulher alguma, pois era solteiro a dependia "duma velha soez e desabrida", "uma megera que fora criada de servir,

mulher a dias, e era, havia muitos anos, na casa dele, mulher para todo o serviço, o de cama inclusive".

Ao separar-se da prostituta Deolinda, anotará: "Foi assim que me afastei dela e daquele ambiente de corrupção e de vício, como escreveria certamente, na minuta de agravo dum processo-crime, o promissor elemento do foro que descera do Aveiro à capital", o mesmo advogado que desflorara Deolinda e lhe fizera um filho e volta a encontrá-la, para uma noite de prazer, numa pensão galante, deixando-lhe, ao retirar-se, algumas cédulas para o filho.

O barbeiro Avelino, que é noivo, ao receber a proposta de seu freguês Gaspar de casar-se com uma emigrada judia, a fim de que não seja ela recambiada a seu país de origem, onde será condenada a um campo de concentração, sente remorsos, escrúpulos, por ter de abandonar a noiva, mas diz a nota de banco: "Passei, com quinze notas de conto de réis e mais três notas de quinhentos escudos, da carteira gorda de Gaspar para o bolso famélico de Avelino. E pude logo notar o efeito sedativo do dinheiro e como uma grande paz de consciência se substituiu no espírito do barbeiro à inquietude e à indecisão que o haviam minado naqueles dias cruciais".

O velho inglês, negociante de vinho do Porto e que, aos setenta anos, só aprendera do português o essencial para dirigir seus negócios, só se preocupava com as apólices de seguro com que se garantia dos afundamentos dos navios de preciosa carga vinícola (estava-se, em plena guerra): "O que se tornava necessário era ter em dia, cautelosamente em dia, os pagamentos dos contratos de seguros e, uma vez tomada essa precaução, podiam os navios afundar-se, as tripulações morrer, o vinho diluir-se na imensidade da água, podiam os exércitos ser aniquilados e as nações perecer, que nada já o preocupava. Uma boa apólice de seguro de vinho bastava para resgatar todos os crimes da guerra, para desvanecer todos os seus horrores. Tomei-me dum respeito religioso pelas apólices de seguros".

Se os segurados têm tal confiança nos seguradores, deve-se isso, sem dúvida, à suprema arte de passar as apólices do agente de seguros, pois este, "mesmo na hora da morte procurara vender uma apólice ao padre que o sacramentar ou, passado o grande fosso, ao santo porteiro; que lhe perdoará as promessas falazes e lhe dará entrada na bem-aventurança. Porque ele, como bom profissional, estará seguro contra todos os riscos".

A respeito do anti-judaismo, dirá como Portugal resolveu o problema: "Chacinas em grande escala e deportações em massa haviam, séculos antes, resolvido o melindroso problema e tranqüilizado a consciência cristã". Terminada a guerra, "os jornalistas haviam invadido Ravensbruck (campo de concentração alemão) e tirado fotografias de todos aqueles locais tão meus conhecidos. Da Câmara de Gás e do forno crematório nem uma pedra ficou. Relvados muito verdes e macios cobriram o recinto dos blocos e das enfermarias, esconderam das gerações futuras tudo que lhes poderia servir de lembrança incomodativa, de forma a que os homens de amanhã possam de novo iniciar, em plena pureza, a tarefa a que sempre regressam e a que os prodígios da técnica cada vez darão maior perfectibilidade".

Não menor essa acidulada ironia contra a concupiscência do dinheiro, do enriquecimento fácil e desonesto, o valor e adoração prestados ao dinheiro e ao que ele significa como meio de poder, de gozo, de corrupção, de hedonismo animalesco.

Ao iniciar sua vida circulatória, a nota de banco não deixará de admirar-se da importância de que ela e suas outras irmãs gozavam perante os homens: "Compreendi, cheia de pasmo, que o banco e aqueloutro donde eu viera, e todos os bancos daquela rua e de todas as ruas do mundo, só tinham por missão cuidar de nós, de mim e das minhas irmãs, guardar-nos, aferrolhar-nos ou expedir-nos para outros bancos, para outros estabelecimentos, ou confiar-nos simplesmente à guarda de indivíduos que nos acolhiam com alegria maior do que a reservada aos entes mais queridos. De começo fazendo fé pelo que as companheiras me diziam, achei profundamente cômica a contradança a que os homens nos forçavam, aquele

erguer de construções poderosas, aquele afã de empregados sem número, tudo e todos consagrados à tarefa de nos servir". E acrescentar não sem certo sarcasmo: "Consciência que muitas vezes viria a tomar mais aguda em mim a noção de comicidade das atitudes dos homens, tão servis para comigo, tão ávidos, tão interesseiros, tão dependentes dum pobre grão de poeira!".

Esses golpes de ironia aplicados ao cachaço dum mundo brutalizado e animalizado pelas concupiscências mais deprimentes nem sempre se expressam verbalmente, mas estão implícitos nos incitamentos à meditação que provocam as cenas e as pessoas que vão desfilando aos nossos olhos durante as andanças da viajeira nota de banco. São cenas trágicas, cenas dramáticas, cenas cômicas, gente de toda casta, honestos e vilãos, num fervilhar de vida, em que os mais sabidos, os mais cúpidos, os mais inescrupulosos, esmagam, sem piedade, os que lhes serviram de degrau, os que, pela sua retidão e pela sua honestidade, possam estorvar-lhes a corrida desenfreada para o mando, para o gozo, para o vicio.

Sentem-se, através das reflexões e comentários da nota de banco, disfarce com que se esconde o autor, os esmos de cólera, de compaixão, de uma alma que os sentimentos de liberdade, de justiça, de caridade, trazem em continua vibração diante do espetáculo contraditório e inumano do inundo. Alma que, alimentada de princípios essencialmente cristãos, se revolta contra a hipocrisia, a desonestidade, a cupidez, o egoísmo, a desfaçatez, os vícios de uma humanidade que, taganteada pelo azorrague das paixões mais vergonhosas, avança, em desembesto, para a decadência e para o desaparecimento que a sua cegueira e a sua estupidez cotidianamente preparam e já se denunciam na própria corrupção e deterioramento de suas fontes de renovação e de revitalização que é a juventude. Alma, que se curva, endolorida e indignada, sobre dramas e tragédias, diante dos quais as sociedades permanecem frias, insensíveis, bonzificadas na contemplação satisfeita de suas pobres mazelas.

E Paço d'Arcos nos leva a ver a velha judia Madame Koehler, "pobre e pequenino feixe de ossos e de pele mirrada, chaguenta e suja", ser levada para a câmara de gás; a velha Miss Taylor, a professora que por mais de meio século lecionara inglês à meninos e adultos, finar-se, numa tarde fria, mas "não fora o frio que a enregelara, porque o frio era; desde há muito, o seu único aquecimento; não fora a fome que à prostrara, porque a fome era, havia muitos anos, o seu melhor alimento"; Pedrinho, o louro, o belo, o inteligente menino, em quem o pai, Isolino, agenciador de enterros, numa empresa funerária, punha todas as suas complacências, ser esmagado por um caminhão, ao sair do colégio, passando "da extrema alegria para o silêncio extremo. E todos os sonhos do pai que o queria para cangalheiro e da mãe que o queria pra "senhor doutor", todos se esvaíram naquela poça de sangue e de carne rasgada", tendo a agência funerária o gesto generoso de não cobrar do pai o enterro que ele sem querer agenciara para o filhinho; o falsificador Leandro ser assassinado pelo filho por causa de uma simples nota de quinhentos escudos; o Poeta suicidar-se por causa de uma fria e insensível inglesa.

E há o drama do Major Florival Antunes, cuja honradez publica e burocrática é maculada por um desvario momentâneo da esposa burocratizada no serviço amoroso marital. E a situação de bígamo do senhor Aníbal Freitas Machado, que, como o poeta Fernando Pessoa, desdobrava sua personalidade em três heterônimos. E a tragicomédia do diplomata Dom Pedro González Moreno, atraiçoado pelo seu secretário. E o conspícuo Senhor Ildefonso, dono de uma Casa de Penhores, oficial do Mérito Industrial e Agrícola, respeitável, casado, avô, que vai, morrer no leito duma prostituta. E a moça da alta roda que se faz cleptômana, num gesto, como se diz hoje, protestatário.

Nesse suceder de casos e personagens afirma-se a rica imaginação de Paço d'Arcos, pois cada um deles seria material para contos, novelas e até mesmo romances. Mas afirma-se, principalmente, o observador atento e percuciente do cotidiano, que nos vai mostrando, sem

complacência, mas com melancólico desengano e mal contida revolta, o triste espetáculo do mundo. O final do livro, de uma habilidade artística muito feliz, mostra um velho professor a ensinar a alunos desatentos quem foi Damião de Góes, uma das mais nobres figuras intelectuais da Renascença, condenado, já velho, à prisão perpétua, vitima da "intolerância e da maldade dos homens", o que dá ocasião à nota de banco de conhecer a vida daquele cuja efígie estava estampada na sua própria face, e alegrar-se porque não se apresentava nela o rosto dum déspota ou dum estadista, hoje glorificado, amanhã espezinhado, mas dum artista, sabedor, lúcido e tolerante".

Se a nota de banco na sua resignada velhice, se exime ceticamente, seguindo conselho de Damião de Góes, "a formular perguntas impertinentes", para saber se os homens se emendaram dos seus crimes de burrice e de violência, livros como este de Paço d'Arcos, soam, na sua corajosa e serena condenação, como o protesto da inteligência, da justiça e da caridade, contra uma humanidade que, estupidamente, forja, na oficina das paixões mais vis, a sua própria destruição.

1971 – n. 269 – p. 10

MARIA JUDITE, MEDO E SOLIDÃO

Oscar MENDES

Sobre Maria Judite Carvalho, de quem publicamos o conto “A Floresta em Sua Casa”, a artista Eliana Rangel, autora da ilustração, escreveu a seguinte nota:

Entre os nomes mais importantes da nova ficção portuguesa, encontra-se o de Maria Judite Carvalho, autora de “Os Armários vazios”, “Flores ao Telefone” e “Os Idólatras”, este lançado em 1969, pela Prelo Editora, de Lisboa. Definindo os dois primeiros livros de contos de MariaJudite Carvalho, o ensaísta Fernando Mendonça usa as palavras *pessimismo, amargura* e *solidão*: “... se as suas personagens são invariavelmente mulheres, estas mulheres, estas apresentam-se-nos por sua vez como seres amargurados, frustrados, cientes apenas de que o mundo dos outros é um desgosto sem espanto, a flor aberta da mágoa sem surpresa”.

Já em “Os Idólatras” nascem novos tipos de personagens, situações inéditas. Geralmente, Judite situa suas estórias num tempo futuro, para poder melhor, através desta ilusória perspectiva, criticar a sociedade e ensaiar sobre a solidão, sobre o medo, sobre a corrosiva amargura que acaba anestesiando o homem de hoje, incapaz de gerir os acontecimentos e enfrentar a realidade do mundo na sua verdadeira dimensão.

1971 – n. 270 – p. 10

RELENDO RUBEN A.

Maria Lúcia LEPECKI

Ao longo de mais de vinte anos de vida literária, Ruben A. afirmou-se, indubitavelmente, como um dos nomes mais significativos da literatura portuguesa contemporânea. Romance, conto, teatro e memórias integram o currículo literário do Autor. No romance – melhor, na ficção em geral - A *Torre da Barbela* e Caranguejo são as suas obras mais notáveis. A primeira pela efervescência imaginativa revelada seja ao nível da re-elaboração da linguagem literária seja na criação de um contexto simbólico em que se espelha o Portugal de hoje e de sempre. Caranguejo, por outro lado, notabiliza-se pela complexa organização temporal: trata-se de um romance escrito ao contrário, em que os acontecimentos se desenrolam em cronologia invertida, isto é, do presente para o passado. Editado apenas uma vez, em 1954 – em tiragem, se não estamos em erro, de duzentos e cinqüenta exemplares -, Caranguejo diferencia-se de tudo o que na época se fazia em literaturas de Língua Portuguesa. A fusão de um estudo psicológico de natureza, até, tradicional, com uma sobrerrealidade baseada principalmente na complexidade do "trabalho" temporal constituem a linha de força da originalidade deste romance. Paralelamente, já nele se encontra a riqueza de linguagem, a imaginação fulgurante, o espírito ao mesmo tempo sarcástico e melancólico com que o Autor visualiza o seu mundo – aquele em que vive e aquele que cria. *Caranguejo* foi o anúncio de um grande ficcionista, que as outras obras não mais fizeram que confirmar nesta posição.

Em 1970, Ruben A. publicou mais um volume – o sexto – de *Páginas*. Esta série pode ser considerada, grosso modo, como um misto de memórias pessoais e de memórias Literárias do Autor. O volume a que nos referimos cobre um período de tempo bastante largo: os primeiros textos datam de 1955 e os últimos chegam até 1968.

Relendo, há dias, *Páginas VI*, pusemo-nos uma série de perguntas sobre a importância desta série na obra de Ruben A. Que significado pode ter na obra de um escritor dotado eminentemente para todas as formas de pura ficção (narrativa ou teatro), a publicação de uma série da natureza destas *Páginas*? Ou seja: dar-se-á o caso – e se der, em que medida – de as *Páginas*, tais como são elaboradas, acrescentarem alguma coisa à obra de Ruben A.? Que motivações levam um escritor a desnudar-se totalmente diante do seu público, que tipo de sentimentos e de responsabilidades presidem a esta opção? Finalmente, a quem se interessa pela Literatura (e até pela Cultura) Portuguesa contemporânea, o que é que podem oferecer as *Páginas*?

Quem conhece relativamente bem a obra de Ruben A. saberá que as *Páginas* não são uma biografia, ou não o são à maneira convencional. O Autor não pretende, nelas, contar-nos a sua vida pessoal, revelar-nos fatos de interesse especificamente biográfico. Que não o deseja depreende-se da própria organização desta série – páginas soltas de recordações, relatos circunstanciais de viagens, textos críticos, crônicas, contos, juízos sobre a própria obra. A heterogeneidade de textos é, portanto, traço definidor das *Páginas*. E que esta série não é – pelo menos "em pureza" – uma biografia, sabe-se também pelo próprio fato de que o Autor publicou outra série com este título: *Autobiografia* ou *O Mundo à Minha Procura*. Assim, o que será e que importância terá a publicação de *Páginas*?

Tentemos buscar respostas para as perguntas que colocamos. Primeiramente, o que é que esta série acrescenta à obra do Autor? Parece-nos que, para o leitor interessado, as *Páginas* são logo um objeto de estudo, por que revelam muito da maneira de ser criadora de

Ruben A. Congregando textos de vária natureza, são como que um mostruário de suas várias facetas literárias: o talento de criar e de delinear com precisão e rapidez uma personagem e uma situação, a capacidade de ver em ironia, o contraste entre humor e amargura (uma das dominantes na mundivisão do Autor), o aguçado senso do ridículo, a extrema riqueza vocabular que é, talvez, o grande trunfo que tem – mas o grande perigo que corre – Ruben A. Em *Páginas* encontram-se as suas qualidades, como também os seus defeitos: nus e puros, em estado bruto. A catadupa de palavras e a riqueza de imaginação; o termo preciso e feliz como o neologismo por vezes desnecessário; o que realmente vale a pena dizer, como o que talvez devesse ser deixado de lado. De qualquer maneira, lá estão a criação e o depoimento, o mundo possível do que aconteceu e o mundo impossível da convivência com as próprias personagens, dos diálogos inexistentes, dos momentos não vividos

Não restam dúvidas de que as *Páginas* são o resultado de uma opção e de um conceito de responsabilidade O escritor é, por natureza, um homem público, o ato de escrever é eminentemente sociológico. Parece-nos que a publicação de *Páginas* revela a consciência destes dois fatos. Ruben A. considera, e com acerto, que tudo o que escreve pertence ao leitor: toma assim a responsabilidade de se mostrar tal como é, de patentear os seus processos criativos, de desnudar-se. Uma análise comparativa da prosa de *Paginas* e da prosa ficcional propriamente dita do Autor pode revelar muito quanto aos processos criadores deste. Abstração feita das passagens em que dá informações sobre os próprios livros, ou define e comenta as suas personagens, a própria análise do discurso menos burilado mas não menos forte e, no geral, aliciante de *Páginas* pode esclarecer processos de reelaboração de linguagem, clarificar matizes de pontos de vista sobre uma realidade também presente na obra ficcional.

Que lacuna preencherá na obra de Ruben A. a série de *Páginas*? Parece-nos que preenche várias. Primeiramente, dá a conhecer a um público mais vasto uma série de textos já publicados e que facilmente, se perderiam se mantidos apenas em periódicos. Em segundo lugar, propicia a publicação daquilo que, por motivos vários, não caberia na restante obra do Autor, mas que tem interesse indiscutível. Finalmente, estas “meditações em tom menor” revelam-nos o Autor em sua totalidade: ele é aqui sujeito e objeto de sua narrativa. Sujeito, naturalmente, porquê a faz e cria; objeto porque, observando o mundo exterior, rememorando lugares e pessoas, revendo situações, é a si mesmo que observa, relembra e revê. O centro de interesse de *Páginas* é, assim, muito mais a maneira de ser de um indivíduo do que as coisas e fatos objetivos ali apresentados.

E qual será a maneira de ser de Ruben A. nesta série? É naturalmente complexa, como complexa é a estruturação do livro: ao mesmo tempo intimista e retratador da realidade circundante, cronista e ficcionista, crítico literário como critico de sua época e de sua terra. No seu aparente descuido, no seu por vezes até real descuido por pormenores, as *Paginas* são o testemunho de uma presença viva dentro da circunstância literária portuguesa contemporânea, a expressão de uma inteligência arguta e penetrante, muitas vezes (quase sempre) angustiaria, sarcástica, mesmo feroz – e por isso viva e incomodativa. As *Páginas* nada mais são que o fiel retrato de um homem na sua circunstância.

1971 – n. 270 – p. 11

JOSÉ SARAMAGO, POETA E CRONISTA

Oscar MENDES

Não é uma poesia fácil essa que José Saramago reúne no livro PROVAVELMENTE ALEGRIA (Livros Horizonte – Lisboa – 1970). Não pode ser sentida e assimilada logo a uma primeira leitura. Requer releitura, análise das palavras, reflexões. Dará mesmo a impressão de um poço fundo e escuro (confissão do próprio poeta no poema "*Eu luminoso não sou...*"), "habitado de cegas criaturas, de histórias e assombros", mas onde "uma roda de céu ondulando se alarga", e pode ser chamada de mar, mas onde o "o musgo é um silêncio" e passam sombras de asas em movimento. É que a poesia para ele não é apenas uma explosão lírica de sentimentos ou uma descrição objetiva de paisagens, mas uma tentativa grave e séria de expressão de sentimentos muito latimos ou interpretação de sonhos miríficos e reflexão sobre o mistério da vida e do amor. Por isso o verso há de ser denso, sem deixar do ser harmonioso; condensado, mas rasgando perspectivas amplas e infinitas. O verso deve ser trabalhado, forjado, batido, coeso na sua forma é na sua firmeza para poder durar. Em dois poemas traça o poeta a linha de sua arte poética. Em "*Forja*", dirá: "Quero branco o poema, e ruivo ardente / Todo o metal rima da fragorosa, / Quero o corpo suado, incandescente, / Na bigorna sonora e corajosa, / E que a obra que saia desta forja/ Tenha a frescura simples duma rosa". E em "*Voto*": "Cada verso uma pedra. Que o poema/ Seja mais alicerce que muralha. / Que debaixo da terra se reforcem/ As palavras, as minas e as fontes. / Que a paisagem se esqueça e se retire. / Que do espaço não venham outras vozes. / Que o silêncio se faça entre os terrestres, / Enquanto outras palavras se preparam. / Que tudo recomece em parto lento, / Sem cor e sem perfume. As rosas, não. / Mas um dorso de pedra que se arranca/ Do poema profundo, dos ossos, do chão".

Acompanhar com a luz forte da lógica os meandros de seus poemas não leva muitas vezes a esclarecimento algum. Há de sentir-se sua poesia como se numa treva ou numa penumbra vislumbrassemos rápidos raios ofuscantes e coloridos, ouvíssemos sons harmoniosos ou gemidos, sonhássemos sonhos estranhos. Porque as metáforas brotam, de súbito, condensadas e intensas, mas soltas, cabendo ao leitor armar a ponte da comparação para tê-las claras e menos herméticas: "Flor de cacto, flor que se arrancou/ A secura do chão. / Era aí o deserto, a pedra dura, / A sede e a solidão. / Sobre a palma de espinhos, triunfante, / Flor, ou coração?" Ou neste poema: "É tão fundo o silêncio entre as estrelas! / Nem o som da palavra se propaga, / Nem o canto das aves milagrosas. / Mas lá, entre as estrelas, onde somos. Um astro recriado, é que se ouve/ O intimo rimor que abre as rosas".

Muitos versos surgem como isoladas impressões da realidade que se justapõem como cores em um quadro abstracionista. Poemas há de ambiências e lucilações puramente oníricas, como "*A mesa é o primeiro objeto*" ou o admirável "*Protopoema*". Outros ocultam, sob véus superpostos de metáforas, uma latente sensualidade, como em "*Lá no centro do mar*", em que o poeta fala do encontro com a amada: "ó meu amor, ó ilha descoberta, / Sou de longe, da vida naufragada, / E descanso nas Praias do teu ventre, / Enquanto lentamente as mãos do vento, / Ao passar sobre o peito e as colinas, / Erguem ondas de fogo em movimento". Ou nesta descrição do corpo da mulher, que me traz á memória idêntica descrição metafórica feita por Shakespeare, no seu poema "Vênus e Adônis": "Teu corpo de terra e água / Onde a quilha do meu barco / Onde a relha do arado / Abrem rotas e caminho / Teu ventre de seiva branca / Tuas rosas paralelas / Tuas colunas teu centro / Teu fogo de verde pinho / Tua boca

verdadeira / Teu destino minha alma / Tua balança de prata / Teus olhos de mel e vinho / Bem que o mundo não seria / Se o nosso amor lhe faltasse / Mas as manhãs que não temos / São nossos lençóis de linho".

Um verdadeiro hino nupcial se faz ouvir numa seqüência de poemas, ricos de harmoniosas metáforas, desde "*Madrigal*" até "*Palma com palma*", quando o poeta exclama liricamente: "Minha água lustral, meu claro rio, / Minha barca de sonhos e verdades, / Minha pedra de céu e rocha-mãe, / Meu regaço de azul no fim da tarde". Ou quando descreve os seios de sua Sulamita: "Branco o teu peito, ou sob a pele doirado? / E os agudos corais, ou rosas encrespadas / Como acesos sinais na fortuna do seio? / Ó morangos macios, ó sede inconformada, / Ó vertigem das dunas que se alteiam / Quando o vento do sangue dobra as águas / E em brancura vogamos, mortos de oiro!" Hino nupcial que completa e se sublima na realidade total do amor; "Viajo no teu corpo. Só teu corpo? / Mas quão breve seria essa viagem / Se no limite dela a alma nua / Não me desse do corpo a certa imagem!"

Esse lirismo intenso e profundo desabrocha por vezes em harmonias e cristalinidades do mais belo efeito encantatório, como neste poema: "Ainda agora é manhã, e já os ventos / Adormecem no céu. Já retornada, / A escura e antiga névoa se dilui. / Abre o sol uma estrada, ruivamente, / Na prata embaciada destas águas. / É manhã, meu amor, a noite foge, / E no mel dos teus olhos anoitece / O amargo das sombras e das mágoas".

Mas será nas crônicas do livro DESTE MUNDO E DO OUTRO (Editora Arcádia – Lisboa – 1971) que o lirismo de José Saramago irá fluir mais livremente, sem a contenção da forma poética, numa prosa toda harmonia e claridade. Muitas dessas crônicas são verdadeiros poemas em prosa, pelo ritmo, pela suavidade de tons, pela luminosa precisão das palavras, pela poesia que as informa, quer o cronista evoque cenas da infância, quer comente os casos do dia a dia, sabendo, com rara perícia, arrancar do feio do cotidiano a centelha de beleza nele oculta. Suas crônicas não se limitam a um comentário lírico dos acontecimentos e das pessoas e dos ambientes. Há quase sempre uma pérola de pensamento e de reflexão dentro da concreção das palavras 'e dos fatos. O gosto de viver está na "*Carta para Josefa, minha avó*", quando a velhinha nonagenária diz, com o mesmo entusiasmo da "adolescência nunca perdida: "O mundo é tão bonito, e eu tenho tanta pena de morrer". Não que sua existência tivesse sido a de um nababo a que nenhum bem da vida faltasse. Foi uma mulher, mulher. Trabalhou desde criança, amou, pariu filhos: "sete vezes engravidaste, sete vezes deste à luz. Não sabes nada do mundo. Não entendes de política, nem de economia, nem de literatura, nem de filosofia, nem de religião. Herdastes umas centenas de palavras práticas, um vocabulário elementar. Com isto viveste e vais vivendo. És sensível às catástrofes e também aos casamentos de princesas e ao roubo dos coelhos da vizinha". Viveu a sua vida e isto basta. Hábil manejador da palavra, a seu respeito e do silêncio tece considerações de fundas ressonâncias: "As palavras deixaram de comunicar. Cada palavra é dita para que se não oiça outra palavra. A palavra, mesmo quando não afirma, afirma-se. A palavra não responde nem pergunta: amassa. A palavra é a erva fresca e verde que cobre os dentes do pântano. A palavra é poeira nos olhos e olhos furados. A palavra não mostra. A palavra disfarça. Daí que seja urgente mondar as palavras para que a sementeira se mude em seara. Dai que as palavras sejam instrumento de morte ou de salvação. Dai que a palavra só valha o que valer o silêncio do ato. Ha também o silêncio. O silêncio, por definição, é o que se não ouve. O silêncio escuta, examina, observa, pesa e analisa. O silêncio é fecundo. O silêncio é a terra negra e fértil, o húmus do ser, a melodia calada sob a luz solar. Caem sobre ele as palavras. Todas as palavras. As palavras boas e as más. O trigo e o joio. Mas só o trigo dá pão".

A propósito dos hippies que andam de flor na mão, perguntará: "Nas mãos ou no coração? Se só as mãos sustentam a flor, a vida vos tentará com muita coisa que a flor não suporta. Sei o que digo. E a mesma vida vos carregará de trabalhos e amarguras, e então a flor será pisada e lançada fora. Resta-vos o coração. Se aí conservardes a flor, se é aí que já a

tendes – então guardo a vossa resposta como um sinal precioso e uma promessa. E aqui vos agradeço, esperança do mundo!”.

A visão grave que da vida tem o poeta e cronista não poderia deixar de exprimir-se em comentários de ironia e de humor. Lembra que “os apaixonados assassinam malmequeres para acreditar na eternidade dos amores precários” e exclamará: “Ah, este mundo a que alguns chamaram Cão! Os cães, de certo, lhe chamariam Homem!” E é ainda com ironia que a si mesmo autoflagelará, no seu “Discurso contra o lirismo”: “Os poetas devia ser eliminados pura e simplesmente. Impõem-se atitudes drásticas, radicais, que não deixem pedra sobre pedra, quer dizer, verso sobre verso. Esta gente distribui papéis onde aparecem palavras que deveriam ser riscadas dos dicionários. Direi algumas, embora a minha formação espiritual, se revolte contra a violência a que, por dever de objetividade, me obrigo. Amor, esperança, saudade, rosa, mar – eis algumas dessas palavras. Uma pequena amostra de um vocabulário decadente, inoportuno, direi mesmo subversivo”.

A esta explosão de humor negro replicaríamos, e o poeta bem sabe disso, que o Mundo-Homem se afundaria cada vez mais na lama dos seus vícios, até apodrecer de todo, se os Poetas não continuassem, como o autor, a rezar as palavras essenciais, as palavras que criam, que constroem, que salvam” que portam a Beleza, divina emanação da Mente Criadora.

1971 – n. 273 – p. 10

TRÊS LIVROS DE MIGUÉIS

Oscar MENDES

Três livros que li recentemente, de autoria do José Rodrigues Miguéis, comprovam a rica versatilidade do romancista notável, que escreveu "*Páscoa Feliz*", "*A Escola do Paraíso*" e o delicioso romance policial "*Uma Aventura Inquietante*", do humaníssimo contista de "*Léah*", "*Onde a Noite se Acaba*" e "*Gente da Terceira Classe*". São três livros de gêneros diversos, mas todos com a marca nítida do estilista que soube reunir o vigor e a harmonia da língua portuguesa à clareza do francês, do observador amargo e irônico da vida, do homem que afirma a superioridade e a liberdade do espírito contra todas as primazias espúrias de um mundo afogado no hedonismo mais aviltante. Uma peça teatral, uma coletânea de folhetins literários é uma narrativa duma dolorosa experiência pessoal.

O PASSAGEIRO DO EXPRESSO (Estádios Cor – Lisboa – Rua João Pereira da Rosa – 20 a – 1960) é uma peça teatral, de difícil encenação, pois o terceiro ato se passa dentro de um comboio em marcha e alguns personagens são espectros que surgem e somem, mas cuja carpintaria cênica se filia à das peças modernas de movimentação mais livre e mais agressiva.Põe em contraste dois amigos de infância, um que, graças à sua falta de escrúpulos, enriquece, e o outro, cujos sentimentos e princípios morais se corrompem com e vida e se torna um ladrão. De um lado, o cinismo mais desavergonhado, o cepticismo mais devastador (suas idéias, por exemplo, a respeito das mulheres); de outro, o remorso, o arrependimento, o desespero, a revolta e até o crime, para uma possível mudança de vida. O diálogo entre o dois colegas dão margem a que o autor revele sua inconformidade com um mundo e uma sociedade, em que os altos valores morais e espirituais são abafados pelos gritos de triunfo e pelas gargalhadas cínicas do materialismo onipotente. O grave fundo filosófico da peça é amenizado pela ironia que se exala dos diálogos o das situações pela inesperada cena final, com uma fingida participação do público. Teatro sério e não simples desfilar de canalhices, apimentadas por palavrões, a peça de Miguéis é, na realidade um ato de acusação contra uma sociedade que propicia a germinação de tipos como os que Miguéis faz viver na sua peça.

É PBOIBIDO APONTAR (mesma editora), que tem como subtítulo "Reflexões de um Burguês", reúne numerosos folhetins literários do autor, publicados (com uns poucos inéditos), em jornais, e revistas, nos quais, sob o disfarce dum personagem, Mariano-Artur, "um burguês incorrigível", como fizera Eça de Queiroz, com seu Fradique Mendes, vão desfilando reflexões sobre pessoas e coisas da sociedade atual. Pelo vigor e pela ironia de certas críticas pelo sarcasmo de certos comentários, têm os trabalhos aqui reunidos muito daquele ímpeto e daquele desassombro, daquela franqueza e daquela acritude que sobejam nas "Farpas", de Ramalho e Eça, ou em "Os Gatos", de Fialho d'Almeida. Seu personagem e seu porta-voz é assim por ele explicado "estes apontamentos para um ensaio de psicologia meramente descritiva do português médio tal qual nos fala são sátira de sátira ou a auto-caricatura do homem de tudo amargamente descontente mas logo facilmente satisfeito. Artur não é um Fradique, mas um ser comum a quem dá para refletir e dizer, às vezes, verdades como punhos – só para se arrepender ou desmentir. Na reflexão está, porventura, o começo da sua desintegração: ouçamo-lo pois, antes que ele se acabe! Talvez da sua confusão nos venha alguma luz, da sua ruína a ordem nova. São os seres indisciplinados que mais sedentos se mostram de rigor, e a razão é a aspiração suprema dos intimamente confusos".

Se Mariano-Artur é um burguês incorrigível, é também um inconformado. Dotado do bom senso burguês, que é, na verdade, que conserva o mundo ainda com alguma ordem; por ele vai medindo os desacertos e exageros, os erros, e descaminhos das sociedades de nossos dias. Desagradam-lhe os contrastes gritantes, as incongruências e as hipocrisias, a irracionalidade e a crueldade de certas atitudes e de certos atos. E se sempre os condena ou ironiza, muitas vezes lhe basta apresentar as disparidades para que o ridículo e o contra-senso ressaltem como tais. Como não reconhecer o acerto e a justeza de muitas de suas críticas, quando nos fala da educação das crianças, dos contrastes entre "os de cima e os de baixo", da irracionalidade de certos modos de vida, do inferno das grandes metrópoles, da valorização das aparências em prejuízo das essências das incoerências nos modos de apreciar a guerra e a paz, quando faz a defesa da filosofia e lhe desvenda a essencial identidade com a poesia?

Neste artigo sobre a "inútil" filosofia, traça um retrato do que é o adolescente e a que muitas vezes o reduzem uma educação mal feita e as pressões e preconceitos sociais. Dirá ele: A adolescência é realmente uma fase de luta inquieta, a encruzilhada eriçada de espinhos onde a criança de ontem pára e, hesita na escolha do caminho: irá ela tomar pelo da sinceridade o do esforço, da afirmação dos ideais e da personalidade, realizar-se em suma? ou, pelo contrário, conformar-se, renunciar, ou para sempre ficar rebelde e amarga ou objetamente submissa? O adolescente é a crisálida do homem essencialmente o ser permanece o mesmo, só a aparência muda. Algumas vezes o adulto consegue ser uma glosa do adolescente, a repetição em surdina, a medo e em tom razonado, de algum dos grandes temas dessa fase de fermentações tumultuosas: um plágio dela, quase sempre um mau plágio. As nossas realizações da vida madura, dos trinta ou quarenta aos sessenta ou oitenta anos, não são mais do que a repetição, a desenvolvimento, o depuramento das experiências e anseios da juventude. Mais raramente o adulto é a plena realização desses motivos: e então surge-nos o Poeta, o Herói, o Santo, o Criador – ou o Demônio. Para a maioria de nós, porém; e transição consiste por via de regra em anquilosar-se, estratificar-se, disfarçar-se, em perder a frescura militante, em desistir do grande ardor afirmativo e indagador, em afivelar a máscara, adotar o caminho da renúncia e da acomodação: em viver de aparências, de convenções, na lei do menor esforço, na compostura, como um morto-vivo numa urna de cristal, ou em reduzir-se simplesmente a fator comum. Em ver do ser Adolescente *mais* a Realização, o Adulto é o – *menos* o Sonho. O que em nós era individualidade, por falta de atmosfera respirável (e por covardia também), sumiu-se e indiferenciou-se na massa informe e grisalha dos não reagentes. A sociedade em que vivemos oferece tais perigos para a personalidade, que não houve remédio senão renunciarmos a tê-la, e acatarmos as regras do jogo, as convenções indispensáveis, um mínimo de estabilidade, o abrigo e a estagnação.

Não menos interessantes pela agudeza das observações; os folhetins em que analisa o amor na América do Norte e se insurge contra a deformada visão que do português, se tem em muitos países, estrangeiros. Se Mariano-Artur não exibe aquele cascateante e paradoxal sarcasmo de Fradique Mendes, a sua ironia tantas vezes amarga é sempre um cáustico aplicado às mazelas dum mundo encascorado de vícios e de hipocrisias.

UM HOMEM SORRI À MORTE – COM MEIA CARA (mesma editora) é o relato de uma operação no cerebelo, a que se submeteu o autor, em um hospital norte-americano. Nele se revela a intimidade poética, que se não se exprime em forma métrica, infunde toda a obra literária-de José Rodrigues Miguéis. O artista que ele é se mostra plenamente no conseguir interessar – e profundamente interessar – o leitor na narrativa dos sofrimentos de um operado. Diz ele: "Procurei pintar um ambiente real: o dos hospitais numa grande metrópole moderna, onde a dor e a brutalidade, a doçura e o humor, e, em particular a devoção dos médicos e das enfermeiras põem traços de tragédia e de epopéia, diante das quais o tema pessoal se apaga e some. Pinta-o, alia, com realismo, mas principalmente com poesia. A banal cena da linda enfermeira, que trata dos pés dum doente, arrancando-lhe calosidades, faz com que ele diga:

“Durante toda esta operação, que foi demorada, riram-se os dois. Mas eu é que não ria: era agora a minha vez da ter lágrimas nos olhos, de gratidão e ternura por tanta humanidade e devoção. Nunca hei de esquecer aqueles pés, que me faziam lembrar os dos santos e monges de Ribera. Nem as duas mãos, como duas asas de pomba, voejando em torno deles”.

Com agradável surpresa, veio citado, com palavras de carinho e gratidão, o nome de meu conterrâneo Nilson de Resende, o grande neurologista que, na América do Norte, há muitos anos, é um dos embaixadores da inteligência e da ciência brasileiras.

As reflexões que a iminência da morte, os sofrimentos, arrancam do espírito de Miguéis dão a este livro um tom de admirável lição de humanidade e de filosofia cristã, pois, como diz ele, na última linha de seu livro, “sob o signo dá esperança, a própria dor se torna um mito”. E também poesia, pois poesia existe no sofrimento. Como artista, Miguéis fez de sua dor uma lição para todos nós. A lição da resignação, mas também a lição da esperança.

1971- n. 275 - p. 11

Duas Contistas Portuguesas

Oscar MENDES

A dificuldade em encontrar por aqui logo a mão livros portugueses leva-nos muitas vezes a só tardiamente ficar conhecendo autores de real valor, como comigo aconteceu com duas notabilíssimas contistas portuguesas, com vários livros publicados, Maria Judite de Carvalho e Sophia de Mello Breyner Andresen.

Maria Judite de Carvalho já conta em sua obra literária com cinco livros de contos, saudados com entusiasmo por críticos como Gaspar Simões, Mário Sacramento, Mário Dionísio, Nuno de Sampayo, José Palla e Carmo, Luisa Dacosta e Oscar Lopes. Trata-se, efetivamente, de um contista de dotes excepcionais, servida por um estilo que é todo equilíbrio, suavidade, harmonia, limpidez e sutileza feminina. Seu mais recente livro de contos, FLORES AO TELEFONE (*Portugália Editora – Lisboa – 1968*), único que me foi dado ler, revela uma autora senhora de seus meios de expressão, dominadora de uma técnica segura de narrar, de armar os efeitos geradores de emoção e de beleza literária. Não a atraem mirabolantes técnicas, tão de agrado de certos escritores novos. Sua narração faz-se com simplicidade, sem malabarismos, com delicados toques mas profundos na sua repercussão na sensibilidade do leitor.

O primeiro conto, que dá nome ao livro, marca a tônica dos demais, o motivo que em todos eles se faz ouvir, que é o da solidão, das tantas vezes impossível comunicação entre as almas, dos egoísmos que levantam barreiras para a compreensão e a caridade. Flores é uma mulher solitária, que atravessa uma crise, sofre um drama e precisa de socorro, de alguém que lhe leve ao coração angustiado uma palavra de conforto, uma solução a seu problema. E telefona, na ânsia de encontrar o apoio de que necessita, a uma colega de trabalho, depois à sua melhor amiga e por fim ao ex-marido, agora médico famoso. Todos estão por demais engajados nos seus assuntos íntimos, todos lhe respondem que deixem para outro dia, a visita, o encontro. Mas o outro dia para Flores será tarde. Só lhe resta o gesto suicida. E o que em outro qualquer autor poderia ser ocasião para um melodrama de mau gosto, nela se resume em dois períodos de extrema beleza e ressonância dramática: “Pensava em tudo aquilo com serenidade enquanto ia despejando na palma da mão – trêmula apesar de tudo – o frasco de comprimidos. Eram azuis, pequeninos como as contas de um colar que tivera em menina, e prometiam o esquecimento”.

O assunto é às vezes um quase nada, mas a A. sabe desenvolvê-lo, dar-lhe amplitude, profundeza, com toques leves, sutis, simples alusões, sugestões apenas. O caso, por exemplo, do conto “A Estranha Ressonância do Nome de Alma”, a mulher feia de nome bonito que poderá ter a possibilidade de melhorar seu rosto, caso o marido aceite a oferta de seu antigo colega, hoje cirurgião plástico afamado. Mas o marido, talvez receoso no novo aspecto de sua esposa, acostumado que está com sua feiúra, alega preço exorbitante pela operação plástica e Alma continuará feia.

A autora se compraz no retrato de almas tímidas, enconchadas, sofredoras, que sofrem em silêncio e receiam revelar o seu íntimo ou não ousam invadir a intimidade alheia. São assim a menina Josefa que perde aquele a quem ama em silêncio; as citadas Flores e Alma; a adolescente de “Os Doces Braços da Noite” (que lindo título de conto!), diante da mentira dos adultos; o ex-presidiário que regressa à liberdade e se sente estranho e incômodo, desambientado, preso ao seu passado; a ingênua que deixa o marido por um namorado que não a ama e se recusa a recebê-la; Saudade, a escolar que morre esmagada, ao fugir com medo

de que leiam o diário que escrevia; a louca que muda a posição dos móveis; a mãe que nada acha para dizer ao filho antes de suicidar-se, do conto "Carta Aberta à Família", de bela técnica narrativa; Ofélia, a solteirona rica, explorada pelo aventureiro com quem se casa; o homem que não teve infância e cria uma ascendência irreal, um padrasto americano que era o "rei das canetas" e nela acredita e faz questão de que os outros também acreditem; e finalmente os esposos que se separaram e se reúnem à cabeceira do filho gravemente enfermo. E aqui temos os desencontros dos que se amam e deixam de amar-se, os egoísmos que escravizam os outros, a solidão mesmo dos que se amam. Os dois são "duas criaturas episodicamente desmemoriadas, dois corpos sem alma sentados em frente um do outro e sem se verem, tão estranhos que dir-se-ia nunca se terem conhecido antes, estarem ali por simples acaso, uma brincadeira do destino".

Com que sutileza Maria Judite de Carvalho penetra no íntimo dessas almas trancadas, com que discreta luz devassa os porões dos sofrimentos recônditos e com que contida dor e desgosto aponta os egoísmos humanos que abandonam as almas ao desespero e à solidão. Uma grande mestra da expressão literária a serviço de uma grande alma de mulher.

O que fere de pronto a sensibilidade estética do leitor dos CONTOS EXEMPLARES (*Portugália Editora – Lisboa – 1970*), de Sophia de Mello Breyner Andresen é a sua escrita toda claridade, cristalinidade, levitação, ternura, maciez, harmonia. Para os que acham que a língua portuguesa é algo rude, varonil, robusta, incapaz de sutilezas e veludez, o estilo de Sophia Andresen é o maior desmentido.Tenho lido copiosamente, mas não me recordo de ter encontrado prosador que melhor do que ela transmitisse a sensação de luminosidade, de maciez, de murmúrio acariciante. Só me ocorre a comparação com a gota de orvalho: translúcida, iriada e de um tremor de soluço contido. E sobretudo a simplicidade da grande poesia, da poesia imortal. Não fosse ela poetisa, com uma já bem numerosa série de livros de poemas e também, por isso mesmo, com vários livros para crianças, adequando-se maravilhosamente sua maneira de narrar e seu estilo puro e simples ao espírito da criança.

No profundo e substancioso prefácio com que apresenta o livro, o bispo D. Antônio Ferreira Gomes chama acertadamente a atenção para a qualidade poética do livro de Sophia; "Cristã e mesmo quase litúrgica é a vivência poética de Sophia nos seus contos (dizemos bem, poética, porquanto de prosa aqui não há mais que o aspecto gráfico, íamos a dizer tipográfico)." A simbologia, a presença do sobrenatural, ainda mesmo nos contos com predominância do real, do cotidiano e a prosa ritmada, metafórica, a imagética de intensa conotação lírica, tudo nos penetra duma aura de poesia, a cujo amavio não podemos deixar de entregar-nos, passiva e delicadamente.

Sua capacidade de partir do mais trivial cotidiano para imergir-se no infinito das cogitações que procuram penetrar o mistério do mundo terreno e do mundo místico é surpreendente. Ela vê "num dia sem sol nem chuva", numa rua do Porto, um homem que leva ao colo uma criança loura, que mostrava "a beleza de uma madrugada de Verão, a beleza duma rosa, a beleza do orvalho, unidas à incrível beleza duma inocência humana". Esse homem era "um homem extraordinariamente belo, que devia ter trinta anos e em cujo rosto estavam inscritos a miséria, o abandono, a solidão". Barba em ponta. "Mas mais belos do que tudo eram os olhos, os olhos claros, luminosos de solidão e de doçura". Um homem no meio duma multidão indiferente, toda entregue aos seus íntimos cuidados e egoísmos. Mas "a sua cara escorria sofrimento. A sua expressão era simultaneamente resignação, espanto e pergunta". E ela viu que "o homem levantou a cabeça no gesto de alguém que, tendo ultrapassado um limite, já nada tem para dar e se volta para fora procurando uma resposta". Onde já vira ela tal rosto?" Do fundo de sua memória surgem as palavras: "Pai, Pai, porque me abandonaste?". A imagem do homem da rua era "exatamente igual" a uma outra imagem: "Era aquela a posição da cabeça, era aquele o olhar, era aquele o sofrimento, era aquele o abandono, aquela a solidão. Para além da dureza e das traições, para além da agonia da carne,

começa a prova do último suplício: o silêncio de Deus". No homem que sofre, via ela a face do Cristo.

Como também a vê, o rei mago Baltasar: "Senhor, eu vi. Vi a carne do sofrimento, o rosto da humilhação, o olhar da paciência. E como pode aquele que viu estas coisas não te ver? E como poderei suportar o que vi se não te vir?".

E é sempre, com esse dom poético de arrancar do ponderável o imponderável, que Sophia nos apresenta as suas estórias, essa parábola de tão severa condenação que é "O Jantar do Bispo", essa fantasia simbólica que é "A Viagem", com sua lição de que tudo é efêmero neste mundo, tudo passa, tudo se esvanece, mas a esperança não morre, pois quando a Mulher ia-se despenhar no abismo sem fundo, pensou que "do outro lado do abismo está com certeza alguém. E começou a chamar".

Tem, pois, razão D. Antônio Ferreira Gomes quando diz que a lição literária de Sophia é a de que "a comunhão humana é possível com Deus, em boa literatura, que a comunicabilidade é mesmo essencial à visão poética, que a tensão vertical deve integrar-se na horizontal e vice-versa, que enfim só a verticalidade e horizontalidade unidas perfazem a Cruz da ressurreição".

1971 – n. 276 - p. 4

A PALAVRA DE VIEIRA

Doce inferno

Que coisa há na confusão deste mundo mais semelhante ao inferno, que qualquer destes vossos engenhos, e tanto mais, quanto de maior fábrica? Por isso foi tão bem recebida aquela bela e discreta definição de quem chamou a um engenho de açúcar *doce inferno*. E verdadeiramente quem vir na escuridão da noite aquelas fornalhas perpetuamente ardentes; as labaredas que estão saindo a borbotões de cada uma pelas duas bocas ou vendas, por onde respiram o incêndio; os etíopes, ou ciclopes banhados em suor tão negros como robustos que subministram a grossa e dura matéria ao fogo, e os forcados com que o revolvem e atiçam; as caldeiras ou lagos ferventes com os cachões sempre batidos e rebatidos, já vomitando espumas, exalando nuvens de vapores mais de calor, que de fumo, e tornando-os a cover para outra vez os exalar; o ruído das rodas, das cadeias, da gente toda da cor da mesma noite, trabalhando vivamente, e gemendo tudo ao mesmo tempo sem momento de tréguas, nem de descanso; quem vir enfim toda a máquina e aparato confuso e estrondoso daquela Babilônia, não poderá duvidar, ainda que tenha visto Etnas e Vesúvios, que é uma semelhança de inferno. Mas se entre todo esse ruído, as vozes que se ouvem, forem as do Rosário, orando e meditando os mistérios Dolorosos, todo esse inferno se converterá em Paraíso; o ruído em harmonia celestial; e os homens, posto que [ilegível], em anjos.

(Sermão XIV – Série do Rosário – Bahia, 1633)

Imprecação

Não hei de pregar hoje ao novo; não hei de falar com os homens; mais alto hão de subir as minhas palavras ou as minhas vozes: a vosso peito ditano se há de dirigir todo o irmão. É este o último de quinze dias contínuos, em que todas as igrejas desta metrópole, a esse mesmo trono da nossa patente Majestade têm representado duas deprecações; pois, o dia é o último, justo será que nele se acuda também ao único remédio. Todos estes dias se cansaram debaldes os oradores evangélicos em chegar penitência aos homens, pois, eles se não converterem, quero eu, Senhor, converter-vos a vós. Tão presumido tenho da vossa misericórdia, XXX meu, que ainda que nós somos pecadores, vós haveis de ser o arrependimento.

O que venho pedir ou protestar, Senhor, é que vós nos deis e nos liberteis: *Adjunos, et redime nos*.Mui conformes são estas petições ambos ao lugar e ao tempo. O tempo em que tão oprimido e tão cativo estamos, que viemos pedir com a maior necessidade, senão que nos liberteis: *Redime nos?* E na casa da Senhora da Ajuda, que devemos esperar com maior confiança, senão que nos ajudeis: [ilegível]*nos?* Não hei de pedir, [ilegível], senão protestando e lamentando: pois esta é a [ilegível]e liberdade, que tem [ilegível]não pede favor, senão [ilegível]. Se a causa fora só [ilegível], e eu viera a rogar só [ilegível]nosso remédio, pediria [ilegível]e misericórdia. Mas [ilegível]a causa, Senhor, é mais [ilegível]a que nossa, e como venho [ilegível]querer por parte de vossa graça e glória, e pelo crédito do vosso nome: *Propter no*[ilegível], razão é que peça só [ilegível]; justo é que peça só jus[ilegível]. Sobre esse pressuposto vos hei de argüir, vos hei de argumentar, e confio tanto da vossa razão e da vossa benignidade, que também vos hei de convencer. Se chegar a me queixar de vós, e a

acusar as dilações de vossa justiça, ou as desatenções de vossa misericórdia: *Quare obdormis: quare oblivisceris?* não será esta vez a primeira em que sofrestes semelhantes excessos a quem advoga por vossa causa. As custas de toda a demanda também vós, Senhor, as haveis de pagar, porque me há de dar a vossa mesma graça as razões com que vos hei de argüir, a eficácia com que vos hei de apertar, e todas as armas com que vos hei de render. E se para isto não acham os merecimentos da causa, suprirão os da Virgem Santíssima, em cuja ajuda, principalmente confio.

(Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda – Bahia, 1640)

O Tempo

Tudo "muda" o tempo, tudo faz esquecer, tudo gasta, tudo digere, tudo acaba, nada, "porém, está tão sujeito à jurisdição do tempo como o amor". São as afeições como as vidas, que não há mais certo sinal de haverem de durar pouco que terem durado muito. São como as linhas que partem do centro para a circunferência, que quanto mais continuadas tanto menos unidas. Por isso os antigos sabiamente pintaram o amor menino, porque não há amor tão robusto que chegue a ser velho. De todos os instrumentos, com que o armou natureza, o desarma o tempo. Afrouxa-lhe o arco, com que já não tira; embota-lhes as setas, com que já não fere; abre-lhe os olhos, com que vê o que não via; e faz-lhe crescer as asas, com que voa e foge. A razão natural de toda esta diferença é porque o tempo tira a novidade às coisas, descobre-lhe os defeitos, enfastia-lhe o gosto e basta que sejam usadas para não serem as mesmas. Gasta-se o ferro com o uso quanto mais o amor? o mesmo ter amado é causa de não amar, e o ter amado muito, de amar menos. (...) Estes são os poderes do tempo sobre o amor; mas sobre qual amor? Sobre o amor humano que é fraco; sobre o amor humano que é inconstante; sobre o amor humano que não se governa "pela" razão senão "pelo" apetite; sobre o amor humano que ainda quando parece mais fino é grosseiro e imperfeito. O amor a quem "mudou" o tempo bem pudera ser que fosse doença, mas não é amor. O amor verdadeiro vive imortal sobre a esfera da mudança; e não chegam lá as jurisdições do tempo. Nem os anos o diminuem, nem os séculos o enfraquecem, nem as eternidades o cansam: *Omni tempore diligit qui amicus est*, disse nos seus provérbios Salomão. Tão isento da jurisdição do tempo é o verdadeiro amor.

(Sermão do Mandato – Lisboa, 1643)

A Metáfora

Suposto andarem tão válidas no púlpito e tão recebidas no auditório as metáforas; mais por satisfazer ao uso e gosto alheio que por seguir o gênio e ditame próprio, eu me determinara na parte que me tocou desta solenidade servir ao príncipe dos apóstolos. Também com uma metáfora. Busquei-a primeiramente entre as pedras, "qual ma sugeria seu nome", e ocorreu-me o diamante; busquei-a entre as árvores, e ofereceu-se-me o cedro; busquei-a entre as aves, e levou-me os olhos a águia; busquei-a entre os animais terrestres e pôs-se-me diante o leão; busquei-a entre os planetas e todos se apontaram para o sol; busquei-a entre os homens e convidou-me Abraão; busquei-a entre os anjos e parei em Miguel. No diamante agradou-me o forte, no cedro o incorruptível, na águia o sublime, no leão o generoso, no sol o excesso da luz, em Abraão o patrimônio da fé, em Miguel o zelo da honra de Deus. E posto que em cada um destes indivíduos que são os mais nobres do céu e dá terra e em cada uma de suas prerrogativas achei alguma parte em São Pedro; todo São Pedro em nenhuma delas o pude descobrir. "Simbolizava-me o diamante a fortaleza de seu ânimo; o cedro a incorruptibilidade

de seu magistério; a águia a sublimidade de sua doutrina; o leão a generosidade de seu amor; o sol a universalidade, resplendor e primado de seu apostolado; Abrão os merecimentos de sua fé; e finalmente Miguel o fervor de seu zelo para defender e glorificar a Esposa imaculada de Deus feito homem; mas nenhuma destas tão admiráveis criaturas mo simbolizava inteiramente". Desenganado pois de não achar em todos os tesouros da natureza alguma tão perfeita de cujas propriedades pudesse formar as partes do meu penegírico (que esta é a obrigação da metáfora), despedindo-me dela e deste pensamento recorri ao evangelho para mudar de assunto e que me sucedeu? Como se o mesmo evangelho me repreendera de buscar fora dele o que só nele podia achar, as mesmas palavras do tema me descobriram e ensinaram a mais própria, a mais alta, a mais elegante e a mais nova metáfora que eu nem podia imaginar de São Pedro. E qual é? Quase tenho medo de o dizer. Não é coisa alguma criada senão o mesmo Autor e Criador de todas. Ou as grandezas de São Pedro se não podem declarar por metáfora, como eu cuidava, ou se pode haver alguma metáfora de São Pedro, é só Deus.

1971 – n. 276 – p. 6

CESÁRIO VERDE, POETA BARROCO

André Crabbé ROCHA

Arrisca-se sempre a errar quem pretenda delimitar rigorosamente o âmbito cronológico de determinada corrente do pensamento ou da arte. Existe sim, em dados períodos ou séculos, predomínio de certos valores estéticos ou mentais sobre outros, mas, em mais de um caso, esses valores aparecem disseminados aqui e acolá, antes ou depois do seu tempo áureo. É o que se dá com o barroco em Portugal, de que se encontram traços isolados quer nos cancioneiros trovadores, quer no Cancioneiro Geral. Contudo, não deixará de surpreender a possibilidade de vislumbrarmos um caso de barroquismo flagrante embora peregrino, no grande poeta do real que é Cesário Verde.

Por mais estranho que pareça, é "*Num Bairro Moderno*" que tal se verifica. Embora nos narre, fundamentalmente, a passagem duma modesta tortaliceira numa artéria citadina, o poema tem por fulcro a transfiguração da prosaica realidade vegetal que ela transporta, numa visão antropomórfica: o conteúdo da giga metamorfoseia-se aos poucos num ser humano, dotado de movimento, de proporções, de existência própria.

Visão súbita, no dizer do poeta, podemos, no entanto, encontrar-lhe o ponto de partida num pormenor imediatamente anterior. Um cobre lívido, atirado desdenhosamente por um criado, vem bater nas "faces" duns alperces. Ao gesto malcriado duma criatura insensível, opõe-se nesse substantivo (faces), a frescura, a beleza de cor, a humanização dos frutos humilhados, numa imagem recíproca da habitual, que consiste precisamente em comparar as maçãs do rosto humano com um fruto. Não é inverossímil pensar que essa metonímia original tivesse desencadeado no poeta, numa generalização do processo, a transfiguração fantasmagórica dos repolhos, melancias, melões e cachos num ser carnal.

Antes de se concretizar, porém, a idéia da transformação fica em suspenso, vai assentando. O poeta toma fôlego, como que receoso de operar a sua nigromancia. E completa com minúcia o cenário já esboçado, introduzindo-lhe ruídos de fundo e figurantes. Só então se abalança a fazer convergir numa ilusória fisionomia a diversidade concreta do real imediato. Por um lado, é a impressão de abundância, de variedade de formas e de cores que o impulsiona; mas, como mago ajudado pelo mago sol, acaba por não pintar a realidade, mas sim a alucinação que a realidade lhe fornece. A representação fiel dos objetos, sobrepõe-se à visão integradora do poeta, com o seu quê de hercúleo, de apoteótico. Ele próprio declarou algures:

> O meu ânimo verga na abstração
> Com a espinha dorsal dobrada ao meio.
> Mas, se de materiais descubro um veio,
> Ganho a musculatura dum Sansão.

Longe de ser uma abstração, a sua criatura, o Adamastor vegetal transportado pela regateira, é a fugaz e polimorfa presença da terra numa rua lisboeta.

Mas a consecução do projeto sofre outro adiamento: a ajuda dada pelo poeta à hortaliceira, que se vai afastando, dobrando sob o peso, a apregoar a sua mercadoria. Só quando o objeto se distancia da objetiva, dando ao poeta ti uma perspectiva mais ampla, é que ultima o retrato, que assim fica em corpo inteiro.

Não é difícil visionarmos plasticamente a singular amálgama fantasiada pelo artista. Cada elemento que a constitui – frutas, hortaliças – é tomado por aquilo que parece, e não por aquilo que é. Mas com pertinência, coerência e não-forçada inventiva. Até os nabos, a ginja e o tomate, que prefiguram realidades internas do organismo ("ossos brancos", "sangue" e " coração"), completam por assim dizer o retrato com uma precisão de tábua anatômica. Note-se ainda que a figura evocada é ambígua, feminina nos seios e nas tranças, masculina nas pernas atléticas de gigante. Mas até esse hermafroditismo, tão do agrado dos autores seiscentistas de *ballets* ou de tragicomédias contribui para dar ao poema de Cesário um clima barroco. Máscara grotesca e fantástica, nascida dum golpe mágico da varinha poética e constituída por, uma série de equivalências em cadeia, no meio dum ambiente talvez propositadamente banal, surge, hiperbólica e estranha, em toda a sua surrealidade. Fixa-se na nossa retina como um quadro no meio de outro quadro, cuja estrutura, despedaçada e "aberta", como vimos, se subordina ao impacto da acumulação de pormenores e ao poder da vida em movimento (movimento que, no caso particular, é em *trompe-l´oeil*: estática em si, a figura imaginada desloca-se mercê dos passos dados pela cariátide que a sustenta).

Esta aproximação de Cesário Verde com determinados aspectos característicos do barroco nasceu, devemos confessá-lo, dum fortuito confronto do poema citado com quadros de Giuseppe Arcimboldo, pintor barroco (1527-1593). Exímio em reproduzir objetos do mundo vegetal, organizou estranhos retratos a partir desses objetos, numa espécie de alquimia pictórica que exerceu com rara mestria.

Ora, a atenção especialíssima que o poeta português dedica a maçãs, pêras, uvas, alfaces, a espécie de gula com que fala dos produtos da Natureza ou dos que a humanidade engendrou para aguçar o apetite alheio, mercê das suas cores ou formas, podem perfeitamente levá-lo a idêntico paroxismo de irrealidade – espécie de Ilusão visual a que se abandona por momentos a sua invenção sempre centrada no concreto e no tangível. Só assim se explica que esse artista com pupila de pintor organize um dia quimèricamente esses materiais, fugindo por assim dizer da realidade no próprio momento em que a possui.

A multiplicidade de elementos díspares organizados de forma a atingir uma estrutura una, estranheza da visão, o movimento conferido à criatura, a ambigüidade do seu sexo, o predomínio do carecer sobre o ser, a ilusão ótica são traços evidentes dum barroquismo que, aliás, surgiu no poeta por acaso de inspiração que não se repetiu. Por um lado, constitui um traço inequívoco de barroco "permanente", mas autônomo, sem sustentáculo social, político, religioso que o explique, mera conseqüência duma vivência intrínseca ao poeta e à sua obra. Por outro, vem confirmar a existência de laços muito estreitos entre a estética barroca nas letras e nas artes plásticas. Que haja, séculos antes do *Livro* de Cesário, um artista, aliás pouco conhecido da maioria dos amadores, de pintura e decerto totalmente ignorado pelo autodidata Cesário, que se lhe irmana na imaginação criadora, transformando como ele os dons de, Pomona em elementos duma figuração humana, é uma coincidência que merece um momento de reflexão. (In *Colóquio/Letras* n. 1).

1971 – n. 276 – p. 10

DOIS CONTISTAS PORTUGUESES

Oscar MENDES

Pela quantidade, pela qualidade e pela versatilidade (ficção, viagens e crônicas, ensaio e crítica) de sua obra, ocupa Urbano Tiveres Rodrigues posição extrema na moderna literatura portuguesa. A melhor critica de Portugal tem-lhe assinalado o valor da contribuição num momento em que as se letras lusitanas se enriquecem de valores veteranos e novos, num notável surto de criação literária, como é fácil reconhecer diante da numerosa grei de escritores portugueses atuais. A sua coletânea de novelas NUS E SUPLICANTES (Livraria Bertrand – Lisboa – 1970), cuja terceira edição acabamos de ler, é bem uma amostra da riqueza de linguagem, de imaginação, de sensibilidade de seu autor. Há por certo, na coletânea falta de unidade narrativa e até mesmo estilística, apresentando-se alguns dos contos em estilo mais opulento do que outros. Tem-se, porém, consciência das grandes qualidades do ficcionista e da força de atração com que domina a sensibilidade, do leitor. Não se pode ficar indiferente diante de sua arte de comunicar-se e da pujança com que transmite a sua mensagem de humanidade e de beleza.

O que descobre logo seu leitor é a intensa vibratibilidade de Urbano Tiveres Rodrigues. É uma alma que toda se agita e sensibiliza diante do espetáculo da vida ou ao mergulhar nos recônditos dos sentimentos e paixões de seus personagens. Sua sensibilidade parece estar sempre expostas às irradiações dos dramas humanos. Daí dar-me ele a impressão de um romântico, apesar do realismo de certos momentos e situações. Como não sentir todo o romantismo apaixonado da novela que dá título ao livro e cuja estória da morte de uma jovem esposa acaba de ser o grande êxito de bilheteria mais recente do cinema norte-americano, com a sua “Love Story”, que tem feito correr tanta lágrima em toda parte em que vem sendo exibida? Como não sentir toda a pungência do drama desse casal que, tendo atingido a culminância do êxtase amoroso mútuo, vê-o destruir-se, vitima do próprio excesso? Os pensamentos, as reflexões, os gritos d’alma do marido têm toda a exaustinação das grandes tragédias românticas. Sente-se que o autor foi, dominado pela tragicidade de sua criação literária. Sofre com o sou personagem e por isso lhe confere uma autenticidade que nos leva mesmo e identificá-lo com seu criador. Embora não conheça a vida de Urbano Tiveres Rodrigues, tive a sensação de que, ao modo de pensar e de encarar a vida da parte de seu personagem, deveria haver muito do próprio autor. Interessante, para nós, do Brasil, é que a tragédia narrada se passa no Rio de Janeiro, num hotel em Copacabana, para onde viera o jovem casal, em lua-de-mel.

Outra novela de grande sensibilidade é a inicial do livro, intitulada “Crescei e Multiplicai-vos”, em que o autor focaliza aspectos da vida miserável num bairro pobre da grande cidade. O problema da miséria do povo é posto diante de nós em toda a sua crueza, mas arrancando de nós o sentimento da mais profunda piedade pelos irmãos que vivem incestuosamente, em conseqüência da própria promiscuidade em que vegetam. E como o padre Jorge, a quem eles pedem que os case, sentimos a crueldade duma situação que a miséria social criou e para a qual uma solução desumana é a única que se apresenta.

O poder de análise do coração humano que possui o autor se revela bem na novela “A dama de trunfo”, em que o velho tema do triângulo amoroso, como que se renova, ou pelo menos se atualiza, pela utilização dum processo moderno de comunicação.O protagonista, ao ter de romper com a amante que o atraiçoou, não lhe escreve uma carta, mas grava em fita

magnética o que tem a dizer-lhe e ao novo amante que terá de certo a seu lado. Sutilezas da psicologia amorosa são expostas com certa ironia e arte pelo autor.

Não menos sutil, a estória dum mitomaníaco, “O falso pesquisador”, que vai narrando a um ouvinte as suas experiências, mas, logo após enunciá-las, vai desmentindo-as sob outros aspectos que, por sua vês poderão ser por ele modificados, até o infinito, num prazer sádico de inflingir a si próprio desmentidos e mostrar a relatividade das verdades.

E há ainda a fábula, “Oxalá”, com o velho tema da “união faz a força”, com sua lição para os fracos e oprimidos.

Possui Urbano Tavares Rodrigues uma força descritiva de intenso impacto na sensibilidade do leitor. Veja-se, a exemplo, a descrição do ato amoroso e da tentativa de suicídio na novela “Nus e Suplicantes”. São admiráveis criações da moderna prosa portuguesa. Num momento em que escrever mal é demonstração de “genialidade”, podemos dizer de Urbano Tavares Rodrigues, para elogio seu, que não é file um “gênio”, mas um autêntico escritor, um criador de beleza pela utilização mágica da palavra.

Em Branquinho da Fonseca temos o autor que segue o ditame por excelência da escola realista, tão preconizado por Gustavo Flaubert, o da objetividade máxima ao narrar, sem deixar que a simpatia pelo personagem venha a aparecer. Mostra-se no seu livro de contos RIO TURVO (Editorial Verbo – Lisboa – s/d), o observador atento, porém distante, o narrador algo insensível aos dramas que conta ou as criaturas que faz viver. Mas a atmosfera em que vão movimentar-se seus personagens sabe ele criá-la com segurança e realidade. Por exemplo, o local distante, à beira-rio, em que se desenrola a matéria de “Rio Turvo”. A corrente, com suas águas escuras e espessas tem quase a força dum personagem. Tão obsessionante como o calor abrasador ou como o chirrio das cigarras: “Era no verão e o sol queimava. O calor fazia ondulações ao ar parado e, dentre as ervas, as cigarras erguiam uma cantilena monótona e dormente. Aquela zoada sem fim ficava-nos nos ouvidos, e para onde quer que fôssemos parecia que a levávamos dentro da cabeça”.

E há também a obsessão da carne. No lugar longínquo e sem mulheres, o aparecimento de uma, ainda jovem e bela, acende concupiscências e paixões violentas. O próprio narrador é um dos atingidos pelo fascínio da jovem. Mas o autor vai deixar o leitor na dúvida sobre o desfecho da estória.

Uma situação tensa e indecisa é criada com certo vigor no conto “Jack”, quando dois amigos se concluam para matar um inglês bêbado. Como de impacto escalofriante é a narração do velório do Senhor Pedro, em “Às mãos frias”, ao descrever a sensação desagradável que sofre a vizinha dele ao tocar-lhe as mãos defuntas. Já em “Um pobre homem”, há algo de onírico no que acontece, quando cenas de teatro se misturam às da realidade.

Mas é em “A sombra” que a habilidade narrativa de Branquinho da Fonseca se faz sentir mais acentuadamente, não só na apresentação dos tipos, mas também na criação da atmosfera, a duma taberna, numa noite de frio, e quando paira no ar a sensação de que um crime se cometeu. O autor deixa ao leitor o imaginar o que aconteceu, fazendo-oassim participar do próprio ato criador da narrativa. De sugestão também o acontecido com o personagem de “À prova de força”, o ve1ho que gostava de ver navios: teria conscientemente matado a mulher amada, levado pelo ciúme? Ele mesmo parece não ter certeza de seu ato. E o autor habilmente também não nos esclarece.

Estranho tema o do conto “À estátua”: o personagem que foi homenageado com sua estátua talvez não haja merecido tal veneração de seus pósteros. O promotor da homenagem, os ser posta em dúvida a mesma, resolve recolher os exemplares duma biografia do homenageado. E nisso morre.

De atmosfera poesca ou talvez kafkiana a estória de Filipe da Mata de “O Involuntário”. Aqui, mais uma vez, o ambiente tem algo de onírico. As figuras estranhas,

meus modos estranhos de agir, criam na mente do leitor a idéia de estar a participar de um sonho, não importa o realismo da descrição e dos fatos.

Não há, em grande parte dos contos de Branquinho da Fonseca, propriamente um enredo; criam-se situações ou estados de espírito que não conduzem a um desfecho. Caberá ao leitor escolher ou descobrir o desenlace. Imaginá-lo. O seu grande mérito em criar uma atmosfera para seus personagens tem como principal suporte uma linguagem enxuta, direta, a que não faltam entretanto, toques literários de efeito, como ao dizer: “E, como um cometa, passou na escuridão um comboio iluminado, que mergulhou outra vez nas trevas, deixando atrás um silêncio e uma noite maiores”.

Na numerosa congérie de contistas portugueses modernos, tem Branquinho da Fonseca e seu posto próprio. É elevado.

1971 – n. 277 – p. 11

UMA ANTOLOGIA DE CONTOS

Oscar MENDES

Amigo meu que, em conhecimento da literatura portuguesa, ficara pelo Eça, pelo Fialho, pelo Abel Botelho e, no que se refere à literatura mais moderna, só se adentrara por "*A Selva*", de Ferreira de Castro, isto mesmo por curiosidade de ver que dizia ele da Amazônia, mostrou-se muito surpreso quando há tempos lhe falei da exuberância quantitativa e qualitativa que ostenta a ficção lusitana de alguns anos a esta parte. Ficou de queixo caído, quando lhe enumerei a série de notáveis romancistas e de não menos notáveis contistas surgidos ultimamente, opulentando-a de valores novos e novíssimos que não limitavam suas antenas de captação à temática regional, mas se aventuravam aos vôos mais amplos pelos âmbitos da universalidade.

Confirma esta asserção a antologia de CONTISTAS PORTUGUESES MODERNOS (Editorial Tanagra – São Paulo – 2ª edição, revista e aumentada – s/d), organizada pelo critico e ensaísta João Alves das Neves e prefaciada pelo Professor fernando Mendonça, dois reconhecidos especialistas em Literatura Portuguesa. Reunem-se aqui contos de nada menos que 28 escritores portugueses, estando também presentes cinco de suas melhores escritoras. E quase todos de obra ficcional já realizada e aplaudida pela critica, destacados que são como poetas, ensaístas, críticos, romancistas, cronistas, teatrólogos e contistas. Uma literatura que apresenta tamanho acervo de novelistas de valor (como a leitura dos contos provará), não pode deixar de ser uma literatura em ascendente evolução.

Figuram na antologia autores os mais diversos, ligados ou não a movimentos e escolas literárias, desde os herdeiros das influências realistas de Eça e de Fialho, passando pelos do movimento de "*Presença*" e pelos neo-realistas, aos mais recentes influenciados pelas idéias francesas do "*nouveau roman*". Se o desfile começa pelo grande Aquilino Ribeiro, vem a terminar com Fernanda Botelho, ligada a novas experiências narrativas, todos com seu timbre próprio, sua visão da vida, seus processos próprios de narrar. Para exemplificar isto, basta ver que quatro dos contos da antologia têm como tema movimentos revolucionários ou de protesto, e como autores Aquilino Ribeiro, Ferreira de Castro, Urbano Tavares Rodrigues e David Mourão-Ferreira, sendo que estes dois últimos focalizam os momentos de fuga de dois participantes: de agitações protestatárias. O conto de Aquilino Ribeiro, tirado de seu livro de estréia "*Jardim das Tormentas*", é simbólico e se refere a acontecimentos futuros. O de Ferreira de Castro fixa aspectos duma revolução espanhola. Trágico, ofegante, é um impacto na sensibilidade do leitor. Nos contos de Urbano Tavares Rodrigues e de David Mourão-Ferreira, o choque entre a ideologia política e o indivíduo, entre o ideal da felicidade coletiva e o da felicidade pessoal. Em ambos os contos há sonhos que, por momentos atiram para fora da realidade o personagem. O de Urbano Tavares Rodrigues é mais dramático, mais pungente.

Temática, cenários, personagens, ambientes, variam de conto para conto, predominando o tom dramático e bem raramente o humorístico ou simplesmente irônico. Neste último particular, destaca-se o conto "História de Venâncio, 2º Oficial", de Joaquim Paço d'Arcos, extraído de seu livro "*Carnaval*", um dos melhores da vasta série de novelas do romancista da "*Crônica da Vida Lisboeta*". Dos 28 contos, raríssimos são os regionais. O selecionador preferiu os que não tinham marca portuguesa acentuada pelo regionalismo pitoresco, muito embora, como dizia Gide, um autor é universal na medida em que é regional. Por isso, da coletânea ressalta pela linguagem, pelo ambiente, o conto "Conversa Fiada", de Victorino Nemésio. Há trechos assim: "- Há dias que eu digo ao meu: "João! tu crestame

aquelas colmeias, senão os favos intanguem...” E ele, moita! É bom para o ganhar; mas em-no tirando da “sarração” e da bisca da venda do Rodrigues é o não te rales que ali está. Como ontem foi domingo, e ele não tinha adonde ir, dei-lhe o desjejum mais tarde, pus-lhe as bragas de ganga à beira da cama e os galuchos de carnaz a ponto de os calçar, e fui ordenhar a cabra”.

A respeito do critério da escolha antológica, diz Fernando Mendonça no prefácio: “Dos contos nada há a dizer, senão que foram escolhidos com o maior acerto. Argumentar que este substituiria com vantagem aqueloutro seria apenas uma questão de gosto pessoal, porque todos evidenciam com segurança aspectos capitais dos autores e do seu tempo, aspectos do que de melhor, há, e ficará, na ,história literária do conto em Portugal”. De fato, a questão pessoal entra de muito nessas escolhas para antologias. Mas não há negar que muitos dos contos, aqui reunidos caracterizam bem seus autores, mostram a sua escrita, a sua visão da vida, a sua posição diante da grei humana e de seus dramas e de suas comédias Algumas das figuras humanas que passam nas páginas desses contos são das mais dolorosamente dramáticas. Como esquecer a Menina Olímpia, do conto de José Régio, o Mestre Finezas, de Manuel da Fonseca?

Fogo de reencontrar no livro o belo conto de Isabel da Nóbrega, “Já não há Salomão”, de técnica admirável, a vivacidade narrativa de Irene Lisboa, o estilo grácil e sensível de Maria Judite de Carvalho, o realismo telúrico de Torga. E desfilam cada qual com seu jeito, com sua fala, com sua arte de contar: João de Araújo Correia, José Gomes Ferreira, José Rodrigues Miguéis, Domingos Monteiro, João Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, Soeiro Pereira Gomes, Rogério de Freitas, Alves Redol, Luis Forjaz Trigueiros, Vergílio Ferreira, Fernando Namora, Antunes da Silva, Agustina Bessa Luís, José Cardoso Pires.

Mais a notar, principalmente, nesse desfile de maneiras de narrar, é a constante da boa escrita. Como escrevem bem, em geral, esses escritores portugueses! Que noção certa têm de que uma forma o mais perfeita possível é condição de durabilidade de uma obra de arte! E nada de técnicas mirabolantes de experiências estrambólicas que, na maioria dos casos, só servem para disfarçar, como um biombo vistoso, a superficialidade, o nada da falta de imaginação e de gosto, essenciais ao artista criador.

Esta antologia de contistas portugueses é, pois, uma lição da arte de narrar, bem útil e proveitosa para os que querem realmente realizar uma obra de ficção, capaz de permanecer e de enriquecer o patrimônio literário universal.

1971 – n. 278 – p. 4

NATAL

Fernando PESSOA

I

Nasce um deus. Outros morrem. A Verdade
Nem veio nem se foi: o Erro mudou.
Temos agora uma outra eternidade,
E era sempre melhor o que passou.

Cega, a Ciência a inútil gleba lavra.
Louca, a Fé o sonho do seu culto.
Um novo deus é só uma palavra.
Não procures nem creias: tudo é oculto

II

Natal... Na província neva.
Nos lares aconchegados,
Um sentimento conserva
Os sentimentos passados.

Coração oposto ao mundo,
Como a família é verdade!
Meu pensamento é profundo,
’Stou só e sonho saudade.

E como é branca de graça
A paisagem que não sei,
Vista de trás da vidraça
Do lar que nunca terei!

1972 – n. 280 – p. 10

A GRANDE SOLIDÃO HUMANA

Oscar MENDES

Com a publicação de seu romance, *A Sibila* (Guimarães Editores – Lisboa – 1953), que obteve os prêmios "Delfim Guimarães", de 1953, e o prêmio "Eça de Queirós", de 1954, iniciou Augustina Bessa Luís não apenas a marcha decisiva para a fama literária, mas delimitou e firmou, com segurança, seu lugar definitivo no romance português. "*Mundo Fechado*", título de seu romance de estréia, como que define a natureza de sua obra literária, isto é, o mundo próprio que a sua imaginação cria, com o húmus da mais realística realidade e onde se movimentam criaturas, numa vivência habitual, mas, ao mesmo tempo, fechadas no horto conclusos de suas personalidades misteriosas e absconsas. É justamente esse mistério, esse território indevassável das criaturas, que atrai a curiosidade devassante de Agustina Bessa Luís. Pouco lhe interessa uma trama ficcional, a estória mais ou menos bem urdida que proporcione a movimentação, os antagonismos, os embates dos personagens. Seus enredos são lineares, simples, com relativamente poucos acontecimentos. Ou melhor, com acontecimentos que se destaquem do ramerrão cotidiano, pela sua dramaticidade, tragicidade ou mesmo exotismo. Os acontecimentos de que participam seus personagens são os acontecimentos do dia-a-dia; nascimentos, casamentos, mortes. E se crimes ocorrem, não surgem como impactos violentos na sensibilidade do leitor, mas se inserem, como um caso corriqueiro, na rotina da vida. O que lhe prende a atenção, o que a fascina mesmo, é analisar as repercussões, as ressonâncias que essa rotina provoca nas almas de suas criaturas, e, por meio delas, como se fossem chaves, abrir-lhes os arcanos da sensibilidade e do caráter.

Essa avidez no desvendar o mistério das almas se revela intensamente na autora pelos contínuos a intensos mergulhos na sua intimidade, pelo encarniçamento com que persegue as criaturas para arrancar-lhes a confissão de sua natureza, do mais intimo de seu sentimento e de seu pensar. Não lhes faz a análise psicológica, de uma só vez, ou através de seus atos atitudes, mas, aos poucos, salteadamente, interrompendo muitas vezes a ação, que, como lá dissemos, quase não existe. Os acontecimentos e mais decisivos são apresentados quase sempre, de sopetão, sem um preparo, secamento, numa frase curta, como Fulano morreu, Fulano nasceu, Fulano casou. Mas as análises psicológicas se multiplicam no decorrer lento da narrativa, ao ensejo desse ou daquele fato banal, dessa ou daquela sugestão e, como se intercalam em todo o desenrolar do romance, obrigam o leitor e um grande esforço mental para ajustar as várias peças do mosaico psicológico, para conhecer o desenho da colcha de retalhos caracterizantes que é cada personagem. Nunca se tem a visão global duma figura, dum caráter, mas vamos, passo a passo, adentrando-nos, como quem, cautelosamente, penetra num porão escuro. Joaquina Augusta, ou Quina, a sibila, é analisada pela autora até no derradeiro instante, quando sua vida se apaga no silêncio e na solidão da noite, como a chama duma vela. Ainda nesse minuto final a autora aponta um aspecto dessa alma que sempre se mostrara autoritária e egoísta, aparentemente fria e inconquistável: "Um sentido, nela, permanecia cintilante e que, portanto, sofria – era o amor, era a sua inesgotável dádiva de ternura, que sempre, timidamente desviara da terra, para confiar ao mistério, ao que não é mesmo esperança, e que jamais trai e engana".

Esse enclausuramento do leitor no recinto fechado da alma dos personagens provoca, por vezes, uma espécie de angústia, de falta de ar, de exigência de ação, de movimento. Os que procuram no romance uma intriga, um choque de paixões violentas, atos heróicos,

alucinações, não suportarão ler Agustina Bessa Luís, mas os que amam aprofundar-se ao conhecimento do homem e de suas reações diante da vida, esses encontrarão nos seus romances aqueles mergulhos em profundidade que tanto distinguem um Dostoievski, com o qual, aliás, alguns críticos, têm comparado a autora. Não se pense, porém, que as figuras que passam pelas páginas de *A Sibila* sejam fantasmais, oníricas, ou passivos cadáveres espostejados em mesas de dissecção. Agustina Bessa Luis cria, com colorido realismo o cenário para a vivência de seus personagens. Os campos, as velhas casas solarengas, as feiras, os trajes, as comidas, tudo nos é mostrado, com um vigor e uma coloração, hoje raros nos romancistas, que se eternizam em descrições minuciosas e sem cor ou movimento. As próprias criaturas merecem-lhe descrições pormenorizadas dos característicos somáticos. Veja-se como descreve o personagem Custódio ou Emilio:

"Quase adolescente, possuía graças dum efebo, um tanto selvagem, no expectante do gesto, no movimento da cabeça que se adianta para escutar, não com interesse, mas sim ingênuo, espontâneo espanto. A vulgaridade dum lábio espesso demais, da fronte saliente e obtusa, era atenuada pela auréola fulva dos cabelos, não riçados, não quebrados com essa negligência sábia da natureza, mas autêntica crina, brilhante e áspera, cortada à altura das orelhas e que lhe acompanhava os movimentos como uma pesada madeixa de seda cujo leve e continuo oscilar provoca uma impressão poética, musical, extenuante. Os seus olhos desse azul mediterrâneo, nítido, mas não luminoso, pareciam pinceladas de guache feitas uma superfície absorvente. Não eram estriados de negro ou de dourado, mas inteiramente azuis, fixando-se em todas as coisas com uma inexpressão profunda, e aparecendo destituídos desses predicados de transparência receptora que têm os olhos dos vivos".

Não se contenta, porém, com a descrição. Vai mais além: descreve também os efeitos causados em outrem por essas feições descritas. Germa, um dos personagens femininos, "jamais pôde compreender como eles (os olhos de Custódio) eram fascinantes, porque despertavam um arrepio de ternura amarga; nunca soube porque jamais os conseguia fitar sem que um desejo desesperado de lágrimas e de risos lhe despertasse os nervos e lhe comunicasse um ímpeto de brutalidade, de coisas terríveis, represadas na alma, aí esquecidas ou ignoradas, mas que vivem e ao pé das quais a razão do homem, os seus mundos constituídos e destruídos, bloco por bloco, em barro e em nuvem, a sua arte e a sua ciência, os seus dogmas e as suas leis, não passam de superficialidade e de burla".

Se o ambiente e as criaturas exigem dela tais minúcias descritivas e interpretativas, o tempo não lhe pela os movimentos com seu fatal decorrer. Presente, passado e futuro se misturam muitas vezes, dando-nos a impressão de estarmos fora deles, do alto de uma estrela, a contemplar-lhes a passagem, como estava o Braz Cubas, de Machado de Assis, no seu delírio. Da infância passa-se, sem limitações cronológicas, à vida adulta, volta-se àquela, adolesce-se e vai-se envelhecendo. Entre um capitulo e outro, a criança é um velho, ou um velho é uma criança. Mas esse carrossel das eras que vão passando, não impede que sintamos a ação destruidora do tempo. Como na famosa peça de Priestley, "O Tempo e os Conways", vamos acompanhando a ação arrasadora do tempo sobre as criaturas: o envelhecimento físico, as deformações que o corpo sofre e, mais doloroso do que tudo, a decadência das almas. Agustina Bessa Luís faz que sintamos de maneira intensamente dolorosa e ruínaria provocada pela passagem dos anos e pela ação corrosiva das paixões, quer, tenham elas tido expansão livre, quer tenham sido contidas nos recessos dos corações. É quase com requintes de crueldade que nos descreve, especialmente, a decadência de seus personagens femininos. Aliás, ela é mestra na criação das mulheres de seu romance. A psicologia feminina é devassada nos seus fojos mais recônditos e com uma dureza, uma implacável crueldade que não encontramos nos autores masculinos. Compraz-se em longas descrições dessa decadência do corpo e da alma, no seu estilo tão másculo, tão barroco, tão rico de apromixações e conotações vocabulares, tão pouco feminino na sua vigorosa composição e no tom algo solene

com que os personagens falam, nos escassos diálogos que travam e em que a conversa é feita de frases sentenciosas.

Mas desse romance tão denso, tão parco de acontecimentos, embora rico de perscrutações no âmago das almas, o que mais ressalta é o drama da solidão humana, da impenetrabilidade dos seres, da posição estanque das criaturas, cada qual emurada no seu eu, no seu jardim fechado. Até mesmo os pais, os irmãos, os esposos, vivem nesse isolamento, num eterno monólogo, numa contemplação monótona de si mesmos. Convivem, amam-se ou detestam-se, mas sem uma comunhão íntima, sem uma interpenetração de sentimentos e de paixões. Suas relações cotidianas são as comuns da vida comum. Vivem a vida social, a necessária convivência a que somos obrigados. Mas cada qual tem o seu mundo ocluso, inacessível, onde podem germinar flores, mas onde podem ocultar-se ervas daninhas e animálculos venenosos. Mesmo quando se atingiu o ponto que se visou, nem por isso deixa de existir a sensação da solidão. É o que acontece com Quina: "Acontecia-lhe sentar-se na sala, no meio da casa deserta, e pensar que o seu triunfo, a sua riqueza, o nome pronunciado com reverência naqueles conciliábulos do adro, entre lavradores, a deixavam exatamente no ponto de partida – a mais inacessível das individualidades e o mais triste isolamento. As asas dos pombos batiam na vidraça da pequena janela de guilhotina e que o sulfato embaciara de azul; a pêndula de cobre do relógio oscilava na sua caixa pintada de verde e ouro sujo; flutuava um perfume de frutos maduros, e as tábuas rangiam levemente sob a cadeira de balanço. Quantas vozes se cruzavam longe, pela berma da vessada, pelas eiras, nos caminhos do monte, brancos, ondeados, luminosos! Mas ela estava só. Ela não pensava em Custódio nesses momentos, nem lastimava a desgraça da sua natureza, que o fazia lançar-se numa vida e desmandos sempre mais perigosos. Sofria quase com devoção essa mágoa de permanecer só, e apesar do enorme dispêndio da sua energia moral, do seu interesse humano sem limites, sentia-se como um capitão de navio que vê embarcados em escaleres todos os náufragos e permanece na amurada, enquanto sob os seus pés, num gorgolejo arrastado, se abrem abismos. E então estremecia, tomada dum pavor abstrato, sem nome. Sentia-se rolar como uma pedra por uma área infinita, sempre com aquela lúcida sensação de fim inadiável e sempre mais próximo, de força desencadeada sobre si, de impulso monstruoso, contra o qual a sua resistência não passava dum caos de terror".

E é com um amargo pessimismo que refletirá, ao final de seu livro, sobre essa solidão humana, embora reconheça que algo se irradia dos corações cerrados para formar a continuidade do viver em comum. Diz ela: "Tudo, o que vivemos nos faz inimigos, estranhos incapazes de fraternidade. Mas o que fica irrealizado, sombrio, vencido, dentro da alma mais mesquinha e apagada, é o bastante para irmanar esta semente humana cujos triunfos mais maravilhosos jamais se igualam com o que, em nós mesmos, ficará para sempre renúncia, desespero e vaga vibração".

Solidão que é a da própria romancista, num mundo literário em que um romantismo de fancaria afunda a criação artística num sapal das mais sórdidas complacências com o mórbido e o vicioso, que não a engrandecem, mas a aviltam. A força da ficção de Agustina Bessa Luís está, porém, precisamente, nessa sua corajosa e heróica solidão.

1972 – n. 285 – p. 10

PAÇO D'ARCOS, NOVELISTA (I)

Oscar MENDES

A novelística de Joaquim Paço d'Arcos está, a esta altura de sua carreira literária, reunida em cinco volumes, podendo ser dividida em dois ciclos bem caracterizados: o primeiro, constituído pelos volumes "Amores e viagens de Pedro Manuel", "Neve sobre o mar" e o "Navio dos Mortos", contém principalmente novelas de figuras e temas internacionais; o segundo, pelos volumes "Carnaval e outros contos" e "Novelas pouco exemplares", de figuras e temas portugueses. O cosmopolitismo dos três volumes do primeiro ciclo decorre da vida viajeira que, desde a infância e prolongando-se pela adolescência e mocidade, teve Paço d'Arcos de levar, acompanhando o pai, em funções de administração de províncias ultramarinas portuguesas, ou por motivo de emprego em terras longínquas. Mesmo no Brasil, em São Paulo, residiu ele algum tempo, resultando dessa experiência brasileira o romance "Diário dum Emigrante". Valeu-lhe essa existência andeja uma visão universal dos homens e dos acontecimentos, um vasto cabedal de conhecimentos das criaturas mais diversas, pelas suas características raciais e pelas suas condições sociais, de valor inestimável para o criador de uma obra de ficção, capacitando-o, ao analisar as criaturas de um ambiente mais limitado a certas classes sociais, ou ao meio lisboeta, a dar-lhes aquele sinete de universalidade, que valoriza a ficção e de que é marcante exemplo na sua obra a figura de Leonor Malafaya, a "corça prisioneira", de dimensões de heroína de tragédia grega.

Há, na grande maioria das novelas desse primeiro ciclo, um verdadeiro "furor narrandi" do escritor jovem e estreante, que quer tudo contar, tudo transmitir de suas vivências e experiências, deslumbrar e causar inveja mesmo ao leitor, com a multiplicidade de personagens e de cenários, mais exóticos, em que ocorrem os acontecimentos. A narrativa é sempre feita na primeira pessoa, com muito pouca dialogação, não hesitando o autor em participar diretamente dos casos contados e até mesmo de meter na estória um personagem real, conservando-lhe o próprio nome, como é o caso do Padre Manuel Pereira Jerônimo, missionário em Timor, figura dum pitoresco e de uma experiência humana tão rica e variada, que daria material de primeira ordem para uma grande criação literária.

O fluxo narrativo é torrencial, prolixo por vezes nos primeiros livros, entremeado de descrições e observações do viajor a respeito das cidades e locais onde se movimentam os personagens, hábito que vai-se modificando e equilibrando na narração mais condensada e, por isso mesmo, mais tensa, até atingir a contenção mais sugestiva do conto.

Rica é a variedade e diversidade de criaturas que vivem nessas novelas, indo dos tipos mais baixos da sociedade aos mais ricos ou aristocráticos, se não de nascimento, pelo menos de atitudes e sentimentos. Não menos opulenta a imaginação criadora do autor, cujas estórias apresentam variedade temática impressionante. Por muitos anos, julgador de concursos literários de contos e novelas, sempre me chamou a atenção a pobreza imaginativa dos modernos contadores de estórias. Isso talvez em decorrência da confusão moderna de idéias em torno dos gêneros literários, que levou muito escritor a esquecer que "novela" é um caso, que se "desenrola" e como um caso que se conta. No caso de Paço d'Arcos, a novela e o conto narram uma estória, um caso, um acontecimento, um drama, uma tragédia ou uma comédia. Há um núcleo em função do qual se desenrola a narrativa e os personagens atuam. Há, pois, neles, realidade e vida, vida cotidiana, criaturas do nosso convívio costumeiro.

Como viveu sua infância e mocidade, entre duas grande guerras mundiais e a vida de adulto decorreu em pleno processo da segunda, feriu-lhe intensa e profundamente a sensibilidade e a retentiva o espetáculo dos efeitos da catástrofe mundial sobre as criaturas dela não participantes propriamente, mas suas vitimas. Vivendo num país neutro, e ele via acorrerem, no instinto insopitável de salvação os escapos das hecatombes, das perseguições políticas, dos ódios raciais. Dai a predominância em suas novelas desse ciclo das criaturas à margem da guerra, mas dela vítimas. São os pequenos dramas resultantes da tragédia maior, mas nem por isso menos pungentes.

Fixou-se Paço d'Arcos, de modo especial, nas figuras femininas que tiveram suas vidas truncadas ou destruídas pelo insano horror das carnificinas e das perseguições, pobres destroços humanos lançados às praias do vasto mundo. Nas novelas, como nos seus romances, revela-se o autor um agudo e sensível anotador das manifestações mais sutis da alma feminina, dando-nos uma galeria da mais rica variedade de mulheres das mais diversas raças, mas todas marcadas com a mesma natural característica de seu sexo e de sua psicologia tão cheia de contradições, de sutilezas, de incoerências, de caprichos de paradoxos, flora variegada que brota, porém, de raízes profundamente plantadas num humus fértil, moternal, criador, que se dá para se multiplicar.

Vão desfilando trágicas, dolorosas, fúteis, cruéis, inconseqüentes, honestas e impuras, egoístas e misericordiosas, mulheres de várias raças, cada qual com seu drama mais ou menos doloroso. Sônia Montshesky ("De Niagara e Victoria Falls"), a russa ludibriada e violentada, sacrificando, ao seu desejo de vingança um amor que lhe dará vida nova, figura dostoievskiana na sua trágica sorte; Winifred ("Alma de Javanesa") a inglesa, capaz de perdoar, porque muito ama, em contraste com a javanesa, Nuhiva, cuja beleza mestiço e sensual exerce fatal fascínio sobre europeus, inclusive o próprio narrador; a argentina ("Amores de Gaúcha"), "uma mulher qualquer" de quem o narrador nem cita o nome, mulher que sentia "a necessidade mórbida de trair alguém"; Maria dos Prazeres ("Cartas de amor são papéis"), com a sua psicologia de mulher não simplesmente portuguesa, mas de mulher em geral, repelindo aquele que lhe declara seu amor, para depois passar a amá-lo quando ele foge; são as figuras femininas de "Amores e Viagens de Pedro Manuel".

Em "Neve sobre o mar", continua o desfile: Eudora, outra russa, frágil e sofredora criatura, de delicadeza angelical, na sua odisséia em busca do noivo de quem a guerra a separara para afinal sabê-lo morto, quando a encontro entre os dois iria por fim à sua longa patética espera; Norma Davenport ("Ao longe os arranha-céus"), a americana milionária, intelectual e contrária ao "stablishment" reinante em sua terra, atingida, no mais íntimo de sua alma, pela perda do filho; Margarett Fiescher ("O mundo perdido"), a judia alemã, a Gretel, que o ódio racial condena à fuga, mas, que, mesmo vitima de perseguição, é tida como suspeita por ser casada com alemão, nessa voragem de ódios e suspeitas, perde o pai, o marido, a filha, destroço humano a boiar na multidão que ondula na própria terra que a estátua da liberdade domina; Dolores ("Evangeline"), a espanhola basca, outra vítima da guerra, desta vez a guerra civil espanhola, exilada e sempre frustrada na sua ânsia de felicidade com seus grandes e negros olhos, "tão tristes, tão grandes e tão fundos que quando ela olhava o mar – o mar cabia todo dentro deles!"; Iowa ("De Surabaya ao Broadway") a filha da javanesa Nuhiva, elo conto "Alma de javanesa", que odeia a irmã branca Paulina, por amarem o mesmo homem, e segue o destino errante de bailarina que a hereditariedade lhe impõe; e finalmente, Marcelle ("Marcelle ou A carta para o prisioneiro"), a parisiense, com seu complexo de culpa, de ter atraiçoado o primeiro marido, desaparecido durante a guerra, drama que, pirandellianamente, põe diante do leitor a angustiante questão; qual dos dois dá sinais de loucura; Marcelle ou seu segundo marido?

"O Navio dos Mortos" encerra o ciclo cosmopolita da novelística de Paço d'Arcos. Nas cinco novelas e contos que compõem o livro, cariada é também a nacionalidade das

protagonistas: uma inglesa, uma portuguesa, uma alemã, uma russa e uma chinesa. A estória que tem como protagonista a inglesa Mrs. Wilkinson e como titulo seu nome, é um drama granguinholesco com a cena melodramática na arena do circo e a decisão trágica do pai da criança que foi raptada e reaparece deformada. "Reveillon" é a estória romântica do estudante que se apaixona pela atriz famosa, Leonor de Vilhena, e morre, tuberculoso, longe dela, que, no momento mesmo em que ele falece, está representando uma peça alegre ao "reveillon" de fim de ano. Por um instante, surge o velho tema do palhaço que ri, quando deveria estar chorando, e que o nosso Padre Antônio Tomaz aproveitou esta soneto famoso e já havia sido glosado por Henri Heine. A figura psicológica da atriz dominada pela profissão está bem traçada. "Ingrid ou A fragilidade dos ídolos" destaca o orgulho racial de uma alemã que, pelo casamento com um inglês, vê-se, ao rebentar a guerra entre a Inglaterra e a Alemanha de Hitler, diante de uma trágica opção. Seu fanatismo nazista leva-a a trair o marido. Depois desaparece para sempre, na mesma voragem que tragou o histérico ídolo de seu fanatismo orgulhoso.

Em "O Samova", Paço d'Arcos focaliza uma velha russa, Marya Dimitryevna, que, fugida do totalitarismo comunista, acaba por aportar à Oceânia e África. Viúva, faz-se *barmaid* prostituta, até que um comerciante português, Inácio Fagundes, casa-se com ela e a tira da prostituição. Velha, gorda, desdentada, nas longas horas de preguiça, a modorrar ao calor abrasador, na varanda do pardieiro onde vive (o marido é avarentíssimo), enche-se de saudades da Rússia da sua infância e seu derradeiro sonho é possuir um autêntico samovar russo. Consegue realizar seu desejo, mas o sovina do marido vende o samovar e a velha russa morre em conseqüência.

"O Navio dos mortos", cujo título se refere ao velho costume chinês de transportar para a terra chinesa seus mortos, onde quer que eles tenham morrido, tem como figura central o advogado Kêng Wei Hu, filho dum grande filósofo e historiador, admirável exemplar do milenar mandarinato chinês. Kêng Wei, fanatizado pelas idéias marxistas, tendo-se casado com sua colega de estudos em universidade norte-americana, A-lin, filha dum milionário enriquecido precisamente com o transporte de cadáveres de chineses para a China, mata a esposa para ficar com seu dinheiro e utilizá-lo na consecução de suas idéias políticas. Por ironia da sorte os dois cadáveres, o de A-lia e o de Kêug Wei, que pagou na força o seu crime, são transportados juntos para a terra natal no mesmo navio de mortos.

Rica e variada é, pois, a temática desses três volumes de novelas. Narradas muitas delas duma maneira direta, realista, têm o tom de reportagens vivas de um viajante que vai anotando, de olhar percuciente tudo quando lhe foi passando diante dos olhos na sua vida andeja. Mas possuem sempre, o que é uma qualidade a salientar na obra de Paço d'Arcos, aquelas rápidas, mas profundas captações do traço típico, do sentimento essencial da paixão dominante, que caracterizam um personagem. Ao encontrar alguém nas suas numerosas andanças ou ao imaginar um caráter, o que mais lhe interessa é perscrutar-lhe o intimo, é procurar descobrir o que está por trás das aparências, é analisar o motivo de seus gestos e de seus atos, numa verdadeira análise de alma. Daí o valor de sua novelística, que não é o meramente anedótico, e o seu universalismo que se intensifica e se apura no segundo ciclo de seus contos.

1972 – n. 287 – p. 10

PAÇO D'ARCOS, NOVELISTA (II)

Oscar MENDES

"Carnaval e outros contos", com que se inicia o segundo ciclo da novelística de Paço d'Arcos, marca uma sensível diferença na escrita narrativa do autor; mais condensação e, portanto, mais intensidade, aprimoramento estilístico, com mais apuro literário aprofundamento psicológico maior e predomínio da ironia, do humor, com uma visão mais impiedosa dos caracteres humanos. É, a meu ver, o ponto culminante na sua contística. O senso do universal na análise das figuras está mais acentuado, muito embora se limite agora sua observação à sociedade em que vive, o meio português. É que o autor desce ao âmago dos caracteres e nesse fundo abissal descobre o homem, o pobre homem que sofre, o homem deformado e corrompido pela sociedade, o homem que se forja uma personalidade diversa da real, o homem fotografado sem retoques, com suas marcas de feiúra, seus defeitos, seus vícios, suas pequeninas misérias.

Nessa fotografação sem embelezamentos da realidade parece Paço d'Arcos por vezes cruel. Como todo ironista de boa cepa, seu olho investigador é frio e perfurante como uma objetiva fotográfica. O homem fingido é desmascarado, despojado de seus ouropéis, revelado na sua nudez mais oculta. Mas não se pense que o autor é um pessimista implacável, que odeie o seu semelhante, justamente porque o vê obstinar-se em gostos e atitudes que o desumanizam e o degradam. Permanece nele uma dolorida ternura humana pelos que sofrem porque são humildes, pelas vitimas da maldade e do egoísmo de seus semelhantes, por aquelas criaturas tímidas que não ousam rebelar-se, nem reagir contra a opressão, pelos que amam e não são amados, pelos emparedados na sua própria mesquinhez. Mesmo quando certas criaturas suas tornam-se cômicas, a nossa simpatia vai para elas, a nossa compaixão se enternece diante de suas limitações e de seus pecados sem grandeza.

Como analista da conduta humana, Paço d'Arcos não se limita a determinada classe, a determinados tipos, a determinadas situações. Seu interesse é pelo homem em geral, quer seja o magnata do comércio e da indústria, o político importante, a granfina, a mulherzinha do povo, o pequeno funcionário, o poeta popular, o acadêmico pomposo e vazio, a mocinha pobre, o burguês hipócrita, o aristocrata decaído. Lança a luz de sua análise aos porões do subconsciente para mostrar-nos a fauna rastejante e pululante dos invertebrados venenosos; os grandes vícios e as misérias mesquinhas, o crime ousado e a picuinha covarde. Todos se lhe apresentam dignos de sua atenção, de sua ternura, de sua compaixão, de sua ironia, de seu sarcasmo, de sua condenação. São produtos de uma sociedade que repele os valores essenciais para se contentar com sucedâneos, com imitações, com deformações. O essencial humano é relegado, espesinhado, ridicularizado, para, em seu lugar, ser adorado, louvado e exaltado, o efêmero, o fictício, o superficial, a convenção, o preconceito.

Paço d'Arcos vai, com notável acuidade, pondo à mostra os interiores humanos, quer belos quer detestáveis, que se ocultam por trás das fachadas nobres ou populares. É um desfilar de pessoas, de atitudes, de situações dramáticas, cômicas, sentimentais, ternas ou desprezíveis, essa mistura de dor e de riso que constitui o espetáculo da vida, o carnaval da vida com seus histriões, tão variados e tão dignos de dó.

Em "*A Máquina de Costurar*" encontramos uma das figuras mais patéticas da novelística de Paço d'Arcos, Miquelina, a costureira pobre, a solteirona feia e desenxabida, que se toma de paixão maternal e amorosa pelo menino da patroa, faz dele o seu ídolo e morre

sem ver reconhecido e retribuído o seu amor, o seu carinho imenso, oculta na sua humildade e na sua submissa timidez. O conto é uma pequena obra-prima de ternura humana e sofrimento oculto.

Já em *"A Hsitória de Venâncio, segundo oficial"* passamos para o campo da ironia, da crítica aos processos burocráticos. Descobre-se numa repartição que os ratos andavam roendo o papelório dos arquivos. Começa então o processo do absurdo kafkiano. Vem a nomeação de solene comissão para apurar os fatos e a sua interminável inutilidade, enquanto os ratos, usando apenas o processo de roer, e nada de relatórios e despachos, vão realizando a sua obra destruidora. E no final, ironia da sorte que o autor sublinha, só Venâncio, que não é rato e não foi nomeado membro da comissão apuradora, nenhum lucro aufere de seu interesse pela coisa pública.

Outra sátira, menos ferina, é a do conto *"A Reunião do Curso"*, em que o autor focaliza alguns militares reformados que, por iniciativa de um deles, se reúnem anualmente num jantar, até que o tempo vai reduzindo, inexoravelmente, o número dos convivas, até eliminar o próprio organizador das comemorações. Os retratos dos vários militares são verdadeiras caricaturas, mas sem excessos ridicularizadores: a realidade, com o cômico a ela inerente e que só os ironistas sabem descobrir e revelar.

Dessa realidade de tom humorístico passa o autor a uma estória de extrema delicadeza e sensibilidade, *"O Vestido Novo"*, de pura atmosfera mansfieldina, com a figura tão singela e patética da professorinha humilhada e silenciosa, com a seu secreto sonho de um amor irrealizável.

Também um caso de amor irrealizado é o da mocinha provinciana que se vai apaixonando pelo literato da capital, cujas poesias e contos lhe criavam em torno uma atmosfera de beleza, de sensibilidade, de sentimentos nobres, que provoca na sua leitora distante os mais imaginosos sonhos de felicidade e faz surgir uma correspondência sentimental. Há nesse *"Amor por correspondência ou O prestigio das letras pátrias"* uma mistura de sofrimento causado pela desilusão e de humor, de efeito excelente como realização literária.

O humor ascende ao máximo no conto *"A Confissão do Dr. Barreiro,"*, em que uma ironia cruel fundamente a figura do conspícuo e solene alto funcionário na sua posição de marido enganado e acomodado à sua situação. O final do conto é de um humor delicioso no seu remate inesperado e cômico. Não menos humorístico, verdadeira obra-prima no gênero, a estória de *"O Noivado de Ortulano Pimentel"*. *A* sua decisão trágica de suicídio, que provoca certa expectativa no leitor, acaba na banalidade de um mero pedido de remoção burocrática. Faz lembrar a nobre decisão de Braz Cubas, de recompensar com uma moeda de ouro o almocreve que lhe salvou a vida e termina por lhe dar uma moeda de cobre, censurando-se, no íntimo, por aquele excesso de prodigalidade em que estivera a ponto de incorrer. Estes dois contos, aliás, pelo seu humor cruel, são de autêntica atmosfera machadiana.

"A Herança de Meu Tio *Arlindo"* é ainda uma sátira ferina aos abismos de avareza e maldade que as aparências de bondade e de generosidade ocultam. O personagem louco é admiravelmente traçado, na sua megalomania de grandes negócios,

"As ironias da Vida" poderia também ser o título do conto *"Segundas Núpcias"*, essa estória dos dois viúvos que vêm a casar-se, aproximados pelas visitas aos túmulos dos que os deixaram na viuvez. O final malicioso é uma mordente sátira às *boas* amigas.

Já no conto *"A Cabine Telefônica"* o ambiente é outro. Temos aqui um pequeno drama, em que aparece uma figura feminina, cheia de contradição, a sofrer justamente por não ter tido a coragem de mostrar-se tal qual é, na realidade, mas forjar-se um tipo diferente de seu eu autêntico. A narrativa é tensa, dramática, e o final, com a desesperada jovem a ler dentro da cabine telefônica os números dos aparelhos para chamadas de urgência, quando estava certa da "inutilidade de qualquer socorro", um admirável achado artístico.

"Carnaval", o conto final do livro, é mais uma sátira. Desta vez à solenidade acadêmica. O narrador é o literato que chegou a conquistar uma vaga numa academia e descreve suas impressões; no dia seguinte ao de seu discurso de recepção "na doutra e gloriosa Assembléia". O tom guindado da narrativa dá-lhe o tom humorístico. Mas há também a ironia cruel ao literato que não ousou, por vergonha e respeito humano, confessar no seu discurso, o quanto devera ao poeta popular Lousada, seu vizinho e que salvara a vida sua e dos seus, durante um motim popular.

Com essa riqueza e variedade de temática, com as qualidades literárias de narrativa direta e precisa, e com o seu humor, a sua ironia, o seu sarcasmo, tantas vezes impiedosos, Paço d'Arcos *fez* desse livro a melhor demonstração de sua capacidade criadora como ficcionista, como psicólogo, como observador e intérprete do espetáculo da vida.

Em *"Novelas Pouco Exemplares"*, quinto volume de sua novelística, o mesmo tom irônico continua, acrescido de uma atitude mais implacável, mais cética, para com os homens e seus defeitos e misérias morais. O conto inicial, por exemplo, *"A Lenta Agonia do Dr. Maldonado"* é uma impiedosa verificação de como uma doença que dura muito pode ocasionar a deterioração dos sentimentos mais nobres da criatura humana. A doença rotineira leva ao hábito e à germinação de sentimentos hostis, diante de um caso cuja solução demora. Como é triste ver esse aspecto de trambolho que toma uma pessoa querida, impossibilitada de qualquer gesto solucionador!

A novela "*Só o Ódio Ficou ao de Cima*" destaca-se das demais pela técnica narrativa adotada por Paço d'Arcos. Deu-se uma morte: suicídio ou crime? O delegado de policia ouve as pessoas que poderiam elucidar devidamente a suspeito despertada por uma carta anônima. Depõem um amigo do morto, sua esposa e sua filha, a secretária, e relatórios policiais dos encarregados das diligências completam o conjunto do caso. Mas a esposa e a filha escrevem também para fixar seus sentimentos: a primeira narrando os motivos pelos quais traira o marido: "ele esmagou-me muitos anos... com a sua presença obsidiante, com aquela perfeição mais que perfeita que apontavam como modelo, mas modelo de tédio – Santo Deus!" Mas por uma reviravolta muito própria da psicologia feminina, confessando que "no fundo, sinto a falta dele como a dum amparo que me sustinha na vida para os atos bons e até, valha o absurdo, para os atos maus".

A filha, por sua vez, revela todo o ódio que sente contra a mãe e o amante desta, e que foi a autora da carta anônima. É uma dessas figuras trágicas pela deformação de um sentimento natural e justo. Seu amor pelo pai tem algo de incestuoso, pois, certa noite, quando a beijou ao aconchegá-la para dormir, sentiu ela o seu "primeiro estremeção de mulher"! Cheia de implicações freudianas, é a melhor novela do livro.

Finalmente, *"O Olho de Vidro"* chega a uma situação limite que é a do próprio incesto. Paço d'Arcos descreve um tipo de *bon-vivant*, cínico e inescrupuloso, a quem a esposa de que se divorciou entrega por algum tempo a guarda da filha, em crise sentimental pela morte do noivo num desastre. A novela apresenta mesmo uma cena melodramática, quando a mãe abate a tiros o sedutor. O horror granguinholesco da estória chega, a nosso ver, a prejudicar-lhe a gustação estética.

Com a variedade da temática, com os dotes literários da narrativa direta, com as sutilezas psicológicas, com a sua ironia, o seu humor, a sua cáustica análise da alma humana, a multiplicidade de tipos, a visão realistica da vida, sem cair absolutamente no mórbido e no obsceno, criou Paço d'Arcos, na moderna novelística portuguesa, uma obra que vale pela dignidade literária de sua apresentação, pela recriação da vivência humana na sua realidade espantosamente contraditória e pelo senso do humano que toda a informa e a distingue, numa época de transição, em que os altos valores são contestados e o homem vilipendiado na sua excepcionalidade de criatura racional.

1972 – n. 296 – p. 1

UM TRECHO AUTO-BIOGRÁFICO DOS LUSÍADAS

A vida de Camões, apesar do esforço de biógrafos, historiadores e críticos em procurar rastreá-la, permanece em grande parte desconhecida, se considerarmos o aspecto estritamente documental, que é da maior importância. Os escritores de seu tempo, embora façam uma ou outra referência ao poeta, quase nada adiantaram quanto a este particular, parecendo que não tiveram a visão exata de sua imensa grandeza. A falta de dedos testemunhais e de documentos através dos quais se pudesse reconstituir, de maneira completa e satisfatória, a vida do poeta, ensejou um sem número de deduções caprichosas e fantasias, dando origem às chamadas biografias romanceadas, ou melhor, às legendas de Camões. Mas o próprio poeta se encarregou de, nos *Lusíadas*, fazer uma espécie de recapitulação sumária de sua vida e de seu destino, recordando suas atribuições e deixando entrever nuanças de sua personalidade e de seu caráter. Fê-lo, porém, de maneira sucintas e rápida, à feição do artista que timbra em deixar, na obra de arte, por algum pormenor especial, a lembrança de quem a conheceu. O registro foi posto ao final do Canto VII dos *Lusíadas*, estrofes 78 a 87. Aqui transcrevemos esta pequena autobiografia camoniana, quando por toda parte se celebra o quarto centenário da primeira edição dos *Lusíadas*.

...Mas oh cego,
eu, que cometo, insano e temerário,
sem vós, Ninfas do Tejo e do Mondego,
por caminho tão árduo, longo e vário!
Vosso favor invoco, que navego
por alto mar, com vento tão contrário,
que, se não me ajudais, hei grande medo
que o meti fraco batei se alague cedo.

Olhai, que há tanto tempo que cantando
o vosso Tejo e os vossos Lusitanos,
a fortuna me traz peregrinando,
novos trabalhos vendo e novos danos:
Agora o mar, agora experimentando
os perigos mavórcios inhumanos,
qual Canace, que à morte se condena,
numa mão sempre a espada e noutra a pena:

Agora com pobreza aborrecida,
por hospícios alheios degradado;
agora da esperança adquirida,
de novo mais que nunca derribado;
agora às costas escapando a vida,
que dum fio pendia tão delgado,
que não menos milagre foi salvar-se
que era para o Rei judaico acrescentar-se.

E ainda, Ninfas minhas, não bastava
que tamanhas misérias me cercassem;
senão que aqueles que eu cantando andava;
tal premio de meus versos tornassem:
A troco dos descansos que esperava,
das capelas de louro, que me honrassem,
trabalhos nunca usados me inventaram,
com que em tão duro estado me deitaram.

Vede, Ninfas, que engenhos de senhores
o vosso Tejo cria valorosos,
que assim sabem prezar com tais favores
a quem os faz, cantando, gloriosos!
Que exemplos a futuros escritores,
por espertar engenhos curiosos,
para porem as coisas em memória!
que mereceram ter eterna glória!

Pois logo em tantos males é forçado
que só vosso favor não me faleça,
principalmente aqui, que sou chegado
onde feitos diversos engrandeça:
Dai-mo vós sós, que eu tenho já jurado
que não mo empregue em quem o não mereça
nem, por lisonja, louve algum subido,
sob pena de não ser agradecido.

Nem creais, Ninfas, não, que fama desse
a quem ao bem comum e do seu Rei
antepuser seu próprio interesse,
imigo da divina e humana lei:
Nenhum ambicioso, que quisesse
subir a grandes cargos, cantarei,
só por poder, com torpes exercícios,
usar mais largamente de seus vícios.

Nenhum que use o seu poder bastante
para servir a seu desejo feio,
e que, por comprazer ao vulgo errante,
se muda em mais figuras que Proteio:
Nem, Camenas, também cuideis que cante
quem, com hábito honesto e grave, veio,
por contentar ao Rei no ofício novo,
a despir e roubar o pobre povo.

Nem quem acha que é justo, e que é direito
guardar-se a lei do Rei severamente,
e não acha que é justo e bom respeito
que se pague o suor da servil gente:
Nem quem sempre com pouco experto peito

razões aprende, e cuida que é prudente,
para taxar, com mão rapace e escassa,
os trabalhos alheios, que não passa.

Aqueles sós direi, que aventuraram
por seu Deus, por seu Rei, a amada vida,
onde, perdendo-a, em fama a dilataram,
tão bem de suas obras merecida.
Apolo e as Musas, que me acompanharam,
me dobrarão a fúria concedida,
enquanto eu tomo alento descansado,
por tornar ao trabalho mais folgado.

1972 – n. 296 – p. 2

SOBRE OS LUSÍADAS E OUTROS LIVROS CÉLEBRES

Joaquim Montezuma de CARVALHO

Escreveu-me um dia o novelista uruguaio Enrique Amorim que os romances mais lidos na América Latina levavam títulos de mulher *(Maria,* de Jorge Isaacs; *Amália,* de José Mármol; *Dona Bárbara,* de Romulo Gallegos; *Cecília Valdés,* de Cirilo Villaverde; *Iracema,* de José de Alencar; *Nacha Regúlez,* de Manuel Gálvez, etc., etc.). Lembro-me de lhe ter respondido que os livros mais célebres e lidos em todo o mundo tratavam de... viagens. Lembro-me de lhe ter escrito que, no fundo, não existem sedentários: aqueles que julgamos estar parados, estão viajando continuamente pelo mundo da fantasia ou da ficção literária. Falsa aquela dicotomia exibida num titulo expressivo dum dos ensaios de Gilberto Freyre, "Aventura e Rotina". Não, não há a rotina dos sedentários. São estes os primeiros a libertarem-se do peso do "estar aí", fixos e imóveis, pela imaginação de viagens, a pura aventura do espírito pulando por cima de todas as fronteiras. O homem é só um. É sempre sonhador de movimentos. Mais viajeiros do que Vasco da Gama foram os seus avós e não consta que tenham saído das suas rústicas aldeias.

Hoje, apenas uma ligeira demonstração desta verdade. Ao principio está Homero, manancial de águas para muitos rios e mares vindouros. É o mítico autor da *"Ilíada"* e de *"A Odisséia"*. Duas obras independentes mas ligadas por uma relação imediata. Acabada a guerra de Tróia (durou dez anos, dez anos como a formatura de João de Deus, dizia Pascoaes!), os guerreiros aqueus regressam a suas terras distantes. Um deles, Odiseo (ou Ulisses, ao modo romano) perder-se-á e percorrerá todo o mundo até então conhecido (a *oikouméne).* Narra um "periplo", como então denominavam os gregos a uma viagem, a uma história de viagens pelo mar desvendado, o Mediterrâneo. É o primeiro filme com que se fascinou a humanidade. Uma série de aventuras (na ilha dos Ciclopes, entre as sereias, com a mágica Circe, com a ninfa Calipso, no inferno, etc.) que só uma viagem poderia revelar. Lugares reais e fantásticos. Um herói cheio de peripécias. Outros dez anos de feitos, maravilhas, tormentos. Uma história que distrai sem abstrair. Incide sempre sobre os de deveres do homem. Educa. É o sentido moral do dever que faz de Ulisses esse personagem eterno. As viagens são um desafio é integridade da alma humana. Ulisses não se desintegrou. Os séculos passaram. A novela mais lida do século vinte chama-se *"Ulysses"*. Publicou-se em 1922. É seu autor um escritor nascido em Dublin, James Joyce (1882-1941). É a novela da ... desintegração do homem contemporâneo. Uma réplica ao Ulisses positivo do pretérito. É a novela de um dia na vida dum personagem. A volta ao mundo, viagem moral, viagem mental, no existir dum homem e num dia de sua existência. O cubano Manuel Pedro González definiu esta novela-viagem maravilhosamente: "El *Ulysses* es la epopeya de la minucia; de la bagatela intranscendente, de la comineria cotiidana en la vida de Dublin un dia cualquiera en el que no ocurre absolutamente nada digno de mención". Mesmo assim uma viagem fascinante.

Entre os séculos, o de Homero e o nosso, toda uma série de livros que a humanidade foi devorando gulosa. Novos filmes de viagens. Livros com passaporte para todos os sonhos. E surge o livro "sagrado" dos romanos, "Eneida" de Virgílio (ano 70 antes de Cristo). É a resposta de Roma à Ilíada homérica. É o monumental poema épico da fundação do Lácio por Enéias, príncipe troiano. A conciliação do oriente com o ocidente mais do que o oriente prolongado. Enéias deixa as ruínas fumegantes de Tróia. Começa o seu "periplo" mediterrânico. Surgem aventuras. Mas Enéias, sabedor do destino alto que o espera, não é um

aventureiro, um ser que busque a aventura pela aventura. Assim, a sua viagem não será uma cópia da de Ulisses. Enéias é um emigrante ou um conquistador. Aguarda-o a sublime fundação do Lácio. Será o criador da latinidade.

Séculos mais tarde, Virgílio reaparecerá... no poema de Dante, como guia duma das viagens que mais subconscientemente tem preocupado a humanidade: a viagem além carne, além vida, além morte. Dante (1265-1321) escreveu a "Divina Comédia" entre os anos 1308 e 1318. Definir esta obra é tarefa difícil. Mas não deixa de ser o que linearmente patentiza: o relato agónico e complexo de uma viagem sobrenatural realizada por Dante através do Inferno, do Purgatório e do Céu (o céu da hortodoxia católica), resguardado dos perigos pela Graça Divina, bem como da sua própria experiência e das relevações ocorridas durante o longo e penitente percurso. Mesmo sem Dante, mesmo sem religião, todos nos sentimos embarcados nesta viagem., O que há para além do termo da vida? A *"Divina Comédia"* é a antecipação do Juízo Final. Agora vivemos no tempo dos ajuizados maoistas e comunistas e não há que preocupar-se com antecipações absurdas...

"Quiero, Sancho, que sepas que el famoso Amadis de Gaula fue uno de los más perfectos caballeros andantes" diz Dom Quixote ao seu escudeiro (1, cap. XXV). Referia-se ao livro mais lido na Ibéria, o "Amadis de Gaula", de autoria dos portugueses João e Vasco de Lobeira (pai e filho). Amadis, o Donzel do Mar, lançado ao mar num berço, acomete toda a sorte de aventuras para merecer o amor de Oriana. Aventuras que acontecem em múltiplas viagens. Jaime Cortezão viu superiormente que a qualidade portuguesa e o encanto da novela reside na original combinação de real e ideal, de lirismo e epopéia, de sagração livre do Amor, envolvida por um sentimento da Natureza, incerto ainda, mas fino, como luz de alvorada.

Foi o "Amadis" que enloqueceu Dom Quixote. Já estamos ao centro dum dos livros mais lidos e amados do mundo, livro viajeiro como uma andorinha. Cervantes (1547-1616), autor de *"EL ingenioso hidalgo dom Quijote de la Mancha"* (1605 e 1615) foi viajante de muitos mundos (Itália, Lepanto, Argélia). A sua novela, mãe de todas as novelas, em febre de novos horizontes. É o diálogo entre o fidalgo e o escudeiro. Mas há dois outros personagens, de pelo macio: o magro cavalo de Quixote, o "Rocinante" e o burro de Sancho Pança. Há quem pense que não foi D. Quixote que escolheu as suas aventuras e viagens... foi simplesmente o cavalo que as buscou. Dom Quixote – deixou-se conduzir... Viagens por caminhos da Mancha cheios de sol e pó. Um vento a girar velas de moinhos. Tal como escreveu o próprio Cervantes, o seu esquálido e sonhador fidalgo decidiu-se "hacerse caballero andante, e irse por todo el mundo com sus armas y caballo a buscar las aventuras...". Neste nosso século, leva-se a ficção à realidade política. E "Che" Guevara não encontra melhor imagem para definir-se do que, ao despedir-se dos pais, confessar numa carta: "otra vez siento bajo mis talones el costillar de Rocinante: vuelvo al camino con mi adarga al brazo". E há quem volte a perguntar se não foi um "Rocinante" hispanoamericano que repetiu a sua querença de caminhos sem muita lógica...

Fernão? Mentes? Minto? Este português de Montemor-o-Velho, burgo medíocre, contou coisas de tanto espanto que ninguém lhe deu cré dito. Mentia das suas viagens pelo Oriente, a China, as Molucas, o Japão... Mentia dessas viagens por terras e mares ignotos. Mentia e não mentiu. A sua "Peregrinação que dá conta de muitas e mui estranhas coisas que viu e ouviu no Reino de China, etc," foi um peregrinar verdadeiro. Uma Cambodja, uma Conchichina, um Tonquim, purinhos. Fernão Mendes Pinto não os inventou. Viveu-os em múltiplas viagens: Um livro universal. Jaime Cortezão sentiu neste viajante-escritor o "representante mais típico do humanismo português no seu aspecto critico". As viagens abrem os olhos da alma. Liquidam com todos os provincianismos.

"Meu nome é Robinson Crusoe. Nasci na velha cidade de Iorque, onde há um rio muito largo cheio de navios que entram e saiem", assim começa a novela *"Robinson Crusoe"* do inglês Daniel Defoe (1661-1731). E prossegue: "Eu queria ser marinheiro. Nenhuma vida

me parecia melhor que a vida de marinheiro, sempre navegando, sempre vendo terras novas, sempre lidando com tempestades e monstros marinhos". E assim foi, antes e depois, de chegar à ilha. O excepcional acontece viajando.

"Viagens de Gulliver" (1726) do inglês Jonathan Swift (1667-1745), uma das obras mais lidas em todo o planeta, como o título indica... trata de viagens. Outro rival, *"Simbad"*. Jules Verne (1828-1905) e Emilio Salgari (1862-1911), o francês e o italiano, enchem o mundo com suas novelas de viagens. Viagens ao inverossímil, ao fantástico. Sempre viagens. Algumas, a da Lua, já realizadas nos nossos dias.

O alemão Goethe (1749-1832) é autor *"Fausto"* (1808, 1ª parte; 1833, 2ª parte). Narra em forma dramática e poética a história de um sábio e velho alquimista que vende a sua alma ao Diabo em troca da juventude perdida e do gozo ilimitado dos prazeres. Outra obra viajeira pelos arcanos da alma. "Perguntam-me (escreve Goethe nas suas "Conversas com Eckerman", 1827) qual e a idéia que pretendi exprimir no Fausto. Como se eu próprio o poudesse saber e dizer! O tema, em último caso, poderia significar algo em si, desde o céu até ao inferno, passando pelo mundo todo; mas esta não é a idéia, antes a marcha da sua ação". Viagens múltiplas. O homem na sua acção, como Prometeu, "viajando" por este "mundo todo". Salvador de Madariaga caracterizou *"Fausto"* como o personagem que vem do intelecto e busca o impulso. A ciência buscando a vida. Que maior e mais tormentosa viagem? Fausto é o ser que busca realizar-se, com triunfo na verdadeira felicidade.

"As Cartas Persas" (1721) do francês Montesquieu (1689-1755), criticando o Paris e a França da Regência, venderam-se como pão. Ainda hoje o seu espírito de livre crítica (a credulidade dos franceses, os teatros, os cafés literários, as disputas teológicas, as contradições da metafísica, etc.) delicia o freqüente leitor. Epístolas que saltam de Paris para amigos vivendo na Pérsia. Diálogos a distância com países no meio. A cultura de Montesquieu viaja deste modo, comparando situações. As *"Cartas Persas"* não deixam de ter um poderoso sabor de viagens, outras gentes, outras culturas.

O romance de Eça de Queirós mais lido, o que no estrangeiro mais leitores retêm, é "A Relíquia" (1887). É passível de muitas interpretações (uma delas extraordinária, do prof. Ernesto Guerra Da Cal). Mas nunca deixa de ser principalmente o que é: a viagem fascinante e sensual, sonhadora e realista, do hipócrita e cínico Raposão a terras de Palestina, aos Lugares Santos. Uma Lisboa aborrecida e uma Jerusalém da Paixão, meditativa e purificadora. Um constante filme de outras terras e outras gentes. Um filme buñuelesco de contrastes.

E que dizer da novela do norteamericano Hermann Melville (1819-1891)., a sua famosa e imensamente lida *"'Moby Dick"* (1851), mais conhecida por *"Moby ou a Baleia Branca"?*. Um mexicano de minha geração, Carlos Fuentes, acaba de prologar uma edição de *"Moby Dick"*, em recente lançamento da Universidade Nacional Autonoma de México. Escreve Fuentes: "La tradición de Homero y Camoens, los autores que al lado de Shakespeare ilumina verbalmente a Melville, se prolonga en esta naturaleza abierta, generosa, poblada de rumor cromático", O que vem a ser *Moby Dick"?* Fuentes responde: "Es una gran aventura marina. Es un gran reportaje sobre la industria ballenera. Es un gran canto a la naturaleza, al trabajó y a la dignidad del hombre". E um livro de viagens, de permanentes viagens por todos os mares em busca da fugitiva baleia branca... Uma baleia que vale por Adamastor, como desafio à vontade do homem.

Os livros mais célebres tratam de viagens ou dá aventura humana. *"Os Lusíadas"* figuram de pleno direito na lista dos livros mais célebres, mais lidos, mais traduzidos. Os portugueses verão nele, principalmente, a História de Portugal, "as armas e os barões assinalados", "o peito ilustre lusitano". Os portugueses sentirão, sobretudo, a sua própria história antes e depois das Descobertas. Mas o resto do mundo observa na máxima e perene obra de Camões o desvendar de mares ignotos (mares e viagens), mais do que a glorificação

do revelado Caminho Marítimo para a índia. Em 1924, o escritor Alberto de Oliveira (o grande amigo e camarada de Antônio Nobre) escreveu um artigo para "La Nación", de Buenos Aires, onde era Embaixador de Portugal. Eis, como cheio de espírito americano, Alberto de Oliveira sentiu o poema: "Los *"Lusíadas"* son un poema transoceânico. Camoens, a ejemplo de Magallancs, abarcó por primeira vez el globo eu sus versos. Le cabría bien la divisa "Primus circumdedisti me", que Carlos V otorgó al venturoso Elcano. Las cinco partes del mundo, poco antes cruzadas por los navegantes ibéricos, pero todavia inéditas en su mayor extensión para los artistas y los poetas, se encuentran descritas, evocadas, verdaderamente reveladas, en el poema de Camoens. Nadie antes de él habia conocido y cantado los Oceános en sus bellezas maravilhosas y ocultas". Só falta acrescentar: os Oceanos conhecem-se e glorificam-se... viajando. Camões deixou a "praia ocidental lusitana" e foi soldado embarcado, Percorreu todos os Oceanos. Foi efetivo viajante.

Onde residirá o fascínio dos livros mais célebres? Talvez responda bem António Machado: não há caminhos sem viajantes, não há almas sem caminhos...

1972 – n. 296 – p. 3

A EPOPÉIA DO MAR

Cristiano MARTINS

Mais que o poema de Portugal, seriam os *Lusíadas* o poema do Mar, se os episódios principais da história portuguesa não se associaram, de maneira tão íntima, à idéia do mar, aos propósitos de percorrer e dominar às escondidas extensões marítimas.

Sua primeira referência é aos navegantes que, partindo da ocidental praia lusitana, iniciaram-se pelas vias perigosas em seus sonhos de conquista, e às naus que já navegavam no largo oceano, "as inquietas ondas apartando", em busca do novo caminho das Índias; uma das últimas referências é aos argonautas de regresso à pátria, após terem-se ilustrado era feitos gloriosos, entrando pela foz do *Tejo ameno*, e pascendo os olhos nas paisagens natais.

Entre uma e outra estendem-se as solidões dos oceanos desconhecidos, povoados de fábulas e entidades ignotas, inçados de perigos que mais recresciam na imaginação popular. E, nessas amplitudes, a marcha empolgante das caravelas, fendendo as ondas com as quilhas erguidas, as velas côncavas inchadas ao sopro dos ventos ou pendidas frouxamente dos mastros no abandono das calmarias. Ora o sibilar das tormentas, envolvendo os barcos no turbilhão das ondas agitadas, vergando os mastaréus, fazendo cantar a cordoalha nas enxárcias, e acendendo o temor nos corações, pondo nos lábios rudes dos marujos o balbuciar de uma prece ao Deus oculto. Ora, o surgimento em um porto nas costas africanas ou asiáticas, a alegria de sair em terra, e refazerem-se material e tripulação, a curiosidade de ver novas gentes, costumes desacostumados, e fazendas preciosas e cobiçadas.

Nas poesias, de um lado, e nos *Lusíadas*, de outro lado, as imagens do mar (sempre abundantes) revestem, entretanto aspecto naturalmente diverso. A diferença não é apenas quantitativa, mas qualitativa, no sentido de que se exprimem duas atitudes distintas do espírito em face das coisas. As emoções que a visão das praias e dos oceanos suscita no poeta são, nos sonetos, canções e redondilhas, como um reflexo, um eco de estados particulares ou fortuitos da sensibilidade, e se integram nesses estados, renovando-os ou modificando-os. Não é a pintura direta, como na epopéia. Apesar de sentirmos que em Camões, poeta telúrico, a distinção dos gêneros não subsiste rigorosamente, pois que os respectivos valores se alternam com freqüência...

Na lírica, dissemos, a imagem das águas passa e repassa como ponto habitual de referência, para o registro dos estados anteriores. Elemento móvel e fugidio, mutável e inconstante, é natural que ele se aprazesse em notar-se longamente a caprichosa gradação de tonalidades, fixando-lhe o paralelismo com as próprias oscilações do sentimento. Grande parte de sua vida transcorreu sobre o mar, no mar esteve a ponto de sucumbir, o mar roubou-lhe uma das amadas que lhe era talvez a mais amada... As diferentes alusões, nessa linha de inspiração, têm sempre, cunho subjetivo, abrangendo os aspetos, paisagens e situações na forma momentânea em que se apresentaram à consciência, quase nunca em sua forma simples e natural. O lirismo é, com efeito, uma modalidade de ser, que tem coordenadas próprias, e por estas define a posição das coisas ou acontecimentos. E incorpora, nessa modalidade, o conjunto das experiências individuais, colorindo-as uniformemente. Assim ocorre, nas poesias, também quanto à imagem do mar. A visão de uma onda, um tracto de praia, uma paisagem marítima, uma tormenta, velas cheias – é-lhe sempre pretexto para dobrar-se sobre si mesmo e perseguir, acentuando a obscura correspondência, a sombra de seu sonho ou seu sofrimento.

Nos *Lusíadas*, ao contrário, a presença do oceano não se condiciona às nuanças dos estados sentimentais. Domina, nas descrições do poema, o senso realista, o critério objetivo. O mar que, desde as praias lusitanas se estendia aos espaços sem fim, e que ia bater quem saberia em que costas, morrer quem saberia em que areias – era bem o rude mar misterioso da época das primeiras grandes navegações, diante de cuja imensidade os homens se sentiam menores e cheios de espanto e terror. O sentimento popular de então, quanto aos oceanos desconhecidos, sentimento que dera origem a uma espécie de divinização do mar e lhe atribuía poderes e forças ocultas, foi admiravelmente expresso pelo poeta, que soube, em seu canto, escalonar pelos *úmidos cominhos* toda uma teoria de monstros e deidades, ao gosto das fábulas em curso.

Eis porque os oceanos dos *Lusíadas* nos evocara aqueles de outro imenso poeta das realidades naturais, o velho Homero – os mitilenos mares em que Ulisses errava, perdido, em demanda de Itaca. As peregrinações do solerte navegador, tão rápido na ação quanto incansável nos ardis – como ressaltam dos versos realistas da *Odisséia* – têm efetivamente mais de um ponto em comum com as aventuras de Vasco da Gama, como as cantou Camões, e em que transparece repetidas vezes a astúcia desabusada do capitão, para alcançar aquilo a que viera. Nas descrições das paisagens, entretanto, dos perigos, e mistérios marítimos, é que a consemelhança indicada nos parece digna de nota. As paletas dos dois mestres eram igualmente férteis em cores é guardavam tonalidades idênticas. Muitos comentadores têm salientando essa constante nos *Lusíadas:* a perfeição com que poucas palavras reproduzem as mais belas e exatas paisagens marinhas. Grande pintor marítimo – qualificou-o, com propriedade, Afrânio Peixoto; e realmente ninguém o excedeu na arte sutil de revelar com um ou dois traços simples todo o encanto, toda a verdade, toda a alma de uma paisagem marinha. A segurança de sua execução, nesse difícil domínio da arte, espanta-nos hoje em dia, quando meditamos sobre a feição estética do tempo, que era a de indisciplina, abundância e quantidade.

O itinerário das Índias, que o navegador efetuou, levando suas caravelas aos portos asiáticos, foi também duas vezes cumprido pelo poeta, quando partiu de Lisboa para Goa, em 1553, e quando de Goa regressou a Lisboa, em 1570. E a descoberta do capitão da primeira armada não terá sido mais significativa que a descoberta do poeta, simples soldado de uma das armadas ulteriores: o Gama achou um novo caminho para o comércio de sua pátria, e para a história; Camões um novo caminho para a vida da imaginação e para a criação poética, o qual ainda hoje nos restitui, a cada um de nós, as veras emoções da rota do descobrimento.

Ao percorrer, carregado de penas de amor, saudades e tristes lembranças o caminho antes trilhado pelo Gama, levava o desespero na face, e no coração o sentimento de que à sua vida frustrada e solitária só restava agora concentrar-se na idéia da morte. Na Elegia I narra o estado de espírito com que partira, levando *os olhos na água sossegada* e *a água sem sossego* nos seus olhos. E assim como saira, chega ao cabo da Boa Esperança, que fora, para ele, como para o capitão, o cabo Tormentório. A força das tempestades, com os perigos que representavam, não logrou alterar-lhe a melancólica disposição.

Assim recontava sua própria passagem pelo Cabo, em plena tormenta:

Estas lembranças; que me acompanhavam
por a tranqüilidade da bonança
nem na tormenta triste me deixavam.

Porque chegando ao Cabo da Esperança.
começo da saudade que renova,
lembrando a longa e áspera mudança;

debaixo estando já da estrela nova
que no novo hemisfério resplandece,
dando do segundo axe certa prova:

eis a noite com nuvens se escurece;
do ar subitamente foge o dia;
e todo o largo oceano se embravece.

À máquina do mundo parecia
que em tormentas se vinha desfazendo;
em serras todo o mar se convertia.

É interessante cotejar estes versos da Elegia I, registro de um estado de espírito pessoal e subjetivo, com a magnífica pintura da passagem do Cabo pelos Portuguêses, quando o gigante Adamastor se apresenta aos marinheiros assombrados. Agora, já não estamos diante das vagas sugestões, mas da força dos fatos, que a inspiração épica deliberadamente amplia e exalta. Enquanto,de início, ele se empenhava em seguir o ritmo interior de seu pensamento, acentuando-lhe as oscilações segundo os aspetos em que o mar se mostrava, ora bonançoso, ora tempestuoso, no episodio dos *Lusíadas* como que olvida as atribulações pessoais e é apenas a voz – e mais nada – a voz que encontrou expressão para o homérico acontecimento. Era mister, entretanto, que houvesse fitado, com seus olhos mortais, o Adamastor, para que o pudesse, cantar, assim, com essa voz imortal. Viu-o nas nuvens que escurecerem subitamente a noite, quando do ar fugiu o dia e o oceano embraveceu no momento em que, obscuro soldado exilado da pátria, ia dobrando o cabo da Esperança e envolvendo a alma nas sombrias cogitações da eterna desesperança. Ao transfigurar mais tarde na imaginação o episódio que anotara na lírica, fortuitamente, já não era quem se encontrava a bordo da nau assoberbada pelos ventos da noite tempestuosa; quem via e ouvia o Adamastor eram o Gama e seus marinheiros. O lírico cedeu ao épico a imagem amadurecida e como que transubstanciada pela meditação: e este a transmudou em admirável expressão poética.

1972 – n. 301 – p. 2-3

RECADO SOBRE ANTHERO DE QUENTAL, O PORTUGUÊS

Gabriela MISTRAL

Portugal finisterra ou seja, a Terra acabada, mentalizando o planeta à européia.

Acabam ali muitas coisas, como por exemplo o tipo da razão européia, velha virtude passada a vicio empedernido. Acaba ali o estrépito industrial, para não reaparecer senão atravessado o Oceano nesse infante ultramarino de Europa que são os Estados Unidos. Acabam as línguas duras, o inglês lá por cima, o espanhol cá por baixo, apagando-se na esponja da língua portuguesa. E acaba o caráter europeu de empresa e presa, aplacando-se em carne de navegação e de sonho. E começa em Portugal uma via de água escabrosa que vai primeiro à África colher instinto e limos elementais, mas que segue dando a volta em direção a outro continente moral: a Ásia profunda e sem limites.

Portugal caminho de água, raça de aurículas européias e ventrículos afro-asiáticos. Tome Europa o mau gesto que quiser, mas esse é o único país seu que deveras provou o inundo saboreando-o plenamente e no qual estão completas as vísceras humanas caucásicas, semíticas e negras.

MOCIDADES

Anthero nasce na Ilha de São Miguel, pertencente aos Açores. A ilha é o melhor berço possível para um poeta e dão ganas de os plantar a todos nelas, pela liberdade de céu e a mimosidade da água; pela vida como provisória sobre um engano terrestre; pela facilidade, real ou ilusória, de partir para qualquer destino, e pela pequenez do zócalo que aguenta apenas o corpo e que parece dispará-lo para os ares. Anthero irá viver no continente, mas virá morrer – a matar-se – na sua ilha.

Quental teve paternidade corporal e letrada no escritor Andrés de Ponte Quental. À semelhança de tantos poetas em potência que não sabem o que escolher nas universidades, seguiu a carreira de direito que não utilizaria, como esses lenços de seda grandes que compram os homens por prazer da qualidade e da cor e que depois não querem deitar ao pescoço.

A cabeça de Anthero de Quental, que fotos e desenhos exibem, baixou, tanto como a sua poesia, o embuço de sua alma: ela é tísica e austera numa festa sem atalhos, e o olhar é padecedor. Há nela profetismo e, na barba ruiva, concomitâncias românticas, como ainda na meia melena, na capa habitual e nuns rústicos sapatões. Mas diminuem estas marcas românticas a limpeza extrema, que Eça de Queiroz chama de monja velha, a secura de umas mãos próceres, e o trato, que é o de um cabal comediante fidalgo.

Os seus estudos serão de tiro de longo alcance e a sua intuição trabalhará sempre nele entreveada com a cultura, como a do seu tempo que ainda era humana e não havia parado na tira de carne seca de mais tarde.

Escreverá otimamente o verso e pulcramente a prosa, dando assim perfeita manifestação de si mesmo e servindo com as duas mãos aos deuses que incitam e aos homens que pedem explicação do mundo em resposta cantada e falada.

O futuro varão de graça poética e religiosa começou com juventude de vespa: por causa de uma discussão literária com Ramalho Ortigão houve um duelo a espada que o terá feito rir mais tarde, quando se soldou a sua amizade com o crítico. Esta juventude fermental

também o foi de explosões raciais. Com João de Deus lutava pela, criação de uma literatura portuguesa. Com razão: a um homem de império colonial tinha que repugnar-lhe o colonialismo literário de seus pais com respeito a Europa.

Na idade madura, a pátria fá-lo-á soltar de novo a musa para intervir num histórico incidente originado numa insolência de Lord Salisbury contra Portugal. Entre essas duas pequenas tormentas há que colocar as suas conferências republicanas de revulsivo anticlerical. Este passional de lusitanismo andava de braço dado com Oliveira Martins na sua cólera contra a gusaneira monárquica e a da igreja que roía os dois costados ibéricos e cuja hediondez se espargia sobre a Europa.

A ÉPOCA FEIA

O estrato de tempo que lhe toca para se fazer e atuar é algo mau, é o que chamam de período de transição e que bem poderiam chamar de trágica fermentação de materiais velhos e novos: o classicismo desfez-se como a montanha diluída em pedra, seixos e lodos. Os lodos correspondem aos romantismos, O pobre e grande Anthero estaria bem melhor plantado e criado no século treze **(XIII)** e se acaso o volume de cristianismo era muito, lá pelo século XXI, que voltará a ser transcendente e a estar estruturado, seria a sua época.

Os modelos franceses contagiaram-lhe a sua ambição de se meter com várias coisas em vez de fincar a garrocha do ser na poesia, que basta e sobra. O ambiente de Europa está cheio de poetas alvoroçados com sociologias, redentorismos e humanitarismos. Victor Hugo atroa os ares mais e melhor. Michelet escreve uma história democrática e não uma história a secas, de franceses e latinos; e uma espécie de bispo ressentido, que se assina Renan, combate a graça amando-a em segredo e combatendo-a como um amante amargurado.

Anthero aprende deles que o poeta, sendo a voz verdadeira de todas as coisas, também o há-de ser de assembléias e motins. Os seus companheiros viviam desvario semelhante e assim ninguém lhe disse que ele vinha, acima de tudo, falar dos desassossegos e dos encontros de sua alma e dar-lhes a melhor língua poética possível para a formação do ouvido melódico e do ritmo visceral de sua raça.

A orgia romântica aumenta o seu lodo com desordem política, o que poderia estar, muito bem para alguns outros aventureiros mas malíssitno para um Authero de Quental.. O seu temperamento não se aliava com as gesticulações que os clássicos repugnaram e os trenos de cometa do patetismo social não serviam o *paáhos* legitimo e pessoal que era o seu.

Anthero de Quental supera no entanto as heranças que lhe couberam em desgraça; a época romântica serve-a e a contradiz com os seus sonetos de feitura eterna; a democracia preenche-a excede e excede-a de uma maneira aristocrática, se acaso existem, de pensar e de viver; o catolicismo chocho da sua hora, sobreleva-o para uma mística de dardo mui alto com que alcançaria os pés divinos, já que não logrou o peito de seu intento. É, pois, um suicida extraordinário sem fracasso verdadeiro, a menos que o tenhamos como tal por não ter criado uma família (ao cabo há tantos de boa vontade para servir esta missão!). No tocante à folgura romântica, tresandava o homem de juventude infantilmente casta e com os hábitos mais acerrimamente delicados que tenha visto a raça lusitana.

SEM MULHER

A mulher conta pouco na sua vida e a Eva vinga-se mais do olvido que do ódio dela, trazendo desvarios piores que os que dá sua carne à vida dos que se esquivam a ela ou a negam. Anthero viveu louco perdido das idéias, cortejando todas as do seu tempo e lugar, além de algumas outras tão fora de espaço e centúria como o budismo. Este noivado e casório com teorias e crenças, deslocou-lhe o himeneu natural “de carne e osso” e se alguma mulher

chamuscou a sua pele de passagem, ninguém o deitou no leito de uma paixão séria. Os afilhados de Freud têm aqui onde rebuscar, dando bons resultados ou berrando fanfarrices. O caso da troca Eros físico pelos Eros metafísico tem sido bastante freqüente em latinidades e asiatidades, digam-no desde o Senhor Buda até o judeu português Espinoza.

O homem Quental, tão bom para ser amado pela nobreza que era seu costume e pelo arrebato que era sua marejada, não atraiu a ele a Eva convidadora das ilhas melificas e cálidas? Ou o aborreceu Eva com a vaidade que lhe repugnava e com o artifício que os seus honrados olhos faziam cair como escamas quando olhava fixo alguma coisa ou criatura falsa? Ou condescendeu com ela fugazmente, sem dar-lhe importância, porque tão-pouco a deu ao seu corpo que estilhaçou sem averiguar se isso valia algo ou muito?

O misogenismo de Quental não contém ódio ao sexo nem sequer à paternidade. A esta inventou-a adotando duas meninas num dos seus "prontos" de romântico. Esta adoção terá sido um apetite seu de infância à sua volta e uma outra forma da saudade infinita. Ver criança, tocar criança, ter criança à mesa, e justificar a casa, um horto e outras regalias com essas miúdas, tudo isto buscaria com esta aventura de pseudo-paternidade.

O casal de meninas foi crescendo e o escrupuloso levou-as para um colégio de freiras, em resguardo do murmúrio do populacho. Tivesse-as à mão na hora grave, e acaso elas o tivessem salvo da tentação. A armadilha do anjo foi completa, eliminando a paixão da mulher que, nobre ou vil, o teria salvado e retirando de casa as filhas pegadiças e no exato período da crise.

A única poção ideológica nobre de bebedor solitário que bebeu, era a última e a que mais se apoderou de seu organismo: a religião budista, que Oliveira Martins chamará como a religião mais filosófica e menos fantasmagórica inventada pelos homens e que "atrai hoje em dia todos os espíritos a um tempo racionalistas e místico, desta época em tudo semelhante à Alexandrina".

Somente que o budismo pede cabeça forte e sangue refreado e Anthero, homem de poesia ocidental, nascido numa ilha quase tropical, era fundamentalmente débil para que o salvasse o credo tibetano, que começa a quatro mil metros sobre o nível do Mar Índico.

O ANJO TORCIDO

Pobrezinho! Vemo-lo, nas tertúlias de café Lisboa ou em Coimbra, lendo o soneto à Virgem a uns pândegos que brincavam a blasfemar entre "bock y bock" de cerveja; ouvimo-lo na loa democrática da semana endereçada à Liga Patriótica e aguardamos o lategaço da seguinte, logo que dê conta de como anda a pobre democracia aos tropeções e feita uma lástima por aqueles "Portugales". É certo que entre os convivas de Anthero está a fina flor de Portugal, que Guerra Junqueiro é também um romântico dos de luxo e que é outro tal, se quer, o grande João de Deus e o próprio Oliveira Martins, sendo o único contra-romântico do grupo aquele que se chama Eça de Queiroz e que o amava como todos os outros. O convívio não pode ser mais prestigioso, mas por pouca sorte é o grupo ao revés, quero dizer, o de uns tantos homens distintos que acreditam no seu semelhante e não o podem salvar como se salva o irmão de entranha idêntica. Tivesse-o fortificado e consolado um siamês de sua religiosidade, como o foi Antônio o Português (que chamam de Pádua) em relação a São Francisco ou como S. João da Cruz em relação a Tereza de Ávila. Não teve nada disto e a conversa frívola dos camaradas gastava o tempo e revolvia-se num meio estéril. Os camaradas distraídos, assistem às suas súbitas partidas do café de Lisboa para a sua casa ou para o campo. O homem simples e complexo habita já no ovo da aura búdica em que fervem fantasmas ou "devas" e sabemos, quando está só, que o tropel invisível irá produzir mais dano que o dos charlatães de sua mesa

Um poema de Quental colocou-se-me ao cérebro desde a primeira vez que o li; vinte vezes o recitei para mim depois de conhecer o homem e sempre me dá o mesmo escalafrio

pressagioso. É a visão noturna onde ele fala de uma espécie de espírito familiar que chega até ele quando se aproxima a noite e o empurra para a outra margem. “Cuidado com os homens e também com os anjos”, dizia alguém que conheceu os dois tratos.

O anjo da “Visão Noturna” forçou Anthero, não sabemos quantos anos. Não será uma ficção poética mas um amigo de ver e tocar, que o arrasta confusamente para um lugar “onde o amor repousa mas não queima” e “onde uma alva igual brilha constante”. A condição para ir não exprimia o convidador, evitando preocupar o amigo, mas este acabou por entender o encontro. O anjo oblíquo insistia porque sabia tratar com uma alma flutuante feminina, envolvendo em aroma atrativo musical, para acabar de convencer o remisso. A peleia era calma e tremenda e os lusitanos não podiam ouvi-la apenas viam algumas vezes que a cara de Anthero se punha mais branca e dura ou davam conta de que o homem lhes respondia tartamudeando como um cometa estirado que tarda em baixar...

Mas talvez o anjo de “Visão Noturna” não fosse outra coisa do que um engendro da saudade ou o próprio vulto da saudade. A saudade portuguêsa, tantas vezes felicidade, multiplica os seus nomes em mais e mais atributos, até chegar onde se queira, como essas matérias imponderáveis. Ela significa melancolia pura e simples e entranha logo uma doçura, entrestecida; vale por uma sensação estável de ausência ou de presença insólita; é metafísica e tinge-se de uma nostalgia aguda do divino; toma a índole de algo temperamental permanente e de um achaque circunstancial e sai do âmbito português e torna-se uma enfermidade humana universal, um apetite de eternidade que planeja sobre o nosso coração temporal.

A saudade ajusta-se a qualquer poeta lusitano, de Camões a Antônio Nobre, somente que serve Antero de Quental como definição completa e vale como se fora uma máscara tomada sobre a testa e os seus pómulos. Viveu em saudade, o que significa viver era estranheza do mundo. Isto se tem dito de muitos românticos, dando fé aos seus lamentos, mas todos sabemos que lamento e em todos eles profissão deliberada rara vez entranha verídica.

Em Anthero a acidez de ter pousada e não poderia no planeta, tão perfeita que, se fundisse o homem, lacrimeja um amargor ou um ácido típico de abandono ou desterro.

Certo dia o constrangimento do anjo freqüentador de Anthero foi mais forte; as defesas já as havia gasto pelo mundo muito uso e o nosso homem respondeu tal como o outro: Já vou. Tinha respondido outras vezes sem o cumprir, mas compromisso já era um cabo lançado entre duas margens.

SANTO SUICIDA

Escândalo enormíssimo: tinha-se matado um santo. A clientela do suicídio é feita, apesar de umann ou Werther; aí se juntam, com príncipes, dissipadores, paranóicos, espias outras larvas, e logo cai no meio deles nada menos do que Anthero de Quental, bardo angélico e cidadão exemplar. Matar-se um santo nunca se viu ou se aconteceu não se pode entender e é testemunha do fenômenodesvaria ao dar-se explicação.

O seu suicídio, como o de Ganiet, há que bui-lo ao que Leon Daudet denominava a au... de seu tempo: revolta, capaz de obscurecer melhores cristais e convulsa como para safar seus gonsos os mais soldados no ético.

Os românticos (já não há senão isto e os românticos escasseiam) dirão que, por causa de sua natuireza sublime, tinha nascido para esse fim. Não é verdade que Anthero, o piedoso, tivesse nascido para não viver.

SEU CÉU A MEIAS

A circunstância ilhoa deste suicida faz-me recordar uma afirmação médica: o mar seria acima de qualquer outro elemento, o grande enlouquecedor dos homens. A montanha perturba menos terra chã... deixa viver ao seu modo, em sossego e chateza.

Estará no rincão dos tristes que estabelece ante, que a si próprio assinalou um nicho do (duvidamos de tal departamento no inferno). Preferimos crer num limbo dos tristes, cheio de carne flácida e desfeita, ou melhor ainda, imaginarmos para eles uma zona desabrida do céu, onde a música central chega dissolvida e o res... ...ador zenital atinge contrariado.

Trsites, isto é, inapetentes, vagarosos para ... e louvar, desentendidos do agradecimento ao ..., frouxos para viver pagã ou estoicamente que são os únicos modos de viver.

Notas do tradutor Joaquim Montezuma de Carvalho: este extraordinário recado de Gabriela ... – O primeiro Prêmio Nobel de Literatura da América latina chamava aos seus artigos jornalísticos “recados” – foi publicado no diário “Mercúrio”, de Santiago do Chile, de 24 de Novembro de 1935. Devo a imformação ao escritor chileno Alfonso M. Escudeiro (O. S. A.) e que ... pelo maior conhecedor da bibliografia de Gabriela Mistral, o valor máximo das letras de ... pátria. E devo cópia do artigo ao dr. Ma... Emygdie da Silva, Encarregado de Negócios junto da Embaixada de Portugal no Chile, junho de 1965. (...) Gabriela Mistral terá es... esta prosa seguramente em Lisboa, onde em ... chefiou o Consulado de Chile, por alguns meses. Em 1940, seria cônsul em Niterói, no Brasil onde se suicidaria seu filho adotivo. Este re... de Gabriela Mistral sobre Anthero vale ainda pelo que tem de autobiográfico (as vivências suicídio). – In Humboldt, revista para o Mundo Luso-Brasileiro, n 21.

1972 – n. 302 – p. 2

DISPARATES SEUS NA ÍNDIA

(Fragmento inicial)

CAMÕES

Este mundo es el camino
Adó hay doscientos vaus,
Ou por onde bons e maus
Todos somos del merino.
Mas os maus são de teor
Que, des que mudam a cor.
Chamam logo a el Rei compadre;
E enfim, dejadios, mi madre,
Que sempre têm um sabor
De... "que torto na(s)ce, tarde se endireita".

Deixai um que se abone;
Diz logo, de muito seguido:
- Villas y castillos tengo,
Todos a mi mandar sone. –
Então eu, que estou de molho,
Com a lágrima no olho,
Pelo virar do invés,
Digo-lhe: - Tu ex illis es,
E por isso não to olho;
Pois... "honra e proveito não cabem num saco".

Vereis uns, que no seu seio
Cuidam que trazem Paris,
E querem com dous ceitis
Fender anca pelo meio.
Vereis mancebinho de arte
Com espada em talabarte;
Não há mais italiano!
A este direis: - Meu mano,
Vós sois galante que farte;
Mas... "pan y vino anda el camino, que no mozo garrido".

1972 – n. 302 – p. 2-3

AO CANTO, À FORTUNA, À EXPERIÊNCIA

E. M. de MELO E CASTRO

1. DA EXPERIÊNCIA

"OH! Que famintos beijos na floresta
E que momoso choro que soava!
Que afagos tão suaves, que ira honesta,
Que risinhos alegres se tornava!
O que mais possam na manhã e na sesta,
Que Vênus com prazeres inflamava,
Melhor é experimentá-lo que julgá-lo;
Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo".
Os Lusíadas – Canto Novo – Estrofe 83.

O repouso do guerreiro que se relata no canto novo, ganha nos últimos 2 versos desta estrofe 83 uma coordenada dinâmica. Não é já a recompensa por uma luta ganha. Não é já a sequer fruição do "pomo proibido" que aos heróis se torna merecido. É já e muito mais a continuação da ação no plano da experiência vivencial. Apenas varia o campo e a substância dessa ação direta e não judicativa, não moral, portanto. O plano judicativo ficará só para quem não puder experimentar (realizar e usufruir dessa realização) a própria ação em todas as suas dimensões e implicações físicas e psicológicas. Só o que não poder experimentar justifica o recurso ao julgamento.

Desvalorizada assim, como último recurso de "inválido" (o que não pode) a ação judicativa fica transposta para o plano virtual do conhecimento. Valorizada a experiência, *elas* se desdobra em múltiplos significados de conhecimentos que, através dos sentidos, se realiza e por eles permanentemente se interroga e interioriza, se põe em questão e se alicerça, estendendo o conhecimento do homem de si próprio e do mundo.

Experimentar é camoneamente estar vivo e ativo, sujeito à tentação da experiência. Experiência que inclui a hipótese aberta de perder ou ganhar. Experiência que, por isso mesmo, é "melhor" que julgar. Já que o julgar se coloca no campo unívoco dos juízos e experimentar se projeta na perspectiva probabilística da criação e da aventura.

O que se sabe (pouco, certamente) da vida de Camões confirma esta implantação existencial

2. OS DISPARATES

No Caderno 1 de Poesia Experimental (Lisboa, 1964), na seção Antologia, incluia-se, sem comentários, um texto de Camões:

"Os chamados Disparates da Índia". Grande foi o brado crítico por tal inclusão, que logo foi julgada impressionisticamente (J. G. Simões) por um "disparate" – este de Lisboa! Detenhamo-nos em disparates (que Camões terá feito na Índia e que nós não fizemos em Lisboa).

De um qualquer dicionário: "Disparate: falta de propósito, absurdo, desatino, sem razão, extravagância".

Concentremo-nos agora com atenção textual nos textos dos “chamados disparates da Índia” (redondilha 27, de Rimas / Primeira parte / na edição da Obra Completa, pelo prof. Antônio Salgado Júnior – Companhia Aguiar Ed., Rio de Janeiro, 1963): 17 estrofes de 10 versos mais 4 versos. Esquema da rima das estrofes: ABBACDEEDF. Os versos são de sete sílabas salvo o F (último) que além de não rimar com C (5.º verso), o que seria normal, é aberrante quanto à métrica (é um disparate, uma extravagância, ou um desatino métrico). Além disso, este verso inclui sempre uma citação total, parcial ou alusiva a um ditado ou provérbio popular. (Prefiguração de um método ideogramático à Pound?).

Outro desatino, absurdo ou extravagância, será a mistura de vários idiomas: o português, o castelhano e o latim popular em versos que por, vezes rima (ex: os versos 2 e 3 da primeira estrofe: “*adó hay ducientes vaus / ou por onde bons e maus*” ou os versos 7 e 8 da segunda estrofe: “*pelo virar do invés / Digo-lhe Tu ex illis es*”.

Além disso o mundo e a experiência que este texto registra são de absurdo, de falta de propósito, de extravagância de “mercadores”, onde não haverá lugar para noções morais de bem e de mal. Registro esse que é também conotado pela seleção das rimas e da adjetivação, de certo modo exóticas em comparação com a maioria das outras redondilhas de Camões.

Eis pois várias características que revelam esta Redondilha como uma dupla estrutura experimental: camoniana – vivencial e experimental – textual.

3. DA NOÇÃO DO TEXTO

“Cantando espalharei por toda a parte
Se a tanto me ajudar o engenho e a arte”.

Logo nos 15º e 16º versos do canto I de “Os Lusíadas” assim se identifica o “canto” (escrita) como meio de comunicação, como “engenho”, ou seja, coisa construída, e “arte”, ou seja, construída de um certo modo especial, sem o qual a comunicação se não dará. Pois que se o engenho e a arte o não ajudarem, o texto (canto) não cumprirá e sua função de comunicar (espalhar por toda a parte).

A atenção ao texto como tal é, pois, condição fundamental para que o Poema cumpra o seu fado. E se Camões raramente terá expresso esta noção de texto, ela é bem patente no engenho/engenharia/inteligência que é possível descobrir (des-estruturar?) na sua épica. Ver, por exemplo, “A estrutura de Os Lusíadas”, de Jorge de Sena (Portugalia Editora, 1970)

Mas também na Lírica, principalmente nos sonetos, encontramos exemplos extremos de atenção textual bem manifesta, como o soneto 181 (cada verso contendo uma pergunta e a sua resposta) ou o soneto 209 e a Redondilha 142, ambos construídos em 2 séries de versos paralelos, permitindo assim duas leituras (diversas e contraditórias até) do mesmo. (Exemplo: estâncias na medida antiga, que têm duas contrariedades, louvando e deslouvando uma dama). Ou aquela outra redondilha (n. 101), que segue as letras do alfabeto de A a Z, etc. – etc. (números dos Poemas referidos, em Rima/Segunda parte, da já citada edição de A. Salgado Júnior).

4. UM CONCEITO OPERACIONAL

Poderíamos seguir um conceito que se nos afigura operacional, na lírica de Camões: A fortuna.

“*Erros meus, má fortuna, amor ardente*
em minha perdição se conjugaram.”

"*Dei cousa (a) que a fortuna castigasse*"

"*Amor da Morte, apesar da Ausência, do Tempo,*
da Razão e da Fortuna".

"*Cobiçosa a fortuna me tirou*
deste meu tão contente e alegre estado"

"*Favorece a Fortuna a ousadia*"

"*Se a Fortuna inquieta e mal olhada*
Que a justa lei do céu consigo infama".

Bastam as citações.

Fortuna: divindade da Grécia e Roma, personificação da sorte dos indivíduos.

Fortuna/Camões: personificação sim, mas em forma humana, da sorte que resulta dos atos dos homens: *(dei causa*, etc...).

Sorte (acaso/destino) que se coloca no mesmo plano dos sentimentos e valores humanos dos erros e do amor ardente, ou na noção de tempo e da razão. Sorte que favorece a ousadia, que conduz à experiência, inquietação e que, por isso, é difamada e mal olhada pelos quietos justos de qualquer céu.

5. O SUPRA E O INFRA CAMÕES

Estas premissas muito brevemente expostas levam-me a conceber a noção de um infra-Camões e a predizer (ou desejar) a sua chegada à poesia portuguesa atual. Tenho bem presente o supra-Camões de Fernando Pessoa. Diz Pessoa (1912, in "A Águia"): (1)

...*"Vistos estes elementos sociológicos do problema, salta aos olhos a inevitável conclusão. É ela a mais extraordinária, a mais consoladora, a mais estonteante que se pode esperar. É ela de ordem a coincidir absolutamente com aquelas intuições proféticas do poeta Teixeira de Pascoais sobre a "futura civilização lusitana", sobre o "futuro glorioso" que espera a Pátria Portuguesa. Tudo isso, que a fé e a intuição dos místicos deu a Teixeira de Pascoais, vai o nosso raciocínio matematicamente confirmar.*

É que os característicos que acabamos de descobrir no nosso atual movimento poético indicam, absolutamente, a sua analogia com as literaturas inglesas do primeiro, e francesa do segundo período, e, portanto, impõem que se conclua daí a fatal analogia com as épocas de que aquelas literaturas são representativas.

A analogia é absoluta. Temos, primeiro, a nota principal da completa nacionalidade e novidade do movimento. Temos, depois, o coso de se tratar de uma corrente literária contendo poetas de indiscutível valor. E note-se – para o caso de se argumentar que nenhum Shakespeare nem Victor Hugo apareceu ainda na corrente literária portuguesa – que esta corrente vai ainda no principio do seu principio, gradualmente, porém, tornando-se mais firme, mais nítida, mais complexa. E isto leva a crer que estar para muito breve o inevitável aparecimento do poeta ou poetas supremos desta corrente, e da nossa terra, porque fatalmente o Grande Poeta, que este movimento gerará para segundo plano a figura, até

agora primacial, de Camões. Quem sabe se não estará para um futuro muito próximo a ruidosa confirmação deste deduzíssemo asserlo?

Pode objetar-se, além de muita coisa desenhável num artigo que tem de não ser longo, que o atual momento político não parece de ordem a gerar gênios poéticos supremos, de reles e mesquinho que é. Mas é precisamente por isso que mais concluível se nos afigura o próximo aparecer de um Supra-Camões na nossa terra. É precisamente este detalhe que marca a completa analogia da atual corrente literária portuguesa com aquelas, francesa e inglesa, onde o nosso raciocínio descobriu o acompanhamento literário das grandes épocas criadoras. Porque a corrente literária, como vimos, precede sempre a corrente social nas épocas sublimes de uma nação. Que admira que não vejamos sinal de renascença na vida política, se a analogia nos manda que o vejamos apenas uma, duas ou três gerações depois do auge da corrente literária? Ousemos concluir isto, onde o raciocínio excede o sonho: que a atual corrente literária portuguesa é completa e absolutamente o princípio de uma grande corrente literária, das que precedem as grandes épocas criadoras das grandes nações de quem a civilização é filha.

Que o mal é o pouco do presente não nos deprimam nem iludam: são eles que confirmam o nosso raciocínio. Tenhamos a coragem de ir para aquela louca alegria que vem das bandas para onde o raciocínio nos leva. Prepara-se em Portugal uma renascença extraordinária, um ressurgimento assombroso. O ponto de luz até onde essa renascença nos deve levar não se pode dizer neste breve estudo; desacompanhada de um raciocínio confirmativo, essa previsão parecia um lúdico sonho de louco. Tenhamos fé. Tornemos essa crença, afinal, lógica, num futuro mais glorioso do que a imaginação o ousa conceber, a nossa alma e o nosso corpo, o quotidiano e o eterno de nós. Dia e noite, em pensamento e ação, em sonho e vida, esteja conosco, para que nenhuma das nossas almas falte à sua missão de hoje, de criar o supra-Portugal de amanhã".

A citação é longa, mas por ela se vê que a "confirmação matemática do raciocínio" não chegou a ser possível. Só o entusiasmo, a fé a noção aparecem como possível lógica do supra-Camões. "Lógica" que nos apresenta profundamente datada.

Apelando para o que hoje sabemos sem um pseudo rigor de raciocínio. Fernando Pessoa propõe o supra-Camões dentro de um clima de nebulosidade. Messiânica e metafísica que choca com as premissas da Poética de Camões e até as da própria obra poética de Pessoa...

A leitura da Poesia de Camões torna hoje inevitável que se nos revele um infra-camões dentro de um realismo crítico textual e existencial.

1972 – n. 304 – p. 6-7

A POESIA DA PRESENÇA

Maria José de QUEIROZ

Quero deter-me na nova edição do livro de Adolfo Casais Monteiro, *A poesia da Presença (Estudo e Antologia)*, com o intuito de sugerir aos nossos leitores, geralmente alheios aos movimentos modernos da literatura portuguesa, leitura mais atenta da geração a que pertenceram, entre outros, Fernando Pessoa, Sá-Carneiro, José Régio. De revistazinha de estudantes de província a encruzilhada obrigatória de todos os caminhos e descaminhos modernistas, a *Presença* se impôs à nossa consideração porque nela se abrigaram não só escritores portugueses de nomeada como também os brasileiros Jorge de Lima, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Vinícius de Morais.

A primitiva designação de "folha" estava, segundo Casais Monteiro, "tecnicamente certa: a revista era impressa no formato 29 X 37, em papel autenticamente de embrulho, que lhe dava (sobretudo a princípio, quando o papel era do mais barato daquela categoria) um ar de folha volante – o que só por si explica a sua raridade: quem se lembraria de que cada um daqueles humildes fascículos pudesse vir a tornar-se raridade bibliográfica? Diga-se, a propósito, que o papel foi melhorando de qualidade, sem sair da categoria referida [...] (1).

Destinada a público reduzido, publicada em Coimbra, a *Presença* superou a expectativa dos seus fundadores e, apesar do seu caráter "anti-literário", transformou-se em veículo de difusão literária da chamada "geração modernista". Já no primeiro número, em artigo de apresentação, José Régio opõe e contrapõe Fernando Pessoa a Fidelino de Figueiredo . No afã de enterrar mitos, destruir medalhões e impor novos valores, o jovem crítico e poeta, faz, em inúmeros ensaios, o "balanço" da crise literária portuguesa. Seus escritos, como os de João Gaspar Simões, constituem matéria de inestimável importância para o estudo do programa e dos ideais que informaram a sua geração.

A *Presença* encarrega-se: de popularizar a nova poética cuja intimidade, de difícil acesso, permanecera cerrada, oclusa mesmo, ao entendimento comum. O movimento que as suas páginas divulgam encontra a expressão definitiva a partir de 1925. O seu primeiro número publica-se aos 10 de março de 1927 mas só às vésperas da Segunda Grande Guerra logra afirmar-se como porta-voz "modernista". Assim é que nos seus cinqüenta e seis números, até fevereiro de 1940, a revista deu testemunho das mais diversas tendências do mesmo movimento. Daí, a aparente oposição entre as vozes de José Régio, "cuja obra é dominada pelos problemas da consciência individual" (2), de José Gomes Ferreira, "poeta da revolta social", e de Miguel Torga, "cuja dignificação do homem como ser da terra propõe um humanismo que se afasta claramente das posições de Régio ou de Gomes Ferreira" (3).

A Antologia publicada pelo Círculo de Poesia de Moraes Editores, em edição primorosa, dá a conhecer o processo e evolução da lírica portuguesa durante os quatorze anos de existência da *Presença.* Nela aprendemos a repugnância com que os jovens poetas viam a geração, imediatamente anterior e o entusiasmo com que receberam a obra de Fernando Pessoa e Sã-Carneiro. Para Casais Monteiro, a demora em alcançar o favor público mostra quanto os dois poetas estavam "adiantados" em relação ao seu tempo. Apenas se fizeram entender e admirar por um pequeno grupo de iniciados que se achavam, também eles, em "situação". Na verdade, concentra-se nessa poesia, poesia de poucos que conquista lentamente, e em profundidade, o leitor médio português, a grande revelação da *Presença.* Em Fernando Pessoa, por exemplo, se aponta a marca inconfundível da mais legítima tradição

lírica lusitana: “Nem Antero alcança essa altitude, pois dele está ausente [...] a perturbadora proximidade com o sentir de cada um, a imediata comunicação que nos permite reconhecer nos versos de Camões o de Pessoa a nossa própria experiência quotidiana” (4). Estranho à terra, ao povo e ao meio português com que só se familiariza verdadeiramente em 1906, quando do regresso a Portugal, Pessoa realiza a própria conversão mercê das várias máscaras assumidas na pluralidade dos heterônimos. Reiventa-se em cada uma das suas personagens, projeções, todas elas, da sua riqueza interior: ora se esconde na pele do latinista Ricardo Reis, ora se perde nas divagações materialistas de Alberto Caeiro, ora se reencontra na exaltações futurista do engenheiro Álvaro de Campo. Complexo e paradoxal, ainda hoje desafia a argúcia do seus analistas e psicoanalistas, mais preocupados com o desdobramento da sua personalidade que, propriamente, com a polivalência poética, responsável pela criação dessa Santíssima Trindade expressiva. Para os que acreditam em dogmas, não será difícil descobrir a unidade presente nas três pessoas distintas dum só poeta...

Sá-Carneiro, dividido entre o Eu e o Outro, entre ser e existir, busca, em vão, a quadratura do circulo. Na sua poesia marcam encontro a tragédia existencial e a angústia metafísica. A ouvir Adolfo Casais Monteiro, aí está a razão da preferência de muitos e, em particular, da de José Régio, um dos seus melhores intérpretes: “Como qualquer outro gênio universal, explica o organizador da Antologia, Pessoa afigura-se compreensivelmente mais estranho aos adeptos de uma racionalidade classicizante, para os quais a “loucura” nitidamente descrita por Sã-Carneiro é mais compreensível do que as novas regiões do espírito racional freqüentadas por Pessoa” (5). Não nos esqueça, porém, que estamos a ouvir os argumentos do mais lúcido exegeta da obra de Fernando Pessoa. *Et pour cause*...

Almada Negreiros, vivo e atuante, é quem mantém acesa, hoje, a chama do Modernismo. Poeta, romancista, dramaturgo, pintor, e grande pintor, nele identificamos a figura síntese da *Presença*. É, contudo, em José Régio que deparamos com o poeta de maior prestigio da geração (6). Para gizar-lhe a importância, nada como reler Hernani Cidade: “Régio, em sua variedade de ritmos, mantém as estruturas tradicionais; e a este gosto da medida exterior corresponde, naturalmente, a vigilância de certo equilíbrio interior – da emotividade com a agudeza intelectual, da imaginação arquitetônica com a imaginação do pormenor expressivo – de que resulta ser hoje o poeta em quem o Modernismo melhor atingiu a harmonia clássica, de que em seu primeiro artigo de *Presença* expôs a perspectiva.” (7)

Deixando José Régio e “o mágico encantamento” da sua poesia, damos com um nome que nos é familiar: o de Miguel Torga, pseudônimo de Adolfo Rocha mais conhecido entre nós pelos seus contos. Nos poemas escolhidos, de acentuado ceticismo, há quem veja indícios da “diferença” de expressão que o distingue dos demais poetas do grupo. Lido e sentido à distância das polêmicas da juventude, não nos parece desafinar da harmonia da *Presença.* A perspectiva de que gozamos agora integra-os, a todos; na mesma melodia, concertando ritmo e dissonâncias. O tempo opera milagres...

No excelente estudo, que serve de Introdução à Antologia, Adolfo Casais Monteiro refere-se à crise em 1930 quando Torga, Branquinho da Fonseca e Edmundo Bettencourt abandonaram a revista. Acusaram-na de “arcaísmo estático, censurando-lhe o dogmatismo. Claro que, na ocasião, se esquecera, já, o ardor “anti-literário” dos primeiros números; transformara-se a revista em porta-voz de uma geração. E valha-nos ainda uma vez a experiência do critico que vimos citando; “A vida de uma revista, esclarece muito lucidamente, torna-se por vezes [...] independente dos ideais que a fizeram surgir. Passa a ser órgão, e sendo órgão, a ter uma função superior e até alheia à finalidade que lhe via o entusiasmo dos seus admiradores.” (8)

A “luta interna” acabou por dar fim a *Presen*ça um ano depois da crise, em fevereiro de 1940. João Gaspar Simões discorrera a respeito da Felicidade e Casais Monteiro teceu, ironicamente, em artigo publicado na *Seara Nova*, considerações acerca do tom “reacionário”

dessa divagação algo filosófica. Tanto bastou para que ocorressem demissões, exonerações, *impedimenta* de vária origem, e deserções. E, no melhor da peleja, *le combat cessa, faute de comballants*... O que importa, porém, é que a *Presença* cumprira a sua missão, O próprio compilador desta Antologia, Adolfo Casais Monteiro, grande critico, poeta admirável, amigo do Brasil e das nossas letras, enfileira-se entre os que muito lhe deram do seu talento e inteligência. Agora, neste panorama do grupo tão discutido da literatura portuguesa, *ad usum vulgi,* podemos ler e conhecer de perto a poesia da *Presença.*

Notas

1. Obra citada, Circulo de Poesia, Moraes Editores, Lisboa, 1972. p. 12, nota 1.
2. *Id., ibidem,* p. 27.
3. *Id., ibidem,* p. 27.
4. *Id., ibidem,* p. 20.
5. *Id., ibidem,* p. 24.
6. Prestígio que nem sempre significa êxito editorial. Prestigio semelhante, talvez, àquele a que se referiu ultimamente João Cabral de Meio Neto ao comentar, no Senegal, que cada dia mais se estuda e menos se lê a sua obra e a de Carlos Drummond de Andrade. Juízo, sem dúvida, passível de maior reflexão, mas que evidencia de certa forma a distância que vai separando o público da melhor poesia. Poesia que se transforma, à *rebours,* em pasto para ruminações de complicadas ecdóticas universitárias. Apesar de tudo, se o poeta é bom, a obra resiste ao assalto. O próprio Camões aí está, ileso, após anos e anos de análise sintática. Mas *quanto* e *como* o maltrataram!
7. Hernani Cidade, *O concerto de poesia como expressão de cultura*. Armênio Amado Editor, Sucessor, Coimbra, 1957, p. 299.
8. Introdução citada, p. 42.

Num inicial convite à leitura, eis alguns poemas que devem merecer a nossa atenção:

Canção de declínio

(inédita), Sá-Carneiro

Atapetemos a vida
contra nós e contra o mundo.
- Desçamos panos de fundo
a cada hora vivida!

Desfiles, danças – embora
mal sejam uma ilusão...
- Cenários de mutação
pela minha vida fora!

Quero ser eu plenamente:
Eu, o possesso do Pasmo,
- Todo o meu entusiasmo,
ah, que seja o meu Oriente!

O grande doido, o varrido,
o perdulário do instante –

o amante sem amante,
ora amado, ora traído...

Lançar as barcas ao Mar –
de névoa, em rumo de incerto...
P'ra mim o longe é mais perto
do que o presente lugar.

... E as minhas unhas polidas –
idéia de olhos pintadas...
Meus sentimentos maquilhados
a tinias desconhecidas...

Mistério duma incerteza
que nunca se há-de fixar –
Sonhador em frente ao mar
duma olvidada riqueza...

- Num programa de teatro
suceda-se a minha vida –
escada de oito descida
aos pinotes, quatro a quatro!...

(Paris, 1915)

Isto

Fernando Pessoa

Dizem que finjo ou minto
tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
com a imaginação.
Não uso o coração.

Tudo que sonho ou passo,
o que me falha ou finda,
é como que um terraço
sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.

Por isso escrevo em meio
do que não está ao pé,
livre do meu enleio, sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê!

Realejo

José Régio

Tanto me afundei na vida,
que a vi em contradição,

tentando ser verdadeiro:
mas desci à povoação,
e os lá da povoação riram,
aplaudiram,
e atiraram-me dinheiro!

Foi este êxito herói-cômico
o momento mais completo
da minha estranha carreira...
Focaram-me nesse aspecto,
nele me condecoraram
e por ele me apregoaram
como na feira!

****

Eis a história sempre a mesma
dos longos mal-entendidos
que há entre mim e a nação.
Vivi-a em dias feridos
de raiva e tédio,
gozando o mal sem remédio
da minha inadaptação.

... Irremediável paródia
que, sem princípio nem fim,
conta milhões de estribilhos!...
Agora, é o meu folhetim;
que prosseguirá depois,
com heróis
- que são meus pais e meus filhos.

Inércia

Miguel Torga (Adolfo Rocha)

De sol a sol me disponho
para sonhar duma vez;
mas tenho medo que o sonho
seja comprido, talvez...

Não desejo conservar-me
parado; mas sinto lento
todo e qualquer movimento
que venha para levar-me...

E mesmo não vejo em roda
quem me faça a despedida:
de mim esta gente toda
anda alheia, distraída...

E, lá no fim, pode haver
uma certa incompreensão
e ninguém me receber,
ninguém me estender a mão...

Assim fico na distância
dum desprezo pressentido;
parado, preso, vestido
da minha pobre jactância.

Resta-me o grito fatal
da morte, medonho e firme;
e toda a gente há-de ouvir-me
e pressentir-me afinal!

Viver sempre também cansa!

José Gomes Ferreira

Viver sempre também cansa!

O sol é sempre o mesmo e o céu azul,
ora é azul, nitidamente azul,
ora é cinzento, negro quase verde...
Mas nunca tem a cor esperada.

O mundo não se modifica!
As árvores dão flores,
folhas, frutos e pássaros,
como máquinas verdes;

As paisagens também não se transformam!
Não cai neve vermelha!
Não há flores que voem!
A lua não tem olhos
e ninguém vai pintar olhos à lua!

Tudo é igual, mecânico e exacto.

Ainda por cima os homens são os homens!

****

E obrigam-me a viver até à Morte!

Pois não era mais humano,
morrer por um bocadinho,
de vez em quando,
e recomeçar depois,
achando tudo mais novo?

****

Quando viessem perguntar por mim,
havias de dizer, com teu sorriso
onde há um coração em melodia:
-"Matou-se esta manhã!
Agora não o vou ressuscitar
por uma bagatela!"
E virias, depois, suavemente,
velar por mim, sutil e cuidadosa,
pé ante pé, não fosses acordar
a morte, ainda menina, no meu colo!
(maio, 1931)

Eco

Adolfo Casais Monteiro

Duma canção
como um eco
perdido de val em val
respondo de dia em dia
às perguntas sem final.
Cada resposta responde
ao eco doutras perguntas
respostas que mais não são
que ressoar ecoando
de sempre mesmas perguntas,
ecos doutras perguntas,
de tal modo que afinal
não sei sequer se respondo,
se pergunto, ou porventura
não serei mais que um eco
de respostas e perguntas.

Fuga

Pedro Homem de Mello

O músico procura
fixar em cada verso
e cântico disperso
na luz, na água e no vento.

Porém luz, vento e água,
variam riso e mágoa
de momento a momento.

Em vão a ária dos dedos
se eleva! Não traduz
os súbitos segredos
escondidos no vento,
nas águas a na luz...

1972 – n. 315 – p. 8-9

VISÃO CRÍTICA DO MODERNO ROMACE PORTUGUÊS

Leodegário A. de AZEVEDO FILHO

Na linguagem do moderno romance português se concentra e se diversifica a multiplicidade de preocupação do próprio romance moderno no sentido amplo. Através dessa linguagem, sempre muito diferenciada, pode-se analisar a estrutura e o funcionamento do discurso de ficção, segundo duas perspectivas: a da narrativa de estrutura simples e a da narrativa de estrutura complexa, cada uma delas encarada como expressão de um modelo próprio. (1)

Como se sabe, o conceito de modelo pode ser definido estruturalmente como "uma forma comum a diversos fenômenos". (2) Modelo, portanto, é uma categoria operacional da critica. Formulado abstratamente, mas a partir da análise direta de muitas formas realizadas do fenômeno literário, o modelo não se confunde com nenhuma obra concreta, embora seja teoricamente elaborada a partir do real. Isso se explica em face da própria metodologia usada pelo estruturalismo, enquanto posição epistemológica, num movimento bipolar que vai do concreto para o abstrato, retornando novamente ao concreto. Nesse movimento bipolar se associam a indução e a dedução, exprimindo-se afinal o conceito de modelo em plano teórico, abstrato ou puramente dedutivo. Assim, pode-se falar num modelo de narrativa simples e num modelo de narrativa complexa, para interpretar a própria estrutura geral da narrativa, tanto no romance do passado como no moderno romance português. A narrativa de estrutura simples, como lembra Affonso Romano de Sant'Anna, acha-se basicamente ligada "ao mítico e ao ideológico". Além disso, pretendendo ser uma continuidade do real, acaba por "descentrar-se de si mesmas". Por fim, situa-se "no pólo da denotação e do significado". Ao contrário, a narrativa de estrutura complexa de início estabelece uma "ruptura com o ideológico na sua versão do real e distancia-se do mítico para desenvolver-se no imaginário-em-aberto". Trata-se, portanto, de uma narrativa "centrada em si mesma, situando-se no pólo da conotação e do significante". Assim, a estrutura de narrativa complexa realiza "uma inversão, de valores e é uma ruptura com o mundo real, tal como o estipula a ideologia, para se desenvolver no inconsciente, aflorando no imaginário-em-aberto".

Em síntese: "O simples está do lado do significado, do estatuído, do conceitual, da infinitude fechada; o complexo está do lado do ambíguo, do inconsciente, do imaginário-em-aberto e do significante". (3) O complexo, acrescentamos nós, é a narrativa de Kafka, de Joyce, de Julio Cortazar, de Guimarães Rosa...

Na literatura portuguesa, como se sabe, a narrativa atingiu a sua plenitude estrutural no século passado, com Eça e Camilo. Essa estrutura, em geral orgânica e fechada, foi herdada pelo século atual. Mas com Raul Brandão já receberia os primeiros impactos desagregadores. Os escritores de *Orpheu*, por seu turno, foram mais poetas e ficcionistas, sem prejuízo da excelente ficção que deixaram. Afinal, o grupo de *Presença* parece reivindicar para si o mérito de ter iniciado o romance português contemporâneo propriamente dito, logo seguido por um grupo oposto, o grupo neo-realista, então constituído de jovens. Mas nem o romance presencista nem o romance neo-realista conseguiram, de modo geral, ultrapassar os limites estruturais da narrativa simples. No primeiro caso, como nos mostra a obra de José Régio, Miguel Torga, Branquinho da Fonseca e João Gaspar Simões, a despeito de apresentar a narrativa cortes em profundidade, em busca do elemento psicológico profundo, estruturalmente não passou ela de uma continuidade moderna do romance tradicional, sem

força inclusive de criar uma obra que desse margem à análise de expressão do inconsciente, através da cadeia significante. A redundância de sua mensagem, até certo ponto neo-romântica, reduplicando ou diluindo a própria mensagem do romance francês que lhe foi contemporâneo, também de cunho psicológico, acabou por transformar o romance presencista numa forma exaurida de romance. (O mesmo fenômeno, aliás, ocorreu no Brasil, em relação a romancistas como Lúcio Cardoso e Octávio de Faria). Situando-se num ambiente citadino, ao influxo de correntes psicológicas modernas, o mundo ideológico de romance presencista nada mais é que um reflexo da vida burguesa e de seu código de valores. Daí as coordenadas gerais que definem a estrutura da narrativa no romance psicológico de *Presença*, sempre montando em suportes tradicionais, a partir mesmo de um universo de valores e de significados já conhecidos. Nele não há propriamente ambigüidade, nem exploração do significante ao nível do inconsciente, que pode ser estruturado como uma linguagem, segundo Lacan. (4) O seu discurso é constituído de palavras cuja significação vem pronta do dicionário ou da ideologia exterior, realizando-se muito mais ao nível denotativo do que ao nível conotativo. Apenas a expressão do tempo, em sentido bergsoniano ou já proustiano, confere certa complexidade e certa modernidade à estrutura da narrativa, particularmente em José Régio e Miguel Torga, que chegam a transformar de certo modo o tempo no eixo da ficção. Não o tempo exterior, que esse pouco importa literariamente, mas o tempo subjetivo, espécie de acúmulo secreto de vivência interiores, sempre marcado pelo conceito de simultaneidade e nunca pelo conceito de sucessividade. Realmente, está na expressão do tempo psicológico o ponto alto da ficção presencista, e só em função desse elemento a sua estrutura por vezes se abeira da complexidade.

Por outro lado, a estrutura da narrativa no romance neo-realista, de modo geral e pouco importando a sua diversificação temática em relação ao romance presencista, igualmente é simples. Aqui, o conceito de real literário deve, ser questionado antes de qualquer outra indagação de ordem teórica ou critica. Já não se trata, é verdade, de um conceito de real idêntico ao da ficção do século passado, à maneira de Eça de Queirós, embora a sombra do autor de *Os Maias* até hoje se projete sobre o romance português. O que se tem é um novo conceito de real, expresso através do prefixo *neo*, anteposto ao termo *realismo.* Mas esse novo real, que pretende ser diferente do real naturalista do século passado, porque se vincula a uma tomada de consciência do escritor diante da realidade social e econômica de sua época, em particular em relação às populações camponesas ou subdesenvolvidas, deixa muito a desejar do ponto de vista da literatura em si. Na verdade, o que a obra de um Alves Redol ou de um Soeiro Pereira Gomes, iniciadores do romance neo-realista, nos mostra é um conceito de real literariamente "aprisionado" a circunstâncias externas de ordem social e econômica. Muito mais intensa que a produção presencista, e com validade na época em que surgiu, a produção do romance neo-realista, em sua infinitude fechada, representou apenas uma abertura para a técnica do romance em sua crise de evolução na primeira metade do nosso século. Uma forma de abertura tão pouco duradoura que bem cedo se transformou num fechamento, sendo hoje uma forma de romance historicamente arquivada, como arquivado está o romance brasileiro de cunho regional, cultivado em 30 por José Lins do Rego, Graciliano Ramos ou Jorge Amado, e que serviu de modelo ao próprio romance neo-realista português. E se trata de uma forma já arquivada de romance exatamente porque abriu horizontes muito limitados, sem tirar o seu mérito inovador ao nível da linguagem, que se abriu ao falar do povo.

Com efeito, a reportagem como base da ficção, numa espécie de documentário social e humano, gerou a forma neo-realista desse romance, típico do após-guerra e de origem norte-americana, como nos mostram as obras de ficção de Hemingway, Dos Passos ou de Steinbeck. Trata-se, por isso mesmo, de um romance de testemunha e de protesto, necessariamente comprometido de ponto de vista econômico e social. É verdade que o

escritor neo-realista pretende ser apenas um aparelho registrador da realidade, não interferindo nas conclusões do leitor, numa espécie de transcrição neutra do real, inclusive pôr influência do cinema. Cabe ao leitor analisar a obra e tirar as conclusões de sua leitura. Mas nada disso impede, nesse tipo de romance, que o real do texto deixe de ser apenas um reflexo do real histórico, em relação à condição miserável da vida camponesa. É certo que se cria uma ilusão da realidade, conforme a expressão de Auerbach (5), num romance como *Seara de Vento,* de Manuel da Fonseca, ou como *O Trigo e o Joio*, de Fernando Namora. Mas de uma realidade historicamente comprometida, pois todo escritor neo-realista entende que a literatura deve interferir na evolução social e econômica dos povos. Tem-se assim o real do texto como reflexo do real histórico, mas nunca como o real desse reflexo, conforme a expressão de Badiou. (6) Queremos dizer: a noção de realismo, expressa através do romance neo-realista, é uma noção de realismo aprisionado. Ai não se tem, com efeito, a noção de realismo libertado, marcada pelo próprio conceito de des-realização do real, como no Brasil o romance de Guimarães Rosa plenamente realizou. (7) Essa nova dimensão do realismo somente teria início, na moderna ficção portuguesa, com a publicação de romances como *Mudança,* de Vergílio Ferreira, ou como *A Sibila,* de Augustina Bessa-Luis, obras de algum modo precursores de uma nova realidade romanesca. Aliás, Fernando Namora bem cedo percebeu isso, abandonando a ortodoxia neo-realista por outras formas modernas de expressão romanesca, o mesmo ocorrendo com outros escritores, aliás bem mais numerosos que os do grupo presencista.

Em relação ao romance de Vergílio Ferreira, em outra parte, largamente emitimos o nosso ponto de vista. (8) Trata-se de um romance de verticalidade humana, girando em torno da fenomenologia e do existencialismo, com forma de romance-ensaio, mas à procura de uma verdade que perturbe o homem no lugar de apaziguá-lo. Essa profunda indagação do humano, ao nível do significado, responde pela complexidade de sua forma narrativa, embora ao nível do significante ela ainda se mantenha simples. Augustina Bessa-Luis apesar de inovadora, na verdade não consegue libertar-se de muitos, suportes tradicionais da narrativa. Assim, o que se tem, como expressão atual e representativa do moderno romance português, é a obra posterior de uma Fernanda Botelho *(Xerazade e os Outros,* por exemplo, e antes mesmo de *Lourenço é Nome de Jornal);* de um Augusto Abelaira *(Bolor,* por exemplo); de um esquecido Alfredo Margarido *(No Fundo Deste Canal,* por exemplo); de um mais recente Vergílio Ferreira *(Alegria Breve,* por exemplo); de um Carlos de Oliveira *(O Aprendiz de Feiticeiro,* por exemplo); de um Almeida Faria *(Rumor Branco,* deixando-se de lado *A Paixão*. E *Rumor Branco* na primeira edição, pois julgamos pouco felizes as modificações introduzidas pelo autor na segunda edição); e de poucos mais, como Sttau Monteiro *(Angústia Para* o *Jantar)* Dizemos expressão moderna do romance português e, não expressão do romance português contemporâneo, porque este último naturalmente envolve maior número de autores, inclusive aqueles que ainda realizam a sua obra dentro da preocupação presencista ou dentro da preocupação neo-realista, os últimos aliás bem mais numerosos, num romance de estrutura simples de narrativa, oferecendo já pouco interesse crítico. São ainda inovadores, cada um a seu modo; Mário Dionísio *(Não Há Morte Nem Principio);* Isabel Barreno *(De Noite Todas as Árvores São Negras);* e Cardoso Pires *(O Delfim).*

Mas seria de todo impossível, num artigo apenas, apreciar a estrutura e o funcionamento da linguagem no moderno romance português, em particular no que se refere à narrativa de estrutura complexa em suas múltiplas formas de realização. Em termos gerais, o que se pode dizer em relação a autores como Vergílio Ferreira, Fernanda Botelho, Artur Portela Filho, Alfredo Margarido (injustamente esquecido e pouco valorizado em Portugal, que aliás não dispõe assim de tantos bons ficcionistas para desprezar um nome dessa categoria). Mário Dionísio, Cardoso Pires, Augusto Abelaira, Carlos de Oliveira, Sttau Monteiro e Almeida Faria é que, de início apesar das profundas desigualdades, o discurso de o

ficção em todos eles já se apresenta de algum modo desreferencializado ou quase isso. Queremos dizer: neles a linguagem vai aos poucos perdendo a sua função referencial, inclusive nos egressos do neo-realismo, deixando assim de ser uma linguagem representativa ou reprodutiva, para ser apenas produtividade. Assim, o discurso literário descreve somente uma ficção nascida do imaginário, quase sempre. E isso nos leva logo ao conceito de texto literariamente significante (na medida em que a cadeia significante instaura uma nova realidade, que é a própria realidade do romance) e ao conceito de realismo libertado, ou de nova dimensão do real em literatura.

Para justificar a posição aqui assumida, bastaria o exame da obra de qualquer um dos autores há pouco mencionados. Ao, acaso, deixemos que a nossa escolha desta vez recaia em Augusto Abelaira, sobretudo pela consciência critica que a estrutura sempre repensada de sua narrativa nos revela, através de uma linguagem que se reinventa na medida em que se vai centrando em si mesma. No caso, o que se tem é literatura na linguagem e não literatura sobre a linguagem, qualquer que seja o ponto de vista em que nos coloquemos para perspectivar o problema. Antes de tudo, Augusto Abelaira revela maturidade no processo de criação, escrevendo ou reescrevendo os seus romances numa linguagem capaz de romper com as formas tradicionais, exatamente por não ser simples transposição léxica do dicionário, pondo assim e muitas vezes mais ênfase na conotação do que na denotação, nesse salto da estática da língua para a dinâmica do discurso. Nem ratifica nenhuma ideologia exterior, a não ser através de adequado processo de transformação estética. Ao nível do significante procura introduzir a evolução da sua linguagem, criando no imaginário, pois aqui já não se tem o reflexo do real, mas o real desse reflexo, conforme a expressão há pouco citada de Badiou. Nele o que importa não é bem a estória narrada (empregamos o termo *estória* como a negação da *história),* mas o modo de contá-la, pois este faz parte dela. Assim, em *Bolor,* narrativa de primeira pessoa, em forma fictícia de diário, a estória é simples em oposição à forma complexa de contá-la. Afinal, essa forma sé incorpora à própria estória e isso de tal modo que, se a estória fosse contada de outra maneira, já não seria a mesma estória, mas outra estória ou outras estórias. O ponto de vista ou perspectiva interna da narrativa é circular, por assim dizer, no sentido do pensamento de Michel Butor. (9) Na verdade, não se tem apenas uma personagem a contar a estória, mas duas ou várias. De qualquer forma, a estória conta a si mesma, dentro da linguagem, construindo-se ou reconstruindo-se o romance com o rigor de uma técnica de ficção que rompe definitivamente com os suportes e arranjos da narrativa tradicional. Além disso, observe-se que a ironia é a própria forma do romance em Augusto Abelaira, forma sobretudo interrogativa, pois no seu romance não há solução de problema. O que há, exatamente ao contrário, é a proposição de novos problemas, inclusive quando esses problemas são de origem política ou ideológica. Como Musil (não importa que tenha ou não lido esse autor, pois em ficção há encontros de tendências, além das influências diretas ou indiretas) procura desestruturar a melodia, sempre linear, do enredo tradicional, em busca de uma polifonia multilinear de intriga romanesca, substituindo assim a noção de causalidade pela noção de estrutura. Nesse sentido, inclusive contraria a própria tendência geral do romance português, sempre muito mais voltado para a contenção clássica do que para a expansão barroca, ao contrário aliás do que se verifica no Brasil, onde saímos da Idade Média para o Barroco, sem contato maior com o Renascimento, como era outra parte procuramos demonstrar. (10) Daí certo instrumentalisrno na linguagem de Augusto Abelaira, onde a própria ficção se reduz a uma pesquisa de linguagem, ou quase isso, porque o escritor está voltado para os seus próprios instrumentos de trabalho, de tal forma que a linguagem está centrada em si mesma, revendo-se criticamente, a cada momento. Pela fuga ao linear e pela busca de uma unidade superior, na própria diversidade aparentemente fragmentada e tumultuada do romance, vê-se que esse instrumentalismo assumiu uma atitude consciente no escritor. Em certo sentido, é possível considerá-lo confuso ou anticlássico. Mas de uma

confusão que já vem de muito longe e de muito perto, de uma confusão que já vem de um Proust, de um Kafka, de um **Joyce**, de um Júlio Cortazar, de um Guimarães Rosa... e afinal é a confusão e não a clareza que fez de Augusto Abelaira um autêntico romancista, estando sempre presentes nele o paradoxo e a ironia, inclusive para explicá-lo. Mais do que isso: em sua obra, o elemento político ou ideológico, quando aparece, e isso sempre ocorre, está sempre sujeito a um processo de transformação estética, pois não é, função da obra de arte literária retificar, diretamente, qualquer tipo de ideologia exterior. A circunstância de ter o autor ligações com o neo-realismo não é suficiente para classificá-lo como escritor político ou ideológico, a não ser por uma atitude simplista de crítica. A relação entre ideologia e obra de arte literária, do ponto de vista epistemológico, assume certa complexidade, afinal ficando em primeiro plano a autonomia do processo estético como bem demonstrou Badiou, em estudo há pouco citado. E nesse caso incluímos as últimas obras de ficção de Augusto Abelaira, ainda que ele próprio possa discordar da nossa posição crítica. Afinal, depois de escrita, a obra desliga-se de seu criador, cabendo à crítica o seu julgamento.

Bolor é uma experiência de linguagem, não há dúvida. Ali "a estória cont(r)a a historia", resultando o conceito de real da sua própria desrealização. A sua linguagem, na medida em que vai perdendo qualquer motivação social ou econômica, e isso algumas vezes acontece, deixa de ser referencial ou representativa em proveito do próprio conceito de ficção. Não dizemos que essa experiência seja já uma experiência inteiramente realizada, mas dizemos que é uma experiência em plena realização. Augusto Abelaira sempre revela profunda consciência do fazer literário. No momento inicial da criação, deve saber que o inconsciente se estrutura como uma linguagem, construindo o seu romance no imaginário, humildemente lavrando o campo da linguagem, pois esse campo é a própria linguagem do romance. Dele ainda se tem muito o que esperar, se não desistir, - o que parece ter ocorrido com Alfredo Margarido, - e se prosseguir na árdua tarefa da criação e da construção literárias, pois o embrião só nasce com a ruptura da semente. Ou como o nosso Guimarães Rosa costumava dizer: "É preciso escrever para setecentos anos, para o Juízo Final"! Aqui não importa o número de vezes que uma página tenha de ser reescrita. (Guimarães Rosa reescreveu vinte e três vezes uma noveleta). O que importa é conseguir uma criação literária que seja apenas uma criação de linguagem, repensada criticamente e construída no imaginário. Uma linguagem que seja apenas produtividade, (11) sem qualquer compromisso representativo, centrada em si mesma, para ocupar o espaço reservado à nova dimensão do real, uma dimensão com processo já instaurado em seu romance, como *Bolor* nos demonstra. Uma linguagem capaz de reinventar-se criadoramente, repondo com a estática da língua para introduzir novos significados na cadeia significante. Uma linguagem que, por isso mesmo, transforme a *parole* em elemento gerador da *langue,*invertendo-se os termos da dicotomia saussurcana. Uma linguagem, em suma, capaz de construir, a partir da cadeia significante, o seu discurso de ficção. Mas um discurso de ficção que não seja simples reduplicação ou diluição de outros discursos, que seja igual a ele mesmo, inclusive na revelação do inconsciente no ato da criação literária. Pois J. Lacan, há pouco citado, não diz que o inconsciente é estruturado como uma linguagem?

Em conclusão, a linguagem do moderno romance português, como a obra de Augusto Abelaira nos indica, ao lado da obra de outros renovadores, aqui mencionados de modo geral, reflete a própria crise por que passa a literatura na era da imagem e dentro da sociedade de consumo em que vivemos. Uma crise que vem criando a antilinguagem da paraliteratura, sempre niveladora em relação às massas, mas em frontal oposição à verdadeira linguagem da obra de arte literária, nos termos em que a consideramos aqui. Uma crise que novamente (no passado já houve isso) apregoa a morte da civilização escrita, como se a galáxia de Gutemberg estivesse a dar a sua última e melancólica volta. Uma crise que provocou a solução das vanguardas sofisticadas e passageiras, mas que também está gerando, em sentido

superior, a redescoberta da verdadeira linguagem usaria pelo homem. Essa redescoberta, afinal, é o que importa no exame da estrutura e do funcionamento do discurso de ficção, sendo um testemunho disso a linguagem do moderno romance português, através de obras como as que foram citadas neste artigo. São formas diversificadas entra si, mas todas filiadas a uma estrutura complexa de narrativa; na medida em que repensam o gênero do romance em sua própria linguagem, como alomorfes de um modelo comum.

(1) SANT'ANNA, Affonso Romano de. A narrativa de estrutura simples e a narrativa de estrutura complexa. *Minas Gerais (Suplemento Literário).* Belo Horizonte, 30 de outubro de 1971, pág. 8.
(2) ECO, Umberto. *A Obra Aberta*. São Paulo, Perspectiva, 19.
(3) SANT'ANNA, Affonso Romano de. Op. cit. pág 8.
(4) LACAN, Jacques. *Écirls*. Paris, Seuil, 1966.
(5) AUERBACII, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
(6) BADIOU, Alain. A autonomia do processo estético. *Estruturalismo* (antologia de textos teóricos). Lisboa, Portugália, 1968. Organizada por Eduardo Prado Coelho.
(7) PORTELA, Coelho. *Teoria da Comunicação Literária*. Rio de janeiro, Tempo Brasileiro, 1971.
(8) AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. Vergílio Ferreira e o romance da verticalidade humana. 2º *Congresso Brasileiro de Língua e Literatura*. Rio, Gernasa, 1970.
(9) BUTOR, Michael. L'usage des pronoms personnels dans le roman. *Répertoire H*. Paris, Minuit, 1964.
(10) AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*. Rio de Janeiro, Gernasa, 1966.
(11) KRISTEVA, Julia. *Lês Texte da Roman*. The Hague-Paris, Mouton, 1970.

1972 – n. 316 – p. 10-11

PAÇOS D'ARCOS, AUTOR TEATRAL - I

Oscar MENDES

Teríamos uma visão incompleta da obra de ficção do autor da "Crônica da Vida Lisboeta", se nela não incluíssemos a sua numerosa obra dramática, que complementa, em outra forma de expressão artística, a sua atitude de analista de casos psicológicos e de fenômenos sociais que a vivência humana lhe vai oferecendo. Como outros ficcionistas portugueses, Paço d'Arcos voltou-se também para o teatro e enriqueceu o patrimônio teatral português com, até agora, nada menos que oito peças dramáticas, do valor desigual, é certo, mas sempre ricas de tensa dramaticidade, de variada temática, de aprofundada acuidade psicológica e de hábil técnica teatral.

Justifica-se, aliás, essa, atração do romancista ou novelista pelo teatro. A arte cênica proporciona ao artista criador a ocasião de verificar e, sentir mais diretamente os efeitos de sua mensagem sobre aqueles a quem ela se endereça. Incógnito em meio dos espectadores, pode ver, de imediato, as reações favoráveis ou contrárias provocadas pelo seu trabalho, pode captar, no mesmo instante em que ela se produz, a força e extensão da comunicação do seu ato criador. No romance ou no conto, a vida é descrita; no teatro é vivida. O efeito é mais direto, mais intenso, mais profundo. Enquanto, no romance, o ato de matar é *contado*, por mais realista que seja a descrição, ao drama é ele *mostrado*, com um realismo mais perto da realidade, da vida, graças a hábeis recursos fingidores. É verdade que e a descrição exige da parte do leitor maior contribuição imaginativa para melhor sintonização com a coisa descrita. Mas o impacto da cena vivida atua com mais intensidade sobre e sensibilidade do espectador. E o próprio autor tem uma noção mais cabal de sua força criadora, ao ver encarnadas em gente viva as figuras que imaginou.

Por isso, Paço d'Arcos, na sua justa e natural necessidade de comunicar-se mais diretamente com o público (não devemos dar crédito aos artistas criadores que afirmam desprezar a aprovação do grande público ou as justas ponderações da crítica), realizou uma obra teatral que só a inveja ou a incapacidade criadora pode querer minimizar. Como já o fizera com suas novelas e contos, dividiu-a em dois ciclos, de acordo com as técnicas teatrais utilizadas e com uma nova visão da vida, em que mais acerba crítica e um senso de humor mais acentuado compõem uma atitude mais céptica e mais agressiva.

Do primeiro ciclo fazem parte as peças "Boneco de Trapos" (ainda não representada), "O Cúmplice", "O Ausente" e "Paulina Vestida de Azul". São comédias dramáticas, nos moldes do teatro francês de entre as duas grandes guerras mundiais, com suas técnicas de encenação muito bem entrosadas; seus momentos de vibração bem distribuídos, seu clímax o anti-clímax bem equilibrado. Só nas últimas décadas, vem sofrendo o teatro transformações tão revolucionárias e destruidoras que já o desfiguraram quase por completo, havendo **mesmo** encenadores que mais cuidam dos engenhos, mais ou menos complicados, que possam armar no palco, do que do texto a comunicar e autores que, por impotência criadora, valem-se dos textos imortais para neles introduzir palavrões ou despir figurantes, com seu texto de agressão, que não passa, afinal, de teatro de regressão.

Paço d'Arcos revela já nessas primeiras peças aquelas qualidades de psicólogo, de critico social, de ironista discreto, que lhe caracterizam a vasta obra de novelista. Se em algumas obras desse primeiro ciclo o diálogo é, por vezes, mais narrativo que propriamente oral, em todas se verifica, desde pronto, bem atravejada carpintaria teatral, com seus

momentos de maior ou **menos** vibração dramática bem distribuídos e o preparo das situações conflituosas habilmente conduzido. Essa carpintaria não se ergue, porém, salientemente dominante. É apenas a armação, construída com segurança, para que situações e embates, se travem com sua força própria, textual, em destaque. Vale o texto mais que a técnica.

Deve-se apontar, desde logo, a diversidade de temática e a variedade de caracteres das peças de Paço d'Arcos. Riqueza de imaginação e capacidade de criar personagens tiram a seu teatro qualquer eiva de monotonia e repetição e lhe dão aquele tom de realidade que não deve faltar a um gênero que é, na sua essência, imitação da vida.

"Boneco de Trapos", primeira peça que escreveu, mas ainda não representada, não parece trabalho de estreante, tal a segura ordenação das cenas e o *crescendo* dramático do conflito para o doloroso desenlace. O caráter seco, egoístico, a concupiscência do dinheiro da personagem principal são mostrados em sucessivas cenas em que ela vai tratando de seus negócios e de seus problemas domésticos com os outros personagens. O espectador vai, pouco a pouco, tomando conhecimento da psicologia mórbida dessa mulher que, frustrada no seu instinto de maternidade, faz de seu desejo dominante de ser mãe algo de obsessivo e doentio. Sente que, naquela alma de uma aridez inóspita de deserto, brota uma flor de sentimento, embora regada a águas venenosas. E tem pena daquela solidão, daquela aridez, daquele desatino, culminados na cena final da insânia que Paço d'Arcos, com admirável senso artístico, faz breve e dolorosa. A estória é o drama bíblico das duas mulheres a disputar a mesma criança, mas sem um Salomão que a mande dividir em duas metades. O castigo, que a justiça inflige à falsa mãe, provoca mais compaixão do que severidade para com a castigada.

"O Cúmplice" foi a primeira peça de Paço d'Arcos a ser representada. Brunilde Júdice, a notável atriz portuguesa, encarnou a figura da protagonista, dando-lhe "vida, alma e lágrimas", como diz o autor em grata dedicatória, o que significa ter conseguido dar realidade à complexa psicologia da protagonista Maria Eduarda. É esta, na numerosa série de figuras femininas da obra de Paço d'Arcos, a de caráter mais bovariano, (pois não há sempre uma Bovary, oculta ou evidente, em toda alma feminina?). Enquanto pobre, foi a companheira corajosa e encorajante de marido, a quem amava. Com a abastança, veio a ociosidade, o tédio do amor burocraticamente repetido, a tentação da aventura extra-matrimonial. E explode o drama, o conflito de uma alma dilacerada entre o sentimento da fidelidade conjugal e a promessa fascinante de uma vida diferente, repleta de sensações novas e aliciantes.

Mas, a meu gosto, a grande peça desse primeiro ciclo da obra teatral de Paço d'Arcos, é "O Ausente", que tem algo de clássico, de equilibrado, na arquitetura do drama, nos personagens que nele conflituam, no diálogo vivo, atuante, cheio de significações e repercussões dramáticas, no desenlace trágico com o símbolo do desmoronamento de tudo, ao derrubar o protagonista as pedras do jogo de xadrez. O drama é conduzido, desde as primeiras cenas, numa atmosfera de dolorosa tensão, quando o homem de negócios, Raul de Meneses, volta ao seu lar e ao trabalho, após uma ausência de seis anos, uma clínica para doentes mentais ou simples neuróticos, vitimas de depressão. Sente que tudo mudou nesses seis anos decorridos, que até mesmo os sentimentos e padrões morais sofreram modificações e não apenas os processos de ganhar dinheiro. O tempo exerceu uma ação corrosiva na alma dos que o cercam de novo. A própria esposa é agora, para ele, algo de "frio, gelado, completamente gelado", como diz, com amargura, no final do primeiro ato. A atmosfera que o envolve é toda de isolamento, de suspeição, de constrangimento, da parte da esposa, do filho, do sócio, dos amigos. Somente a nora, figura pura, toda amor e carinho, compreende-lhe o drama íntimo e procura insuflar-lhe nova fé, nova confiança, novo estimulo à sua readaptação aos tempos novos. E o clímax atinge o seu ponto extremo quando pressente a conspiração entre a esposa, agora amante do seu próprio sócio e o filho, mancumunados em negócios escuros, com o objetivo de obter sua interdição por causa de seu estado mental e conseqüentemente sua volta para a casa de saúde. Mas a iminência do perigo paira sobre os

trapaceiros e que só pode ser evitado pela reintegração do ausente na direção honesta dos negócios, muda totalmente a situação. A volta para a clínica de neuróticos será a ruína de todos e de tudo. A decisão do "ausente" tem, por isso, a força dum impacto trágico. A tensão que constringe a sensibilidade do espectador é extrema. E a decisão vem, sem melodrama, sem rompantes, sem atoarda, com a fatal e fulminante inexorabilidade do raio. E isto é mais belo, mais contundente, mais lacerante, para a sensibilidade do espectador do que qualquer enxurrada de palavrões retóricos com que o autor afogasse as personagens.

Em "Paulina Vestida de Azul", volta Paço d'Arcos a apresentar-nos outra figura feminina de psicologia complexa, dominada por uma paixão amorosa, disfarçada e oculta, mas, nem por isso, menos implacável e destruidora. A peça ilustra a frase de Oscar Wilde, no início da "Balada da Prisão de Reading", de que o amante destrói o ser amado. Na sua disputa com a mãe pelo amor do mesmo homem. Paulina prefere destruir aquele de que fizera seu ídolo, seu ideal de perfeição moral e que vê envilecido pela ganância do dinheiro e maculado pelo desumano egoísmo. Há no seu ideal de honestidade, ditado pelo binômio amor-ódio, algo de duro e frio como no diamante e na sua maneira de agir a implacabilidade dos fanáticos, o que não impede que, nessa alma que o próprio amor exaustina e resseca, viceje a simbologia poética da totalidade de suas vestes. É de notar nesta peça o duplo plano em que se desenrola, um, patente, formando o enredo e movimentação; outro, como uma corrente oculta, que só aflora à superfície trazida por sugestões, alusões, símbolos e palavras evasivas, apenas mais claras e precisas para os que delas se utilizam e lhes conhecem o alcance e íntimo significado. Por isso, tem razão o autor, ao insurgir-se contra a encenadora da peça, Palmira Bastos, que andou cortando na representação, precisamente, aquelas frases alusivas e que traduziam o drama oculto entre Paulina, sua mãe e seu padrasto. Nesse segundo plano, habilmente sugerido pelo autor é que reside todo o drama da peça.

1972 – n. 316 – p. 10-11

UM ROMANCE DE ALMEIDA FARIA

Leodegário A. de AZEVEDO FILHO

A primeira observação crítica que nos sugere a análise de *Rumor Branco* se relaciona ao problema da linguagem. Na análise da estrutura e do funcionamento do discurso literário deve penetrar a crítica para compreender a narrativa. Ai, de pronto, nos ocorre a observação de Heidegger de que a linguagem é a casa do ser, e de que só pela libertação da linguagem será possível a libertação do próprio ser. Assim, a linguagem em *Rumor Branco* não é uma linguagem constituída de significados conhecidos. Pelo contrário, a estruturação dos significantes literários instaura novos e surpreendentes significados em sua obra de arte. Na verdade, trata-se de um novo código na medida em que se invertem os termos da dicotomia proposta por Saussure, aparecendo a *parole* como elemento gerador da *langue*. Por isso mesmo, a estranheza de sua linguagem é o primeiro dado a impressionar o leitor desprevenido, que deve aprender a ler novamente, para penetrar na estrutura da narrativa.

Em relação a *Rumor Branco*, pode-se falar em *álgebra verbal*, expressão que o nosso Guimarães Rosa utilizava no lugar de *alquimia verbal*. Através da linguagem esteticamente recriada, portanto, Almeida Faria desestrutura completamente os quadros costumeiros do romance tradicional. Basta comparar-se a estrutura literária de *Rumor Branco* com a estrutura literária de qualquer outro romance português do século passado ou do início do nosso século para que as diferenças saltem aos olhos. Daí a observação imediata de que sua obra nos pode ser analisada com os instrumentos da crítica do passado, mas com novos instrumentos de pesquisa. Nela a linguagem é o *corpus* da narrativa. Daí também a observação de Fernando Mendonça de que "a um código da ficção deve corresponder um código novo da crítica". (2) Em seguida, o referido autor divide a obra em sete partes, fragmentos ou tempos de narrativa. Tais fragmento nada têm a ver com o velho conceito de seqüência cronológica, por serem apenas "situações ordenadas existencialmente pelo autor". Eis a seqüência dessas situações, cada uma delas abrangendo três partes distintas, com exceção da última, síntese que se limita a uma parte apenas.

Tempos

I	II	III	IV	V	VI	VII
	A			B		C

Observa ainda Fernando Mendonça, em penetrante estudo há pouco citado, que as partes A e B podem mudar de posição dentro da situação da narrativa. Entretanto, diz ainda o mesmo autor:

"Mas ainda que aparentemente não exista uma disposição obrigatória nos *tempos* e estes se apresentem como fragmentos isolados, qualquer inversão na sua ordem perturbaria as vozes da narrativa, pois a personagem Daniel João, que intervém em todos os *tempos*, não é a mesma pessoa. No Tempo I, assistimos ao seu árduo nascimento, e no tempo IV voltamos a observar uma nova gênese, uma recriação que se configura como antítese daquela a que assistiríamos no tempo I, e que seria uma criação de tese. As partes A e B são, por conseguinte, a colocação da tese e da antítese. A parte C, constituída do tempo VII, institui-se

como um tempo de conciliação, como resumo final, como síntese. Encontramo-nos, assim, em face de três estados que se subdividem em situações acrônicas". (op. cit. p. 240-241)

A fragmentação e a síntese da pessoa humana em várias pessoas é que se depreende daí. Há um Daniel João como personagem problemática gerada pela burguesia: há um Daniel João como personagem gerada pelo proletariado; e há o Daniel João da parte final, síntese de todos eles. O conceito de existência, assim expresso é o mesmo que se encontra no romance de Vergílio Ferreira. Eis a conclusão de Fernando Mendonça: "A síntese de todos os tempos, ou seja, de todos os rumores humanos, origina, como síntese de todas as cores , um *rumor branco*". (op. cit. p. 242).

Tudo isso nos mostra que estamos diante de um novo realismo, caracterizado pela des-realização do real. Estamos diante de um anti-romance, na acepção exata do termo. Nele as estruturas convencionais do gênero são desbaratadas, em busca de novas estruturas. Até certo ponto, pode-se dizer que *Rumor Branco* seja o modelo dele mesmo.

Em conclusão, *Rumor Branco* é um romance de linguagem, ou anti-romance, quando posto em confronto com o modelo tradicional do gênero.

Nele a estrutura dos significantes literários instaura novos significados podendo-se falar numa gramática de narrativa em face dessa obra. A sintaxe convencional é substituída por uma sintaxe nova, inventando-se nova forma de expressão. Trata-se, na verdade, de uma anti-sintaxe. Tudo isso, é claro, justifica a nossa afirmação de que *Rumos Branco* é, antes de tudo, uma experiência de linguagem, colocada em plano estético e capaz de trazer novas energias ao gênero.

(1) FARIA, Almeida. *Rumor Branco*, Lisboa, Portugália, 1962. – A segunda edição revista publicada em 1970, apresenta lamentáveis rodificações no texto. Do ponto de vista crítico, preferimos a primeira edição a segunda.

(2) MENDONÇA, Fernando Almeida faria, romancista de vanguarda. 2º *Congresso Brasileiro de Língua e Literatura*, Rio de janeiro, Gernasa, 1971, p. 210.

1972 – n. 318 – p. 11

PAÇO D'ARCOS, AUTOR TEATRAL - II

Oscar MENDES

O segundo ciclo do teatro de Paço d'Arcos compõem-se também de quatro peças, duas das quais, "A ilha de Elba desapareceu" e "O crime inútil", ainda inéditas por motivos de censura teatral, e "O braço da justiça" e "Antepassados, vendem-se", já representadas. Há, aqui, como aconteceu com o segundo ciclo de contos, uma modificação técnica na carpintaria teatral, de feição mais moderna e mais livre, sem preocupação, porém, de mirabolâncias para gosto de determinado público que faz questão de passar por atualizado. A dialogação tornou-se mais viva e mais condensada e nas duas últimas peças, principalmente, a crítica social é mais acerba, mais ferina, de âmbito mais universal.

"A Ilha de Elba desapareceu" é uma peça de tema político em que se critica o sobe e desce de oligarcas e libertadores, numa república que o autor afasta de seu país colocando-a algures na América Latina. A sátira é linear: o chefe do momento é apeado do poder, sob acusação de ditatorialismo, pelo rival que se diz puro democrata e inimigo dos totalitarismos; passado algum tempo de governação, o libertador, transformado em segundo ditador, afunda-se em incapacidade governativa e o povo suspira pela volta do ex-ditador. Comanda este outra revolução e manda aplicar ao libertador o castigo sumário que este anteriormente lhe destinara: o fuzilamento, que não se efetuara, e claro, graças a um golpe fácil do autor para manter a continuidade da peça. A inversão de papéis e a identidade de situações mostram o que há de incoerente e de ridiculamente trágico na política. E quando a mulher do primeiro ditador, regressado ao poder, interfere, junto do marido, para poupar ao menos o chefe da Propaganda, com o argumento: "nunca houve homem mais nobre, mais sincero, mais generoso", o déspota reinstalado no poder replica-lhe, com cínico realismo: "Mas que têm a sinceridade, a nobreza, a generosidade, com a política?"

Não menos realista a sua afirmação, filha certamente das experiências vividas, de que "as alocuções ao povo são sempre iguais as palavras são sempre as mesmas". Basta, na verdade, ler-se os discursos de propaganda eleitoral.

A sátira mais Ianhante aos Fouchés e Talleyrands, de todas as convulsões políticas se faz na figura do Promotor de Justiça, que passa de governo a governo, sempre servil e a preferir frases sentenciosas de balofo patriotismo e de pretensa rectidão. Dessa transformação de libertadores em ditadores e vice-versa se conclui que se o poder sempre corrompe, o poder absoluto corrompe absolutamente e que, na política, a incoerência é "son moindre défaut".

Talvez seja "O crime inútil" a mais tensa das peças de Paço d'Arcos e a de menor número de personagens. Usando do mesmo recurso da inversão do campo nos dois primeiros atos, a igual de "O tempo e os Conway" de Priestley, mostra-nos a situação de três homens e uma mulher, isolados numa casa remota, onde se refugiaram, após a fuga dum presídio em que os homens estavam detidos, como revolucionários. A mulher, única personagem feminina da peça, ajudara-os na evasão e partilha com eles agora o forçado esconderijo.

A rudeza e o autoritarismo tirânico do chefe, o coquetismo da mulher, sua amante, a concupiscência exacerbada dos outros dois homens, conduzem a uma situação-limite que se resolve com um crime: a eliminação do chefe. Qual a utilidade desse crime, o seu objetivo? É o que a justiça humana quer saber. E como só pode julgar pelas aparências, quando não existe a confissão voluntária, condena à morte os culpados pelo crime. Mas há outra justiça, a que julga as intenções, os íntimos motivos, a que desce aos desvãos do subconsciente. E esta

surge, após a morte dos condenados, num julgamento além-túmulo, em que um ex-diretor da Polícia Judiciária, prestando o mesmo serviço terreno na eternidade, procura arrancar dos três culpados a verdade sobre o objetivo do crime. Os motivos do Furriel parecem fáceis de compreender. Os do Tenente quase chegam a satisfazer o julgador: "porque estavam enjaulados". Mas os da amante do Capitão, cúmplice também dos assassinos do homem a quem dera tantas provas de amor? O enigma da alma feminina permanece.

A exacerbação das paixões e sentimentos nos personagens é salientada na peça, dando-lhe vibração, tensão, exasperante angústia, pelo diálogo conciso, incisivo, direto, descarnado, em que as frases retinem como espadas em duelo. E acutilam, ferem, aniquilam sentimentos e ilusões.

Creio que, em "O braço da justiça", apresenta Paço d'Arcos a sua sátira social mais aguda e mais impiedosa. Os interesses comerciais e bancários, os interesses particulares que procuram sobrepor-se aos gerais e humanos, os interesses das grandes empresas, as manchas e ardis da advocacia, do jornalismo e da propaganda, a burocracia, as razões de Estado, o servilismo, as injustiças e descriminações, que a cobiça do dinheiro, e a concupiscência da carne praticam a cada passo, a justiça a serviço das paixões mesquinhas, tudo lhe passa no crivo da ironia mordaz, que se traduz, não apenas em frases, mas na ação das personagens que definem e põe a nu, nas suas baixezas, e mesquinharias, no egoísmo, na crueldade com que defendem o seu quinhão de carne ou o seu osso. E todos esses interesses e paixões sem nobreza e sem dignidade como que se concluem para, afastar, ocultar, sufocar mesmo a verdade.

Há muito de humor negro no episódio central da identificação do braço restante de um pavoroso desastre de aviação. A quem pertence? Ao comandante do aviso? Ao banqueiro em bancarrota? Ao criado de bordo? A algum outro passageiro? A verdade é revelada pela pobre mãe do criado de bordo. O braço é de seu filho, reconhece-o por um defeito no dedo. Mas os grandes interesses gritam mais alto, o próprio Estado intervém, e a pobre mãe terá que esperar que a lenta e complicada burocracia declare que seu filho morreu realmente, para poder receber os magros dinheiros da pensão. É que o braço ao sobrante é atribuído ao banqueiro e fazem-lhe as exéquias solenes, para prova necessária do seu falecimento e salvaguarda de todos os interesses conjugados e menosprezo da verdade única e simples.

Com encenação e técnica mais avançadas, mostra-se a derradeira peça desse segundo ciclo. Com "Antepassados, Vendem-se". consegue Paço d'Arcos, com sóbria arte, condensar, nas curtas horas de uma representação mais de um século da vida portuguesa, através de sucessivas gerações de uma família da alta burguesia, nobilitada pela força do dinheiro. Em *flashes* rápidos mas nítidos, fixa os momentos cumes da vida dessa família, mostrando-a ao seu apogeu e depois na sua fatal decadência, decorrente do próprio enfraquecimento de caráter de cada um de seus chefes. As virtudes burguesas vão sendo cada vez mais superadas e substituídas pelos vícios burgueses. E todo o esplendor dos momentos de poderio e culminância, de fastígio e abastança, como que se imobiliza nos retratos em pose, retratos que o próprio descendente mais recente, à míngua de recursos, resolve vender por míseros contos de réis a uma adeleira, para que, revendidos, passem a ornamentar alguma parede vazia de sala de conselho de banco, ou outra qualquer parede de sala de novo-rico que, subindo da plebe, vai agora, por sua vez, realizando a sua ascensão social. É a roda da azenha no seu ritmo regular de subida e descida.

Como nos seus contos do segundo ciclo e nestas peças de renovada técnica, Paço d'Arcos "deu a palavra à vida – e calou-se", na feliz síntese do crítico Cristiano Lima, isto é, a sua ironia e seu sarcasmo surgem das situações mais do que das palavras. Se estas situações se mostram seu tanto quanto caricaturais, sente-se por trás da caricatura, o doloroso drama da decadência, da demolidora ação do tempo, a tragédia da deterioração dos caracteres, da desintegração dos impérios políticos ou financeiros. Farsa-trágica, chamou-a o autor. E com

razão no momento mesmo em que o riso explode, ecoa em tom de soluço. E as lágrimas que possa provocar são lágrimas com salugem de dor. O sarcasmo que grita no próprio titulo, ressoa em timbre de amarga tristeza e lástima.

Mas a lição a tirar dessa pessimista visão de fatal decadência é de desespero e descrença? Parece que não. Gugu, o degenerado derradeiro rebento da outrora opulenta família Sobrêda, vai, pelo trabalho que dignifica o homem, retomar a sisífica tarefa da criatura humana na terra. O ciclo da vida humana obedece às leis da natureza: nascer e morrer, começar e acabar, para recomeçar e tornar a acabar. Gira que gira, a azenha...

O fino psicólogo da alma feminina, o analista grave da vida social e da classe burguesa, o ironista sutil das contradições e fingimentos da criatura humana, o sareasta impiedoso de uma sociedade que vive mais de respeitabilidade, que de respeito, o homem de sensibilidade que se curva comovido e respeitoso, sobre às dores e sofrimentos dos humilhados ofendidos, encontram-se, de novo, nas peças de teatro, compondo a figura total do escritor e do artista que levou a cabo, na literatura portuguesa deste século, uma obra de ficcionista em que os méritos positivos sobrelevam de muito os defeitos inerentes a toda obra humana e se firma em bases de coerência, de variedade criadora, de dignidade artística, de insubmissão aos ditames das modas literárias do momento, bases das quais não são muitos os que se podem orgulhar.

Bem razão tem o escritor e crítico teatral Duarte Ivo Cruz, que consagrou, não faz muito, longa e lúcida análise à obra teatral de Paço d'Arcos (1), ao salientar que ela pode ser considerada "um dos mais conseguidos momentos do teatro português contemporâneo.

(1) – Duarte Ivo Cruz – "O teatro de Joaquim Paço d'Arcos – Ensaio Interpretativo e crítico – Livraria Cruz – Braga – 1933.

1972 – n. 324 – p. 2-3

“NÍTIDO NULO”: Determinismo ou Liberdade de Ser?

Nelly Novaes COELHO

> “Morrer no Verão. À Hora Absoluta, delírio de luz. Não no outono, de monco caído. Ou no inverno, quando se está encolhido para a metade. Mesmo na primavera em que tudo está ainda para ser. À hora máxima, os olhos em chamas, mesmo fechados, a luz estrídula em todos os interstícios da vida. *Foi para isso que vim, para ser todo onde for*”.

É dessa *certeza de ser* e dessa *plenitude solar* que se banha a lúdica/dramática narrativa do prisioneiro que, em NÍTIDO NULO (1) (o mais recente romance de Vergílio Ferreira), vive em compasso de espera, entre a memória da vida e a presentificação da morte iminente.

“Nítido”, pela luz esplêndida que banha o espaço; pela linearidade do horizonte abarcado através das grades; pela vivência iluminada de vida; pela geometrização dos fatos; pela lógica perseguida através do labirinto da memória... “Nulo”, pela negação disso tudo; pelo inabarcável; pelo Mistério; pela certeza da morte; pelos limites impostos à plenitude... Nítido e nulo – dois pólos que sintetizam as forças antagônicas que dividem o homem e impedem a sua unidade absoluta.

Décimo segundo titulo de uma produção ficcional ímpar na literatura portuguesa de hoje (produção que de livro para livro mais depura sua problemática e processo criador), NÍTIDO NULO é, a nosso ver, o romance-súmula do universo romanesco construído por Vergílio Ferreira. Universo cuja grandeza e atualidade (que afirmam o seu autor como um dos grandes romancistas europeus) já há muito estão a exigir um conhecimento mais amplo por parte do público brasileiro. Pois se é inegável que essa obra está radicada no húmus especifico da realidade portuguesa, a verdade é que sua dimensão criadora fê-la ultrapassar de muito o estritamente particular, projetando-a numa área mais ampla: a da Condição Humana em face do Momento que lhe cabe viver na História. Daí o interesse básico que oferece.

A problemática de raiz que vem definindo a ficção vergiliana explode em NÍTIDO NULO numa visão abrangente e totalizadora que já se concretizara em ALEGRIA BREVE (2) (seu livro anterior, recentemente lançado em edição brasileira) mas que, a nosso ver, não chegou a atingir a evidência iluminada que aqui se faz sentir por entre os interstícios da dramática “situação” enfocada. E isso porque a violenta descoberta do “Limite” (no qual o Absoluto se revela a Jaime e a Ema) resulta na ênfase dada ao *ser metafísico*, ao ser-em-si; e na conotação negativa que envolve o seu estar-no-mundo (cf. a aldeia deserta; os mortos; o fracasso, total solidão e a vida vegetativa de Jaime à espera do filho que deveria voltar para substitui-lo na continuidade da vida). Em NÍTIDO NULO, no entanto, essa “descoberta” se amplia: envolve o “ser” e o “fazer” numa só importância e vivência.

> “Então olhei à volta, sentei-me no centro de mim. Terrível e poderoso da imensidão dos séculos, a força realizada nas realizações dos homens, convergindo para mim, eu o centro, princípio e fim, alfa e ômega, é assim que vem nos livros sagrados. (...) Desço aos subterrâneos de mim...” (NN. 144),

O homem encontra, afinal, não a *razão* mas a *vivência* de ser-em-si e também do seu estar-no-mundo. E esse, encontro essencial (triturado por mil e uma dúvidas) ilumina todo o

livro, não com a alegria festiva do espírito carnavalesco, mas com aquela profunda, contagiante e solene que emana de um aleluia num ritual sagrado.

Reencontramos em NÍTIDO NULO a personagem que já nos era familiar: o homem distendido interrogativamente em direção ao "ser", e perscrutando-o em dois sentidos essenciais: em sua possível ou impossível *autenticidade existencial* (= quem sou? até que ponto sou para mim e para os outros?) e em sua *auto-realização* pelo "fazer" (= há determinismo ou liberdade na escolha que o homem faz de si mesmo e de sua ação? Que valor tem esta ação?)

Porém, enquanto nos livros anteriores a investigação da condição humana (que é a marca definidora da obra de Vergílio Ferreira) dava predominância ao "ser" sobre o problema do "fazer"; e à ânsia de "absoluto" sobre a da "liberdade", neste recente romance esses elementos apresentam-se fundidos num mesmo plano de essencialidade. Dai a grandeza que lhe sentimos de imediato e também o desafio que ele lança à argúcia da crítica, tal a riqueza e a insólita complexidade de elementos que se estruturam, se interpenetram e/ou se imbricam na composição de seu todo. Sua desmontagem só será viável (se é que o pode ser verdadeiramente...) através de uma longa e paciente análise que consiga deslindar os fios que o tecem e os vários planos que se justapõem ou interligam em sua estrutura catedralesca.

Dai o termos escolhido para este artigo uma dentre as várias leituras válidas do livro: a que enfoca o problema da *liberdade* em face do Ser e do Fazer. Tentando esclarecê-lo, comecemos pela "fábula". O núcleo narrativo de NÍTIDO NULO (isolado a custo por entre a intrincada tela que é o romance) reduz-se às divagações de um prisioneiro, Jorge, que à espera da morte, fechado em uma cela cujas grades dão para o mar, rememora o passado e antevê o futuro, tentando compreender as razões dos seus gestos, de sua vida, e de sua derrota.Idealista revolucionário, ele servira de suporte ideológico para uma revolta que, vitoriosa, implanta o novo governo. Essa vitória, porém, não pudera ser "pura". Consolida-se, afinal, à custa da deformação daquilo que havia sido, inicialmente, a Verdade que a impulsionara. Essa verdade ideal é eternizada em praça pública, numa estátua de seu criador. Até que certa noite, Jorge não suportando a visão da própria imagem, petrificada em mentira, a destrói com uma bomba. Considerado por isso, um traidor ao regime que nascera de seu sonho idealista, é condenado à morte.

Destacada do emaranhado tecido romanesco e submetida ao esquematismo a que a reduzimos, essa "fábula" está longe de caracterizar a riqueza do fluxo narrativo que faz a atração de NÍTIDO NULO. Entretanto a redução esquemática torna evidente o papel estrutural que essa "situação" desempenha no todo. O "presente" da narrativa (isto é, a situação básica do enredo) limita-se a uma tarde, durante a qual o lúdico/tenso rememorar do prisioneiro traz, à tona da palavra, toda uma vida passada que explica o presente e ilumina o futuro. Do debruçar-se indagativo sobre as razões, as dúvidas e o verdadeiro significado de toda sua vida e de sua ação frustrada, é que brota tudo o mais que a problemática global do livro enfeixa.

Assim, à medida em que Jorge se vai corporificando em nossa consciência de leitores (tal como a montagem das peças de um puzzle) vai também gradativamente recriando à sua volta as relações invisíveis mas decisivas e essenciais que se estabeleceram entre o mundo concreto das coisas, dos fatos e dos homens e ele próprio, como ser que se encontra e se afirma.

Pela mesma situação de isolamento em que está colocada a personagem central, NÍTIDO NULO identifica-se com ALEGRIA BREVE. Neste temos também um personagem-narrador que (completamente só em uma aldeia abandonada, onde permanecera voluntariamente) rememora o passado, numa tentativa de busca às origens ou de uma volta ao principio dos princípios, para reviver a experiência do homem inaugural (= o homem de *antes* das relações-com-o-outro).

Portanto, a "solidão" em ambos os livros não representa a barreira entre seus heróis e o mundo, mas à maneira existencialista o que visa realmente é abrir caminho para a comunicação metafísica do homem com a significação última de sua existência. Essa impossibilidade de comunicação autentica no *plano das relações humanas* é, pois, o ponto de partida para o "encontro" essencial do homem consigo mesmo, na fronteira entre o Absoluto e o Relativo.

ALEGRIA BREVE fixa o "Limite" desse encontro essencial, cuja grandeza indizível só pela violência e pela ira pode ser traduzida:

> "... uma voz vai erguer-se – será a voz? Porque há momentos em que a espera. São os momentos finais da *revelação absoluta*. (...) É a verdade do teu corpo, nascido da terra. Fulgurou um instante, pirilampo no ar, na treva se apagou. Fecha os olhos sobre ti, respira, sê. Mas é tão difícil esquecer o aviso, não lhe sentir o *ataque* na instantânea eternidade, como súbito *punhal*. (...) Mas levanto-me *poderoso*, atiro uma *patada* ao universo que é meu, grito a minha *horrorosa* divindade". .(AB 94)

Tentando rasgar o véu que oculta o mistério do Ser e do Absoluto, ALEGRIA BREVE imerge sua matéria no plano metafísico, e só neste encontra a real justificação da condição humana. Daí a maior "abertura" que sentimos em NÍTIDO NULO, onde o encontro (embora não ultrapasse o "limite") se amplia: engloba os dois planos (= o existente e o metafísico) numa só vivência essencial e assim valoriza a aventura humana no plano histórico. Note-se, nesse sentido, a sensível mudança de "temperatura" que caracteriza os dois livros: um noturno outro solar: um bloqueado pelas montanhas e pela neve, outro aberto para o mar e para o sol.

Dentro do processo evolutivo da obra vergiliana, ALEGRIA BREVE representa sem dúvida um novo passo no aprofundamento de sua problemática e principalmente de seu depuramento estilístico através de uma nova técnica compositiva, que NÍTIDO NULO alarga extraordinariamente. Adensa-se a fascinante composição da narrativa com a continua interpenetração dos planos espaciais e temporais; impõe-se a tonalidade irônico-humorística que, pela primeira vez, assume no romance vergiliano um valor estrutural de primeira grandeza; acentua-se a desmistificação das convenções do romance com a presença do próprio Vergílio Ferreira no plano narrativo, sendo interpelado por Jorge, a personagem; intensifica-se o fragmentário da linguagem e a tensão que, de ponta a ponta do livro, se estabelece entre os contrários: noturno/solar; razão/intuição; vida/morte; trágico/humorístico; cotidiano/mágico; real/irreal; psicológico/metafísico; etc.

É a intrincada presença desses contrários que torna NÍTIDO NULO uma obra totalmente aberta, permitindo ao leitor as mais desencontradas reações e conclusões a seu respeito. Daí, sem dúvida, o termos chegado a uma conclusão contrária à de João Palma-Ferreira (um dos nomes que está construindo em alto nível a literatura atual portuguesa), quando afirma: "Não creio que haja na literatura portuguesa contemporânea livro mais desesperado do que *Nítido Nulo*". (in Suplemento "Literatura e Arte" de A Capital. Lisboa, 19-5-71). O crítico português foi tocado pelo lado noturno, nós pelo solar.

A nosso ver, Vergílio Ferreira atinge agora, de maneira plena, aquilo de que já se mostrara consciente, quando em 1957, escrevia:

> "... o absoluto da arte é-me acima de tudo, o absoluto de uma adesão, de uma presença, de revelação da vida(...) a arte não é estritamente um critério de verdade: *é a verdade*. Não estabelece propriamente uma adequação entre nós e a vida, *é a vida* na sua essencialidade".
>
> (in *Mundo Original*. Coimbra, Vértice, 1957)

Ao relermos hoje sua obra em sucessão cronológica, torna-se-nos evidente que "o absoluto dessa adesão" e a procurada integração entre vida e arte (que já se vinham acentuando desde *Aparição* – 1959)logram agora a mais ampla concretização)

Obra de grande maturidade existencial, intelectual e estética, NÍTIDO NULO revela a radical integração dos vários e multiformes componentes que entram na química de um romance. Aqui desapareceu por completo a linha demarcatória entre o *mundo das idéias e o mundo da ficção* que marcou a maior parte dos romances anteriores e que vem sendo gradativamente superada pela fusão cada vez maior entre o *plano ideológico* que alicerça o romance e as *situações* que formam sua teia narrativa.

A preocupação com as idéias e a procura consciente de uma técnica adequada foram sendo ultrapassadas como fenômenos isolados, e gradativamente amalgamadas como um todo na linguagem criadora. Assim neste romance embora persista a problemática básica que alimenta toda a obra de Vergílio Ferreira, já não sentimos impositiva, a "mensagem" ou o "conhecimento" a serem transmitidos, mas sim o autêntico *existir* de um ser, apanhado na complexidade infinita de suas relações com o mundo circundante (ou com o Mistério da vida) e em face de sua própria consciência. É no revelar essa complexidade que Vergílio Ferreira atinge agora o seu mais alto nível de criação. O plano poético, o plano ensaístico e o estilístico fundem-se finalmente.

Em qualquer dos momentos de NÍTIDO NULO está evidente a capacidade com que o romancista soube explorar as mil e uma relações que se estabelecem entre o personagem-narrador e a estória que este vai desfiando. Cada pensamento, cada fato, situação ou pormenor, surge ao nível da linguagem como um nó de convergências ou interferências; ou ainda como um signo de múltiplas perspectivas, que gradualmente iluminadas, dentro do emaranhado vital em que existem, vão-nos revelando a intrigante teia que enreda a personagem em seu estar-no-mundo.

É possível que devido principalmente ao complexo significado da situação-chave da narrativa (= o revolucionário fraudado que vive atrás das grades de uma prisão, em compasso de espera), Vergílio Ferreira tenha conseguido colocar de maneira tão aguda uma verdade que ele vem perscrutando há muito e que o pensamento contemporâneo vem dizendo nos mais variados tons: ninguém é absolutamente livre ou autônomo, nem absolutamente determinado na escolha que faz de si próprio, uma vez que (como diz Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção*) "vivemos misturados ao mundo e aos outros numa confusão inextrincável".

Dentre as várias situações de NÍTIDO NULO em que se evidencia essa oculta liberdade/determinismo que preside à "tecedura" dos atos humanos, destacamos uma das mais importantes: a apocalíptica presença dos "messias" que em vários momentos diferentes cruzam o caminho de Jorge (= a primeira vez, na infância; a segunda quando estudante e a terceira quando réu, ao ouvir sua sentença).

Além de serem a prefiguração simbólica do próprio destino de Jorge que se escolheu como "homem de ação" os "messias" revelam a validade e permanência da ação humana. E o revelam através de sua pregação profética que tem continuidade em Jorge, como a deste, fatalmente prosseguirá em alguns daqueles que, mesmo inconscientes, um dia ouviram sua palavra revolucionária. Vergílio Ferreira põe em questão a precariedade atribuída ao "fazer" humano, porque fatalmente condenado à destruição ou diluição na constante metamorfose e aparente dispersão do fluxo temporal/histórico. NÍTIDO NULO vem de justificar, como dissemos, o *gesto humano* como parte essencial e integrante do universo.

Distanciando-se dos demais heróis vergilianos, Jorge sente não como "conhecimento" lógico, mas como *presença* no sangue que:

> "... o que importa é o fazer e não o que se faz. O que se faz serve só para justificar o fazer e assim tanto importa que se faça como não – terão pescado?"
> (NN. 243)

Essa afirmação (feita por Jorge a si mesmo, em meio a um caótico encadeamento de pensamentos e reações díspares) pode surgir absurda pelo aparente paradoxo que encerra. A verdade, porém, é que nela está claramente definida a consciência existencialista de que é pelo *ato de escolher* e agir que o homem É. Que é pelo *gesto* que ele se *exprime*, antes mesmo de tomar consciência de quem é ou da real dimensão de seus atos no dia-a-dia (ou em certos momentos privilegiados). Assim uma das mais importantes linhas de força de NÍTIDO NULO é essa reiterada afirmação do fazer como suprema afirmação do eu.

"Foi para isso que vim, para ser todo onde for". "O ser não se justifica, apenas é – sê apenas". (NN. 86) E nesse assumir-se existencialmente Jorge *sente* (mais do que *sabe*) uma grande certeza que, embora precária, é essencial e irredutível para a existência da Grandeza total, abrangente e eterna que compõem o cosmos. E simbolicamente o revela:

> "De uma a uma, as ondas, sempre, olho-as na vertigem de lembrar, de esquecer. *Nascem da morte para que a vida continue* – fiz uma frase? nada má, parece-me. Desfeitas em babugem no lixo da areia, *retraem-se à origem, florescem de novo* em renda de sal. Nada má. São da superfície sobre a escuridão do abismo, das margens do terror – donde sou?" (NN. 64)

Tal como o movimento contínuo das ondas, nascendo e morrendo para que o mar se cumpra, Jorge sente, embora obscuramente que também o homem deve cumprir seu destino: ser com plenitude, existir desde as raízes com a verdade do sangue, para que a humanidade e o universo se, cumpram. Dai sua consciência de ser parte viva e essencial do Todo.

> "Então olhei é volta, sentei-me no centro de mim. Terrível e poderoso da imensidão dos séculos, a força realizada nas realizações dos homens..." (NN. 144)

Daí também sua serenidade (ou ausência de angústia) em face da morte que o aguarda.

> "Dentre em breve serei o nada de antes de nascer. Entre um nada e outro estará a memória do que sou e será nada também. Em todo o caso, entretanto, sou". (NN. 74)

NÍTIDO NULO realiza, portanto, a fusão idéia-ficção e *mostra* desde a base que, tal como o "ser não se justifica, apenas é" (= não pode ser racionalizado em sua essencialidade) também o problema da liberdade é impossível de ser equacionado numa perspectiva de pura lógica (porque no plano do conhecimento a liberdade é evidentemente absurda e impossível, tais são as imposições que nos determinam desde o nascer).

Assim, enquanto Adriano (em *Apelo na Noite*, escrito há vinte anos atrás) racionalizava: "A liberdade não se pensa, vive-se. Quem pode não sentir-se livre, embora saiba que não o é? (AnN. 137); Jorge *vive* essencialmente essa verdade. E mais, sentimos que Jorge vive afinal o *absoluto no relativo* (tal como o vinham tentando os heróis vergilianos), porque conquistou a vivência plena da liberdade. Vivência sem a qual não há expansão possível rara o ser, além dos limites estritamente materiais.

Para Jorge a liberdade consistiu em *assumir seu destino* (ser um homem de ação revolucionária), destino para o qual outros o empurraram, mas que ele aceitou sozinho. Por

outro lado, o fato de sua ação ter falhado no plano da concretização definitiva, e ele ver-se confinado em uma prisão aguardando a morte (que afinal chega...) não o amputou da liberdade, nem o fez sentir-se derrotado em face da Vida e da História. A despeito de seus desalentos, dúvidas, ironias e revoltas, está evidente da primeira à ultima linha do livro que no mais profundo de si ele se sente livre e realizado. É alguém que *tem consciência* de seu "eu", de seus atos e do mundo à sua volta.

Em NÍTIDO NULO a liberdade revela-se, afinal, como um *estado de espírito.* E para além dos mil e um indícios que Vergílio Ferreira semeou na narrativa, apontamos para a constante presença do "cão" que o prisioneiro vê através das grades. Note-se (a propósito, que enquanto Jorge apesar de prisioneiro desloca-se constantemente (no plano imaginativo/rememorativo) para fora e para dentro da cela, como que liberto das leis físicas e impulsionado por forças trans-reais (essa "deslocação" ou "libertação" é uma das chaves mais importantes do plano simbólico em que se projeta o romance), o cão (que está absolutamente livre na praia imensa e deserta) é como se estivesse prisioneiro daquele quadrado de areia, - espaço determinado pela janela de onde Jorge o vê, e de onde ele não sai. Naquele espaço limitado perambula indolentemente procurando com o que satisfazer suas necessidades básicas: come restos deixados pelos banhistas; faz suas necessidades e procura uma cadela que ali passa por ele.

Imagem deformada do homem, esse *cão* (aliás presença constante nos romances de Vergílio Ferreira) confirma com a maior clareza a concepção da liberdade como um estado de espírito, - pensamento básico de NÍTIDO NULO. Um homem conscientizado (= Jorge) é livre desde as raízes de seu ser; enquanto o bruto, o inconsciente (= cão) é fatalmente prisioneiro de seu primarismo e alienação, mesmo que disponha de todo o espaço do mundo para descolar-se e se afirmar sem obstáculos à sua ação.

Poucos romances contemporâneos, preocupados com a possível ou impossível liberdade do homem na escolha de si mesmo e da ação necessária ao seu estar-no-mundo, alcançaram como NÍTIDO NULO o nível de essencialidade e grandeza que este apresenta. É um dos livros portugueses, recentemente lançados, que o leitor brasileiro não pode deixar de conhecer.

(1) Vergílio Ferreira. *Nítido Nulo*. Lisboa. Portugália, 1971. (Em São Paulo; *Século XXI – Livros* – Rua Santo Amaro, 466).
(2) Vergílio Ferreira. *Alegria Breve* (edição brás.) – São Paulo, Editora Verbo, 1972.

1972 – n. 324 – p. 8

A OBRA POÉTICA DE JOSÉ RÉGIO

Leodegário A. de AZEVEDO FILHO

1. INTRODUÇÃO

Ao falecer, em 1969, José Régio era considerado não apenas um dos maiores poetas do presencismo, mas inclusive da própria modernidade portuguesa. A sua obra permite à crítica um confronto entre o teorizador e o realizador, pois é teórica e prática. A teoria se estende pelos livros: *Poemas de Deus e do Diabo* (posfácio); Manifesto in *Presença; Ensaios de expressão Artística; Ensaios de Crítica; Três Ensaios sobre Arte* etc. O realizador pode ser estudado através de uma obra múltipla, que abrange poesia, ficção (romance, novela e conto) e teatro. Em nosso caso, importa apenas o exame de sua obra poética, observando que a situação futura do poeta no "Grupo de Presença" se vinha preparando desde a época de estudante na tradicional Universidade de Coimbra, onde apresentou, em 1925, uma dissertação de licenciatura, assim definindo o Modernismo; "O Modernismo é antes uma disposição de certa sensibilidade moderna do que uma nova concepção de Arte, e portanto uma nova escola artística. Não será para aqui tentar definir essa nova sensibilidade estética. Mas se quisermos procurar as características essenciais e comuns a toda a Arte moderna – achá-las-emos, talvez, nestas duas tendências antagônicas: tendência do artista para se abandonar candidamente ao seu próprio instinto criador – à sua inspiração e para conceber completamente a arte que vai realizar. Teremos assim uma arte toda intuitiva, direta ou individualmente filiada a Bérgson, a par duma arte toda intelectualista, ansiosa de construção e de equilíbrio. E enquanto a primeira leva à ingenuidade, à ausência de normas, à negação dos preconceitos, ao culto de todos os primitivos – a segunda leva a um novo classicismo

o, à criação de novos preconceitos, a uma Beleza sobretudo de intenção e concepção". (*As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa*, p. 56).

No mesmo ano de 1925, José Régio publica a primeira edição de *Poemas de Deus e do Diabo*, a propósito observando João Gaspar Simões: (1) "uma sensibilidade nova exprimia-se através de uma forma de algum modo tradicional". A observação do crítico, também escritor presencista, já indica que o presencismo muito pouco ou nada acrescentou ao legado estético do orphismo. Para alguns autores, inclusive, o presencismo, embora cronologicamente seja posterior ao orphismo, esteticamente lhe é anterior.

Originalidade criadora, sinceridade e valorização de elementos psicológicos são os elementos artísticos que José Régio defende em seu manifesto publicado na revista *Presença*, em 1927. No prefácio do livro *Poemas de Deus e do Diabo*, intitulado "Introdução a uma Obra", o autor não esconde o seu desejo de escrever um ensaio de autocrítica, numa espécie de descontentamento do que a crítica já escreveu a seu respeito ou numa atitude de auto-suficiência que lhe é muito peculiar. "Uma crítica em que a posição compreensiva e judicativa se integrem numa forma de conhecimento" – acrescenta. E confessa que em sua poesia há uma tendência para "enxertar no poeta o analista e o psicólogo, o intelectual, o ficcionista, - o prosador, em suma". Em matéria de versificação, informa: "Finalmente, porventura se denunciará ainda o mesmo pendor na diversidade de formas que a sua poesia reveste, porque não só percorre as consagradas formas do soneto, da quadra popular, da quintilha clássica, da oitava, do estribilho evocado dos velhos cancioneiros etc., como se ensaio em combinações rítmicas derivadas do Simbolismo, ou tenta combinações pessoais, e até o moderno verso

livre". "Desenvolve, em seguida, considerações sobre a sua teoria da pré-experiência ou predeterminação. Acredita, por fé e não por lógica, que o poeta vem predestinado a realizar a sua obra. Por fim, se refere à teoria dos baldes de água fria, também idealizada por ele: "Ora algo disto o sentiram, embora nem sempre nitidamente, várias pessoas que a poesia do nosso autor (é ele próprio) começou por chocar". (p. 131). Quanto à temática, afinal esclarece: "E não haverá nisto uma como tentativa de fundir suas duas tendências antagônicas – uma romântica, ou barroca, para o particular e o estranho, o individual e o transitório, outra, clássica, para o geral e o comum, o universal e o permanente?" E conclui: "Creio não se poder observar o nosso autor sem lhe notar o movimento sobressaltado entre inclinações antagônicas e, do mesmo passo, ora o seu ímpeto para erguer o conflito desses extremos (tendência dramática), ora quer a sua penumbrosa intuição duma conciliação, ou superação, dos inconciliáveis, quer o seu salto dum a outro extremo (tendência porventura lírica ou mística)". O poeta, como se vê, reconhece a herança barroca em seu estilo literário.

2. SITUAÇÃO HISTÓRICA DO TEXTO, ESTILO DE ÉPOCA

O movimento poético de *A Águia*, liderado por Teixeira de Pascoais, revela apenas uma fase do saudosismo e sincretismo literário em Portugal. O Modernismo propriamente dito surge, após a implantação do regime republicano (1910), com a publicação do primeiro número da revista *Orpheu* (1915), num movimento estético de intercâmbio entre o Brasil e Portugal, pois a idéia nasceu de um entendimento entre Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho. Note-se, porém, que o livro *Dispersão*, de Mário de Sá Carneiro, é de 1913, obra publicada já dentro do espírito moderno.

Saíram dois números da revista *Orpheu* em 1915. Como mais tarde deveria ocorrer no Brasil com a famosa *Semana da Arte Moderna*, realizada em São Paulo, em 1922, a revista procurava irritar o burguês ou escandalizá-lo, conseguindo inteiramente o seu objetivo e logo se esgotando o seu primeiro número. Além de Ronald de Carvalho, há outros escritores brasileiros no movimento, como o poeta neo-simbolista Eduardo Guimarães. Isso vem demonstrar mais uma vez que a tese de Bowra (in *The Haritage of Symbolism*), no sentido de que a estética simbolista preparou o terreno para o advento do Modernismo, tem perfeita procedência . O verso livre simbolista, em distribuição complementar, já era o primeiro passo para a livre métrica do Modernismo. Além disso, o Simbolismo quebrou o mármore da Língua literária parnasiana, reestruturando os elementos lingüísticos do verso em termos de flexibilidade expressional e musicalidade. Não admira, portanto, que os modernistas de *Orpheu* recebessem a herança estética simbolista para levá-la às últimas conseqüências. Herdeiro do Simbolismo tanto é Fernando Pessoa como Sá-Carneiro. O próprio paúlismo (de paúis), de Fernando Pessoa, não passa de um refinamento de processo simbolista. Mas *Orpheu* seria a soma e a síntese de todo o espírito moderno em Portugal. Em abril de 1916, Sá-Carneiro suicidou-se em Paris. O número de terceiro da famosa revista não saiu. Ficou, porém, a sua mensagem de renovação estética.

Recebendo a mensagem literária de *Orpheu*, a revista *Presença* (folha de arte e crítica), no dia 10 de março de 1927, nasce em Coimbra. O seu propósito é a difusão do Modernismo, tendo à frente então os jovens escritores: Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões e José Régio. O meio tradicionalista de Coimbra, entretanto, não parece que tenha sido adequado à sustentação de um órgão com tais propósitos. Entretanto, ao contrário da brevíssima duração da revista *Orpheu*, em 1931 a revista *Presença* já atingia o número 33, daí por diante sendo publicada sob a direção de Adolfo Casais Monteiro, indo até 1940. Dissidências internas respondem pelo desaparecimento da revista que teve em mira difundir o espírito de renovação modernista, introduzido na literatura de Portugal pela revista *Orpheu*, de breve duração e fecundas conseqüências. Na realidade, porém, a poesia presencista não

conseguiu superar a poética de Fernando Pessoa e Sá-Carneiro, que são até hoje os dois maiores poetas da fase inicial do Modernismo em língua portuguesa européia.

3. ANÁLISE DE UM POEMA

Vamos escolher, de *As Encruzilhadas de Deus*, o poema intitulado "O Jongleu de Estrelas e o seu Jogo". Em versos de arte maior (11 sílabas) combinados com versos de cinco sílabas, ritmo nativo da versificação galego-portuguesa admiravelmente recriado pelo poeta, o poeta igualmente reflete uma temática essencialmente barroca, mas de um barroco quevedesco e não de um barroco gongórico. No último dístico, notar a eclipse: "E outros brincarão *com elas*!" Notar ainda os casos de dupla pontuação expressiva, muito comuns em Régio.

Logo no início temos a visão do homem brincando com as coisas infinitas. Num circo, um malabarista joga com várias bolas ao mesmo tempo. No poema, as estrelas são as bolas do *jongleur*. Eis o primeiro dístico: "O *jongleur* de estrelas tem o pé de barro, | Tem as mãos de cinza..." Logo de início, portanto, o dualismo conflitual entre a terra (pés de barro e mãos de cinza) e o céu (as estrelas). Tem-se uma espécie de visão do homem mortal perante Deus. E esse jogo que envolve a terra e o céu, a carne e o espírito, o infinito e o finito se prolonga nos dísticos seguintes: "Sobre os pés de barro salta no infinito. Com as mãos de cinza movimenta os astros". São sempre as duas forças antagônicas exprimindo a bipolaridade de sua inspiração poética. Eis o terceiro: "O *jongleur* de estrelas tem os olhos fixos, | Mas em todo o corpo nervos dinamistas". Olhos fixos nas estrelas e nervos dinamistas num esforço para atingí-las, superando a força humana. No dístico seguinte, há esplêndida contradição poética: "Seus nervos dispersos dão um acorde único... | Não! seus olhos fixos é que olham mil pistas". Os olhos estão fixos, mas olham mil pistas... Trata-se de uma contradição hiperbólica tipicamente barroca, num paradoxo altamente expressivo dentro do poema. Compare-se o acorde único em relação aos olhos fixos, observando-se que o quarto dístico se opõe ao terceiro. Sonho e fantasia, dupla pontuação e imaterialidade é o que se tem no quinto dístico: "O *jongleur* de estrelas é mentira!: mente | Na retina fosca dos que julgam vê-lo". E o subjetivismo no sexto dístico: "O *jongleur* de estrelas não se vê de fora, | Por ser de mais belo!" O caráter imaterial e subjetivo do *jongleur*, como se vê, aparece aqui. As coisas mais belas são interiores, porque o essencial é invisível aos olhos, como está no *Pequeno Príncipe*.

No sétimo dístico, tem-se: "Ora um dia, o dedo do Senhor, clemente, | Tocar-lhe-á, misericordiosamente". O sentimento de religiosidade, no caso, não é idêntico ao de outro verso seu: "Deus sou eu chegado á perfeição". Com efeito, no caso do *jongleur*, o que se tem é a noção de Deus transcendente, capaz de vir e tocar com o seu dedo o corpo do homem. No segundo exemplo, o que se tem é a noção de um Deus imanente. A massa vocabular do advérbio misericordiosamente como que sugere a grandeza da clemência divina, pondo fim à vida de sofrimentos do *jongleur* em nome de uma vida de alegria eterna. Vem então o tema da morte envolto na fragilidade humana e na precariedade de todas as coisas terrenas: "E o *jongleur* de estrelas há-de desfazer-se | Sobre os pés de barro, sobre as mãos de cinza..." O espírito, portanto, vence a matéria, na linha do barroco quevedesco. E conclui o poema: "Do *jongleur* de estrelas restam as estrelas, | E outros brincarão com elas". O poema revela um sentimento de vida eterna envolto na problemática do tempo. O homem morre, mas a humanidade é eterna. Conflito de essência barroca que se resolve através do predomínio do eterno sobre o efêmero, numa espécie de poesia do infinito no finito.

4. SÍNTESE CRÍTICA

O grupo de *Presença*, embora cronologicamente posterior ao grupo de *Orpheu*, esteticamente nada lhe acrescenta. O legado estético do Modernismo de *Orpheu* pelos presencistas foi recebido com o propósito de difusão, não passando disso. E é curioso observar que o prestígio, realmente considerável, que José Régio desfruta perante o grande público, como assinalou Prado Coelho, se deve exatamente às características menos positivas de sua poesia, tais como: certo tom declamatório dos versos em prejuízo de uma contenção vocabular mais densa do ponto de vista estético; uma imagística fácil, quase sempre popular, sem a complexidade que os temas desenvolvidos pelo autor naturalmente exigem dele; e uma preocupação de tudo explicar, quase didaticamente, com medo de que os homens (sempre menos inteligentes do que ele próprio) não o entendam. Aliás, essa penetração do psicólogo e do ensaísta na poesia mata o seu lirismo, quando não o esfacela, destruindo-se o substrato lírico por força do espírito de crítico e de analista.

Na segunda fase de sua poesia, regride esteticamente, revitalizando o estilo de grandes líricos do século passado, afastando-se assim de qualquer experiência de modernidade. Na realidade, deixou de ser um poeta de vanguarda, enquanto o seu valor como crítico se desenvolveu consideravelmente.

Nada disso significa, entretanto, que José Régio seja um poeta de mérito secundário. Dentro do presencismo, o seu nome é um dos mais ilustres, ao lado do lirismo controlado de Miguel Torga. Nem mesmo a crítica que se possa fazer à sua obra é uma crítica privativa. Na verdade, depois de Fernando Pessoa e Sá-Carneiro, o Modernismo ficou aguardando uma geração que não apenas o difundisse, mas que sobretudo o levasse para frente a mensagem de renovação estética mais fecunda que já houve até hoje na literatura de Portugal. Régio é um dos melhores poetas de sua geração, não há dúvida. O seu lirismo de herança simbolista e barroca tem uma fase de plena modernidade, que vai até *As Encruzilhadas de Deus*. Daí por diante, a curva de sua evolução poética, no lugar de ascender, melancolicamente vai descendo. Torna-se mais fácil e mais acessível ao grande público, talvez por concessão, mas com prejuízo evidente de sua grande estética.

(1) Simões João Gaspar. Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa. Lisboa, 1964. p. 33.

1973 – n. 333 - p. 2

FERNANDO PESSOA NOS ESTADOS UNIDOS

Joaquim Montezuma de CARVALHO

Uma pacata vida de correspondente comercial e que publicava de vez em quando poemas em revistas literárias de efêmera duração. Uma curta e serôdia ligação romântica com uma rapariga chamada Ofélia. Tinha visões astrais, impregnadas dum fundo teosófico, ensarilhou-se com o mago Aleister Crowley, inventou um calendário anual de fácil consulta em qualquer língua quanto a nomes e outras classificações. Era afável, tímido, muito amigo de beber e fumava uns oitenta cigarros por dia. Nascera em Lisboa no ano de 1888 e falecera nessa cidade, em 1935. Freqüentara o liceu *Burban High School* na África do Sul e escrevera versos quer em inglês quer em português. Esse alguém foi nem mais nem menos do que Fernando Pessoa, sem dúvida, um dos maiores poetas deste século, que, segundo Roman Jakobson em recente artigo, emparceira com James Joyce, Braque, Pablo Picasso, Strvinsky, Lê Corbusier – é um esquecido componente duma notabilíssima geração. Quem o lê pela primeira vez, logo o associa com um Svevo ou um Jorge Luís Borges. E não o conhecer é o mesmo que desconhecer um Nerval ou um Apolinaire.

Abre assim a crítica do norte-americano Michael Wood para a revista "The New York Review of Books" e publicada no final do ano que passou. Uma crítica que logo me enviou o dr. Robert G. Coolmer, catedrático de literatura inglesa da Texas Tech University, na cidade de Lubbock do Estado de Texas. Collmer é um notável investigador da poesia e que comecei a entusiasmar pela obra de Fernando Pessoa. Muito em breve, na Sociedade de Estudos de Moçambique, teremos uma sua palestra sobre a poesia de John Donne, "The Key to Modern English Poetry". Um poeta que é a chave de toda a poesia moderna. Um poeta que Fernando Pessoa estimava grandemente.

O prof. Robert G. Collmer é um mestre de literatura comparada. Seu nome está ligado aos mais importantes centros internacionais de literatura comparada. Sendo o especialista ilustre que é, toda a próxima atenção que preste a Fernando Pessoa, escritor bilíngüe, se revestirá do maior interesse.

Collmer apressou-se em me enviar a crítica de Michael Wood, comentador de "The New York Review of Books". Sabia que me ia dar uma grande alegria. A cultura portuguesa tem vivido num desmazelado "tibetíssimo" e que só explico pela atávica e ancestral "inveja ibérica". Espanhóis e portugueses são os primeiros a dizer mal do que pode construir os títulos do seu maior orgulho e gênio. E se algum valor rompe a sinistra barreira do silêncio, isso se deve a outros que não aos da própria casa...

É o caso de Fernando Pessoa nos estados Unidos da América do Norte. Dois livros, nada menos do que dois livros a divulgar a poesia de Fernando Pessoa, acabam de aparecer na terra de Walt Whitman, "cantor da fraternidade feroz e terna com tudo, / grande democrata epidérmico, contíguo a tudo em corpo e alma, / Carnaval de todas as ações, bacanal de todos os propósitos, / irmão gêmeo de todos os arrancos, / Jean-Jacques Rousseau do mundo que havia de produzir máquinas, / Homero do insaisissable do flutuante carnal, / Shakespeare da sensação que começa a andar a vapor, / Milton-Shelley do horizonte da Electricidade futura!", tal como cantou embriagado e feliz – cantou na "Saudação a Walt Whitman", 11-6-1915 – o heterônimo Álvaro de Campos, discípulo ideal do grande Whitman, poeta de cabeceira de Pessoa. Agora são os norte-americanos que saúdam Fernando Pessoa, num justo e elegante gesto retribuitivo. Dois livros acabam de aparecer na América do Norte e não por iniciativa de

portugueses “da lusitana casa bem-amada”. São: “Fernando Pessoa: Selected Poems” (edited and translated by Peter Rickard, University of Texas Pres,, 189 pp., $ 4,75; $ 2,25, paper) e “Selected Poems by Fernando Pessoa” (translated by Edwin Honig; Swallow Press, 170 pp., $ 8,00). Livros volumosos e, para a bolsa portuguesa, até algo dispendioso. Mas a América do Norte, amigos que lhe chamais rude e materialista, também investe dinheiro na Poesia!

Michael Wood faz a resenha crítica destas duas antologias para a mais importante revista literária de Nova Iorque. Tenho-a debaixo dos olhos estupefatos e não encontro palavras para testemunhar a Collmer a grande alegria que me deu!

Escreve, em continuação Michael Wood: “Tal a diversidade de Fernando Pessoa que nenhuma antologia poderá fazer-lhe inteira justiça. Mas esta circunstância não é motivo para sermos ingratos para com estas duas versões inglesas, que são as primeiras a reunir tão abundante poemas de Fernando Pessoa. Pode até sofismar-se. Peter Rickard como tradutor é bastante cauteloso, deveras relutante em arriscar o estranho literalismo ou a cortante aspereza. Os significados completam-se e Pessoa afigura-se mais Vitoriano do que realmente o fora (amigo de termos como “erstwhile” e “afar”). Por seu lado, Edwin Honig perde-se num calão moderno e, às vezes, numa algaravia insípida (“go through the motions”) e comete muitos erros, ao passo que Rickard é escrupulosamente preciso. Todavia, uma série censura às traduções só se justifica, se cada um puder fazer melhor: eu tentei, mas foi em vão. Mas tanto Honig como Rickard tem muitos pontos de êxito nas suas versões. Seria, portanto, absurdo repisar nos seus fracassos”.

Michael Wood continua a sua apreciação comparativa entre os dois tradutores: “Para além dos poemas, há porém sérias diferenças entre as duas antologias. Rickard oferece-nos primeiramente um ideal contacto com Pessoa. O seu prólogo é um modelo de perfeição e lucidez. A coletânea de Honig é mais sucinta e excêntrica e o próprio livro sofre com erros de impressão, linhas em duplicado e uma pobre gramática (“Like Baudelaire and Rilke his elicits imediate rappor...”); leva uma introdução de Octávio Paz, o mexicano, e que Honig deve ter traduzido enquanto dormitava, pois está cheia de erros e palavras incompreensíveis”.

Mais afirma Wood: “Pessoa, em língua portuguesa, quer dizer “pessoa” e Fernando Pessoa, tal como John Donne, habituou-se a explorar o seu nome nos poemas. “The memory of another person”, lemos, “mysteriously mine”. Ou ainda: “How idyllie life would be if it were lived by another person”. Outra pessoa, sugere o trocadilho, que seria eu próprio ainda: um outro Pessoa. O que se torna curioso é que este trocadilho do nome é muito usado nos poemas que Pessoa assinava sob heterônimo. Um escritor que é um “outro Pessoa”, anseia por ser “outra pessoa”, ameaça conjurar uma série infinita de poetas que se sentiam infelizes em ser o que eram. Por outro lado, as outras criações heterônimas de Pessoa quase abertamente se contentam com a sua identidade e vemos nelas a dupla implicação dos trocadilhos. A pessoa, no mundo de Pessoa, é uma personalidade, um ente próprio, alguém mais real do que sae pode ser na difusa vida cotidiana – assim Pessoa o comenta numa carta quanto “à sua excessivamente multilateral” natureza. Mas uma pessoa é também uma máscara, uma personificação, alguém que conhecemos distinto de si próprio, um exemplo flagrante de dispersão. Não há salvação nas máscaras de proliferação, mas apenas uma articulação do dilema original. “Minha alma se reparte em pedaços”, escreveu Pessoa em seu nome próprio, e “em diferentes pessoas”. O insatisfeito Pessoa dos heterônimos, que acabo de referir, descreve num dos seus poemas a visão do seu ego imutável visto através dum espelho partido, e num outro poema descreve a sua alma com um vaso despedaçado, partido em mais cacos que a porcelana na sua contextura original.

Fernando Pessoa não foi um poeta mas muitos poetas. E o que eu atrás referi algo como pseudônimos, ele próprio o designou como heterônimos, assim os definindo: “eles fecharam-me dentro de mim próprio. Oh, mas eu fugi deles”.

Eis o texto integral da resenha crítica de Michael Wood. É ilustrada por uma originalíssima caricatura de Fernando Pessoa, assinada pelo artista D. Lewis, ano de 1972, e que reputamos a mais extraordinária caricatura que até hoje se realizou sobre a efige do nosso poeta de semblante semita. Um chapéu de abas largas e reviradas. Orelhas salientes. As guedelhas caindo sobre uns óculos de aro muito fino. Um olhar inteligente, tímido e que não converge com a nossa visão (é um Pessoa que não quer olhar de frente). Uns ombros raquíticos. E uma imensa caneta rascunhando umas imensas folhas... Deliciosa caricatura. Aí está o Pessoa que não quis dar nas vistas (e se o quisesse, talvez nem por isso tivessem reparado também nele). O Pessoa que toda a vida andou de caneta na mão: "a minha vida gira em torno da minha obra literária, boa ou má que seja".

Esta caricatura irá circular infinitamente. Todos os luso-brasileiros não tardarão em arquivar na sua memória deleitada. É positivamente genial.

Como se terá verificação esta "invasão" de Pessoa em território ianque?

Quero acreditar que não foi a ela alheia a presença do "estratego", o grande poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz. O mexicano, que tive o prazer de abraçar há um ano, tornou imensamente conhecido nos estados Unidos o nome de Pessoa através da antologia que, 1962, há dez anos, publicou pela editorial da Universidade Nacional Autônoma de México. A sua seleção, tradução e prólogo a Fernando Pessoa e heterogêneo, rapidamente passou a fronteira México-estados Unidos, porque o nome de Octavio Paz é imensamente estimado em terras do bisonte. Acontece que neste momento está lecionando na universidade ianque de Harvard, em Cambridge, a universidade preferida por um Jorge Guillén ou um Jorge Luís Borges e onde... se guarda a maior, a mais rica e gloriosa "Camoneana" de todo o mundo! Octavio Paz tem propalado a todos os ventos o nome de Fernando Pessoa. E é precisamente o prolongador da antologia organizada por Edwin Honig!

Estou em maré equinocial de Fernando Pessoa. Hoje mesmo acabo de receber carta de meu amigo, o escritor italiano Giuseppe Bellini, catedrático de literatura espanhola e hispanoamericana da Universidade de Milão. Bellini é o tradutor privativo de alguns hispanoamericanos como Pablo Neruda, Miguel Angel Astúrias etc. Bellini dirige, como conselheiro literário, a importante editorial "Edizioni Accademia", de Milão. Pois acaba de me informar que está no prelo da prestigiosa editorial uma antologia de Fernando Pessoa e também uma antologia da poesia portuguesa "del 900"; e que acaba de lançar a edição italiana de Murilo Mendes! Um Pessoa que vai circular por Itália em breve!

A maré aumenta. De S. Paulo , por via aérea, acabo de receber "Signos em rotação", de Octavio Paz (Editora Perspectiva, S. Paulo, 1972, 316 págs.). Trata-se duma tradução dum dos melhores livros de ensaios de Paz, em organização e revisão dos intelectuais brasileiros Haroldo de Campos e Celso Láfer. Os amigos Campos e Láfer abrem o livro, muito bem apresentados, com estas palavras: "Este volume reúne e apresenta pela primeira vez em português uma seleção de ensaios de Octavio Paz, nome dos mais significativos da atual literatura hispanoamericana e seu mais importante poeta-crítico". E Fernando Pessoa? O ensaio do mexicano sobre o poeta português também figura nesta edição brasileira, nela ocupando vinte compactas páginas. É o ensaio que viu a luz do México, há dez anos, e Paz, na ocasião Embaixador de México na Índia, me enviou de Nova Delhi para ser um dos primeiros, se não o primeiro, português a lê-lo. E a criticá-lo, pois imediatamente escrevi sobre ele para a imprensa moçambicana e mexicana.

Há dias publicou-se na revista venezuelana "Imagem", órgão do Instituto Nacional de Cultura e Belas Artes, no seu número 64, de 19 de setembro, o estudo "Fernando Pessoa e os seus heterônimos", seguido de várias traduções de poemas, tudo de autoria do escritor espanhol Antônio Fernández Molina, secretário da revista "Papeles de Son Armadans" que Camilo José Cela dirige em palma de Mallorca.

Também há dias tive a ocasião de comentar para “A tribuna” de Lourenço marques, o excepcional ensaio “Fernando Pessoa na África do Sul”, de autoria do professor brasileiro Alexandrino E. Severino que foi a sua tese de doutorado na Universidade de S. Paulo. Um ensaio publicado há poucos meses na revista “Alfa” (nº 15, 1969) da Universidade de Marília, Estado de S. Paulo, e composto por 118 páginas. Era o trabalho que faltava para averiguar até que ponto a presença de cultura inglesa penetrara no espírito de Fernando Pessoa. Um estudo que certamente os americanos Peter Rickard e Edwin Honig ainda desconhecerão, mas não tardará em ser conhecidos deles. Severino é um especialista de literatura norte-americana.

Estados Unidos da América do Norte, Brasil, Itália, Venezuela. Fernando Pessoa a circular por todo o mundo. Aquele Pessoa que só fazia viagens de Lisboa para cascais...

1973 – n. 337 – p. 11

FERNANDO PESSOA NA ÁFRICA DO SUL

Fernando Pessoa na África do Sul, de Alexandrino E. Severino, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília.

O volume traz de diversos artigos relativos à época em que o poeta português viveu na África do Sul, fazendo uma análise de seu aproveitamento escolar, as escolas que frequentou, até o final de sua educação inglesa.

1973 – n. 337 – p. 12

O PONTO MÓVEL

Maria Judite de CARVALHO

Gostava de compreender mas não consigo, é demasiado difícil para mim. Faço por me concentrar num determinado ponto, esforço-me depois por recuar no tempo, por recuar o mais que me é possível no tempo. Construo hipóteses, encaro possibilidades, caminho, perco-me de mim mesmo, já nem me vejo. A´s vezes fecho os olhos, tapo os ouvidos, não quero ver nem ouvir, não quero. É como se pairasse. Faço por me concentrar num determinado ponto, mas o ponto move-se, afasta-se, é cada vez mais pequeno, quase invisível, invisível. Estou perdido.

Volto apressadamente. Quero pensar como dantes pensava. Ter pontos de referência. Moedas romanas, esculturas romanas. Os romanos, portanto. E antes deles os celtas, os iberos. Mas antes? Mais longe? *Muito mais longe?* Sou um homem vulgar. A certa altura estaco, nem mais um passo. Diante de mim o areal imenso varrido por um vento que passou há minutos, há dias, há anos, há séculos. Há quantos séculos? Há milênios. Há quantos milênios?

Haveria homens no tempo daquilo? E animais? Animais decerto. Lembro-me de ter lido: "E disse Deus: produzam as águas com abundância répteis de alma vivente; e voem as aves sobre a face dos céus". Mas o meu problema continua sem solução. Porque no meu problema não há aves nem répteis de alma vivente. Quando aconteceu *aquilo*? Como? Qual o seu significado?

Vivo há muitos anos numa pequena quinta que cultivo, tenho um trator, uma escavadora e um arado eletrônico, e vários *robots*. É uma quinta longe de tudo. Vejo as máquinas trabalharem a terra, cuido delas, vigio com a minha mulher os trabalhos, leio os meus livros de mecânica agrícola. Perdão, lia-os. As coisas mudaram ultimamente. Em todo caso a quinta foi durante anos o meu mundo, aquele onde me era grato viver. A minha mulher também gostava do campo. Não tínhamos filhos nem ambições. O presente era o nosso tempo.

Todos os dias pela manhã dava uma volta pela quinta, a fim de verificar se tudo corria bem. Foi numa dessas voltas que avistei as moedas, brilhantes ao sol, por entre a terra avermelhada e fofa. Apanhei-as. Eram quinze moedas já bastante gastas. Levei-as para casa e a minha mulher, que estudou numismática, observou-as à lupa com atenção. Moedas romanas, declarou por fim. Sestércios do tempo de Cómodo.

Na manhã seguinte fomos os dois até ao local onde eu os tinha encontrado, fomos munidos de duas pás antigas que eu guardava num sótão por curiosidade, e cheios de súbito entusiasmo por uma velha, esquecida – ou abandonada – ciência. A minha mulher gostaria muito de possuir uma ânfora ou uma estátua – quase não dormira a pensar nisso – , e dizia-me com entusiasmo que a quinta podia muito bem esconder uma povoação romana. Encontramos mais algumas moedas nesse dia; ao fim da tarde uma bela cabeça de homem com a orelha direita quebrada. Nos dias que se seguiram continuamos a cavar em profundidade mas nada mais apareceu. Também em largura não fomos mais felizes. Dir-se-ia termos extraído daquele pedaço de terra tudo o que ele podia dar. Apesar disso, resolvi recorrer à escavadora. Não a tinha ainda utilizado por recear que as suas mandíbulas de ferro quebrassem qualquer objeto frágil. Estava, porém, fisicamente cansado, tal como a minha mulher, mas sem vontade de desistir. Pergunto agora a mim mesmo qual a razão por que me interessava muito mais escavar verticalmente do que no sentido horizontal. O que queria ou desejava encontrar? A minha mulher desinteressara-se do caso, não assistiu, portanto, a nenhum dos trabalhos que se

seguiram. “Já se viu que não há mais nada”, dissera, feliz com a bela cabeça de mármore, e esquecida de que fora ela própria a pôr a hipótese da existência de uma povoação.

Um, dois, três, cinco dias. Aos meus pés havia agora uma quase-cratera com uns seis metros de diâmetro, com uns dez metros talvez de profundidade. Parei a máquina, desci por uma escada de pedreiro. Todos os dias, depois de procurar na terra remexida, ia até lá em baixo ver o que se passava. Nunca passava nada.

Nesse dia, porém, passava-se o que quer que fosse, soube-o ainda a meio da escada. Ouvi. Um ruído estranho. Voz? Talvez não fosse uma voz de pessoa mas era uma voz sem dúvida, e suave. Pousei os pés na terra dura que os dentes da escavadora tinham arranhado em sulcos profundos e vi a caixa encostada a uma das paredes. Um tudo delgado, verde e vítreo, saia do solo, atravessava-a – dava pelo menos essa impressão –, escapava-se dela entrando de novo na terra. A caixa era transparente, e inofensiva à vista. Aproximei-me, ia tocar-lhe, ao de leve, a medo, mas verifiquei que a minha mão não conseguia avançar, era como se ali houvesse uma parede invisível. E a voz pôs-se a falar muito depressa, atropelando palavras que eu não sabia isolar umas das outras, como quem descreve uma coisa precipitadamente, agitadamente, com receio de não ter tempo para dizer tudo o que era necessário, ou com entusiasmo? Com entusiasmo porque ao fim de tantos séculos, de tantos milênios... E para além da superfície vidrada, bobinas enrolavam-se e desenrolavam-se, fitas cruzavam-se, esferas independentes resvalavam umas sobre as outras, lentamente quando a voz se atrasava, apressadas ou quando nela se sentia urgência. Sentei-me no fundo da cratera, a uma distância conveniente, tentei escutar. Uma voz, sem dúvida, mas de quem? Mas precisará de ser de alguém, uma voz? Aquela afigurava-se-me a voz das esferas tangentes, das bobinas por onde corriam fitas metálicas, a voz de tudo isso, mas também... Uma voz em todo o caso que contava – a quem? – , que transmitia – para onde - ? o que uns olhos (uns olhos?) *finalmente* observavam.

Quantas por esse mundo fora? Pensei. Quantas desde *esse* tempo, escondidas e à espera de que as fossem desenterrar? À espera de poderem dizer lá para cima – lá para cima, que tontice!... A contarem, em todo o caso... A prevenirem, decerto...

Sou um homem simples mas descontente. Um homem que para além do passado encontra o futuro. Um homem que gostaria de saber... Mas saber o quê? Um homem triste desde aquele dia. Os *robots* trabalham com eficiência, o trator e o arado também. A minha mulher sorri esquecidamente àquela cabeça de homem, de estranho olhar vazio. Deixei de ler; penso. Faço por me concentrar noutra coisa. Fecho os olhos, tapo os ouvidos para não ouvir. É num ponto, esforço-me depois por recuar no tempo, por recuar o mais que me é possível no tempo. Cobri novamente de terra a máquina – uma entre tantas! – que elas cá deixaram talvez na sua última visita. Tapei-a para não pensar nela e não consigo pensar noutra coisa. Fecho os olhos, tapo os ouvidos para não ouvir. É como se pairasse. Faço por me concentrar num determinado ponto mas o ponto move-se, afasta-se, é cada vez mais pequeno, quase invisível, invisível. Estou perdido.

1973 – n. 340 – p. 10-11

A MORTE DE FERNANDO PESSOA NA IMPRENSA PORTUGUESA DO TEMPO

Joaquim-Francisco COELHO

Não corresponde à realidade dos fatos a opinião, sustentada mais de uma vez pelo dr. João Gaspar Simões, de que a imprensa portuguesa teria noticiado com parcimônia a morte de Fernando Pessoa, ocorrida em Lisboa, aos 30 de novembro de 1935 (1). Parece pouco natural, de fato, fosse abordado de leve o. desaparecimento' de um escritor que, àquela altura, tornara-se por demais conhecido — sobretudo, e por singularidade, como articulista polêmico, visto que Orfeu, vinte anos depois, era uma tenda que raros recordavam haver lido — nos círculos intelectuais e jornalísticos de seu país. Com efeito, ao percorrermos os jornais portugueses do tempo, verificamos precisamente o contrário do que afirma o biógrafo oficial do poeta; verificamos, isto sim, copiosa informação sobre o assunto, desde a nota curta e imprecisa, alinhavada à pressa sob a emoção do momento, até a reportagem longa e meticulosa, feita com seriedade; fotografia, e multo destaque. Não seria descabido, por conseguinte, a bem da verdade e da escolaridade, contar o caso como o caso foi; afinal de contas, tudo interessa na história individual de um Fernando Pessoa, e já é tempo de admitirmos, sem circunlóquios, que biografia e fantasia, se constituem uma rima, por certo não propõe uma solução... Examinemos os fatos.

Ao que pudemos apurar, sete periódicos divulgaram o trepasse de Pessoa: *O Comércio do Porto, O Século, Diário de Lisboa, Diário de Noticias, Fradique, Bandarra* e *O Diabo*. Não sendo cotidianos, estes três últimos só se ocuparam do necrológio em seus dias normais de publicação, no caso, e respectivamente, 5, 7 e 8 de dezembro de 1935. Quanto à circunstância, à primeira vista estranha, de a noticia só começar a aparecer nas demais tolhas a partir de 2/12/1935, que é, também, por coincidência, a data do funeral – devidamente registrada no livro de Enterramentos nº 28, do Cemitério dos Prazeres, fls. 168, - eis a explicação: no dia seguinte ao da morte do poeta, 1º de dezembro, não circularam os jornais era virtude de um feriado nacional (o feriado comemorativo da Revolução de 1640). Vamos adiante.

Foi o *Diário de Lisboa* – onde Pessoa publicara, ainda em 4/2/1935, o artigo "*Associações Secretas"*, de forte repercussão em Lisboa e no Porto, e muito significativo para uma interpretação de conjunto do lado cabalístico de sua obra, - foi o *Diário de Lisboa* o primeiro a divulgar o óbito em sua edição de 2 de dezembro. Fê-lo sem economia de palavras às virtudes do poeta, já a partir do titulo da notícia, singularizado dentre os demais outros da p. 6 por um quase sensacional realce tipográfico: "Morreu Fernando Pessoa/o poeta do Orfeu/ e um espírito admirável de escritor". Este "espírito admirável" aparece de novo no corpo da noticia, que também alude, sempre enaltecendo o morto, à sua "crítica inteligente", à sua poesia cultivada "em moldes originais", ao seu "cabedal de cultura invulgar". Esquematizando-lhe em dois ou três traços a biografia, refere-se o redator à precocidade intelectual do extinto e ao fato de que cultivara as letras "sempre com amor, lendo incansavelmente tudo ou quase quanto se publicava". Lembrando o Pessoa burocrata, conclui num tom de queixume: "Mas como as letras em Portugal não sustentam ninguém, Fernando Pessoa empregou-se num escritório comercial, onde tinha a seu cargo a correspondência em línguas estrangeiras". Todos os cemitérios se parecem, já dizia um filósofo dos ossos, e poderia ter dito que os panegíricos fúnebres também, sobretudo quando escritos com tinta de

jornal. Este do *Diário de Lisboa*, por exemplo, não subverteu a regra: depois de associar-se à dor dos amigos do poeta, encerrou-se com uma apresentação de pêsames à família enlutada.

Igualmente longo será, no dia 3, o depoimento de *O Século*, de título severo e criminoso, encabeçando o noticiário fúnebre da p. 6: "*Necrologia*: Dr. Fernando Antônio Nogueira Pessoa". Além da filiação do morte, menciona-se aqui o nome de seus irmãos e cunhados assim como a sua posição de diretor do *Orfeu* e de diretor-colaborador, com Rui Vaz, da revista "Atenas" (sic, por "Athena"). Ao contrário da reportagem do *Diário de Lisboa*, que punha em 25 o número de parentes, amigos, e admiradores presentes ao funeral, a de *O Século* registra 41 nomes, no que parece bem mais completa, embora omita, é certo, duas pessoas não conhecidas pelo outro jornal: Antonio Botto e Almada Negreiros. Prova de que a cerimônia fúnebre foi bem mais concorrida do que sugere o dr. Gaspar Simões, mas sobretudo precioso subsídio, do ângulo da vida literária, para o futuro historiador do Modernismo em Portugal, a lista arrolada em *O Século* merece transcrição na íntegra:

"No préstito incorporam-se os srs. drs. Alfredo Guisado, Jaime Neves e Jaime Azanoal; Antonio Ferro, José Marques de Oliveira, Manasses Ferreira Seixas, Ângelo Martins Fernandes, Pedro Rodrigues de Oliveira, Joaquim A. da Silva Valo Lobo Fernandes, Mortinho (*sic*, talvez por Martinho) da Costa Rodrigues, F. R. Dias, Raul Narciso da Costa, D. Sara Félix da Cunha, Armando Costa, F. N. Gouveia, A. Allem, Ângelo Duarte da Silva Ramos, Vitor de Carvalho, Fernando da Silva, Martinho de Almeida, Afonso Lucas, Francisco Costa, Albertinho Soares, Nogueira de Brito, José Castelo de Morais, João Soares da Fonseca, Silvia Tavares, Antonio Pedro, Raul Leal, José Rato de Carvalho, Moutinho de Almeida, Armando Ferreira Rebelo, Antonio da Silva, Rozendo Jesus, Diogo Osorio Ferreira Rebelo, José de Almeida Roque, José da Costa Freitas, Eduardo Freitas da Costa, Fernando da Mota Gomes Silveira, Antonio de Sousa, J. Araújo, Augusto Ferreira Gomes, Vitoriano Braga e Augusto Santa Rita".

Ainda no dia 3, na coluna dos "Falecimentos", a ocorrência é assinalada (p. 6) em *O Comércio do Porto*: "Realizou-se, hoje, o funeral do poeta Fernando Pessoa, ontem falecido, autor insigne do *Orfeu*, cuja morte causou dolorosa impressão nos meios intelectuais. De espírito crítico admirável, Fernando Pessoa contava com 47 anos de idade. Deixa um extensa obra quase toda inédita e na sua maioria nas línguas portuguesa e inglesa". Como se vê, equivocava-se o redator da nota quanto às datas do falecimento e do enterro; mas com certeza não fantasiava, embora a traduzisse em clichês despersonalizados de imprensa, a emoção que na intelectualidade portuguesa do tempo há de ter suscitado uma tal morte. Quanto ao louvor aos atributos criativos do morto, também não poderia ser mais justo: bem antes de 1935, desde os tempos da *Águia* e do *Orfeu*, já Pessoa se havia superiormente imposto aos seus companheiros de geração, não obstante o muito que ainda existia inédito de sua obra, cuja publicação sistemática só a partir de 1942 iniciou-se pela Ática, após a antologia que colecionara a maior parte dos dispersos conhecidos, publicada nesse mesmo ano por Adolfo Casais Monteiro (Coleção *Antologia de Autores Portugueses e Engenheiros*, Lisboa, Editorial Confluência, 1942. 2 volumes).

Também será do mesmo dia 3 a grande reportagem do *Diário de Notícias*, divulgada, com retrato e incomum destaque, no canto direito da primeira página (2). Maiúsculo e apaixonado, o tom do cabeçalho – "MORREU FERNANDO PESSOA grande poeta de Portugal" – mantém-se inalterado ao longo do obituário. Assim, temos: "o poeta extraordinário da *Mensagem*", "o mais novo de todos os novos que em volta dele se sentavam", "seu espírito não abandonará nunca o coração e o cérebro dos que o amavam e admiravam", etc. Não interessa questionar aqui o estilo sentimental do noticiarista, no qual a emoção condiciona a adjetivação; importa, antes, reconhecer neste e nos demais obituários do tempo a estima que Fernando Pessoa – o artista, mas também o homem – granjeara entre seus contemporâneos. Estima que se manifesta com nitidez na oração fúnebre que Luis de

Montalvor, em linguagem algo decadentista, exaltou, em nome dos companheiros do *Orfeu*, não apenas o "poder criador" mas igualmente a "presença humana" do criador da "Tabacaria". Proferira à beira-túmulo no cemitério dos Prazeres, e transcrita sem erros tipográficos pelo *Diário de Notícias* (é parcial e gralhada a transcrição que dela efetuou o *Diário de Lisboa*), a oração de Montalvor não merece desprezo. Circulemo-la de novo, como documento de uma época, de um estilo, e principalmente de uma amizade:

"Duas palavras sobre o trânsito mortal de Fernando Pessoa.

Para ele chegam duas palavras, ou nenhuma. Preferível fora o silêncio, o silêncio que já o envolve a ele e a nós, que é da estatura do seu espírito.

Com ele está o que está perto de Deus. Mas também não deviam, nem podiam, os que foram pares como ele no convívio da sua beleza, vê-lo descer à terra, ou antes, subir as linhas definitivas da Eternidade, sem enunciar o protesto calmo, mas humano, da raiva que nos fica da sua partida.

Não podiam os seus companheiros de *Orfeu*, antes os seus irmãos, do mesmo sangue e ideal da sua Beleza, não podiam, repito, deixá-lo aqui, na terra extrema, sem ao menos terem desfolhado, sobre sua morte gentil, o lírico branco do seu silêncio e da sua dor.

Lastimamos o homem, que a morte nos rouba, e com ele a perda do prodígio do seu convívio e da graça da sua presença humana. Somente o homem, é duro dizê-lo, pois que ao seu espírito e seu poder criador, a esses deu-lhes o Destino uma estranha formosura, que não morre.

O resto é com o gênio de Fernando Pessoa".

A mágoa deste discurso refletir-se-ia por igual na atitude do *Fradique* – semanário que sentiu na morte do seu antigo colaborador "a morte do maior poeta português contemporâneo" (p. 8) – e na linguagem dos diretores *Bandarra*, para quem o desaparecimento do "grande poeta nacionalista Fernando Pessoa", autor de "obra notável", "cujo mérito irá crescendo à medida que o tempo fôr passando", representou "uma perda irreparável para a literatura nacional" (p. 3). Significativa foi a reação de *O Diabo*, se considerarmos que, jornal de esquerda, e oposicionista, não podia tolerar tivesse Pessoa ganho e aceitado, com *Menssagem*, um prêmio do então Secretariado da propaganda Nacional (já se abria, como se vê, a questão de *Mensagem*, livro exclusivamente louvado pelos "nacionalistas" e sistematicamente diminuído pela oposição). Com efeito, não deixou *O Diabo* de sublinhar, em Pessoa, "certas sombrar saudosistas que o prendia ao passado", embora sublinha também que ele "não teve a intenção de apregoar coisas e sentimentos encanecidos pelo tempo, nem tomou a sério certo lirismo mórbido tão de agrado dos inovadores de Alcacer Quibir". De qualquer modo, e mesmo tecendo restrições aos aspectos porventura "contraditórios" do Pessoa artista, cuja multiplicidade criadora "levava-o, algumas vezes, a aceitar temas sem os sentir" – a contradição, no caso, também tinha que ver com o problema do "fingimento" em arte, e, por conseqüência, com o drama em gente heterônimos, cujo alcance metafísico segue escapando a muito crítico pessoano – de qualquer modo, *O Diabo* reconheceu no criador de Alberto Caeiro um poeta "diferente e rebelde" e "uma das mais curiosas e complexas figuras literárias da sua época" (p. 7). (3)

Junte-se ao coro destas homenagens, a homenagem que ao ilustre desaparecido prestou-lhe *a Presença* de julho de 1936 – a qual se poderia agregar, agora no plano da grande literatura elegíaca, os dois belos, mas desigualmente lembrados, episédios de Antonio Botto e de Gil Vaz (4) – e força é concluir, no espírito do discurso de Montalvor, que o lírico da "Autopsicografia" ingressou na morte sob o protesto público de seus contemporâneos, ainda agora frustrados com a perda de seu convívio.

NOTAS

(1) “Noticiaram os jornais a morte do poeta anônimo (*sic*) com a parcimônia com que os jornais noticiaram a morte das pessoas que neste mundo morrem para que a sua vida comece. Além, isto é, no espírito universal que habita”... etc. J. Gaspar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, Lisboa, Liv. Bertrand, s/d., V. II, p. 356. Reeditando em 1971 esta obra, Gaspar Simões removeu, do parágrafo acima, o insustentável adjetivo “anônimo”. Preservou, entretanto, o resto, reincidindo neste e noutros enganos que fizeram de seu livro, fundamental a mais de um título, a biografia que poderia ter sido e que não foi.

(2) No dia 4/12/1935, o mesmo *Diário de Notícias*, na seção “Artes Plásticas” da coluna *Vida Artística*, publicava anonimamente esta nota, sem dúvida interessante para um futuro biógrafo do poeta: “Fernando Pessoa, o poeta que há pouco abandonou o transitório, era de grande insensibilidade perante as artes plásticas. Segundo confessava, não sentia, nem compreendia sequer, qualquer manifestação artística que, como a escultura, a arquitetura ou a pintura tivesse uma representação plástica. Arte, para ele, era talvez o ritmo sutil do verso, a música na sua transitoriedade eterna, tudo aquilo que, apesar de passageiro, se gravasse para sempre, atingindo o Infinito. Uma só vez, Fernando Pessoa apreciou uma exposição de Arte. Foi na primeira exposição de José de Almada Negreiros. O grande poeta escreveu, então, no “Águia”, do Porto: “Que Almada não tem talento, manifesta-se em não se manifestar”. E, anos passados, quando Almada recordava aquela crítica, Fernando Pessoa repetia invariavelmente: “Ainda hoje estou para saber como fiz isso”.

Em nota intitulada “As caricaturas de Almada Negreiros”, à p. 312 de sua edição crítica das *Páginas de Doutrina Estética* (Lisboa, editorial Inquérito, 1946), Jorge de Sena voltou a referir a anedota, enriquecendo-a de detalhes novos e informando, com o rigor bibliográfico de sempre, que a crítica de Pessoa à exposição de caricaturas de Almada saiu in *Águia* nº 16 (2ª série) – Abril de 1913.

(3) Ao poeta e pesquisador Luis Amaro, que me informou da existência do *Bandarra* e de *O Diabo* na Biblioteca Nacional de Lisboa, e ao bibliógrafo Bernardo Santos, sem cuja colaboração não teríamos chegado a localizar estas duas fontes, aqui se registram agradecimentos.

(4) Originalmente divulgado no *Diário de Notícias* de Lisboa (30/11/1938), sob o título de “Poema de Cinza”, o conhecido epicédio de Antônio Botto veio a chamar-se, posteriormente, “À Memória de Fernando Pessoa”. No Brasil, onde parece gozar de maior prestígio que em Portugal, antologizaram-no A. Soares Amora, Massaud Moisés e Segismundo Spina no vol. 3 (Simbolismo e Modernismo) da sua *Presença da Literatura Portuguesa* (S. Paulo, Difusão Européia do Livro, 1961. pp. 251-252). Quanto ao poema de Gil Vaz – este Gil é irmão daquele Rui Vaz com quem Pessoa co-dirigiu a *Athena* – acha-se no nº 48 da *Presença* de 1936, já referida. Chama-se “Além”, é um dos belos sonetos fúnebres da língua, e nada justifica o esquecimento em que se encontra atualmente. Ei-lo, em transcrição integral:

Sobre Athena imortal o Corvo impera
Fitando negro a dor que se traduz.
Hoje Eleonora virtual conduz
As cinzas do que ardeu à sua espera.

Irmão do Gênio americano ele era,
Na Lusitânia teve a sua cruz.
E sob o frio da satúrnia Luz
Lhe foi perdida a própria primavera.

Trsite poeta do que não existe
Senão em amargura sublimada,
Dormes qual o Menino que sentiste.

Dos laranjares a brisa perfumada
Vai modulando num afago triste
A tristeza que foi abandonada.

1973 – n. 345 – p. 6

AS SOMBRAS

Maria Judite de CARVALHO

Fecha mais uma vez os olhos e ei-las que voltam, vagas, lívidas faces na escuridão do quarto. De nada lhe servem as pálpebras, de nada. São olhos de peixe os seus olhos redondos e desprotegidos. Há também algo de aquático nos rostos esbranquiçados, moles, ia jurar, que se movem ao retardador, flutuam indiferentes à gravidade, logo passam (ou se apagam?) arrastados por uma leve, invisível corrente submarina que se desloca da esquerda para a direita, sempre da esquerda para a direita como o seu sangue. Têm olhos? Terão olhos essas faces incertas e frias que a encaram, sim, que a encaram como um cego pode encarar outro cego? Encosta-se ao cotovelo, de coração grande e inquieto, a sua mão procura a pera da eletricidade. E a luz logo lhe traz serenidade e solidão.

Um quarto sem mistério, o seu quarto. Um quarto de quarenta anos, como é possível? Mas é. Um quarto de quarenta anos, como ela. Ali nasceu, ali passou a dormir quando os pais desapareceram, porque é o melhor quarto da casa, com sol, com espaço. Retratos de gente morta sobre a cômoda, papel a descolar-se nas paredes, teto de florão com um candeeiro a escorrer em abat-jour de cetim desbotado, em abat-jour que a mãe fez, coitada, aos serões. Ofereceu um igual a toda a família – tinham achado aquele lindo – em sucessivos, igualmente desbotados Natais. Há ainda ali no quarto, a lembrá-la, uma almofada com flores de lã, um napperon de filet. Trabalhos de senhora de sua casa, trabalhos desses. Ela nunca teve jeito nem tempo. Estudava, estudara. Ciências biológicas para ser professora. Bonita carreira para uma mulher, professora, achava o pai.

Pousa-lhe o olhar no livro que na véspera começou a ler, um livro útil, há muito que se deixou de romances de passar o tempo. Não se lembra quando isso foi, só que um dia aquilo lhe pareceu coisas com as quais nada tinha a ver.

Está semi-sentada, semiatenta, de olhar esquecido na parede fronteira, écran subitamente vazio, écran sem filme porque, a luz se acendeu sem o intervalo ter sido anunciado. Que estupidez insistir naqueles comprimidos! Pois não viu já que estão a fazer-lhe mal? O médico aconselhou-a a tomá-los com regularidade, a ter uma vida saudável, a praticar um desporto qualquer. Não sabia nadar? Não, não sabia nadar. Nem jogar o tênis? Não, também não sabia jogar o tênis, e não era agora, aos quarenta anos, que ia aprender. Respondeu com secura, olhou-o de alto como se pretendesse irritá-lo, o que não era o caso. Vá, diga, vá, continue, pensava simplesmente. Continue, porque não? Ele, porém, não continuou. Era um médico novo, bem educado, ou mal, é sempre difícil ter a certeza. Ela talvez o tivesse intimidado um pouco. Aquele hábito de falar com as alunas tornou-lhe a voz, áspera, a entonação agressiva. O médico limitou-se a escrever a receita, a entregar-lha. Que tomasse um comprimido ao deitar, dois se o sono não viesse. Que voltasse lá dai a uns meses. Que telefonasse se houvesse necessidade de telefonar.

Eles começaram então a aparecer, como se houvessem finalmente nascido, dela ou daquele comprimidozinho branco, para a noite líquida que a rodeava. Porque não telefonou ao médico logo no dia seguinte? Sabe lá! Há já oito noites que toma a droga – inofensiva, até crianças a podem tomar, diz a literatura inclusa – que a ela lhe traz aqueles rostos inacabados, desconhecidos, e, no entanto, tão seus, aqueles rostos sem rosto que se recusou a aceitar porque havia *os outros*, o pai e a mãe, e a prima Lídia casada com um engenheiro, e à engenheiro, marido da prima Lídia... Porque havia outros primos, embora afastados, e a gente

da rua, até a mulher a dias e a porteira... Porque havia acima de tudo – acima de tudo? – o colégio e a diretora-inquisidora e as colegas malévolas, e as alunas, claro está, as alunas que todos os anos se renovavam como células, e cujo olhar e cujo riso a haviam também condenado à solidão. Nesse momento pensa nelas, nas alunas, e vê-as culpadas de tudo, Elas. Já não a diretora nem as colegas nem os pais (que morreram) nem a mulher a dias ou a gente da rua. Elas, as rapariguinhas loucas de quem depende porque lhes ensina ciências naturais.

"Devias ter-te casado", disse-lhe há dias a Lídia, com aquela voz arrastada que sabiamente aprendeu a utilizar. "Agora sentes-te só, é normal". Não lhe perguntou: "Pudeste casar-te? Houve alguém para casar contigo? Houve alguém que *também* tivesse querido casar contigo?" Não, não lhe perguntou isso. Só disse que devia ter-se casado.

Tem quarenta anos, está magra 'e os cabelos começam a embranquecer-lhe, tem que os pintar com freqüência. Está amarga também. Não só a voz que lhe endureceu um dia, as rugas apareceram-lhe entre os olhos e aos cantos da boca sem dar por elas e de repente estavam ali.

Todas as manhãs, no colégio as meninas se sentam nas suas cadeiras. Ela fala, diz-lhes isto e aquilo. Elas fingem escutá-la mas vê-se que não lhe prestam grande atenção, é um escutar todo exterior, e quando ela se volta para o quadro passam papelinhos umas às outras, cochicham. Depois ela volta-se e ei-las que se fingem muito atentas. Coisa mais cruel e enganadora aquelas rapariguinhas de vida em punho, de felicidade lá adiante, nem crianças nem mulheres, rindo como doidas, sem saberem que os risos e as facas podem ferir do mesmo modo.

A mão não toca no livro, desceu, vertical, caiu, as pontas dos dedos roçando o chão. Depois, lentamente, ela apaga a luz. Espera ou receia? Talvez ambas as coisas.

Fecha mais uma vez os olhos e ei-las que voltam, vagas. Lívida faces na escuridão do quarto, movendo-se da esquerda para a direita, sempre da esquerda para a direita.

1973 – n. 350 – p. 6

LA RESPECTUEUSE ALLUMEUSE

Ruben A.

O contista e romancista português Ruben A. (Ruben Andresen Leitão) acaba de ser agraciado pelo Governo do estado de Minas gerais com a Medalha de Honra da Inconfidência, pelos serviços prestados à cultura luso-brasileira e à divulgação da arte mineira em Portugal.

Olha de olhar violentada no prazer de não dar prazer Mexe um pouco a canícula do pescoço olha de mistério sem nada por trás do palco, gosta que adivinhem complicações aos corações quando ela á singular do um plural que não existe Parece a quem se atenta mais ao olhar que está mesmo a fazer um primogênito com certa amargura de não dar ainda o pincho salto vôo eflúvio não-acadêmico não-doméstico não-matrimonial orgástica situação de credora no mundo misterioso do que alguns de mau gosto chamam gozo. Ela olha nos pés está quase na fronteira que não passa a pé, detém-se, atém-se fica de boca a boca nos olhos de serpente que enrola e desenrola antes de acabar a operação. Discreta quieta inquieta provoca voca por ali acima sem chegar a tocar com a luz que deita para o sinal vermelho se ver no olhar que desperta e aperta Dizem que o amor – os sábios e mais aperfeiçoados – é fluorescente e ela sente? Bamboleia passeia quase traqueia de encolhida discreta na coluna dorsalsedimentados os corpos que foram ao pé apenas desejo Cansada não eles estão Fixa sorriso num vitral pouco animal e ele de eles rodela a tecla que quer tocar Berimbau qual au aih por um tris ia apanhando mas era só o nariz nada mais e ela continua satisfeita de peita orelhuda *Les cris aigus des filles mouillées* é afinal ouve-se da geral a melhor terapêutica para ama boa condição humana E ela tenta discreta mistério de embrulho que lá tem o que se sabe e ela também sabe No fundo é encontro entre dois que se conhecem num combate igual cada um quer ter o que ao outro pertence no outro Desejo adulto de posse o seu a seu dono Olha fingimento requebra no sentar que não no andar tudo complicado de mistério tão simples de coragem sem aragem ouve com atenção deleita-se na canção adormece no reino dos lençóis sem sonho com sono e travesseiro numa camisa de cor lambida sem apertos só até joelho

Pouco depois neutralizou de conversa persa queria contar sem explicar atiçava mais de olhar aos pardais E no pequeno sussurro pia pia que pia a luz fosforescente ardente testemunhava que desta vez passava a fronteira para ver a Torre Eiffel desmantelada e o Big Ben em férias Qual quê Pezinho certo nem mais um passo aquém mas nunca além mar do lado de cá todos se cruzam sem mais exigências poucas fazências Esfinge era o Egipto quantas copiam sem ipto calculando que ninguém tem olhar de ver e ainda de equilíbrio no arame com guarda-chuva a proteger para cá pralá tátátátá e ela iluminada sem deixar ver a fluorescência decência concupiscência de anuência coragem na aragem Que alivio não tomar uma decisão conquente lá está olhos de serpente na verdadeira carreira de quem mente fala verdades. Julgava-se no equador olhos fitos na enseada á espera de neptunadas sereia de gravata dentes um pouco auto executivos brincalhona de língua rala quase seme sobrancelhas divertida de pantalonas pisando mesmo sem pisar os pés quase na alumiação que visão diz-lhe a imaginação come pão do dia que é o sintoma matrimonial da chatice sem pieguice Falta-te Amor? Sim, talvez, sou muito histeriosa. O quê? Uma gasosa! Ele estribicou tropeçando na gravata na gramática na grama na encosta dos vestígios de um polícia chamado consciência que a faz dormir sem sonho, sem nada, num dá cá toma lá Ah! não pode ser sem luz fluorescente nem quente só por fazer do alto da ligação de anel e de pé pra mão com o cortejo nupcial a dar golpes de cabeça empapado na memória dos que já lá vão e dos que ainda cá vão

chegar. Ela rodela simbolismo na nuca uca que não percebe afinal joga igual a mil e quinhentas outras que estão com o pé mesmo do lado de cá sem nunca verem a torre ele Pisa. Exercícios reais? Querem mais? O fogo queima e gente sua, fica com os dedos em pó de pedra. Jogo que não joga nem ela nem ninguém das mil e quinhentas virgens da aventura. É assim mesmo misteriosa sem mistério passeia-se encadernada um pouco encarnada, mais nada. Cabelo encaracolado! O quê? Onde? Ao pé da Torre Eiffel que lá está imperturbável, amaciável, lavável sem detergente nem para toda a gente Fuga da escada, solitária goste de recordar que uma vez viu através um bem humorado quase *gago* coutinho.

Um dia foi passear, ver quadros no jardim, sentiu um sismo no istmo do pensamento Ficou longe numa localidade à espera do regresso frente ao desejo de ver estrelas em noite de luar perto de lupanar com um príncipe de uma noite Olhos de serpente para pouca gente olhando desprezando, virando o número de uma entre mil e quinhentas visadas pela censura num mercado comum de amor que sente quem tem melodia de melancolia Na fronteira pé firme olho no chão cada olhão?! Entusiasmava os mais berbes, vinham à mão, outros de coleira farejavam o rabo davam o pelo para amaciar convencidos do repasto sem dúvida um pouco já gasto pelo consumo interno E de inverno, quente no preto, menos ajalecada mais atinada olhos saídos de labaredas *la source ardente* assim se diz quem acredita no cariz do milagre E ela esbelta de figura com arzito prestigiado raro nos Armazéns do Chiado gosta de rambóia para mostrar que é capaz de ficar uma noite inteira a olhar sem mexer a cabeça nem voltar o pescoço nem mais, apenas quando deitada que não sonha nem faz nada ora essa, homeça de queirós querem mais de tal igual a tantas mais que guardam a estima no solilóquio da liberdade mesmo ali certo certinho e Os Anos a Passar? Que terrível lugar comum e Os Anos a passarem mais e mais e ela aos pardais pela manhã dando de comer a quem tem sede e de beber a quem tem fome Gosta tanto de enquanto fala o olhar e os desprevenidos caídos de janela para o saguão ficam no chão ainda olham mais e mais sem cansaço sempre à espera de uma migalha de um atlântico sem desejos de associação Ela sabia sábia a rosas sem desejos de associação Ela sabia sábia a rosas com melancia agua-péde um só gesto e golo engolo também diz ela, veja como eu estou mesmo boa e ralo faz é-me igual, sente-se ali em frente ao pé de toda a gente, traga-me o pente, mais não está tudo encaracolado, de que lado? Ela levanta-se acente a luz e vê no dia que quem estava no frio era o congelo do corpo à fala todos iam assim o amor podia esperar, até quando? E nesta cerimônia de peito erguido ao véu e léu o olhar queimava de respeito nem mais nem menos era uma vez uma menina...

1973 – n. 351 – p. 11

PERSPECTIVA LUSITANA

Fábio LUCAS

Ao chegar a Lisboa, a gente traz a sensação de que vai redescobri-la, tanto já ouviu falar de cenários, episódios e pessoas. Tem-se inicialmente o impacto da beleza monumental de muitos edifícios, numa variedade de estilos que marcam épocas diferentes.

Depois a gente se acostuma com a cidade movimentada, cheia de bares e cafés, todos eles cheios de gente. Um jornal fala da presença de Rubem Braga na primeira página, "um dos escritores que melhor escrevem em português". Tão Brasil, penso, ao lembrar-me de um verso de Mário de Andrade.

Meu objetivo é conhecer os escritores, especialmente os romancistas. No Brasil já se nota que a ficção portuguesa contemporânea tem muito a ensinar. Trago, por exemplo, um questionário de Roberto Drummond, para uma entrevista ao "Estado de Minas", e dou com esta pergunta: "Assim como a critica (e os próprios escritores) brasileira levou um grande susto com o *boom* latinoamericano, não é provável que aconteça o mesmo com o romance português de após 1950 e que já deu autores importantes como Cardoso Pires (só há pouco tempo lançado no Brasil), Vergílio Ferreira, Augusto Abelaira, Ruben A., Urbano Tavares Rodrigues. para só citar alguns?"

Na Faculdade de Letras tenho dois apoios intelectuais: Jacinto do Prado Coelho e Maria Lúcia Lepecki. Estão capacitados a orientar-me neste laboratório da narrativa e podem facultar-me acesso aos principais arquitetos do reflorescimento da prosa de ficção em língua portuguesa.

Parto, portanto, para o conhecimento pessoal de alguns dos principais escritores de Lisboa. Preso no hotel por causa da chuva, li de um fôlego o romance *Bolor* de Augusto Abelaira (1ª ed. de 1968; 2ª, agora, de 1970). O autor é da primeira linha, tem invenção e densidade. Cria um caso de tensão e ambigüidade dentro de um diário programado para 115 folhas de um caderno. O vazio se povoa de ameaças e estas desabam sobre o narrador. Há um jogo sibilino de datas, de circunstâncias e acidentes. O livro deita raízes no lado absurdo da vida, quando a trajetória para o absoluto e a identidade sofre os abalos das forças exteriores. Ouve-se um diálogo entre o cálculo e o acaso, o livro convida a meditar.

Vim a conhecer o autor, que se publica desde 1959. Discute Filosofia, Política, Literatura. Guerra e Paz é um dos seus livros de cabeceira. Com ele estava Alberto Ferreira, ensaísta mais voltado para o pensamento que para a ficção. Autor de vários trabalhos publicou um livro em 1965 intitulado *Diário de Édipo*, cuja terceira edição, de 1971, é precedida de um atentado ensaio de Maria Lúcia Lepecki que considera a obra um romance de moderna concepção. O autor usa a palavra-agressão e se alista entre aqueles que oferecem a seguinte tipologia: "O novo romance e toda a área afim da narrativa contemporânea trata, assim, de pessoas não de personagens. Num certo sentido, é uma literatura apsicológica: quem pratica a ação é, no fundo, a pura *pessoa verbal*, e não mais a pessoa humana". Cuidamos, a seguir, de conhecer pessoalmente Vergílio Ferreira, apreciado autor de contos e romances, com breve incursão no ensaio. A sua carreira teve inicio em 1943, com a publicação do romance *O caminho fica longe*. Ele fala do período do neorealismo, fenômeno de após-guerra que envolveu a sua geração. Tem um ar sofrido e uma visão céptica do mundo. Relembra a importância das edições brasileiras nos tempos heróicos. Pôde ler autores que não chegavam diretamente a Portugal. Hemingway, por exemplo.

Expõe os caminhos da ficção, mostra-se em dia com o "nouveau roman", mas descrê de quase tudo, embora se confesse comprometido com a Literatura para sempre. Ainda bem, pois nós, os seus leitores, estaremos sempre voltados para a sua prosa carregada de dramaticidade. Conhecíamos o seu prefácio a *Rumor Branco* de Almeida Faria, onde expõe com propriedade o problema do distanciamento entre as gerações, revelando, embora, ampla abertura para as audácias dos novos. E Almeida Faria, de certo modo, contradiz o pressuposto de que a arte de narrar constitui território privativo da maturidade. Na orla dos vinte anos ousou uma novela experimental de êxito.

Solicito, Vergílio Ferreira narra a tragédia do escritor moderno. Fico a compará-lo com a estampa que eu havia visto na capa o livro de contos *Apenas Homens*. Valioso encontro tivemos, ali no Liceu de Camões, onde leciona, O romancista se revela modesto, quase tímido, embora faça perguntas enérgicas e comentários diretos. Lamenta que não teve sorte com alguns estudantes brasileiros que se dispuseram a escrever sobre ele.

Procuramos rever Ruben A., que conhecêramos em Belo Horizonte e de quem Lúcia Machado de Almeida fala abundantemente no livro *Passeio ao Alto Minho*. A última obra de Ruben A. que havíamos lido foi um conto, "La respectueuse allumeuse", publicado na revista *Colóquio/Leiras*. Levantamento astuto de um estado de alma, pontilhado de sugestões eróticas alçadas ao nível onírico, no caminho do êxtase à paz saciada, recoberta de inocência, claridade, instinto matinal.

Ruben A. é um intelectual refinado, conhece a boa, língua, aprecia os grandes autores, domina as artes plásticas, versa com autoridade alguns campos da História. Tem uma presença envolvente, possui o dom de admirar. Espírito generoso, portanto. Fala com paixão da obra de Miguel Torga, marco incontornável da Literatura Portuguesa. A obra de Ruben A., todos sabem, é um permanente diálogo do "eu" com o mundo. Um ato de descoberta, de inserção pessoal no cosmo. Sua autobiografia é um relato do processo de auto envolvimento com o universo, um movimento de expansão da consciência.

Da envolvência de Ruben A. passamos à vivacidade de Cardoso Pires. Discute a Língua, a Lingüística, o destino da cultura luso-brasileira. Acha a dicção brasileira (mais aberta, mais vocalizada), mais accessível aos estrangeiros. Recorda a sua experiência de professor na Inglaterra, quando filmes e discos procedentes do Brasil pareciam mais fáceis aos alunos. Fala de lugares e de pessoas que conheceu entre nós.

Trata-se de escritor por forte determinação. De vez em quando foge de Lisboa e fica a trabalhar num recanto onde possa isolar-se e se entregar exclusivamente à obra.

Devo ao poeta Carlos Eurico da Costa algumas das estimáveis aproximações com os escritores portugueses. Noto que aqui, em Lisboa, o escritor goza de melhor status que em qualquer outro lugar do Brasil. É cercado de melhor consideração geral, de maior respeito. Os jornais lhe dedicam maior espaço, ainda conservam a tradição dos suplementos literários.

Os editores parecem, na média, mais leais para com os escritores. Isso sem falar no trabalho gráfico, incomparavelmente melhor do que o que geralmente se faz no Brasil.

Não obstante isso, observo um tom amargo nos escritores daqui. Cépticos, sombrios, descontentes, sentem-se perdidos e não dispõem da festividade brasileira, com a qual vamo-nos distraindo das horas menos afortunadas.

A mente tecnocrata que empolga o Brasil parece que está abafando o estimulo à reflexão. O agir se tornou tão mais urgente que o pensar, que muitas vezes ocorre estarmos agindo impensadamente. Em Portugal, de modo inverso, algumas vezes o gosto da reflexão inibe as possibilidades da ação. É claro que cá e lá exceções haverá. Fique todo este comentário como as minhas impressões de primeira hora. Outras virão: as de segunda e, espero, as de terceira. Até lá.

1973 – n. 351 – p. 11

NELY N. COELHO ESTUDA ESCRITORES PORTUGUESES - I

Fábio LUCAS

Nelly Novaes Coelho está entre os estudiosos brasileiros que mais têm se dedicado à literatura de Portugal. Professora do tema na Universidade de São Paulo, USP, onde se doutorou em Letras com a tese "*Jardim das Tormentas*: Gênese do sistema temático-estrutural da obra de Aquilino Ribeiro", estagiou em Portugal como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1964 e 1971, a fim de completar pesquisas em literatura. Agora, Nelly Novaes Coelho acaba de regressar de Lisboa, onde fez conferências e autografou dois livros recém-editados em São Paulo sobre autores portugueses.

O primeiro deles é justamente a tese sobre Aquilino Ribeiro, analisado através das forças polares que alimentaram sua complexa obra, uma das mais importantes deste século em Portugal. Procurando nessa perspectiva revelar o autor, Nelly Novaes Coelho vai a seu livro de estréia, "Jardim das Tormentas" (1913), para encontrar a gênese da problemática-base, latente em toda a produção posterior, toda ela dividida entre pólos antagônicos: primitivismo/civilização e instinto/razão. Aquilino Ribeiro surge entre dois mundos: o da civilização burguesa/racionalista, cujo processo de desagregação já explodira naquele inicio de século em que nasce o escritor, e o da era contemporânea, que tenta redescobrir e redimensionar o homem e o mundo.

O segundo livro da professora e ensaísta de São Paulo tem o titulo de "Escritores Portugueses". Trata-se de seleção de artigos divulgados durante dez anos de atividades na critica literária na imprensa de Portugal e do Brasil (alguns textos apareceram originalmente no Suplemento Literário do "Minas Gerais"). Os escritores são sete romancistas de grande importância na literatura portuguesa: Aquilino Ribeiro, Assis Esperança, Augusto Abelaira, Fernando Namora, José Cardoso Pires, Ruben A. e Vergílio Ferreira. Indo de Aquilino Ribeiro a Vergílio Ferreira, os estudos revisados oferecem assim testemunhos da crise do mundo contemporâneo neste século, quando a própria imagem da condição humana é posta em questão e uma nova "imagem-do-mundo", incessantemente procurada.

Os dois lançamentos trazem o selo das Edições Quiron, que anunciam para breve "O próprio poético", do poeta e ensaísta português E. M. de Melo e Castro. Nelly Novaes Coelho dirige a Coleção Logos da Quiron, dedicada a livros de critica e história literária.

1973 – n. 352 – p. 2

O CONTO DE AUGUSTO ABELAIRA – I

Maria Lúcia LEPECKI

O texto dialógico

Dentro de uma linha que nitidamente se desenha desde as suas primeiras obras de ficção, Augusto Abelaira prossegue, em *Quatro Paredes Nuas* uma pesquisa formal e temática já com amplitude tratada em *Bolor*. Ambos os livros oferecem traços desconcertantes à análise, traços estes que se definiriam como uma aparente e significativa simplicidade de linguagem, um particular tratamento da personagem e o abandono das tradicionais estruturas de história, enredo e intriga.

Uma abordagem analítica de *Quatro Paredes Nuas* poderia partir da exploração de uma problemática geral do tema e da estrutura formal, redutível a poucas e significativas linhas-mestras. Nota-se uma ausência (ou diluição quase total) do *acontecer* da narrativa. Por outras palavras, nestes contos quase não há – se é que os há – fatos a sucederem-se em relação de causalidade e temporalidade. As personagens não praticam ações ou não as praticam da forma como estamos habituados a ver na narrativa "que conta uma história". Não amam nem odeiam, não se movimentam num espaço definido, embora se encontrem em *espaço significante* de natureza textual, não evoluem nem se modificam ao longo de diacronia vivida.

Pelo contrário, criam um acontecer típico na ficção de Abelaira: aquele que nasce e cresce na busca da palavra que expresse, a cada momento, o sentir profundo e o estado mental da personagem. O acontecer, portanto, em *Quatro Paredes Nuas* será a pronúncia da palavra problematizadora e a criação do diálogo. A palavra, sentida como contradição dialética exatidão/inexatidão, constrói a imagem lingüística das vivências interiores.

A centralização da totalidade narrativa no diálogo cria personagens sem história (entendida como sucessão de eventos contados), personagens em drama, em perpétua atualidade – em situação curiosamente próxima da que se encontra no texto teatral propriamente dito. Nasce assim uma *sincronia*, para cuja existência contribui a vida passada, diacronia tornada subtexto, de cada personagem. Todos os contos de *Quatro Paredes Nuas* são textos em tempo presente, ainda que este presente seja a síntese das experiências vividas no passado e desejadas para o futuro.

A situação dialogal reelabora, pois, as coordenadas temporais. Reelaborando-as, cria o eterno presente, o aqui e o agora, nascidos da palavra atualizada em discurso interrogador do mundo. A palavra procurada (nem sempre encontrada na sua pureza essencial) não apenas substitui o acontecimento, como se torna o único acontecimento possível nas várias narrativas. Torna-se palavra-idéia, palavra-fato, palavra-acontecimento tal como já ocorrera em *Bolor*.

A maioria dos diálogos de *Quatro Paredes Nua*, ocorre no momento critico de um casamento. Neste "lugar virtual" localiza-se o assunto de quase todos os contos: o casamento burguês como instituição em crise e como sintoma particularmente visível de crise estrutural que ao mesmo tempo o transcende e condiciona. No tratamento temático do assunto "casamento burguês" reside o interesse fundamental da obra literária de Abelaira justamente porque, sendo assunto, o casamento burguês não é, nem pode ser, o total conteúdo dos vários romances. Será apenas um dos muitos sintomas de alguma coisa de mais grave. Sintoma tanto mais aliciante quanto mais se perceba que a situação "casamento burguês" encerra em si uma

contradição: se *casamento significa diálogo* e convergência de vidas, casamento burguês significa *não-diálogo,* paralelismo de vidas. O *não-diálogo* (comunicação-comunhão impossível) tem as suas raízes na alienação. A existência do texto dialogal estriba-se num processo atual das várias personagens: o esforço de consciencialização e de superação dos limites que lhes são impostos.

Da tensão existente entre alienação e esforço de consciencialização surge, pois, o texto. Enquanto alienadas, as personagens de Abelaira albergam em si a estrutura que as destrói, são "hospedeiras" dela, pelo que expressam idéias e sentimentos "pré-fabricados" em frases também pré-fabricadas, fato de que todas as personagens têm perfeita. consciência. O simples fato de se saberem alienadas, por sua vez, é já um dado positivo: conhecer a alienação é (mesmo inconscientemente) buscar o saber critico criando a situação dramática dialogal. Falar torna-se o último (e único) recurso, porque é procurar e pronunciar a palavra e por conseqüência encontrar a idéia, o conceito. Em última instância, o ato da fala e do diálogo, sendo comunicação – ainda que frustrada, mas sempre esforço para denominar-comunicar – é uma forma de humanismo, a única possível. A nível do assunto "casamento burguês" e a nível da tematização do mesmo assunto, recusa-se o contexto, rejeitam-se as pelas, denomina-se a ideologia veiculada no quotidiano. Para além da palavra, nada mais existe, O texto mostra que é impossível a atuação: e mostra-o por não colocar qualquer situação em que as personagens atuem, O ato da fala (diálogo) é assim não só a única, como ainda, num certo sentido, a pré-ação. Se a palavra não rompe a cadeia do constrangimento, porque não lhe compete fazê-lo, também é verdade que, depois do mundo denominado a força que oprime a personagem torna-se mais fraca pela simples razão de ser conhecida.

A ausência textual de situações de atuação condiciona a circularidade do texto, onde não se apontam saídas ou soluções. A nível da explicitação textual e do estrato da personagem a palavra pode ser sentida como arma que não fere (de onde a presença já aludida das "frases pré-fabricadas"), como exercido momentâneo da inteligência critica, fadada à frustração porque imediatamente reassimilada pela ideologia estruturante do microcosmos (sinal de macrocosmos) "casamento burguês". Contudo, a nível do subtexto, portanto no estrato do leitor, a própria circularidade aparente "fechamento", é abertura para outros significados e aponta diretamente para a resolução (não explicitada) das contradições das personagens.

A problemática da alienação / desejo de consciencialização cria a importância de três elementos significativos, apresentados em variantes, nos contos de *Quatro Paredes Nuas*: a *palavra* (de que já apontamos aspectos significativos), o *culto do objeto* e, finalmente, o *teatro* (entendido como a "capa" de *aparência construída que oculta a essência destruída* ou em vias de destruição).

A obsessão do objeto talvez seja o sinal mais aparente da crise interna por que passa a personagem: indica a supremacia do *ter* sobre o *ser* e em conseqüência a supremacia do *parecer* sobre o mesmo *ser*. (O culto do objeto liga-se, desta forma e intimamente, com o problema do *teatro*, no sentido em que este é aqui entendido por Augusto Abelaira, ou seja, como fingimento). O objeto obsessivo reflete-se inclusivamente na visualização da personagem feminina, No conto "Teatro" bem como em "Quem me dera morrer", a mulher – símbolo cultural por excelência do processo de reificação – é vista pelo homem em "esfacelamento físico". Nunca é descrita na sua aparência física completa, antes apresenta-se partida – olhos, cabelos, selos, pernas – corpo físico, mas não vivo, porque destituído de *animus*. A integridade harmônica da pessoa física, que não pode ser sentida-conhecida pelo antagonista, como não o pode ser a pessoa ético-moral, esfacelada também esta nas palavras (de "empréstimo") que pronuncia em trágica tentativa de conhecimento e comunicação.

Em outras alturas, inocula-se no objeto um "valor mágico de transformador de situações". Tal valor mágico (cf. o candeeiro no conto "Quatro Paredes Nuas") só pode existir porque se transfere para o objeto o que seria pertença do *ser* – a atuação. No objeto coloca-se,

pois, a força transformadora que deveria existir na pessoa, sujeito da relação com o mundo. A mulher de “Quatro Paredes Nuas” transferindo para o candeeiro o poder de transformar uma situação, explicita a sua própria alienação. De sujeito possível torna-se objeto de um mundo cuja estrutura falseada, ela mesma, como elemento do contexto, contribui para que exista.

Invertidas as relações entre ser e coisa, o objeto (de que se detecta o valor mágico ainda no ficheiro do conto “O Arquimortes”), possibilidade, suposta pela personagem, de comunicação e de modificação, torna-se impedimento de ambos os processos e portanto impedimento de ser. Em última análise, o objeto envolve a pessoa e a destrói, substituindo a dinâmica (im)possível pela estática que se não pode superar.

1973 – n. 352 – p. 11

A CIDADE DAS FLORES

"A Cidade das Flores", romance de Augusto Abelaira, é o volume dois da Coleção Carave1as, na qual a Editora Civilização Brasileira incluiu alguns dos principais títulos da literatura portuguesa contemporânea. Aproveitando a publicação do estudo de Maria Lúcia Lepecki sobre o autor, apresentamos o texto do editor Mário da Silva Brito que nos introduz ao romance lançado pela Civilização Brasileira, tornando accessível ao nosso público o conhecimento de uma obra de Abelaira.

A apresentação de Mário Silva Brito é a seguinte:

Augusto Abelaira forma hoje entre os expoentes da ficção portuguesa moderna e *A Cidade das Flores* é, certamente, um dos melhores romances de sua autoria e da contemporaneidade de Portugal.

Nesta obra singular desde logo se colocam diante dos olhos e da inteligência do leitor, dois aspectos de igual relevância: o estilo e a técnica de composição.

Em Augusto Abelaira o idioma brilha de irradiante fluência. A linguagem apresenta-se cheia de nuances de luz para servir, com plena eficácia, aos diferentes estágios narrativos, tornando-se adequadamente expressiva de cada momento, cena, episódio, evocação ou simples descrição. Estruturalmente, a interpretação de planos, a justaposição e às vezes o contraponto do passado, presente e futuro, as idas e vindas ao tempo romanesco, dão à intriga contagiante tom de verismo e realidade, estabelecem imediata comunhão entre o universo erguido pelo ficcionista e o mundo pessoal do leitor, reativando neste emoções recônditas ou depositadas em seu subconsciente. Certas antevisões dos personagens, verdadeiros estados premonitórios angustiosos, ao se concretizarem, deflagram contundentes sentimentos de *pathos*, de drama e até de tragédia que ferem profundamente e esclarecem situações antes como que entressonhadas.

Na aparente simplicidade lingüística e narrativa de *A Cidade das Flores*, esconde-se um romance complexo, se bem que em nenhum momento hermético. É que nesse livro a ação transcorre também — e de modo intenso e perturbador — no plano da consciência dos personagens — consciência de que Abelaira invade para desvendá-la nas suas profundezas abissais.

A Cidade das Flores tem por cenário Florença, na Itália de Mussolini, antes do término da última guerra. Seus heróis são jovens empenhados na luta política, moços que se esforçam na oposição ao fascismo cada vez mais poderoso através de seus aparelhos repressivos. Mais do que isso, são jovens que se engajam no processo contestatório e se emaranham em dúvidas e vacilações, cientes do papel que pretendem ou esperam desempenhar mas também conhecedores de suas limitações individuais, angustiados pelo debate íntimo, o peso do *establishment* e a própria impotência.

Obra de ação e de entrechoques de sentimentos humanos — quer sejam os do coração, quer sejam os de caráter ideológico — *A Cidade das Flores* é igualmente admirável — estupendo mesmo — romance de idéias que focaliza toda a problemática e todos os traumas de uma juventude intelectualizada em face de seu quadro pessoal e do panorama político de um certo tempo histórico, de uma dada situação institucional que abafa as ilusões dos moços e lhes procura tolher os atos, envolvendo-se numa atmosfera de inquietude, desespero, indecisão ou extremadas opções.

A *Cidade das Flores* é, em suma, romance que propõe, em termos profundos, e através de obra de arte acabada, o problema crucial da liberdade. A liberdade — esse alimento dos homens que os ditadores, supostos deuses, logo abocanham na sua voraz fome de poder e domínio.

1973 – n. 353 – p. 2

"CHEGA A FINGIR QUE É DOR A DOR QUE DEVERAS SENTE"

O Conto de Augusto Abelaira – conclusão

Maria Lúcia LEPECKI

O teatro como sinal de uma situação vivida pelas personagens no plano do seu real objetivo correlaciona-se intimamente, em *Quatro Paredes Nuas*, com o problema da palavra que, na obra de Abelaira, em particular depois de *Bolor* é sempre artifício-artefato (palavras "bordado" ou "tapeçaria" em *Bolor*, "papagaio de papel" no conto "Nem mesmo Tu").

Sendo artifício, a palavra não é espontânea; sendo construída e buscada, constrói e busca uma situação em si artificiosa, embora bi-valente no seu profundo significado. A situação vivida aos contos dialogados deste livro é, pois, um artefato, uma representação da realidade, representação de que as próprias personagens têm nítida consciência. Porque é representação, o que se vive não é realidade: será antes a formulação desta numa inteligência e numa sensibilidade. Não sendo a *realidade em si* (Objetividade "laboratorial" das experiências-vivências das personagens) a representação não pode ser a essência e a substância, mas uma aparência criada na e pela personagem. Por sua vez a aparência só o é porque elaboração ("fingimento" e "mentira" no texto) da essência – pelo que a própria artificiosidade, como processo de auto-conhecimento constitui-se em manifestação da integridade da pessoa ficcional. Mais claramente: a criação da aparência é, na verdade a significação possível de um processo de devir.

A palavra organizada em discurso, artefato e artifício, que em si mesma encerra a dialética exatidão/inexatidão, se cria uma coerência (o texto e o diálogo) não necessariamente criará, a nível da personagem, a possibilidade de discernir entre aparência e essência do fato que a preocupa, da mesma forma que não permite ao leitor, freqüentes vezes, separar o que é imaginação do que é memória na fala da personagem. Ao jogo dialético inerente a toda palavra vincula-se, pois, ama problemática que se pode definir como contradição aparência-essência, fingimento e verdade, memória e imaginação. Os termos contraditórios (não dicotômicos) fingimento/verdade tornam-se de tal forma permutáveis que, em *Quatro Paredes Nua*, tal como em Fernando Pessoa, a personagem "finge a dor que deveras sente" (ou, permutando, "sente deveras a dor que finge" ou ainda, um pouco inala longe, "finge deveras – finge transformando em verdade – a dor que sente").

Vê-se, pois, que no jogo de palavras (e conceitos) que pouco a pouco se levanta, verdade e fingimento passam a ser valores de tal forma relativos que as palavras das áreas semânticas respectivas chegam a tornar-se vazias de conteúdo próprio, pelo que se pode inocular, a cada uma delas, o conteúdo do seu oposto. Da equivalência e conseqüente permutabilidade dos dois termos conformadores da área semântica total de *verdade* nasce a necessidade do teatro como uma das formas de tematização do assunto dos contos.

Antes de abordar, todavia, o problema do teatro, talvez seja de nos determos na aludida equivalência de antônimos, na contaminação-imbricação significativa de termos opostos, recurso semântico-estrutural (porque não só decorre da estrutura mental da personagem como condiciona a estrutura dialógica do texto) cuja função é veicular um conteúdo ético-ideológico. Se em "estado de dicionário" o termo *verdade* é antônimo exato ou aproximado de *mentira* ou *fingimento*, em "estado de texto" – deste texto – tal não ocorre. E

não ocorre porque fingir, mostrar a aparência é a única maneira pela qual a personagem pode existir. A atitude da mentira é condição, pois, da verdade textual.

Desde *Bolor*, com particular nitidez, na ficção de Abelaira a palavra que veicula a verdade é a que não se pronuncia ou não se escreve. Portanto, se levado o princípio às últimas conseqüências, para também ser verdadeira a sua personagem não poderia falar nem pensar. Não poderia exercer qualquer denominação do mundo e da circunstância. Se tal se desse, obviamente, o texto não existiria. Se ele existe, e em *forma dialogal*, com escamoteação quase absoluta do narrador, é porque alguém tala. Alguém finge e mente. Todavia, e ainda em sistema de contradição, a mesma palavra sabida e percebida como mentira é o único ponto de apoio a partir do qual a personagem pode conhecer-se e ao mundo. Pelo que aquilo que se sabe fingimento é crismado de verdade e vice-versa. Assim, todas as vezes que se raciocina no texto em torno do conceito de *verdade* e *essência*, dialética e contraditoriamente está-se a raciocinar sobre *mentira* e *aparência*.

A mútua implicação dos dois termos, que conduz à sua permutabilidade, veicula um dos problemas básicos do contexto em que se localiza o assunto "casamento burguês": o uso arbitrário da palavra que, deformada pela ideo1ogia quotidianamente assimilada, já não tem qualquer significado. Ou, o que é mais grave, e ultrapassando a dialética exatidão-inexatidão (denotação-conotacão) a palavra entra em outro jogo pelo qual pode significar, em momentos *variados, realidades absolvia a totalmente opostas*. A este propósito é elucidativo o segmento dialogal da pág. 45. Aí faz-se uma "enumeração dialogada" de expressões semanticamente esvaziadas pertencentes a vários registros de linguagem, desde o "convencional literário" até ao tecnológico. Segue-se-lhe a enumeração de expressões de linguagem política, também elas esvaziadas, porque já não correspondem a conceitos (objetos) determinados, antes servem de justificativa às mais opostas realidades históricas e sociais.

Como já se disse, a contradição interna da palavra (exatidão/inexatidão) prende-se ao problema do teatro, mais claramente talvez com o da *teatralidade das situações vividas*. Cada diálogo não é um ato espontâneo, mas uma situação criada, uma cena representada. Na representação, a personagem não é ela mesma, mas aquela que gostaria de ser (ou opostamente, aquilo que dela fizeram). Por sua vez, os acontecimentos sobre os quais conversa não são os que aconteceram, mas os que gostaria que tivessem acontecido. Representando, a personagem não é ela mesma; encarna em si *outro* (outro do passado, outro do futuro, outro em paralelo do próprio presente). O tema do teatro retoma, pois, o da alienação. Representar é também hospedar outro em si. Toda via, dentro do intrincado sistema de contradições dos textos de *Quatro Paredes Nua*, a representação não tem apenas valor negativo, não é só sinal de alienação. É também ato criador, uma produção de significado. Representando, a personagem cria alguma coisa que é, sem dúvida, e ainda que com modificações, distorções e "fingimentos", a *sua imagem e a sua semelhança*.

Ao criar imagem e semelhança a personagem busca, em atitude construída (de valor em principio negativo), mas em *construção de discurso* (valor sem dúvida positivo) a comunicação consigo e com o seu antagonista, representante da totalidade do mundo. Quer isto dizer que, mesmo para o auto-conhecimento, a exteriorização teatral (psicodrama ou análise "mutuamente diretiva") é necessária. Mais o será, talvez, para o conhecimento do antagonista. Por sua vez, a atitude teatral torna-se jogo aceite – em certas alturas nitidamente ritual esvaziado – e, como tal, nega a verdadeira comunicação. O drama destas personagens de Abelaira, como de todas as suas personagens, é saber que a comunicação real é impossível e que a comunicação possível é irreal, imagem, artifício.

A palavra que não diz (- palavra-mentira – e que, não dizendo, defende a intimidade desejada do ser, palavra herdada portadora do bolor do tempo) aliada ao *silêncio evitado* (porque nele se desvelaria a verdade temida) condicionam, por paradoxal que pareça, e em personagens cuja tônica é a quase excessiva intelectualidade, a necessidade da fala. Falar

torna-se ato de má-fé, mas ao mesmo tempo o único possível ato de salvação. A teatralização da vida é a vida possível, perigoso limite entre vida vivida e vida ficcionada. Da linha divisória entre as duas, nem as próprias personagens chegam a ter perfeito conhecimento. Criam, na sua representação, um círculo auto-limitativo. Andando à volta de si mesmas, repetem constantemente formulações e perguntas cujas respostas, inexistentes no texto, são encontradas pelo leitor no subtexto.

Por sua vez, a palavra tornada teatro tem imediata conseqüência na estrutura temporal dos contos. Abolem-se as divisões em coordenadas de presente, passado e futuro e tudo o que se diz no *agora* do diálogo tem imediata conseqüência na criação da temporalidade convergente, reconversão de todos os tempos em presente.

O tema do teatro não se mostra apenas no uso da palavra-arte-fato. As situações também o podem retomar. Veja-se o conto "Quem me dera morrer" em que o casal que conversa no carrossel se oferece em espetáculo aos circunstantes como estes, também são espetáculos para os primeiros. Outro recurso curioso assinala-se: a presença de "representações encaixadas", onde se narram cenas assistidas a que se atribui um significado qualquer, sejam elas cenas de rua (da "vida real" da personagem, ser em relação com outras pessoas, não apenas com o antagonista do diálogo) sejam cenas de filmes (da "vida representada"). No processo de representação encaixada, as personagens produzem textualmente a sua experiência à imagem e semelhança da experiência alheia. Contudo, resta a pergunta: até que ponto que foi visto no "écran" do cinema ou no "teatro da rua" traz em si uma carga de verdade essencial? Até que ponto uma experiência transmitida, transformada em discurso de qualquer natureza, seja ele literário ou cinematográfico, não pecará pela mesma problemática de artifício-artefato, não será ícone sem *animus* imagem vazia e insignificante? (A este respeito é sugestiva a rápida passagem em que se vê uma imagem de Cristo barroco transformado em objeto de decoração. O esvaziamento semântico do Cristo é o mesmo que ocorre na palavra e na representação encaixada – porque representação encaixada este Cristo também é).

Os textos de *Quatro Paredes Nuas*, apesar de tratarem o assunto "casamento burguês como estrutura decadente", apesar de o tematizarern na dialética verdade/fingimento com permutabilidade de termos, apesar de serem textos abertos, isto e, de não apontarem explicitamente soluções, pelo próprio fato de existirem trazem mensagem positiva no plano ideológico: a mensagem da consciência possível. Não importa que as personagens digam que a verdade é mentira e a mentira, verdade. Não importa que uma confusão de valores mais aparente que real, trespasse suas palavras e atitudes. O que jaz no fundo destes contos é a afirmação da maturidade e da humanidade através de dois atos complementares: a produção do discurso e a interrogação. Criando um contexto, ainda que artificial, onde possam livremente especular, estas personagens encontram-se no compasso de espera da ação e da consciência plena. A elas chegarão, sabe-o o leitor que com o texto se identifica, num tempo posterior ao discurso ficcional. Tempo de um subtexto complementar que a verossimilhança dos conflitos impede que seja anexado, até por alusões, ao texto real.

1973 – n. 353 – p. 10

LITERATURA PORTUGUESA MODERNA

LITERATURA PORTUGUESA MODERNA, Massaud Moisés, Editora Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

Para atender às necessidades de estudantes e professores das Faculdades de Letras, bem como de todos quantos se interessem por literatura, Massaud Moisés organizou este guia biográfico, crítico e bibliográfico, com a colaboração de membros do Centro de Estudos Portugueses da USP. É iniciativa única no gênero, permitindo ao leitor uma visão panorâmica da literatura portuguesa do século XX. Dados críticos e bibliográficos dos autores de Portugal aparecidos entre 1915 e 1965, ou cujas obras principais foram publicadas nesse período, serão encontrados nos verbetes do livro do professor Massaud Moisés. Alguns dos verbetes, de caráter geral, estudam o itinerário estético e o desenvolvimento dos movimentos literários do tempo, tais como o Saudosismo, Orfismo, Presencismo, Neo-Realismo e o Surrealismo, ou dão notícia da literatura de Angola e Moçambique da crítica e historiografia literária e do ensaio.

1973 – n. 364 – p. 2

AS PORTAS DE MARFIM DE CAMÕES - I

Heitor MARTINS

Iniciamos a publicação em três partes, do texto de uma conferência do professor Heitor Martins (Universidade de Indiana, EUA), na Universidade de Toronto, Canadá, sobre Camões e "Os Lusíadas".

Comemorar uma data é CELEBRAR o significado simbólico de um acontecimento. A última das grandes comemorações literárias em língua portuguesa foi a do quarto centenário de publicação d'*Os Lusíadas* de Luis de Camões. Assentada a poeira dos entusiasmos de 1972, talvez possamos tecer algumas considerações sobre o ato de celebrar *Os Lusíadas*.

No fim do ano de 1971, uma das revistas culturais mais importantes de Portugal, *O tempo e o modo*, publicou um longo editorial conclamando os intelectuais portugueses a não comemorarem o quarto centenário d'*Os Lusíadas* da maneira como se planejava. Numa prosa gótica, dificilmente entendida por estrangeiros, a revista explicava que comemorações deste tipo seriam motivadas não pelo Camões poeta mas pela ideologia que serve de esqueleto à sua obra máxima. As sugestões políticas são bastante claras e *O tempo e o modo*, cautelosamente, convidava os intelectuais da nossa persuasão a tomarem posição definida.

As comemorações quadricentenárias de 1972 não deveriam ser as primeiras e, na consideração do caso, o passado poderia ter uma lição que, sensata ou insensata, nos mostrasse se o temor do editorialista de *O tempo e o modo* seria infundado ou não. O exame superficial da história destas comemorações passadas é extremamente significativo.

Não conseguimos encontrar a menor evidência de comemoração, pública ou privada, em 1672, data do primeiro centenário. Camões, nesta época, já era reconhecido como o maior poeta da língua, amplamente imitado. Sua obra servia mesmo a uma longa controvérsia, na qual participaram Manuel de Galhegos e Manuel Pires de Almeida. A edição crítica que Faria e Sousa preparou já tinha 33 anos de público conhecimento e cerca de 15 edições portuguesas do poema haviam sido esgotadas. Uma nota importante: não há conhecimento, pelo que sei, de qualquer edição em 1672.

Em 1772 não conseguimos novamente encontrar referências a quaisquer comemorações. A data é, todavia, da máxima importância na história cultural portuguesa: foi então que o marquês de Pombal instituiu sua reforma do sistema universitário, cujos resultados são sentidos ainda hoje. O nome de Camões, já com projeção internacional, não surge citado nestas reformas. No campo das edições, 1772 vê apenas o aparecimento de uma descuidada série de obras completas.

Em 1872 – terceiro centenário – novamente nenhuma comemoração ou edições d'*Os Lusíadas*, embora haja duas edições em 1871 e três em 1873.

A conclusão, abrumadora, é simples: 1972 foi a primeira vez que se comemorou o centenário d'*Os Lusíadas*. Mais abrumador ainda é o fato de que, nestes 400 anos, Camões nunca foi esquecido.

Em 1780, segundo centenário da morte do poeta, João Xavier de Matos e Bocage, os dois mais proeminentes poetas da época, escreveram poesia laudatória comemorativa sobre Camões. Em 1880 celebrações importantíssimas tiveram lugar em Portugal e no Brasil. Os nomes mais importantes dos círculos literários de ambos países participaram: Machado de Assis e Joaquim Nabuco, no Brasil; Eça de Queirós, Teófilo Braga, Ramalho Ortigão, Antero

de Quental etc., em Portugal. Pode-se mesmo dizer que a Camonologia moderna começou em 1880.

E talvez aqui tenhamos posto o dedo no centro do problema: em 1880, as comemorações tratavam do poeta, o homem que morrera com seu país em 1580, e não das idéias que ele defendera em sua epopéia. Os homens de 1880 colocam Camões dentro de sua perspectiva e não o separam de seu contexto histórico.

Em 1880, Portugal estava enfrentando os mesmos problemas que em 1580, ou assim pensavam os intelectuais da época. A monarquia está reduzindo o país, da mesma maneira que a nobreza de 1580 ao ligar-se a Felipe II; a salvação nacional, em 1580 e em 1880, só pode ser conseguida através de uma afirmação da identidade portuguesa. Em *Os Lusíadas*, Camões põe sua esperança no rei – um rei logo desaparecido – e, seguramente, na nobreza que o acompanha. Esta nobreza prova ser absolutamente destituída da responsabilidade nacional que manteria íntegro o país. Em 1580, morre a ideologia que dera forma ao processo nacional d'*Os Lusíadas* enquanto cerne das aspirações nacionais. A morte de Camões tem assim um sentido simbólico, o "morrer com Portugal", como Garrett o via. (1)

Os homens de 1880 não querem "morrer com Portugal" mas "viver com Portugal". O que é necessário agora é uma afirmação crítica e realística; não os sonhos de glórias passadas mas a análise minuciosa dos problemas atuais.

Camões, em 1880, o grande poeta vivo da língua mas o ideólogo morto de idéias passadas, motivo de orgulho mas não de repetição. Em 1880, os críticos da sociedade portuguesa podem aceitar um Camões não simbólico, figura histórica cuja ideologia está morta para sempre e não deve ser ressuscitada para falsos sonhos presentes.

Eça de Queirós, por exemplo, é a melhor prova desta atitude. As claras sugestões camonianas do capítulo final de *O crime do padre Amaro* (escrito mais ou menos em 1880) e a alusão constante nestes *Lusíadas* do realismo que são *Os Maias*, mostram a ideologia prevalente na geração intelectual atuante em 1880. Não mais as glórias da aventura marítima, mas a chatice de uma metrópole provinciana: não mais o sonho de uma Índia fabulosa como galardão a ser conquistado, mas apenas o *chic* de uma viagem a uma Paris de *Cocottes*.

É importante considerar estas comemorações de 1880 – e a falta delas em 1872 – porque isto explica a ambigüidade de sentimento com relação a este grande poeta. Há aceitação de Camões como figura máxima da literatura em português, mas há uma constante dúvida sobre a viabilidade de se seguir a ideologia presente no poema nacional que ele constitui. Isto explica também a atitude de *O tempo e o modo*. O perigo de comemorar-se uma ideologia que fazia sentido em 1572, mas hoje é ponto de discórdia e atrito, é demasiadamente grande para que não tenhamos o problema sempre presente quando falamos em CELEBRAR *Os Lusíadas*.

Em apanhado da história de Camões na literatura de língua portuguesa, alguns fatos são extremamente perturbantes. Além do acordo geral acerca da qualidade artística d´*Os Lusíadas* e da sua posição de pré-eminência na tradição literária portuguesa, há pouca concordância sobre seja o que for.

Os Lusíadas pagam tributo a Virgílio – mas ultrapassam eles a epopéia latina? São representativos da expansão européia e o seu título implica pluralidade de heróis – mas em que medida representam a totalidade e diversidade do povo português? (Na descrição da revolução de 1383, porque dar toda a importância a Aljubarrata e a Nuno Álvares Pereira e não a Álvaro Pais e ao cerco de Lisboa?) Porque dar à aventura portuguesa de África e de Ásia tanto espaço, enquanto a da América – sem dúvida a mais frutuosa com o decorrer dos tempos – é reduzida a meia estrofe:

> Mas cá onde mais se alarga, ali tereia
> Parte também, co pau vermelho nota:

De santa Cruz o nome lhe poreis;
Descobri-la á primeira vossa frota.
(Canto X. est. 140).

Se descermos destas grandes questões a outras pequenas e pormenorizadas, defrontamos ainda os mesmos problemas: a possibilidade de preconceito político da parte de Camões, favorecendo os Dominicanos na política palaciana portuguesa e criticando os Jesuítas; - a falta de frescura da decisão das personagens humanas n'*Os Lusíadas* quando contrastada com a vividez e a carnalidade dos deuses mitológicos; - a ausência do enredo que mereça tal nome – etc.

Todas estas questões – com as suas implicações literárias, históricas, políticas e ideológicas – têm preocupado o Camonologista desde o começo do interesse crítico pelo poema. A falta de à-vontade em algumas respostas exemplifica-se pelo interesse contemporâneo na poesia lírica de Camões em detrimento da épica.

Oposta a alguma da melhor crítica elogiosa d'*Os Lusíadas* também podemos detectar tendência tenazmente negativa. Esta crítica tem sido sempre posta de parte sem ponderação – algumas vezes com o apodo de "inveja" – mas a sua persistência, com vários aspectos, é impressionante. Não estamos preocupados com a sua validez enquanto crítica mas apenas com a sua *existência*.

Começa com Manuel de Galhegos, nos anos trinta de seiscentos, e hoje estende-se ao sistema educacional brasileiro que relegou Camões para o limbo dos muito admirados e nunca lidos. Em Galhegos era crítica menor formal – o caso dos deuses "ridicularmente" transformados em peixes – mas alcança proporções universais com as declarações de José Agostinho de Macedo. A despeito da pouca compreensão mais tarde encontrada por esses críticos, um fato não pode ser contraditado: eles representam, pelo restante de sua obra, o mais alto nível de realização intelectual na sua própria época e não podemos condena-los sem ponderação. A autoridade das suas opiniões não pode ser tomada por Evangelho, mas também não pode ser posta de parte, como não tendo passado de divagações de idiotas invejosos, e assim tem sido geralmente feito.

Paralelas a essa tendência negativa, há duas outras atitudes mais facilmente identificáveis entre escritores criativos. Uma é a que louva Camões, mas considera-o desatualizado ou difícil. O poeta brasileiro, barão de Paranapiacaba, é exemplo extremo: Camões é o maior poeta da Língua, argumenta Paranapiacaba, mas o leitor vulgar e o estudante não o podem compreender. Precisa pois de ser "modernizado". Resultou isto em versão d'*Os Lusíadas*, feita em fins do Século XIX, em quartetos de alexandrinos para consumo popular. O que não se deve confundir com resumo do poema, preparado para leitores infantis, ao modo de Charles Lamb, pois é uma espécie de "tradução em verso legível".

Outra atitude pode ser detectada pela verificação da influência da dicção camoniana sobre a poesia de intenção épica em português. Pondo de parte imitações banais – as *Elegíadas*, e os *Afonsos Africanos* e *Macabeos* e *Viriatos Trágicos* e toda a corte de *Brasilíadas, Brasileidas, Brasileis, Cabraleidas, Joaneidas, Pedreidas* etc. etc. – torna-se claro que Camões não tocou, mesmo superficialmente, os melhores espíritos épicos que escreverem em português: José Basílio da Gama e *O Uruguai*, Antônio Dinis da Cruz e Silva e as *Odes Pindáricas*, Castro Alves e a poesia abolicionista, Guerra Junqueiro, Olavo Bilac e Fernando Pessoa.

Em alguns casos, há padrão duplo: só homenagem verbal é prestada a Camões, sem nenhuma correspondente influência temática ou estilística. É o caso de poetas como Bilac ou Fernando Pessoa. Este, por exemplo, diz-nos algures que gosta de "metade de Camões", explicando alhures que se refere ao "épico, não ao lírico", mas acrescentando imediatamente

que o seu mestre é Milton e não Camões. (2) E ao inventar a poesia mítica de Portugal, na *Mensage*, Pessoa claramente exclui Camões, embora grande parte da obra seja dedicada ao mesmo tema épico que *Os Lusíadas*.

NOTAS

(1) "E já no arranco extremo: 'Pátria, ao menos Juntos morremos...' – E expirou co'a a pátria" (Garret, *Camões*, 9, XXIII, 10-11)

(2) Fernando Pessoa, *Páginas de doutrinas estéticas*. Lisboa: Inquérito, 1946, págs. 178 e 230.

1973 – n. 364 – p. 3

CAMÕES A PALO SECO

Joaquim BRANCO

Metalingüística para “Os Lusíadas”, em nível crítico-recr(i,e)ativo, como uma dissecação a *palo seco*, no corpo do poema (a obra como processo).

Quatro movimentos mostrando o ofício do crítico atual; repaginador ou multiplicador da informação, a partir do código-mater.

Criação de um *para-texto* ou de um texto para leitura múltipla. Desvios semânticos. Bi-autoria. Substituição e troca de *textores*.

MOVIMENTO I – gráfico (abaixo) expositivo do *cacoete das rimas*, que poderá ser aproveitado para a maioria dos poemas rimados, com feições clássicas ou parnasianas. À procura do “desvendar” da rigidez formal, na sua origem. O resultado será a libertação das palavras que formam – no caso – o arquético camoniano, *desaprisionado* até a retórica poética.

Assim, surgem novos campos onde se espraiar o “novo” poema; são eles: o poema sem verso, o simples ludismo concreto (a concreção pura), a propaganda, a homenagem ao vale português, etc.

O espaço pontilhado funciona como silêncio, lembrando ao leitor aquilo por que ele já passou: recordações de ginásio, quando Camões era simplesmente analisado (e a procura de sujeitos e predicados era um navegar incerto no mar do texto), a música de estrofes soando como um hino, e às vezes até uma eloqüência ruibarbosiana, etc.

“.....forte
.....cercado
.....sorte
.....magoado
.....morte
.....livrado
.....perdido
.....apercebido” (1)

MOVIMENTO II – Trocando-se de lugar as palavras finais dos versos (onde cai o peso das rimas), atinge-se outra voltagem. O lúdico versus o semântico. Aparece então uma espécie de *rema-rema de rimas* que conduz o leitor-consumidor-participante a continuar o *jogo* através de toda a epopéia. Agora o poema é uma teia-labirinto percorrida e modificada até as últimas conseqüências. Ei-la:

E também as memórias *viciosas*
daqueles Reis que foram *devastando*
a Fé, o Império, e as terras *gloriosas*
de África e de Ásia andaram *dilatando*
e aqueles que por obras *libertosas*
se vão da lei da Morte *valorando*
cantando espalharel por toda a *arte*
se a tanto me ajudar o engenho e *parte*. (2)

MOVIMENTO III – Outro processo consiste em “esfriar” o retumbante camoniano com a fórmula-poema a *palo seco*, de João Cabral de Melo neto. Aí o conjunto toma a forma de vasos comunicantes onde as palavras de um e outro – Camões e João Cabral – se interpenetram, procurando melhores posições (quando começa a participação do leitor) além da simples colagem proposta inicialmente, e, o que é mais importante, compondo um todo plástico-contábile.

Radiopoemagrafia: de um lado, secura + engenharia + poesia; de outro, grandiloqüência + artesanato + poesia-história. Os dois blocos formam um só, e, em muitos momentos – com o exercício da leitura – enxugam ou melam, transbordam ou secam uma parte ou outra em que foi dividido o todo. Aí vai:

“*Se diz a palo seco* as armas e os Barões assinalados
o cante sem guitarra; que da ocidental praia lusitana,
o cante sem, o cante; por mares nunca de antes navegados
o cante sem mais nada; passaram ainda além da Taprobana,
se diz a palo seco em perigos e guerras esforçados,
a esse cante despido: mais do que prometia a força humana,
ao cante que se canta e entre gente remota edificaram
sob silêncio a pino, novo reino, que tanto sublimaram;” (3)

MOVIMENTO IV – Ressonorizar as estrofes, através da melopéia/fanopéia/logopéia de Mário Faustino. Assim, no lugar da aparição de Baco (deus-travesti) do famoso verso inicial de “Os Lusíadas” (“as armas e os Baões assinalados...”), leia-se, de “O Homem e Sua Honra”, esta referência-homenagem a Camões:

“Nosso inimigo toma nosso aspecto
para zombar da nobre nossa espécie:
e quem nos erguerá deste sepulcro?

Herói, vê teus barões assinalados:
escondem luzes feitas para arder
por todo o império; e nunca se contemplam
direito ao coração, antes de agir,
e querem reformar o reino sem
reformar as províncias;

A noite tomba, Jesus, e no céu
da tarde, onde os revôos de mil pombas
soltas pelo desejo de teu reino?
Todo este caos, Homem, para dizer-te
não seres Deus nem rei nem sol nem sino
dos animais, das pedras – ou dizer-te
ser débil cana o cetro que não podes
quebrar, ser de ervas más o diadema
que não podes cortar com teus cabelos!” (4)

CITAÇÕES:
Camões, “Os Lusíadas”, estrofe 35, Canto III;
Idem, Idem, estrofe 2, Canto I;
João Cabral, in “Quaderna” e Camões, in “Os Lusíadas”, estrofe 1, Canto I;
Mário Faustino, in “O Homem e Sua Honra”.

1973 – n. 365 – p. 8

CAMÕES DE CORDEL

Joel PONTES

Ainda na estréia das comemorações tetracentenárias *d'Os Lusíadas*, lembro dois folhetos de cordel circulantes no Nordeste do Brasil: *As Perguntas do REI a CAMÕES e O Filho de Camões*. Trata-se de poesia rústica, feita por e para gente semi-alfabetizada, e para analfabetos, por isso mesmo representativas da simpatia duma parte do povo – aquela que não tem voz nos meios literários propriamente ditos, e que constitui parcela ponderável, ainda, na população brasileira, que atualmente se alfabetiza e se torna, cada vez mais, urbana.

No caso do primeiro dos folhetos, endereços aos especialistas a questão de autoria. A página inicial do texto oferece, no ato, uma indicação discutível: "Autor: Severino Gonçalves de Oliveira". O nome deste poeta é bem conhecido, pois aparece nada menos de sete vezes no catálogo editado pelo Ministério da Educação e Cultura, como autor de outros tantos folhetos, entre os quais não está arrolado o do nosso interesse. (1)

Quanto à divulgação de suas obras, notamos que quatro não indicam em que cidade foram impressas e as outras são de localidades pernambucanas (Gravatá e Recife) e de Salvador, na Bahia. (2)

Sendo, pois, além de conhecido pelo povo nas feiras e mercados do Nordeste, experiente no gênero comércio de cordel, tudo indica não lhe ser estranho o costume de o autor dum folheto encerrá-lo citando o próprio nome. Neste, o das perguntas do REI a CAMÕES, a praxe é respeitada:

C amões desertou dali
I não quis mais brincadeira
R einou tristeza na corte
I nesta hora fagueira
L embraram este folhetinho
O trovador Oliveira

O nome do autor na derradeira estrofe é uma espécie de marca, das que os proprietários põem, gravadas a ferro incandescente, nas ancas dos animais, algumas de desenhos complicados e muito belos, como as conservadas no Museu de Antologia, de Natal, Rio Grande do Norte. A marca é um aviso que fica para sempre, e quando a rês muda de dono recebe outra, sem perder a antiga.

Ora, nestes versos citados aparecem dois nomes, um deles am acróstico, de letras deitadas, para se tornar mais evidente aos olhos dos leitores. É outra maneira tradicional de firmar, e tão do agrado geral que certos poetas não vacilam em alterar a estrofação sextilhada, acrescentando ou diminuindo o número de versos, como sacrifício literário à vaidade pessoal. Dita, que se chama na vida civil José Soares da Silva, usa como iniciais de acróstico *DILASS*, para obter à estrofação; João Martins de Athayde moderniza o último nome ao subtrair o *H* e transformar *Y* em *I*; mas o "famoso menestrel pernambucano" (3) tão apreciado por Leandro Mota, Leandro Gomes de Barros, um dos clássicos do cordel, fecha composições com estrofe de sete versos para aproveitar seu prenome, processo que também é o de Severino Cesário em relação ao segundo nome, o de Rodolfo Coelho Cavalcanti, que prefere o primeiro, e o de José Costa Leite, que termina em décima ou duas quintilhas para não perder Costa nem desleitar-se.

Quem é Cirilo? Terá composto o folheto de parceria com Severino Gonçalves de Oliveira? Tê-lo-á vendido sob condição de deixar seu ferro, como se faz ao gado, e Severino, por sua vez, negociado com o leitor-proprietário Alfredo Casado, cujo nome vem na capa? Será Cirilo o mesmo Severino, isto é, pessoa conhecida por dois nomes? O editor João Severo da Silva põe [ilegível], entre parênteses, depois do nome, e não é caso singular no mundo do cordel.

Homenageado o autor – quem quer que seja – com a preocupação de citar seu nome, tratemos do principal em relação ao folheto. Não é, esta parte, o interesse literário, se considerarmos a arte sob padrões eruditos. Os desacertos mais evitáveis lá se encontram. Cordel julga-se por outros padrões. Do ângulo literário, se no apegamos a isto, despontam no texto expressões populares ricas de lirismo ou sabor satírico, e talvez encontremos laivos de medievalismo e vôos inesperados da imaginação, mas tudo a ser medido pela falta de cultura dos autores e de público ao qual se dirigem. O que nos preocupa no momento é a repercussão social do nome de Camões, e Camões como personagem. Nestes aspectos é que valorizamos "As Perguntas do REI e as Respostas de CAMÕES".

Segundo o autor, o tipo foi enjeitado à porta dum fariseu a 24 de agosto – dia em que o Diabo anda solto, muito citado pelos cordelistas – dum ano que nãoindica, em cidade não localizada. Aliás, "não se sabe onde nasceu". Esta informação, note-se, serve para o épico português, mas também para um certo Camões que existiu entre Recife e Olinda, como se verá. O personagem do folheto estudou dos cinco anos, saindo, com esta idade, a viajar pelo mundo profetizando "presente, passado e futuro". Este nomadismo é outro dado comum.

O infante, de grande saber e atilado espírito, é decifrador de enigmas, como a quase menina Teodora, de João Martins de Athayde. Nos dois folhetos – como em outros, sendo "A Donzela Teodoro" aqui citado por ser dos mais célebres e conhecidos – o fulero se encontra nas perguntas e respostas. Camões está entre os sete e oito anos de idade quando o rei o chama "ao reinado" e lhe propõe trinta perguntas, que são como as moedas de Judas, miseravelmente traiçoeiras. Não se fornece justificativa para a resolução real. Camões deverá responder acertando; uma só falha determinará sua morte. Tão pouco o poeta popular se detém para condenar a ruindade do testacoroada. Tudo parece natural a todos.

O menino chega ao malsinado torneio "com amor", estranha disposição que só se justifica pela rima seguinte – "as ordens do Rei meu senhor" (4) – que contêm uma expressão tão freqüente nas estórias de trancoso (5) que se tornou obrigatória na fórmula de conclusão: "Entrou por uma perna de pinto, saiu por uma de pato, rei meu senhor me mandou que vos contasse mais quatro". É mais ou menos assim. As variações, mínimas, não excluem a expressão. Também devemos lembrar que existe muito disparate, nos folhetos, nascido de acomodações em relação a métrica e rima. No segundo, dois aqui citados, o filho de Camões vende uma máquina

por quinze nonileão
de dinheiro em ouro forte.

Retornemos a "As Perguntas do REI e as Respostas de CAMÕES". Chegando à presença real, o menino prediz que a tudo responderá e fala com despacho:

Faça lá suas perguntas
Que sou um pouco vexado (6)

Depois disto (estamos na metade da pág. 2, estrofe 6ª, contendo o folheto 16 páginas e 64 estrofes) o que se segue é como luta entre gato e rato em filmes de desenho animado. Perguntas e armadilhas não atingem o número estipulado pelo tirano caprichoso – trinta – porque nas alturas do terço Camões encontra meio de fazer o Rei banhar-se em merda e foge

deixando a corte em tristeza, não dizendo o autor se pela humilhação imposta ao poderoso ou se pela falta das brincadeiras do garoto, embora o povo leitor conclua pela segunda hipótese.

O personagem é tocado de simpatia, a sofrer desmandos, a falar e comportar-se como os nordestinos. Em parte alguma se alude à sua nacionalidade portuguesa ou à sua condição de poeta. Nem mesmo se diz seja Luis o seu nome de pia. Até, pelo contrário, em vez do "honesto estudo" apregoado pelo Épico, o Camões de cordel, em mais um dado de identificação com os leitores, refere, de passagem, "eu como tenho estudo" ... negando a informação anterior de Cirilo ou Severino Gonçalves de Oliveira, ou desvalorizando, através de topos de falsa modéstia, o "ler, escrever e contar", adquirido aos seis anos. O Rei insulta-o de vagabundo, bandido, danado (esta última é a palavra mais freqüente), irritado por não encontrar explicação para tanta resposta inteligente, e dá-o por endemoniado:

Pelo jeito me parece
Ser protegido do cão.
.....

O Rei disse, este danado
O cão é amigo dele.

O mandão está derrotado, sem ter conseguido baixar a grimpa do seu ínfimo súdito. O povo escuta essas coisas, lidas nas feiras, e sente-se consolado ou, pelo menos, compensado de frustração. Sem ser um herói desprovido de caráter – anti-herói – Camões sabe correr quando nota que as regras do jogo estão para ser desrespeitadas e vale o direito da força a ponto de ser traduzido em condenação à morte. Correr assim, para o povo, é mais uma prova de inteligência e picardia. Coisa de covarde é que não.

Eis aí um Camões brasileiro, o também chamado Camonge pelos ignorantes, que se prolonga em personagem (inteligente) de anedotas de todos os tipos, inclusive fesceninas, nas quais contracena com Bocage e poetas e políticos brasileiros de todos os tempos. Um Camões eterno, ou que se tem eternizado porque se moderniza, sem qualquer vinculo com o "português da anedota", o típico, ou qualquer outro português. Um tipo nordestino, que talvez muitos homens cultos desconheçam, vestido (conforme a xilogravura da capa do folheto) como um pelintra de setenta anos atrás. O detalhe é registrado porque o gravador popular não encontrou no texto, se é que o leu, nada que indicasse o tipo físico nem o traje de Camões. Pelas feições, pode-se dizer que cortou na madeira um "amarelinho" nordestino, a envergar as roupas mais antigas de seu conhecimento. Mais uma apropriação em nome da simpatia. Mais uma dimensão do mito popular.

Circunstância a ser considerada nesta altura: este Camões nordestino é proveniente direto de Luís Vaz de Camões, ou indireto, por via dum chiste do bispo diocesano D. José Joaquim da Cunha de Azevedo Coutinho, de Olinda? Francisco Pacífico do Amaral refere-se, em duas crônicas (7), a um poeta popular que existiu em Olinda e Recife, mais ou menos no ano de 1800, de vôo rasteiro, analfabeto, que "nunca conheceu seus pais". Este indivíduo ganhou amizade e proteção do bispo e o louvava em suas poesias, desde sonetos e églogas a improvisos provocados por motes. Vagabundo, foi pelo bispo, mais de uma vez, recolhido ao recém fundado Seminário de Olinda, para que recebesse as primeiras letras e tivesse casa e pão. Fugia sempre para a gandaia e, quando D. José perguntava por ele, o reitor respondia sorrindo: *Per tatom Olidam ambutal*. Informa ainda F. P. do Amaral que o bispo tê-lo-ia apelidado de Camões. Estaria nesta brincadeira a origem do personagem dos folhetos? De qualquer modo, o erudito sacerdote – 12º bispo de Olinda, entre 1798 e 1802, mais tarde de Elvas, inquisidor geral do reino, amigo de D. João VI etc. – não poderia ter pensado em outro, se não no Épico, fosse pela vida erradia do seu amigo pernambucano, fosse por outro motivo

qualquer. Em vão se procura em F. P. do Amaral e na leitura de segunda mão que lhe faz Pereira da Costa, em *Folklore Pernambucano*, noticias de ter sido este poeta popular um Camões – isto é, por antonomásia, homem de um olho inutilizado – mas até por isto pode ter sido alvo do divertido D. José.

O segundo folheto que completa esta notícia é o recente *O Filho de Camões*, do "Poeta Repórter José Soares", editando em convênio com o Departamento de Integração Comunitária da Universidade Federal de Pernambuco. Como cordel não traz data, no futuro saber-se-á que este é mais novo do que o outro pelo tipo de xilogravura da capa, onde a parteira aparece de calça comprida e cabelo unisex; pela menção do Departamento de Integração e da estação rodoviária (provisória) do Recife; pelo preço do folheto (o outro é anterior à reforma monetária do Brasil) e alusões a computador e automóvel Volkswagen.

Este filho difere do pai (que em tudo é um herói popular) no uso da inteligência.

O professor Camonzinho
filho do velho Camões.

é um anti-herói no inteiro decorrer do folheto, "quengo refinado", "sutil como o sono", "honrando o nome dos pais"... em suma, ladrão de nascença. Ama o roubo e o pratica com tanta graça que o autor só se preocupa com a vítima uma vez – no final, de castigo a Matos Além, um americano orgulhoso "igualmente a Pedro Cem". Castigo justificado pelo rifão popular que diz "ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão".

O costume de desdobrar personagem bem aceito em filhos e netos, além de comercial (que o digam o cinema e o prórpio cordel), é um acréscimo à glória do tronco de onde provêm. No caso, creditamos aos nordestinos mais esta provo de simpatia dos brasileiros pelo não de todo desconhecido – pelos nossos poetas populares – poeta português. Também aqui só o nome e o mito prevalecem. O "professor Camonzinho" podia ter outro nome e seria tão anti-herói como Pedro Malazarte, Canção de Fogo, o neto deste e tantos e tantos. Não estou comparando a categoria dos folhetos; apenas exemplificando anti-heroísmo. Importa mais salientar que, podendo tem outro, o personagem acarrega o nome célebre e a mesma herança de agilidade mental. A falta de caráter não lhe mingua o aplauso popular nem preocupa o autor. Estamos no domínio da comicidade e tanto faz dizer

Antes da galinha pôr
o ovo já era dele

como informar que era xexeiro (caloteador de meretriz) ou referir seu primeiro roubo, da bolsa da parteira que lhe ajudara o nascimento:

Antes de abrir os olhos
fez a tramóia primeira
roubou de cima da cama
a bruaca da parteira.

A preocupação moralizadora não existe e sim a alegria das "brincadeiras" e a presença dum tipo inteligente, desculpado, por esta condição, de quaisquer malefício que cause, sem serem distinguidos os que prejudicam à gente pobre dos que atingem uma sociedade da qual o homem do povo se vê enxotado: a dos que têm algo a perder. Nem por isto a polícia deixa de agir. Em determinado momento o filho de Camões é preso. Porém, ainda assim o autor encontra uma engenhosa maneira de amesquinhar os soldados e apresentar seu anti-herói como determinador da ação:

Por um cochilo de ótica
caiu nas mãos da Polícia.

Detalhe de meio. No finale maestroso, ainda é o Rafles nordestino quem, livre e milionário, recebe as homenagens de José Soares. O filho de Camões agiu todo o tempo como um completo individualista e enriqueceu ilicitamente, como qualquer ladrão vulgar. Ao povo não repugna que seja assim. Alguma coisa poderia dizer sobre o particular, mas não quero retornar a uma questão que me interessou já ao escrever sobre a reivindicação social nos romances de Graciliano Ramos. Refiro estes traços do professor Camonzinho como indiquei Camões indo à corte "com amor", e só. O mais, como diria o escritor vitoriano cujo nome não importa, é outra história.

NOTAS:

(1) Ministério da Educação e Cultura e Casa de Rui Barbosa – Literatura Popular em Verso (Rio de Janeiro), 1961.
(2) Pela ordem: O Exemplo do Homem que Atirou na Virgem da Conceição, O Valente Cascadura e o Mendonça do Pará e A Eleição no Inferno. Nas citações conservaremos a grafia dos autores. Aqui, trata-se de eleição.
(3) Leonardo Mota. Violeiros do Norte, 3ª edição, Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1962. Ariano Suassuna me assegura que Leandro Gomes de Barros é paraibano, do Pombal.
(4) Sem crase.
(5) Não de Trancoso, o contista, mas de fantasia, porque o apelativo transformou-se em substantivo comum, no Nordeste do Brasil.
(6) Vexado, no Nordeste, quer dizer apressado.
(7) F. P. do Amaral, Escavações – Fatos da História de Pernambuco, Pernambuco, Tipografia do Jornal do recife, 1884.

1973 – n. 365 – p. 9

AS PORTAS DE MARFIM DE CAMÕES – II

Heitor MARTINS

Acredito estarmos todos de acordo quanto a Camões ser o mestre sem paralelo da literatura portuguesa, o imenso gênio que deu maturidade à língua e criou uma obra capaz de suportar comparações com qualquer outra em qualquer literatura moderna. Também creio não terem sido simplesmente invejosos, endurecidos, insensíveis ou ignorantes da grande obra de Camões, José Agostinho de Macedo – e este poeta épico não influenciados pela sua grandiosidade ou pela sua dicção – José Basílio da Gama e Antônio Dinis da Cruz e Silva, Castro Alves e Guerra Junqueira, Olavo Bilac e Fernando Pessoa.

Este paradoxo pode ser explicado – julgo – analisando o conceito de Camões na escolha do gênio literário e do tratamento do mesmo na sua obra principal. Aqueles críticos e autores negativistas não estavam meramente imersos em erro tão óbvio que pode ser deixado passar sem qualquer comentário – as suas atitudes, inconscientemente, brotam de ordem diferente das considerações, sustentadas por áreas de desacordo já citadas; a relação exata de Camões com Virgílio; o tratamento da pluralidade de heróis pelo poeta; as implicações políticas d´*Os Lusíadas* nas intrigas palacianas portuguesas à roda de 1570; o paganismo estético do Poema e a posição exata do elemento humano como personagem e movimentador ativo dentro do tênue enredo d'*Os Lusíadas.* Análise do poema de Camões como epopéia – a significação do gênero literário e as ciladas temporais que o poeta enfrentava – parece-nos explicar o paradoxo. Tentarei, a seguir, lidar com alguns destes problemas. A parte principal deste trabalho trata da interpretação da história intelectual – com modesto salpico de sociologia da literatura – e só incidente na avaliação estética. Não representa esforço para louvar ou diminuir Camões – o que seria aplauso desnecessário a glória camoniana ou arrematada tolice. O seu interesse reside antes em explicar fato perturbante que persegue o Camonologista e, embora raramente confessado, é tropeço para a compreensão d'*Os Lusíadas.*

Os Lusíadas são epopéia secundária. Para citar C. S. Lewis: "o *secundário* aqui não significa "de segunda ordem", mas o que vem depois e provém do primário", sendo primários os poemas homéricos. (1) *Os Lusíadas* são tipo muito especial de *epopéia secundária,* pois não provém de Homero ou de qualquer perdida *epopéia primária* anterior portuguesa: provêm quase exclusivamente de Virgilio e, nesse sentido, são cronologicamente *secundário* duas vezes.

Os pontos de contato entre Camões e Virgilio têm sido largamente estudados: Epifânio Dias, em Portugal, e Afrânio Peixoto, no Brasil inventariam, com profusão de pormenores, os inúmeros momentos de tradução, referência, empréstimo e alusão que ligam os dois poemas. As diferenças entre eles, contudo, são mais importantes. Para citar C. S. Lewis: "A verdadeira questão é se qualquer desenvolvimento épico para além de Virgílio é possível. Mas uma coisa é certa. Se temos de ter outra epopéia ela terá de ultrapassar Virgílio". (2)

Camões liberta-se da servidão virgiliana em vários aspectos: a escolha de assunto contemporâneo, possivelmente sem valores míticos; a distribuição do meio do palco a várias personagens em vez da unidade do herói; a divisão de reinos (divino e humano) não tão claramente estabelecida em Virgilio. Mas não consegue rejeitar o elemento mais básico: o assunto épico virgiliano. Esta "invenção" virgiliana, como C. S. Lewis lhe chama (3), é o âmago do problema. Virgílio ultrapassou Homero por "inventar" poema o épico *secundário;* hipoteticamente, quem quer que ultrapassasse Virgílio teria inventado o *terciário*, em teoria

recusando o assunto épico tal como Virgilio o viu. Parece-me que Camões começou a caminhar nesse sentido – como o implicam as diferenças supracitadas – mas não alcançou a plena liberdade necessária a maturidade para além de Virgílio. Talvez porque condissesse melhor com a sua personalidade ou a sua ideologia, guardou o sentido de vocação presente em Virgílio, aqueles elementos de dever e desejo que compreendem os integumentos de um sistema social organizado. Os homens trabalham em Virgílio e em Camões para o engrandecimento da organização estabelecida em que vivem. Em Virgílio, a força diretriz é o dever para com o próprio individuo; em Camões, é a Fé cristã. Ambos têm a necessidade de obediência a Augusto ou ao rei português, como corporização do conceito de Roma ou de Portugal, e a única empresa gloriosa possível é o manter ou o expandir daquela condição.

O herói individual da criação virgiliana, ao qual é dada a tarefa de manter a civilização, é transformado por Camões em força coletiva para a expansão da "Fé e do Império" (Conto I, est. 2). Mas ao herói plural camoniano falta diversidade. Estes homens estão

> Por vos servir a tudo aparelhados,
> De vós tão longe sempre obedientes
> A quaisquer vossos ásperos mandados,
> Sem dar resposta, prontos e contentes.
> (canto X, est. 148).

A função do poeta, neste sistema do mundo, é

> Pera servir-vos, braço as armas feito,
> Pera cantar-vos, mente às Musas dada...
> (canto X, est. 155)

Assim o herói pluralístico de Camões torna-se unitário – o fiel guerreiro português, representativo do sistema estabelecido. Isto explica porque há completa ausência de personagem não-ortodoxo no enredo principal do poema (quer dizer, porque Aljubarrota e Nuno Álvares Pereira e não o cerco de Lisboa e Álvaro Pais), pois Camões quer sentir os Portugueses como unidade, absolutamente leais à coroa e a idéia de Portugal que ela representa.

O que começou como divergência, cheia de significado, de Virgílio torna-se, por fim, versão amaciada da mesma estrutura ideológica. O resultado – e eis o ponto de concordância entre muitos críticos – é que às personagens principais d´*Os Lusíadas* falta qualquer simpatia pessoal como homens. Para fazer citação, de história corrente da Literatura Portuguesa, por Antônio José Saraiva e Oscar Lopes:

> "Os heróis de Camões raramente parecem de carne; faltam-lhes caráter e paixões. São, em geral, estátuas processionais, solenes e impassíveis". (4)

Para romano de crença virgiliana, o "pius Aeneas" – com a sua religião de *moles*, trabalho esforçado, e o seu sentido da vocação do dever para com a tradição, este transformar dos resquícios do passado cai sementes do futuro – e fonte de inspiração. É o romano ideal, homem adulto, estoico de condição, cônscio do seu lugar segundo, depois da idéia abstrata da própria Roma. Tanto para o homem do Renascimento como para o moderno, esta idéia parece tolice completa. O homem é agora o centro das coisas. O conceito de Portugal não é o da *terra antíqua*, mas o do conjunto das pessoas que a habitam *agora*. A idéia de felicidade – conspicuamente ausente de Virgílio – é de superior importância. A pátria, tal como foi definida por um poeta romântico brasileiro, é "o lugar onde a vida temos sem pesar e sem

dor" (Gonçalves Dias). O herói camoniano – seguindo o padrão virgiliano – exclui o elemento mais básico do homem moderno: o interesse no próprio homem, em contraste com as pretensões de Tradição, Estado, Igreja.

Camões torna o seu herói entidade coletiva, mas quando nega as diferenças desta fase coletiva, retrocede ao herói unitário. Há uma cilada, contudo. A figura humana geral conseguida é um artifício, pois o homem virgiliano não pode ser revivificado. O sobrepujar de Virgílio, como começado, é detido por uma postura ideológica. A verdadeira transcendência do assunto épico, visto por Virgílio, será compreendida alguns anos mais tarde quando um cavaleiro errante, de triste figura, começar a sua longa peregrinação para corrigir os erros do mundo. Não esqueçamos, por agora, que o primeiro passo em direção ao cumprimento da tarefa é glória devida a Camões.

A mesma brecha entre a intenção: prístina e a execução posterior pôde ser vista se deixarmos a análise das personagens e do enredo pela da forma estética nas expressões lingüísticas.

Em uma das mais brilhantes interpretações recentes da epopéia de Virgílio, Viktor Pöschl chama a atenção para a primeira seqüência de cenas como antecipação simbólica do poema inteiro. Analisa a descrição da tempestade que arrasta Eneas para as praias de Cartago como

"o motivo musical que desde o princípio marca os acontecimentos com grandeza apaixonada e o demoníaco poder do Fado. Só a imagem do movimento mais forte, mais selvagem, da natureza – que tinha, é claro, sido transmitida através de Homero, onde primeiro foi erguida ao nível da Arte – parecia a Virgílio suficientemente grave e imponente para a abertura da sua epopéia romana (...) A seqüência de cenas dominada pela tempestade marinha antecipa o poema inteiro em pensamento como em disposição. É o prelúdio da obra, anunciando os motivos básicos à maneira de abertura". (5)

Para poema acerca de nascença, a idéia de movimento é perfeitamente delineada pela descrição de tempestade. Enfrentamos o impacto primero e a afirmação da vida. Eneas emerge como o "novo homem", o Latino, da semente do qual crescerá o Romano.

Os Lusíadas, contudo, são poemas de expansão e não do enformar de vida nova. O começo do poema, como em Virgílio, segundo Pöschl, funciona como motivo musical:

> Já no largo Oceano navegavam,
> As inquietas ondas apartando,
> Os ventos brandamente respiravam,
> Das naus as velas côncavas inchando;
> Da branca escuma os mares se tornavam
> Cobertos, onde as proas vão cortando
> As marítimas águas consagradas,
> Que do gado de Próteu são cortadas.
> (Canto I, est. 19)

A pesada repetição das nasais dá o tom *sostenido* a toda a cena: defrontamos o mar calmo, dura viagem havemos, mas concentrados na certeza de conclusão.

> Porém já cinco Sóis eram passados
> Que dali nos partíramos, cortando
> Os mares nunca de outrem navegados,
> Prosperamente os ventos assoprando...
> (Canto V, est. 37)

A idéia da expansão daquela certeza ideológica (“a Fé e o Império”) não pode ser descrita de outra forma qualquer. A procela virgiliana; mãe de desconhecida mas nova raça de homens que dominarão o mundo, Camões opõe os calmos caminhos marítimos de nova expansão de conquistadores ideologicamente seguros.

Esta imagem é cara á ordem estabelecida, então e para sempre. Quanto dela é verdadeira – pertence aos historiadores provam. Outros documentos literários da época – a *História Trágico-Marítma, o Soldado Prático*, por Diogo de Couto, as *Lendas da Índia*, por Gaspar Correia, e, acima de tudo, a Peregrinação de Fernão Mendes Pinto – parecem desmenti-la. Os mares calmos da ideologia camoniana eram na verdade incômodos e difíceis. (6)

Contudo, o tom fica dado para o resto do poema. É este tom que permite a intromissão de episódio cavalheiresco (os Doze de Inglaterra), cenas de amor (episódio de Inês de Castro) e descrições mais pequenas como a do Cruzeiro do Sul, do Corpo Santo e da Tromba Marinha. Todos eles são simples descansos no caminho, oásis em viagem longa e na mor parte monótona. Aumentam, pelo seu caráter suave e didático, a placidez do fio dos acontecimentos em geral.

NOTAS

(1) C. S. Lewis, A Preface to Paradaise Lost: Oxford University Press, 1942, pág. 12.
(2) Lewis, pág. 39.
(3) Lewis, pág. 35.
(4) Antônio José Saraiva e Oscar Lopes, História da Literatura Portuguesa. 6ª ed. Porto: Porto Editora, s.d., pág. 354.
(5) Viktor Pöschl, The Art of Virgil: Image and Symbol in the Aeneid. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1962.
(6) A Peregrinação deveria sempre ser lida ao lado de Os Lusíadas com quem disputa a primazia de obra máxima da expansão ultramarina, talvez da língua.

1973 – n. 366 – p. 6

AS PORTAS DE MARFIM DE CAMÕES – III

Heitor MARTINS

Um dos artifícios recorrentes da poesia épica é mostrar o futuro através de uma visão dada ao herói. Em Vergílio, ele aparece no livro VI quando Eneas desce ao Hades, com a Rama Dourada nas mãos. Lá, ele vê passado e futuro. A contraparte camoniana desta cena é a Ilha de Vênus, colônia de férias dos heróis que voltam para casa. Neste ambiente bucólico, Vasco da gama vê a "máquina do mundo" e ouve, da boca de Tétis, as futuras glórias de Portugal, até os tempos de Dom Sebastião. A incitação e louvor do jovem rei é um elemento da propaganda introduzido fora deste plano pelo próprio Camões.

Ao fim de sua viagem pelo Hades, Eneas atravessa as portas do Sono. A última pessoa encontrada pelo herói é o jovem Marcelo, esperança morta do Império Romano, símbolo verdadeiro da destruição que espera todo esforço humano.

"Há duas portas de Sono: uma, como se diz, de chifre, dando uma saída pronta para os espíritos verdadeiros; a outra de brilhante e magnificente marfim, através da qual os poderes inferiores enviam falsos sonhos ao mundo em que vivemos" (VI 893-96).

Escolhendo voltar pelas portas de marfim, Eneas, consciente do fim desastroso do esforço humano (seu pai diz-lhe ao sair do Hades: "se puderes vencer teu duro destino, serás como Marcelo", o que realmente significa: "mesmo se tiveres sucesso, serás um fracasso") está dizendo que toda grandeza é sonho falso. O futuro de Roma é sempre fracasso (por isto, Sainto Beuve podia dizer que "La venue même du Christ n'a rien qui étonne, quand on a lu Virgile")

Os heróis camonianos também voltam através de portas de marfim. A única diferença nos é revelada no tratamento dos últimos momentos da visão: em Virgilio chegamos ao "Jovem Marcelo", um destino de *luctum*, tristeza; em Camões, chegamos a dom Sebastião, a "maravilha fatal de nossa idade", A realidade, entretanto, enganou a ideologia camoniana de uma maneira cruel: Dom Sebastião transforma-se não só numa esperança morta, como Marcelo, mas numa esperança destrutiva.

A certeza ideológica é epitomizada no último canto, quando Tétis mostra a "grande máquina do mundo" (canto X, est. 80) a Vasco da Gama e aos seus capitães. Um saber

> ... o que não pode a vã ciência
> Dos errados e míseros mortais.
>
> (canto X, est. 76)

Vale a pena ver a perfeição universal segundo Camões:

> Aqui um globo vem no ar, que o lume
> Claríssimo por ele penetrava,
> Do modo que o seu centro está evidente,
> Como a sua superfície, claramente.
>
> Qual a matéria seja, não se enxerga,
> Mas enxerga-se bem, que está composto
> De vários orbes, que a divina verga
> Compôs e um centro a todos só tem posto;

Volvendo, ora se abaxe, agora se erga,
Nunca se ergue ou se abaxa, e um mesmo rosto
Por toda a parte tem e em toda a parte
Começa e acaba, enfim, por divina arte.

Uniforme, perfeito, em si sustido,
Qual enfim o arquétipo que o criou.
Vendo o Gania este globo, comovido
De espanto e de desejo ali ficou.
Diz-lhe a deusa: "O trasunto, reduzido
Em pequeno volume, aqui te dou
Do mundo aos olhos teus, para que vejas
Por onde vás e irás e o que desejas.

Vês aqui a grande máquina do mundo.
Etérea e elemental, que fabricada
Assi foi do Saber alto e profundo
Que é, sem princípio e meta limitada,
Quem cerca em derredor este rotundo
Globo e sua superfície tão limada
É Deus, mas o que é Deus ninguém o entende
Que a tanto o engenho humano não se estende.
(Canto X, est. 77-80).

E a viagem acaba como começou:
Com vento sempre manso e nunca irado
(Canto X, est. 144)

De princípio a fim *Os Lusíadas* são um péan à perfeição da ordem estabelecida. Até a construção do próprio poema, como o Professor Jorge de Sena já amplamente demonstrou, é estruturalmente sólida e resistente mesmo à análise mais cuidadosa. O mundo amuralhado de Eneas – nascido em universo que ele há de construir do caos com a sua vocação, o seu dever e a sua aceitação estóica do trabalho – transforma-se nos mares calmos de Camões onde Vasco da Gama alcança a expansão da "Fé e Império", porque isso é o que acontece num sistema perfeitamente organizado. Com todos os parafusos e porcas nos seus lugares, a "grande máquina do mundo" trabalha na perfeição. O único problema visível é alguns dentre nós agora (na altura em que o poema é publicado) estarem ingurgitados com a perfeição dessa ideologia na sua (deles) satisfação dos mais baixos instintos:

O favor com que mais se acende o engenho,
Não no dá a pátria, não, que está metida
No gosto da cobiça e na rudeza
De sua austera, apagada e vil tristeza.
(canto X, est. 145)

Para o poeta, é impossível não acreditar que alguém não aceite esta ideologia com entusiasmo:

E não sei porque influxo de destino
Não têm um ledo orgulho e geral gosto,
Que os ânimos levanta de contino

A ter para trabalhos ledo o rosto.
(canto X, 146)

O mundo virgiliano, cuja melhor caracterização descritiva seria a luta pela *serenitas*, compostura, é aquisição ao fim da *moles.* Não é mundo feliz; é conquistado pelo auto-sacrifício, pelo dever e pela vocação. Começa como caos, nasce do caos e está sempre ameaçado pelo seu espectro vagaroso, oculto nos abismos do tempo.

Em Camões, o espectro do caos não ameaça o sistema do universo. A eterna perfeição deste é óbvia e deveria ser acentuada: os mares são calmos e a recompensa (a Ilha dos Amores) está em frente, mesmo à vista. Camões acrescenta o Deus cristão às ações inescrutáveis do Fado. O que em Virgilio era a ideologia da obediência ao dever do homem para com ele próprio torna-se em Camões a ideologia da aceitação do sistema social considerado como parte da perfeição universal.

Para o leitor moderno, a falácia dessa proposição – como no caso da falácia do herói coletivo a quem falta diversidade – é que ela só vai até meio caminho. O dever do homem para consigo próprio e necessário; a aceitação pelo homem dum sistema social só é provisória. A obediência a um sistema só pode ser defendida até ao ponto do seu valor positivo para o bem-estar do homem. Quando já não serve este propósito, a obediência e absurda e deveria ser transformada em desejo de reforma ou mudança. Aceitação dum sistema social implica primeiro obediência e depois crítica, quando já não trabalha dentro de limites toleráveis.

Camões toma a ideologia virgiliana de obediência ao dever para com o próprio eu e desenvolve-a numa ideologia de aceitação do sistema social. O elemento de obediência, valioso contanto que se refere ao próprio eu, é transferido intato à relação entre o homem e a ordem social estabelecida. É desenvolvimento a meio porque esquece a inclusão da critica como parte dessa aceitação social. Ainda temos que esperar: ideologia, que despose o *endireitamento de tortos* no sistema social, é sonho tornado verdadeiro pelo acaso mais do que por outra coisa. Acontece pela primeira vez quando o Cavaleiro da Triste Figura liberta alguns prisioneiros destinados às galés. Não mais a obediência ao dever do indivíduo para consigo próprio, mas a responsabilidade pelo bem-estar da Comunidade humana é o que está aqui em jogo. Não mais a estoica ideologia romana, mas à afirmação do amor do homem pelo seu próximo – esta é a nova medida de grandeza.

Aqui, também, não esqueçamos que o primeiro passo em direção a essa meta – a passagem do individual ao coletivo – foi dado por Camões.

É tempo agora de discutir as implicações destes fatos. Parece-me que Camões vê Portugal e os Portugueses como continuação de Roma e dos Romanos, embora não assediados pelos inimigos que forçaram o homem virgiliano à constante vigilância. A perfeição da "grande máquina do mundo" coloca Portugal na *serenitas*, pela qual Roma estava sempre em luta. A segurança ideal dada pela vocação de expandir a Fé cristã, com a Terra Prometida e a Mansão Celeste no fim da estrada da vida, libertava o homem camoniano da exigência estoica do caos oculto na paisagem de fundo. Portugal é Roma com uma Fé. Já não se trata da vocação do homem, mas da vontade de Deus, expressa através do sistema imperial.

A transformação do tema virgiliano pareceria perfeita se a expansão da Fé cristã fosse o único caminho para o homem moderno trilhar. Poderia parecer assim a Camões e ao seu tempo. Historicamente, contudo – sabemo-lo agora – novos caminhos (a Ciência, a Filosofia Moral, a educação) estavam a ser abertos ao homem. A organização social estabelecida estava a ser criticada e reformulada a todo momento. O destino do Homem já não é só "servir, a tudo aparelhado" e "sempre obediente" (Canto X, est. 148), mas amar o próximo e trabalhar para melhorar o bem-estar coletivo. A função do poeta já não é

Pera servir-vos, braço às armas feito:

Pera cantar-vos, mente às Musas dada,
(Canto X, est. 155)

mas corrigir as más ações daquele sistema (aqui tratado por "Vos"), primeiro como critico da sociedade, depois como seu inimigo (tal o parece a muitos artistas contemporâneos).

Camões não se podia livrar inteiramente da servidão virgiliana. Ela é, a moldura ao redor de seu pensamento. Pode ver que obrigação pessoal estoica, à maneira virgiliana, não é resposta a empreendimento social coletivo. O herói unitário. O bem-estar do homem em termos humana é assembléia geral diversificada. Mas Camões não é capaz de ver esta resposta em termos que não sejam transcendência: a Fé cristã e a sua expansão substituem o dever do individuo para consigo mesmo e recriam o herói unitário. O bem-estar do homem em termos terrestres, com a aceitação democrática das diferenças, ainda é proposição impensável.

O artista virgiliano *celebra* a obrigação estoica. Não podia fazer de outra forma, pois esta obrigação é o que mantém o caos em respeito. O artista camoniano *celebra* a perfeição da "grande máquina do mundo" porque o assegura da intrínseca perfeição do sistema social. O rei é

Maravilha fatal da nossa idade
(Canto I, est. 6),

a corporização da Fé cristã numa organização terrestre. Tende para a perfeição porque se relaciona com uma origem divina perfeita. A sua defesa e explicação são sempre transcendentes – por conseguinte não está aberta à critica, mas só a celebração.

A aceitação do sistema social como construção da comunidade do homem, mal necessário como o lugar comum a descreve, aboliria toda a idéia do poeta como aquele que *celebra*, em favor do conceito de poeta como aquele que *participa.* Não aboliria a poesia, mas certamente o assunto épico como Virgílio o viu.

Em teoria, o Virgilio moderno deveria rejeitar o assunto virgiliano, como Virgilio romano rejeitou o assunto épico primário. Camões aponta nessa direção quando implica valores que necessariamente não pedem transcendência (o herói coletivo, homens a trabalhar com um objetivo, etc.) – mas não é capaz de firmá-los como eixo da sua obra. Volta a Virgílio pura o assunto épico, a celebração de valores que transcendem o trabalho do homem: a viagem de Vasco da Gama torna-se o símbolo do destino de Portugal, a obediência ao sistema social obediência a Deus, todos os homens são unos e semelhantes no seu próprio interesse.

Este cordão umbilical impede Camões de tornar-se o poeta que desenvolveria a epopéia para além de Virgílio, como C. S. Lewis postulou. Neste sentido, a despeito do valor do seu gênio, Camões ainda é precursor da grande epopéia moderna (epopéia considerada aqui não no sentido virgiliano de *celebração,* que só a ele [Virgílio] pertence, mas no do mais alto feito literário duma civilização). É precursor, tanto quanto Petrarca e Bocácio, Ariosto e Gil Vicente, Chaucer e Ronsard. Todos eram artistas não inteiramente aceitáveis como participantes no esforço do homem moderno, porque conservaram alguns elementos do artista como observador e celebrante.

Creio explicar este bato o fenômeno perturbante a que me referi no começo desta comunicação. O mal-estar de alguns Camonologistas e *aficionados* e a falta de influência duradora sobre a dicção épica de melhor qualidade a ele posterior são em grande parte devidos ao fato de Camões não ser inteiramente um artista moderno: não podia cortar todos os laços com Virgílio. Como disse antes, teríamos que esperar alguns anos para ver o momento em que um cavaleiro de triste figura começou a sua peregrinação a fim de endireitar o mundo. Naquele momento foi Virgílio ultrapassado e a epopéia desenvolvida além do estado secundário. Camões, todavia, será sempre lembrado como um dos principais precursores (talvez o principal) daquele momento. E, como todos sabem, a posição de João Baptista não é de somenos.

Considerando os problemas inerentes a estas comemorações e as portas de marfim pelas quais Camões nos tem levado, a única alternativa a dos homens de 1880. A medalha deve ser posta no peito do guerreiro e não na idéia da guerra que produziu o feito heróico. Passando por portas de chifre, louvemos o poeta, mas enterremos a ideologia que informa seu poema máximo.

1973 – n. 368 – p. 8-9

AMOR E CASAMENTO NAS "NOVELAS DO MINHO"

Ivana VERSIANI

A crítica tem muitas vezes se referido à existência de "dois Camilos", o das novelas passionais idealizantes, com lances melodramáticos e amores fatais, e o da sátira de costumes, com a apologia de um materialismo grosseiro e de uma vida dominada pelo interesse e pelo *gozo* vulgar.

Desde as primeiras obras notamos a coexistência dessas faces: na mesma história o sublime pode alternar com o grotesco, e personagens ridículos conviver com os heróis românticos. Até mesmo, às vezes, em algumas novelas passionais, o tom com que Camilo apresenta os personagens idealizados e seus diálogos exclamativos – as cenas "sublime" – é carregado de ironia, como se ele troçasse dos próprios arroubos; e certos comentários que faz às cenas mais melodramáticas nos mostram que nem sempre ele as tomava muito a sério. Seu espírito de contradição o leva a ironizar os valores estabelecidos, em que acreditava, e os lances românticos, que o comoviam. E, como em suas tragédias há *cenas* cômicas suas sátiras costumam, por sua vez, descambar para a tragédia, ou são invadidas de súbito lirismo. Entretanto, como diz Jacinto do Prado Coelho, Camilo "em regra situou o cômico e o trágico em compartimentos distintos. (...) São, frente a frente, dois mundos diversos, opostos, que por vezes se interpenetram mas nunca se confundem". (281) Geralmente o trágico e o cômico aparecem em cenas, personagens e mesmo em obras distintas. Assim, os melhores representantes de cada tendência são *Amor de Perdição* e *A Queda de um Anjo,* que revelam os pólos opostos de sua visão do mundo: dois pólos que não se conciliaram, de que nunca chegou a haver uma síntese – o que é uma das causas da impressão de incompleto e truncado, que nos dá sua obra.

Nas *Novelas do Minho,* já de sua maturidade criadora, tampouco há uma síntese dessa dupla visão da vida. No conjunto de oito novelas desiguais no tamanho e na qualidade, que trazem o subtítulo "publicação mensal" donde se vê a pressa com que foram, escritas – a dualidade vai do extremo lirismo de *Maria Moisés* à sátira grosseira de *O Cego de Landim*.

Nelas se nota, entretanto, que mais intimamente se baralham as visões cômica e trágica; não há, síntese, mas há superposição. Os críticos têm se referido aos flagrantes realistas que ali se engastam no meio dos lugares comuns ultra-românticos, e que, separados das novelas onde estão, dariam pequenos contos excelentes. Mas, mais do que isso, o que chama a atenção agora é a freqüência com que Camilo conta a tragédia do ponto de vista da farsa. Tem-se a impressão de que ele passa a olhar mesmo os personagens trágicos com certo ar de superioridade divertida. Isso se explica em parte pelo triunfo, àquele tempo, do realismo e do naturalismo na Literatura portuguesa. e da conseqüente preferência por uma visão mais prosaica da vida. Romântico retardatário, Camilo, como se sabe, é influenciado pelos jovens escritores que combate. Adota do realismo a observação mais fiel da realidade; mas sua concepção do romance continua a ser a do romântico. Como ele próprio diz em *Um Homem de Brios,* acreditava que "há de ser por força fastidioso o romance que se esmerar em ser a pintura das coisas como elas acontecem". Para ele, a estrutura e o interesse da obra de ficção eram as "peripécias inopinadas, farfalhudas e estupendíssimas". (Citado por Jacinto do Prado Coelho, 305) Isso faz com que as *Novelas do Minho* sejam essa estranha mistura de cenas muito reais com enredos inverossímeis. Mas seus personagens já não, são vistos com o entusiasmo lírico das novelas passionais. Vivendo no Minho e escrevendo sobre o Minho,

Camilo tinha diante de si a crua realidade que cortava as asas aos devaneios heróicos ou bucólicos.

Mas há talvez outra razão para essa mudança de perspectiva: é que os personagens agora, ao contrário, dos de *Amor de Perdição,* pertencem à gente do povo. Parece que Camilo considera que as paixões mais nobres e fatais devem florescer em ambiente de ociosidade e luxo, sendo incompatíveis com o trabalho e as preocupações práticas da vida. Num ambiente popular só pode haver paródias de tragédias. É o que ele insinua, por exemplo, quando diz em Gracejos que Matam:

"A lua-cheia de junho e julho viu coisas que a poesia costuma idear nas varandas das Julietas, e que a prosa espreita em qualquer horta de couve galega por entra festões de abóbora menina". (48-49):

Em *A Viúva do Enforcado,* num dos momentos culminantes, em que os jovens apaixonados, tendo fugido, se casam, conta-se:

> "O casarem-se foi ato mais fácil que o arranjo de uma cavalgadura para um dos fugitivos, porque o reitor só tinha uma égua, e contava com a de um vizinho, que sucedeu estar desterrada. Esta circunstância não é muito épica num conflito de certa grandeza romântica; ainda assim entendo que não devo omiti-la, porque por um triz que a falta de uma ferradura esteve a ser a salvação ou a catástrofe daqueles personagens". (II, 41)

Mas é numa passagem de *O Comendador* que a oposição nobreza-plebe, em termos de dignidade romanesca, se torna mais visível. Falando de, uma criança abandonada ao nascer, Camilo comenta:

"Contanto que esta mãe desnaturada enjeitasse o filho, em respeito ao brasão e ao crédito, a criança ser-nos-ia mais simpática, as linhas de fina casta extremá-lo-iam entre as caras boçais da plebe, a auréola de nascimento misterioso banhá-lo-ia então da luz de um melancólico romance". (31)

Esse ponto de vista de zombaria faz com que na descrição dos personagens e das cenas haja marcada predileção pelos elementos grosseiros e grotescos. É o que vemos, por exemplo, na famosa cena inicial de *O Comendador:* no vivaz idílio entre o padre e a criada, ele, dando nela sem querer com o pé, "sacou-lhe do baixo ventre um som timpânico de odre cheio"; e quando ela reclama, justifica-se:

"Pois tu com este frio de mil diabos, vens-me mexer na roupa, e de mais a mais puxaste-me pelo pé do joanete que tem a frieira aberta..." (24-25)

Expressões como essas ocorrem também nas novelas passionais anteriores, mas referidas a personagens secundários, que não tem a dignidade trágica dos heróis principais. O que chama a atenção nas *Novelas do Minho,* a par da maior riqueza de pormenores realísticos, é que também se refiram aos personagens trágicos. Como, em *Gracejos que Matam,* à heroína que assim recebe a notícia de que o noivo vai tomar parte em perigoso duelo:

"Irene, que estava ceando bifes de cebolada, foi logo atacada de histerismo, e a mãe arrotava nas ânsias espasmódicas do flato". (37)

Mas a paródia que as classes mais baixas fazem das mais altas se desenvolve em cadeia, de modo que se a Felizarda de A *Morgada de Romariz* é uma caricatura de Ofélia e Julieta, ela vai ser, por sua vez, parodiada por sua costureira, que, ao ler as declarações de amor do namorado da patroa, "debulhava-se em lágrimas e decorava períodos para responder às cartas de um furiel do 13 de infantaria" (75). Esse tema do personagem parodístico, com função ancilar, amores paralelos e tratamento marcadamente humanístico, vai ter desenvolvimento pleno na última das *Novelas do Minho, A Viúva do Enforcado*. Ali Teresa, a heroína, tem uma criada, Caetaria, que a segue por toda a vida, e lhe serve de sombra humorística: são da mesma idade, estão sempre em situações paralelas, e o que em Teresa é romântico em Caetana é caricato, como se fosse a cena de heroína vista num espelho deformador. Camilo se compraz nessas repetições, que resolvem seu dualismo íntimo. Chega a apresentá-las com simplismo de farsa. Assim, quando no idílio de Teresa o noivo lhe beija elegantemente a mão,

> "o criado do reitor, que ia atrás e via isto, levava a paródia até ao abuso, querendo beijar o cachaço penugento de Caetana. (II, 47)

Esses amores ancilares, se são tratados com menor respeito, têm por outro lado a vantagem de serem menos funestos que a intriga principal. Se a tragédia exige certo decoro social, os personagens plebeus recebem de Camilo uma espécie de absolvição, que lhes permite amar a desamar à vontade, inclusive contra as regras da moral vigente, sem que disso lhes venha maior dano. Camilo está consciente de que o conceito de honra varia segundo a classe. Em *O Filho Natural* ele refere o fato de que

> "havia em Roma dois santuários consagrados ao Pudor. Em um dava-se culto ao "pudor das senhoras" (*pudicitia patrícia*); em outro, ao "pudor mulherio" (*pudicitia plebea*)" (II, 8).

Em *O Comendador* é flagrante o contraste entre a ligeireza com que se narram os joviais amores do padre com a criada, e o tom dramático da "queda" da heroína principal. E em *O Filho Natural*, o fidalgo que, após seduzir a filha do boticário, dá-lhe asilo em sua casa,

> "podia ver em si um homem extraordinário que, por simples impulso de cavalheirismo, dava em sua casa bizarra homenagem a uma rapariga da baixa condição de umas a quem a sociedade não costuma pedir contas..." (I, 26)

A ausência de tensão moral torna os personagens plebeus mais espontâneos. É fato muito notado pela crítica camiliana a diferença entre o seu diálogo "nobre" e o popular, no qual encontramos a frescura e saborosa agilidade que nos fazem perdoar todos os pecados de Camilo. Paralelamente, o encanto, por exemplo, de *O Degradado*, uma das mais fracas *Novelas do Minho*, está no amoralismo vivaz dos personagens – todos eles da classe baixa – inclusive da heroína, que não tem profundeza psicológica mas é interessante, e nos descansa das mulheres sofredoras de Camilo.

Esses personagens correspondem, no entanto, à face nitidamente satírica do novelista. Legitimo homem de classe média. Camilo idealiza a nobreza e zomba dos criados. Característica também é a zombaria, ainda mais feroz, contra o arrivista, o plebeu rapidamente endinheirado, representado no par central de *A Morgada de Romariz*, cuja felicidade conjugal está na razão direta da própria vulgaridade:

"Nesta vida vegetal havia ternuras cupidíneas como a das cilindras e acácias florescentes; e, quando extravazaram da órbita fisiológica, jogavam a bisca de três; mas ordinariamente entrelinham-se mais com o burro". (87)

Fora da esfera da sátira pura, o casamento feliz corresponde a uma visão idílica de vida "natural" que se desenvolve, no entanto, estritamente dentro dos padrões da moral tradicional. Essas vidas têm poucas possibilidades romanescas, por isso, os casais ajustados são geralmente personagens secundários das novelas. Como, em *A Morgada de Romariz*, a mulher que não se perturba como enriquecimento inesperado, e

"excelente matrona e mãe, não se enfastiava, como o esposo, porque moirejava sempre na casa e na quinta, fiava ou dobrava nas noites grandes com as criadas à lareira, e envergonhava os servos calaceiros batendo as moedas no lavadouro, ou padejando as broas na cozinha". (70)

Como essa, há nas *Novelas do Minho*, e em outras obras de Camilo, diversas vezes a apologia da camponesa simples, forte, trabalhadora e ignorante. A empreendedora Teresa de *A Viúva do Enforcado* que, reprimida pelo marido nas iniciativas, pede-lhe ao menos que lhe ensine a pintar e a gravar "para gastar o tempo" este responde:

"- Tua mãe, Teresinha, não gravava nem pintava (...) e passava o tempo. Uma mulher de casa tem sempre que fazer". (II, 60)

Ideal feminino é a Isabel de *Maria Moisés*, que

"tinha a ciência prática da mãe de onze filhos, todos nascidos sem mais auxílio que o do seu homem e o da serena coragem naquele ato. Confessava-se na véspera, comungava de madrugada, e depois com o maior sossego d´alma e muita conformidade com as dores, matava uma galinha e dizia ao marido: - Vamos a isso, Bernardo. (...) E, dois dias depois (...), ia para a labutação da cozinha, dos cevados, da maceira, com umas cores rosadas que parecia uma noiva na véspera de ser esposa". (II, 6)

Quanto maior o número de filhos e a conformidade com as dores, mais bela e nobre é a mulher. A maternidade lhe confere qualidades misteriosas e sobre-humanas. Em *Maria Moisés* se chega a afirmar, com retórica tipicamente ultra-romântica:

"Não há nada mais bestial que o homem sem a alma que faz na educação. A mulher já não é assim. A maternidade é uma ilustração, que lhe dá a intuitiva inteligência do amor e das grandes tristezas. Essas, em toda parte, a chorar, são mulheres; e, ainda na derradeira curva que atasca em lama a espiral de degradação, é-lhes concedido remirem-se pelas lágrimas". (I, 25-26)

É verdade que também nas *Novelas do Minho* o dualismo de Camilo se mantém, e que ao lado dessas heroínas há os tipos femininos caricatos, sobretudo em *A Morgada de Romariz*, *O Cego de Landim* e *O Degradado*. Essas mulheres t~em vida própria, e vivem bem: curiosamente, não têm filhos pois a maternidade está sempre associada ao sofrimento. Mas fora desse ambiente de farsa, se a vocação maternal, não se cumpre, a mulher é um ser inútil e gorado, como as solteironas de *Maria Moisés*, que

"passavam dos cinqüenta, idade em que o sexo principia a descaracterizar-se, período equivoco em que a mulher, se não tem filhos que lhe afirmem uma serventia retrospectiva, parece que foi sempre assim, uma coisa melancólica, embalsamadas". (II, 7)

Essas pobres mulheres tinham sido feias, por isso não casaram; nem mesmo a castidade as justifica, pois Camilo afirma que

"eram castas estas duas irmãs como as melancias são frescas e os tremoços sensabores: - era o seu feitio e a sua natureza". (II, 8)

Por outro lado, cumprida fora do casamento, a vocação maternal perde toda a dignidade e se torna grotesca. Camilo, se não usa aqui o tom melodramático com que se refere às mulheres "caídas" das novelas passionais, refere-se a esses casos em linguagem desabrida, com um tom frascário que orça pelo mau gosto, como em *Maria Moisés*:

> "A verdade é que o fidalgo tinha as pernas inchadas, e prometia não incomodar muito tempo a sua família. Passados os cinco meses aprazados, Cristóvão de Queirós desinchou, ao contrário de Josefa de Laje". (I, 41-42)

Ainda na mesma história, o médico que descobre a gravidez da moça,

> "sorrindo com certa velhacaria, tocou brandamente na face da doente, e disse-lhe à meia voz o que quer que fosse muito semelhante ao que uma comadre, pela boca de Gil Vicente, havia dito três séculos antes a Rubena:
> Isso é coisa natural
> E muito acontecedeira.
> Se nunca fora outra tal,
> Disséramos que era mal,
> Por serdes vós a primeira."

E Camilo comenta:

> "A vida íntima é cheia de passagens ridículas. A gente, que escreve casos tristes, se lhes não joeirasse a parte cômica, não arranjava nunca uma tragédia." (I, 50)

Mas a tragédia se segue, mesmo porque o ambiente é aqui muito diverso do de Gi1 Vicente. As moças que "caem" têm apenas duas saídas: ou tornarem-se "feias como o pecado", como a Irene de *Gracejos que Matam*, que é castigada ficando hemiplégica antes dos cinqüenta anos (92), ou "predestinadas como Santa Pelágia e Santa Maria Egipcíaca" (GM, 65). Os nomes das pecadoras santificadas ocorrem mais de uma vez em Camilo; representam seu ideal de redenção pela penitência; às vezes, no entanto, o encanto delas vem mais da fase pecadora que da fase penitente, como vemos em *O Esqueleto*, na fala de um padre:

> "Santa Maria Egipcíaca, e Santa Margarida de Cortona, que eu vi pintadas, quando eram pecadoras, dou-lhes a minha palavra que não tinham tantos encantos infernais!..."

O tema da redenção pelo sofrimento é freqüente nas *Novelas do Minho*: pelo menos duas delas, *O Comendador* e *O Filho Natural*, giram inteiramente em torno dele. Em *O*

Comendador, depois de ser encerrada num quarto pelo pai, e de permanecer ali vinte anos (1), a moça "desonrada" pode novamente ser feliz:

> "A felicidade de Maria era santa: custara-lhe vinte anos de afrontas sofridas com paciência". (82)

Em *O Filho Natural*, um padre diz da heroína que

> "tinha virtudes tamanhas que até a sua fragilidade parecia um ato meritório, porque da queda procediam tão nobres procedimentos"

- frase que parece g1osar o "O Felix Culpa" da liturgia católica.

Ligado ao tema da mulher "caída" está o tema do casamento regenerador, que a pode resgatar. Os homens se sentem virtuosos quando resolvem devolver a honra a uma mulher: maior ainda é a virtude quando essa honra foi perdida com outro. Doente e em perigo de morte, o herói de *O Degredado*

> "quis ver se negociava a vida, comprometendo-se com a Divindade pelo mais extravagante voto de que tenho notícia: casar com a primeira mulher perdida que encontrasse, assim que pusesse o pé no chão da pátria." (58)

E em *O Filho Natural* o boticário pensa em casar com a dona da botica, e pesa ao mesmo tempo, em trecho quase machadiano, a nobreza da ação de reabilitá-la, e o valor das posses dela: a botica, a casa, o pomar, as arcas cheias de bragal, peças de linho e meadas antigas. (II 12)

Pois é certo que as *Novelas do Minho* retratam um conceito de honra desumano e feroz; mas não é menos certo que esse conceito de honra se liga a interesses de classe e de dinheiro. Se há personagens que interiorizam a preocupação da honra pela honra, são geralmente os personagens femininos: como a encarcerada Maria de *O Comendador;* como *Maria Moisés*, que apesar de toda a sua bondade não consegue confortar uma amiga "caída", pois sente invencível repugnância (II, 29); como Teresa de *A Viúva do Enforcado*, que ao saber das trapaças do homem com quem casara, e das quais não tem a menor culpa, exclama: "- Como eu me perdi, meu Deus! como eu me perdi!" (III, 79); mas sobretudo como a mãe de Josefa, da novela *Maria Moisés*, que "tinha o orgulho selvagem da honra", e "o perdoava cegueiras de amor porque não amara nunca". (I, 66)

Os homens, no entanto, apesar de igualmente implacáveis, conseguem nuançar a preocupação da honra com outras preocupações mais sólidas: o dinheiro e a ascensão social. Em *O Comendador*, o pai que encarcera a filha por vinte anos prefere fazer isso a casá-la com o rapaz que a "perdera"; ele era honesto e a amava, mas era um pobre enjeitado, e ela era "filha do maior lavrador da freguesia". O próprio vigário comenta com indignação as pretensões do enjeitado:

> "uma rapariga (...) que já foi pedida pelo Francisquinho das Lamelas, que colhe oitenta carros e vinte pipas, afora o azeite!..." (42)

Em *O Filho Natural* há outra figura de padre, que, embora termine conquistado pela nobreza da mãe solteira, começa por dizer-lhe:

> "Já que falou no menino, comecemos por aí. O sr. Vasco Pereira não pode reconhecê-lo no ato do batismo, isto é, não quer, porque, reconhecendo-o prepara complicações e

dificuldades aos filhos legítimos, se os tiver. E é natural que os tenha, porque o sr. Vasco é rapaz, é rico, é fidalgo, e, mais hoje mais amanhã, casa". (I, 54)

Mas é em *Viúva do Enforcado* que se discute mais claramente o casamento como negócio. O pai de Teresa não deixa dúvidas:

"Ele custou-me a ganhar! Quem m'apanhar há de ter pelo menos tanto como ela. (...) São tantos a quererem-na com isto. (...) Até fidalgos, percebes? Há-os por aí que se eu lhe desempenhasse as quintas..." (I, 20)

A moça que tem bom dote, ainda que "desonrada", não encontra dificuldade para casar. Muitas vezes consegue comprar marido, como a Irene de *Gracejos que Matam:*

"como o patrimônio dele é magro, e as fazendas de Atei são de encher (e de fechar) o olho, V. Sra. verá que, afinal, a morgadinha, embora não tenha que desatar a cinta virginal, apanha marido, parente, fidalgo e bacharel. Se, depois, as costelas lho pagarão, isso não é de minha conta." (55)

E realmente as costelas lho pagam, porque o marido, depois de fechado o negócio, não consegue conviver com os próprios conflitos.

Ao nível social das *Novelas do Minho,* as possibilidades financeiras dos casamentos são encaradas com maior freqüência que as oportunidades de, por ele, enobrecer-se. Há poucos fidalgos disponíveis; e, à falta de nome e brasão, é o dinheiro que distingue entre o bom e o mau partido. Apesar disso, a mobilidade social é restrita. Os preconceitos de classe são aceitos também pelas pessoas que deles não se beneficiam. Vimos que o pai de Teresa, de *A Viúva do Enforcado,* com toda a fúria que lhe desperta a idéia de casar a filha com homem pobre, encara com simpatia a hipótese de "desempenhar as quintas" de algum fidalgo arruinado que a queira por esposa. Na mesma novela, uma pobre mulher do povo comenta com horror as opiniões liberais de um personagem:

"É o defeito que lhe acho: gosta deste partido que está agora a desgraçar-nos, e tem encasquetada na cabeça a idéia de que os homens são todos uns, e que os fidalgos se fazem da massa dos mecânicos. Liberdade, igualdade, liberal constituição, et cetera. Olhem as senhoras, com licença, que asno!" (I, 35)

Em *O Filho Natural,* a enérgica Tomásia despreza o pretendente boticário que a quer "reabilitar", não porque ela moralmente vale mais que ele, mas por "ser olhada daquele jeito por um caixeiro de botica – ela que embalava nos braços um filho de Vasco de Marramaque" (II, 10). E suas criadas confraternizam no desprezo:

"- Lá está o estupor." "- Que procure forma do seu pé!...
Sempre é muito asno! um moço de botica atrever-se..." - (II, 13, 15)

A posição de Camilo diante desses preconceitos é ambígua. Embora às vezes critique as injustiças sociais e certos extremos do duplo padrão moral para julgar os homens e as mulheres, sentimos quase sempre que ele, ainda que não o confesse, simpatiza com os personagens mais conservadores, que vivem com bom-senso materialista e prático. É interessante, por exemplo, observar a diferença de tratamento que dá ao pai tirano das novelas passionais típicas, e ao pai tirano das *Novelas do Minho.* No *Amor de Perdigão,* que é a novela passional em estado de pureza química, não há relativismo moral: o pai tirano é

inegavelmente mau, e o amor dos jovens fidalgos deve lutar contra ele até a morte. Nas *Novelas do Minho* já não há fidalguia; e naquele ambiente prosaico e utilitário, parece que Camilo sente que os exageros sentimentais soam meio ridículos, e que mais vale ouvir a voz do bom-senso. Embora para o entrecho romântico seja necessário que os jovens defendam e vivam seu amor, temos a impressão de que Camilo sem querer se coloca do lado dos pais, porque os apresenta de modo grosseiramente simpático. Notamos isso principalmente em *A Viúva do Enforcado.* Camilo pinta o pai de Teresa como um materialista bruto e sem sutilezas morais, mas este, com sua vivacidade, rouba todas as cenas em que aparece: é o personagem mais de carne e osso, mais autentico da novela; perto dele os outros parecem fantoches, e por isso a nossa simpatia também vai para ele. Acreditamos que a explicação do fato não está em que Camilo tenha mais talento para a caricatura que para o retrato sério, porque seus retratos sérios são muitas vezes excelentes. Mas é que ele pinta melhor aquilo que lhe parece mais real; e o bom-senso burguês é para ele mais real que a exaltação sentimental.

Freqüentes vezes Camilo lamenta que os bons costumes antigos estejam mudando. E mudam sobretudo por influência do que chama vagamente a "Idéia Nova". "A Idéia Nova, que brincava no açafate da costura e no bastidor, eram as traduções da Biblioteca Econômica", diz na introdução de *O Filho Natural* (I, 8-9) . "O romance deu aos corações das senhoras de Basto feitios e jeitos novos". (I, 9) Os romances são culpados do afrouxamento dos costumes. Tomásia, de *O Filho Natural,* é seduzida através das leituras com que o fidalgo lhe amolece o coração. E Camilo moraliza: "Contemplai uma vítima dos romances, ó pais e mães de família" (I, 20) Camilo é anti-intelectualista: sentimos que ele comunga com o pai de Teresa, quando este, querendo deixar bem claro que a mulher diz uma asneira, exclama: "Tu estás a ler, Feliciana" (I, 20)

E essa é talvez a maior incoerência desse romancista de obra quase inumerável: ser contrário à leitura de romances. Como em relação à moral e à justiça social, é difícil saber o que pensa Camilo. Longe de guardar a impassibilidade que, já no seu tempo, era postulada pelos escritores realistas, Camilo opina sempre: mas suas opiniões não formam um corpo coerente. Saraiva e Lopes falam em sua antipatia tipicamente romântica em relação à alta burguesia. ao *brasileiro,* ao titular do Constitucionalismo, à caça do lucro e do dote. Afirmam, no entanto, que "Camilo nem é capaz de superar culturalmente o seu meio, nem pode dispensar o publico burguês, e portanto não pode deixar de se adaptar de algum modo aos seus preconceitos morais, religiosos, estéticos, ideológicos em geral." (769) Acreditamos que sua ambigüidade tenha raiz mais profunda; em nenhuma área de sua vida ele soube jamais realizar uma síntese de sua própria maneira de sentir e olhar o mundo. Por isso deixou obra tão intrigante e desigual. Por mais explicações que demos, não chegamos a entender completamente como, tendo deixado entender completamente como, tendo deixado páginas tão boas, deixou tantas outras tão más.

OBRAS CITADAS

Castelo Branco, Camilo – *Novelas de Minho*:
Gracejos que Matam – Lisboa, Matos Moreira, 1875 (1ª. ed.).
O Comendador – Lisboa, Matos Moreira, 1876 (1ª. ed.).
O Cego de Landim – Lisboa, Matos Moreira, 1876 (1ª. ed.).
A Morgada de Romariz – Lisboa, Matos Moreira, 1876 (1ª. ed.).
O Filho Natural I – Lisboa, Matos Moreira, 1876 (1ª. ed.).
O Filho Natural II – Lisboa, Matos Moreira, 1876 (1ª. ed.).
Maria Moisés I – Lisboa, Matos Moreira, 1876 (1ª. ed.).
Maria Moisés II – Lisboa, Matos Moreira, 1876 (1ª. ed.).
O Degradado – Lisboa, Matos Moreira, 1877 (1ª. ed.).

A Viúva do Enforcado I – Lisboa, Matos Moreira, 1877 (1ª. ed.).
A Viúva do Enforcado II – Lisboa, Matos Moreira, 1877 (1ª. ed.).
A Viúva do Enforcado III – Lisboa, Matos Moreira, 1877 (1ª. ed.).
Prado Coelho, Jacinto do – *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* – Coimbra, 1916.
Saraiva, Antônio José, e Lopes, Oscar – *História da Literatura Portuguesa* – Porto, 2ª. ed., s/d.

1973 – n. 372 – p. 4-5

A POESIA DE GUERRA JUNQUEIRA

Lacyr SCHETTINO

A ocorrência do cinqüentenário da morte de Guerra Junqueira é propícia à lembrança de sua aventura poética, na qual o artista e o homem se empenham com equivalentes disposições construtivas. Na verdade, é impossível marginalizar a época, o ideal literário e o postulado humano dessa poesia, cuja precisão temporal elucida, verso a verso, não só a atmosfera de sociedade em que viveu o autor, como também a sua atitude humana e participante.

Sua inata combatividade encontrou na reformulação do pensamento científico, biológico, metafísico e político do último quartel do Século XIX, o campo ideal para a realização de uma poesia possante, que iria abranger o homem, não como indivíduo, mas como um elo da grande corrente social, o homem condicionado a leis de raça, de ambiente, de época, a leis civis e religiosas – enfim, o homem ecológico de Taine, de Augusto Comte, de Proudhon.

Coincidindo com a renovação das idéias, o estetismo liderado por Vitor Hugo concita 63 poetas a serem "o eco sonoro das aspirações coletivas". É de se imaginar a tentação desse convite em um ser tão oral e tão combativo como Guerra Junqueira.

Os poetas portugueses descobrem, assim, a poesia social e dela se enfeitiçam. Antero de Quental, em "ODES MODERNAS" é o primeiro a repudiar o individualismo romântico e a "trazer a palavra para a rua", mas quem vai realizar a grande poesia social portuguesa é Guerra Junqueira. Essa poesia, até então fragmentária, encontrou, na eloqüência natural do poeta e no seu temperamento, o porta-voz ideal de um povo e de uma época.

Sob esses influxos, dá-nos o poeta em 1874, aos 24 anos de idade, o seu segundo livro: "A Morte de Dom João". Marco importante da poesia realista portuguesa, afina-se com o tom de Baude1air em "Fleurs du Mal". O livro vai provocar em Portugal aquele mesmo "frisson nouveau" que, na França, provocaram as "Flores do Mal". Há, mesmo, ao seu redor, um rumor de escândalo. É, porém, a introdução de uma nova estética: nova pelo estilo, pela linguagem, pelo vocabulário, pelo insólito das cenas e das imagens.

Rompendo com o lirismo ancestral, "A Morte de Dom João" exibe, em tintas agressivas, uma luxúria faustosa onde cortesãs faiscando jóias e de sobrancelhas pintadas a nanquim substituem as "maceradas donzelas" da escola decadente. A personagem feminina do poema é Império, de "carnes fenomenais, brancas espáduas nuas / vampiro da paixão / milagre da matéria": Mas esse clarão romântico e mesmo gongórico é logo apagado pela vela satírica do poeta, e a deusa perde a aureola da divindade, pois, "gostando de Bordéus e d'ostras cruas / bebia, saboreava os preciosos vinhos / e apreciava morder felinamente / com vermelho apetite, um bife ensangüentado".

O amor de concepção romântica – que só na eternidade se realizaria – é aí um espetáculo orgíaco do cotidiano.

Dom João é, propositalmente, um herói típico do ultra-romantismo: as faces, pálidas, o vulto esguio, representando, segundo palavras do próprio autor, o que havia de enfermiço na sociedade de então: o idealismo, o tédio, as neuroses, a falta dê caráter. A denúncia da atitude do protagonista, entretanto, está longe de ser romântica:

"O infame Dom João é o torpe aventureiro que dirige, do amor, as sórdidas roletas, fazendo tilintar as bolsas de dinheiro quando passam na rua, à noite, as Julietas".

Nem falta ao poema outro condimento da maior importância, também satirizado: a magia, representada pela guitarra miraculosa que Dom João roubara ao fascinante Dom Juan Tenorio de Sevilha, e que o tornava irresistível a todas as mulheres. Seu segredo, ele o confessa:

"Eu tenho uma guitarra, um talismã sublime / que pertenceu outrora a Dom Juan Tenório. / O peito mais cruel, mais frio, mais marmóreo / desmaia apenas ouve as músicas estranhas / da guitarra maviosa".

A morte prematura, ingrediente emotivo do processo romântico, inexiste no livro. Dom João deve ter vida longa para que se defina melhor a sua máscara. Assim, quebrada a guitarra, o trovador enfermo e miserável, envelhecida a formosa Impéria, reduz-se o mundo das paixões trementes e das ilusões de outrora a um submundo de saltimbancos, onde o herói analisa a própria figura:

"Tornou-se-me o nariz esquálido e purpúreo
por causa das paixões do ultra-romantismo.
Deixei a paz fiel do meu tugúrio.
Tenho insônias cruéis, sofro de reumatismo
e já tomei, senhor, dez frascos de mercúrio".

Sim, como estava distante aquele enamorado jovem, que morria de tuberculose ou ferido num duelo à pistola!

O realismo também permite ao poeta a introdução desse prosaico "reumatismo" e dos "dez frascos de mercúrio". É o elemento marcante da nova escola enumerar com seus nomes exatos as doenças do corpo e da alma e os remédios para tais males. E o vocabulário, considerado anti-poético, faz coincidirem as imagens da decadência física com as da mora! "Podridão, lepra, vermes" são agora os epítetos com que o poeta batiza a sociedade:

"Era uma linda tarde. A tumultuária onda / da alegre multidão enchia o bulevar. / E eu ia contemplando a podridão hedionda desse delicioso inferno sublunar".

Se com esta obra Junqueira pretendeu desmitificar o ultra-romantismo, só o conteúdo tem tintas realistas. A linguagem e o estilo continuam ainda românticos. É verdade que é aquele romantismo reerguido da linguagem sonora, do verso bem metrificado, do estilo viril, que, no Brasil, encontrou a sua expressão máxima em Castro Alves.

Com "A Morte de Dom João", firma-se, em linhas gerais, a estética de Guerra Junqueira: na estrutura externa, as estrofes em grandes blocos, quadras, ou dísticos; as rimas, emparelhadas; quanto ao metro, o poeta – milionário de ritmos – maneja, de preferência, o alexandrino, em múltiplas combinações. Na linguagem, uma adjetivação suí-generis, as figuras, sobretudo hipérboles, antíteses, apóstrofes e metáforas; o estilo, solene. E, como peça indesmontável de sua estilística, a projeção de um sarcasmo raras vezes igualado em língua portuguesa.

Passemos a um dos livros mais discutidos do poeta, publicado em 1885: "A Velhice do Padre Eterno". Livro da mocidade e que nenhuma glória acrescenta a Junqueira, poderia passar sem um comentário, não fosse a lealdade e isenção de ânimo que deve presidir a uma análise literária.

O pensamento filosófico e científico do século desencadeou grande inquietação espiritual sobre a jovem literatura. O lastro de fé, que o Romantismo ressuscitara, transforma-se. O milagre é agora estudado à luz da ciência, como no século anterior, Voltaire tentara explicá-lo à luz da razão.

O cientificismo da época faz nascer a tendência para uma religião individualista.

Desgarra-se o homem, do dogma, da liturgia tradicional. Um Deus cósmico preside à sua vida. Agrava-se a critica anticlerical, na qual enquadra Guerra Junqueira a seu novo livro.

Mais sarcástico ainda do que "A Morte de Dom João", o livro engloba uma sátira a Jehová – o deus dos exércitos – ao clero e aos fanáticos, canalizando, no estreito limite de uma obsessão, a responsabilidade da miséria social e moral causada por aqueles a quem critica.

A titulo de ilustração, é assim comentado o pecado original – reduzida a um aspecto simplista e satírico a queda do primeiro homem, no paraíso terrestre

"E tudo isso, pôr que'? Porque na Bíblia um mono devora uma maçã, sem licença do dono".

Esse verso prosaico, mas contundente, elucida, entretanto, a adesão do poeta à teoria evolucionista de Darwin, concentrada na palavra "mono".

No soneto "Eurico" juntam-se dois objetivos: o de escarnecer do celibato clerical e do herói romântico de Alexandre Herculano:

"Beija Hemengarda – a tímida donzela – e vão de braço dado, tu e ela, contrair civilmente o matrimônio".

Os desníveis temperamentais e estilísticos revelam-se em todo o livro, onde, ao lado de páginas que traem as características de um panfleto doutrinário, vaga um lirismo envolvente e puro, como nesse terceto:

"pedindo a Deus, que está no azul do firmamento,
que mandasse um alivio a cada sofrimento,
que mandasse uma estrela a cada escuridão!"

Outro poema justamente celebrado desse livro é "O Melro", o qual se inicia com estes versos: "O melro – eu conheci-o: era negro, vibrante, luzidio, madrugador, jovial". Reforça-se, nos citados versos uma característica junqueiriana que não pode ser marginalizada no estudo de sua obra e que mereceria estudo à parte: a adjetivação. Aí está como amostra, esse quinteto: "negro, vibrante, luzidio, madrugador, jovial".

É verdade que aos pesquisadores de adjetivos na obra do poeta, responde João Grave que "numa só estrofe do poema "Pátria" se condensava mais pensamento e vigor do que em todo o seco e gélido esteticismo dos seus esmiuçadores de adjetivos".

Não se propõe aqui "esmiuçar" esse ângulo, apenas ressaltar um elemento estrutural do verso de Junqueira.

Deliberadamente se propôs o poeta a essa exploração de enriquecimento verbal e estético dentro da correção geométrica da nova linguagem em que, segundo suas próprias palavras, "cada adjetivo fosse um bisturi".

Característica muito individual é a pluri-adjetivação, que vai de dois até quatro ou cinco epítetos, revelando não só uma percepção minuciosa de todos os ângulos do nome qualificado, como um singular dom de sinonímia. Exemplos de trilogia de adjetivos podem

ser buscados ao acaso: “spleen” dominador, vampírico, secreto; “sou eu pântano escuro, inavegável, quieto”.

Excluída a ênfase dada à sonoridade do verso, talvez esse último exemplo encerre nada mais que uma simples tautologia, já que os determinantes “escuro, inavegável, quieto” estão contidos no significado de “pântano”.

Não assim esse outro verso: “a guitarra cantava uns estribilhos / maliciosos, vermelhos, matinais” onde especialmente o termo “vermelho”, não sendo atributo normal de “estribilhos”, cria uma hipálage feliz no sintagma formado, cuja idéia seria: “estribilhos na manhã vermelha”.

“Esmiucemos” ainda esta série, a ressoar como vibrações de um tetracórdio, nos versos iniciais de “A Lágrima”:

“manha de junho ardente / numa encosta escalvada, / seca, deserta e nua à beira de uma estrada”.

“Escalvada, seca, deserta e nua” serão meramente sinônimos? “Escalvada” – é a relação-objeto, a configuração da encosta. Sugestão de declive arredondado, sem uma haste de erva, como um crânio sem um fio de cabelo. Seca é a relação-tempo, a condição presente ou perene de uma “terra ingrata onde a urze a custo desabrocha”. “Deserta” é a relação ambiente reforçada pela conotação com o verbo “desertar”, sugerindo debandada de tudo o que respira vida: animais, insetos daninhos, asas e até vozes: É a visão total do abandono. “Nua”: nessa prosopopéia expressiva se define a miséria, o abandono, a solidão e o silêncio dessa encosta – painel necessário para anunciar, com nuanças de milagre, a gota de orvalho: “uma lágrima etérea, enorme e cristalina” que a aurora desprendera sobre uma folha de figueira brava.

A escolha dos epítetos obedeceu também, como se vê, a um rigor estético. Dessa gradação, como das demais, resulta sempre uma imagem fortemente musical, para cuja consecução, Junqueira tudo sacrificava.

“Finis PATRIAE” é outra obra em que a poesia se faz denúncia da desigualdade social, da miséria e do vicio, como males emanados dos poderes constituídos:

“Quem vai, além de farda e de grã-cruz ao peito? – um ladrão”; ou nos versos finais de “Falam condenados”:

“Que prostituta está cantando àquela esquina? – A Lei”.

Aqui se oferece a oportunidade para um “vol d’oiseau” sobre as obras do poeta, procurando ressaltar-lhe a oralidade, nela incluindo sua vocação de dramaturgo. A arquitetura externa de quase todos os seus livros obedece a um esquema dramático. Em muitos há introdução como prólogo, e divisões em partes correspondendo a atos e cenas de uma peça de teatro. A virtualidade teatral manifesta-se ainda claramente nos diálogos freqüentes intercalados com indicações de expressões cênicas:

“(Um Lavrador de noventa anos, em mangas de camisa, a lavrar uma terra) – Ó Senhor tão novo, d’olhos cor d’esp’rança / ides de caminho para algum lugar?” (A Caminho – Os Simples) ou na simulação de pessoas e coisas ouvindo-lhe diretamente a voz:

“Vem brilhar, por Jesus. na cruz minha espada!” (A lágrima).

Cúmplices de sua oralidade são, ainda essas indagações em voz alta do discurso indireto livre; que tornam o seu silêncio cheio de vozes:

"Quem vem sentar-se à minha mesa? Quem vem além, torva de espanto?"

Entretanto, o poeta não fala comumente a linguagem coloquial. No seu tom oratório, adivinha-se que ele não se dirige a um só interlocutor, mas a um grande público não imaginário, porém presente, (nítido é seu poder comunicante), a uma multidão de co-autores de sua criação poética. E para eles são também as contínuas apóstrofes que constituem, mais do que um elemento estético, a expressão natural do seu "pathos" dramático.

> *Antero de Quental, em "Odes Modernas", foi o primeiro a repudiar o individualismo romântico e "trazer a palavra para as ruas", mas quem realizou a grande poesia portuguesa foi Guerra Junqueira. Essa poesia, até então fragmentária encontrou, na eloqüência natural do poeto e no seu temperamento, o porta-voz ideal de um povo e de uma época.*

O poeta conhece a linguagem dos seres animados e inanimados. Conhece o fascínio que essa multidão heterogênea exerce sobre certas vozes volumosas, que possuem o segredo de alcançá-la.

E não só fala à humanidade (Ó velhos que eu amei! Velhas crianças!; Virgens formosas que volveis cansadas!; ó filho, ó meu amante, escuta! "Ó raça triste! ó raça espúria!) mas a tudo a quem possa a sua voz sensibilizar. Aqui fala às nações:

Ó cínica Inglaterra! ó bêbada imprudente! "França, venceste, enfim!" "Alerta, Espanha, alerta!"

Agora volta-se à natureza e aos seus elementos:

"Árvores tranqüilas, viridentes: "Cedros, erguei-vos pela amplidão!"
"Ó águas vivas, águas do monte! "Voltarão, quando, mar profundo?"
"Vento, por que é que nos arrastas num turbilhão?"

Não se detém a fala do poeta diante das coisas inânimes ("Frondosas catedrais em cujas naves / reboa a voz profunda dos amores!"), nem mesmo diante das formas em decomposição:

"Que desejas tu ser, ó lama infecta?. Lepras e cancros dissolventes / apodrecei nos tremedais! Tossi, tossi, pulmões desfeitos."

Não se limitando à platéia da terra, sonda o infinito com a familiaridade de quem o traz dentro de si:

"Ó luz, ó alma na amplidão suspensa!" Ó astros puros, ó luar, ó sol! "Quando eu vos falo, ó lúcidas esferas!" Só tu, estrela, me conheces", "Adeus, divinos horizontes! Adeus, manhãs doirando os montes!"

Finalmente dirige-se a Deus:

"E ó Deus, ó Deus! de tanta ruína / detanta dor calcada aos pés"...

"PÁTRIA" é o último livro combativo de Guerra Junqueira. Poema em que se revela o caráter de epopéia nacional, de grande poder dramático. Num mesmo palco reúne o poeta figuras em que o real e o imaginário se fundem em surpreendente simbiose, destacando-se o vulto histórico de Nuno Álvares e a figura fictícia do "Doido" encarnando um Portugal decadente.

OS SIMPLES (1892) são um marco importante na vida literária e espiritual do peta que, nessa obra, perde a solenidade característica do seu estilo. Anula-se também a verve sátira – Há notável redução de imagens. O adjetivo cede lugar à forma concreta e espiritual dada pela própria força do substantivo. A eloqüência torna-se concentração.

Admite-se, do ponto de vista formal, certa influência simbolista. De fato, a vaga simbolista chegava a Portugal, na última década do século, trazida por jovens poetas, entre outros, Antônio Nobre e Eugênio de Castro. A nova estética pedia a música acima de tudo, mas a música principalmente derivada da própria estrutura do verso, como: fusão ou colisão de vogais e consoantes, alterações, associações e outros recursos fônicos, na opinião de Verlaine. Além disso, um vocabulário em que predominasse o tom crepulscular, uma imagística imprecisa e símbolos que substituíssem o real. O objeto deveria ser sugeriso e não claramente delineado. “Nomear um objeto é fazê-lo perder três quartas partes do seu mistério” – pregava Mallariné.

Em “Os Simples” abandona Junqueira o alexandrino – metro de sua arma de combate – e adere ao endecassílabo embalador. É ainda Verlaine quem nos ensina que os versos ímpares são os preferidos e que os de 11 e 13 sílabas, numericamente vizinhos do alexandrino, obrigam o leitor a vencer um automatismo para extrair a cadência própria, mas fiel e mais completa.

Na verdade, o metro ímpar, especialmente o endecassílabo do novo livro de Junqueira, permite-nos adivinhar a tessitura do seu canto interior, aquela ing~enua e regular disposição dos “ictos”: fluxo e refluxo oceânico, mais movimento e compasso do que som desgarrado e impreciso.

Em “Canção Perdida”, fala-nos de “hálitos de lilás, de violeta e d’opala, / roxas macerações de dor e d’agonia.

Em “Campo Santo” observam-se certos efeitos sonoros trazidos pelo tom difuso e pela iteração de imagens claro-escuras: “Pálido silêncio do luar dorido / litanias fundas do luar dolorido / misereres brancos do luar dorido / bálsamos, piedades, orações dolentes / do luar dorido”.

Essa renúncia parcial ao velho estilo, coincidindo com novo conteúdo, talvez possa ser melhor explicada pelas contingências que cercaram a criação desse livro. O poeta sensível, exila-se voluntariamente nas terras do Douro.

Põe em ordem emoções e pensamentos agora condicionados à tranqüilidade do campo, longe do tumulto da civilização, dos cansativos trabalhos. Reencontra a natureza, ouve de novo as vozes queridas da infância. Não se deve crer, supõe-se, em metamorfose conteudísta, mas sim numa ressurreição de sentimentos asfixiados por compromissos materiais e teorias que longos anos escravizaram o poeta.

De resto, para descer à alma ingênua do homem do campo era necessária essa desnudez imagística e verbal, coerente com a paisagem e com a alma campestre.

Nessa nova poesia, as alegorias e símbolos, tão do agrado de Junqueira, cedem lugar a tipos arrancados à própria vida, muito mais reais agora que não vêm ofuscados pula aureola de deuses ou de demônios, nem pelo, brilho excessivo das imagens. São tipos humanos e universais esses que, então, brotam da terra do seu espírito, como: o “pastor velho tão velhinho, nenhum outro havia. Pra cumprir cem anos lhe faltava um dia. Há noventa e quatro que era já pastor”; as avozinhas para quem Deus tem bastantes “fusos d’esmeraldas, rocas de diamantes”, ou a sua ama a quem o poeta pede cantigas para reavivar-lhe os diversos estudos da alma, objetivando a completa volta à infância. Note-se nesse poema (“Regresso ao Lar”) fecho de ouro do livro, a multivocidade dada pela repetição do verso final de cada estrofe, em que apenas um verbo é substituído por outros, criando novas sugestões:

“Canta-me cantigas para eu me lembrar” e, sucessivamente, o “canta-me cantigas de me adormentar”, “canta-me cantigas para me embalar”, “canta-me cantigas de fazer chorar”,

“canta-me cantigas de dormir, sonhar”. Na última estrofe, porém, o verbo se desdobra em imagens onde ressuma o desencanto de quem não pôde reter o menino antigo:

> “Canta-me cantigas para ver se alcanço
> que a minha’alma durma, tenha paz, descanso,
> quando a morte, em breve, ma vier buscar”.

Em um ponto coincidem os críticos da obra de Guerra Junqueira, em todas as épocas: “Os Simples” é o mais importante livro do poeta. Coincide também com o gosto pessoal do autor, que aí tencionou fazer, e de fato o realizou, uma obra “absolutamente individual” ingenitamente portuguesa e fundamentalmente humana”.

São obras que se seguiram a “Os Simples”: “Oração à Luz, Oração ao Pão, Prometeu Libertado e O Caminho do Céu”. O Junqueira dessa segunda fase revela-nos uma revolução espiritual e literária.

Em “Oração à Luz” é ainda a poesia eloqüente que fala, como nos versos iniciais da obra:

“Monstros de dor, nos ermos do infinito / ó sol crucificado, ó sol bendito, / tua carne de fluidos e metais / é a carne-ambição do mundo todo / das águas e das rochas e do todo / que foram nossas mães e nossos pais”.

Mas na “Oração do Pão”, a linguagem está cristalizada. A emoção, perfeitamente domada, orienta-se para um espiritualismo cada vez mais profundo. E ao fim de versos assimétricos, a rima comparece apenas como um acorde tonal dessa vaga litania.

Essa poesia passou pelo crivo de muitas experiências humanas e amadureceu como o próprio trigo que o poeta loura:

“Trigo d’abril, riso e ventura, dá-nos alegria. / Trigo d’agosto, oiro que alumia, dá-nos alegria! / Trigo, de foice, trigo de grade, dá-nos humildade! / Trigo de azenha, poeira de lírio, dá-nos o martírio! / trigo de trigo, trigo de mesa, dá-nos o amor e a fortaleza!”

“Prometeu Libertado” é um livro que ficou inacabado. Seu plano nos mostra que devia ser um poema em cinco cantos, onde Jesus e Prometeu são os protagonistas.

O poeta começou a escreve-lo aos 30 anos de idade. Não é um livro de última hora, como nos confirma esse centenário que abre o poema:

“A ciência vê na frente um monte alcantilado; / tem pressa, quer andar, fura-o de lado a lado. / Sobe aonde não sobe a asa dos condores / e onde os raios não vão, vão os mergulhadores. / Com um fio de cobre, ela reúne um mundo / a outro mundo; e enquanto o velho mar profundo, / assombroso leão, ruge, estoira, rebenta, / debaixo do azourrague da tormenta, / enquanto o vendaval resolve os sorvedouros, / as roucas ondas vão como um tropel de touros”.

Ressalte-se aí, além de conotações científicas, o vocabulário, o estilo, tudo, enfim, a lembrar o timbre peculiar ao Junqueira da mocidade a cascatear imagens.

O canto III foi escrito onze anos depois. Mas o tom é o mesmo, a mesma exuberância imagística e vocabular, como nesses versos:

“A terra que amamenta as florestas vorazes, / imortal virgem-mãe de robles e lilazes, / fecundada sem nodos e prenhe sem pecado”.

Os cantos IV e V reduzem-se a meros esquemas. Tanto o plano da obra quanto os poemas que deixou completos, nos fazem entrever o que seria em profundidade espiritual e em força poética esse livro que não chegou a ser concluído.

“O Caminho do Céu” merece-nos também um comentário especial. Sua estrutura obedece ao mesmo plano dramático dos demais livros. Não se pode falar aqui em retomada de processos poéticos, depois da cristalização verbal de “Os Simples” e da “Oração ao Pão”. Não

houve volta ao antigo estilo, apenas continuidade, pois, como o livro anterior, tanto o plano como muitos poemas já elaborados, falam da plena maturidade intelectual de Junqueira.

Podemos, nessa obra, sentir como em nenhuma outra, dois ângulos contrastantes do poeta: o dos versos compostos no esplendor de sua criação e o de sua penosa aridez intelectual dos últimos anos. Eis alguns versos de um poema que vem após a introdução:

"Olha o primeiro homem-fera lanzudo e nu. / Vê seus olhos de brasa coruscando, / suas rudes mandíbulas atrozes, / sua fronte de besta opaca e plúmbea, / seus dentes d'extermínio".

Aí está o resultado naturalista e a antiga retórica sustentando o arcabouço verbal. No centenário, intercalam-se versos, com indicações cênicas, enfatizando a confissão do Peregrino, cuja parte versificada assim termina:

"Bebi sequiosos a mágica ambrósia / do prazer e da dor. / Mas no fundo ânfora vazia, / uma serpente esquálida dormia / que pôs em mim olhos de horror!"

Entretanto, o Peregrino prossegue sua confissão em prosa, da qual se seguem os primeiros períodos:

"Descri da justiça e dos homens. Corrompi-me. Degradei a alma e o corpo em algozes abomináveis. Voltei, por fim, ao torrão natal como um espectro cheio de remorsos".

Não se deveria assinalar o que logo se sente à leitura dessas páginas: esse agudo declive entre a poesia vibrante e a prosa quase inanimada, aliás, dentro de um plano involuntário do poeta. Com dolorosa lucidez, ele confessa a um amigo que é imperioso terminar o livro, a despeito da consciência que tem da fragilidade do estilo e da linguagem. Não importa. Não é do feitio de Guerra Junqueira – esgrimista do verbo – depor as armas. Troca-se, corajosamente, por outras mais fracas, embora.

Não se desvia, repito, por em destaque esse instante de declínio intelectual – em reverência ao poeta e por ser uma característica natural do tempo sobre a nossa precária condição humana – se, precisamente nesse livro desigual, dolorosamente escrito, não se espelhassem em toda a sua dimensão o homem-poeta, não através de sua obra que aí vai perdendo, enfim, as suas características essenciais), mas justamente através dos contrastes e das lacunas, mais eloqüentes do que as palavras.

Ai, mais do que leitores, somos espectadores de uma luta desigual entre o impulso criador e a debilidade da expressão poética, vencendo, afinal de contas, o primeiro, pelo que imprimiu a obra de auto-biográfico e de sugestão estética.

A segunda parte do livro reduz-se a simples esquema, que nunca pode ser desenvolvido: a morte paralisara a mão do autor cuja sensibilidade poética jamais permaneceu invulnerável a qualquer estado conflitivo do qual o homem fosse o centro.

Espelhando nos versos sua época e seu ambiente, deu Junqueira nova dimensão aos problemas sociais e humanos. O sucesso de suas obras foi, em grande parte, devido a essa coincidência entre o seu canto e a circunstância que o gerara.

Mas justamente por trazerem tão impressas as marcas do seu tempo, é que algumas de suas obras já não podem ser vistas com a mesma perspectiva de outrora. Mesmo nessas, porém, acima daquilo que de temporal nelas existe, permanecem, pelo menos, estas três virtudes que se não podem contestar: a plasticidade da linguagem, o vigor das imagens e a facilidade rítmica do seu verso.

Considera Vitorino Nemésio ("Conhecimento de Poesia") ser grande um homem que pode encarnar o estilo de sentir de uma época, seja qual for a fortuna que ele tenha no tempo. Pode-se afirmar, portanto, que Guerra Junqueira foi um grande poeta pela percepção invulgar e pela autenticidade com que captou, em todos os ângulos, a sua revolucionária e turbulenta época.

1973 – n. 373 – p. 6-7

COMENTE O SEGUINTE TEXTO

Nelly Novaes COELHO

1º) *A Voz Ditava o Texto*

> "O silêncio muito cheio de respirar cheio de movimento e objetos que se agarram. No silêncio de repente instalado começando a voz tão lentamente Primeiro. A pausa da voz agora O ó pequeno depois do 1 encadeados na ponta das canetas sobre as linhas. Cada um para si lendo *Primeiro* Continuando a escrever ao som lento da voz *Havia o cheiro a plasticina*. O i e êne o á rapidamente desenhados quando o João ainda escreve o ésse o tê e a Mariana muito atrás começava ainda o pê e éle e a Margarida parando relia ao mesmo tempo que o professor a letra pequena preta que mal enchia a linha *1º Havia o cheiro o plasticina*".

É com essa exacerbada minuciosidade descritiva, concretizando-se em uma insólita linguagem, que tem inicio (e prossegue...) o romance inaugural de Eduarda Dionísio, recentemente lançado em Lisboa pela Plátano Editora Sarl. Seu título, COMENTE O SEGUINTE TEXTO: já expressa o fulcro geratriz da narrativa que dura exatamente as três horas de uma "prova escrita" para exame, realizada em uma Faculdade. Prova essa que vai fazendo aflorar à superfície do pensamento e da palavra, os vários dramas que se ocultam em cada um dos que estão ali debruçados sobre certo "texto a comentar".

Elemento de destaque da nova geração que se vem afirmando em Portugal desde os anos 60, Eduarda Dionísio estréia agora, com mão segura, no domínio da ficção depois de incursionar em vários outros setores culturais: o do magistério, como professora licenciada em Filologia Românticа, em 1963; o do jornalismo quando nesse mesmo ano colaborou com Almeida Faria e Luiz Salgado de Matos na organização do inquérito sobre a arte, publicado em *Situação da Arte*; o da pintura, em 65 e 67, pela participação em duas exposições coletivas de artes plásticas, o do teatro participando, em 69 e 70, de grupos teatrais universitários; esporadicamente, o da crítica literária e, em 72, o editorial, fundando o jornal *Crítica*, em Lisboa.

Espírito lúcido e dinâmico, esta ficcionista de vanguarda oferece-nos em COMENTE O SEGUINTE TEXTO um dos mais expressivos frutos da transgressão, que a literatura desta segunda metade do século vem exigindo dos novos escritores. Desde que a ficção contemporânea, em suas múltiplas diretrizes, fez explodir as regras tradicionais do dizer narrativo, a palavra tradicional transformou-se em "escritura", isto é, em palavra que não é apenas veículo de idéias ou emoções mas em fim-em-si: o do universo da ficção. A palavra transformou-se em uma linguagem que é a própria imagem do mundo que o escritor pretende criar. É este o fenômeno que, desde o início, ressalta o romance aqui enfocado: a "escritura" é o próprio tema da obra. Daí a especial significação que nele assumem todas as suas peculiaridades lingüísticas: a quase ausência de pontuação (mesmo antes das maiúsculas); o registro fonético da camada acústica de certos vocábulos; a aparente ilogicidade das frases, onde fenômenos diversos se mesclam e como que se atropelam no ato de serem registrados; a morosidade "câmera lenta" do ritmo, provocada principalmente pela escrupulosa minúcia na descrição das coisas aparentemente mais insignificantes; etc., etc.

Se na leitura e compreensão do livro, todas essas (e muitas outras) particularidades formais forem desprezadas (ou superadas pela preocupação de perseguir a "estória"), o leitor

permanecerá diante de um romance mudo. E é essa, sem dúvida, a marca definidora da ficção contemporânea, na linha de transgressão a que Eduarda Dionísio aderiu. Em seu romance não encontramos, pois, a progressiva *representação* de determinada realidade (três horas de "prova escrita", etc.) interpretada por uma voz narradora, como era comum à narrativa tradicional; mas sim, o próprio *acontecer* dessa realidade e sua instauração estética em uma palavra opaca, uma palavra que perdeu a transparência antiga, de quando era apenas veículo.

Aqui se revela à sociedade aquilo que vem sendo repetido há muito: o objetivo último da ficção (em qualquer de suas formas) mudou. Deixou de ser a progressiva expressão de uma *estória* (argumento, conflito, célula dramática...) através de um estilo altamente elaborado em função de uma riqueza sempre maior na *representação-de-mundo* ali buscada, para tornar-se uma *recriação verbal da realidade* que pretende *transtornar* a imagem convencional do mundo tal como o conhecemos e transformá-lo a longo prazo.

É esse, a nosso ver, o mais alto sentido deste COMENTE O SEGUINTE TEXTO – uma *critica* inteligente, corajosa e impiedosa a um sistema cultural defasado mas ainda vigente, que se realiza de maneira essencial no *plano do discurso*. O que ele tenta, de maneira visível (para quem o souber ler) é a "libertação da linguagem" desde suas raízes, no sentido definido por Roland Barthes, em *Grau Zero da Escritura*. O que se revela na matéria verbal, aqui forjada por Eduarda Dionísio, é o fenômeno apontado por Barthes (ao analisar a crise da linguagem literária em nosso século) na presença de uma "escritura branca, liberta de qualquer servidão a uma ordem fixada"; escritura onde predominaria uma "ausência", - a dos pressupostos dados pelas relações irredutíveis entre Literatura e História. Portanto, uma de suas intenções básicas seria instaurar novas e essenciais relações entre a Literatura e o Real (preenchendo o abismo que hoje os separa), a partir do "grau zero da escritura", isto é, a partir do silêncio da literatura tal como existiu tradicionalmente.

Tornando evidente que "o impasse da escritura é o impasse da própria sociedade" (Barthes) este singular romance de Eduarda abarca, com sua consciência crítica, problemas dos mais sérios em nossos tempos: cultura, linguagem, literatura, pedagogia, política... todos decorrentes de um único fulcro: o "texto a comentar", - objeto da "prova escrita" que se transforma na *ação* do romance

Afora o duplo problema linguagem/literatura (presente da primeira à última linha) este romance denuncia (já a partir do titulo) um outro da mais alta significação nos tempos que correm: a crise do sistema atual de ensino (no caso, limitado ao ensino de Letras). Não se trata, evidentemente, de um romance de "professora", no sentido pejorativo de preocupação didática rasteira, mas de obra que tece juntamente com o imaginário da ficção, uma das críticas mais sérias e lúcidas a certos equívocos pedagógicos dos nossos dias. Atente-se nesse sentido para as circunstâncias que rodeiam o texto dado para comentário e o "tema para desenvolvimento": uma absoluta *ausência de orientação* objetiva, com relação à aferição de aprendizagem pretendida. Para o primeiro houve apenas a ordem: "comente o seguinte texto"; para o segundo, apenas o enunciado:

> "A voz mais forte agora *Segundo Desenvolva o seguinte tema O tema da infância em três autores do século X1X* (...) E em aparte à vossa escolha Claro." (pág. 15)

Dessa falta de objetividade na colocação das questões, decorre o desnorteamento geral dos personagens-estudantes, que a narradora vai fixando de maneira extremamente viva, ao detectar as perplexidades iniciais e as labirínticas associações que cada palavra e cada frase do "texto a comentar" vão desencadeando no espírito de cada um. Essas caóticas reações dão bem a medida de ambigüidade e subjetivismo que alicerçam tais práticas didáticas (sem falarmos na vacuidade provável do próprio texto e tema propostos), resultantes sem dúvida do desnorteamento geral em face da crise do ensino a que nossa época assiste. Particularizada ao

ensino de Letras, vê-se aqui, nesta narrativa experimentalista, a critica às tentativas de modernização que aderiram à imposição mágica do Texto, como instrumento ideal e absoluto do novo ensino, sem que haja nenhum discernimento acerca do que (como e por quê?) se pretende atingir com tal TEXTO. Ausência de orientação que se deve, via de regra, à desorientação do próprio professor que, sem saber exatamente o que seria válido apontar ou extrair de um Texto, prefere esconder sua perplexidade e escudar-se na necessidade de não tolher a liberdade do aluno; dando evidentemente uma interpretação destorcida a essa exigência da moderna didática: estimular a criatividade do educando. Exigência que não visa naturalmente que o deixem inteiramente entregue a sim mesmo, mas que lhe dêem condições para desenvolver suas aptidões.

Quer-nos parecer que é dessa situação didática dúbia que nascem no romance as ordens vagas que acompanham "texto" e "tema" dados para aferição de conhecimentos e que imergem os examinandos num mar de interrogações, vacilações e angustias.

"Só comentário? Para averiguar dos conhecimentos gerais e finais duma pessoa? E tendo entrado com um pavor nos olhos A promoção suspensa por um fio de prata baloiçando-lhe sobre a cabeça." (pág. 139)

> "E a vontade de levantar e gritar cá do fundo para ver Senhor Doutor De quem é este texto do comentário ou Senhor doutor o autor deste texto? E ele sairia dos versos das escritas e dos blocos muito atrapalhado e vermelho e então com aquele ar duro distante e frio Não tem que saber o autor do texto Não os quero influenciar no comentário." (pág. 57)

A critica esta evidente nesses dois fragmentos: a falta de orientação decorrente da insegurança do mestre, revelado aqui como um poeta.

> "O professor escrevendo agora num papel pequeno certamente os versos que publicava às vezes." (pág. 57)

Portanto, ele próprio um criador e não, um orientador (que é a condição *sine qua non* da tarefa docente), o professor revela-se aqui tão perdido quanto os seus alunos. Eis aí um dos aspectos que merecem ser analisados pelos leitores que porventura estejam ligados à área do ensino. Transfigurando a realidade, a arte faz vir à tona o essencial que por vezes nos passa despercebido.

Simultaneamente, e para além desse aspecto pedagógico; em COMENTE O SEGUINTE TEXTO, prova-se até a exaustão a extraordinária plurivocidade inerente à palavra. Cada vocábulo, cada frase inteira ou mutilada faz emergir do fundo nebuloso do pensamento de cada estudante ali presente, fragmentos do mundo vivido fora da classe. Fragmentos do mundo real que, vindos de um tempo longínquo ou próximo, se imiscuem no "texto a comentar", fundem-se com este e acabam superando-o.

Se essas vivências puramente impressionistas, desencadeadas pela vivência de cada espírito que ali está debruçado sobre o "texto", pudessem ser registradas na "prova", o professor teria obtido resu1tados surpreendentes do exame. (Afinal, o resultado obtido por Eduarda Dionísio ao registrá-las e assim criando uma romance sui-generis). Porém registrados no papel apenas os possíveis comentários objetivos que vão semeando a narrativa, vê-se que a análise dos alunos ficou circunscrita unicamente ao *plano do discurso,* à forma impessoal e neutra, sem ter condições para atingir o essencial: a significação fundamental do texto.

E aqui podemos rastrear um outro aspecto da critica implícita no romance, - as inevitáveis limitações de um comentário de texto, estreitamente limitado à sua forma.

Observe-se, nesse sentido, os "comentários" esparsos logrados pelos estudantes e que a "escritura" de Eduarda Dionísio nos revela de maneira insólita. Todos eles se restringem à objetividade descritiva do discurso: as peculiaridades de sua estrutura lingüística e as sensações que as associações de palavras provocam no espírito do analista; a localização e classificação dos tempos verbais; o registro das categorias gramaticais; a natureza cromática do texto; o tema aparente; os valores da pontuação; a repetição de certas palavras, numa busca inútil de razões para isso: "Paralelismo"? "Repetição"? "Monotonia"?; a estrutura sintática; o registro de "Ausência de verbos de ação Predomínio dos substantivos concretos" e de "Frases longas a Robbe-Grillet"; o registro da "escrita tônica" com sua massa acústica de onomatopéias, sons graves e agudos, etc.; utilização de sinais diferenciadores para delimitar os vários aspectos do texto, transformando-o assim num verdadeiro mapa (isto é, submetendo a massa fônica e/ou significativa das palavras a um verdadeiro levantamento topográfico através das "redondelas" triângulos elipses retângulos segmentos paralelos Segmentos e traços entrecortando-se na estranheza das letras afastando-se num grafismo preto inesperado distanciado cada vez com menos significado"); etc. etc.

> *Desde que a ficção contemporânea, em suas múltiplas diretrizes, fez explodir as regras tradicionais do dizer narrativo, a palavra tradicional transformou-se em "escrita", isto é, em palavra que não é apenas veículo de idéias ou emoções mas um fim-em-si: o universo da ficção.*

Mesclados a esse registro concreto de aspectos formais do texto, e provocadas por este, a imaginação e a memória vão criando uma nova realidade que se funde à textual. Todo um amalgama de recordações pessoais e culturais vai-se enovelando em torno do "comentário", onde outros textos vêm-se inserir: frases do teatro de Racine, Lembranças de autores, Livros, épocas históricas, ou mais amplamente expressões definidoras de vários fenômenos culturais (fragmentos de quadros; poemas; autores; terras; heróis; música; etc.) – Aliás a cultura intelectual e artística entra neste romance (como em certa linha da ficção atual), com uma força energética comparável à do sangue nas veias: dinamiza o espírito.

Como índice desse fenômeno apontamos, por exemplo, a *inversão* do processo mimético peculiar à literatura tradicional. Aqui, em lugar do *real* servir como elemento expressivo para a transfiguração do *ideal* em arte, o que temos é a arte servindo como elemento expressivo do valor ou significação do real. Concretizando:

> "foi ontem o principio da tarde *como um ramo de flores vermelhas de Chagall* num fundo azul e liso ou o contrário um fundo azul e liso onde houvesse um ramo de flores vermelhas pintadas pelo Chagall".

Como vemos, a beleza do poente (= real), expressa pela cor rubra, lembrou um "ramo de flores vermelhas de Chagall" (= arte). Na alternativa que aparece nesse trecho afloram dois fenômenos: por um lado a *desconfiança* do escritor contemporâneo com relação à sua apreensão do real e por outro a consciência de que a *mudança de perspectiva* do olhar (através da qual se vê a coisa) altera a significação do eu-focado. Assim, temos primeiro o enfoque da vermelhidão da tarde como um ramo de flores num fundo azul do céu; e em seguida o Inverso, - o fundo azul no qual se destaca o ramo de flores de Chagall.

Entre as várias implicações dessa inversão do processo mimético tradicional, destacamos a que se liga à valorização da *arte* como criadora de *formas de vida*, - exatamente uma das descobertas mais importantes do nosso século: é a arte que cria o real e não ao contrário, como o pensava a estética clássica. Veja-se outro exemplo dessa consciência, no

momento em que uma aluna levanta os braços para ajeitar o cabelo e é vista pela colega como o eco de uma obra de arte:

> "Agora levantando os braços como numa pose de modelo nu de grande *baigneuse* de odalisca em Ingres ou em Renoir de qualquer quadro em que as mãos atrás da nuca se uniam." (pág. 87)

Iniciado rigorosamente no *plano do discurso*, o romance vai deslizando para o plano do real ao infiltrar-se sutilmente nas tragédias ocultas em cada um sob palavras e gestos bem comportados. Como disse Augusto Abelaira na apresentação do livro:

"Quarenta jovens (...) prestam as suas provas, comentando um texto, sob a vigilância do professor, também jovem, de resto. Não só. Porque, tanto para os alunos como para o professor, o mundo não deixou de existir (aquele exame é um simples parênteses) e esse mundo que ficou lá fora vem ter com eles através das janelas, transforma-se ele próprio num texto (o tal livro da natureza de que falava Galileo), exige também um comentário".

É esse comentário implícito do "mundo que ficou lá fora" o que se vai descobrindo pouco a pouco mesclado a um "texto a comentar" (e a um "tema de desenvolvimento" mais vago e subjetivo do que o primeiro). O que a "escritura" vai desvendando é o idealismo impulsivo e desnorteado de jovens estudantes que oscilam entre a *evolução* (através do Saber e da conscientização objetiva dos Problemas), a *acomodação* (cedendo às vantagens da integração voluntária no sistema) e a *revolução* (ação frontal, agressiva e por vezes suicida). O que vai emergindo à superfície da palavra caótica ali inscrita é a defasagem entre os anseios interiores de cada um (no desejo de ajuste à vida social/profissional e de fidelidade à sua verdade autêntica) e as oportunidades da vida exterior. Defasagem que acarreta inevitavelmente as mais dispares reações: perplexidades, indiferença, paixões, revoltas, angústias...

Literatura de transgressão que funde o *compromisso* e o *jogo*, este COMENTE O SEGUINTE TEXTO, escrito entre 1968 e 1969 (época extremamente conturbada na área universitária de todo o mundo, a partir da eclosão "maio 68" na França), é entre outras coisas o registro lúcido e pungente do aturdimento de um punhado de jovens idealistas, cujos sentimentos de frustração se mesclam com as tentativas de "comentário" do texto imposto para exame.

"Flávia escrevendo palavras enganadas com outros significados com certeza pessoas mortas idéias mortas antigas novas idéias feitas Tão do outro lado incompreensíveis. O que é preciso é mentalizar a malta Escrevendo numa folha muito longa de papel Escrevendo letras A forma deste trecho harmoniza-se bem com o seu conteúdo. Trata-se aliás dum conteúdo saudosista e por isso mesmo reacionário. O autor em vez de analisar a sua infância e de ver nela o que há de positivo ou negativo compraz-se na recordação dum tempo que não pode voltar de maneira nenhuma. Por isso não posso deixar de dizer que me desagrada uma prosa como esta com laivos de formalismo e decadentismo..."

(p. 132)

Evidente denúncia das distâncias que podem separar escola e vida (ou sociedade e individuo) este romance vai, num crescendo sem vazios ou lacunas, do registro global de várias mentes reagindo a um só estimulo (o "texto" e o 'tema") até ir-se concentrando em uma só: nas reações de uma estudante ("Ela"), - alguém que divaga ou escreve imaginárias cartas a

um Jorge muito amado e a outros amigos ou amigas, suprindo o seu próprio vazio mental diante de um "texto mudo" a comentar.

"... um texto vazio escrito por quem por quem? onde ela via tudo e donde não conseguia tirar mais nada porque lá via tudo porque lá não via nada. Um texto mudo que ela não conseguia abrir".

Fragmento de um parágrafo repetido quase uma dezena de vezes no decorrer do romance (verdadeiro *leit-motiv*...) esse trecho revela uma reação que, entre suas múltiplas conotações, denuncia o abismo que, via de regra, separa aquilo que o aluno é obrigado a conhecer (ou a expressar) nos vários estágios de seus estudos e aquilo que é necessário e real para cada um. Daí, nos vários fragmentos de "comentários", encontrarmos a presença de frases feitas e vazias que apenas continuam a farsa do convívio social, onde quase tudo se mascara em fórmulas convencionais. Farsa, aliás, de que bem poucos têm consciência e que se mostra nítida e cínica em um certo Carlos evocado por "Ela":

"Carlos
Tudo o que escrevias era igual. Disso te rias Enquanto fazias pontos de exames freqüências provas várias te rias porque aquele não era tu Alinhavando como com cordel com guita grossa alinhavando mal umas palavras quaisquer que desprezavas que escolhias por desprezar Delas te rindo nos intervalos delas sorrindo Ó pá o que interessa é inventar uma terminologia que pegue o resto são tretas e então partindo por esses cafés por lá andando certo certíssimo de que ao sair da prova dele seria senhor doutor Marcando encontros reuniões esquecendo os exames"

(p. 172)

As divagações que fluem ininterruptamente das várias mentes ali concentradas no "texto a comentar", ao fim e ao cabo nos vão revelando os anseios bloqueados daquele grupo jovem, que sentindo a necessidade de mudar a sociedade; que percebendo confusamente as falhas e lacunas de um sistema de ensino ultrapassado; que, incapaz ainda de distinguir as novas coordenadas a serem traçadas, se perde, naquele momento de crise, em planos e ações frustradas.

É o que se depreende das imaginárias cartas ao Jorge "prisioneiro", que "Ela" tece em lugar do "comentário" que deveria aprová-la nos exames. Nelas se vê claramente a oscilação em que se debatem todos eles, entre o compromisso e a alienação, ou melhor, entre a luta pelo ideal renovador e a sensata *acomodação* às regras vigentes e castradoras.

> "Não sei mas há qualquer coisa em mim que me faz tratar as coisas como pessoas Sussurrando baixo estas confissões noturnas que ali tinham de dia E depois parece-me que o importante era conscientizar as massas frigoríficos transistores e mesmo automóveis já se têm quantos se querem Ninguém quer porque isso é o mais difícil e Ninguém sabe Ninguém imagina (...) E há tanta coisa bela Mas à noite chorava com vergonha dos adjetivos hipócritas que empregava sem saber se acreditava ou não nas enormes e pesadas palavras que ouvia e dizia às tardes nos pinhais adormecidos onde todas as tardes se encontravam".
>
> (p. 133)

Para além de seu alto nível experimentalista com a palavra, COMENTE O SEGUINTE TEXTO expressa uma inequívoca consciência política, - não no sentido vulgar de partidarismos estreitos, mas no superior conceito do termo: a consciência das estreitas

relações de inter-dependência, existentes entre o comportamento individual e o sistema de valores que visa manter o equilíbrio dinâmico/progressivo da vida coletiva.

Dai decorre o amalgama (pedagogia/emotividade/cultura/política) que oferece corpo à escritura aqui forjada, mostrando de maneira inequívoca (principalmente através do enfoque pedagógico/político) a interdependência dos fenômenos que tecem a vida da nação. Entre inúmeros índices desse amalgama destacamos quase ao acaso o momento (rememorado por alguém) em que um grupo de estudantes resolve organizar um ciclo de conferências para trazer a debate os problemas que os angustiavam.

> À volta duma mesa enorme comprida estreita em cadeiras largas todos sentados com papéis pequenos e cadernos à nossa frente Alguém falando falando Alguém desenhando pássaros e flores (...) Levantando alguém o olhar dos desenhos de flores automáticas que fazia e exclamando Isso não porque Explicando-se explicando as tarefas que haveria e gritando Porque o que antes de mais é preciso é Não porque qualquer ação pedagógica envolve uma política é neste momento retrógrada e reacionária é necessário politizar a malta. Nas escolas a politização deve fazer-se através dos problemas pedagógicos Atentar nos problemas pedagógicos é ficar de braços cruzados e colaborar com eles Mas se quer fazer política é provocar e provocar é uma colaboração ainda maior. Ficando o resto da gente calada a olhar os gestos grandes que cada um deles fazia".
>
> (p. 75)

E o registro prossegue nesse caótico fluxo de lembranças que sobem à tona da memória, denunciando nitidamente os anseios dispersos num mar de interrogações e dúvidas, por falta de uma definida (e impossível?) linha de conduta objetiva.

Realmente, em poucos livros de adesão ao experimentalismo, encontramos fundidas de maneira tão essencial e as duas atitudes imprescindíveis à criação literária atual: a do *gesto lúdico* que trabalha com forma e da *consciência compromissada* que manipula as idéias. Dessa fusão resulta o nível criativo e provocante atingido aqui por Eduardo Dionísio na manipulação da "escritura", onde uma incrível multiplicidade de camadas se superpõem a partir de um simples "texto a comentar"...

É das leituras que o leitor interessado não pode ignorar.

1973 – n. 380 – p. 8-9

UM CONTO DE EÇA: JOSÉ MATIAS (1)

Maria Lúcia LEPECKI

A atitude necessária e fundamental para qualquer análise de obra literária pode definir-se como uma profunda disponibilidade intelectual e uma total entrega ao texto que se pretende estudar. Quaisquer juízos pré-estabelecidos apresentam o imediato perigo de desvirtuamentos, seja a nível da interpretação da mensagem do texto, seja a nível da simples demonstração, do esclarecimento de suas partes componentes. Um trabalho analítico não pode deixar de ser a busca-encontro do particular sistema significativo de um objeto literário. Assim, os conhecimentos teóricos que constituem a bagagem necessária de um critico nunca devem criar, ao espírito deste, a idéia de que existe um esquema rígido de trabalho, aplicável a qualquer texto. Pelo contrário, uma análise bem conduzida levanta constantemente novos problemas teóricos e o resultado final de qualquer leitura em profundidade é sempre o aumento do saber teórico do analista. A bagagem teórica (seja ela oriunda do estudo de textos analíticos e críticos, seja proveniente do estudo de outras obras propriamente literárias) deverá fazer-se de *modelo* maleável e modificável segundo as várias situações textuais propostas. Se há constantes que definem, no genérico, textos do mesmo tipo (narrativo, lírico ou dramático), o fato é que em cada objeto literário as combinatórias podem variar *ad infinitum*. Tendo em atenção este fato, torna-se absolutamente claro que analisar será determinar o sistema que informa, coordena e confere sentido a um tipo singular de combinatória textual. Delimitando-se e hierarquizando os fatores componentes do texto chega-se a esclarecer (no sentido de *tornar claro e significativo*) uma sistemática de tensões textuais.

Uma análise, se considerada desta forma, constitui-se em processo criativo/recriativo a que a especulação e a experimentação são inerentes. Em seus vários estágios, uma análise de texto obedece aos mesmos princípios da pesquisa científica: colocação de hipótese, inventário dos dados que a comprovem, correlação entre os dados e determinação do seu *valor em si* e do seu *valor funcional* e, finalmente, a interpretação dos dados de maneira a que se estabeleça a lógica conducente da hipótese à conclusão. Analisar será, pois, determinar componentes e esclarecer uma hierarquia de instâncias, na busca da compreensão de um sentido. Um problema, contudo, coloca-se a esta altura: o da relatividade (e, até, precariedade) da análise literária. A *leitura* de um texto, por mais isenta e honesta que seja, por mais que se atenha aos desejáveis e imprescindíveis princípios de perquirição científica, é sempre passível de complementação, de alargamento. Por vezes, malgrado a lógica do método, chega a ser passível de contestação a nível relativamente profundo. O precário e o falível da leitura de textos – se podem ser, em parte, evitados pela metodologia científica – são, contudo, em larga medida inevitáveis, dada a natureza do *objeto observado* (obra literária) e do *sujeito da análise* (o critico). A obra literária traz em si uma complexidade tal de significados a todos os níveis que dificilmente uma leitura a poderá abordar em inteireza: se atenta na sua macro-estrutura, possivelmente se fará (até por questão de método e de exposição – por questão de prioridade) *tábula rasa* do estudo da linguagem e do estilo; se estuda o sistema dramático-dialogal, muito provavelmente se deixará em segundo plano o segmento descritivo independente, e *cosi via*. Por outro lado, cada leitor (crítico) traz na sua formação de base uma particular incidência de áreas de conhecimento e de preparação pelas quais será mais facilmente despertado para determinadas significações e não para outras. A diversidade de *aspectos observáveis* e as diferenças de formação dos *sujeitos da observação* era lugar de

constituírem uma *ameaça* à integridade literária constituem um enriquecimento das abordagens analíticas. Mais ainda: comprovam que o científico em análise textual, se diz respeito aos métodos e processos pelos quais o observador esclarece e justifica a sua visão do objeto, nunca significará que o mesmo objeto se tornou definitivamente "catalogado". Pelo contrário, uma boa análise textual tem como efeito imediato o provocar novas leituras do mesmo texto. E tanto melhor será o crítico quanto mais conseguir suscitar problemas, ao mesmo tempo que os tenta resolver.

Um processo de consciência

Se definirmos o trabalho do critico como a busca-encontro de um sistema é evidente que temos de considerar toda leitura como um *processo de consciência* uma dinâmica iniciada na evidência do texto como *tensão* de opostos e terminada na delimitação de sentidos possíveis (ou prováveis, mas quase nunca únicos). Nem sempre uma análise, por muito cuidada que seja, conduz ao esclarecimento completo de todas as partes componentes do texto. Algumas áreas podem permanecer obscuras ou passíveis de diferentes interpretações ou valorações. Isto torna-se particularmente perceptível, por exemplo, no problema das motivações dos atos das personagens ou, em área mais complexa, na determinação do tema. No caso de textos que de alguma formam apresentam caráter hermético, muitas vezes o tema é irredutível a um conceito único, apresentando-se antes como a síntese de dois conceitos convergentes. Ocorre isto na ficção de Maria Judite de Carvalho, cuja temática é angústia-frustração. .Neste caso, conforme a hierarquização que se estabelece nos elementos conducentes à determinação da temática poder-se-á "ler" o tema como ANGÚSTIA-frustração ou como angústia-FRUSTRAÇÃO fixando-se, naturalmente, maior valor para um ou outro dos conceitos.

Se a análise não leva necessariamente ao esclarecimento completo de todos os valores existentes no texto é porque toda obra literária é sempre um9a questão em aberto que se refletem condicionalismos de vária natureza – histórico-social, política, econômica etc. Voltamos, pois, ao que já acima fizemos notar: não existe uma fórmula única para a leitura como não existe uma verdade única, monolítica, para um texto. Ocorre, então, perguntar *como fazer* e de *que forma iniciar* uma leitura? Qual a maneira de se puxar o fio à meada? Se não existe uma fórmula para se resolver o problema, um ponto parece ser certo: é que o próprio texto, no seu "modo de ser", conduz a inteligência ledora para um determinado caminho, sugere uma entrada preferencial no seu cosmos. Será natural; que, diante do poema lírico, o critico se dirija, quase instintivamente, para uma observação preponderante da personagem lírica enquanto indivíduo onde se reflete (e que reflete) o mundo circundante. Será também lógico que numa narrativa baseada na sucessão causal e cronológica de fatos objetivos, a atenção se detenha primeiramente na observação das ações que determinam o andamento do texto. Por outro lado, num romance em que a metalinguagem exerça função preponderante, é de se esperar que seja, o crítico atraído por este aspecto. O fato é que cada texto traz em si mesmo a pista (ou as pistas) para a sua exploração. O ponto é procurar saber qual o caminho que, para cada crítico, conduzirá à leitura mais rica, mais sugestiva e mais lógica, sem à leitura que faça *emergir* o sistema. À leitura que, como o texto que a provoca, também viva era sistema de tensões.

O DIÁLOGO COMO PRETEXTO

As considerações que fizemos no artigo anterior sobre problemas de análise literária outra finalidade não tinham senão a de estabelecer o nosso posicionamento sobre o assunto, em função da leitura que pretendemos fazer do conto "José Matias" de Eça. Trata-se de uma

leitura, como qualquer outra, passível de discussão, de complementação e até de discordância – quando mais não seja, pelo fato de ser "José Matias" um dos contos mais absolutamente sugestivos e problemáticos do Autor.

O texto em questão apresenta uma série de traços comuns aos outros contos em primeira pessoa de Eça, mantendo, contudo, um estatuto de inegável superioridade pela estrutura complexa e pela marcadíssima dimensão poética da palavra. Em 'José Matias", muito mais que em 'Um Poeta Lírico" ou em "Singularidades de Uma Rapariga Loira", cada palavra, quase, possui um peso especifico particularmente notável, pelo que toda a tessitura do texto é um jogo feito de conotações e denotações, de univalências e polivalências significativas, de clareza e sugestibilidade. Um tipo de tecido textual como este exige exame em profundidade e em pormenor. Não desceremos, contudo, à microanálise, restringindo-nos à tentativa de determinação de certos elementos da macroestrutura do conto – aqueles que nos parecem mais carregados de implicações no plano do genérico. Tentaremos pois, uma sistematização das grandes linhas estruturadoras do texto.

Como nos outros contos em primeira pessoa de Eça, também em "Jose Matias" encontra-se um protagonista (entendido aqui como a *figura central do narrado,* conceituação que talvez se revele insuficiente para abordagem profunda da questão da personagem principal) complexo, envolto em certo grau de mistério, inexplicado nas suas profundas motivações. Em torno e em função do protagonista, cria-se um ambiente ora descrito em termos *objectivos* ora em termos *subjectivos*. Na relação entre narrador e objeto narrado detecta-se um travo irônico bem como um particular sentido de humor por vezes mesclado de amargura. Como recurso narrativo fundamental surge, ao lado do narrador, um ou mais "informantes secundários" cuja função é complementar a relativa ou total insciência do narrador principal. Finalmente, um dado de particular importância na definição do ambiente dos contos: a situação dialogal de que todos eles nascem.

Situação dialogal que apresenta no caso de 'Singularidades de Uma Rapariga Loira", de "Um Poeta Lírico" e de "José Matias" um traço comum: a transposição pelo narrador principal de um diálogo havido entre ele e um informante em tempo anterior ao da produção da narrativa. Tal transposição implica, para a figura do narrador, uma existência em um dos tempos: num tempo passado, em que foi interlocutor passivo de uma conversa em que outra pessoa lhe contou a história e num tempo presente, em que ele se transforma em protagonista (doador) da narrativa. A decalagem entre o tempo do conhecimento do assunto (matéria prima da história) ou tempo do diálogo entre o narrador e o informante e o tempo da organização do diálogo em narrativa torna verossímil que o narrador preencha as lacunas do conhecimento objetivo com indicações digressões, dissertações ou valorações de natureza ficcional. A dialética entre conhecimento do narrador e conhecimento do informante está na origem da tensão omnisciência maior-omnisciência menor (ou insciêncisa relativa) que se detecta no narrador principal destes contos.

UM CORTE GEOLÓGICO

A situação dialogal que motiva e sustenta a narrativa em "José Matias", se observada em todas as suas potencialidades significativas, constitui um verdadeiro "corte geológico" no conto, visto como permite que se visualizem, num sistema de sucessões e inter-relações, os seus principais elementos estruturadores. De fato, o diálogo aponta diretamente:

a) a ação do texto;
b) os actantes e a sua caracterização;
c) o motivo que sustenta a narrativa;
d) o sistema básico de casualidade-necessidade;
e) as variantes do pinto de vista e

f) a convivência do documental e do ficcional no espírito do narrador.

Uma análise mais circunstanciada destes elementos revelará, por um lado a riqueza de implicações da situação dialogal de base e desvelará, ainda, outros traços aqui ainda não enumerados.

A *ação e os actantes do texto*: os primeiros parágrafos do conto introduzem os actantes principais da narrativa. Surgem já caracterizados, explícita ou implicitamente, por uma *psicologia* e pela *função* que devem exercer ao longo do narrado. Assim, podem determinar-se: um *actante* A (narrador principal e personagem-escritor do texto) cuja função é organizar a narrativa; um *actante* B, que será *receptor* da mensagem emitida por A e um *actante* C, assunto da narrativa de A. A caracterização de A e B não inclui denominação eles permanecem anônimos durante todo o texto. Pelo contrário, C tem um nome: é José Matias.

A e C, tão logo surgem, são imediatamente caracterizados por *afirmação*, enquanto B é caracterizado por *negação*, ou melhor, por *ausência*. A define-se-nos explicitamente por traços de psicologia, de caráter e de temperamento, bem como pela função narradora. C define-se como aquele que percorreu um caminho descendente que o conduziu de uma vida opulenta à morte na miséria. B, ao contrário, aparece como uma sombra, despersonalizada e passiva, que recebe vida apenas na medida em que se vê relacionado com A porque lhe ouve a mensagem e com C porque lhe conhece paulatinamente a história.

O texto mostra-nos o actante A definido por:

1º - a maneira possessiva e dominadora pela qual produz o discurso e cria o núcleo narrativo. Em nenhuma altura, A permite que B interfira na narração, interrompa-a ou a recuse. Contudo registra, algumas vezes, reações de B, o que serve, evidentemente, à verossimilhança do diálogo, sem impedir a linearidade da narrativa. O caráter possessivo e dominador de A repercute, pois, imediatamente, no diálogo que se torna quase potencial, não total.

2º - uma função sociológica aparentemente (apenas) desvinculada da natureza do texto que produz. A é professor de Filosofia: esta profissão e esta função sociológica não se indicam no texto gratuitamente. De fato, ser professor de Filosofia é, para A, toda uma maneira de ser e de criar que está na origem do caráter especulativo que imprime à história que conta.

3º - por um conhecimento que chamaríamos *suficiente mais* em relação a C.

4º - uma "persistência narrativa" que lhe permite suprir pela imaginação a falência de informação objetiva (de que também. e necessariamente, dispõe).

Enquanto se desenha a psicologia, o caráter, o temperamento de A, por afirmação, delineia-se em pano de fundo, e por ausência, a psicologia e a funcionalidade de seu interlocutor. O texto não nos fornece nenhuma indicação clara sobre B – não lhe conhecemos qualquer espécie de vida própria que transcenda a vida de relação circunscrita ao plano do diálogo. B só existe em função de ser necessário para configurar o movimento dialético da narrativa: a própria dialética interior de A, na tentativa de definir os possíveis de C. Portanto B será, no texto:

1º - receptor da mensagem de A;

2º - pretexto ou verossimilhança contextual da produção da narrativa.

Finalmente, C surge e caracteriza-se, logo no início, em função da disposição narrativa de A e em relação com B. A personagem do narrado, o objeto da fala de A nos é mostrada numa síntese de seu drama e de sua trajetória.

A garante a realização da narrativa, motivando B (e motivando o leitor, de que B é um signo) para ouvir a história trágico-dramática de alguém que:

1º - já morreu;

2º - que foi em vida o "sobrinho do Visconde de Garmilde";

3º - que foi conhecido de B, com quem até partilhou algumas experiências, ainda que

pouco significativas;

4º - que foi um tipo interessante, tanto sob o ponto de vista físico quanto intelectual e psicológico;

5º - que percorreu na vida uma curva descendente chegando a final trágico.

A partir destas informações, B concorda em acompanhar com A o enterro de José Matias: está criada a situação que torna inevitável a narrativa.

1973 – n. 381 – p. 12

PAÇO D'ARCOS E SEU CRÍTICO BRASILEIRO

Alves de AZEVEDO

Sainte-Beuve escreveu um dia que o critico não é senão um homem que sabe ler e que ensina a ler aos outros.

É claro que só se pode ensinar a ler aos outros quando estes têm algum amor pela leitura. E quem ama esse deleite superior possui sempre a capacidade de uma preferência, um jeito de inconformismo.

Isto permitir-lhe-á apreciar uma idéia que flutui no meio de um artigo, uma vista nova, mesmo que seja surpreendente, um episódio dramático ainda que despropositado, numa palavra o grau exato que pode atingir o talento individual muito difícil de fixar – porque reveste sempre a forma de um sonho novo que quer emergir do nada.

Tal fato deve fazer com que apreciemos a missão do critico a luz diferente daquela com que habitualmente a consideramos.

O seu labor, é sem dúvida, do mais alto valor, especialmente se considerarmos que, na realidade, raros são os autores que podem ser verdadeiramente lidos sem a indispensável orientação do crítico.

Com efeito, poucos são os autores que de fato escrevem para serem lidos. Ao crítico literário pertence pois o ingrato papel de escrever para que os outros possam ler com proveito e para que a literatura desempenhe melhor a sua função essencial, que é sem dúvida predominantemente de ordem social.

O critico atinge o seu objetivo quando o leitor diz por exemplo "Agora compreendo porque o herói procedeu de tal modo, ou vejo agora por que razão este poema devia ser escrito em decassílabos, ou ainda sei agora por que senti mais o que aconteceu a X do que o Y diz de si próprio".

De fato, o critico literário podia tomar por divisa as palavras que o poeta inglês Browning faz dizer ao pintor Fra Lippo Lippi a propósito das artes visuais:

"A nossa natureza é tal que graças à pintura amamos, vendo-as num quadro, coisas diante das quais passávamos cem vezes sem as notar; portanto têm mais valor quando pintadas ou mais valor para nós, o que é a mesma coisa. Para isso nos foi dada a arte. Deus quer que nos ajudemos uns aos outros emprestando nosso espírito".

Indubitavelmente o critico literário é aquele que emprestando aos outros o seu espírito lhes assinala o que lhes podia escapar. O seu objetivo essencial é a revelação. Contribui assim para assegurar verdadeira comunicação entre o autor e o seu leitor.

Vêm estas considerações a propósito da recente publicação da obra do professor brasileiro Oscar Mendes "A Alma dos Livros. Um Brasileiro lê Paço d'Arcos".

Não será nunca de mais salientar que de uma maneira geral o critico brasileiro estuda a literatura portuguesa com maior objetividade e justiça do que o português.

Os seus julgamentos de fato, não são, por força do veículo comum do pensamento que utiliza, do ponto de vista de Sirius como sucede com os estudos feitos por críticos de outros países em que pela distância geográfica e cultural se tornam convencionais, e quase de mero registro, como se de tabeliães das letras se tratasse.

O crítico brasileiro, porque está longe do Chiado, não cai no complacente amolecimento ou na verrinosa insídia que muitas vezes se verifica entre nós, e fez dizer a um espírito lúcido que a crítica dos contemporâneos é uma conversa. Oscar Mendes leu e

iluminou do seu espírito a obra de Paço d'Arcos e a sua critica sempre objetiva força-nos a conhecer melhor o autor de "Memórias duma Nota de Banco".

Porque "a literatura portuguesa continua, para a grande maioria do público ledor no Brasil, uma espécie de literatura de língua morta, como se o idioma não fosse o mesmo e a comunicação direta e fácil", são de utilidade indiscutível as obras como a presente em que se analisa com notável critério a mensagem dum escritor português dos nossos dias.

Destaca dela Oscar Mendes acima de tudo "uma discrição, um equilíbrio, uma maneira distinta de apresentar situações e conflitos... aquele cunho de comedimento dos grandes clássicos que descreveram as paixões humanas, aquele véu de bom gosto de decência que se encontra até mesmo nas obras libertinas do século XVIII".

Afirma ainda Oscar Mendes, com justa razão e grande lucidez, que Paço d'Arcos foi "aprimorando de livro para livro os seus dons de psicólogo, de observador do quotidiano, de analista de caracteres, de irônico espectador da comédia humana".

Dá o livro de Oscar Mendes noticia minuciosa de toda a obra de Paço d'Arcos, a começar com "Diário dum Emigrante", em que atiladamente vê "mais do que uma obra de ficção... experiência vivida e sofrida pelo autor", "catar-se para o artista e não... cantáridas para certo público pervertido".

Analisa em seguida Oscar Mendes as obras de Paço d'Arcos que compreendem a "Crônica da Vida Lisboeta": "Ana Paula", "Ansiedade", "Caminho da Culpa", "Tons Verdes em Fundo Escuro", "Espelho de Três Faces" e "A Corça Prisioneira".

Descobre nelas "páginas que revelam a mestria que atingiu na análise dos profundos sentimentos humanos e na sua expressão artística" e que "o interesse que o leitor sente pelo destino das criaturas plasmadas por Joaquim Paço d'Arcos é a demonstração de como o autor consegue dar vida aos seus personagens, situando-os num ambiente que ele recria com realismo e veracidade".

Sintetizando a mensagem da crônica da vida burguesa do escritor Paço d'Arcos, Oscar Mendes afirma que "é na verdade uma história dos costumes de uma parte da sociedade de Lisboa com caracteres de tal ordem universais, que é também a história da burguesia de qualquer latitude, de uma classe social cujas virtudes vêm sendo suplantadas e afogadas por outros tantos vícios que a enfermam e a estão levando à própria destruição".

Consagra ainda Oscar Mendes algumas valiosas páginas do seu livro às "Memórias de Uma Nota de Banco", para nós a melhor obra de Paço d'Arcos, que classifica justamente como "protesto da inteligência, da justiça e da caridade contra uma humanidade que, estupidamente, forja, na oficina das paixões mais vis, a sua própria destruição".

Esta conclusão de Oscar Mendes relativamente às "Memórias", idênticas à que formula no que se refere à "Crônica da Vida Lisboeta", soa como uma advertência, mas é também em si própria significativa do conteúdo autêntico de toda a obra do escritor que, estou convencido, deseja que ela seja acima de tudo veemente e indignado grito de alarme contra o mundo iníquo em que vivemos

No penúltimo capítulo do livro, Oscar Mendes aborda considerações pertinentes acerca da rica e variada novelística de Paço d'Arcos, referindo com justiça o interesse das novelas e contos do autor de "Novelas pouco Exemplares". No último capitulo Oscar Mendes aprecia o dramaturgo Paço d'Arcos, que apresentou já oito peças de teatro, desdobrando-se a sua atividade; sob este aspecto em dois ciclos perfeitamente definidos e por assim dizer complementares da obra do ficcionista da série "crônica da Vida Lisboeta".

Nas peças de teatro do primeiro ciclo o crítico brasileiro aponta um fato que denuncia o romancista e o novelista, "o diálogo é, por vezes, mais narrativo que propriamente oral", assinalando, no entanto, que em todas as peças se verifica, desde pronto, "bem travejada carpintaria teatral com seus momentos de maior ou menor vibração dramática bem distribuídos e o preparo das situações conflituosas habilmente conduzido".

Para o critico brasileiro “O Ausente” “tem algo de clássico, de equilibrado na arquitetura do drama, nas personagens que nele conflituam, no diálogo vivo, atuante... no desenlace trágico...”

No segundo ciclo do teatro de Paço d’Arcos, Oscar Mendes aponta como muito significativa na obra do escritor as peças ainda inéditas “A Ilha de Elba Desapareceu” e o “Crime Inútil”, louvando o vigor das ruas outras do mesmo período: “O Braço da Justiça” e “Antepassados Vendem-se” – o primeiro “a sátira social mais aguda e mais impiedosa” e a segunda “onde com sóbria arte” Paço d’Arcos consegue “condensar nas curtas horas de uma representação mais de um século de vida portuguesa”.

O conceito final da forma como é tida a obra do dramaturgo é expresso no livro de Oscar Mendes pela citação da frase do crítico teatral Duarte Ivo Cruz ao salientar que ela pode ser considerada “um dos mais conseguidos momentos do teatro português contemporâneo”.

É consoladora a leitura deste livro de Oscar Mendes onde a obra de um escritor português encontra adequado e justo comentário, que sem jamais cair no exagero dos ditirambos de postiça exaltação sempre corajosamente louva o que considera digno de louvor.

Afortunado foi, pois, Paço d’Arcos por ter encontrado no erudito professor catedrático de literatura brasileira e portuguesa – Prêmio Machado de Assis – um tão entusiástico e compreensivo estudioso da sua obra.

Alves de Azevedo
(do “Jornal do Comércio” de Lisboa,
de 16 de junho de 1973).

1973 – n. 381 – p. 4

UM CONTO DE EÇA: JOSÉ MATIAS (2)

Maria Lúcia LEPECKI

"O FLORIR DO ENCONTRO CASUAL..."

A estrutura do diálogo em "José Matias" apresenta certa complexidade visto como se refere a várias formas da dramatização, pelo narrador, do objeto narrado. É, pois, numa "polifonia vocal" e, até, numa "verticalização temporal" que o texto nos fornece sucessivos diálogos, convergentes todos eles para uma mesma finalidade: a (re)criação da história de José Matias. Delimita-se, no *tempo atual*, o diálogo, já referido, entre A e B. Em momentos diversos de um *tempo* passado determinam-se diálogos entre A e C (integrantes do objeto representado) e diálogos entre A e D (entre narrador e informantes secundários) que tanto integram o objeto representado como o *processo de representação do objeto* porque suprem a relativa insciência de A em relação à história de José Matias.

O diálogo polifônico não só retoma e reforça a distribuição de ações e actantes, como ainda permite, de passagem, uma modificação da função de A dentro do texto. Se B é sempre receptor da mensagem de que C constitui o objeto, se D nunca deixa de ser informante de A, este passa a ser, quando recebe informação, um receptor de mensagem. Porque foi receptor de mensagem em tempo passado, A pode, em tempo atual, criar uma narrativa coerente e tanto quanto possível, num texto em primeira pessoa, até omnisciente, pelo menos quanto aos fatos objetivos que dizem respeito a C.

CASUALIDADE, NECESSIDADE

A partir da situação dialogal é possível chegar-se ao esclarecimento da dialética casualidade-necessidade bem como do motivo deste conto. A conversa entre A e B passa-se na circunstância de um *encontro de acaso*, fato claramente indicado no texto. Do encontro casual A cria um *determinismo circunstancial*, ou melhor, uma necessidade (no sentido aristotélico de inevitabilidade) pela maneira como desperta em B o desejo de ouvir a narrativa.

Contudo, para que a casualidade do encontro se faça, verossimilmente, inevitabilidade da narrativa, várias casualidades secundárias aparecem e se interrelacionam, sustentando-se e condicionando-se mutuamente. Tais acasos secundários seriam, nomeadamente, quanto ao narrador:

1º - Uma disponibilidade temporal ou melhor, uma disponibilidade do seu tempo de convívio ele vai acompanhar sozinho o enterro de C);

2º - Uma natural predisposição para *expor assuntos* ou para *especular* sobre objetos fatos ou pessoas;

3º - Um satisfatório (ainda que não completíssimo) conhecimento da vida de C, o que lhe permite sustentar e documentar a narrativa;

4º - Um juízo de valor em relação a C em que está implícita a conceituação deste como "objeto digno de especulação", portanto como personagem potencial.

Paralelamente, há casualidades condicionadoras da participação de B no dialogo e da sua aceitação da narrativa. Poder-se-ia descrever tais casualidades como:

1º - plena disponibilidade temporal que lhe permitirá viver um *tempo social* (tempo do

diálogo) juntamente com o narrador;

2º - conhecimento muito deficiente em relação a C, fator que tem função inibitória sobre B, provocando (e tornando verossímil) a sua passividade ao longo do texto. B está impedido não só de coadjuvar a narrativa (portanto, está impedido de mudar ainda que transitoriamente de função) como ainda de a produzir. Em última instância, estará impedido de a recusar. A partir disto, todas as suas interferências tornam-se irrelevantes para a criação do objeto representado pelo que se torna verossímil ser a sua fala escamoteada sistematicamente por A. O precário conhecimento de B é, assim, também casualidade condicionante da exclusividade da fala de A.

3º - um conhecimento de C que, por deficiente que seja, não é nulo. B sabe minimamente quem é José Matias. O *saber mínimo* provoca o desejo do *saber máximo possível*: há, pois, em B, também um processo de auto-motivação para ouvir a narrativa.

Estabelecidas as casualidades propiciadoras de uma particular situação narrativa evidencia-se imediatamente a causa profunda da existência do texto: um fato objetivo da vida de C, a sua morte (e enterro). É a morte que propicia a passagem de José Matias de *personagem virtual* a *personagem real*. Personagem virtual ele já seria para o narrador, mesmo em vida, porque "grande espiritualista" e "espírito curioso". Morto, torna-se a matéria prima ótima, perfeita, para uma "personagem real". O José Matias que se vai enterrar é um fato acabado, um trajeto completado em que já são impossíveis quaisquer reversões de espectativas. Nenhuma surpresa factual espreita o narrador, que sob este ponto de vista é semelhante a qualquer narrador em terceira pessoa que organiza e estrutura a sua personagem como melhor lhe parece. Em contrapartida, contudo, nenhum esclarecimento final e definitivo lhe poderá ser dado sobre o protagonista do narrado: José Matias leva para o túmulo o segredo das suas profundas motivações.

A personagem morta é uma existencialidade acabada, uma temporalidade seccionada, portanto, sob o ponto de vista do narrador, a possibilidade de um conhecimento completo, porque já não complementável. Tem ao mesmo tempo a transparência do conhecido e o mistério daquilo que nunca será conhecido totalmente. É um enigma só parcialmente resolvido, portanto enigma persistente. Com o que conhece da evidência factual da vida de José Matias o narrador constrói a parte "documental" do conto. Com o persistente mistério cria a especulação e deixa em aberto a interpretação das motivações da personagem narrada. José Matias pode definir-se pela seqüência "espiritualista-irrealizada amoroso-inexplicado." O conto é a especulação implícita ou explícita) de A sobre a verdade de cada um dos componentes da seqüência.

"... TOMANDO SEMPRE NOVAS QUALIDADES."

A narrativa "José Matias" baseia-se no motivo tradicional da *viagem*, de que o *enterro* é uma das variantes possíveis. A deslocação espacial de A, B e C é, aqui, um nódulo factual objetivo portador de conteúdo ideológico – e a existência do conteúdo ideológico determina a conceituação da viagem como motivo. A força significativa contida na idéia de viagem poderia reduzir-se à fórmula: "o deslocamento espacial, porque constitui *mudança* de um lugar geográfico para outro, simboliza *mudança de estado e transformação de natureza ou de função* dos intervenientes na viagem." No caso deste conto, os actantes mantêm a natureza, modificando-se, contudo, as suas funções.

Vejamos de que maneira e com que cargas semânticas – se organiza o conteúdo ideológico de viagem (enterro) em "José Matias". O primeiro elemento a se levar em conta é que o deslocamento espacial implica na modificação do *lugar onde* de um individuo que vem *de* e vai *para*, passando *por*. Viajar é, pois, *movimentar-se*. Ora, no presente texto, temos a viagem na variante *enterro*: um morto é, pois, o sujeito principal do deslocamento espacial e a

movimentação dos vivos (no caso os actantes A e B) só se faz em função e por causa dele. Paralelamente e complementarmente, pois, à idéia de um *percurso espacial* torna-se necessário ter em conta uma outra área significativa (um outro núcleo ideológico): a *morte*. Esta também é passagem o transição, modificação de estado, não de natureza. Assim a vê o pensamento religioso e, nas mitologias primitivas, o ritual da morte integra sempre uma simbólica com a viagem, relacionada. Em "José Matias" a correlação entre os dois elementos *morte/viagem* é perfeitamente clara e deles nasce o espaço vital do texto, pelo que toda a área semântica relacionada com mudança, transição, transformação, viagem e morte tem conotação extremamente positiva.

A tradição literária (e as suas raízes mitológicas) ensina que a viagem simboliza a aquisição de conhecimento e de sabedoria, o domínio das adversidades, a persistência na consecução de um objetivo superior. A viagem tem uma função *pedagógica* inegável (que o bom senso popular aceita e reforça) pelo que as personagens mitológicas ou literárias amadurecem, crescem, fazem-se, tomam existência enquanto se deslocam no espaço. Por sua vez, a morte significa a passagem do transitório para o definitivo: morrer é nascer, de onde a correspondência túmulo/berço, significativa, de várias formas, no caso de "José Matias". Na narrativa que estamos analisando, o ritual (mais social que religioso) do enterro, por força da carga ideológica acima sumariamente apontada, é causa de uma sistemática de transformação a nível das funções dos actantes.

UMA CONSTRUÇÃO METAMÓRFICA

O princípio transformativo é perfeitamente claro em "José Matias", muito embora se apresente com valor diverso para A e C, de um lado, e para B de outro. De A e C pode-se dizer, com satisfatório rigor, que se transformam. Com relação a B, e dado o peculiar papel que representa no texto, talvez seja mais lógico falar-se de *criação* aliada à *transformação*. É bom lembrar, ainda, que as metamorfoses dos actantes não são totais: A, B e C conservam, do "antes" para o "depois", alguns dos seus caracteres básicos, o que permite que se reconheça nelas, sempre, uma mesma *pessoa*, uma só *individualidade*. A modificação das funções não implica, pois, na mudança da *natureza*.

Já sabemos, ser A quem elabora, organiza e transmite a B a narrativa de que C é protagonista. Contudo, além da sua personalidade (da sua função) de narrador, A tem uma vida pessoal independente, até certo ponto, da produção do texto. É professor de Filosofia, fato a que faz alusão mais de uma vez, e logo no inicio do texto. Esta sua função individual, função sociológica exercida num contexto que chamaremos, apenas para finalidade analítica, *exterior ao texto*, tem implicações imediatas nas suas qualidades de narrador. Por outras palavras, a função sociológica e exterior de A se coaduna com e condiciona a sua *função social textual* – função de relação A | B | C, criada por A.

Consideremos a condição "professor de Filosofia" como o *momento* 1 da trajetória de A, momento a partir do qual se define o seu processo de transformações, condição da existência do texto narrativo. Neste momento 1, A "professor de Filosofia" apresenta-se-nos como:

- produtor ou reprodutor, por "necessidade profissional", de discurso científico: ele mesmo alude à obra filosófica de que é autor;
- individuo por hipótese (depois confirmada) dotado de capacidade e de hábitos especulativos;

As características apontadas sofrem algumas transformações para permitir que A passe de *produtor de discurso filosófico* a *produtor* de discurso ficcional. Assim, num momento 2,

A consegue:

- transformar-se; de produtor-reprodutor de *discurso científico* em produtor de *discurso ficcional*. Todavia, o seu texto ficcional guarda caráter científico embrionário, por tratar-se de narrativa documental. A conta fatos que testemunhou ou de que tomou conhecimento por testemunhas diretas e dignas de crédito;
- transformar-se, de especulador sobre "abstrações" passíveis de conhecimento no plano do racional puro, a especulador sobre o concreto: um objeto (actante C) que conheceu no *plano sensorial* (viu-o e ouviu-o), no *plano sentimental* (foi seu amigo) e no *plano intelectual* (conheceu-o, julgou-o e valorou-o a nível racional). No momento da produção da narrativa, A indaga sobre o concreto, sobre a própria experiência: o especulativo serve à ficção. Por outras palavras, um processo filosófico aplica-se à criação do objeto literário,
- transformar a sua própria "deformação profissional" (entendida como a tendência para o discurso possessivo, produzido *ex-cathedra*) em um dos vetores básicos da estruturação do texto: a fórmula de diálogo potencial.

Vemos, pois, que a trajetória que A percorre, do *momento* 1 (professor de filosofia) ao *momento* 2 (produtor de texto ficcional) só pode existir a partir das metamorfoses sofridas por A. Tais metamorfoses, contudo, não implicam na desaparição de caracteres básicos: se A se transformou foi por ter dado *novo e melhor uso* às suas faculdades, por ter possibilitado a si mesmo uma diferente forma de comunicação. De professor (com toda a carga negativa que a palavra pode conter), A transforma-se, ao longo da sua criatividade, em pedagogo.

1973 – nº 382 – p. 8-9

UM CONTO DE EÇA: JOSÉ MATIAS (conclusão)

Maria Lúcia LEPECKI

OS VÉRTICES DO POLÍGONO

Delineamos, no artigo anterior, um sistema de transformações que, ocorrendo no actante. A, permite que ele passe, de "professor de Filosofia" a *produtor de texto ficcional.* Vimos ainda que os actantes A e C diferem de B: aqueles são actantes em processo de metamorfose, ao passo que este, antes de ser "transformado" é criado por necessidade textual, necessidade respeitante ao discurso, não à narrativa.

De fato, a inserção de B neste conto condiciona a criação de um espaço textual a que apetece aplicar, na senda do "professor de Filosofia" o adjetivo "curioso". A história de José Matias poderia ser contada por A sem o recurso à presença, potencialmente dialogal e dramática, de B. Tal como se nos apresenta, com o seu tipo de psicologia e de personalidade, A seria por hipótese perfeitamente capaz de produzir uma narrativa sem apoio de interlocutor interno ativo ou passivo. O próprio narrador no-lo sugere (no-lo afirma) quando se refere ao ensaio filosófico de sua autoria. Portanto A, em principio, saberia organizar o narrado de outra forma, falando diretamente ao leitor, isto é, dando ao texto a clara e explícita aparência da comunicação unicamente por escrito. Todavia, o conto se abre com uma tomada de posição, com uma escolha de A quanto ao tipo de comunicação que deseja: a oral, coloquial – que se revela, no entanto, pseudo-coloquial.

As motivações desta escolha da comunicação em oralidade são de vária natureza. Prendem-se tanto a traços da psicologia adquirida de A quanto ao tipo especial de inteligência (intelecção) do mundo que o caracteriza. A precisa do interlocutor interno porque é um ser dialático. Produz a sua narrativa (conhece e cria o seu mundo textual) dentro de um sistema de contradições: possuir/ não possuir, saber/ não saber, narrar/ não narrar e, finalmente, ser/ não ser. No plano da distribuição das funções de A e de B, verifica-se que ao primeiro elemento das contradições apontadas corresponde sempre a figura de A (que é igual a possuir, saber, narrar e ser). Por sua vez, ao segundo elemento corresponde a figura de B (não possuir, não saber, não narrar, não ser).

Para explicitar a narrativa como processo dialético, A, a partir de uma opção inicial, necessita de um "outro" – pessoa de discurso mais que pessoa ficcional. Poderia ter optado por uma dialética interior, por um diálogo consigo mesmo. Não o fez: o texto abre-se com uma convenção definida como "eu narro em diálogo actual, portanto, tenho um interlocutor". Na contradição entre A e B vemos que o segundo actante parece contrapor-se ao primeiro. Na realidade, tal não se dá. B não se contrapõe ao narrador, nem o pode fazer, porque como *valor independente* B não existe. Ele é aparência de independência; na realidade é profundamente dependente de e totalmente vinculado a A. Vejamos de que maneira se pode verificar isto no texto. Primeiramente, e como já foi dito, B não exerce qualquer papel na produção da narrativa. Não apresenta informações, não acrescenta pormenores, nem sequer faz perguntas explícitas: sua "voz" não se faz sentir. B apenas *ouve.* Passividade de atitude (só alterada por vagos gestos registrados por A) é a sua constante. Além disto, B mantêm-se em total anonimato. Não se lhe conhecem nome, profissão, aspecto físico, interesses ou relações sociais (a não ser as que o ligam a José Matias, e que integram a motivação da narrativa a nível interno). Enquanto isto, A, além de narrador e professor (que implica num espaço social

paralelo ao texto definível como espaço professor-alunos), tem relações sociais suas (com os informantes do texto) e interesses vários. Vive num espaço pessoal, de sua exclusiva propriedade, fora do espaço que cria, no texto entre si mesmo e B. A é, pois complexidade de significações e de relações. Em contrapartida, seu interlocutor é significação reduzida e possui apenas uma relação fundamental: o que o liga A, ligando-o secundariamente a C.

Ao iniciar-se o conto, A é, pois, uma pessoa *com valor em si.* Introduz-nos logo C – também com valor em si. Por hipótese, a narrativa poderia estruturar-se apenas a partir das relações entre os dois actantes apontados. Como narrador potencial, com preferência pela primeira pessoa narrativa, A poderia ter escolhido pelo menos dois processos de contar. Ou a forma retrospectiva monologal, com ausência de interlocutor, interno (o que até estaria de acordo com uma das facetas da sua personalidade "professoral") ou, no extremo oposto, a *forma retrospectiva em diálogo pleno,* o que implicaria na participação de B para a produção da narrativa. Neste caso, B teria função de narrador complementar e o conto seria uma convergência de depoimentos. Nenhuma das duas hipóteses, como é óbvio, se verifica. Na altura em que começa o texto, A já fez a sua opção: narrativa em diálogo potencial, ou seja, com apoio de interlocutor interno não interveniente. Em função desta escolha, A deve dominar totalmente o interlocutor, mantendo-o sempre nos limites mínimos da participação – pelo que A cria B ("para sua glória e seu serviço"), tirando-o praticamente do *nada* (não lhe fornecendo antecedentes) e mantendo-o sempre nos mínimos limites da existência.

O fato de haver 'limites mínimos" para a existência de um actante significará a presença de "limites máximos" para a existência de outro. No caso de B o limite mínimo se define por um principio de negação: ele é quem não possui, não sabe, não narra. Portanto, só pode *sobreviver* no texto enquanto pratica a única ação que lhe é possível: a de ouvir. Contrariamente, A encontra-se no limite máximo, definível como princípio de afirmação. Ele possui, sabe e narra. É portanto a causa primeira do texto, quem lhe dá origem, quem o mantém e quem o termina. Vive no limite máximo do homem – no ato criador.

Enquanto sujeito de negação, B tem dupla função dentro do texto. É a antítese do A, mas é também índice do leitor (B'). Como tal, intervém na criação do espaço do texto, espaço que se pode definir como uma superfície poligonal de quatro lados, cujos vértices são A, B, B' e C. Se considerarmos B como índice de B', esclarece-se a necessidade do anonimato e da incaracterização de B. O leitor também é pessoa anônima, imparticularizável, cujas reações, embora existentes, não *modificam* a construção do texto. Se B não tem qualquer poder de criação e de modificação é porque, tal como o leitor, ele é criação da textualidade. Não possuindo nome, aparência física definida, nem palavra interveniente, B aponta diretamente, para B' criando, dentro do texto, a inteira dimensão da comunicação literária.

Dissemos já que B é criado e transformado pela narrativa de A: sua metamorfose corresponde a metamorfose de B'. Esquematizando, pode-se reduzir a processualidade de B a dois momentos, ou dois equilíbrios, tal como se viu acontecer com A. Existe para B um *momento 1.* configurado na situação não "saber" e um momento 2, definível como "saber". A temporalidade que permite a passagem do equilíbrio 1 ao equilíbrio 2 é constituída pela produção da narrativa. Processo perfeitamente idêntico ocorre ao leitor, "actante B'. Ao iniciar-se o texto, B' encontra-se na posição "não saber" (momento 1'); ao terminar o texto, transitou para a posição "saber" (momento ou equilíbrio 2'). A passagem de um equilíbrio a outro só se faz, também do ponto de vista do leitor, em função da produção da narrativa (portanto em função de A). Queremos dizer: B' nunca pode apreender nada de B, porque os dois actantes ocupam a mesma posição em relação à produção da narrativa.

A aludida tensão dialética intratextual estabelecida entre A e B é sinal da tensão dialética extra-textual que se cria entre todo narrador e todo leitor, em qualquer texto literário. Sintetizando: em "José Matias" A, quando se assume como narrador, seleciona uma situação dialogal (portanto, tem de criar B). Ao mesmo tempo, estabelece uma convenção

comunicativa pela qual B’ se integra no texto, definindo o espaço textual que chamamos polígono de quatro vértices. A medida que a avança na narrativa, A toma as suas criaturas e as transforma, de seres inscientes, em seres cientes. B e B’ mudaram de estado, não de natureza. Nunca poderão. passar a narradores: a narrativa já existe.

O HOMEM QUE CONTOU UMA HISTÓRIA

O mecanismo de transformações que se verifica haver nos actantes A, B e B’ dá-se também em C. Basicamente, este transforma-se (por virtude dos acontecimentos que viveu, e por virtude de A) de *pessoa* pertencente ao circulo da “vida real” do narrador interno em personagem com vida própria, mas circunscrita, já agora, ao âmbito da narrativa. Ainda que tal transição se dê, José Matias mantém, como os outros, uma única natureza, passando por dois momentos. O primeiro momento definir-se-ia como C “pessoa real”, amigo de A: trata-se, num certo sentido, de um tempo pré-textual muito embora seja reassumido pelo texto de cuja existência é uma das condições. Queremos dizer que a pessoa real de José Matias conviveu com a “pessoa real” do narrador interno antes que o texto existisse, ou seja, antes que se definissem, entre A e C, as relações narrador/ narrado, criador/criatura. Ao criar para C o estatuto de personagem, o texto seleciona, da relação A/C, apenas os dados imediatamente ligados ao interesse do narrado (entendido aqui como a história de José Matias).

Note-se de passagem que, entre A e C delineia-se uma complexa relação de dependência e independência. Verifica-se que o narrador interno depende de José Matias para produzir uma narrativa de que este é assunto. Em contrapartida, a personagem do narrado depende do narrador para adquirir a permanência de vida conferida pelo texto. Dentro deste esquema, todavia, A guarda para si um reduto de independência: torna-se por vezes, o centro mesmo do texto, apresentando-se como pessoa-personagem de valor em si mais que pessoa-personagem de *função narrativa* pura. Coloca-se, a partir daqui, o problema, que adiante abordaremos, de uma hierarquia de personagens no conto.

O actante do narrado, passando de vivo a morto, transita de pessoa a personagem, porque permite que A selecione a essencialidade a ser contada. Tal essencialidade é, justamente, a natureza que persiste para além da modificação de estado e que o narrador interno define, no inicio, como “espírito curioso”, optando, no final, pelo adjetivo “inexplicado”. Na realidade, toda a narrativa, sob o ponto de vista de A, é feita para manter a personalidade de José Matias envolta em mistério – com mistério para o qual, aliás, o texto aponta com freqüência, não apenas no inicio e no fim.

O binômio curioso-inexplicado (que se resolve em “misterioso”) justifica-se em função do ponto de vista (ou da perspectiva) segundo o qual se estrutura o texto, “José Matias” é narrado era perspectiva interna, pelo que A, não obstante seja o produtor da narrativa, está limitado pela sua condição intratextual. Daí a sua capacidade de *ver* (criar) o mistério em C, mas daí também a sua importância (aqui obediência ao critério de verossimilhança) para o resolver e esclarecer.

A perspectiva interna tem implicações imediatas no relacionamento entre A e C. Considere-se, de inicio, que o primeiro dos actantes apontados cria o segundo através da seleção dos elementos que permitam fazer de José Matias um personagem. A possibilidade de selecionar a essencialidade na narrativa pertence “de direito”, ao narrador omnisciente. Neste texto, contudo, verifica-se que “seleção” não corresponde a (nem decorre de) omnisciência do narrador. Se não existe, contudo, tal correspondência há um eixo que liga “seleção” ao que se poderia chamar ciência, ou ciência suficiente para a criação do objeto narrado. Veja-se ainda que próprio, processo selectivo de A se encontra limitado pela proximidade entre sujeito da narrativa e sujeito do narrado. Na verdade, A só pode ter, verossimilmente, sobre C, o conhecimento que qualquer individuo tem do mundo que o envolve: limitado em decorrência

da proximidade espacial e temporal entre sujeito e objeto de observação (sujeito e objeto de conhecimento).

O problema das limitações temporais do conhecimento é em parte superado (permitindo o florescimento do *conhecimento*) pelo fato de a narrativa começar após a morte de José Matias, o que permite que A faça uma *prospecção e retrospecção* de C. Para além disto, o narrador interno cria outras maneiras de suprir as deficiências do ponto de vista interno. Ao seu depoimento pessoal faz juntarem-se os depoimentos de informantes secundários (possuidores de *ciência*, ou ciência menor). Com tal recurso, ao mesmo tempo que preenche os espaços vazios do próprio saber, A faz surgir, dentro da estrutura geral da narrativa, uma *subestrutura* feita da convergência temporal dos vários depoimentos que se integram, desta forma, no tempo fundamental: o tempo de A.

Para além do recurso aos informantes, A vale-se ainda de "recursos próprios" – os ficcionais. A perspectiva interna e o caráter documental enriquecem-se com a interpretação que o narrador faz de C. Todavia, o movimento interpretativo (que aqui equivale a imaginativo, como ocorre aliás, com freqüência na narrativa de forma memorialista ou retrospectiva) é equilibrado para que se mantenha o verossímil do *documento*. Em algumas circunstâncias, A valoriza o ficcional; em outras, subestima-o evita-o ou, mesmo corta-o. Quando valoriza o ficcional, o narrador interno obedece a um critério de verossimilhança: é coerente consigo próprio, com e sua dimensão especulativa. Deixando-se levar pelo seu "modo de ser", obedecendo a uma "vocação" profunda, A assume vida própria dentro do texto não se limita a ser quem conta uma história. Melhor dizendo: escolhe uma forma de contar a história, e escolhendo-a, vive nela. A inserção, pois, de elementos ficcionais, sendo verossímil em função da personalidade do narrador, é também necessária para criar-lhe a independência textual.

Por outro lado, e num sistema de tensões que propicia o equilíbrio da narrativa. A muitas vezes subestima ou inibe a criação ficcional. Serve, neste caso, a verossimilhança da narrativa documental. Um caso nítido de inibição das forças imaginativas ocorre quando o narrador interno comenta: "Enfim, meu amigo, não *psicologuemos* mais (...)".

HISTÓRIA E ESTÓRIA

Vê-se claramente que, enquanto narrador. A obedece com rigor a uma verissimilhança cujos vetores se definem como as limitações inerentes à perspectiva interna e ao caráter documental do conto. Pertencendo todo documento à área da História e, portanto, do *vero*, pode-se concluir que a verissimilhança em "José Matias" obedece e decorre de um critério ético (evidentemente artificioso, visto como na realidade o ético em questão serve à sustentação do estético).

As tentativas do narrador para suprir a impossibilidade de omnisciência fazem-se dentro de um movimento pendular entre *memória* (que revive a História – termo com o qual queremos assinalar o caráter vero da pessoa de José Matias) a imaginação (que, **complementando** a História, vivifica-a e faz dela *estória*). Tal oscilação revela em A uma tentativa de superar a própria contingência (no fundo, por ele criada e desejada quando faz a opção de narrar) pela dinâmica presente nas sucessivas escolhas que se lhe põem entre *possíveis*. Quais são os possíveis de A? Narrar – não narrar; ele opta pelo primeiro. Omnisciência "artificiosa" ou insciência confessada: opta pelo segundo, *et pour cause*. Suprir ou não suprir as deficiências de informação pelo recurso a terceiros: escolhe, novamente, a primeira hipótese. Restringir-se ou não se restringir às "fontes Históricas" de que dispõe. Escolhe não se restringir a elas – e funde memória com imaginação.

Observado o texto sob o ponto de vista da relação sintática entre A a C verifica-se:

- ser C a personagem que mais facilmente o leitor conhece, mesmo porque o titulo do conto nos remete para José Matias. Além disto, é C quem pratica as ações mais imediatamente perceptíveis, é ele quem percorre com maior nitidez um processo existencial. José Matias é o problema mais aparente que o texto coloca;
- que, entretanto, ao mesmo tempo que se conhece C (vivo porque inserido em dinâmica de opções), conhece-se também A. O narrador interno, além de conferir à sua personagem, vive até independentemente dela, ao passar por um processo de opções narrativas. Mais ainda: quando o conto termina, C permanece inexplicado. Não o conhecemos. Mas conhecemos a A. foi ele quem nos conduziu, ao seu bel-prazer, por todo o texto. É a personalidade que se nos mostra inteira, sem quaisquer veleidades de mistério ou de obscuridade.

Se A e C são os únicos actantes que vivem a problemática da opção, serão eles também as verdadeiras personagens do conto. Resta saber: das duas, qual é a principal? Se considerarmos como principal a personagem que opta e age no plano do narrados, não há dúvida de que seria José Matias. Mas o problema pode considerar-se de outro ângulo. Não será principal, num texto como este, a personagem que permite que a narrativa exista, criando e "representando", dentro dela, outra personagem? Parece mais correta esta visualização do problema. José Matias seria, assim, o instrumento de que se valeu o narrador interno para se mostrar a si mesmo.

Queremos crer que neste conto, se constam duas histórias diferentes. Uma, a do pobre apaixonado irrealizado. História secundária Mero instrumento para que se leia outra: a do "homem que queria contar uma história".

1973 – nº 383 – p. 11

A LUTA PELA EXPRESSÃO

Edgard Pereira dos REIS

Segundo o teórico Fidelino de Figueiredo, este livro, subintitulado de “prolegômenos para uma filosofia da literatura”, ocupa uma posição de destaque dentro de sua obra, pois “põe termo a uma longa reflexão do autor sobre o fenômeno literário: natureza intrínseca da arte da palavra escrita, método e função da crítica”. Em seis capítulos e um epílogo, discute ele as seguintes questões básicas: qual a natureza e a origem do fato lingüístico? Qual a natureza e a origem do fato literário? Em que sentido a literatura é a luta pela expressão de determinado tipo de conhecimento? Qual a diferença entre o conhecimento literário e a especulação filosófica? Que critérios estabelecer para medir os valores da literatura enquanto luta pela expressão de determinado tipo de conhecimento?

A LUTA PELA EXPRESSÃO, de Fidelino de Figueiredo. Editora Cultrix,1973.

1974 – n. 385 – p. 10

KAMIL BEDNAR, TRADUTOR DE CAMÕES

Zdenek HAMPL, Praga

Kamil Bednar, grande poeta e tradutor checo, falecido há pouco (1912-1972) surgiu na literatura alguns anos antes da Segunda Grande Guerra. Começou pela poesia da angústia, da solidão do homem no meio das multidões, e interpretou a vivência da mocidade daqueles anos. Expressou-se talvez mais plasticamente no seu livro de poesia "A amante – o azul" (1939). A situação do povo checo após Munique foi descrita no longo poema "O grande morto" (1940). O seu caminho pode ser caracterizado como "a procura do homem" – a busca da harmonia vital, o esforço para abarcar a humanidade e a coragem de acumular, caminhando para o conhecimento da verdade, o máximo da experiência universal (o passado e o presente, as vivências e as descobertas científicas). Bednar publicou mais de trinta livros de poesia e número aproximado em traduções de poesia estrangeira (Camões, Goethe, Pushkin, Petöfi, Shakespeare); no tocante à poesia moderna, tiveram êxito as suas traduções da obra poética do poeta norte-americano Robinson Jeffers. Bednar escreveu também livros de literatura infantil, alguns volumes de prosa e de ensaios e peças teatrais. De Camões traduziu uma antologia da poesia lírica (publicada três vezes em edições diferentes) e "Os Lusíadas", cuja tradução levou três anos. Camões foi um dos seus poetas preferidos. Pouco antes de morrer formulou Bednar algumas idéias sobre este poema épico, no ensejo do 400º aniversário da primeira edição:

"O tradutor de poesia deve *viver novamente* o processo poético criado pelo autor, cuja obra traduz. Devido a isso, ele chega a compreender o seu poeta melhor do que se o lesse apenas como um leitor comum ou o traduzisse como geralmente se traduz um texto em prosa. Talvez por ter conhecido Camões como homem e poeta, posso medi-lo pela bitola dos sentimentos do homem de hoje e analisá-lo à base dos conhecimentos atuais da poesia clássica e moderna, levando em conta as exigências do gosto poético de hoje. Suponho que está vivo nos *Lusíadas* aquilo que chamou especialmente minha atenção na penetração minuciosa do original. Pois bem; o que me deixou frio são as estrofes retóricas, que correspondiam ao gosto da época. O mesmo posso dizer sobre as suas passagens mitológicas, porque parece que ele próprio não acreditou muito nessa mitologia. Mas quando os seus deuses são pintados como tipos humanos, com a psicologia humana, também a mitologia camoniana torna-se vivamente emocional. O que igualmente não me emociona é o esforço de Camões ao descrever em verso a história de Portugal, embora aqui também haja lugares igualmente vivos em que a história se transforma em drama. Mas onde o meu Camões permanece um poeta eterno é nas imagens do mar, dos navegantes, das lutas com os indígenas, nas histórias contadas a bordo para matar o tempo etc. Neste conspeto aprecio profundamente como Camões soube captar convincentemente a realidade, num realismo

poético de primeira ordem. Aqui sua poesia é extrovertida, assim como em Shakespeare (com exceção de Hamlet), mas poderia apontar-se para a poesia existencial do poeta fora dos *Lusíadas,* na qual se manifesta sua sobrevivência e caráter moderno. Não me refiro à sua poesia amorosa, um tanto convencional, embora brilhante, mas às confissões poéticas. O que me empolga nos *Lusíadas* é também o interesse de Camões pela investigação científica, como se ele pensasse que entre a poesia e a ciência medeia apenas um aparente abismo. Veja-se. p. ex., sua descrição dum fenômeno extraordinário no mar (Canto V, estrofes 16-23), em que formula um apelo para que se preferisse um estudo científico às ficções:

Se os antigos Filósofos que andaram
Tantas terras, por ver segredos delas,
As maravilhas que eu passei, passaram,
A tão diversos ventos dando as velas,
Que grandes escrituras que deixaram!
Que intuição de sinos e de estrelas!
Que estranhezas, que grandes qualidades!
E tudo, sem mentir, puras verdades.

O que menos avalio é o expansionismo patriótico de Camões, compensado, de outra parte, pelo desejo patriótico de descobrir terras ignotas e fenômenos misteriosos. Com isso, Camões lembra-me os patos dos conquistadores atuais do cosmos, ainda não celebrados num poema igual. Camões tem em si qualquer coisa da totalidade humana e do realismo dos poetas antigos, num sentido moderno e numa forma poética rica em rimas complicadas. O que sublinhei como aspectos modernos de Camões revela-me o poeta como um criador atual. Não há dúvida, porém, de que poucos leitores de hoje estão dispostos a ler "Os Lusíadas" na íntegra. Por isso, acho que o ideal seria publicar "Os Lusíadas" em duas versões: uma na integra e outra abreviada, esta segunda contendo apenas os extratos até hoje atuais; as estrofes omitidas poderiam ser substituídas por um texto lírico – um vivido comentário sobre o argumento de toda a epopéia. Já esta minha opinião é, sem dúvida, uma prova de que o lugar de Camões não está apenas nas bibliotecas."

1974 – n. 388 – p. 8

A ESTRUTURA CLÁSSICA DE "OS LUSÍADAS"

Hennio Morgan BIRCHAL

Afirmam geralmente os estadistas que Os Lusíadas foram compostos da imagem da Eneida, de Virgilio. Tal assertiva merece ser estudada mais de perto, porque não é toda a verdade .

A verdade é que o poema de Camões se insere na linha épica greco-romana , da Ilíada, da Odisséia, e da Eneida. E, embora se entenda e diga que esta imita, em globo, os dois poemas homéricos, há alguma coisa n'Os Lusíadas que , afastando-se do poema latino, aproxima – se das obras gregas , especialmente da Odisséia .

Onde, n'Os Lusíadas, a imitação clássica é muito ampla e nem tudo se deve a Eneida , havendo um esquema mais complexo que o desta obra , é na estrutura narrativa , entendida como a montagem do poema com base no itinerário dos navegantes.

Tal complexidade parecerá até surpreendente, ao leitor moderno. Podemos reconhecer várias

seqüências na narração da viagem , as quais não se dispõem em ordem cronológica simples , mas antes se alternam em avanços e retrospectos de corte cinematográfico . Atendeu Camões , sim , ao princípio ,já

observado por Horácio em Homero, de tomar a ação "in medias res" (Arte Poética , v. 148) .

1 . A armada na costa oriental da África - Cantos I e II ;
2 . Os navegantes em Melinde - Cantos III e IV ;
(História de Portugal - Cantos III e IV ;
Contornos da África V) ;
3 . Viagem de Melinde a Índia
Canto VI ;
4 . Permanência na Índia - Cantos VII e VIII ;
5 . Retorno a Portugal - Cantos IX e X .

O quadro se fez por arredondamento de acordo com os Cantos, desprezando, por exemplo, que já ao fim do Canto II ,atingem Melinde (mas não desembarcam), ou que somente na estância 13 do Canto IX começam a viagem de volta.

Ora, tal esquema estrutural, se comparado com o da Eneida e o da Odisséia , estará próximo do da segunda . N'Os Lusíadas e na Odisséia nota-se um retardamento da chegada do herói ao local em que ele recorda a ação pregressa . Assim, só no Canto III (em dez Cantos ao todo) Vasco da Gama atinge a Melinde ; só na Rapsódia V Ulisses atinge Feácia , e só na Rapsódia IX começa a recordação . E na verdade A Odisséia é um poema marítimo apenas até à Rapsódia XII. Lembremos-nos de que na Eneida o herói já vai ter a Cartago no livro I, e conta sua história a partir do Livro II.

Os seguintes quadros sintéticos dessas duas epopéias antigas facilitarão o exame da que se propõe:

A Eneida :

1. Em Cartago - Livros I a IV;
(Queda de Tróia - Livro II ; de Tróia a Cartago - Livro III) ;
2. De Cartago à Sicília - Livro V ;
3. Da Sicília ao Lácio – Livro VI ;
4. No Lácio - Livro VII a XII .

A Odisséia:

1. Buscas de Telêmago - Rapsódias I a IV ;
2. Entre os Feaces - Rapsódias V a XII ;

(Recepção pelos Naturais - Raps. V a VIII ;
de Tróia à Feácia - Rapsódias IX a XII) ;

3. Em Ítaca - Rapsódias XIII a XXIV .

Se a estrutura da Eneida , enquanto às navegações de seu herói , chega a ser mais complicada do que a da Odisséia , pois há narrativas de singramentos anteriores à estada em Cartago e posteriores a ela , perde entretanto, para Os Lusíadas , pois estes mencionam a volta (ainda que sem amplitude descritiva), e, mais, no Canto VI , posterior a Melinde , se insere a Tempestade .

A obra grega e a lusitana aproximam-se ainda no fato de que a escala no ponto das narrativas do protagonista é a última antes do destino final. Assim, Ulisses vai direto da Feácia a Ítaca , e a armada lusa de Melinde a Calícute. Aspecto em que Os Lusíadas se ligam à obra de Virgilio , são as exposições de Vasco e de Enéias , que ambos começam por falar de sua pátria - a História de Portugal , a Queda de Tróia - para depois narrar as viagens . Verdade seja que Ulisses tem aquelas belas palavras, no exórdio da Rapsódia IX , relativas à pátria e a casa paterna , preferindo-as ao amor estrangeiro e divino de Calíope e Circe - mas estamos falando de algo mais amplo .

Como último argumento, ligado à estrutura narrativa das epopéias clássicas - segundo a definição acima - parece-nos lícito afirmar , dentro de nossa tese , que Os Lusíadas e a Odisséia se apresentam como bem mais marítimos do a Eneida . Nesta , só o Livro III , se dedica às navegações anteriores à passagem por Cartago (e que são as mais extensas) , o que muito as apequena , não havendo nenhuma grande criação mítica de Virgílio , de ilustração ou alegoria dos perigos do mar .

Ele apenas repete, sem amplitude , as de Homero , chegando o episódio dos ciclopes a ser mero reflexo da aventura de Ulisses , pelo recolhimento do companheiro deste , Aquemênides (Eneida , v. 589 e sgs.) . N'Os Lusíadas, pode-se dizer que os homens estão a maior parte do tempo no mar - havendo inclusive uma escaramuça naval em Moçambique (lembre-se também a festiva recepção aquática em Melinde), e são eminentemente marítimos os Cantos I, II, V, VI, IX e X . Estes dois últimos Cantos , que giram em torno da Ilha dos Amores, apesar de ficarem os marujos bom tempo desembarcados - para ouvirem mais glórias nacionais [ilegível] - assim se classificam por ser no meio do mar que os heróis são recompensados das fadigas , e , mais, unindo-se simbolicamente a deidades marinhas .

Como última (não , porém , menor) , lembrança desse caráter marítimo , cite-se a imensa criação camoniana do Gigante Adamastor , situada bem no meio do Poema e da viagem como um desafio inelutável à coragem marítima Portuguesa .

Outro aspecto - e importante , mesmo na estrutura geral dos poemas - em que Os Lusíadas antes se identificam com a Odisséia do que com a Eneida , é o tratamentos dos Consílios dos Deuses .

Além de que , como na narração das aventuras e males de Ulisses , Os Lusíadas contém duas Assembléias dos deuses, o desenvolvimento e a situação delas no conjunto do poema se aproximam . No poema de Virgílio, a reunião dos deuses só ocorre no Livro X . motivada pelo propósito de Júpiter de censurar os seus subordinados , e especialmente Vênus e Juno , por estarem intervindo na vida dos Troianos e latinos , levando-os à luta, ao arrepio dos fados , que determinavam o êxito da gente de Enéias na Itália .

Insere-se pois o Consílio da Eneida , na segunda parte da epopéia , deixando já atrás todo o transcurso das viagens marítima . Com isso , a analogia é com a Ilíada , em que o

Consílio dos Deuses está na VIII Rapsódia , convocada por Zeus , o qual proíbe a todos de tomar parte nos combates de gregos e troianos , para que se cumpra o prometido por ele a Télis: que os gregos levem a pior , até que desagravam a Aquiles . Note-se ainda que quem funciona como mensageiro dos deuses , nos fatos próximos aos Consílios , é Íris e não Mercúrio ou Hermes , como n'Os Lusíadas e na Odisséia .

Já quiseram os críticos do canto camoniano concluir ser o próprio Consílio uma interpolação , posterior à feitura geral da Obra , pois interrompe ele a descrição da viagem que ia sendo tomada (C. I. l9), e , mais , a missão que Júpiter, por proposta de Marte , consente atribuir a Mercúrio, de dispor que os lusitanos sejam bem acolhidos em seu itinerário , fica esquecida até o final dos Canto II . Então, e só depois das novas súplicas de Vênus , desce o mensageiro a inspirar a Vasco e a propiciar os melindanos .

Ora, de tudo isso há claro paralelismo na Odisséia, onde Atena sugere, no Consílio dos Deuses da Rapsódia I, que Hermes seja mandado à ilha de Calipso e, apesar do assentimento de Zeus , a missão só é cumprida na Rapsódia V, depois do segunda Consílio , em que Palas Atenéia arguíra a urgência da medida . E Hermes faz então um trabalho de persuasão junto à senhora de Ogígia .

Para muitos, o Episódio de Inês de Castro é a réplica lírica da paixão de Dido por Enéias, objeto de todo o Livro IV da Eneida .

Isso não nos parece tanto assim , e antes gostaríamos de explicar a exaltação trágico-lírica daquela páginas camoniana rastreando os aparecimentos do lirismo - amoroso ou não - desde a Ilíada . Célebres páginas , classificadas pelos eruditos como líricas, marcam a epopéia clássica . Assim por exemplo, a cena de Paris e Helena na alcova do palácio daquele (Rapsódia III) ; os adeuses de Heitor a Andrômaco e Astianax nas muralhas de Tróia (Rapsódia XXIV) - na lirada . Na Odisséia, paradoxalmente pois é reconhecidamente menos heróica , as passagens líricas serão mais raras , restringindo-se quase só ao reencontro , e sobretudo ao reconhecimento final de Ulisses e Penélope, visto que as anteriores estadas do itacense com Circe e Calipso não tiveram sua adesão espiritual .

Na própria Eneida além do episódio do Livro IV , que, por sua extensão , não é apenas lírico , poderíamos citar algumas cenas e aspectos com esse caráter : o desespero do herói em busca da esposa , Creúsa por tróia capturada , e o encontro como o espírito dela (Livro II) ; o encontro com Heleno e andrômaco no Espiro (Livro III) ; a dedicação de Enéias por seu pai Anquises (Livros III, V e VI); de Enéias e o desespero de Evandro pela morte de Palante (Livro XI) .

Mencionados assim em grupo , estão esses trechos a pedir um reestudo sob um conceito mais definido de lirismo - subjetivismo ? sentimentalismo ? passionalismo ? erotismo ? - para decidir quais representariam, de fato, entreatos não épicos na epopéia . Provam , porém , que nenhuma epopéia é exclusivamente épica , e daí se poderá concluir ainda que um episódio como o de Inês de Castro surgiria por estímulo e exemplo do conjunto desses modelos , e não por imitação direta e exclusiva de uma só passagem .

Mas há um aspecto que separa o Episódio camoniano do Livro IV de Virgilio , e tem que ver com a estrutura narrativa . É que a tragédia de Inês não pertence à estrutura por não envolver o herói do poema , ao Passo que a de Dido , sim , pertence ao fio condutor da narrativa.

Aparentemente essa verificação não seria tão importante , mas é que ela se liga ao fato de que o Episódio de Camões não maior significação no conjunto do poema , valendo por sua capacidade de nos despertar compaixão pela "mesquinha" , ao passo que a aliança negada a Cartago, através do rompimento
de Enéias com sua rainha, vai gerar , após as palavras de maldição desta , as Guerras Púnicas , mencionadas na Eneida, tendo sido , Cartago , o maior espetáculo à expansão imperial de Roma . É de ver , assim , o valor simbólico, do episódio de Dido e Enéias .

Conseqüentemente , a presença de Vasco da Gama entre os melindanos antes se aproxima da de Ulisses entre os Feácios do que da de Enéias e entre os cartagineses . Nenhuma intriga envolve o herói grego nem o lusitano ; a posição do rei de Melinde , pela simpatia e pelo acolhimento, desinteressado tem perfeito correspondente na do rei Alcino, faltando-lhe tão somente um nome próprio . E em que pese a nós mesmos termos indicado acima uma analogia nas falas de Vasco e de Enéias , é força confessar que , ao contrário deste , Vasco e Ulisses é que , ao tomarem a palavra , tem na boca e no coração a ânsia do regresso à pátria estremecida:

Esta é a ditosa pátria minha
amada
À qual se o Céu me dá que eu
sem perigo
Torne, com esta empresa já
Acabada
Acabe-se esta luz ali comigo
(Os Lusíadas, C. III, 21)

Por tudo isso, e em respeito a tantas imagens e comparações , além de versos inteiros , que Camões realmente busca na obra máxima do mantuano, tenha-se o cuidado de dizer que Os Lusíadas se inspiram
no conjunto das epopéias greco-latinas .

1974 – n. 389 – p. 10

O SILÊNCIO E A PALAVRA DE RUBEN A.

Fábio LUCAS

Silêncio para 4 (Moraes Editora Lisboa, 1973) constitui mais uma das características arrojadas de Ruben A. no campo da ficção. O espaço existe apenas para designar, e o tempo limita-se quase exclusivamente ao plano da enunciação, pois ao nível da ação nada acontece ao nível de um debate oral, travado ao ensejo de um precário vínculo gonático.

A crise de situação, por assim dizer – já que não se percebe com nitidez um eixo causal-temporal capaz de gestar um ponto ótimo de máxima tensão dramática (clímax) se resume à busca que os dois contendores fazem de si, cada qual fitando-se no outro, prescutando-se no parceiro. Procuram realizar o caminho hogeliano do "re-conhecimento" que parece ser um tema preferido do romancista Ruben A.. Sabemos que difundida sentença grega encerra a idéia do duplo: "Meu amigo é o outro eu". Tal sentido está no título de uma das obras do autor de Silêncio para 4: O outro que era eu (Liv. Portugal, Lisboa, 1966), em que o novelista chama o debate de uma epígrafe para o motivo da "integração". Os pontos-de apoio para definir a crise de situação se encontram nas personagens ocultas, mas referidas nos embates das falas monologantes em que toda obra se externa: são a mulher e o marido legítimos do casal fortuito fixado pela narrativa.

A procura infatigável do outro, para o reconhecimento da própria individualidade irá combinar-se com o tema filosófico-literário da identidade e da marcha humana em direção ao absoluto. Ruben A. revive a versão platônica das duas metades que se buscam:

"– Sim, cada um de nós é uma metade. Sabes quando se abre uma noz? Ficam duas metades."

"- Duas metades exatas".

"- Assim mesmo, duas metades, essas metades assemelham-se às metades perdidas no mundo, homem e mulher, mulher e homem. Cada metade procura a sua metade, para se unirem, voltar a noz, ao ovo, à forma primitiva, estamos sempre à procura de regressar a criação, à origem. O mundo quer partir para trás, para o que foi, quer entrar na pista que conduza a unidade e a razão, é a razão de que 1 mais 1 é igual a 1. Estás a perceber". (págs. 228/9).

O tema que continuará sendo trabalhado intensa e extensivamente, chega a este ponto: "As guerras e o mal, os ódios, os negativos, representam o desespero de metades frustradas, cheias de capacidade de ódio, de sangue estagnado". (págs.230) E o desdobramento remete aos agentes do conhecimento para não interessado: "... Os santos, os poetas, os sábios, esses sabem, estão a ver como é que se passa no grande palco do mundo, mais nada podem fazer. Todos esses trabalham por nós, batalham, lutam pela harmonia, opõem-se à guerra, dizem que é impossível a uma metade encontrar a outra". (p. 231)

A audácia de Ruben A.reside nisso: escrever toda uma narrativa (a que chama de romance), praticamente sem espaço e sem tempo para a ação, consubstanciada de 271 páginas. Mas o apelo determinante de sua obra é o silêncio, já que o antagonismo de ponto-de-vista não tem fim. Aquele gênero dialógico (monologante) é tão obsessivo e concludente que a narrativa poderia durar a vi da interia, numa troca interminável de palavras, um bate-boca.

Não é outro o sentido de um longo discurso sobre a palavra, posto na boca da personagem masculina estende-se da p. 188 à p. 194. mostra o desvio a que está sujeira uma

mensagem no percurso que vai do emitente ao receptor, a falácia da comunicação. Indica a precariedade das funções referencial, emotiva e conativa no âmbito das relações estudadas hoje em dia pela semiótica. Refere-se particularmente aos signos lingüísticos quando "... a palavra flor passa a estrume..." (p. 193).

A personagem de Ruben A. entrega a um largo fluxo do pensamento, de inquérito, deslumbramento e de decepção diante das palavras, atrás das quais – Silêncio para 4, vem a prova-lo – se ocultam a amor e desamor, disfarça-se a desumanização das relações: "...quando as palavras são recebidas, já estão estropiadas sem nexo nem compreensão os receptores recebem outros sentidos, outras palavras que se emitidas de cores diferentes sentimentos diferentes, ódios mais apurados são palavras que mudam de vestido de fato de carcaça, etc..." (p.193).

Existe toda uma graduação conceitual da palavra, do mesmo modo o romancista a encontra em torno do amor: "palavra de emissores tremendos oficiais nacionais relâmpagos cruzando, chocando-se com outras palavras de brutalidade de insulto"... (p. 192). O autor transita da palavra-instrumento para a palavra-encantamento e, mais uma vez, ao fim do discurso, introduz o artista como usuário nobre da capacidade de expressão: "... o poeta sabe que as palavras ficaram perdidas nas quatro estações nos cinco continentes. Palavras que ele molda refaz recompõe e repõe outra vez em circulação." (p. 194)

Silêncio para 4 é, em resumo, um longo e turvo diálogo. Sabemos que na ficção costumeira, o diálogo integra a narrativa, instaura o estilo direto e serve para prover a materialização das personagens. Constitui, na verdade, a parte dramática d cada obra. Tem de cumprir uma função necessária, constitutiva do próprio andamento do entrecho. Daí Elisabeth Bowen ter-lhe traçado este limites: deve ser incisivo, intencional, relevante senão quando corporifica a marcha do enredo para a sua metade de significação implícita: o silêncio. Pois há um momento, dentro da narrativa e fora dela, em que ao homem não é dado prosseguir sequer um discurso na sombra. Recolhe-se ao silencio povoador de significados abissais.

Há um silêncio de superfície ligado ao amor de que trata o romance, silencio de segredo de alcova, protetor de uma ligação proibida. Seu enunciado está explícito na obra, na palavra do interlocutor masculino: "o amor torna-se convencional, estamos nós a viver esse perigo, queres ir-te embora pela convenção, estás fartas, agora são apenas pretextos, pretextos válidos, bons para queixas, mágoas, sentidos feridos, para explicações mais explicações, menos conversas, pretextos de maridos e mulher não sendo nós nem marido nem mulher, é o absurdo, estamos com o absurdo em mãos, sem dar contas a ninguém, com a única vantagem de que há um silêncio entre nós um silêncio entre nós 4 que tem de se manter. Sabemos de mais um dos outros há um respeito que temos, um respeito divido por quatro, quatro de que só dois sabem. Tu sabes que ela... eu sei que ele, eles dois só sabem deles dois, ela em relação a mim e ele em relação a ti, mas somos nós que ligamos o silêncio que deve haver, dois somos nós que conhecemos todas as pedras que do jogo". (págs 156-7)

O vazio do diálogo é patente e, pode se dizer, intencional. Silêncio para 4 retrata a era do horror vacui. Povoar o desencontro com as palavras vulgares é uma tentativa de dar seqüência à comédia de erros. Diálogo de palavras abundantes. Sob o aspecto formal, só aparentemente o romance paga tributo ao teatro. Somente no entrechoque das correntes de pensamento. Arma-se a situação dramática mas falta cenário, movimentação cênica. A semelhança com o diálogo que se estabelece num inquérito (tema já explorado em conto de Wander Piroli). Ali, restridas as possibilidas de interlocução a um questionário, o que se pretende extrair da segunda pessoa, a inquerida, é via de regra, a homologação de uma in-verdade preestabelecida./os dois amantes de Silêncio para 4 falam, interrogam-se, explicam-se,mas carregados de segundas e terceiras intenções, incapazes de libertar-se de jugos pessoais e sociais. O dialogante (monologante) masculino é mais palavroso, talvez por ser mais traumatizado, pois, encarnado a concepção patriarcal de amor, recusa-se a inscrever a

mulher fora do contexto de trocas. Perquire do amor, tentando enganar, investiga a palavra, analisa o outro e a si mesmo, ora eloqüente, ora relatório, ora denso e conciso, ora frívolo espraiado, num vozerio, desenfreado. O amor que descreve:

" – não é bem desacordo entre nós, minha filha, é a fatalidade da vida, amor só é amor na clandestinidade, na puberdade, na virgindade, amor só é amor fora das leis do trânsito, da burocracia, amor é uma convenção que mata o amor, o amor conjugal foi inventado para matar o amor legalmente, amor de marido e mulher é a beleza do tédio ao fim de pouco tempo, aceita-se, todos se aceitam para se matarem um ao outro, para se aborrecerem um ao outro, o drama da existência é que o homem e a mulher não se fizeram para viver juntos..." (p. 155)

O dialogante (monologante) feminino tenta atracar-se à objetividade, quer o amor durável, isto é, a estabilidade das relações dentro de uma estabilidade geral da família, dos afetos, da funcionalidade social, das possibilidades asseguradas do ócio, viagens, enternecimento romântico. O amor poético, se possível, dentro da sociedade prosaica.

Ambas as personagens remetem a outras duas. A faixa interdita, se desenha, o tema da culpa é suportado pela aspiração do silêncio suspeito, pelo temor da palavra denúncia ou revelação do pecado.

Assim se desdobra o impossível diálogo que, por isso mesmo, não se instaura. Silêncio para 4 pode considerar-se um longo debate filosofante em torno de uma situação dramática já previamente constituída: o desencontro de todos. Ruben A. Utiliza tal situação como pretexto para refletir sobre as possibilidades do amor no mundo que o circunda, ainda governado por leis antigas, patriarcais, difíceis de serem ultrapassadas. Dotado de grande imaginação verbal, emprega com freqüência técnica da corrente do pensamento, dando liberdade ao encadeamento contíguo de idéias e palavras. Tudo convergente para a situação-limite do falso amor que não se explica: o silêncio. O romance aspira a um dizer homologatório do não dizer.

1974 – n. 390 – p. 10

Sobre Maria Judite de Carvalho – I

Maria Lucia LEPECKI

O ATO E O GESTO

Na mulher da pequena classe média urbana, busca Maria Judite de Carvalho a matéria-prima da ficção. Matéria-prima onde se evidenciam os sintomas (não ainda os motivos profundos, estes subjacentes ao texto) da angústia, da frustração e a da fuga inerentes à situação da mulher numa sociedade que a procura incessantemente afastar de qualquer atividade de intervenção, mantendo-a nos estreitos limites de uma domesticidade já sentida como traumatizante e violadora do exercício de direitos. Anulados para a ação ou para a veleidade de opção, impedidas da realização individual e social, essas mulheres insulam-se, param-se entre si como se separam a si mesmas, não necessariamente por movimento de violenta recusa ou revolta consciente, mas por um espaço que se diria de negação da essencial prerrogativa da pessoa: a escolha, o ato, a conduta conscientes.

As personagens de Maria Judite de Carvalho são joguetes de mãos que se desconhecem (mas que não escapam ao leitor): o fato, que obsta à conscientização conseguida no espaço da narrativa, não impede que um nítido saber a frustração e a angústia indicie um estado de pré-consciência, um momento já crítico que precede a crise declarada, um sinal de que embrionário processo de conhecimento de si habita o indivíduo.

Fechadas embora em torno de si mesmas, as narrativas da autora, apresentam uma potencial abertura. Porque sentem e vivem, ate um quase paroxismo, a própria angústia e o não se saber, as personagens, penetram-se, agem ainda que num circulo restrito, procuram e analisam (incipientemente) ainda que não saibam para onde tal atitude as poderá conduzir. Seres frustrados, sem ação não conseguida, interceptada, seccionada, não que retoma o condicionalismo sociológico da mulher. A busca de si e dos outros, ainda que não conseguida, é sempre ato, tentativa de transitivar, busca de integração, do encontro que se daria (que se dará) entre um eu e um outro. Cartada embora, a ação – movimento passível de conduzir para além de limites impostos propostos – é positiva. Se o ato planejado se evidencia, no momento da realização, um gesto, o próprio gesto encarrega o (perdido, mas não totalmente) significado de transitividade que integrou o planejamento mais ou menos consciente do sujeito. Desta forma, o gesto toma lugar do ato (e o único possível), pois que também é verbo do sujeito, ação que desejada em transitivo, se torna intransitiva ou reflexiva. De qualquer forma, neste contexto, o gesto é o ato agora possível.

Uma *perspectiva feminista* ou "*As palavras poupadas"*.

A transitivação não conseguida é como que uma fatalidade a pesar sobre as personagens da novela. *As Palavras poupadas*. O mundo como conjunto, objeto portador de sentido, mesmo que este seja o absurdo, a injustiça ou arbitrariedade, foge-lhes. O verbo (ato) do sujeito procura-º se é verdade que o mundo escapa, que a ação se frustra porque o ato não transita, também é verdade que o que se previu em transitivo e se realiza em intransitivo se torna imediatamente reflexivo. O ato desejado/gesto realizado retorna ao sujeito como elemento criador da frustração, logo como consciência da frustração e dado integrante do tempo pré-crítico.

Na contradição ato/gesto se fundamenta e justifica o que chamaríamos uma "perspectivação feminina"[1] na narrativa de Maria Judite de Carvalho. O tipo de sociedade que aqui se recria reserva ao homem o ato, assigna para a mulher o gesto. As contradições fundamentais (de caráter sociológico extra-textual) inerentes a tal distribuição funcional são mais perceptíveis, até por deformação cultural do leitor, no elemento feminino. Ao homem lê-se mais naturalmente (embora não com mais correção) como sujeito de ação, ainda que não seja esta, muitas vezes, a escrita do texto. Por outro lado, na mulher detecta-se com maior facilidade o componente trágico-dramático, nascido do ato falhado: no subtexto sociológico a mulher é já sabida (sentida) como tensa entre dois mundos que se querem opostos – o mundo aberto de assumir-se a si mesmo como força de intervenção e o fechado (casa, família, amor-submissão - do aceitar-se como função desligada da pessoa que o exerce. No mesmo subcontexto sociológico, lê-se o homem como "sujeito real" cujo objeto é a mulher. Atribui-se a ele, por evidente viciação de dados, o caráter de pessoa que de fato inexiste, pois que também o homem que fica por gestos não se realiza em atos. Tal, não impede contudo, que no jogo social ("real objeto") homem-mulher, e na perspectiva desta, aquele que é o sujeito aparente de ação tome a forma de sujeito real, passando a condição de objeto a residir apenas na figura feminina.

A leitura do subtexto, assim, feita, é viciada, visto como confunde aparência e essência na medida em que toma por efetivo o sujeito que de fato não o é. Por viciada que seja, contudo tal leitura não é falsa, visto como tem fundamentação numa evidência exterior que se toma como objeto inteiro quando é apenas o efeito de uma causa remota. As implicações profundas da situação fundamentadora do texto, a ser lido escampam-se. Vê-se e determina-se o imediato. A coisificação da mulher, não se chega a perceber causas profundas, a inexistência de um sujeito de ato em sociedade (seja a da ficção, seja a do cotidiano vivido) tal como se encontra em Maria Judite de Carvalho. Homem e mulher são aqui, ambos coisas. A ação e a atuação tanto de um como de outro se vêem sistematicamente cercadas e delimitadas por forças externas que escapam ao seu controle e até ao conhecimento efetivo. Contraditoriamente, homem e mulher serão caminho para a pessoa, pois que, malgrado todos os condicionalismos, existem pela angústia, sinal evidente de que se apercebem das limitações da própria condição. Angústia é perceber a limitação do gesto e continuar no desejo e na procura do ato. É a potencialidade de existência de um sujeito real. Não importa que os textos se fechem antes de mostrar a evidência do sujeito: um caminho proposta é já um sinal para do lugar para onde se dirige.

[1] Entende-se aqui como perspectivação feminina a narrativa em que a relação dramática com o mundo se coloca basicamente na mulher entendida como produto de uma cultura e de uma sociedade específica, onde se assignem papéis diversos e mutualmente exclusivos, para o homem e para a mulher. A perspectivação em feminino não implica, pois, na implícita consideração de diferenças essenciais entre a psicologia masculina e feminina, antes refletindo formas condicionadoras da distribuição funcional, em termos de sociedade, entre homem e mulher.

1974 – n. 391 – p. 4

Sobre Maria Judite de Carvalho – II

Maria Lucia LEPECKI

"Urget Actio"

Como em toda obra de Maria Judite de carvalho, a temática da angústia se evidencia na novela "As Palavras Poupadas" do livro homônimo[1], como sinal do tempo que precede opção e ação conscientes da personagem. Sendo a linha de força da narrativa, acompanhando a protagonista em todos os momentos da sai trajetória, a angústia não se apresenta nesse texto como um bloco significativo único. De fato, podem assinalar-se pelo menos quatro variantes de significado para o termo, variantes que correspondem às maneiras como a protagonista percebe o próprio estado. *Angústia* seria assim:

1- estado de inquietação difusa decorrente do não discernimento da melhor opção entre duas propostas;
2- ansiedade, que segundo Jules Massermann[2] é "estado de tensão perceptiva que se eleva ao longo de conflitos de motivação e de adaptação. Tem-se ansiedade em caso de *perigo imediato ou simbólico* (...)".
3- estado de depressão caracterizado efetivamente por abatimento continuo, ideologicamente por *sombrios pressentimentos ou mediações* (...)".[3]
4- estado de drama consciente (em maior ou menor grau) como o universo é volta. O termo perde aqui a sua notação psico-patológica para referir-se apenas ao campo da inteligência, da tentativa de racionalização e entendimento do mundo. Neste sentido, a angústia é *conditio sine qua non* de toda existência consciente.

Essas leituras do termo *angústia* se podem encontrar em variados graus de explicitação, na novela "As Palavras Poupadas". A angústia é aqui, linha de significação fundamental. Surge não só no tempo interior da protagonista (na retrospecção que ocupa a maior parte da narrativa), como se revela em palavras e atitudes atuais sendo ainda retomada pelo ambiente físico que remete, com freqüência, para o sentido etimológico do termo: sensação de constrição, de aperto, de insuficiência especial. Espaços fechados sucedem-se ininterruptamente, seja como lugar de protagonista (táxi, casa, sala, quarto, restaurante) seja como objeto de sua observação ou desejo (aquário). A constrição/contratação do tempo na narrativa, cuja ação cobre cerca de tempo físico, abrangendo, contudo, em tempo interior, desde a adolescência ata a idade adulta da personagem principal. A contração do tempo físico corresponde, pois, uma dilatação do tempo psicológico. Tal dilatação não contradiz a angústia (isto é, a dilatação temporal não se lê como desafogo, alívio, descanso) porque e no tempo interior retrospectivo que surgem as motivações daquela, portanto a justificativa para o lugar fechado como imagem de um estado de espírito.

---

[1] As citações aqui feitas são tiradas da terceira edição (Lisboa, Serra Nova, 1973)
[2] *Príncipe de Psychiatrie Dynamique,* trad. Franc.. Paris PUF, 1956, p. 293, sublinhados nossos.
[3] Idem, p. 301 sublinhados nossos

A CIRCULARIDADE DO TEXTO

Entendido no sentido psicológico, filosófico ou físico, o valor semântico *angústia* condiciona a estrutura geral da narrativa de "As Palavras Poupadas", estrutura que também é referente de um percurso feito pela protagonista. Texto circular (portanto, num certo sentido, fechado), esta novela começa e termina com a protagonista na mesma situação física – andando de táxi. Todavia, a circularidade assinalada não é total. A primeira cena é um regresso a casa, a última é uma saída de casa. Temos, pois, que a situação "andar de táxi" apresenta duas variantes. Se o repetir o núcleo situacional é criar circularidade, variar elementos componentes da situação é negar a mesma circularidade. As variantes de "andar de táxi" consubstanciam duas formas (dois graus) diversos de angústia, a qual, na cena 1, define-se como:

1- "abatimento contínuo aliado a sombrios pressentimentos ou meditações". A continuidade do estado de abatimento da personagem explicita-se: "Graça diz: Boa tarde e logo a seguir, na *mesma* insignificativa emissão de voz, o nome da rua onde mora (...)". (p. 10, sublinhado nosso). Numerosas outras passagens corroboram o estado contínuo de abatimento que se revela na atitude física e mental de Graça diante de outros personagens. Quanto ao "pressentimento", se conceituarmos como "exata premonição de um fato definido", ele não existe no texto. Todavia, a narrativa se baseia também num difuso pressentimento negativo de Graça com relação às conseqüências do seu encontro com Leda. O pressentimento negativo é aqui manifestação de medo. Por sua vez, as meditações fazem-se através de retrospecção de cenas passadas, o que indica não ter a personagem atingido ainda certo grau de abstração de pensamento. Um possível discurso racional da angústia se realiza, substituindo-lhe as imagens ("concretizações" do estado de espírito) rememoradas. Tais imagens são tanto o *efeito* do atual estado de angústia da personagem, como a *causa* (já remota, retrospectada), da mesma angústia.
2- a " consciência de perigo imediato" é claramente conhecida da protagonista e sugerida ao leitor pelo desejo de retroação no tempo ("... se pudesse voltar atrás...", p. 11). Tal consciência de perigo reporta-se ao conflito de motivação (para o próximo encontro com Leda) e de adaptação (o reencontro consigo mesma simbolizado pelo fato de a protagonista se achar em situação geral de quem reencontra o lugar da infância e da juventude).

Na cena última, a angústia tem valor diferente. É "inquietação difusa", ausência (ainda) do discernimento total, mas é já o caminho percorrido através do "discurso por imagens" como é também caminho proposto sugerido (caminho por percorrer). Tal afirmativa vai abonada pelo "doce momento de repouso", expressão que fecha o texto sugerindo, por oposição, à cena primeira, uma etapa ultrapassada. A modificação de *angústia* 1 para *angústia* 2 (equilíbrio inicial e equilíbrio final da narrativa) dá-se através de *angústia* 3, "estado de drama (minimamente) consciente com o universo à volta, que forma o corpo narrado.

Temos, pois, que na criação da circularidade textual a angústia é dado básico, visto como a protagonista não se liberta dela, embora modifique a sua causa o que, na circunstância, significa mudar a natureza do sentimento. Se no *equilíbrio* 1 angústia é "abatimento contínuo e consciência de perigo imediato", em *equilíbrio* 2, ela aproxima-se da frustração, do ato (encontro possível e esperado)m que decaiu em gesto (encontro evitado) todavia, o gesto é sinal da fatalidade do ato – e o texto diz: "Se pudesse descer sempre – ou subir – sem se debater, seguir adiante para os lados sem lados para olhar. Sem nada ao fim do caminho a não ser o próprio fim do caminho. Mas não. Em dado momento, dentro de cinco,

de dez minutos quando muito, *terá* de se materializar de novo, de *abrir a boca*, de *dizer* 'vou descer aqui' ou 'dê a volta ao largo'. *Não poderá deixar de o fazer*." (p. 79, sublinhados nossos). O ato indiciado não se realiza no texto: nem por isso é menos real e verdadeiro. A protagonista sente a necessidade de agir: a nascente (nova) angústia é já premência da ação.

1974 – n. 392 – p. 4

Sobre Maria Judite de Carvalho – (conclusão)

Maria Lucia LEPECKI

A Plenitude da Palavra

Já se viu que a circularidade da narrativa em "As Palavras Poupadas" não é total. A cada uma das cenas passadas no táxi corresponde um estádio diverso do estado de angústia. Viu-se ainda que, na primeira cena, a protagonista é passiva, enquanto que na última apresenta uma angústia que já princípio de atuação. Marcando a divergência de significação entre as aludidas cenas surge um elemento de nítido valor imagístico, o aquário. No início do texto, a protagonista entra no táxi sobrançando um embrulho cujo conteúdo só se torna conhecido depois que algumas linhas de força da narrativa se acham esboçadas. O embrulho contém um aquário decorativo de peixes, ambos desejados e adquiridos por Graça com uma finalidade definitiva. Aquário e peixe têm função imagística importante – de tal forma que outro aquário, com outros peixes surge numa cena significativa passada entre Graça e o marido num restaurante, cena onde se sugere a problemática da liberdade imerecida ou prematura (veja-se o episódio das trutas, pp. 22 e 23)

O desenvolvimento da narrativa evidencia serem tanto aquário como o peixe imagens de Graça a quem o leitor ora identifica como continente (o espaço reduzido e fechado, ao mesmo tempo translúcido, é reduplicação do estado da protagonista em quem convivem a angústia e a virtualidade de realização), ora com o conteúdo (o peixe, mudo e passivo, objeto e posse as mãos de um sujeito, reduplica, por sua vez, uma seqüência vivencial da protagonista – aquela em que Graça se deixou ser objeto nas mãos de um aparente sujeito, pai, marido ou madrasta).

Transportando a própria imagem, a protagonista cria a redundância de si mesma, significa não só pelo que pensa, faz e (poucas vezes) diz, mas ainda pelo que carrega. O aquário é referente imagístico de todos os tipos de angústia por ela vividos. É suficientemente pequeno para reportar-se ao estado de "tensão perceptiva" e ao sentimento de "perigo imediato ou simbólico" (em função do qual se desejaria um abrigo, a casa-aquário, o quarto-aquário, o passado-aquário). É, por outro lado, translúcido e belo – referenciar a possibilidade e a capacidade de libertação, a angústia criadora que precede o ato consciente. Note-se que na cena final, Graça, sai de casa sem nada nas mãos. Transportando-se apenas a si mesma, já como virtual. O objeto que inconscientemente escolhera no princípio como imagem de formação já não é necessário. Superou-se a fase do "perigo imediato", ultrapassou-se o medo, chegou-se à opção.

O TEMPO E O ESPAÇO

Muito embora a circularidade não seja tola em "As Palavras Poupadas", é todavia ela, um dos condicionamentos básicos da estrutura do texto, pois que informa, a nível da atuação ou das palavras proferidas pelas várias personagens, um princípio de repetição ou de recomeço no qual se retoma a redundância já assinalada quanto à protagonista. Na redundância reside tanto o princípio de fatalidade crítica. O repetir-se de gestos, falas, atitudes ou estados de espírito (seus ou de outrem) leva a protagonista a perceber-se da ausência de um sentido válido para a própria ida, permitindo ainda ver-lhe a vacuidade que habita os que a rodeiam.

A repetição é sinal de mecanização. É ausência de comunicação real entre as personagens, falta de participação consciente, pois que repetir é não atualizar a ação, não integrar (não inteirar-se de) o novo momento e a nova proposta recebida. Repetir é alienar-se. Todas as personagens da novela de uma forma ou de outra revelam tal alienação. Assim, o pai de Graça relaciona-se com ela através de palavras vazias, nas quais não se detecta qualquer verdadeira oposição dialogal, qualquer atenção à especificidade do momento, antes ocorrendo o lugar-comum, o "receituário" da educação de uma rapariga burguesa. Sabendo o pai como monotonia a repetição. Graça não encontra nele o necessário "outro" que nele possibilitaria o auto-encontro. Pelo que, da protagonista adulta, poderá dizer o texto: "Era um estranho seu pai? Era um estranho. A imagem estava feita em pedaços, só mais tarde Graça tentou reuni-los, mas foi sempre um trabalho difícil *puzzle* (...). a imagem ficará para sempre incompleta, boa não para deitar fora, mas para guardar a uma canto, no sótão das recordações". (p.71)

Idêntica relação mecânica existe entre Graça, a madrasta e Clotilde. Veja-se, a propósito, a cena narrada à p. 44, onde Clotilde, em dois momentos diversos e separados entre si por vários anos, diz à protagonista exatamente a mesma frase: "Minha pobre Graça...".

Se a palavra se repete em circunstâncias e tempos diferenciados, é que não se deu qualquer modificação que a profere.os vários sujeitos da fala (não sujeitos do dito), vivem à margem do tempo-processo, do tempo crítico. Vegetam fechadas na negação do movimento evolutivo, como se negassem a própria temporalidade. O tempo físico marca-as ("Clotilde está na sua frente de braços abertos, o *cabelo grisalho e despenteado*...", p. 44), o tempo interior não existe, chega-se a esta via, à problemática (componente da angústia da protagonista) da imutabilidade de seres e coisas, "lida" por Graça como eternidade: "Ficou sozinha com o *fauteuil* que continuará a ser pelos séculos dos séculos o *fauteuil* de Vasco". (p. 59)

Única pessoa capaz de evolução no texto (que é novela, apesar de tudo, talvez mais de personagem que de drama) é Graça quem pensa o mundo e cria com ele uma relação diferente da mecânica. Apercebe-se de sua situação trágico-dramática, visualiza-se, ainda que com objetividade incipiente e reconhece o que não quer ser. Por isso é também a única personagem a quem a verossimilhança da narrativa permite vivência interior do tempo e a quem a mesma verossimilhança inibe ou impede a fala. Num contexto onde o tempo da palavra proferida é o tempo do vazio, da inconsciência e da inconseqüência, necessariamente o tempo da palavra suspensa, poupada, será prenhe de expectativa e de atividade pré-criadora. Na palavra poupada se consubstancia a busca do sentido das coisas. A responsabilidade do falar – a protagonista sabe-o – é a mesma do fazer. A palavra só significa quando acompanhada do ato. Pelo que a protagonista – única personagem que se busca sabendo o seu drama de conhecimento-escolha-ação – será quem se expressa no limite mínimo da palavra. O texto torna-se dessa forma, um processo de preparação. Termina tão logo se percorreu o caminho que levou a protagonista à consciência da ação urgente.

Se a ação plena foi remetida para o pós-texto, a palavra plena também o foi. A atuação previsível no pós-texto necessitará de outra relação personagem –palavra. Uma relação em que se encha do significado do ato. Nesse sentido, "As Palavras Poupadas" são a narrativa de uma busca-encontro do mundo, a parti da busca encontro da palavra.

1974 – n. 399 – p. 9

GERARDO DIEGO APRECIA CAMÕES

Joaquim de Montezuma CARVALHO

A Embaixada de Espanha em Lisboa oferece-me o preciso opúsculo "Homenaje a Luis de Camoens – Discursos leidos em la solemne sesión conmemorativa Del IV Centenário de la publicación de Os Lusíadas celebrada em Madrid en el dia 6 de Diciembre de 1972". (Madrid, 1973, 53 pgs). Nele figuram, por ordem, Fernando Lázaro Carreter ("Camoens, poeta em castellano"), Gerardo Diego ("Os Lusíadas"), Lourdes Belchior Pontes ("Analise vocabular e sentido do homem em *Os Luzíadas*") e Damaso Alonso ("La recepción de *Os Lusíadas* en España"). O opúsculo é a edição da real academia Espanhola, presidida por Damaso Alonso e lugar onde decorreu a brilhante homenagem.

Fixo-me na presença de Gerardo Diego, poeta da geração de Garcia Lopes, nascido junto ao mar de Santander, em 1896, o mesmo mar que circundou a infância de Don Marcelino Menéndez y Pelayo e de Don José Luis Hidalgo. Três altos valores de Santander. Três homens que ficarão com seu nome gravado na história literária de Espanha.

Dentro da geração a que pertence com Pedro Salinas, Jorge Guillén, Federico Facia Lorca, Rafael Alberti, Juan José Domenchina, Damaso Alonso, Vivnete Aleixandre, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguire - a geração do grugo poético de 1927, a geração da ditadura ou a geração de Lorca (como prefiro dizer) – é o vulto de Geraldo Diego que mais atrai pelo seu grávido pendor de congênito metamorfismo, pelo seu fértil e renovador temperamento picassiano, Gerardo Diego nunca é a mesma coisa. Cada livro seu é diferente. Como Picasso, é o presente, o passado, e o futuro em permanente confluência heraclitiana. Por isso, Gerardo Diego é tudo, sendo ele próprio. Nada exclui, tanto integra. Moderno, tremendamente moderno e antigo, ferozmente clássico. Fosse mais introvertido e padecesse um mais forte sentimento do nada e teríamos em Gerardo Diego um potencial Fernando Pessoa, no uso das máscaras, da ambivalência, do desdobramento psíquico oscilante. Assim como é, vitalista e sensorial inclinou-se para uma poesia de "divertimiento", teleguiada pela beleza irreal, auto-suficiente e fragmentária. Poesia em anda aliada a sua condição de músico, de excelente musiólogo (colaborou com Frederico Sopeña e Joaquim Rodrigo no livro "Diez años de música em España"), dando desde 1937 conferências-concertos que ele mesmo ilustra tocando o piano (neste particular, rival de gacria Lorca).

Picassiano. Poeta estações. Poeta de períodos vários, nunca iguais: - "Eu não sou responsável – escreveu um dia – de que me atraiam simultaneamente o campo e cidade, me encante a arte nova e me extasie a antiga; de que me torne louca a retórica feita, e me torne mais louco capricho de voltara faze-la para mim – nova – para meu uso particular e intransferível". É picassiano, ainda, por atentar contra a realidade e desfigurar: - "Minha intenção é a de uma poesia relativa, isto é, diretamente apoiada na realidade, e a de uma poesia absoluta ou de tendência para o absoluto; isto é, apoiada em si mesma, autônoma diante do universo real de que somente em segundo grau procede".

Por tudo isto, Gerardo Diego, é um poeta de atualidade que não podia prescindir de Camões. Não podia evitar Camões por duas razões: Camões é esse antigo que não o fatiga; e Camões é poeta de saber amar.

No livro "Gerardo Diego" de J.G. Manrique de Lara (Madrid, 1970, 204 pgs.) conta-se algo significativo: - "Antonio Gallego Morell narra no seu livro "Vida y poesia de Gerardo Diego", que o primeiro trabalho da redação que lhe propôs Don Narciso Alonso Cortês foi

sobre o tema de ‘Uma despedida’. Gerardo Diego esboçou uma visão do cais santanderino com um barco que zarpava. Muitas serão, ao longo de sua vida, as tentações que o mar ou os motivos marítimos haverão de proporcionar à inspiração do poeta. Todo um capítulo do livro “Mi Santander, mi cuna, mi palabra” - com poemas respigados de diferentes épocas – está ocupado pelo mar inesgotável do porto de Castela ou mar genérico absoluto e total como sua poesia abarcadora...”

Recordo esses versos, como ondas:

Corazón del mar cantabro
que humilla,
remansa en ti su sangre
tumultuosa,
cuadratura del rumbo y de l
a rosa,
sábana y almohada de la
quilla.

Noutra passagem do interessante livro de Manrique de Lara, deparo com essa informação biográfica: - “Poderia ter falado de suas viagens, que têm sido muitas e frutíferas, e têm tido projeção na sua própria obra poética. Quando fez a de Filipinas, na companhia do físico Julio Palácios, foi por janeiro de 1e935. Damaso Alonso que estava convidado não pode aceitar por doença. Gerardo descobriu mundos cheios de sugestão e beleza e viveu emoções que haveriam de enriquecer a sua predisposição lírica”.

Eu tinha um eco, vindo não sei onde, arquivado na memória, de que Gerardo Diego fizera essa imensa viagem às Filipinas hispânicas acompanhado de Luis de Camões, de braço dado com o breviário “Os Lusíadas”. Tinha o eco mental, mas não a certeza. Foi um tumultuoso prazer verificar agora que Gerardo Diego, no dia 6 de dezembro de 1972, perante a mais seleta assistência, iniciou o seu discurso sobre “Os Lusíadas”, com esta evocação: - “A poesia de Camões é muito especialmente a de Os Lusíadas, é em mim inseparável de minha viagem a Oriente até Filipinas e os mares interiores do Oceano Pacífico. Se esta ditosa coincidência se une a ser exatamente um 6 de dezembro – ano 1934 - data de minha saída desde o canal Suez ao Mar Vermelho – com os meus Lusíadas, na edição de Freure de Carvalho, 1843 – como *vademecum* - , já compreendereis até que ponto a comemoração na nossa Academia do centenário do livro imortal e minha obrigatória participação neste solene ato me confundem, emocionam e comprometem”.

Emociona, também, verificar que Gerardo Diego fez essa viagem ao Oriente guiado pelo cruzeiro da leitura de “Os Lusíadas”, memorial do mar, poema onde a natureza se torna liquida e onde até as pedras choram (o Adamastor!). Há livros exclusivos para certas ocasiões.

Com engenho e arte, soube Gerardo Diego, por intuição poética e fraternidade ibérica, escolher na altura própria o melhor companheiro de viagem, Camões mostrando-lhe o mundo à medida que o Brasil socava os mares. Camões, ponte entre o Ocidente e o Oriente.

Os conceitos que Gerardo Diego dispensa a Camões são de absoluta admiração, o que se reservam para o sublime e o eterno. Nenhuma restrição. Nenhuma frieza.

Assim, Gerardo Diego afirma os seguintes conceitos: *Os Lusíadas* é mais que um poema épico, é uma verdadeira epopéia, a única da idade moderna; o jogo do passado com o futuro, de história verdadeira e simulada profecia, o de deuses com os homens e dentro do divino e do Olimpo com o Céu cristão, a harmonia do fantástico e do real e observado da ternura com o ímpeto, da sensualidade com a pureza, da ciência com a arte,levantam a uma altura incomparável a criação camoniana, uma obra sinfônica, onde é o equilíbrio o portentoso equilíbrio, o que o que sem cessar surge e trunfa nos episódios e na totalidade do plano e desenvolvimento do poema; cada canto é um tempo e a sinfonia total perfeita; tudo está em seu sítio, o *Orlando Furioso* ou *Lu Araucana* ou os poemas maiores de Lope poderiam ser de

outras mil maneiras, pois não há rigor compositivo na sua linha e contrapontos como os há em *Os Lusíadas*; a poesia de Camões é de uma beleza melódica que nos comove como somente acontece com a de Garcilaso e de Lope, ao princípio e ao fim de seu século; com a vantagem de ser mais profunda e tersa a sua profundidade de eco e a sua carícia para o tato; e mais arrasador o seu dom de lágrimas.

É grato verificar que esta apreciação de Gerardo Diego, o espanhol, coincide com a de Jorge de Sena, o português que nos últimos tempos, mais vigilante atenção tem prestado a Camões. Também o que surpreende a Jorge de Sena é a composição harmônica de *Os Lusíadas* como uma grande sintonia de sons, onde tudo se acha a seu tempo e medida, num rigoroso equilíbrio pitagórico.

A proporção foi a índole da Renascença. Camões, o seu gênio mais positivo. Colocou-a ao serviço da Humanidade através de Portugal e dos portugueses cosmopolitas. E Gerardo Diego, alma de poeta e ouvido de músico, soube capta-la, guarda-la e reverencia-la. Outros poetas buscarão as Filipinas. Que façam sempre na grata companhia de Camões, músico celestial, harpa eólica, Orfeu que amansa feras!

(Lourenço Marques, fevereiro de 1974)

1974 – n. 401 – p. 6-7

A LITERATURA PORTUGUESA NO ENSAIO BRASILEIRO

Carlos Bularmáqui KOPKE

Hoje, podemos orgulhar-nos de nosso Ensaio... Através de um critério de valores e de categorias dinâmicas, nada fica ele a dever o que de melhor, no gênero, se tem publicado da Europa e nos Estados Unidos. Bastar-nos-ia citar, como exemplo, *Fenomenologia da Obra Literária* de Maria Luisa Ramos, *Do barroco ao modernismo*, de Péricles Eugênio da Silva Ramos, e *Intertexto*, de Mario Chamie, para termos noção do alto nível que chegou nosso Ensaio, não só quanto à serena investigação da verdade, dos seus autores, mas também quanto a zona definida, onde se estruturam o conhecimento e os signos que o informam.

Há quem julgue que a dinâmica da Literatura se efetua, apenas, com o romance e i]o poema, vindo as outras espécies literárias, decorrentemente, como agregados, valores justapostos, diagramações ordenadas, porém ausentes de imaginação criadora e cinemática. Está, contudo e justamente, no ponto em que mais minimizam, a própria grandeza do Ensaio! Sem o critério volitivo e determinista em que se lhe alicerça a lucidez; sem o domínio racional do processo expressivo – não pode haver ensaísta...

No romance e no poema (vejam, em nossa literatura, Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto), o emprego da metáfora indica ao leitor que ele está diante de artistas os quais, operando com a imaginação criadora, lhe mostram a potência onírica de suas próprias visões, a topografia abismal de ser neles e sente, a angústia premonitória e, ao mesmo tempo, intraconsciente, em face da raiz ignota da vida. O que quer dizer: se o romance e o poema podem tornar-se aos nossos olhos, universos vagos e esotéricos, territórios onde vão recolher-se os iniciados mais estranhos – o Ensaio arma-se de avidez cognitiva, de uma seqüência de olhares interrogativos para o fulcro dos problemas onde se situa o processo histórico do homem e da existência. Por isso, é que o ensaísta, através do conhecimento ordenado, aonde afluem os múltiplos critérios de Cultura, chega a uma síntese harmoniosa dos temas, aprendendo neles o que está mais vascularmente oculto e irrevelável, à maneira de como Amado Alonso fez com as metáforas sociais de Pablo Neruda e Marcel Gohen, com os valores simbólicos de *Cemitério Marinho*, de Paul Valéry. Sem aptidões, as mesmas que tornam o ensaísta tão vocacionalmente *uno* quanto o romancista ou o poeta sem a potencialidade do espírito ressaida do aspecto fáustico e protéico, em que lhe esteia o conhecimento, deixam de haver os elementos fecundantes e dinâmicos que fazem do ensaísta (do autêntico ensaísta, é claro), um escritor de prol em qualquer grande Literatura.

CONSCIÊNCIA DA PRÓPRIA VIDA

Todas essas digressões passam a ter validez e aplicação em face de uma obra ensaística, como a de Nelly Novaes, através de cuja atividade literária o Ensaio segue uma trajetória vital e cognoscitiva, em que a principal virtude é o gosto do raciocínio bem estruturado. Nelly Noaves Coelho, pelo que se afere de suas visões e interpretações – como nos apraz verificar neste *Escritores Portugueses*[1] há pouco editado – considera a arte a consciência da própria vida. Daí dirigir todas as suas congeminações para o significado da obra, onde se encontram a unidade do ser, os valores permanentes que lhe definem a fisionomia espiritual. Neste sentido particular, Nelly tem-se mostrado rigidamente *cartesiana*,

[1] Escritores Portugueses. S. Paulo, edições "Quiron", 1973. São Paulo, 3 de fevereiro de 1974

consoante abjurar o requinte aleatório das improvisações em torno de um autor, nas quais é useiro e vezeiro um setor da Crítica brasileira, que prefere a fenomenologia a qualquer direção filosófica.

Porque dilucida o significado, com seu espírito zeloso de rigor crítico, apreende a identidade do pensamento e a existência do autor estudado, o que quer dizer nessa ensaísta, o cogito e a experiência ontológica unificam-se, passam a ser um só estado de espírito.

Sem despojar a inteligência do subjetivismo e da inquietude espiritual o cartesianismo de Nelly transforma-se numa visão depurada através da qual temas e formas se filtram (muito mais aqueles do que estas) e, então, sua análise toma uma estilização idealizadora, em certo sentido, até conscientemente intelectualista. Colocando o pensamento em conflito, e acometendo-se a operações dialéticas para atingir o fulcro daquilo que se denomina "real autêntico" (o esforço autobiográfico de um poema, o *transferi* do homem no romancista) - as análises de Nelly apresentam, acima de tudo, uma obsessão simétrica que desmascara qualquer fraude no processo criador, no qual se edificam os postulados fundamentais de sua crítica. A direção ontológica que criam suas análises faz-nos pensar em duas aproximações, para falar na linguagem de Charles Du Bos: a primeira com Lucia Miguel Pereira e a segunda com Leyla Perrone Moysés. De Lúcia, que ainda pranteamos, vem nos "Prosa de Ficção" (3ª. ed.), livro definitivo para o estudo do binômio Realismo-Naturalismo, da significação normativa de ambas as estéticas, em nossa literatura. Por esse livro, com riqueza de sentido, conotações e poder evocativo – é que se nos confrange, mais precisamente, a morte de sua autora. De Leyla Perrone Moysés chega nos *Falência da Crítica*, livro de valores axiológicos iniludíveis, com disquisições histórico-culturais e estéticas que dão bem a tônica da lucidez de sua autora.

Ah! – Penso ter encontrado o tema que melhor define o ensaísmo crítico de Nelly Novaes Coelho: *Lucidez* – o que se vê profusamente em seus ensaios que ela transforma num campo nocional poliédrico: Aquilino Ribeiro, Assis Esperança, Augusto Abelaira, Fernando Namora, José Cardoso Pires, Ruben A. e Vergílio Ferreira constituem a temática deste *Escritores Portugueses.* São autores controversos entre si, que apresentam seu edifício romanesco entre real e o fictício entre a extensão (caso do telúrico Aquilino Ribeiro) e a profundidade (caso de Vergílio Ferreira).

A engenhosa classificação de Forsiers: existência de *personagens planas* e *personagens redondas* acomoda-se magistralmente a eles, através de três estados: estruturações, estratificação, agregação nos quais o cotidiano, a problemática do tempo, a descida ao mítico integram, em uma unidade, o temporal e o eterno. As personagens planas de Aquilino Ribeiro e de Assis Esperança prendem-se a uma conexão (o primeiro telúrica, o segundo histórica) através de um processo de secularização. Algumas, como as de Aquilino (veja-se lhe o Libório Barradas, de *Via Sinuosa*) mostram força instintiva; outras, as de Assis Esperança (veja-se-lhe Leonor, de *Servidão*), vinculam-se, com leis dialéticas, um processo dinâmico, gradual e coerente, entre suas idéias e sua vida. As personagens redondas de Augusto Abelaira, José Cardoso Pires, Ruben A. e Vergílio Ferreira penetram no concreto *fenomenologicamente,* algumas têm até uma natureza protéica como as de Ruben A. , neste originalíssimo romance que é *A Torre de Barbela.* Redondas pela clarividência, em face da qual o Bem e ao Mal estabelecem uma perfeita organização hierárquica. Vivem ente obscuras realidades, sentindo, cada vez mais, as sombras se adensarem em seu redor e ainda se levantarem muralhas, onde aspiram o perfume letal da flor da solidão, como se vê em Maria das Mercês, de Delfim, desse admirável José Cardoso Pires. Nelly Novaes Coelho, de idéias ilativas em idéias ilativas, criando um campus nocional ensaístico de todos os valores do ser, revela-nos, através de sua *lucidez*, os meandros e recessos íntimos em que personagens colocam toda a sua densidade e sua problemática existencial.

Ensaísta de força criadora virtual, nesse sentido sua clarividência é impressionante: as análises que fez da obra de Abelaira e de Ruben A., romancistas de complexidade psicológica e angustiante, chegam a ser modelares mediante a capacidade de captar o *significado mítico e ideológico* em que se intriga, elemento linear para a compreensão do leitor, se dilui ou, quando não, se torna polissêmica, sujeita a mil e uma interpretações.

O DOMÍNIO DO SÍMBOLO

A idéia de morte como parte integrante da vida alarga-se em significados estranhos na obra de Abalaira, Ruben A., Vergílio Ferreira, e só mesmo um espírito sófico, armado de racionalidade hierarquizante e reflexivo, como de Nelly Novaes Coelho, pode apreender os conflitos, o desvairamento das forças desconhecidas que na luta entre o Anjo e a Besta, constituem um universo dominado pelo símbolo. O exemplo maior dessa luta esta em *A Torre da Barbela*, de Ruben A., romance cheio de enigmas e falsas pistas e, por outra parte, perfeito para ilustrar a teoria de Todorov acerca do ser e do parecer, os quais, muito embora em níveis conflituosos entre si, podem coexistir, todavia, numa mesma personagem. Neste, estabelece-se a seguinte relação: *caráter-ação*, e é em torno desses dois termos representativos de estudos, que se desenvolve a narrativa.

Sendo *A Torre de Barbela* romance que se compraz em substituir a *lógica convencional* pela imaginação criadora – os níveis: *ser* e *parecer* – está presentes nos lances até mais incaracterísticos do romance. Se virmos sua personagem através da lupa de uma análise isenta de ânimo, observa-lhe-íamos a nitidez dicotômica entre *ser* e *parecer*. Assim, D. Raimundo, D. Urraca, D. Brites são em todos o seus aspectos existenciais, consoante a circunstância de serem figuras histórias que oferecem um estado de estagnação (característica do tempo histórico, quando se verifica a tradição petrificada) e, por isso mesmo, como existem através da passividade a que o tempo os submete, e com a qual as homogeniza. Ao contrário, o Cavaleiro Madeleine *parecem*: o primeiro imerso no mundo do sonho, a segunda no mundo real-concreto. Mundos – pois – conflitantes: em nenhum momento, dois seres que vivem em mundos estranhos e adversos entre si, podem manter um *idílio*, forma de total aceitação amorosa. E, no entanto, Madeleine e o Cavaleiro, de caracteres diversos, de comportamento, sensibilidade e espírito e atitudes não menos diversos, mantém esse idílio e, parecem aceita-lo em sua essência e em sua forma.

Nelly Noves coelho, que atingiu o alto ponto de maturidade crítica tendende a devassar a acumulação significa de uma linguagem joiciana, cifrada, que violou o código do tempo, como se encontra sobre maneira no surrealista Ruben A, tem capacidade de captar as formas simbólicas, e de desmistificar pelo seu *cogito* em constante vigília, os heróis sem idade que peregrinem em *A Torre de Barbela*, a par Vergílio Ferreira na operosidade criadora desse romancista e apenas, aparente a discrepância em que se fundamenta a ficção a partir de 1943 quando publica O Caminho fica longe – a crítica portuguesa passa a considera-lo a mais importante figura do Neo-Realismo, até mesmo acima de Alves Redol e Fernando Namora, romancistas que as Literaturas mais cultas da Europa traduziram. Em Vergílio Ferreira consubstanciam-se várias direções , entre as quais a de sondagem psicologia, a marxista, a existencialista, a fenomenológica parecem evidenciar-se de romance a romance, todas – contudo- a concentrarem-se num fulcro irreversível: a visão ontológica da vida, num inventário que lhe fizéssemos conduzimo-nos desse primeiro romance à sua mais recente publicação – *Nítido Nulo*, veríamos como estados ontológicos se lhe infiltram nas personagens valorizando-as através de um prisma de consciência religiosa, o qual não tem sido versado, como deveria, pela nova crítica portuguesa. Nos seus três primeiros romances: o já citado – *O Caminho Fica Longe (1943)*, seguido de *Onde tudo foi morrendo (1944)* e *Vagão J (1943)* – essa visão ontológica da vida estabelece primeiro escalonamento: a

revelação do ser, *per essentiam* e que inadivertidamente, alguns críticos confundindo valores, denominam "sondagem psicológica".

Nesses romances, o conhecimento do ser em suas profundezas abissais, torna-se uma constante obsidente. Origem ou raízes destinam o fadário amalganam-se num tempo simultâneo, como o que ligando a condição atual ou presente do ser todos os avatares interiores. A procura da essência, sedimento humano em cada um destes, faz-se irremediável continua, absorvente, porque o ser em toda sua problematicidade, à medida que se entra no tempo e se torna existente, se interroga, autopuni, aspira a eliminar, em si mesmo, o medo pânico da caverna através de novos valores,os quais, somados àqueles de que tira sua especificidade passam a compor-lhe a segunda face. Até mesmo nos romances como *Mudança (1949)*, marcado de uma práxis política a que confluem Marxis e Gegel – Vergílio Ferreira não se trai espiritualmente. Um exame catártico far-nos-ia ver a grande área ontológica que transitam suas personagens, que vivem muito mais dos seus conflitos do que da luta de classes a que, fatal e dialeticamente, têm de acometer-se. No *Apelo da Noite* os propósitos do romancista voltam-se todos para *o existir*, para a luta intermina do ser consigo próprio, adstrito a esta bifurcação, ou se deve permanecer na ação ou se deve permancer na consciência de sua própria entidade.

Assim, *permanecer* torna-se, na maior parte de suas personagens, verdadeira obsessão, como ocorre com o pintor Mario, canceroso (de Cântico Final) a edificar um microcosmos, onde só devem penetrar os valores do Amor e da Arte, que se opõe, em sua finalidade, à morte do ser, a permanência em que procuramos, desesperada agonicamente situar-nos sem nenhuma retratação em face do existir.

Os conflitos procedem: em face de Deus e da Morte, dos quais possui o romancista uma consciência que jamais se altera ou aniquila, esse desejo ôntico de permanência, também lamentavelmente confundido com preposições do Existencialismo, fa-lo angustiar-se, porque, se Deus é a Transcendência, o Absoluto a que aspiramos, e a morte – o sinal de um novo caminho; por que sua expulsão dos nossos pensamentos, dos nossos monólogos, das nossas preces, da comunicação com outros seres? o Alberto de *Aparição* (1959) Sente que na morte está a verdade, anciosamente procurada na seqüência dos avatares do ser, porque a morte não só justifica nossa condição humana, mas também polariza a perspectiva de nos aproximar-nos a Deus.

Essa consciência ontico-religiosa promove em Vergílio Ferreira, num romance da importância congeminativa de *Alegria Breve* (1965) numa noção radical da Morte a que trazemos conosco (para falarmos numa linguagem tão cara a Raine Maria Rilke). Preparados para ela, estamos preparados para o encontro no Absoluto o estar – mundo – (*dasein heidiggeriano)* perde seu valor, se Deus e a Morte não estiverem presentes em nossos pensamentos, nas idéias que nos fazem grandes ou pequenos em nossos atos, em nossas palavras, no sentido de nossa existência. Se nem sempre pode haver comunicação entre os homens isso não depende de Deus, que nos dá o livre arbítrio, nem da morte, que torna iguais o justo e o injusto, o são e o doente. A comunicação entre os seres, tão bem cediada em *Estrela Polar* (1962) se fundamenta nessa perspectiva de encontrar a Transcendência ou o Absoluto e de dar a Morte um sentido de redenção para o ser Comunicando-nos em face Dele e dela, ambos são o estagio final de nossa permanência. Em nenhum instante deste livro – *Escritores Portugueses* – encontra-se a improvisação. Nelly Novaes Coelho, revelando a luta constante do seu espírito para precisar conceitos afasta-se do estreito formalismo que atualmente, campeia em alguns críticos e ensaístas brasileiros. Nelly elabora uma crítica reflexiva, não terminológica. Daí não fraudar a verdade da análise com o engodo do termo técnico.O que lhe importa: as operações: dialéticas, a atividade cognitiva o texto como unidade "aberta" e provocadora. Neste sentido, pela simetria do seu espírito, *Escritores Portugueses* podem tomar o conceito de iluminante.

1974 – n. 403 – p. 5

FERNANDO PERSONA

e seus heterônimos

os	são as	da
PATETAS	ANTENAS	CAÇA
POETAS	ARESTAS	RAÇA
PENETRAS	AMENAS	MASSA
BONECAS	BADERNAS	JAÇA

PARA-TEXTO

De como fazer um artigo vate lusitano, partindo da revelação poudiana "os poetas são as antenas da raça". Organizar com seus robôs/heterônimos 4 sistemas igualmente funcionais. Ao comentar sobre Fernando Pessoa, escolhemos o mais raro e brilhante poeta da velha língua portuguesa dos anos 20, aquele que, usando ainda o código alfabético, atingiu como ninguém o supra-subjetivo na vivência de sua poesia.

Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Fernando Pessoa e Alberto Caeiro são as 4 personas programadas por Fernando Pessoa – A primeira máquina não eletrônica a utilizar poeticamente um Feed-Back diversificado na computação de seus trabalhos com massas imponderáveis (Graus de subjetividade)

Através do individualismo total – um poeta de conteúdo pleno – (diriam professores e literatos) (M). Pode-se também chegar a objetividade científica.

Note-se no universo do processo, como significado do jogo de sentenças (que o leitor pode formar com os blocos arrumados, alterando posições) pouco imortal.

Vale mais o jogo em si (a faixa física em que se transformou o poema como produto industrial) que como no lance de dados malarmaicos, jamais "abolirá o acaso".

Azar de quem achar as circunstâncias eternas que tornarão o lance infinito e o erro enfinitesimal.

O que para o computador, não representa absolutamente nada.

Joaquim Branco

1974 – n. 403 – p. 8-9

A Cidade e as Serras – I

Maria Lúcia LEPECKI

A prática analítica do texto literário exige constante atenção ao fenômeno da ambigüidade inerente a qualquer criação da linguagem. A justa determinação e valoração do elemento ambíguo é tanto mais complexa quanto mais se tenham presentes as suas variações de quantidade ao longo dos vários periódicos e movimentos literários. Alturas há em que uma exploração voluntária das potencialidades conotativas da palavra serve ao aumento da ambigüidade (que se diria aqui explicitada, porque buscada e desejada). Em contrapartida, ocorre também que a preocupação de que o leitor capte, *ipisis litteris*, a mensagem como a imaginou e emitiu o Autor condiciona maior exploração da denotação. É esse último o caso de movimentação como o Realismo- Naturalismo ou neo-realismo. Neles, o desejo de dar a conhecer uma clara relação com a realidade social(relação que pode ser puramente descritiva, crítica ou irônica) condicionam a situação textual *ambigüidade menor-clareza-maior.*

Grande parte da obra de Eça, localiza-se dentro desta equação. Ainda que se tomem obras como *O Mandarin* ou *A Relíquia*, onde a fantasia chega a forçar os limites do fantástico, ver-se-á sempre a prevalência de uma única mensagem, a expressão de um só pensamento harmônico sobre a sociedade e a mentalidade portuguesas do século XIX. De *Os Maias* à *Ilustre Casa de Ramires*, passando por *A Capital,* Eça transmite sempre a mesma mensagem subordinada a palavra á idéias (ou faz com que a primeira sirva magistralmente à segunda) controla a possível ambigüidade. Ainda que esta possa surgir (como efetivamente surge) em largos passos das narrativas a verdades é perfeitamente clara, permitindo interpretações, mas nunca solicitando decifração, característica por excelência da obra aberta e ambígua.

Dentro da obra romanesca de Eça, *A Cidade e as Serras* constitui um caso muito especial. A leitura rápida ou preconceituosa o texto pode não apresentar problemas quanto a determinação da mensagem. Estes surgem, todavia, à medida que se avança nas releituras. Pequenos indícios, criadores de um clima talvez só comparável, em dados aspectos ao de *O Conde d´Abranhos* sugerem que se o romance faz um cotejo cidade/campo, não necessariamente a sua mensagem será a simples exaltação dos e a volta aos valores "tradicionais" portugueses. Muito menos, porque limitativo, será, como quer Guerra da Cal, a "ironização amorosa dos dois pendores contraditórios da alma do escritor: um centrífugo cosmopolita (Fradique), outro centrípeto, ruralista ("pobre homem da Povoa de Varzim") – símbolos de duas facetas fundamentais do espírito lusitano: bucolismo e exorcismo". (in *Dicionário das Literaturas Portuguesas, Brasileira e Galega.* Verbete "A Cidade e as Serras").

Que significados se pode atribuir à *A Cidade e as Serras*? Não terá o texto maiores potencialidades significativas do que a crítica até agora tem visto? *A Cidade e as Serras* não constituirá um caso a parte na obra de Eça, um caso muito mais a parte do que em geral se crê?tentaremos aqui uma análise do problema, não sem antes fazer uma observação: o texto deste romance exige na realidade uma microleitura. Leitura a nível de cada palavra, o que constitui tarefa quase impossível quando se trata de romance, contudo, parece-nos esta a única via satisfatória (embora talvez irrealizável na totalidade), tal a importância que cada elemento do texto adquire para a criação do clima, fundamental para a percepção da mensagem. De todos os romances de Eça é este o que mais trabalho com indícios. Portanto, será o texto que mais exige *decifração*, trabalho ativo do leitor. Recordemos a propósito Barthes que, na sua

"Introduction à l´analyse structurale des récits" (in *Communications,* n.8) tece considerações sobre a função do indício na relação leitor-texto: "Les índices ont (...) toujours des signifiés implicites; (...).

Os significados implícitos dos indícios largamente distribuídos no romance de Eça que tendemos analisar deverão ser estudados cuidadosamente numa micro-análise que esclarecerá a questão básica da relação entre narrador e narrado. Quanto a nós, agora, limitados em tempo e espaço, tentaremos colocar em linhas gerais, uma problemática do texto. Não caindo, embora, em minudências, esperamos traçar um quadro do que nos parece mais significativo para a determinação da mensagem de *A Cidade e as Serras.*

• • •

O ponto de vista sob o qual se organiza *A Cidade e as Serras* parece-nos fundamental para a percepção não só da estrutura formal deste romance em particular como ainda para a determinação de certos aspectos da estrutura temática da narrativa de Eça em geral. *A cidade e as Serras* é um texto em primeira pessoa, portanto em perspectiva interna. O fato não constitui novidade na obra de Autor. Encontramos a mesma estrutura em contos vários (e, naturalmente em "Civilização") e *n´O Conde d´Abranhos.* Todavia, em *A Cidade e as Serras,* a presença de narrador interno tem importância que transcende a simples criação do ponto de vista interno da narrativa. José Fernandes, para além de ser narrador, é a única personagem a contracenar realmente de dentro de limites bastante estreitos, os mínimos necessários para a criação de antagonistas com Jacinto de Formes. Porque contracena com o protagonista José Fernandes, torna-se sujeito de parte da narração. Enquanto sujeito de parte do narrado e antagonista único (todas as personagens que surgem a volta de jacinto em Paris ou na Serra são figurantes, cuja função é criar *ambiente*), José Fernandes forma com Jacinto um diptico fundamental para se perceber o espírito do texto. Por diptico entendemos a existência, em igualdade de importância de duas personagens, neste caso masculinas, cuja diferenciação funcional em protagonista/antagonista não implica em que cada uma delas tenha significado diverso no narrado, embora o possam ter no que diz respeito a narração ou ao ato de narrar. Se Jacinto e José Fernandes são semelhantes (em alguns casos até idênticos) no ponto de vista do objeto representado na representação do objeto as respectivas funções diferenciam-se. Um deles é sujeito do enunciado e da narração. O outro sujeito do enunciado e do narrado, portanto, objeto do primeiro. Já notamos contudo, que José Fernandes pode também ser sujeito do narrado – quando conta fatos acontecidos consigo mesmo ou se demora em juízos críticos elucidativos da sua mentalidade. Neste caso, a sua posição no objeto representado, aproxima-se da que ocupa Jacinto e permite a formação do diptico masculino. Se considerarmos como sujeito do narrado (jacinto sujeito constante, José Fernandes sujeito intermitente) as duas personagens complememtam-se e formam, na realidade, uma única pessoa no que se refere à sua *significação*.

Da unidade de significação do plano do narrado (unidade que se explicita em pontos de contrato tais como semelhança de nascimento, de classe social de interesses) resulta uma particular visão do mundo que ocorre, praticamente em toda a ficção de Eça: a visão em masculino.

O diptico que em *A cidade e as Serras* toma a forma de narrador-narrado surge com o mesmo significado, mas com estrutura diferente (narrativa em terceira pessoa) *n´Os Mais* e *n´A Relíquia.* A própria centralização de conflito ficcional num diptico masculino tem diretas implicações com as idéias veiculadas pelo texto. Parece, mesmo, ser claro indicio da refratação da visão romântica do mundo em favor de outra que se chamará com relação à

periodologia literária "visões realista-naturalista" e sob o ponto de vista das idéias, visão *trancada e unilateral*.

De fato, do romance romântico típico, de assunto amoroso, ao romance realista naturalista (em que o amor se torna pretexto de análise social, quando não é totalmente afastado, substituindo-se-lhe uma relação heterossexual de que as tônicas são a sensorialidade e a sexualidade) Vai a diferença que separa um mundo sintético masculino-feminino a um mundo visto "parcialmente"porque perspectivado com predominância de visão masculina. Se se toma Camilo como exemplo contrapolar a Eça, vê se claramente a problemática. Na maioria das narrativas de Camilo, o motivo do amor correlaciona-se com a temática da liberdade que não necessariamente significa libertação. Tratando o motivo amor, com a predominância da variante amor contrariado, Camilo centraliza o conflito também num díptico (unidade indissociável) torna-se, funcionalmente, uma só personagem. Tanto o amante como a amada, significam exata e rigorosamente a mesma coisa na narrativa: o amor à liberdade e a consciência dos próprios direitos. Evidentemente dadas as diferenças de educação que separam as personagens masculinas das femininas em Camilo, há divergência quanto a forma de se afirmar pela liberdade ou pela lamentação desejada. Contudo, tais divergências não atingem o estado de consciência nem o processo de consciencialização das personagens estado e processo que são no fundamental, os mesmos tanto para os homens como para as mulheres. Assim sendo, no díptico heterossexual convergem dois tipos de experiência de vida, duas maneiras de parecer (resultantes dos condicionamentos sociais), entretanto, no mesmo díptico, existe uma única ânsia de ser, patente tanto nas personagens femininas como nas masculinas.

O romance passional de Camilo apresenta, no equilíbrio inicial da narrativa um estado do fato redutível a fórmula homem sujeito/mulher objeto. O texto cria-se na medida em que a mulher tenta (e consegue) transcender a situação de objeto para tornar-se também ela sujeito pela liberdade de opção e relativa liberdade de atuação um relacionamento bastante complexo se cria entre sujeito e objeto (que se torna posteriormente sujeito0. de fato, o homem enquanto objeto de amor da heroína, torna-se ainda em relação a ela, causa de consciencialização. Desta forma, o homem é ao mesmo tempo abjeto de amor e sujeito co-participante da situação amorosa, sujeito catalisador da consciencialização da personagem feminina. Se o homem e a mulher podem, neste tipo de romance permutar as situações de sujeito e de objeto é porque nenhum deles é em princípio, apenas uma das alternativas. Na verdade, tanto um como o outro trazem em si possibilidades, seja de se retificarem e aniquilarem, seja de se afirmarem como pessoas. Na série de contradições que conduzem a esta afirmação (significadora da temática da liberdade) , em momentos sucessivos pode suceder que qualquer um dos protagonistas do drama amoroso ocupe lugar de sujeito ou de objeto. O fato é que a linha geral de conduta está nitidamente voltada para a afirmação da pessoa, portanto da posição de sujeito. Existe, pois, uma dialética masculino/feminino no texto camiliano, dialética pela qual q mulher pode transformar-se em sujeito, diante de si, do amado e da sociedade. Ao mesmo tempo, o seu par no conflito amoroso (sujeito apenas aparente no subtexto sociológico que origina o romance) pode também fazer-se sujeito real de ação. Neste processo conjunto, homem e mulher formam em Camilo um díptico indissociável: o par amoroso significa uma som realidade. A noção de direito a liberdade *origem do direito* e *dever de atuação*.

No romance de Eça o conflito amoroso apresenta característica completamente opostas. O que em Camilo é sentimento profundo, com todas as opções, ato de vontade e de inteligência em Eça, é sensação fuga, derivativo situação que revela a reificação irreversível de ambos os elementos do par pseudo-amoroso. Se, em O Primo Basílio, Luisa é objeto do amante, Basílio também é objeto em relação a sociedade, não intelecta, não dialoga, não critica. Segue por trilhões pré-estabelecidos, a que não pode fugir. Na aparência, Basílio é o dominador. Na realidade é tão dominado quanto qualquer das personagens femininas de Eça.

De qualquer forma, dominado ou não, é o homem que em Eça dá a tônica da narrativa – e é natural que assim seja num romance em que se faz a crítica e a análise nas camadas burguesas do Século XIX. A inexistência do conflito amoroso real que se substitui por conflito pseudo-amoroso epidérmico e superficial implica na secularização da mulher, objeto erótico de outro objeto (o homem também reitificado) ser sobre o qual convergem agudizadas ao máximo todas as limitações sociais. No caso específico de *A Cidade e as Serras*, a secundarização da mulher é também completa, seja no 202, em paris, seja em Tormes, ela aparece como que em pano de fundo, ora como enfeite de salões aristocráticos, ora ocupa na governança da casa, ora ainda como reprodutora e mantenedora da estirpe. Em qualquer dos casos mitificada. Nenhuma das cenas fundamentais do romance nos apresenta a mulher como elemento preponderante, sequer como elemento realmente ativo. A figura de Joaninha sintetiza magistralmente o fato. Quando surge pela primeira vez, diante do senhor de Tormes, ela é já a imagem da maternidade, na última cena do livro – a subida para a serra – Joaninha é apenas uma componente do quadro, despersonalizado elo de ligação entre Tormes agora (o marido) e Tormes no futuro (o filho), Joaninha é, nada mais, nada menos do que estado de coisas, o mesmo estilo de vida, a mesma alienação. Não tem qualquer intervenção no andamento do romance e muito menos a tem numa possível evolução de Jacinto. Não estabelece com este qualquer dialogo, não contrapõe a sua visão do mundo à do marido: Joaninha nem sequer fala. Não é personagem abúlica, mas personagem ausente, corpo físico destituído de espírito.

Dando o caso que nenhuma mulher contracena com Jacinto, seja em dialogo amoroso ou não, mas que, pelo contrário, é sempre José Fernandes que o faz, temos que o romance veicula uma visão do mundo em masculino, uma visão redundante e reiteradamente masculina. Poder-se-ia alegar que mesmo uma visão em masculino poderia ser crítica e dialógica. A argumentação, em si, não é destituída de peso. Contudo em *A Cidade e As Serras* um dialogo crítico não se estabelece (pelo menos a nível do narrador) porque embora, num certo sentido, seja antagonista de Jacinto, José Fernandes lhe é também extremamente semelhante. Se guarda um certo critério que permite ironizar o 202, não tem forças suficientes para chamar o amigo à razão ou sequer para superar a subjacente admiração e ternura que sente pelo senhor de Tormes. Esta limitação decorre do fato de que José Fernandes e Jacinto pertencem a mesma classe, sofrem da mesma educação, aceitam os mesmos valores.

A ausência de diálogo crítico entre o narrador e sua personagem faz com que a visão do mundo do romance seja modificada e unilateral. Todavia, há ainda aqui um ponto a considerar: José Fernandes não é apenas o antagonista de jacinto. É também o seu narrador, e enquanto mantém possibilidades de superar até certo ponto as suas limitações e estabelecer um diálogo que se diria "pré-crítico" "pré-consciencializador" com a totalidade da narrativa. Tal tipo de diálogo, que o narrador estabelece com o leitor, traz contraditórios juízos de valor sobre jacinto: por vezes o narrador o considera quase uma criança grande, por vezes não consegue superar a admiração que sente. A oscilação de critérios de julgamento traz problemas de interpretação (requer mesmo decifração) porque o narrador não permite nos segmentos valorativos sobre Jacinto, que se posa definir taxativamente o seu exato ponto de vista. Tão depressa dá a entender que discorda do amigo, tão depressa dá indícios e indicações precisas de que em Tormes, Jacinto continua alienado, como, opostamente, sugere em contato com o campo. José Fernandes tanto é caustico quanto amável e, fornecendo ao leitor desencontradas pistas sobre a sua personagem, o narrador ao mesmo tempo se mostra e se oculta. Indicia, não explicita. Sugere, não esclarece. Indiciando, exige leitura em profundidade. E *quase* deixa o livro em aberto. Só não o deixa pelas insinuações, esparsas, mas precisas, sobre a verdadeira personalidade de jacinto e o problema de sua evolução.

Posições diferentes tem tomado a crítica a propósito de *A Cidade e as Serras*. Ora é considerado "romance reacionário" (cf. Jacinto do Prado Coelho, "A Tese de A Cidade e as

Serras, in A Letra e o Leitor), ora, como texto de "moralidade demasiado simples" (Oscar Lopes e A.J. Saraiva, in História da Literatura Portuguesa), ora ainda como revelação de tendências antiléticas do próprio Eça, interpretação apresentada por E. Guerra da cal.

Destes juízos críticos, o de Jacinto do Prado Coelho é o que mais se aproxima de uma verdade textual, muito embora não nos pareça ainda totalmente satisfatória por não levar em conta a ambigüidade de narrativa. É fato que *A Cidades e as Serras* apresenta elementos reacionários, até vastamente indiciados não apenas nos diálogos, mas ainda nas descrições de estados de espírito do protagonista ou do narrador. Não cremos, todavia, que tais elementos bastem para criar um romance definível, na totalidade de suas implicações significativas, apenas como reacionário. O reacionarismo seria uma parte não o todo do significado – que se pode "ler" no especial clima que envolve o jogo entre idéias reacionárias e atuação "reformista" de Jacinto bem como na especial utilização do motivo da viagem-regresso.

Na determinação exata da tese desta narrativa há que ter em conta a presença de dois níveis de significação. Um será constituído pelo texto como processo, fluir temporal conducente, na aparência imediata do objeto representado (mais precisamente na história) a moralidade da volta aos valores do campo. Outro, representado pelo texto como corpo *inteiro*, resultado de processo, síntese que permanece no espírito do leitor após a leitura terminada. No segundo, temo-lo em "ser". É como "ser" que faz surgir no leitor a necessidade de procurar os significados implícitos ou sugeridos. A processualidade do texto, obviamente, tanto existe na palavra que se escreve (palavra do narrador) como na que se lê. O ato físico da leitura constitui um segundo fluir temporal. Enquanto corre o tempo do narrado, corre o do leitor que conhece, a cada passo, dois movimentos diversos e contraditórios do senhor de Tormes.um, regressivo, movimento físico, imagem de possível volta as origens rurais (movimento que torna defensável a tese do reacionarismo). Outro, progressivo – do ponto de vista do narrador (?), que não do nosso – movimento mental pelo qual Jacinto, ao voltar fisicamente ao campo, sofre um gradativo processo de consciencialização revelado na lentamente readquirida "alegria de viver".

Embora o narrador pareça querer conduzir-nos principalmente no sentido de que acreditemos na consciencialização de Jacinto, é preciso ter em conta que não nos inibe de acreditar em exatamente o contrário. E não nos inibe porque mantém, entre o progressivo e o regressivo, um equilíbrio instável, passível de ser quebrado por mínima força que sobre o protagonista se exerça. A instabilidade forma, na realidade, uma das linhas definidoras do modo de ser do protagonista no campo. Note-se que, em Paris, a personagem sente tédio, mas é estável: não pensa em "enxertar" o campo na cidade como enxerta a civilização na Serra

1974 – n. 405 – p. 8

A Cidade e as Serras – III

Maria Lúcia LEPECKI

No artigo anterior, analisamos a relação de Jacinto com os modelos que lhe são propostos/impostos em Paris. Tais modelos, por estarem disseminados são perceptíveis através da conduta protagonista. Por outras palavras, o texto não os explicita apenas os indica. Compete ao leitor por que, por quem e de que forma a personagem é conduzida.

Quando se transfere para a serra, Jacinto não mais poderá encontrar no contexto circundante, uma proposição modeladora. E se assim acontece é porque em Tormes ele é *primus inter pares*. Ninguém se lhe sobrepõe em riqueza, cultura, experiência ou realizações. Aqui não há hipótese de ocorrer cena equivalente do jantar oferecido ao grão duque: nenhum dos senhores rurais sequer uma vez desafia implícita ou explicitamente o protagonista para uma "demonstração de forças". Jacinto sabe que estará isolado na serra. Sabe que o ambiente não lhe proporcionará as motivações de que necessita e em Paria era generosa. E tanto o sabe que, quando prepara a viagem "encaixota" a civilização que lhe será amparo na serra. Com particular cuidado escolhe a parte da biblioteca a ser transportada. Nessa escolha e na seleção de leituras que faz posteriormente, estão indícios fundamentais para se perceber que a forma como o senhor de Tormes está na serra é a mesma como estava em Paris. Continua sem espírito crítico, continua a conhecer por interposta pessoa. Agrava, mesmo, tais caracteres ao entrar com nitidez no plano da idealização e da fuga.

Parece ser no binômio, personagem/leituras realizadas que se deve procurar a real dimensão de jacinto na serra. Já se observou aqui que, em Paris, quando possuía magnífica biblioteca (que o texto ora nos diz ter setenta, ora diz ter mil volumes – de qualquer maneira uma cifra simbólica do exagerado quantitativo) o protagonista raras vezes lê. Notou-se ainda, que há uma leitura em Paris que merece especial cuidado do narrador: a que Jacinto faz do *Eclesiastes* e da obra de Schopenhauer. Tais leituras terão funções auto-justificativa. Jacinto "abona" o seu tédio em "autoridades" universalizando o seu estado de espírito até encontrar, para ele, dimensão de fatalidade inamovível.

Na serra, o senhor de Tormes continua a ler. Aumenta mesmo a freqüência das leituras e das citações literárias bem como *seleciona outro tipo de texto como preferencial*: a ficção. Na transição do filosófico para o ficcional jaz, sem dúvida, um significado que o narrador salienta ao criar uma defasagem entre os livros encaixotados e os livros lidos.José Fernandes tem o cuidado de arrolar de maneira satisfatória os volumes que são transportados do 202 para Tormes: "O meu Príncipe decidiu logo dedicar os seus dias serranos ao estudo da história natural- e nós mesmos, imediatamente deitamos para o fundo de um vazio caixote novo, como lastro, os vinte e cinco volumes de Plínio. Despejamos depois para dentro às braçadas, geologia, mineralogia, botânica...

Espalhamos por cima, uma camada aérea de astronomia. E para fixar bem no caixote essas ciências oscilantes,instalamos ao redor cunhas de metafísica". Na descrição da cena do encaixotamento, não se mencionam os textos de que Jacinto se ocupará na serra: as composições bucólicas de Vergílio e o Quixote. Não se alude, mesmo, a qualquer texto ficcional. Tão somente se indicam os filósofos e científicos – mais especificadamente estes que aquele. Se de todos os livros apontados por José Fernandes na cena parcialmente acima transcrita, nenhum é lido por Jacinto, uma razão há de haver. É que nem Plínio nem os outros

tratadistas aludidos poderiam corresponder às necessidades da criatura eminentemente imaginativa, ficcional e ficcionante que será o senhor de Tormes na sua propriedade.

Assim que chega a Tormes, por necessidade de auto-defesa, para manter o seu modo de pensar e a sua maneira de ser – para permanecer o que já era – o protagonista tem necessidade de ficcionar de duas formas. Ficciona-se a sim mesmo criando um papel de senhor rural que desempenha da melhor maneira que lhe é dado fazer, paternalista por um lado e alienado por outro. Alienação e paternalismo são nesse caso como em análogos, estados indissociáveis. Para além disto, jacinto ficciona a serra, recusando-se a questionnar a sua realidade, envolvendo-a nos véus ideais que tanto lhe permitem dizer que esteve "*sub tegmine* não sei que a ler este adorável Vergílio", quando não o impedem de imaginar uma queijaria não muito diferentes da que se pode ver algures no jardim de Versalhes. Curioso observar que Vergílio é para o protagonista. Não só ma fonte de prazer, mais ainda fonte de conhecimento prático. Considera os conhecimentos adquiridos através de poemas bucólicos perfeitamente suficientes para suprir os conhecimentos técnico que lhe seriam dados pelos "jornais de agricultura" a que o texto faz referência. Tal distorção do objeto estético elucida a formar como jacinto vê o campo – realidade a – histórica a –temporal. Se Vergílio como suficiente para conhecer o campo português do Século XIX, alguma coisa está errada com o senhor de Tormes. Alguma coisa lhe falta: obviamente o diálogo atualizado com o objeto do conhecimento[1].

Se escolhe, entre todos os livros que transporta para a serra, apenas aqueles que têm natureza ficcional, se afasta os tratados científicos.Jacinto elimina por completo a possibilidade de conhecimento objetivo da sua circunstância. Prefere a *imagem* (texto de ficção poética) à descrição objetiva que lhes dariam os tratados[2]. Obviamente nunca se pôs sequer de longe a hipótese de afastar *imagem literária* e *descrição científica do campo* para partir sozinho, em busca do que lhe era dado conhecer pela própria inteligência. Porque prefere a imagem, o senhor de Tormes prefere também a realidade elaborada, recriada por oura sensibilidade que não a sua: continua a ser modelado. Seu motivo quase subconsciente poderia reduzir-se aos seguintes termos: "se Vergílio cantou o campo, nada há de extraordinário que eu goste do mesmo campo. Pelo contrário, é bem que eu goste" Mais uma vez - o texto mostra-o, sem o dizer - a personagem apóia-se em modelo (agora literário) para realizar atos e tomar atitudes que na aparência superficial poderiam ser tomadas como opções. Trata-se ainda da submissão a princípios considerados intocáveis. A personagem não julga nem escolhe: Vergílio já o fez por ela.

Outro texto faz também as delícias do protagonista na serra – o *Quixote*. José Fernandes registra o gozo com que o amigo acompanha as aventuras do fidalgo e as graças de Sancho. A empatia estabelecida entre a personagem de *A Cidade e as Serras* e o herói de Cervantes é outro indício quanto à maneira de ser da primeira. Jacinto e o Quixote têm, em comum, um ponto fundamental-o serem dominados por modelos, de varia natureza no senhor de Tormes, puramente livrescos no cavaleiro da triste figura.Delimitado por modelos, o Quixote chega a ser dominado até ao patológico.

1- *Aliás, a idéia de imobilidade (sugerida pelo a-histórico e a-temporal) é extremamente grata a personagem. Jacinto compraz-se muitas vezes a observar a quietude das serras onde nada muda, onde mesmo a variação de estações é garantia de que o que está por vir é o já conhecido.No posto do mobilismo se detecta um fundo reacionário, no protagonista ao mesmo reacionarismo não será de todo alheio José Fernandes. Este quando da sua última visita a Paris reage de maneira insólita ao bulicto da cidade. Procurando em vão "repousar nalguma forma imóvel".*

[1] Revista "Invenção". nº 1, ano 1. 1º semestre de 1962, São Paulo.
[2] Kayser, W. – Fundamentos da Interpretação e da Análise Literária, Américo Amado, Coimbra, 1948.

2- *Um outro ponto a que não se pode deixar de aludir: Jacinto não lê, na serra, um só texto contemporâneo. Sinal, certamente, de que para a personagem a volta à serra e volta ao passado. A implícita relação serra/passado é outro dos constituintes reacionários do texto.*

A ausência de espírito crítico e a impossibilidade do diálogo atualizado com a circunstância conduzem-no a loucura declarada. Jacinto não chega a tal: fica-se pela áurea mediocridade que o texto de *A Cidade e as Serras* tão claramente mostra. Se o Quixote pensa por especiais esquemas romanescos (claras distorções da realidade), Jacinto não pensa – e porque não aceita esquemas falsos e falsificados, chegando a modificar a realidade à sua volta em função do que quer demonstrar. Adultera o texto da serra, em função da leitura que ele quer fazer. A incapacidade de pensar torna-se imediatamente, medo de pensar e logo a seguir apologia semi-ingênua da alienação. Veja-se o que diz a personagem sobre o pensamento: "(...) na natureza não há pensamento (...). Mas é por estar nela suprindo o pensamento que lhe está poupado o sofrimento! Nós, desgraçados, não podemos suprir o pensamento, mas certamente o podemos disciplinar e impedir que ele se estoneie e se afaste (...). E o que aconselham estas colinas e estas árvores à nossa alma, que vela e se agita: - que viva na paz de um sonho vago e nada apeteça, nada tema, contra nada se insurja e deixe o mundo rolar, não esperando dele senão um rumor de harmonia que a embale e lhe favoreça o dormir dentro da mão de Deus".

Esta é, com toda a exatidão, a filosofia do senhor de Tormes. Nada apetecer porque para conseguir é preciso agir. Contra nada insurgir, pois toda a insurreição implica em pelo menos um juízo de valor, quando não num juízo e num ato. Nada temer: para quem nada quer e contra nada se insurge, nada também há a temer. Melhor: há a temer a mediocridade. Mas esta não assusta o senhor de Tormes. Pelo contrário, tranqüiliza. Jacinto deixa "o mundo rolar" esperando que lhe venha ter às mãos aquilo que o acaso e os bons ofícios de outrem lhe possam propiciar. Neste sono letárgico vive o protagonista de *A Cidade e as Serras.* E não será por acaso que o romance apresenta, por vezes, ambiente que toca o orifício, seja no pesadelo técnico do 202, seja no sonho ou devaneio bucólico de Tormes.

1974 – n. 406 – p. 8-9

A Cidade e As Serras – IV (conclusão)

Maria Lucia LEPECKI

Na análise feita ao longo dos três artigos precedentes, levantamos uma série de elementos susceptíveis, parece-nos, de demonstrar dois fatos: que A Cidade e as Serras é um texto de extrema complexidade e que o seu sentido não se pode definir seja como a explicitação de uma tese reacionária, seja como a criação de uma moralidade fácil. Os elementos apontados se resumiram, *grosso modo,* em:

1º - o fato de o protagonista em cuja modificação e "conversão" se basearam ambas as teses, ser personagem não critica, não-dialógica, por conseguinte incapaz de percorrer qualquer trajetória de evolução ou involução. A imobilidade da personagem (a que aludiremos novamente mais adiante), não pode coexistir, seja com movimento de reação, seja com o de evolução ou revolução.

2º - a presença de elementos esparsos e não desenvolvidos, a que chamamos indícios, cuja determinação e valoração revelam-se fundamentais para esclarecer o sentido do texto.

Sobre a impossibilidade de evolução do protagonista já se falou suficientemente nos artigos 2 e 3. Pretendemos-nos ater-nos agora de forma pormenorizada, ao problema dos elementos esparsos e não desenvolvidos que, contudo, carregam em si, força determinante na significação do texto. Já se disse no primeiro artigo que tais indícios servem particularmente à determinação das verdadeiras ligações entre sujeito da narração e sujeito do narrado. Conseqüentemente, contribuem para determinar o sentido do texto, dado pela posição assumida pelo narrador em relação à personagem e, num outro pólo com o leitor, que se vê interado no texto em função dialogal.

Considerando o problema específico da estruturação do romance em perspectiva interna, pergunta-se: qual a necessidade de um narrador em primeira pessoa em *A Cidade e as Serras*? A primeira resposta que ocorre, dentro da especificidade do texto, é que se afasta imediatamente a hipótese de se tratar de romance de análise, porque se introduz um principio de imponderabilidade inerente ao eu-narrador. Registra-se, pois, ao imponderável, um fundo de hermetismo (e de conseqüente abertura) imediatamente correlacionável com a mediania do narrador. José Fernandes e o médium através do qual nos é dada a narrativa. Explicita-se o sujeito da enunciação que não é entidade abstrata – uma mais ou menos distante terceira pessoa – mas personagem integrante do narrado.note-se ainda que o narrador interno, antes de se fazer sujeito de enunciação foi sujeito de leitura.enquanto sujeito de enunciação guarda estatuto de independência relativa, mesmo de suficiência em relação ao corpus do texto.a independência e suficiência aproxima-se em certa medida, da onisciência. (1)

Porque sujeito de leitura de Jacinto, o narrador é imagem do leitor, ocupando lugar análogo ao deste em relação ao protagonista. Finalmente, por ser personagem – particular do narrado – o narrador deve ser tudo pelo leitor. Ocupa nesse caso, lugar semelhante ao de Jacinto. Em síntese, este narrador remete para três problemas diversos no texto:

1º - para si mesmo enquanto narrador onisciente. Revela-se como possuidor de uma história (seqüência de fatos que mostram a "mudança" de jacinto para a Serra) e de um significado para a história (significado que depois se verá qual é. Por agora, diga-se que ele se cria na relação dialogal entre narrador e leitor, a respeito do protagonista).

2º - ainda para si mesmo, mas como integrante do narrado, única *personagem problematizável no romance.* (Lembre-se que um narrador externo, em estatuto de onisciência total é em principio, minimamente, problematizável. A posição exterior em relação ao que

conta faz com que a sua palavra judicativa ou explicativa tenda a identificar com a verdade do texto).

3º - para o leitor exterior, porque quem narra em *A Cidade e as Serras* também l~e (leu).

Estes "sinais" emitidos pelo narrador indicam imediatamente a presença de dois pressupostos:

1º - o sujeito da narração sabe a história que vai contar. Sabe também desde o início o sentido (na acepção de *significado e de direcionalidade*) que contem ao que narra. Exige do leitor, pela maneira que narra, uma atenção além da superfície.

2º - o sujeito da narração, porque personagem problematizável, seleciona uma forma de contar que se ressente do peso da pessoa narrativa, particularmente a nível do discurso valorativo e da criação de diálogo com o leitor, onde se encontra parte essencial do significado do texto.

Dois dos pontos aludidos, o último é obviamente mais importante. Considerando-o e analisando-o será possível talvez chegar a leitura mais satisfatória do romance.

Narrador quase onisciente (2), José Fernandes, apesar de possuidor de sua personagem, depende dela. Se não existisse jacinto não haveria história para contar. O criador nasce, pois na criatura. Todavia, em outros planos do texto, a personagem-sujeito da narração aparece em independência que se revela de diferentes formas – desde a possibilidade de produzir vários tipos de discursos (o narrador, mesmo dando prioridade à história não se limita à linearidade total) até a forma como está dentro do narrado.de fato, José Fernandes tanto enuncia Jacinto (discurso narrativo) quanto faz enunciado sobre Jacinto (discurso valorativo-interpretativo. No último caso, o narrador expressa-se freqüentemente (se não sempre) de forma análoga aos a parte teatrais, o que lhe permite a criação de cumplicidade com o leitor pelo estabelecimento de diálogo potencial. A independência propicia e torna verossímil a alternância de ternura e de ironia com o que o sujeito da narração vê a personagem. Ternura e ironia por sua vez, coadjuvam a dimensão ambígua do texto. Sob, este ponto de vista, talvez seja esclarecedor um paralelo com *O Conde de Abranhos*. A narrativa de Zagalo, embora apresente semelhanças estruturais com a de José Fernandes na é ambígua, porque o sujeito da narração depende do sujeito do narrado seja para produzir discurso narrativo, seja para produzir discurso judicativo-explicativo.o sujeito da narração emite mensagem que o sujeito do narrado gostaria que fosse emitida, ou seja, em O Conde de Abranhos é este quem dá a tônica da narrativa, não o narrador. A ironia, pis, não está presente como dimensão criadora em Zagalo. E nem poderia estar, dada a semelhança absoluta entre sujeito da narração e sujeito do narrado. N`A Cidade e as Serras não se dá tal, apesar de todas as semelhanças entre narrador e personagem. Entre José Fernandes e Jacinto existe a diferença entre a consciência crítica e uma não consciência crítica. Mais ainda enquanto a malícia de Zagalo se exerce em relação ao leitor – porque Zagalo escreve para ilibar o Conde – a de José Fernandes faz-se em relação a Jacinto e ao que ele representa. Zagalo é cúmplice da personagem. José Fernandes o é do leitor a quem, na realidade, deseja esclarecer fornecendo-lhe o fio condutor da leitura através da alternância de tons da narrativa.

O estatuto de independência do narrador de A Cidade e as Serras sugere-se pela própria diversidade de movimentação espacial das personagens. Jacinto é limitado em espaços físicos bastante restritos. José Fernandes, ao contrário, movimenta-se quase com exagero. Um levantamento da "geografia" das duas personagens mostrará pela insistência na movimentação do narrador que a variação espacial é um significante no texto. Na "geografia" de Jacinto temos: nascimento em Paris, residência em Paris. Partida para Tormes, forçado por circunstâncias (3) em plena maturidade. Em Tormes fecha-se novamente, só saindo duas vezes conduzido por José Fernandes para Guiães e para a quinta de Joaninha. Recusa-se, mesmo, a descer a Lisboa. Jacinto confina-se voluntariamente dentro dos muros do que lhe

pertence, seja na serra, seja em Paris. Ao contrário José Fernandes é, *modo suo,* um andarilho. (4) Um mapa da sua vida o revela. Nasce em Guiães, estuda em Coimbra e depois em Paris. Volta a Guiães (onde é necessário para a orientação do trabalho da quinta), retorna a Paris, onde vive no 202. Daí transita para a casa da amante (conservando, todavia, a mala na casa do amigo – por outras palavras não corta os elos com o "assunto" da narrativa). Volta ao 202, viaja pela Europa, regressa a Paris de onde parte com Jacinto para Tormes e daí para Guiães. Visita de novo Tormes e de novo volta a Guiães. Viaja a Paris e retorna definitivamente à Serra. A partir da altura em que conhece Jacinto no Bairro Latino, o narrador faz, pelo menos dez "saídas de cena" – todas, com uma única exceção, sem a companhia do amigo.

A quase exagera movimentação do sujeito da narração, opondo-se a imobilidade do sujeito do narrado, evidencia dessemelhança entre um e outro. Se tiver em linha de conta que as similitudes também existem, é forçoso constatar a presença de uma dialética semelhança/dessemelhança a que corresponderá o movimento alternativo ternura/ironia. Ternas são as revelações de José Fernandes com Jacinto. A ironia será a tônica da relação entre o narrador e o leitor. O sujeito da narração está impedido de ser irônico com a personagem em função do conhecimento que tem das limitações desta (ou seja, em termos de totalidade da narrativa, em função do conhecimento que tem do significado que lhe quer conferir0. sendo a ironia um processo de conhecer, sendo Jacinto impermeável a qualquer forma de inteligência crítica, a ironia dirigia da ele falharia o objetivo e se tornaria sarcasmo – hipótese de impossível realização, desde que o elo da ternura afasta a crueldade essencial ao dito sarcástico. Desta forma, a ironia faz-se *sobre* Jacinto, com o leitor. A direção criada para o dito irônico torna-se um ind´cio para a determinação do sentido do romance. O leitor transforma-se porque destinatário único do dialogo potencial irônico, em parte integrante do texto. Ele é complemento essencial, o receptor da mensagem que, de irônica, se tornará, quando descodificada, satírica. Ao leitor é dado conhecer o que o protagonista desconhece.

A componente irônica de *A Cidade e as Serras* forma,pois, elo entre o narrador e leitor,nunca entre aquele e a personagem. Nas poucas alturas em José Fernandes se dirige a Jacinto numa frase irônica, o protagonista "descodifica" não-ironicamente o que ouve. Criando diálogo narrador-leitor, é evidente que o texto procura aliciar o último para um conhecimento e um juízo crítico diverso daquele que (não) poderia ter o protagonista.

Se A Cidade e as Serras fosse romance de tese reacionária ou de moralidade fácil, o critério distributivo dos elementos irônicos não poderia ser o que se vê no texto. Tanto o reacionarismo quanto a moralidade fácil se apoiariam, para confirmação textual, numa real modificação do pensamento e da linha de conduta da personagem principal, que se leria como "convertida" ao campo, como aceitadora da ruralidade (mesmo na variante "senhor rural paternalista", a única situação que verossilmente Jacinto poderia viver). Uma leitura nesse sentido prende-se à história (e é, mesmo, demonstrável a esse nível) mas abandona totalmente a principal linha significativa do texto, linha que pertence ao narrador enquanto criador de diálogo elucidativo com quem lê. A contraposição da linha do narrador, do discurso judicativo-valorativo de teor irônico e da linha da história ou da personagem revela nitidamente que o protagonista não se torna um homem do campo e que o narrador tem perfeito conhecimento do fato. (Tanto o tem, que a designação de *Príncipe* ocorre com muito mais freqüência na segunda parte do romance. Quanto mais Jacinto se deixa levar pela alienação, quanto mais vive na áurea mediocridade e no artificialismo, tanto mais o narrador-irônico, o designa como *Príncipe*). O protagonista não se torna, pois,homem do campo. *Reside* no campo e assim sendo, permanece impermeável à realidade que o envolve. Nisto é o oposto de José Fernandes.

Se o protagonista se tivesse "convertido" aos valores do campo, e se este fosse o sentido principal do texto, a ironia na segunda parte da narrativa seria descabida. A presença do irônico indica que o texto não demonstra a tese da superioridade do campo sobre a cidade e

que nem sequer está em causa esta tradicional antinomia. Melhor: a antinomia está em causa, está presente, *apenas como configuradora de uma problemática que poderia ser tratada de outra forma.* A persistência da ironia conduz a sátira dimanada de um sistema de tensões entre o significado aparente e o significado profundo do texto. A nível da história ou seqüência cronológica, surge um aparente romance de tese. Contrapõe-se duas realidade, demonstrando-se a superioridade de uma sobre a outra. Ter-se-ia por hipótese, uma dialética em que a tese seria a cidade, a antítese o campo e a síntese o "campo civilizado", lugar da suma felicidade. Todavia, não é este o movimento geral que o texto oferece. Os dois termos da contradição se apresentam falseados na sua realidade histórica, sociológica e econômica. O protagonista, personalidade ao mesmo tempo modeladora e absorvente, imprime marca caricatural a tudo o que rodeia. Não vive em Paris, capital da França, mas no seu Paris, por ele recriado até tornar-se a versão caricatural e grotesca de um "carrefour du monde". Não poderá, da mesma forma, viver no campo tal como este é. Criará um lugar intermédio entre o rústico e o civilizado, com todas as "vantagens" de um e de outro, onde o *conferencofone* será substituído e representado pelo telefone praticamente inútil.

Dado o fato de que a tese e a antítese são falseadas, caricaturais, não funcionando como "transcrição" dos termos de uma contradição social não tendo, ainda, validade de objetividade histórica ou sociológica, a síntese apresentada pelo texto tem de ser, forçosamente, caricatural e logo satírica. Toda a narração da segunda parte de A Cidade e as Serras, aparentemente conducente à idéia de "suma felicidade na serra" deve conter, e contém, em função daquilo que o narrador quer dizer com o texto, a ironia dirigida ao leitor a ironia que cria a sátira. Se o texto é satírico, deduz-se de imediato que não pode ter moralidade fácil nem veicular tese reacionária (o que não impede, como já disse, que tenha componentes reacionários de vária natureza). O seu significado mais profundo deverá estar em outro plano: na crítica amarga, ferina e extremamente lúcida da alta burguesia e da aristocracia portuguesa do século XIX, que se compraz em viver ao compasso de uma Europa ainda não alcançada, de onde se importam, indiscriminadamente, tanto as idéias quanto os "maples" e os queijos, sem nunca se perguntar se uns ou outros estarão adaptados às reais necessidades e possibilidades do lugar para onde vêm. Sátira à incapacidade de dialética com a realidade histórica e cultural portuguesa porque se tem os olhos postos no modelo alienígena e o espírito ocupado pela sabedoria livresca; sátira à incapacidade de criar porque "o que é bom para os outros, é bom para nós" - sinal evidente de uma alienação acima de qualquer limite.

Mostrando a incapacidade dialética, a impossibilidade do saber crítico do protagonista, *A Cidade e as Serras* evidencia a alienação não apenas como estado, mas como processo – Jacinto cria, a cada passo, a própria alienação: é o único ato "criativo" de que o texto o mostra capaz. Nele, o processo alienatório é sempre mais agudo, segue em crescendo (5) de que o próprio protagonista não se dá conta, até tornar-se parte fundamental se não principal, do assunto da narrativa. A "imobilidade" do protagonista, por sua vez, demonstra que a aparente e epitelial forma de comunicação com as "fontes de cultura e de processo", a ânsia de estar "à la page" é a mais grave forma de isolamento, é mesmo forma de escravidão.

O fato de Jacinto não ser personagem plástica – o fato de não evoluir – justifica-se ainda em função do significado satírico do texto.Jacinto é o representante de uma classe. Nele se revelam com nitidez toas as limitações de uma maneira de ser, de pensar e de viver que vai buscar modelos, justificativas e valores naquilo que não é seu, que não lhe pertence nem pertencerá, pois não é criação nem descoberta. É aprendizagem, no mais mecanista sentido que o termo possa ter. E, será fuga às responsabilidades ao próprio espaço e ao próprio tempo - fuga à circunstância. Será, ainda, a revelação do agudo sentimento de inferioridade de uma classe que, por não poder mais desempenhar o papel histórico que outros tempos lhe reservam, se obstina em justificar-se.

Em *A Cidade e as Serras* se mostra, da maneira mais cruel, um dos aspectos cruciais da sociedade portuguesa do século XIX: não exatamente a decadência, mas o retrato de uma classe já decaída, que perdeu a função e justificativa e já não se pode encontrar num mundo onde os problemas são os que Silvério muito bem coloca quando José Fernandes lhe diz: "o Jacinto gosta da Serra. E depois este é o solar da família, e aqui começaram no século XIV os Jacintos..." Acrescenta o narrador: "o pobre Silvério, no seu desespero, esquecia o respeito devido à secular nobreza da casa".

"– Ora, até ficam mal ao Sr. Fernandes essas idéias, neste século da liberdade... Pois estamos lá em tempos de ser falar em fidalguias, agora que por toda a parte anda tudo em República?"

Na fala desta personagem se revela muito do significado da figura de Jacinto: um homem que insiste em fazer de si, e do que representa, a medida de todas as coisas, num desesperado (e fatal, porque inconsistente) esforço para sobreviver num tempo e num lugar já não são seus e que na realidade nunca o terão sido, porque a personagem (e com ela a classe que representa) nunca os conheceu. Satirizando uma personagem desta natureza, é todo um aspecto da sociedade portuguesa usa contemporânea que Eça, afinal, quer atingir. E atinge-a, de um lado com a violência, de outro com o desengano e desesperança que o caracterizam.

---

(1) A narrativa faz no passado, o que implica em conhecimento completo do que deve ser contado. Ao mesmo tempo, sugere-se uma possível maturação (implica no decurso temporal que vai do tempo de leitura ao tempo que vai do *corpus* e de um *sentido* da narrativa.

(2) Dizemos *quase* porque José Fernandes limita a própria onisciência quando escamoteia parte essencial da narrativa: a causalidade. O único ato do protagonista que tem causa explícita é a partida para a Serra. Mesmo assim, trata-se de causa externa e irrelevante. Toda a restante "vida" do senhor de Tormes decorre sem que lhe percebam motivações. Desta forma, só se pode fazer um esquema, da temporalidade (história) das ações do protagonista, nunca um esquema das *causalidades* (enredo). A ausência sistemática da causalidade, revelada na recusa de análise do protagonista, sendo verossímil numa narrativa em primeira pessoa com as características desta, será também um indício quanto ao significado do texto: as *causas* de Jacinto não estão nele. Transcendem-no para enraizar num nível muito mais profundo: o da própria histórica e sociológica daquilo que ele representa.

(3) Tormes, geograficamente, é diverso do 202, mas tem com este um ponto de contato: é *propriedade* do protagonista, pelo que não lhe exige adaptação. Pelo contrário será o espaço a modificar-se em função de Jacinto.

(4) Seria interessante analisar a recorrência e a necessidade dos tempos de afastamento de José Fernandes em relação a Jacinto tempos que constituem elipses no narrado. Jacinto nunca relata o que aconteceu na ausência do amigo. O texto só nos apresenta o diretamente testemunhado pelo narrador, salvo raras exceções na segunda parte, quando empregados de Tormes sumariam alguma coisa.

(5) A alienação como processo transcendendo os próprios limites da narrativa, extravasando para um tempo sugerido, pós-textual, simbolizado na cena final, a única com *movimentação ascendente* em todas as obras maiores de Eça.

1974 – n. 406 – p. 10

Lições sobre Os Lusíadas

Sônia Maria VIEGAS

- "Os Lusíadas de Luís de Camões[1] representa, segundo esclarece Hennio Morgan Birchal, uma tentativa de edição moderna e prática de "Os Lusíadas" e se apóia em algumas convicções, entre elas a da constante atualidade dos Clássicos, e sobretudo do poema camoniano, marco de universalismo e humanismo neste momento historicamente paralelo de ampliarão dos horizontes espaciais. O autor se por um lado aceita que a leitura integral de "Os Lusíadas", para o estudante e o leitor comum está fora de cogitação, por outro lado rejeita a tendência de reduzir o conhecimento da Epopéia a seus sódios mais inspirados, como o de Inês de Castro, o de Adamastor, o do Velho do Restelo: "Sendo antológico, o nosso trabalho não impede a clara compreensão total do poema, já que lhe segue o enredo e ilustra todas as partes. Atendem ainda a esse objetivo os trabalhosos resumos das estrofes omitidas, que vão ao lado do texto.Para faze-os nos concentramos na fidelidade ao assunto e no transcrever quanto possível expressões do Poeta".

"Os Lusíadas de Luís de Camões" obteve "menção Especial de Ensaio "(1º lugar na categoria", em 1972, no concurso "Fernando Chinaglia II", da União Brasileira de Escritores; e "2º Prêmio" no concurso "Lições sobre os Lusíadas", pelo IV Centenário do Poema em Portugal.

Hernani Cidade, que participou da comissão julgadora, em Portugal, e prefacia o livro, diz: "O júri, a que tive a honra de presidir, só encontrou dois entre mais de 30 concorrentes dignos de prêmio, como autores de esquema de lições em que o Poeta não era postejado na mesa anatômica da análise gramatical, para ser osso por osso decomposto por classificadores de orações e complementos, buscadores de sujeitos e predicados, decifradores de enigmas mitológicos era sentido como poeta, compreendido como pensador e postos em relevo todos os valores ideológicos da sua criação genial, desde o significado dos mitos, ao expoente de expressividade do movimento dos versos e da música das palavras. O trabalho que temos presente é, a vários títulos dos que vale a pena ter para a mais funda e clara compreensão do Poeta, (...) O livro sente, partindo embora do estudo das condições que determinam a profunda originalidade do poema e seu significado essencial ou singularidades expressivas, no claro resumo marginal dos textos omitidos, que afirma sua qualidade didática. Essa explicação é de minudente análise, nem lhe faltando uma ou outra breve nota etimológica que não pode deixar de interessar os leitores na história da língua de que o poema é o consagrado monumento.

[1] OS LUSÍADAS DE LUIS DE CAMOES, Edição Antológica, Comparativa e Comentada, por Hennio Morgan Birchal – EDDAL. Editora Distrobuidora. Ltda. B. Horizonte, 1974, 216 págs.

1974 – n. 413 – p. 10

AMANHECÊNCIA – AS ORIGENS LUSITANAS E O HÚMUS BRASILEIRO I

Nelly Novaes COELHO

Escritora versátil, em cuja larga bibliografia se inscrevem hoje perto de cinqüenta títulos, Stella Leonardos, embora tenha adentrado por vários gêneros literários (como teatro, literatura infantil e juvenil, romance, traduções, poesia...), é principalmente como poeta que se inscreve definitivamente entre aqueles que estão criando a literatura brasileira de hoje.

Com este *Amanhecência* (Ed. Aguilar/INL, 1974) e o *Romançário* (José Olímpo/INL) lançados simultaneamente, firmam-se as linhas diretrizes que vêm singularizando a sua poética. Poesia desde sempre orientada por um peculiar espírito de pesquisa, - a que está sendo criada por Stella Leonardos apura neste *Amanhacência* (bem como em *Romançário*) o processo de intertextualidade que lhe tem servido de base criativa. Leia-se, por exemplo, *Rio Cancioneiro* (1960): *Romanceiro de Estácio* (1962); *Rapsódia* (1968); *Cantabile* (1967); *Cantares na Antemanhã* (1970)... e o mencionado processo se evidencia. Ainda na mesma diretriz apontamos suas várias traduções da poesia catalã, romena e castelhana, que são verdadeiras recriações de texto.

Amanhecência é, em essência, um cancioneiro luso-brasileiro (com sugestiva capa de Ulisses Wensell), cujos poemas mostram o longo peregrinar poético/existencial, em língua portuguesa, que se realizou desde o século XII até o XX, e que partindo de Portugal arraigou no húmus brasílico e frutificou em novo corpo poético.

Concretizando esse peregrinar. *Amanhecência* estrutura-se em duas partes. A primeira de sabor arcaico intitula-se "Códice Ancestral" e registra as raízes líricas de uma língua e do falar brasileiro, isto é, a poesia inaugural que surgiu na nação - origem, pelas vozes do dialeto galaico-português. A segunda, "Reamanhecer", desde o amanhecer da poesia em terras brasileiras, fecundadas pelas sementes ancestrais, até a "manhã alta nos poetas que abriram portas às perspectivas do hoje verso", como diz a própria autora. Nesta segunda parte, o arcaico, recriado vai surgindo em nova e vibrátil linguagem, onde se sente a presença poderosa de Guimarães Rosa - a maior força criadora da linguagem brasileira neste século (Aliás, já no título *Amanhecência*, essa presença se impõe.)

Na primeira parte, selecionando textos ou fragmentos poéticos que vão desde a "cantiga de amor", de Paay Soares de Tavaeiros até "jarchas" moçárabes e registros de cronistas árabes ou portugueses, Stella Leonardos, conscientemente toma-os como semente de um novo código poético, - em plano imediato e evidente o da literatura brasileira, em plano mais profundo o seu, em *Amanhecência*. E o que se revela textualmente no poema pórtico, "Ancestre Canção": "Minha face, claro códice, (...)/ de que avós de Portugal?/Sei tão-só que existe p códex/ de uma fácies portuguesa/sei tão só que existo – coda/ de ancestres canções, às vezes./ (...)/ Lego ao vento/ o lírico manuscrito/ que me inscreve e me transcende/ - dom de códice ancestral".

Partindo de textos alheios (colocados em epígrafe ou amalgamados no próprio corpo do novo poema) Stella Leonardos cria um discurso literário que se estrutura a partir de outros discursos, utilizando, assim, o processo de "intertextualidade" (hoje tão difundido na literatura contemporânea), numa dimensão rara de se encontrar na poesia brasileira.

Sondagem nas camadas mais profundas da linguagem e da matéria poética, tentando apreender não só as formas ancestrais, como as mais atuais da língua portuguesa, *Amanhecência* revela seguro conhecimento lingüístico de sua criadora e o rigor documental com que foram escolhidos os textos-fulcros do novo fluxo poético que ali se formou. Testemunham esse rigor, o glossário que acompanha cada poema e o Apêndice final onde se reúnem notas explicativas de algumas peculiaridades históricas ou filológicas importantes para melhor compreensão dos poemas. Seguem-se os verbetes biográficos dos trovadores medievais, poetas e cronistas citados na primeira parte, "Códice Ancestral".

No penetrante ensaio crítico que precede a poesia de *Amanhecência*, Gilberto Mendonça Telles (entre outros tópicos de fundamental importância para uma leitura paradigmática global dessa matéria poética), enfoca a peculiaridade "intertextual", aproximando-a com propriedade, da interpretação de Júlia Kristeva, pela qual todo texto se constrói como mosaico de situações, todo texto é absorção e transformação de outro texto". E é esse fenômeno responsável pelo corpus poético criado em *Amanhecência*; sendo também, o que define a arte de Stella.

Os poemas de "códice Ancestral" fazem-nos seguir passo a passo o despertar poético do povo-origem e vêmo-los interrompendo-se no limiar de uma nova realidade que desperta, - a literatura brasileira, enfocada na segunda parte, "Reamanhecer". Significativamente o poema que fecha a primeira parte tem epígrafe uma edição de Os Lusíadas (onde Camões menciona a terra de Santa Cruz), e tem como título o lema dos antigos navegantes portugueses "Navegar é preciso". Através desse poema se dá a transição da literatura-mãe para a nova que nasce. E a voz de Stella o proclama: "Me alço no alvor da viagem de alta vela/timbrada pelo rubro de árdua cruz./ Adeus, avós! Entregue a caravela/ a Deus, de novo ruma a Santa Cruz."

Na passagem da primeira para a segunda parte de *Amanhecência*, há um deslizar harmonioso da poesia, tal como se deu, sem ruptura ou quebras, a continuidade da literatura portuguesa na brasileira, cujo progressivo amadurecer foi acentuando suas características nativas, sem poder extirpar o sêmem primeiro que o fecundou. É esta, sem dúvida, a garnde lição de *Amanhecência*: a redescoberta do sentido das origens. Inclusive, note-se que o título da segunda parte, "Reamanhecer, título que assume o sentido alegórico de "um novo amanhecer", como o observou Gilberto Mendonça Telles no aludido ensaio, ao enfatizar a "idéia que o prefixo re-sugrere e intensifica: é o amanhecer no Brasil, e portanto, um re-amanhecer da literatura lusitana".

É o lento e essencial processo desse "reamanhecer" que vamos seguindo de poema à poema, indo de Anchieta a Jorge de Lima e passando por todos os poetas da Era Colonial, pelos românticos, parnasianos, simbolistas e modernistas... – cada um deles inscrito em epígrafe em cada poema e neste se a amalgando com outra poesia, - a de Stella Leonardos.

Onde começa a poesia deles e acaba de Stella? Ou começa a desta e acaba a deles? Difícil discernir, pois a fusão inicial foi totalmente atingida. E ainda na palavra de Gilberto, *Amanhecência* (tal como seu companheiro Romançário) é poesia que vem do passado e ao se fazer presente se abre para o futuro, - toda ela "um novo código instaurado sobre o códice, sobre o tronco, sobre a escritura dos ancestrais de Portugal e do Brasil."

1974 – n. 415 – p. 5-7

O mito e a mensagem

Maria do Carmo PANDOLFO

Desde a chamada época clássica da cultura, o mito se define como uma narrativa que visa comunicar uma mensagem.

É um velho preconceito herdado do racionalismo grego, apor Mythos e Logos, isto é, submeter a mensagem mítica a um julgamento de valor: a verdade. Originalmente, asseguramos Heidegger, Mythos e Logos dizem a mesma coisa: manifestam o que é em sua epifania, relacionam-se com o ser do homem.

É inegável que Mile exerce uma atração sobre o ser racional que é o homem, e não apenas em função do interesse de sua narrativa, mas em virtude das correspondências que estabelece entre a sua dimensão manifesta e o seu sentido oculto. Traz em si uma dinâmica latente de valores que ultrapassa sua significação literal: visa filtrar, ao nível do receptor, uma verdade que o conhecimento científico não seria capaz de alcançar.

Neste trabalho, procuramos desvelar os mitos investidos em *Mensagem*, de Fernando Pessoa. Reconhecendo-lhe uma atitude mítica, tentaremos estruturar sua concepção esotérica dos destinos de Portugal.

O MITO E A MENSAGEM

No inicio dos tempos, os homens teriam conhecido a felicidade de viver em um estado de perfeição absoluta: a Terra lhes oferecia espontaneidade e ninguém cobiçava nada porque tudo pertencia a todos. Esta Idade de Ouro corresponderia ao tempo em que Cronos governava o Mundo, propiciando aos homens o reino para Dike.

Mas, desde então, operam-se transformações decisivas. Os homens tornam-se ímpios e a sua Hybris no plano religioso e teológico provoca a cólera de Zeus, que extermina esta raça de Prata.

Uma nova era surge sobre a Terra. Mas esta cansou-se de produzir por si só tantas coisas belas e boas e os Mortais tiveram de aprender a trabalha-la, comprando tudo pelo esforço e dor.inesperadamente, entretanto, descobrem nisso um nobre orgulho, que lhes vale novas alegrias: a luta pela conquista enche de felicidade o coração do Homem; como Sísilo no dizer de Camus, é preciso imagina-lo feliz, realizando penosamente sua missão. Não fosse o seu trabalho, a abundancia e a beleza teriam desaparecido da face da Terra e morreram para fazer reinar a ordem superior da Dike.

Infelizmente, porém, novas gerações se sucederam e a decadência instarou-se com a miséria, a injustiça, a violência, a guerra sem grandeza, a ociosidade estéril, degeneração da raça. Lemos aqui, o mito da Queda, da humilhação da existência humana. Só resta aos homens aspirar por Salvador, novo Prometeu que reacenda a chama criadora de um novo Vigor.

Este mesmo movimento cíclico de apogeu e decadência, que caracteriza a narrativa mítica da historia da humanidade, encontramo-lo em *Mensagem*: à nostalgia de uma plenitude perdida (passado) responde a espera angustiada (presente) de um Messias, promessas de nova ascensão para os destinos de Portugal (futuro).registra-se também a lei básica da transformação dos conteúdos no interior de uma narrativa mítica: rompe-se uma situação inicial de equilíbrio, considera satisfatória, (A),e instala-se a decadência (A'); faz-se mister a recuperação dos valores perdidos: será a missão de herói-Esperado, que deverá reconduzir o

povo português a uma re-novada plenitude (A"). É a partir de um estado atual de carência (mito de queda) que o poeta, em *Mensagem*, volve seus olhos para uma glória distante (raça dos Heróis), conquistada com denodo e coragem, e, súplice, anseia por uma libertação (mito de Prometeu). Esquematizando:

Raça dos heróis	Passado	Plenitude	A
Mito da queda	Presente	Angústia	A'
Mito de Prometeu	Futuro	Esperança	A"

A RAÇA DOS HERÓIS

Em *Mensagem* é saudosamente cantada a Raça dos Heróis, aquela em que o poder criador passou efetivamente dos Deuses às mãos dos Homens. Se os Deuses governam o destino do Mundo, são os homens que o forjam, com o seu esforço. A epopéia vivida pelos portugueses foi por eles escrita a duras penas. A predestinação com que os deuses os honraram, eles a compraram com lágrimas e sangue. O poeta é consciente deste intercâmbio:

Os Deuses vendem quando dão
Compra-se a glória com desgraça

E, medindo o sacrifício, interroga:

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena

O tema é sensivelmente o mesmo dos Lusíadas, mas o tom é forçosamente outro. Em 1572, o Poder e o Renome de Portugal são fatos vivos; Camões pode celebra-los em versos orgulhosos, dedicados a D. Sebastião, a quem incita, até a buscar novas glorias no combate aos infiéis, onde, - por ironia do destino – encontrariam fim o rei e a livre nação portuguesa. Outra, porém, é a realidade contemporânea de Pessoa, no século XX:

Senhor, os dois irmãos do nosso Nome
O Poder e o Renome –
Ambos se foram pelo mar da idade
A tua eternidade;
E com eles de nós se foi
O que faz a alma poder ser de herói

Só resta Portugal, com a nostalgia de seu passado de glória e a esperança em futuro, que teima em não chegar.

F. Pessoa já tem a perspectiva do tempo, os fatos diante de si. Rememora um passado grandioso, trá-lo no presente, vivo, objeto diante de nossos olhos (Staiger: "gegenuber"). Sente-se um elemento de sua raça e é como tal que apresenta, interroga comenta homens e episódios marcantes da trajetória de Portugal, desde suas origens fadadas até o ápice da glória, quando bruscamente sobrevém a catástrofe. Por isso não consegue manter a inalterabilidade de ânimo que caracteriza o poeta épico e que se revela , p. ex., na simetria do esquema métrico. Em Mensagem, a medida varia bastante, mas geralmente conserva o desenho interno em cada fala. Porque na verdade é disso que se trata: "falas" do poeta, que comenta, suplica, apostrofa, "falas" dos personagens, que se definem como atuantes. O aedo é, ao mesmo tempo, narrador e "meneur de jeu", organizando um espetáculo "teatral" em torno de uma

idéia única, afastando tudo o que não diz respeito: a existência dirigi-se, tenciona-se em relação ao que deverá vir a ser. Assim, o poeta comenta os eventos e os personagens falam de si apenas dentro do plano geral da formação do império Português. Este critério de julgar os acontecimentos baseados em um pressuposto futuro, é, segundo Staiger, essencial ao estilo dramático. Vemos, assim, curiosamente reunidos em *Mensagem*, como características predominantes, o épico e o dramático. Aliás, um e outro pressupõem um *público* e necessitam de um *palco*, ainda que este se reduza a uma simples tribuna.

Este caráter teatral é, sobretudo visível na 1º parte de Mensagem que poderíamos interpretar como seqüência de "quadros vivos", um pouco a maneira de um auto vicentino. Passemos, rapidamente, em revista, "Brasão" (ou O Auto da Formação do Império Português):

O próprio título já evoca a representação simbólica de Portugal. Cada figura heráldica é personificada por um "herói" que se destaca, por momentos, da posição que ocupa no conjunto, vem mostrar-se, só, no meio do palco, deixa-se contemplar, explica-se ou recebe comentários, faz-se julgar pelo "público" em nome do "pré-conceito" da missão portuguesa: só interessa a medida em que contribuiu para a realização de Portugal. Poderíamos até imaginar um "teatro" bem shakespereano, onde uma tabuleta, descida no seu devido momento, conotaria o cenário propício a partir da simples evocação do nome do personagem.

- O primeiro "quadro" é evidentemente a Europa, cuja cabeça, nova esfinge o "ocidente – futuro do passado". "O rosto com que fita é Portugal desde sempre a buscar no mar o seu futuro e visão onisciente do "prólogo-poeta", que já reconhece a glória como passada.
- Segundo quadro: "compra-se a glória com desgraça". Aqui é o comentário do coro grego que é preciso evocar. Staiger fala de estilo patético, freqüentemente confundido com o lírico, mas do qual se separa porque pressupõe sempre algo fora de si, exige uma recitação frente a um público, e orador, dirigindo-se impetuosamente a si mesmo, procura persuadir-se da condição marcada de sua existência no mundo e das leis fatais que regem o destino dos eleitos. Os "palhos" consome a individualidade: poeta e Portugal se confundem no mesmo objetivo consciente:pagar preço exigido, mas alcançar a glória.

Estes dois quadros dão a orientação geral da narrativa. O épico considera tudo pertencente ao Cosmos: deuses e homens tendem-se diretamente, tudo é disposto para que os Homens, usando a força da própria vontade, cumpram a vontade do Ser Supremo, que os governa. Daí esta idéia de predestinação, de povo escolhido, fadado física e moralmente para a grande missão de Senhor dos Mares. Mas a obra épica de quadros isolados, que devem ser admirados por si mesmos. Ora, em *Mensagem*, o poeta determina a natureza e a proporção das partes em vista do todo (estilo dramático). Nada há sem orientação, nada é supérfluo. Não se trata de revelar todo o caminho, mas de mostrar como os acontecimentos estão literalmente prenhes de futuro. Tudo foi planejado: desde a criação, Portugal é um ser projetando-se para um poder-ser em virtude do qual ele existe: "é a busca de quem somos, na distância de nós." Definição já heigeggeriana do ser no tempo, como "projeto" e antecipação de si.

- " Os castelos" – Agora, o "corifeu-poeta" vai mostrar os quadros dos heróis que figuram os castelos do "Brasão": são os baluartes que sustentaram a formação "material" do Reino. Como o próprio universo, Portugal se fez do "nada", o mito de Ulisses, o que, "sem existir nos bastou": o mítico navegador aventureiro teria engendrado a raça dos reais navegadores portugueses. A partir de então, desde o proto-histórico Viriato ("luz que precede a madrugada") ao ventre que concebeu a inclita geração", o corifeu apostrofa seus personagens, julgando-os pelo papel que representam na criação de Portugal, nação livre.

- "As quinas" – Os heróis que figuram as "quinas" representam a alma, a vocação missionária de Portugal: dilatar a fé e o império. Exprimem-se pela própria voz: D. Duarte, D. Fernando, D. Pedro, D. João, D. Sebastião falam da tarefa que lhes coube, como diante de um tribunal. Os seus monólogos comunicam a intenção e as razões de valor baseado no que haveria de vir.
- "A coroa" – Nun´Alvares, o Santo condestável, reúne em si o corpo e a alma lusitana a coragem e a fé. A forma usada para exprimi-lo é um falso diálogo, em que o próprio "corifeu" encontra as respostas para as suas perguntas, e termina em uma súplica:

"Ergue a luz da tua espada
Para a estrada se ver"

O épico precisa de claridade. No escuro, o herói deixa de ver o seu caminho, não pode agir, e, conseqüentemente, deixa de "ser".

- "O timbre" – apresenta os construtores da epopéia marítima: a cabeça do grifo, d. Henrique, fundador de Sagres, escola de descobridores:

"o único imperador que tem deveras,
o globo mundo em sua mão"

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal

"(...) Vê
O céu abrir o abismo à alma do Argonauta"

"O mar é o mesmo: já ninguém
o tema".

INFANTE D. HENRIQUE
(Sagres)

Dessas árduas conquistas e tantos exemplos, outros se aproveitaram.

"Por isso a sua glória
É a luta auréola dada
Por uma luz emprestada"

A missão estava sendo rigorosamente cumprida: um império estendia-se sobre a terra. Mas o Senhor suspendeu bruscamente o contrato, arrebatando aquele que tinha o poder e o dever de prosseguir a luta. E, com ele se foram o Poder e o renome conquistados, o Vigor da raça, agora perdido. A nau de D. Sebastião.

Não voltou mais. A que ilha indescoberta
Aportou? Voltará da sorte incerta
Que teve?

2.2 – O MITO DA QUEDA

Suspensa a missão – quem sabe por quê? – dá-se a queda um estado de apatia e imobilidade, onde o ser perde a consciência de própria existência. O homem só existe na

medida em que, pela ação justifica a sua vida, dando-lhe o sentido "projetado". Esta sensação de vazio, que corresponde ao estado atual e de que participa o poeta, exprime-se por semas e construções negativas (não, nada, sem - afloram em cada frase), semas de trevas e indefinição (negro, noite, cerração, névoa, antemanhã, vulto baço, madrugada, etc.) de desgraça (vileza, tristeza, inutilmente), expressões de irresponsabilidade pela inação ("deus não dá licença que partamos", destino, fado, etc.)

Exala-se uma queixa sentida e uma impaciência quase revolta, porque o herói não reconhece em si que justificasse a punição imposta. Ainda aguarda as ordens do Senhor, toma seu silêncio como uma provação e espera que chegue a hora de recomeçar a luta.

Nas duas asas, D. João II e Afonso de Albuquerque. O primeiro foi a "vontade" que impulsionou as grandes navegações, o segundo, o talento militar que criou o Império Português do Oriente e, por fidelidade, desdenhou sua coroa.

A encenação do "Auto" termina aqui. No conjunto da obra, "Brasão" equivale à apresentação do herói coletivo – Portugal – seu nascimento bem fadado, seu crescimento miraculoso, sua vocação missionária.

A segunda parte, "Mar Português" – focaliza o esforço empreendido pelo herói para desvendar o mar universal, conquista-lo, torna-lo português: é a busca simbólica da verdade e da revelação da raça. Narrativa épica, sua estrutura diacrônica se enquadra na categoria sêmica que Greimas chamou "luta" e cuja fórmula A + F + C se explica assim:

A – CONTRATO: INJUNÇÃO
VERSUS ACEITAÇÃO

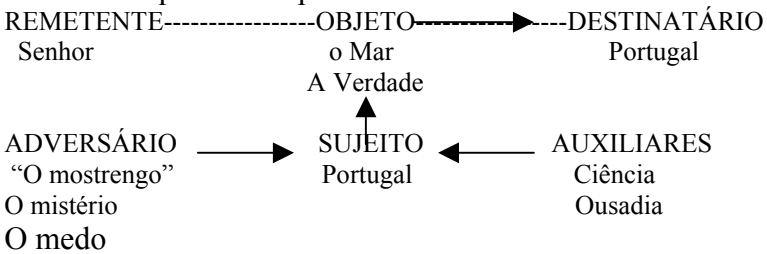
O remetente D1 é o Senhor, ele comunica ao herói (D2) – Portugal – uma missão que este, ao aceita-la, transforma em objeto de desejo: a conquista dos mares, o desvendar de seus mistérios, a busca da verdade. Há, portanto, um duplo eixo com o mesmo objeto:

1 – o eixo do saber – a verdade, missão comunicada,

2 – o eixo do querer - a verdade, missão que se quer cumprir , ao qual se acrescenta um terceiro, cujo objeto é o equivalente simétrico dos outros dois, no seu plano:

3 – o eixo do poder, o Vigor, a revelação da Natureza do herói, no combate contra os Adversários.

Temos o esquema complexo:



Aceita a missão (estabelecido o contrato D1 -) D2, o herói parte para a luta (F), em várias etapas, até a conquista do objeto perseguido (C): o Mar português, a Verdade, a afirmação do Vigor da raça (respectivamente no eixo do querer, do saber e do poder). Seus auxiliares são a Ciência e a Ousadia, na luta contra o medo do desconhecido (representado pelo Mostrengo, que assusta os navegantes como o Adamastor no episódio dos Lusíadas). Portugal, herói coletivo, vive em cada português:

Aqui ao leme sou mais do que eu:
Sou um povo que quero o mar que é teu;
E mais que o monstrengo, que me a alma teme
E roda nas trevas do fim do mundo,
Manda a vontade que me ata ao leme,
De El-Rei D. João Segundo

2.3 O MITO DE PROMETEU

O mito de Prometeu aparece em *Mensagem* com as suas duas faces e, portanto com dupla significação. É o herói que transmitiu aos homens a "semente" do fogo, sem o qual a vida não seria, e que é sentido como Salvador, esperança de afirmação do homem como ser livre capaz de agir. Mas é também a vítima inocente da cólera dos deuses, impaciente por libertar-se das correntes que o impedem de agir.

Prometeu acorrentado traduz o sentimento que o poeta empresta a Portugal,, enquanto espera impotente, a hora da libertação. Sua "Prece" tem muito de incontida revolta (contida ainda...), ao mesmo tempo que anseia por reacender o fogo do entusiasmo e da luta, repetindo o gesto sublime de Prometeu. Estudemos de mais perto este poema, o último da 2ºparte.

Consta de três estrofes de quatro decassílabos cada. A primeira constata a situação atual diante de um Senhor, a quem se destina a prece, e que é destacado, no início do verso por um vocativo. As duas primeiras frases são coordenadas em ordem direta, sentidas como dois blocos idênticos: " a noite veio e a alma é vil", o que sugere uma identidade semântica entre Trevas e vileza. As duas outras orações apresentam inversão do sujeito composto: uma, iniciada pelo termo intensivo "tanta", usa uma concordância siléptica com o primeiro substantivo, sujeito e o único verbo no passado (foi). O outro verbo tem forma de presente, mas evoca a permanência do passado: "restam-nos". Seu sujeito composto ocupa todo o verso 4. estas inversões da ordem lógica traduzem a reviravolta ocorrida entre as situações do passado e do presente, e o esmagamento da raça atualmente é significado na raça atonicidade do pronome "nos" que a ele se refere. O próprio esquema rímico corrobora esta oposição passando vs presente: AbAb:rimas masculinas têm a vogal principal – i - , fechada= situação presente, rimas femininas com a vogal principal aberta – a - = passado. Poderíamos notar ainda a aliteração do verso 2, traduzindo o denodo da luta: "Tanta foi a tormentia e a vontade!" Esta estrofe se relaciona com o mito da queda e a nostalgia de uma idade de glória conquistada com esforço.

A segunda estrofe gira toda em torno do sema sagrado, criador da vida - que é essencialmente um atributo de Prometeu. Inicia-se com uma adversativa (mas) que, e]de pronto, indica uma oposição na primeira estrofe: aqui se manifesta a esperança, na tríplice repetição do advérbio ainda, da demonstração silogística de que a chama "ainda não é finda" porquanto "há vida ainda".revela-se a oposição Ser vs Parecer que abre a possibilidade de uma súbita metamorfose: chama vs cinza, vida vs frio morto, e o verbo da máscara mentirosa: "ocultou". O esquema rímico é o mesmo da estrofe anterior, mas a relação semântica é outra: rimas femininas (vogal – i – nasal) - para o presente - alongado, arrastado, inativo, rimas masculinas (ditongo surdo – ou-) para o passado – ações rápidas, logo findas.

A terceira estrofe é a súplica de libertação: que se soltem os grilhões que mantém Portugal inativo. Relaciona-se com o Prometeu acorrentado, cujo pecado único foi ter transmitido aos homens o fogo roubado aos céus, como Portugal espalhara a chama do entusiasmo e da luta pela busca da verdade e do poder. Preso às ordens do Senhor, que lhe inflige o suplício da espera, o novo Prometeu sente-se corroído pela inatividade forçada, nas entranhas do seu ser. Assim, é apenas o mutilado "projeto" de si mesmo, impedido de realizar-se na conquista progressiva da Distância que o separa da programada dimensão maior

do Ser. Solta-se para empreender "a busca de quem somos, na distância de nós", é o sonho e a Prece do poeta, em nome dos portugueses.

Distância parece ser aqui a palavra chave, escrita em maiúsculo, o que aumenta o seu valor simbólico; a abstração do conceito é logo restringida pela determinação de uma situação real ("do mar") ou hipotética ("ou outra"): prosseguir a mesma missão marítima ou encetar nova tarefa ("outra"), pouco importa: desde que, pelo esforço exigido para alcançar (distância), ela propicia a revelação do Ser na coincidência com o seu projeto fundamental. Esta conquista de si mesmo, objetivo primordial do ser, se traduz no emprego do possessivo "nossa", - em final de verso e do último verso, sonoridade que persiste mais que qualquer outra – afirmação orgulhosa do Poder reencontrado.

A estrofe é construída em torno de duas ações, expressas por dois imperativos, e que se relacionam como causa e conseqüência. O primeiro é uma súplica: "da", cujo sujeito oculto é o Senhor, do primeiro verso; e apresenta um objeto direto duas vezes duplo: "o sopro, a aragem – desgraça ou ância", em que o segundo grupo explicita a metáfora do primeiro. A escolha da metáfora *sopro* , *aragem* (já enunciada no verso anterior pela figura "mão do vento") não é sem ligação com a epopéia marítima dos portugueses e com o papel do vento empurrado às caravelas ao seu destino. O pedido aparentemente surpreendente, de "desgraça e de anciã remete o leitor às considerações do poema 2: "compra-se a glória com desgraça". A expressão "chamado esforço" que o sopro divino deve reacender, insiste no sema de fogo, característico do mito de Prometeu, e relaciona-se a última estrofe com a segunda ("a chama que a vida em nós creou...a mão do vento pode ergue-la ainda") e com a primeira (" tanta foi a tormenta e a vontade"). O segundo imperativo – de exortação – tem como sujeito oculto nós (- os portugueses) a apresentação a conseqüência imediata do atendimento da súplica pelo Senhor: "outra vez conquistemos a Distância". É curioso observar que aqui, como no poema 40, *Distância* rima com ânsia (que Pessoa grafa anciã): a primeira contém a segunda como toda esperança encerra uma angústia.

O esquema rímico apresenta rimas alternadas exclusivamente femininas, que indicam a "duração" isto é, o tempo subjetivo, que parece excessivamente longo, uma vez que Portugal espera impaciente a sua nova Hora, que tarda a chegar.

Esta esperança de um Libertador que o desate da prisão da inatividade em que se encontra, é o tema que inspira toda a 3ª parte de *Mensagem*, denominada "O Encoberto".

3 - A MENSAGEM NO MITO

Mensagem tem um sentido fortemente cabalístico, que atua mesmo ao nível da estrutura. Palavra de três sílabas, de oito letras, Mensagem é dividida em três partes (Brasão, Mar Português, o Encoberto), com um total de 44 poemas (4+4=8). É a busca da comunicação interrompida:

REMETENTE ⟶ DESTINATÁRIO
MISSÃO
Senhor Portugal

Agora, o poeta arauto de Portugal, procura enviar um apelo ao Senhor, para que se restabeleça o contrato rompido

REMETENTE ⟶ DESTINATÁRIO
MENSAGEM
Senhor Portugal

Daí a importância da função *conativa* (a orientação para o destinatário, exprimindo-se gramaticalmente pelo imperativo, pelo vocativo, pelo questionamento) e a redundância encontrada na função *referencial* (tudo gira em torno da mesma idéia e só ela dá importância aos fatos): a mensagem procura precaver-se contra "ruídos" prejudiciais: precisa chegar intacta.

O apelo baseia-se na crença messiânica de um Quinto Império sob a hegemonia portuguesa. A chave é dada clara e obscuramente como convém aos oráculos, na 1ª quadra do 3º Corpo das Profecias do Bandarra:

"Em vos que haveis de ser Quinto
Depois de morto o Segundo
Minhas profecias fundo
Nesta letras que VOS pinto"

A palavra VOS deve ser interpretada como sigla de VIS+OTIUM+SCIENTIA. Temos assim – e as considerações são do próprio F. Pessoa no prefácio ao Quinto Império de Augusto Ferreira Gomes, Lisboa, 1934 – que a nação portuguesa deve percorrer três tempos no seu destino profético:

- VIS é o primeiro, caracterizado pela Força, pela Ação: é a epopéia marítima já realizada. Corresponde ao conteúdo mítico e ao papel da raça de Heróis.
- OTIUM é o período que se segue: a Ociosidade, a Inatividade que fazem parecer perdido o Vigor característico da raça. Corresponde ao mito da queda, a uma sensação de Prometeu acorrentado, supliciado pela espera da Libertação. É o momento que vive atualmente Portugal.
- SCIENTIA – a missão que o espera em um futuro que tarda a chegar, mas que virá fatalmente, cumprindo-se todas as profecias. Já tem Portugal os "Avisos": Bandarra, padre Vieira e o próprio poeta:

Quando virás, o Encoberto,
Sonho das eras português,
Tornar-me aquilo que sopro incerto
De um grande anceio que deus fez?

"Os símbolos" (1ª parte de "O Encoberto") encarnam a crença messiânica que corresponde à esperança de um Prometeu Libertador. É necessário, entretanto, para maior força da idéia, tomar palavra no seu sentido etimológico e original: aquilo que se lança para o alto juntamente com outra coisa. D. Sebastião, e Desejado, o Encoberto são encarnações de uma idéia-força que impulsiona Portugal para cima, para um destino superior. "Os Tempos" retraçam a espera angustiada do raiar desde grande dia:Portugal sairá do nevoeiro que se encontra presentemente para alcançar a dimensão maior do seu Ser, na realização do seu "projeto". No significado profundo e cifrado da história portuguesa, Fernando Pessoa, visiona esta lenta marcha, que, no seu aspecto transcendental, é uma missão investida por Deus, mas que, na prática, se revela como a concretização das potencialidades da raça.

CONCLUSÃO

Narrativa que visa comunicar uma verdade, cujo sentido pleno escapa ao pensamento lógico, o Mito – por definição – encarna uma idéia-força que opera no homem, sem sua participação consciente. Mensagem de regiões profundas, onde a intuição brilha mais que a

razão, o mito tem um caráter de universalidade que explica a sua adaptação a contextos vários e sua vitalidade permanente. Assim sendo, não há como estranhar que Mensagem, obra de cunho eminentemente simbólico, reafirma conteúdos míticos básicos, ganhando, com isso, maior profundidade. Este trabalho buscou mostrar no único livro de Fernando Pessoa publicado em vida do autor e entrelaçamento do MITO e da MENSAGEM.

1974 – n. 415 – p. 12

Brasil e Portugal 1750 – 1808: Conspirações

Francisco IGLÉSIAS

A contribuição dos "brazilianistas" está valorizada com o livro de Kenneth R. Maxwell, Professor de História da Universidade de Kansas e do Institute for Advanced Study, de Princeton. Trata-se de quadro do Brasil de 1750 a 1808, em que se realçam os aspectos social, político e econômico na configuração dos acontecimentos ou como estes determinam aqueles, na colocação do autor no prefácio, completando: "essencialmente o objetivo desta obra é delinear a ampla interação de Portugal e Brasil durante a segunda metade do século XVIII" (p. VII). Preocupa-se com o assunto da mudança da política colonial que se verificou, bem como os conflitos e conspirações de 1788 até o fim do período: a de Minas , a do Rio de janeiro e a da Bahia.

A matéria é bem distribuída: quatro capítulos para o genérico e quatro para as lutas. O livro revela estudo aprofundado da fase de crise do sistema colonial: de fato, o que aí se dá é que Portugal muda sua política em razão das transformações que o país experimenta. A população crescera e se diversificara: interesses brasileiros se opõem à Metrópole, muitas vezes defendidos por portugueses que vivem no Brasil ou dependem de sua prosperidade para êxito nos negócios. A crise comum, agravada pela pregação dos princípios luministas, que acreditam em liberdade ou em possível melhoramento das condições materiais, pela exploração adequada, completa o panorama em que os desajustes se acentuam, explicando tentativas emancipadoras que se frustram, mas preparam a independência para poucos decênios depois. No Brasil, como na América, o sistema revela insubsistência, deve ser alterado e o é, como a história comprova.

Maxwell fornece todos os elementos para a compreensão do que se passa, embora não explicite a crise como convinha fosse feito, que ela decorre da evolução da economia da Europa, com a passagem do regime predominante mercantil ao industrial que dá corpo ao capitalismo. O autor não se preocupa com esse aspecto, seguramente por saber que é estudado em muitos livros, preferindo desenvolver o que se passa no Brasil e Portugal e no choque que entre eles se forma, em crescente complexidade:apresenta sobre tudo o que se estudou em fontes primárias. É nesse particular exemplo de trabalho sério e bem conduzido: basta assinalar que nele o autor consumiu os anos de 64 a 69, em pesquisas no Brasil, Portugal, Espanha, Grã-Bretanha e Estados Unidos, aos quais se devem acrescentar 1970 e 71, uma vez que o prefácio é datado se setembro deste ano, para a redação, com certeza. Trata-se de estudo que tomou tempo e exigiu esforços. O critério de uso de fontes primárias é digno de realce: não se contenta em usar as que aparecem em livros, transcritos, mas vai ao Arquivo em busca do original, como se vê em dezenas de casos: exemplo, assinale-se a dos *Auto da Devassa*, citado impresso ou no original (p. 191, entre outras). Se aponta a quantidade de documentos que há em livros, denuncia a falta de cuidado na edição (p. 267), que leva à consulta da fonte. Pela amplitude do material usado, a obra é modelo a ser seguido. O autor se apresenta especialmente dotado e preparado, como se vê na apreensão do essencial e pela sensibilidade para captar o fluxo temporal. Daí, o êxito do estudo, que se situa entre os esforços importantes para o entendimento do período e das conjurações.

O plano seguido confirma a boa estrutura: no primeiro capítulo a ação de Pombal, comércio luso brasileiro, presença britânica, medidas modernizadoras. Companhias de comércio e seus privilégios. No segundo, a mudança, por causa da situação internacional, a

crise econômica provocada inteiramente, segundo o autor, com cifras objetivas, pela queda na produção do ouro (p. 49). Na crise vê aspectos positivos e negativos: entre os positivos, maior interesse pelo industrialismo, para diminuir a dependência relativamente à Grã-Bretanha (p. 51), falando mesmo no surgimento de uma burguesia nacional portuguesa (p. 59). No terceiro, a divergência, pelas crescentes tensões, os interesses que se opõem entre Portugal e Brasil, a decadência de Minas. No quarto, a confrontação, com estudo específico da área mineira. Também no Brasil surge incipiente burguesia manufaturada e empresarial, animada pela Junta de Lisboa (p. 61). Certo o que diz da coincidência de objetivos econômicos entre a "plutocracia brasileira", e os funcionários régios (p. 69). Há em si essencial para a compreensão do processo conspiratório de 1788, 89, sem falar no que há de fino entendimento do racial nas competições (p. 94), bem como o destaque de grupos intelectuais atuantes (p. 95 e ss). Já a contar do Capítulo V que poderia constituir a segunda parte do livro ficava-lhe bem a divisão em duas partes, a conspiração. No quinto capítulo a tática da revolta, os ideológicos, os interesses financeiros, o programa, o movimento. No sexto, o processo, com a suspensão da derrama, os desencontros entre os envolvidos, denúncias e devassas. No sexto, a crise, com a ação governamental para contornar dificuldades, a sentença dos incriminados. Finalmente, no oitavo, as propostas de assistência da Metrópole à Colônia, com as medias reformistas que justamente se encarnam na figura de Rodrigo de Sousa Coutinho, quem melhor captou a realidade brasileira e mineira e se interessou pelo reerguimento da área que com o estudo também na luta de 98 na Bahia. Quadro amplo e rico como se vê no simples enunciado..

Fica bem esclarecido, assim, o processo das conjurações. Aí, o relevo é do movimento mineiro de 1788-89, conhecido por conjuração ou Inconfidência, que tomou três capítulos. Como explica o prefácio no seu estudo tem havido muita deformação. Centrou –se a trama em torno de um grupo – em geral pessoas importantes financeira, intelectual ou politicamente, enquanto outros, de igual categoria não foram indicados; parece ao autor que o destaque conferido a Tiradentes tem obscurecido a questão. Que nos parece bem posta aqui, uma vez que Maxwell desconhece a figura – que vê como agente catalisador -, mas quer algo mais que a ação de um indivíduo. Não comete o engano dos que negam seu papel – como certos historiadores o fizeram indevidamente -, nem coloca o movimento como simples projeção de sua atividade – como fazem outros, também indevidamente. Acerta ao dizer que o realce excessivo de Tiradentes minimiza a importância do episódio de que ele é parte (p.VIII). Para o historiador, o conflito foi resultado de divergência social e econômica entre Minas e Portugal, a confrontação entre interesses de grupos coloniais e metropolitanos (p. VIII). Aí está a ausência de que os protagonistas (Tiradentes é o principal) são a projeção. Não pensa, como Capistrano de Abreu, que o fato é sem importância, pois foi o centro do período, mas o vê como segmento de quadro maior. Sabe historiar a trama nos pormenores, revelando sutiliza na denúncia de aspectos pouco esclarecidos: de sua leitura fica uma dúvida de atuação do Visconde de Barbacena, que não foi frontal no ataque, mas confundiu os dados do processo, protelando-o, a ponto de deixar no estudioso a quase suspeita de certo envolvimento pessoal. Outro ponto significativo é o abandono, pelas autoridades, de figuras que devem ter atuado. Surge aí o misterioso João Rodrigues de Macedo, o contratador que devia fortunas ao governo, era íntimo dos principais conjurados, construiu a mais grandiosa casa da Capitania, ponto de encontro para discussões e nada sofreu enquanto o seu funcionário, contador Vicente Vieira da Mota foi processado e teve pena de degredo por dez anos. Macedo corrompia as autoridades, mesmo as superiores, como deve ter feito até com governadores. Aparece muito no livro, a nosso ver com justeza, que é personagem ainda desafia o pesquisador, uma vez que seu papel não é claro até agora. Assim, é notável a contribuição de Maxwell ao estudo da conjuração mineira.

Já a baiana de 98 não nos parece suficientemente colocada. Mereceria mais do que recebeu no volume pelas suas peculiaridades. A de 94 no Rio é pouco referida, o que é certo, que não teve significado profundo.

Completa o livro, importante documentação, em cerca de 140 páginas com mapas, apêndices sobre tributos, comércio, preços, listas de artigos, população. A matéria é fundamental para os leitores estrangeiros, ou para os brasileiros, ainda os bem informados, que há pesquisas novas. Há pequeno glossário, muito útil. Parece-nos dignos de reparo dois pontos: "derrama", como imposto per capita, e "garimpeiro", como explorador ilícito de diamante (p. XVIII). O sentido da palavra derrama é outro, como é esclarecido o uso correto em várias passagens (sem o que não se entenderia a conjuração de Minas, é claro), como p. 16 ou 141/2.

Como está - imposto per capita – é insuficiente, pois esse modo de tributar tem o nome exato de capitação, praticado a princípio e depois, de 1735 a 50. Também "garimpeiro" não é explorador ilícito de diamante, mas qualquer explorador da riqueza mineral, mais os que não têm técnica apurada ou trabalham individualmente.

Outros pontos que merecem observação: o relacionamento entre força de potentados da Capitania e a real administração (p. 68), sem mais pormenores, quando se sabe que a vida em Minas, ao longo de todo o século XVIII, é um tecido de lutas e contestações, cujo estudo ou simples enunciado enriqueceria o texto. Alguns pequenos reparos que poderiam ser feitos ficam de lado, pela irrelevância.

O autor reconhece que o que apresenta não é ainda o estudo definitivo da conjuração mineira, que é difícil escrever sua história, que vê talvez como "impossível tarefa" (p.VIII). Ainda falta investigação e há muito material que devia ser quantificado (p. IX). E lúcido, sabe os limites de sua obra. O que diz no final do prefácio, que a história do Brasil deve ser escrita por brasileiros (p. X), se tem algo de verdade, não impede que outros historiadores de outras origens a captem e exprimam com perfeição, às vezes até com vistas originais, que o brasileiro, parte do processo, nem sempre pode encontrar. Há aí um lado de modéstia, pois ele lembra corretamente a linha de Robert Southey e Charles Boxer – muitos nomes poderiam ser citados – na qual R. Maxwell e alguns outros autores dão hoje contribuição valiosa e até decisiva. Como este livro, do qual se dá notícias.

1974 – n. 418 – p. 4

ENCONTRO COM FERREIRA DE CASTRO

José Roberto do Amaral LAPA

Invariavelmente, o jornadear começava sempre na rua das Janelas Verdes, onde ficava a morada que havíamos escolhido para o longo inverno lisbonense.

Vencíamos meio quarteirão pelas calçadas que nos levavam ao largo de Sant-o-Velho, onde era mais fácil tomar o "elétrico" que ia para Xabregas. Seriam realmente os nomes: não importa muito. Esta é uma área de Lisboa cujo casario espremido ao longo de vielas e becos, sem ter as glórias da Alfama, nos cativava, contudo.

Em nossos passeios, nas terdes de domingo, conseguia a sua paisagem, os seus pregões e pequenos bazares, as crianças brincando no vira, as famílias sentadas nas calçadas, conseguia repetimos transportar-nos para os chãos perdidos da infância, que infelizmente no Brasil já se desmancharam em nome do inchaço e da descaracterização poluidora que atormenta as nossas cidades.

Aliás, sempre tivemos em Lisboa, na parte velha da cidade, ao virar uma esquina ou tropeçar numa cena de rua, esta sensação de reencontrar um Brasil que há muito desaparecera. Ah! Sim, vos falava dos nomes, cujo lirismo é por demais honesto, para que uma ocasional e involuntária troca possa comprometer sua grafia.

Mas, em verdade o que desejamos contar é que aquela caminhada nos levava aos encontros que tivemos a ventura de ter com Ferreira de Castro, o escritor português, cujo recente desaparecimento une ambos os países no sentimento de ausência.

Quem sai dos Restauradores, subindo pela Avenida da Liberdade, no centro de Lisboa, em direção à Rotunda, encontrará, em meio da caminhada á sua esquerda, o *café Veneza*. Contornando a montra que subverte o transeunte com o colorido dos seus doces, não era difícil visitante, após o horário noturno do jantar, encontrar na mesa junto á parte de um senhor amável, de inquisidores olhos redondos, cuja figura era familiar aos garçons e à habitual freguesia do Café.

Agora, aquela mesa já não mais receberá seu indefectível visitante noturno, que ali com dois ou três amigos certos costumava praticar a liturgia européia, particularmente portuguesa, de sorver a pequena chávena de café ao longo de muitas horas mortas, intervalando os goles com espirituoso conhaque ou com herético copo d`água, o que para nós, outros, açodados brasileiros que esfregamos o umbigo no balcão, para virar o cafezinho em três ou quatro goles, representa sempre a mais alta expressão da ociosidade.

Quando estava em Lisboa, invariavelmente Ferreira de Castro cumpria esse ritual, o que nos levou aos encontros com ele naquele mesa, também freqüentada por velhos amigos e jovens escritores portugueses, de quem sempre o autor de "A Selva", nos aproximava, com a alegria de integrar mais um brasileiro em seu anel de amizades.

Aproximamo-nos do escritor graças a um amigo comum, não demorando para identificarmos mais, quando leu um dos nossos pecados da mocidade – *Missão do Sangradouro* – onde canhestramente proseamos as nossas andanças pelo sertão de Mato Grosso. E que eram terras que Ferreira de Castro conhecia bem, tendo transformado muitas delas em palco de seus amores.

Voltamos ao café mais vezes, sempre no mesmo horário. A nossa diferença de idade e de interesse, pois já então estávamos engolfados nos estudos de História, distantes das coisas bonitas que ele escrevia, não representou, todavia dificuldade para a suave conversa, quando desejávamos muito ouvir, mas acabávamos também sendo ouvidos. É que Ferreira de Castro

era insaciável em querer saber notícias do Brasil. Mas, o que mais nos encantava eram suas demoradas explanações sobre a montagem que então o absorvia, naquele que seria seu último romance, *O instituto supremo*. A sua urdidura nos foi comentada, explicando as soluções que ia encontrando sem perder de vista o tema central, i.e., a figura de Rondon, que na história teria a força de um mito. A obra de pacificação dos índios parintintim faria o *background*. Esses comentários eram sempre entrecortados pelas suas manifestações de amor ao Brasil, país onde ele forjara a sua infância e adolescência em meio de sofrimentos e privações.

Mas, conversas outras também nos ocuparam. Entre elas, lembramo-nos de suas recordações de nossa terra. Campinas onde esteve por duas vezes. A primeira, em 1919, quando foi assistir uma festa junina nas cercanias da cidade, ou mais precisamente em Joaquim Egidio. Voltaria li, quarenta anos depois, em 1959, viajando no mesmo bondinho que ligava Campinas ao Arraial dos Souzas. Naquela noite fria de dezembro quando a nossa fala já se desmanchava nas últimas frases, brilhavam os olhos do escritor quando reviveu um episódio inesquecível que tivera a ventura de protagonizar quando participava de uma quermesse fronteira à igrejinha de Joaquim Egídio.

Por certo, Ferreira de Castro, não podia fazer idéia do bem que nos causava, tolerando-nos naquele papos. Durante o dia, permanecíamos mergulhados nos arquivos a espantar os fantasmas da História colonial, o que nos levava, logo mais à noite a dirigirmo-nos com certa sofreguidão para o Café Veneza. Um sábado, o escritor nos convidou para almoçar no aprazível hotel de Lisboa, onde vivia semi-recluso, embora sempre procurado sobretudo por jovens literatos portugueses que cercavam o autor de *Eternidade*,porque sabiam que ele os entendia e estimulava.

Agora, diante da notícia de sua morte na cidade de Porto, essas velhas imagens dos nossos encontros se atropelam na memória.

Aqui estão os seus livros sobre a nossa mesa, padronizados pela Casa que sempre os lançou – Guimarães e Cia – e que nos vieram com amáveis dedicatórias.

Nesta hora, quando com certeza vai se promover a avaliação da obra do escritor, trazemos o testemunho de um flagrante, um quase nada do homem Ferreira de Castro. Mais um grande intelectual português que desaparece, antes que pudesse viver os novos momentos que sonhara um dia para Portugal, sob um novo regime.

Ferreira de Castro possui em todo o mundo milhares de leitores, que pelas suas paginas passaram a amar e ter momentos de convivência com os personagens de *A selva, Emigrantes, A lã e a neve, A curva da estrada* e outros, muitos outros títulos, nos quais o escritor fincou suas raízes telúricas e reviveu com unção o perfil da gente humilde do Brasil e de Portugal.

É fácil vê-lo ainda, com os olhos da memória: o cotovelo pregado naquela mesa do café, mas os olhos muito distantes passeando pelos caminhos amazônicos de sua juventude.

Os livros que escreveu, a lição de dignidade que foi a sua vida, dão-nos a convicção de que perdemos em Ferreira de Castro alguém que soube compreender a e amar o Brasil.

1974 – n. 418 – p. 4-5

A NARRATIVA DE DESCENTRALIZAÇÃO NA FICÇÃO DE AUGUSTO ABELAIRA

Leodegário de A. de Azevedo FILHO

(Gravação de uma conferência proferida do VI Congresso Brasileiro de Língua e literatura).

O tema que apreciar nesse congresso, me leva distinção inicial. A distinção entre narrativa centrada e narrativa descentrada. A primeira, como o nome sugere, tem na estrutura do enredo o centro polarizador da ação. Por isso, a narrativa centrada apresenta princípio, meio e fim, desenvolvendo-se no tempo e no espaço, segundo uma seqüência normal de ações e segundo uma determinada lógica, dita lógica da narrativa. O romance do século passado, romântico ou realista, serve de exemplo para esse tipo simples de narrativa, de modo geral.

Em nossos dias, a ficção afastou-se do modelo romântico-realista, na medida em que esse romance traduzia quase sempre, uma relação simétrica entre texto e contexto. A vida, já dizia Gide, não é lógica. Por que o romance haveria de sê-lo? O pensamento de Gide, aqui lembrado. E o faço porque Augusto Abelaira é gideano, sugere bem que o texto de ficção pelo menos da ficção moderna, deve ser considerado numa inversão assimétrica, em relação ao contexto, como é o caso do romancista português. Aqui não se tem mais o texto que homologa uma determinada visão do contexto. O que se tem aqui é um texto que problematiza qualquer visão contextual, descentrando-se, como tentaremos demonstrar.

Mas vejamos, antes de analisar o problema a obra romancística de Augusto Abelaira em seu conjunto. No romance *A Cidade das Flores* (1959) parece que o elemento ideológico gera a narrativa, numa espécie de condenação do fascismo, embora o romance exista independentemente de qualquer ideologia. Em *Os Desertores* (1960) , não houve mudança capital no seu modo de narrar, razão porque afirmamos que esses dois romances ainda não são capazes de revelar a verdadeira dimensão criadora de Augusto Abelaira. Em *Boas Intenções* (1963) tem-se, por assim dizer, uma fase intermediária na evolução do seu processo narrativo, que vai atingir a sua maturidade com *Enseada Amena*, obra publicada em 1966. Afinal, em *Bolor* (1968 – 2ª. Ed. 1970), obra de ficção que pomos no mesmo nível de *Enseada Amena*, senão em nível superior, tem-se a dimensão maior do romancista. Aqui o elemento político ideológico se dilui dentro de um processo de transformação estética, o que nos leva a afirmar que já não estamos diante de uma obra que ratifique qualquer ideologia exterior. Por isso mesmo, ao atingir esse nível a sua ficção abandonou a órbita neo-realista.

Queremos dizer: a ordem social não se reflete, em relação simétrica em sua narrativa. E não se reflete porque é recusada como um tempo morto de um mundo convencional. Há uma recusa das normas estáticas a que o indivíduo tem que se acomodar, sufocando em si o verdadeiro sentido da vida. Tem-se, portanto, a denúncia de um momento histórico, na medida em que esse momento histórico representa um bloqueio da energia criadora. Em outras palavras, há a denúncia da frustração do humano nas engrenagens rotineiras da vida social automatizada. Por isso mesmo, é urgente retirar o *bolor* das consciências... E tudo se passa, invariavelmente dentro de um mundo onde não há certezas, pois vivemos a era da dúvida como quer Nathalie Sarraute. Daí a revisão crítica das instituições sociais caducas que foram úteis no passado, mas que já não o são, tornando-se envelhecidas, embora herdadas e mantidas pela sociedade moderna. Por isso mesmo, impõe-se a problematização dessas

verdades herdadas, impõe-se a autópsia das fórmulas feitas e já mortas, através da dúvida permanente, ou mesmo da desconfiança sistemática. E tudo isso induz a uma recusa formal do tempo-histórico, porque este se apresenta irremediavelmente perdido. Aliás, sem mudanças nem mesmo a história, com h, poderia existir...

Não admira, que as personagens no romance de Augusto Abelaira (todas extremamente lúcidas), apesar disso, se apresentam adicionadas a fórmulas sociais automatizadas, permanente conflito interior com elas próprias. Esse conflito é que vai gerar o desejo da criação, o desejo da aventura ou a busca do novo, como bem assinalou Nelly Novaes Coelho em recente livro. Torna-se preciso descobrir o sentido oculto da vida, porque todas as coisas são além de sua verdade aparente, uma verdade social. E esta é que dá consciência a vida.

A instituição do casamento, entre as instituições sociais posta em questão, assume aqui papel de grande importância. Aqui, há uma influência visível do pensamento filosófico de Bertrand Russell, em particular de sua obra sobre o casamento, aqui nas relações entre homem e mulher, ambos jogados dentro da prisão social do casamento. Augusto Abelaira questiona e problematiza repetidamente a relação do homem com a mulher. Questiona sem oferecer qualquer solução, pois sabe que não compete a arte oferecer soluções. Ela, a arte, apenas se interessa pelo problema. Assim dentro de um mundo de formulas feitas, não raro as suas personagens buscam, no sentimento do amor, a verdade absoluta. Mas como o amor é um valor absoluto, posição romântica por ele recusada, também se destrói. Daí a procura da aventura, a busca do gesto novo, capaz de restituir a sua liberdade perdida. No caso, o adultério não se apresenta como um problema de ordem moral ou sexual, mas como um problema de ordem existencial ligado na necessidade de libertação do ser. Ou seja, repelir o hábito de por as pás em tudo o que se fez no dia anterior. Assim a fuga da rotina, da repetição, do cansaço do cotidiano gera a busca do gesto novo, inclusive do amor. Por isso, a morte de cônjuge representa a libertação do outro, pois com ela o ser novamente supera a sua liberdade. Mas um novo amor que surja, embora seja um mundo novo, inevitavelmente caminhará para o desgaste, como o anterior.

O império da dúvida domina a sua ficção, afirma alguma coisa, logo Poe em dúvida. Trata-se, por isso mesmo, de uma espécie de estudo em que a dúvida vem sempre entre parênteses após o enunciado de qualquer verdade. Para ele não importam a qualidade de estilo, no sentido tradicional do termo. Não importa o modo de escrever artisticamente, pois o que tem importância é a significação da linguagem do homem. Nesse sentido, quase se pode dizer que Augusto é um romancista que não sabe escrever. Surgindo daí o paradoxo de escrever tão bem no plano da vida comum, o gesto novo está proibido, no plano da ficção o gesto novo é que engendra a narrativa.

Existirá a verdade exata?

Para responder a pergunta, é necessário levar-se em conta que o "diário" de Humberto, em Bolor, exige uma leitura vertical ou paradigmática, além de uma leitura puramente sintagmática. Ou seja: a palavra fingida e não a palavra narrativa é o que nos leva á descoberta do verdadeiro sentido da vida, que está longe de ser a simples aceitação das fórmulas e convenções sociais já vazias de significação. Daí o ponto de vista circulante da narrativa, no sentido de Mihel Butor, que implica uma crítica a noção absoluta do sujeito transcendental da razão. Não há um sujeito delimitado, falando sobre um objeto delineado. Quem fala na verdade, fala de um no discurso do outro, e dou outro no discurso de si mesmo. E o local de onde se fala, o "diário" de Humberto, se apresenta dessacralizado. O estruturante é móvel porque o sujeito está no outro.

(.....)

e da ambigüidade. Em *Bolor*, as tentativas de diálogo entre as personagens insinuadas numa página, são desfeitas na página seguinte. Isso nos leva a pensar que a verdadeira comunicação humana transcende o sentido verbal. Haveria uma felicidade sem palavras?

Além disso, o diário, em *Bolor*, é o não diário. Ele simboliza uma espécie de imobilidade vital, a imobilidade vital dos homens dentro de uma sociedade sufocante. As suas personagens escrevem, mas não falam. Há monólogo, mas não há diálogo. Humberto quer descobrir o verdadeiro ser da esposa, mas não através da observação ou do dialogo e sim, através do monólogo, pois o faz escrevendo sobre ela. Ele descobre a esposa com uma caneta na mão. Assim o romance se constrói com o próprio processo de narrar, pois é falando sobre o que foi escrito que a narrativa avança. Queremos dizer, o modo de narrar se incorpora a própria narrativa. E tudo isso, é claro, leva-nos a uma noção de tempo fragmentado, extremamente complexa que nada tem a ver com a noção de tempo em um diário comum. O tempo avança ou recua através de interpretações arbitrárias, que afinal vão privilegiar o tempo literário e não o tempo do calendário. Aqui estamos diante de um problema realmente complexo na ficção de Augusto Abelaira: o problema da expressão do tempo. Em torno dele, um curso inteiro poderia ser desenvolvido. Mas como falar do tempo, se o nosso já chega ao fim? Tenho o tempo contra o tempo... Vejo-me, portanto, numa contingência angustiante, que é a contingência de apenas focalizar o problema, fugindo da sua análise. Mas prometo retornar ao assunto, em outra oportunidade, em que dele apenas tratarei.

Em suma, declaro-me vencido pelo tempo. A narrativa de ficção nos romances de Augusto Abelaira é uma narrativa aberta, no sentido de Umberto eco. Jamais se apresenta como narrativa fechada. Isso, de pronto, distancia o seu romance do romance tradicional. Narrativa sempre aberta, radicada na experiência humana, em busca da participação do leitor, pois este é que deva dar sentido à verdade essencial das coisas. Como Autran Dourado, o romancista de *Ópera dos Mortos*, o ficcionista português sabe montar a narrativa em blocos que se alternam e se deslocam, numa construção desconfortante para o leitor comum, mas que através da qual se atinge a essência que deveria atingir. A seqüência das datas se embaralha no diário de Humberto (seria de Humberto?), porque não está nela a verdade das coisas. Ou seja: o tempo histórico se destrói na medida em que domina o tempo da ficção, porque a *estória* é a negação da *história.*

Ao nível da ficção, instaura-se um novo conceito de liberdade, de uma liberdade que é negada ao homem em sua acomodação as convenções sociais. A verdade, por isso mesmo, existe, porque se transforma em ficção. E a *estória* se constrói sobre os destroços da *história*... Ao nível da enunciação, a mobilidade do ponto de vista da narrativa está para a desestruturação do tempo, assim como a crise da identidade está para as formas de participação histórica.

Termino aqui, meu Presidente e Senhores Congressistas, as minhas considerações um tanto desalinhadas sobre o romance de Augusto Abelaira, com o meu pedido de desculpas por não ter sido possível trazer o texto escrito, como era do meu desejo. Mas uma vez fui vítima do tempo. De qualquer modo, com a palavra dos debatedores, aquilo que não ficou claro ou que tenha sido mal exposto, naturalmente agora receberá melhor forma de tratamento. E estou aqui para aprender.

OBSERVAÇÃO:

Durante os debates, o Professor Fernando de Mendonça colocou o problema da situação do romance de Augusto Abelaira na órbita neo-realista como romance de testemunho de protesto. Em resposta, o expositor se referiu ao romance neo-realista como um romance reduplicador da ideologia externa, afirmando que o romance do texto neo-realista remete o leitor a uma ideologia, segundo a qual ele se faz e se explica, ao contrário do que se verifica na ficção de Augusto Abelaira, que é descentrado. Ou seja: o texto inverte,

assimetricamente, o contexto. Por isso, o expositor considerou imprópria a inclusão dos romances de Abelaira na esfera neo-realista, apesar do caráter político- social de sua ficção. Em seguida o Professor Fernando Mendonça disse que Augusto Abelaira não é um criador de linguagem, solicitando ao expositor que retornasse ao assunto para melhor esclarecimento do problema. Em resposta o Professor Leodegário A. de Azevedo Filho concordou num ponto: não é um criador de linguagem no sentido estilístico do termo. Mas é um criador de linguagem quando Poe em dívida o significado existente das palavras, quando questiona uma realidade semântica, re-criando a própria linguagem. Assim, disse ainda o expositor, parece que empregamos o termo linguagem com sentidos diferentes. Na verdade, aqui se trata de uma questão de método no que o professor Fernando Mendonça concordou plenamente.

Nadia Paulo Ferreira, ao debater o tema, pôs ênfase no problema do ponto de vista da narrativa, recorrendo a uma leitura lacaniana para explicar a descentralização do sujeito em Bolor. *Disse ainda que, no caso não haveria metonímia da imobilidade, pois as personagens, ao não assumirem a sua palavra do "diário", não ficam em continuidade com a imobilidade do sujeito. Por isso, não seria uma continuidade do sujeito, pis este se procura onde não está, ou seja, se procura na fala do Outro. Em resposta, o expositor aceitou as observações feitas pela debatedora ressaltando o mérito da revista Vozes, mas esclareceu que a sua palestra não foi centrada exclusivamente em normas sugeridas pelo método da psico-crítica de base estrutural, decorrente do pensamento de Lacan. Acrescentou que o que importa é o modo de ler a obra de arte literária. E concluiu afirmando que a narrativa de Augusto Abeleira, por ser aberta comporta muitas formas de leitura.*

1974 – n. 418 – p. 7

SOBRE ÁLVARO GUERRA

Maria Lúcia LEPECKI

Continuando uma evolução cujos primeiros sinais, já detectáveis em *Os Mastins*, se tornam particularmente evidentes em *Memória*, Álvaro Guerra dá-nos, com *O Capitão Nemo e Eu*, (1) um texto hermético de grande complexidade na estrutura formal e conteudistica. Não acreditamos que este romance procure estabelecer qualquer tipo de comunicação empática: é um texto que fala, no imediato, à inteligência e à razão, não à afetividade. "A longo prazo", uma relação afetiva pode dar-se quando, desmontada a composição da narrativa, detectado o seu assunto, tema e significação, o leitor chega a perceber a dimensão da tragédia do protagonista-narrador.

A narrativa de *O Capitão Nemo e Eu* surge com e de uma situação de amnésia: "Que perdi a memória – dizem. E dão logo um nome a esta imunidade que pretendem retirar-me", é o inicio do livro. A perda de memória condiciona de início, no narrador, a descrição do que o rodeia no agora. A expectativa imediata do leitor é, pois, a de um romance no presente do indicativo. Todavia, a correlação inicial "narrador amnésico-narrativa no presente" sofre logo solução de continuidade e o texto integra um primeiro segmento retrospectivo (a que se seguirão muitos outros, num jogo constante entre presente e passado), em evidente (mas não desprovido de significado) desacordo com a situação de esquecimento em que se coloca o narrador. Todo o corpus do romance cria-se na alternância *presente* (tempo da amnésia, necessidade de a narrativa se ater ao atual) / *passado* (tempo da negação da amnésia, criação de condições para que exista o *récit* retrospectivo, complementar do *récit* do agora).

Se a amnésia é a situação de fato que inicia e provoca o ato narrativo; se ela mesmo é negada pela forma que o texto assume, é evidente que na área semântica da memória (na bipolaridade lembrança / esquecimento) deve residir, desde já, um dos núcleos significativos do romance. É entre lembrar e esquecer que se faz o drama (tragédia) do protagonista. Lembrar *como*, lembrar *o que*, lembrar *por que* e *para que*. Esquecer *como*, esquecer *o que*, esquecer *por que* e *para que*. Em última instância, aquilo que o narrador denomina amnésia se define ao longo do texto como não-amnésia: o esquecimento explicitado é provocação da lembrança, porque é ele que faz nascer um texto que tem retrospecção.

O próprio narrador, ao se referir à sua "doença" fornece indicações de que o estado amnésico é, pelo menos, estranho: "preocupa os doutores: escapa ao rigor dos diagnósticos e cria sintomas que os tratados não previram." (p. 19).

O final do livro mostra a amnésia como artifício, situação ficcional da qual se cria (para o narrador e para o leitor), uma proposta nova: "Sentou-se à secretária. Começou um texto: "Que perdi a memória – dizem. E dão logo um nome a esta imunidade que pretendem tirar-me. Dizem isto com preocupação e manha como se quisessem disfarçar o despeito. Defendo-me.

"Não chegou ao fim da página. Substituiu o papel na máquina e escreveu: "O Capitão Nemo e Eu". (...) Entre parêntesis acrescentou: "Crônica das horas aparentes". (p. 153).

A enunciação da amnésia como estado do narrador no instante em que ele inicia o texto e a imediata negação do mesmo estado, pela presença do discurso retrospectivo, conduz à indagação do significado a atribuir à perda de memória a qual, por hipótese, será imagem de algum aspecto do conteúdo do texto. Note-se que a narrativa em tempo atual insiste no esquecimento da identidade do narrador ("Não há meio de decorar o meu nome, mas seria

capaz de recitar uma tirada inteira do Hamlet.", p. 19), ao passo que o segmento em tempo retrospectivo (narrando experiências de um eu que o leitor identifica imediatamente com o narrador do tempo atual) se abstém, também, de identificar a personagem que conta. Apresenta apenas alguns elementos que, não obstante caracterizem o narrador sobretudo quanto às suas vivências, não o individualizam. A sua experiência, seja na guerra, seja em Paris, seja durante a infância, pode identificar-se com as experiências de quaisquer outros indivíduos que tenham vivido no mesmo tempo e no mesmo espaço históricos. Parece, pois, que a amnésia, incidindo sobre a identidade, cria um personagem narrador que é imagem, talvez símbolo, de um grupo de indivíduos que partilham o mesmo tipo de sentimentos e a mesma visão do mundo. Se acrescentarmos a isto o fato de o segmento retrospectivo integrar o que se chamaria a "memória da cultura", memória de *aprendizagem comum a um grupo*, não particular a uma pessoa, verificar-se-á que de fato, a recusa da identificação do narrador indica a abrangência significativa, em termos sociais, do mesmo narrador.

A anonímia é, assim, uma forma pela qual o texto deixa de ser confessional para se tornar social: talvez melhor, é a fórmula pela qual a *confissão de um se faz em nome de muitos*. Dentro desta mesma ordem de idéias, um outro fator deve ser levado em conta: o narrador esvazia de todo significado identificador certo tipo de vivências afetivas como o amor e o erotismo, transferindo a afetividade para aquilo que se apresenta como experiência comum a todos: a vivência cultural. (Escusado seria dizer que a afetividade com relação à vivencia cultural toma forma de sentimento negativo.).

Não se identificar corresponde, para o narrador, à recusa de uma *auto-denominação* (definição) já existente o que permitirá a procura de *auto-definição* nova. Assim como não aceita os valores culturais que o formaram, o narrador recusa o nome que lhe foi dado. Aceitá-lo seria já pactuar. Negando, pelo esquecimento do nome, a globalidade do *eu herdado* (desestruturando o eu), o narrador entre o drama da procura de si mesmo, de uma nova dimensão da sua identidade (denominação-definição) que será possível em função do conhecimento em *novo* da realidade. Desta forma, a amnésia, ainda que negada pelo discurso retrospectivo, tem conteúdo ideológico determinante de todo o significado do texto: amnésia indica desejo (vontade) de eliminar todo conhecimento adquirido e qualquer hipótese de acontecimento novo por analogia. Ambas as formas do conhecer seriam *aplicações de padrão que se sente ultrapassado* e cuja aceitação conduziria ao aniquilamento. É o problema do padrão a destruir que informa a presença do binômio amnésia / discurso retrospectivo, em que este último não é simples narração do passado, mas a análise e valorização de tudo o que está para trás, mesmo que tal se faça em formulação onírica.

O Capitão Nemo e Eu, é a crítica (pelo que é, de certa forma, a expressão) de uma dinâmica histórica cujo peso e absurdo o narrador sabe. Sabendo, mostra-se-nos como ser político, cônscio, por um lado, de seus deveres e obrigações, por outro de suas limitações. Chocando-se deveres e limitações. Chocando-se deveres e limitações, sendo diminuta ação possível, aparece a dimensão trágica da personagem. Trágico circular (explicitado na própria estrutura do romance), portanto tragédia feita drama, onde se conta a permanência de um estado de coisas, mas também a presença de um estado de consciência. As limitações sabidas que coarctam a ação, condicionam a tragédia e, a nível formal, a estrutura circular da narrativa. A lucidez presente por outro lado, origina a mesma existência do texto.

(*) Lisboa, Ed. Estampa 1973.

1974 – n. 419 – p. 9

NOTÍCIA: "CRÔNICA DA VIDA LISBOETA"(*)

Hennio Morgan BIRCHAL

Eis chega-nos a Edição Aguilar, brasileira, de toda a "Crônica da Vida Lisboeta", de Joaquim Paço D'Arcos.

Dispõe o leitor brasileiro, agora, já que são novas as condições de divulgação do Autor, em confronto com as do antigo editor português, de um volume mais [ilegível] e presente em nossas livrarias e bibliotecas, para apreciação da obra básica do escritor lusitano. São 1.270 páginas em, que só no contato direto com o texto dos seis romances constitutivos da "Crônica", como também nas introduções críticas e nos índices remissivos de personagens, poderá esse leitor fruir [ilegível] as qualidades estéticas do romancista e aquilatar de sua posição no contexto luso-brasileiro ou no mundial.

Coincide esta Edição com o recrudescimento, entre nós, do interesse pela literatura portuguesa atual. Depois de terem andado quase exclusivamente de cabeça virada por "realismos mágicos" hispano-americanos, alguns articulistas ou críticos nossos têm descoberto portugueses como Ruben A., Vergílio Ferreira ou Augusto Abelaira, para concluir que também em Portugal se tem hoje uma grande ficção.

Na verdade, desde pouco mais de uma década após o Modernismo português, que este é dominado pela poesia na figura culminante de Fernando Pessoa, vem-se fazendo uma grande prosa de ficção, lá.

Verdade, também, que nem sempre com o puro culto ou jogo da palavra pela palavra, como hoje tem ocorrido, produzindo até a definição de que o escritor é o "mago da palavra", e nem sempre com sondagens psicológicas expressionistas ou supra-realistas diluentes da realidade objetiva, ao gosto mais "up to date".

Alves Redol, Manuel da Fonseca, Ferreira de Castro, Fernando Namora, José Régio e Miguel Torga, ressalvadas as omissões, são os grandes nomes que, da década de 30 aos inícios da de 60, retomam o conto, a novela e o romance portugueses, dando-lhes novos aspectos que os preparam para as ficções mais vanguardistas atuais.

Em todo este tempo, porém, essa prova ou essa criação não deixou nunca de ter alta qualidade e de produzir grandes monumentos, quer na linha mais ortodoxa do neo-realismo regionalista e social que então dominou, quer com posições mais pessoais e independentes.

O ciclo do "Vinho do Porto" e "A Barca dos Sete Lemes", do primeiro, "Aldeia Nova", do segundo, "A Selva", de Ferreira de Castro, "O Trigo e o Joio" e "O Homem Disfarçado", de Namora, o ciclo de "A Velha Casa" e, neste, "Uma Gota de Sangue", de Régio, e finalmente "A Criação do Mundo" e "Bichos", de Miguel Torga, são obras que estão longe ter apenas um valor histórico.

O ambiente rural e o estudo das condições de vida das classes pobres são, em conjunto, o que marca tais livros e autores.

"O Homem Disfarçado", bem como outros livros de Namora, e mais "A Velha Casa", de Régio, são as exceções típicas entre os autores citados, e no sentido do romance psicológico.

Um outro aspecto em que se podem considerar, juntos, esses autores e livros, é o do estilo. Quase todos abandonam o que poderíamos chamar de "a linha estilicista", ou seja, o gosto precioso do "fazer estilo", que marcou o fim do século anterior com um Camilo, um Eça e um Latino Coelho, e que tem ainda neste século um digno representante em Aquilino

Ribeiro. Aliás, no Ferreira de Castro do livro criado, precisamente, esta outra exceção, pelos brilhantismos descritivistas da Amazônia.

Simplifica-se o "medo de escrever", há quase uma prevalência do conteúdo sobre a forma, em busca do leitor comum ou por influxo dos próprios assuntos. Então, se, em páginas do "Horizonte Cerrado" ("Vinho do Porto") o calor das encostas do Douro e a expectativa de tragédia nos abafam, ou se em "Vindima", "Contos da Montanha" ou em todo o mais Miguel Torga impregna-nos por todos os sentidos a terra portuguesa, o que é, sem dúvida, alto estilo, tal não se da pelo fazer estilo".

E aqui está justamente a grande analogia da obra de Paço D'Arcos em geral, e em especial da "Crônica da Vida Lisboeta", com a de todos esses compatriotas: a simplificação do estilo. Para usar o jargão da atual teoria literária, nisso o autor de "A Corça Prisioneira" se soma aos contemporâneos na criação do correspondente estilo de época. Num sentido da palavra "estilo" bastante ligado à linguagem, ao modo pessoal de tratar o idioma, o autor se insere perfeitamente no contexto dos demais colegas. Pois o que aí se vê é a língua portuguesa numa evolução coerente com o seu passado, respeitada nas suas estruturas e mecanismos, através da atitude de correção gramatical e clareza lógica adotada por esse conjunto de romancistas, e apesar de algumas notas mais individuais no sentido preciosista (Ferreira de Castro) ou no sentido regionalista (Alves Redol, Miguel Torga).

(Esta reflexão estilístico-lingüística se faz, naturalmente inspirada pelo confronto implícito com os sacolejos que tem sofrido, no Brasil, o mesmo idioma, em seu tratamento literário e pelo menos desde o primeiro modernismo).

Há, porem, um sentido em que se pode tomar o estilo, mais amplo porque envolve também o conteúdo da obra literária e seu próprio "gênero", e no qual sentido esta "Crônica da Vida Lisboeta" – se não toda a obra de Paço D'Arcos – é absolutamente original em face da desses seus confrades.

Esses praticam, ou pelos ambientes interioranos e suas atividades típicas, geralmente agrícolas ("Fanga", "Vinho do Porto", "Vindima", "Retalhos da Vida de um Médico", "Aldeia Nova") o romance regionalista, ou pelas personagens humildes e proletárias, o romance social – aliás muitas vezes associado ao anterior – ou pela imprecisão da narrativa e aprofundamento da análise, o romance psicológico.

O nosso escritor lisboeta, entretanto, pratica o romance de costumes. E a "Crônica", justamente, é sua maior construção nele. A forma conjunta de romance cíclico, em que muitas personagens transitam de uma obra a outra, sem entretanto continuar a mesma história, isto é, até a mais extensa na língua portuguesa, para só achar semelhável, neste particular, em grandes levantamentos de critica social ou psicológica da literatura internacional, como a "Comédia Humana" e "Á la Recherche du Temps Perdu". Estes mesmo, porém, não terão a mesma sustida unidade de lugar e de personagens, para criar, com esta última expressão, uma quarta "unidade", além das três do teatro clássico.

Joaquim Paço D'Arcos se apresenta, pois, ao público nacional, sob esses respeitáveis traços literários: a originalidade e a coerência ficcional.

Quanto a originalidade, é curioso notar que, ao começar o ciclo dos romances, escrevendo "Ana Paula", a posição do autor seria até menos "sui-generis", pois na verdade continuava uma tradição mais recente em Portugal, a do romance eciano. Os neo-realistas, sim, procuravam outros caminhos, abandonando a cidade pelo campo e a crítica desiludida pela literatura conscientizadora ou comprometida (ou quase isso).

Decorrido o tempo, porém, como foi este o caminho da maioria, eis que Paço D'Arcos é que se nos apresenta, agora, "sui-generis".

Claro que, para ser válida esta adjetivação, deve-se poder mostrar, na "Crônica da Vida Lisboeta", algumas outras realidades próprias. E as há. Desde logo, a originalidade em relação à obra tomada como modelo: a Eça de Queirós. Sensível às condições do mundo moderno,

Paço D'Arcos renova flagrantemente a feição do romance de costumes: pela simplificação do estilo (de que já se falou), pela depuração da ironia (um dos traços básicos de toda a obra paçodarquiana, e que substitui o tom mordaz de Eça), pela introdução do romantismo "Ana Paula", ou "Tons Verdes em Fundo Escuro" ou do lirismo "Ansiedade" com que são retratadas especialmente algumas personagens femininas.

Outro aspecto é que, fazendo embora, sobretudo, a crítica da alta e da média burguesia, não faltam as figuras humildes ou de condições financeiras precárias e, o que é mais importante, vivendo seu drama moral particular, e não apenas contracenando com os protagonistas.

Quanto à coerência ficcional, que subordinemos à presença de quase as mesmas personagens através dos seis romances, esclareça-se logo que se trata de uma espécie de unidade da variedade. Porque o pano de fundo, o "background" lisboeta, representado pelo conjunto dos figurantes, é o mesmo, mas variam, de romance a romance, as personagens centrais; porque esse fundo social tem menor ("Ana Paula", "A Corça Prisioneira"), ou maior ("Espelho de Três Faces") participação na estrutura das obras; porque as há puramente lineares na exploração do tempo ("O Caminho da Culpa") e as há também descontínuas ("Espelho de Três Faces" e "A Corça Prisioneira"); e porque, se quase todos os romances são dramáticos, "O Caminho da Culpa" é claramente trágico.

Tudo isso há de depor, parece-nos, a favor da riqueza e da sinceridade de inspiração do Autor, pois naturalmente é muito mais fácil escrever obras divergentes entre si e jogando muitas vezes com o arbítrio da fantasia, em nome da liberdade de criação do que erigir um conjunto unitário, durante decênios de atividade criadora.

(*) PAÇO D'ARCOS (Joaquim) - "Crônica da Vida Lisboeta" (Volume Único) – Organização e Introdução do Prof. Antônio Soares Amora. Estudos Críticos de Ribeiro Couto, Oscar Lopes, Antônio Álvaro Dória, Oscar Mendes, Cruz Malpique, Hernani Cidade e Fernando Mendonça.

Romances: Ana Paula / Ansiedade / O Caminho da Culpa / Tons Verdes em Fundo Escuro / Espelho de Três Faces / A Corça Prisioneira. Rio de Janeiro, GB, Companhia José Aguilar Editora, 1974. 1972p.

1974 – n. 420 – p. 4-5

"O PRÓPRIO POÉTICO" SEGUNDO E. M. DE MELO E CASTRO

José Martins GARCIA

1. O MÉTODO

Apresenta-nos E.M. de Melo e Castro uma proposta de revisão da produção dita poética em 800 anos de literatura portuguesa. Parece-nos que tal proposta resulta duma carência que, também no caso português, se faz sentir. O problema diz respeito aos critérios utilizados na valorização do texto. Como é sabido, tal valorização tem assentado em critérios quase sempre extra-literários, como se sobre o recorte que a nossa análise opera na massa dos textos publicados, incidisse agora e sempre o peso duma fundamental hesitação. Essa hesitação não constitui um fenômeno especificamente hodierno. A flutuação relativa à valorização de obras ditas literárias está amplamente documentada nas viravoltas da opinião. Autores com vasto auditório em vida, na da representam algumas décadas após a morte. Autores menosprezados em vida – Camões , entre outros- assumem uma significação artística com que os detratores coletâneos nem terão sonhado. Assim vamos.

Parece haver por toda a parte do(s) receptor(s), uma surdez difícil de quebrar. Acontece, perante uma língua desconhecida, o ouvinte não se aperceber de grande parte das realizações fônicas. E.M. de melo e Castro, muito interessado por problemas da comunicação, deve estar ao corrente desse fato. Ora, sendo, em meu entender, toda a Cultura uma maneira de provocar a "surdez" em relação a realizadores não habituais, em nada nos deve espantar o fato de os detentores do monopólio cultural (juízes, avaliadores da obra artística, consagradores de engenhos momentâneos, etc.) serem surdos ao poético. É que a valorização dos textos se faz e se tem feito apenas em função de ingredientes culturais. Essa tendência torna-se manifesta quando perante a tradução corriqueira dum poema em língua pouco acessível, alguém afirma que, apesar das limitações da tradução (falo da tradução que não recria), consegue ascender ao "espírito da obra poética de certo autor" Afirmações deste gênero são correntes quando o que se pretende valorizar duma produção literária consiste no inventário das "idéias sublimes", desencarnada para uma problemática recodificada – o que vai ao encontro de certo gosto "filosofista", que não para de imiscuir -se no poético, sempre agarrado a dicotomia conteúdo-forma, à separabilidade desses dois setores e à conseqüente nebulosa transcendente.

O PRÓPRIO POÉTICO representa uma tentativa de emancipação da obra literária perante o "filosofismo" que gira no círculo vicioso: valoriza-se o que é bom e é bom o que se valoriza. Depois de algumas páginas consagradas à discussão do poético (e de conceitos relacionáveis), o Autor expõe as linhas-mestras do método utilizado. Digamos que esse método, para além de privilegiar uma análise de tipo sincrônico, só se pode impor como resultado da discussão encerrada no capítulo anterior.

Há no método proposto por E.M. de Melo e Castro, um princípio que nos merece aplausos: o acento colocado na pesquisa sincrônica, a consciência de que uma revisão da poesia portuguesa deve formular-se segundo constantes detectadas na produção poética dos últimos vinte e cinco anos. O Autor indica assim um caminho, em nosso entender váliso para a superação do conflito sincronia-diacronia, o qual tem feito correr alguma tinta em nome duma hipotética incompatibilidade. Uma revisão condicionada pelos princípios metodológicos

aqui presentes mostra-nos uma inequívoca vantagem: a da escolha de obras do passado em função do que elas ainda significam para o nosso presente.

Se, até este ponto, tudo parece claro, outro tanto não diremos pelo que respeita à análise sincrônica em si. O Autor teve consciência das muitas dificuldades. Daí, a discussão em torno do poético e da poesia. Acontece que essas dificuldades estão longe de serem resolvidas.

2. O "POÉTICO" E A "POESIA"

Uma grande dificuldade da articulação "poético/poesia" reside no fato de existir implicação recíproca entre ambos os termos. Poderemos arriscar que não há "poesia" sem função poética de linguagem, mas, por outro lado, a "função poética" não chega para que haja "poesia".

Uma coisa parece, no entanto, ter contribuído para a desvirtuação da poesia, mais notoriamente da considerada lírica: a idéia arraigada em tantos espíritos, de que "poesia" é sentimento, estado de alma, lágrima, queixume de amor e charlatanismo quejandos. Boa parte da produção dita literária continua a utilizar essas artimanhas, cujo expoente é o folhetim. E boa parte da literatura terá sido considerada como tal em virtude certa aptidão para comover corações. Bem sabemos que o sentimentalismo fácil é um eficaz meio de difusão. Quanto mais cretino, mais aplaudido. Porque o que se aplaude em tais casos, não é o mérito artístico: é o facilmente audível, o que não briga com a surdez. Ora, E.M. Melo e Castro não está disposto a transigir com as formas fáceis da comoção (nem eu!). Há, da parte do Autor, uma luta declarada à pieguice que tanto tem valorizado uma literatura indigesta.

O caminho para a revisão da produção poética será, portanto, o da pesquisa de valores lingüísticos. Ou seja, valores intrínsecos. E, deste ponto de vista parece-me eficaz o que Roman Jakobson (que o Autor conhece muito bem) disse em matéria de Poética. Creio, contudo, que o principio de projeção apontado por aquele lingüista não chega para definir o espetáculo da poesia. Outros parafrasearam tal princípio, afirmando que, ao fim e ao cabo, a linguagem poética é uma constante busca da motivação do signo lingüístico. *Mas motivar a linguagem*, em sentido lato, não equivalerá a reintroduzir-se sub repticiamente o dado cultural? Não irá permitir que um texto valha precisamente na medida em que responde a um apelo latente do coletivo? Numa sociedade guerreira não será valorizado o texto bélico? Numa sociedade agrícola o cântico da colheita? Não terá sido assim?... E que é feito do "especificamente poético" sob a imposição da Cultura?

Claro que um caminho para a solução parece, à primeira vista, consistir numa restrição imposta ao conceito de *motivação*. Motivação interna, por exemplo, ou seja: o texto sobrevive por razões inerentes às suas estruturas. Mas não estaremos a fazer marcha atrás? Não será a redução do poético à equivalência "jakobsoniana"?

A dificuldade continua. Lembremo-nos de que um *slogan* famoso "I like Ike" está muito longe de constituir "poesia", embora carregado de função poética. E outro caso, talvez mais inquietante, será o destes ridículos versos:

"Forte, fiel, façanhoso,
Fazendo feitos famosos..."

Que se passam com essas aliterações, que documentam o tal princípio de equivalência? Serão "poesia"? Resistiram porventura ao tempo? Creio que não. E pergunto: Até que ponto a nossa consciência de que "I like Ike" foi um mero slogan eleitoral nos impede a recuperação dessas sonoridades para o âmbito da poesia? Até que ponto a linearidade significativa desse enunciado contribui para a obliteração do seu valor poético? Até que ponto a simplicidade de sintática invalida a riqueza da articulação fônica? Até que ponto a semântica atua neste bloco sonoro privando-o de densidade?

E no caso dos versos portugueses o primeiro verso é péssimo porque utiliza três vocábulos da mesma classe, três adjetivos. A proximidade semântica dos três apítetos, todos referidos a um ideal de cavalaria, contribui para a banalidade do conjunto. Quanto ao segundo verso, fazendo feitos é um desperdício da cadeia fônica para uma informação reduzida. E *famosos* pouco depois dos adjetivos dos três primeiros versos, repetindo a classe mais a significação, redundante e recoletiva, acaba por "afundar" o todo. Eis um exemplo de como o princípio de equivalência – poder-se-ia dissertar longamente sobre as correspondências presentes em tais versos – é insuficiente para a definição de "poesia".

Consiste destas – e, porventura, de outras – dificuldades, E.M. de Melo e Castro escreve: "A Poesia é, portanto, uma codificação de energia vivencial, num tipo de escrita. Mas a poesia não é essa energia. O que o Autor define (e nessa definição projeta a sua marca) é o tipo de escrita e a energia vivencial que nele codifica, fornecendo ou não a chave do código que usou e inventou". (p. 4) Ainda bem que frisou que "a Poesia não é essa energia". O contrário seria abrir, mais uma vez, a porta à mistificação , a tal que se introduz com o nome de "vivencial" ou "existencial", ou metafísicas análogas. Reparamos, porém, em que "energia vivencial" não constitui o essencial da definição apresentada. Porque codificações de "energia vivencial" estão presentes na atividade humana por toda parte. Que importe o tipo de codificação, antes de mais, eis o que me parece o mais valioso desta afirmação. A codificação é, em meu entender, o ponto nevrálgico da questão. Porque, se não se trata de um problema de codificação, recairemos forçosamente numa valorização de tipo extrínseco. Seria de desejar, todavia, que o Autor fosse mais pormenorizado na análise dos diversos níveis dessa codificação. O "poético" é uma tessitura em que as correspondências se mostram extremamente complexas. E a "poesia" será uma utilização (mas qual?) dum certo âmbito do "poético". Das restrições que pesam sobre ela, creio que pouco saberemos (mesmo sem entrarmos na dificílima questão das fronteiras entre "poesia" e prosa poética no texto poético – e mais: não será a poesia um resíduo duma certa utilização da linguagem, em certo condicionalismo, e com certas restrições culturais?). Tão pouco sabemos que não dispomos de uma história do "poético",, uma visão do que tem sido o especificamente "poético" ao longos dos séculos.

Que a poesia seja um tipo de escrita – eis o que suscita novo problema.

3. FONOLOGIA OU ESCRITA?

Integradas na discussão dos princípios metodológicos desta obra, deparamos com interessantes considerações sobre o *silêncio* (pp. 7/12). A significação do espaço em branco requer atenção do Autor. Ciente das limitações dum tempo e dum espaço tenta transformar o silêncio em comunicação. Assim, não admira, numa época em que o meio principal de divulgação do poema é o livro, a atenção conferida à página, ao preenchimento desta, ao aspecto gráfico; em suma: ao problema do visual. Quer-me parecer, no entanto, que em tal matéria, E.M. de Melo e Castro apresenta uma certa extraposição metodológica.

É certo que o papel do livro (da página), como difusor de poemas, está de há muito, consagrado na civilização ocidental (pelo menos), em detrimento duma transmissão oral. Longe vai o tempo em que a poesia se fixava na memória, sem ajuda do elemento gráfico, e assim se transmitia de geração em geração. O fato de ainda hoje se poder colher, duma memória desse tipo, um "romance", não chega para invalidar a forma predominante da circulação do poema: a escrita, a página impressa. Essa talvez, uma justificação para o *grafismo* (p. 13) que o Autor valoriza. Mas uma coisa será reconhecer a predominância dum tipo de divulgação e outra coisa deduzir daí que um certo poema se construiu com especial atenção aos grafemas. E, mesmo que os grafemas assumam determinados valores estéticos, tal fato não chega, por si só, invalidar a possibilidade duma estruturação assente em fonemas. Por

outras palavras o poema, mesmo se gerado em escrita, mesmo se destinado a uma simples permanência na página, alheio à dicção pode ter-se estruturação com predomínio da componente fonológica. Vejamos:

1. Ao analisar um poema de Ângelo de Lima, o Autor põe em destaque que "A escrita é pois visualmente representativa da emoção criadora". E cita:

- *Mio Soave... – Ave?! ...*
  /Almeta?! ...
- *Mariposa Azuat ... – Transe! ...*

Que d´Atado Lidar, Canse...

- *Dorta em Paz ... Transpasse ideal ..."* (p. 54)

Parece-nos que a abundancia de pontuação varia e a disposição gráfica dos elementos justificam a observação de E.M. de Melo e Castro. A valorização do *grafismo* parece, portanto, aplicar-se a este caso.

2. outro tanto não diremos da análise dum poema de Camilo Pessanha, nitidamente construído com base em correspondência fonológicas, nas quais E.M. de Melo e Castro pretendeu ver o impacto do grafismo. Eis os versos:

"Ó morte, vem depressa.
Acorda vem depressa
Acode-me depressa" (p.53)

Aqui, foi devidamente apreciada a substituição de *l* por *d*, na passagem de morte e acorda, bem como a supressão da líquida (r) no terceiro verso. O consonantismo dos versos foi, contudo, distorcido pela admissão duma consoante (m) em *vem*, a qual não existe, nem em superfície, nem em estrutura subjacente. O *m* é puro convencionalismo gráfico, sem qualquer representação tonológica. O consonantismo desses versos não é:

m ri v m...
c rd v m...
c d m...

como a análise gráfica revela, mas:

m rt v...
c rd v…
c d m…

única disposição que faz sobressair a rede de relações consonânticas do poema, ou seja: m termina, numa disposição em quiasmo, e uma par de cc, correspondendo a um ar de vv. Só esta disposição, de base tonológica, permite detectar a maneira como ao *m* de *morte* responde o *m* de *me* (aniquilamento do eu, corroborado pela supressão da liquida entes do *d* de *acode*), bem como a correspondência entre as oclusivas de *acorda* e *acode* e as fricativas de *vem*, passagem da dureza (da vida) a volúpia (da morte a quem se dirige o vocativo inicial).

Creio, devido aos fatos apontados, que temos de pensar seriamente no risco das opções metodológicas. No caso dos dois textos em questão, o que é válido para a interpretação de um mostra-se inadequado para o outro..

Mas inadequado, por quê? Porque só a própria estrutura do poema nos pode fornecer um caminho para a sua conveniente análise. Neste caso, a pressão do

grafismo levou o Autor ao esquecimento da componente que comandara a constituição do poema: a pressão de elementos psíquicos de origem fônica, a prevalência da *imagem acústica*.

Estas considerações não pretendem, de modo algum, significar que todos os poemas devam ser analisados à luz duma prevalência fonológica. As correspondências entre as diferentes componentes duma língua parecem-me tão complexas em matéria do Poético que seria mistificação pretender qualquer receita, fosse de que tipo fosse. Dado a inexistência de tal receita, creio que o aprofundamento das relações entre o "poético" e a "poesia" se situa na análise da gama de inter-relações entre as várias componentes: do grafismo ao retórico, da página à língua como sistema organizador do sentido.

As minhas divergências em relação a esta obra de E.M. de Melo e Castro situam-se ao nível de tais pormenores. O caminho posposto parece-me, ao conjunto, de grande alcance.

1974 – n. 420 – p. 5

REZA PARA AS QUATRO ALMAS DE FERNANDO PESSOA

Adélia PRADO

Da belíssima ode à noite antiga,
resulta que eu entendo
limpo de esforço. E de vaidade
se nos fora possível:
da oração verdadeira nasce a força
e ninguém se cansa de bondade e avenca.
Os rebanhos guardados guardam o homem.
Todos os que estamos vivos morreremos.
Não é para entender que nós pensamos,
é para sermos perdoados.
Pai nosso, criador da noite, do sonho,
do meu poder sobre os bois,
eis-me, eis-me.

1974 – n. 425 – p. 2-3

O ESPAÇO ARTÍSTICO – JORGE DE LIMA E CAMÕES

Dirce Côrtes RIEDEL

(Artigo que tem por base uma comunicação feita na II Reunião Internacional de Camonistas, promovida pela Universidade Federal Fluminense e pela Fundação da Casa de Rui Barbosa, em 1973)

Esta leitura de um soneto de Jorge de Lima (1) pretende mostrar a rede de significações que apresenta o texto, com a intersecção da estrutura de sonetos de camonianos.

Este poema de amor não é lamento
nem tristeza distante, nem saudade,
nem queixume traído, nem o lento
perpassar de paixão, ou pranto que há-de

transformar-se em dorido pensamento,
em tortura querida ou em piedade
ou simplesmente em mito, doce invento,
e exaltada visão da adversidade.

Ë a memória ondulante da mais pura
e doce face (intérmina e tranqüila)
da eterna bem-amada que eu procuro;

mas tão real, tão presente criatura,
que é preciso não vê-la, nem possuí-la
mas procurá-la nesse vale obscuro.

Os sintagmas camonianos, ao serem assumidos pelo poeta brasileiro, passam a ser elementos novos, porque elementos composicionais de um novo texto. Elementos novos, caracterizados por novas relações estruturais que organizam um novo espaço artístico. Estabelecem-se outras relações sintagmáticas, que incorporam mais uma relação paradigmática - o próprio texto de Camões.

Os elementos próprios dos sonetos camonianos são ausências presentes, desfazem-se pelas negativas do primeiro segmento (dois primeiros quartetos): aquilo que os textos camonianos são, e textos de Jorge de Lima renega, donde as definições por exclusão. Uma nova significação não suprime uma antiga significação, ainda que negada, e por isso mesmo realçada, mas ambas as significações entram em correlação, numa dialética que cria o espaço artístico.

O poema de Jorge de Lima não é "um lamento", como os de Camões: "Coitado! que em um tempo choro e rio..." "Indo triste pastor todo embebido / Na sombra de seu doce pensamento / Tais queixas espalhava ao leve vento, / Co'um brando suspirar d'alma saído..."

O poema de Jorge de Lima não é "queixume traído" como os de Camões: "Busque Amor novas artes, novo engenho / Pera matar-me, e novas esquivanças; / Que não pode tirar-me as esperanças, / Pois mal me tirará o que eu não tenho..." / "Lembranças, que lembrais

meu bem passado / Pera que sinto mais o mal presente / Deixai-me, se quereis, viver contente. / Não me deixeis morrer em tal estado..."

O poema de Jorge de Lima não é "saudades", como os de Camões: "Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades...Do mal ficam as mágoas na lembrança / E do bem, se algum houve, as saudades", "Aquela triste e leda madrugada, / Cheia toda de mágoa e de piedade, / Enquanto houver ao mundo saudades / Quero que seja sempre celebrada".

O poema de Jorge de Lima não é "paixão", como os de Camões: "Eu cantarei de amor tão docemente, / Por uns termos em si tão concertados, / Que dois mil acidentes namorados / Faça sentir ao peito o que não sente".

O poema de Jorge de Lima não é "pranto", como os de Camões: "Pois os meus olhos não cansam de chorar / Tristezas, que não cansam de cansar-me... Ouçam a longa história de meus males, / E curem a sua dor com a minha dor; / Que grandes mágoas podem curar mágoas". "Aquela triste e leda madrugada... Ela só viu as lágrimas em fio, / Que de uns e de outros olhos derivados, / Se acrescentaram em grande e largo rio..."

O soneto que estudamos não é "tortura querida", não é "dorido pensamento", não é "piedade", não é "exaltada visão da adversidade", como os de Camões: "Amor é fogo que arde sem se ver..."

Nem o soneto de Jorge Lima é "mito, doce invento", como os camonianos: "Transforma-se o amador na coisa amada, / Por virtude do muito imaginar...""debaixo desta pedra sepultada / Jaz do mundo as mais nobres formosura, / A quem a morte, só de inveja pura, / Sem tempo a sua vida tem roubada..."

Quando Emílio Garroni (2) ou Iouri Lotman (3) estudam o funcionamento do texto artístico, insistem em que este opera uma interação entre níveis, muito mais ativa do que aquela que se produz nas estruturas não artísticas. O espaço artístico é construído por uma série de elementos funcional-heterogêneo, uma série de dominantes estruturais de diversos níveis. E justamente o único sistema de formação artística é constituído pela correlação dessas linguagens no texto. Daí o paradoxo (acentuado por Lotman) próprio apenas do texto artístico: uma ampliação de estrutura conduz a uma diminuição da predicabilidade, da transitividade.

Mas não se trata apenas da junção dos elementos de níveis heterogêneos em um todo composicional único. Cria-se um mecanismo de extraordinária flexibilidade e atividade semântica, justamente porque também no interior de cada nível as séries se constroem segundo o princípio da junção de elementos heterogêneos. De tal maneira que, se por um lado são criadas séries estruturais perceptíveis determinadas, por outro lado se opera a sua destruição incessante, depois de uma superposição sobre elas de outras estruturas e de sua ação perturbadora. Daí o perigo que corre a descrição de todos os níveis de um texto artístico, a qual pode levar o leitor a perder o essencial – a unidade funcional do texto, quando justamente o que assegura uma atividade informacional permanente na estrutura artística (fato relativamente raro nos sistemas de comunicação) é essa luta permanente da tendência à unificação e à dissimilação dos princípios estruturais (4).

No soneto de Jorge de Lima, o primeiro segmento, constituído pelas duas primeiras estrofes, tem, como vimos, o seu espaço construído pela montagem (justaposição) de exclusões que definem negativamente o poema, aquele se opondo o segundo segmento, constituído pelas duas últimas estrofes. Nestas, o poeta define afirmativamente o que é o poema - a busca, a tentativa de recomposição da face perdida de Mira Coeli, a luz da Graça que ilumina, organizada, no último terceto , por uma antítese paradoxal, de valor ontológico. À oposição "realidade amada" a "amada irreal" se resolve, na sua não solução , nos oxímoros dos dois últimos tercetos: "Ë a memória ondulante da mais pura / e doce face (intérmina e tranqüila) / da eterna bem-amada que eu procuro; / mas tão real, tão presente criatura, / que é preciso não vê-la, nem possuí-la / mas procurá-la nesse vale obscuro".

Com apoio intratextual e transgredida a verossimilhança, para ser instaurada uma nova verossimilhança textual, através de associações interditas nas experiências da tradição, o que amplia, extraordinariamente a carga informacional do texto. Essas transgressões têm uma de suas raízes no maneirismo, que é também uma dos aspectos ousados dos sonetos camonianos.

Como acentua Lotman, a predeterminação de certa organizações do espaço textual é muitas vezes um fato decisivo na medida em que, depois de termos atribuído ao texto uma determinada estrutura , a ausência de certas marcas começa a ser percebida como um "procedimento", como um silêncio desejado. Para que o texto possa funcionar de determinada maneira , não é suficiente apenas que ele seja organizado desta maneira, mas é preciso, também, que a possibilidade de tal organização seja prevista pela hierarquia dos códigos de cultura. A estrutura do espaço do texto se torna um modelo da estrutura do espaço do universo e a sintagmática interna dos elementos interiores ao texto, a linguagem da modelização espacial.

Baseado em A. D. Alexandrov (5), Lotman define o espaço como um conjunto de objetos homogêneos (de fenômenos, de estados, de funções, de figuras, de significações que muda, etc.), entre os quais (objetos homogêneos) há relações semelhantes às relações espaciais habituais (a continuidade, a distância, etc.). Além disso, considerando-se um conjunto dado de objetos como espaço, faz-se abstração de todas as propriedades destes objetos, salvo daquelas que são definidas pelas relações de aparência espaciais tomadas em consideração. E mesmo no nível supra-textual, no nível da modelização puramente ideológica, a linguagem das relações espaciais é um dos meios fundamentais para dar conta do real.

No soneto de Jorge de Lima o que caracteriza a oposição "primeiro segmento"(amor humano) x "segundo segmento" (sobre-humano, vivido na experiência existencial – eterna bem-amada, real e presente, mas que não é vista nem possuída, apesar de interminamente procurada) o que caracteriza tal oposição são os conceitos espaciais "delimitado-não delimitado" e "discreto-contínuo", conceitos que constroem modelos culturais sem nenhum conteúdo espacial e tomam sentido mortal-imortal".

"Os modelos do mundo, sociais, religiosos, políticos, morais mais gerais, com o auxílio dos quais o homem, nas diferentes etapas da sua história espiritual dá sentido à vida que o cerca, se encontram invariavelmente providos de características espaciais" (6). É o que ocorre, no soneto, com a forma da oposição terra (quartetos) x céu (tercetos), baixo (quartetos) x alto (tercetos). Posição que aí pode ser invertida (céu – terra, alto – baixo), porque se trata de um certo modelo nacional-lingüístico do espaço, que é base organizadora da construção de determinada imagem do mundo, de um modelo ideológico de determinado tipo de cultura.

No espaço do texto, as duas personagens (a terrena e a extraterrena) parecem pertencer cada qual a uma das duas divisões espaciais (os dois segmentos do poema) que podem ser invertidas. No primeiro segmento – que é o espaço negativo do poema de Jorge de Lima, portanto, o espaço do poema camoniano – a personagem já pertence a outro espaço, que não do poeta, e só é recordada "lamento", na "saudade", no "queixume traído", no "dorido pensamento", na "tortura querida", recriada no "doce invento" do "mito". A construção se torna complexa porque, na segunda divisão espacial (o não-delimilitado), a personagem "memória ondulante", pertence a vários espaços é uma "eterna bem-amada", "real e presente", não vista e não possuída, mas procurada "nesse vale obscuro". É personagem "intérmina", não delimitada, mas procurada num espaço delimitado, a terra.

Baqueia a fronteira entre "real" e "irreal", que passa a ser considerada, sobretudo com a intervenção surrealista, na literatura do século XX, como virtualidade sempre de um ainda não atualizado. Fragmenta-se e unifica-se o mundo num jogo de polifonia espacial, que constrói um espaço des-centrado, modelo do mundo contemporâneo, sem um centro

rigorosamente estabelecido. Um espaço diferente do dos sonetos camonianos, em que as oposições espaciais, como "alto-baixo", próximo-distante", "aberto-fechado", "alto-baixo", próximo-distante", "aberto-fechado", "delimitado-não-delimitado", "discreto-contínuo", organizam um espaço centrado.

Cada modelo de cultura tem sua orientação, que se exprime por uma escala determinada de valores, por uma relação do "verdadeiro" e do "falso", do "alto" e do "baixo". Para uma certa etapa da ciência, o critério artístico da arte contemporânea deverá ser formulada assim: Sistema que não se submete à modelização mecânica – A oposição recíproca das dimensões do plano das diferentes "imagens" do texto cria um número importante de elementos complementares distintivos do sentido. É justamente uma tal intersecção dos determinados tipos de construção e de relações que conduz ao fato de que o insignificante ou o redundante em um sistema passa a ser o significativo em outro (7).

A significação do texto de Jorge de Lima provém sobretudo da intersecção de outras estruturas. O dinamismo informacional da estrutura resulta da sua transgressão, pois o texto realiza normas estruturais próprias do soneto e ao mesmo tempo as transgride. O novo sistema criado estabelece ligações interditas e desta nova organização poética surgem novas séries semânticas de oposições e de identificações. Esse poema é percebido sobre o fundo de todo o conjunto dos modelos do mundo em ação quanto ao leitor e quanto ao autor, e em luta com estes modelos. Isto porque, na consciência do leitor, existem encadeamentos de conceitos, aos quais ele está habituado, consolidados pela autoridade da língua natural e da estrutura semântica que lhe é própria, da consciência cotidiana, da estrutura conceitual do período e do tipo cultural aos quais pertence o intérprete do texto e, finalmente, de toda a estrutura das construções artísticas que lhe é familiar (8).

O conflito, no soneto estudado, é possível determiná-lo porque há descrições suficientes da estrutura-tipo "soneto". Conflito que se verifica: a) com as normas da construção do soneto; b) com a oposição alto-baixo, material-imaterial, discreto-contínuo, etc., no sistema das significações dos tipos de cultura.

Como na linguagem artística o fenômeno de estrutura é sempre um fenômeno de sentido, a organização rítmica desse poema constrói uma significação secundária. É que a sonoridade musical do discurso poético é também um modo de transmissão da informação.

As repetições, base da estrutura do verso, são nesse soneto:

a) repetições de unidades prosódicas determinadas com intervalos regulares – no primeiro quarteto, os sintagmas negativos predicativos ligados pela conjunção "nem"; no segundo quarteto, os sintagmas complementares ligados pela proposição "em";

b) repetições de fonemas consoantes, idênticos ou hormogânicos – "m" (1º verso do 1º quarteto, 1º verso do 2º quarteto; 3º verso do 1º quarteto, 3º verso do 2º quarteto; 1º verso do 1º terceto; 3º verso do 2º terceto) "t" (2º verso do 1º quarteto; 2º verso do 2º quarteto; 4º verso do 2º quarteto; 2º verso do 1º terceto);

c) repetições de fonemas vogais, orais ou nasais – "a" (último verso de cada estrofe);

d) repetições de consonâncias, equivalências posicionais e eufônicas de cuja intersecção resulta a rima (serão consideradas apenas as consonâncias finais que ligam dois versos, apesar do conceito de rima ter sido ampliado, por V. M. Jirmounski, a toda repetição fônica que tem uma função organizadora na composição métrica do poema) – rimas homonímicas e não tautológicas, pois que não se repetem ao mesmo tempo a sonoridade e o sentido da palavra que rima. A coincidência fônica e a diferença de sentido organizam uma rima rica. Pares correlativos realizam uma relação recíproca de palavras que, enquanto fenômeno da linguagem, são estranhas a qualquer forma de relações, gramaticais e semânticas – saudade / há-de; tranqüila / possuí-la; procuro / obscuro; identidade no plano da expressão (no nível poético) e oposição ao plano do conteúdo (no nível semântico). A diferença parte do estabelecimento da semelhança.

A rima é dialética por natureza. Lotman aponta o aparecimento contingente da cultura da rima, coincidindo com o amadurecimento, nos quadros da consciência medieval da consciência escolástica – da sensação de um entrecruzamento complexo de conceitos enquanto que expressão da complexidade da vida e da consciência dos homens. A especificidade da rima na Idade Média foi determinada por determinado aspecto da estética da identidade, característica da época, que considerava tudo o que é individual como culpável, como manifestação do orgulho , e exigia a fidelidade aos tipos tradicionais "inspirados por Deus". Estética que tinha um fundamento social e ideológico próprio, que considerava como "belo" não a criação do novo, mas a reprodução exata do que tinha sido criado antes. A verdade não era conhecida pela análise de fenômenos particulares separados, mas estes fenômenos particulares remontavam as categorias gerais verdadeiras, fornecidas previamente. O conhecimento se realiza pela assimilação dos fenômenos particulares às categorias gerais, concebidas como primeiras.

Esta consciência determinou também a especificidade da rima, daí a abundância de rimas "gramaticais" flexionais (presentes no 2º quarteto de Jorge de Lima – pensamento / invento; piedade / adversidade). Na organização do verso dos tempos modernos, trata-se de uma rima pobre. Na Idade Média, a seleção de uma série de palavras de seleção idênticas era percebida como a inserção em uma categoria geral, i. é., dinamizava ao lado da significação lexical, a significação gramatical. Enquanto a significação lexical era portadora da diversidade semântica, os sufixos, ao contrário, inseriam as palavras que rimavam em séries semânticas únicas. A palavra se saturava de sentidos complementares e a rima era percebida como rica.

É diferente a percepção contemporânea da rima. Depois do estabelecimento do caráter geral dos elementos que entram na classe das palavras que rimam, produz-se uma diferenciação das significações. O geral se torna o fundamento de confronto, as diferenças se tornam distintivas de sentido, são um traço distintivo. Quando, nas partes coincidentes das palavras que rimam, e aspectos fonológicos e morfológicos são idênticos, a carga semântica se desloca para o radical, e a repetição é excluída do processo de diferenciação das significações. A carga semântica geral diminui e no total a rima soa de maneira empobrecida. Isto confirma o engano da suposição de que a história da rima é uma longa série de aperfeiçoamentos técnicos de qualquer procedimento artístico com um mesmo conteúdo versificado, dado uma vez por todas, para sempre válido.

A rima desnuda numerosas fronteiras semanticamente neutras da palavra, no emprego lingüístico comum, e as transforma em traços distintivos de sentido, sobrecarregando-as de informação, de significação. Isto explica a grande concentração de sentido das palavras que rimam. No poema de Jorge de Lima, essa concentração representa a antítese já assinalada: quartetos (-lamento / -pensamento / -doce invento; saudade / piedade / adversidade) x tercetos (-pura / -presente criatura; -procuro / -vale obscuro). As rimas que não se enquadram nesse esquema apresentam "enjambement".

Lotman acentua que é difícil estabelecer , como querem alguns estudiosos do verso, uma significação dos sons objetiva, autônoma, independente das palavras. No entanto, a transferência da significação das palavras para o som que as compõem é evidente. A simples inclusão de uma palavra em um texto versificado muda categoricamente a sua natureza: de palavra da "langue" ela se torna reprodução de uma palavra da "langue" e mantém com esta a mesma relação que, na arte, a imagem da realidade com a relação com a vida. A palavra se torna modelo semiótico. Em função de sua saturação semântica, ela se difere nitidamente da palavra da linguagem não artística.

A beleza é uma informação, justamente aí está a diferença entre a "musicalidade" e a "beleza da sonoridade" da poesia em relação à música. Na poesia a informação não provém da pura relação das unidades, mas da relação das unidades significantes, das quais cada uma, no nível lingüístico, constitui um signo ou ganha um sentido enquanto signo.

A estrutura rítmica conduz um co-oposição de elementos portadores de sentido lexical e à formação de oposição de sentido que não seriam possíveis em um discurso comum e que formam um sistema de ligações inteiramente independentes do sistema sintático, as quais, como ele, organizam os lexemas em uma estrutura de nível superior. As repetições de sons formam o seu próprio sistema, que funciona de maneira análoga. A superposição recíproca desses sistemas é que conduz a fragmentação da palavra em fonemas (9).

O som "a" repetido no soneto de Jorge de Lima não tem nenhuma significação em si. Mas a sua repetição em uma série de palavras o põem em evidência na consciência do leitor, enquanto unidade independente. As palavras dos últimos versos das estrofes do soneto - "perpassar", "pranto", "há-de", "exaltada", "adversidade", "bem-amada", "procurá-la" – as quais, num texto não poético, constituem unidades não comparáveis, são percebidas em uma superfície semântica mútua. O confronto dessas palavras traz necessidade e descobrir, na diferença, qualquer coisa de único. Em tal superposição semântica, uma parte importante do conteúdo conceptual de cada palavra ficará amputada. Mas, em compensação se propõe uma significação impossível fora desse confronto, a qual exprime unicamente a complexidade do pensamento do autor. A unidade de conteúdo, no poema estudado, resulta da neutralização - nas palavras "perpassar", "pranto", "há-de", "exaltada", "adversidade", "bem-amada", "procurá-la" – do seu arqui-sema, incluindo a intersecção de seus campos semânticos.

A complexidade vem do fato de que toda estrutura da outra língua , que não a do verso, todas as ligações sintáticas todas as significações de palavras determinadas pelo contexto das frases, percebidas como um fenômeno de não poesia, são conservadas. Mas, ao mesmo tempo, surgem outras ligações e outras significações que não anulam as primeiras, mas formam com elas correlações complexas. No texto poético não se trata apenas de repetições esporádicas de um som qualquer, mas todo o sistema sonoro do verso é o campo dessas correlações complexas. Formam-se arqui-semas que, por sua vez, que também se opõem entre si. ("Arqui-sema, por analogia com o "arqui-fonema" de Troubetzkoy, determina, no nível das significações, a unidade que inclui todos os elementos comuns da oposição léxico-semântica. Por um lado, o aqui-sema indica o que há de comum no semantismo dos termos da oposição; por outro lado, ele põe em evidência os elementos diferenciais de cada um. O arqui-sema se propõe enquanto postulado fundamentado em palavras-conceitos que formam feixes de oposições semânticas, que intervêm como invariantes em relação ao próprio arqui-sema).

A distinção radical da natureza da palavra na linguagem comum e no texto artístico está em que, na linguagem comum, a palavra se divide nitidamente em plano do conteúdo e plano da expressão entre os quais não se estabelecem ligações diretas. A proximidade do plano de conteúdo de duas palavras não pode repercutir no plano da expressão, e a proximidade do plano da expressão (repetição de sons, homônimos, etc.) não tem nenhuma relação com o plano do conteúdo. Por isso não podemos estabelecer ligações entre os elementos das palavra (por exemplo, no nível dos fonemas) e o plano de conteúdo, no discurso comum, onde o signo e o significado entram em ligação arbitrariamente. O que não acontece no discurso poético, onde o signo nunca é arbitrário (10).

Lotman mostra que a formação dos arqui-semas não é um processo de caráter ontológico, mas pode perfeitamente ser o objeto de uma análise científica exata. O que não se pode perder de vista é que, em um texto poético, em vista da fragmentação / não-fragmentação da palavra em fonemas, a relação da expressão com o conteúdo se efetua diferentemente de um texto não artístico. Neste último, só se pode estabelecer uma ligação histórico-convencional. No texto poético, ligação é que permite que percebamos a própria expressão como representação do conteúdo. O signo, neste caso, permanecendo verbal, adquire os caracteres do signo figurativo (icônico). Assim, no texto poético, a estrutura da

expressão se torna, por causa da significação dos fonemas e dos morfemas, estrutura do conteúdo.

A função do poeta, para Jorge de Lima, é a restauração da poesia em Cristo, mas prevalece certo "ideal vago característico da poesia moderna, em que a proximidade espacial se converte em distância interior, em contraposição à poesia antiga, em que o ideal espacialmente distante permanece espiritualmente próximo, como para Ulisses (11). É "a memória ondulante" de "tão real, tão presente criatura", "que é preciso não vê-la, nem possuí-la"...

Mira-Coeli é "minha pequena maré", "elegia", "doce musa sonâmbula", "grande musa inesperada", "sombra amiga", "a louca", "jovem defunta", "Eterna Infanta", "Bela Adormnecida", "Ondina Celeste", "Medusa dos astros", "a de fogo e música", "a reclusa e onipresente"... Poucas vezes se trata de metáforas puramente lingüística, que possui marca no contexto da linguagem corrente. Quase sempre são metáforas típicas do texto artístico, que podem equivaler a um não senso e só possuem um semanatismo ocasional.

BIBLIOGRAFIA:

1. LIMA, Jorge. "Soneto 3º de Livro de sonetos". *Obras completas*, Vol. I. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958. Pág, 584.

2. GARRONI, Emílio. *Semiotica ed estetica.*Bari, Laterza, 1968.

3. LOTMAN, Iouri. *La struture du texte artistique.* Paris, Gallmard, 1973.

4. _____ o.c., pp, 868 es.

5. ALEXANDROV, A. D. "Espaços abstratos", *Matematike eye sederzantye, metody* III. Moscou, 1956.

6. LOTMAN, Iouri. o.c

7. LOTMAN, Iouri. o.c

8. _____. o.c.

9. _____. o.c.

10. _____. o.c.

11. FRIEDRICH, Hugo. *Estructura de la lírica moderna.* Barcelona, Seix Barral, 1969.

1974 – n. 425 – p. 8-9

RELENDO O EÇA

Paulo HECKER FILHO

Para um leitor, só existe algo comparável ao prazer de ler um bom livro; relê-lo. Ando relendo o Eça e o maravilhamento adolescente se renova e autoriza. Tudo o que amei em seus livros está realmente ali. Intacto. Porque são obras de arte, não meros produtos de paixão, com que se pode sintonizar e deixar de sintonizar; mas paixão objetiva, ponderadamente humana e artisticamente formalizada. A um ponto que torna indubitável a constatação: excluindo os contemporâneos, com os quais nosso dialogo é demasiado vital para ter paz e justiça. Eça de Queirós é o maior escritor da língua.

A começar porque é muito mais que um mero prosador como Vieira. Os prosadores são campeões peso-pluma da frase e, contentando-se em organizar algo tão reduzido quanto a frase, contentam-se em ser artistas menores. O pior é que quando suas paixões perdem vigência, o que vem sempre a suceder em maior ou menor grau, se transformam em verdadeiras pragas, com a unção desumanizante de seus excessos verbais. É lindo e tedioso, deixa pra lá.

Escritor, plenamente, é o Eça, que criou um mundo. Sua prosa é antes simples que esforçada casando com perícia oralidade e arte. Escreve como quem fala, ou antes, como quem vai apenas falar e, de passagem, encontra a beleza das imagens e dos ritmos cheios ou líricos. A operação fundamental é tirar a máscara, não pô-la como acontece com os prosadores. É, repugnante a retórica, ser realmente artista. A arte, sabe-se, não quer ser buscada, mas encontrada; não se deixa forçar e no entanto se rende à força dos temas, à força da artista; na expressão sartriana, sucede "por acréscimo".

Afirma-se que Eça funda uma nova língua escrita, o português moderno em que todos escrevemos. É exagero. Nele mesmo a esplêndida funcionalidade da prosa vem muito do estilo de jornal; começa como jornalista e até dirige um periódico. É Machado ou Manuel Antônio de Almeida, cujo "Sargento de Milícias" é de 1852, quando Eça tinha sete anos, são também prosadores funcionais, em que o estilo próprio se inscreve dentro da estrutura verbal jornalística. De fato Eça não ensinou ninguém a escrever. No máximo autorizou, ao enriquecê-lo com a sua arte, o estilo funcional, falado, o mais comunicativo e por isso o do jornal, e por isso, ainda, o da narração. Os dois primeiros grandes narradores da literatura moderna, Bocaccio e Cervantes, também escrevem como quem fala.

Deixemos essa questão de prosadores, cujo destino mesmo é serem deixados... O tradicional, na critica, é que apenas Machado de Assis e Camilo Castelo Branco podem disputar o cetro ao Eça. Estive relendo os dois também e – não podem.

Repassei os vinte principais contos de Machado, tornando a verificar quanto a coisa é jeitosa mas pequena. Tanto seu amor como seu ódio à vida são tímidos. No ódio, em que descobriu seus acordes mais originais. "O alienista" seria para alguns a mais alta expressão. Pois bem, é um noveleta incongruente e até rala, espichada, mal escrita, hesitando entre a mera piada e a grave repulsa ao desrazoado gênero humano da idéia geral do início, como se o autor escrevendo, desconfiasse do seu propósito. Seus romances são compostos, bastante artificiais. O límpido "Dom Casmurro" é o melhor, mas está longe de ser obra genial, a oferecer, como arrancado da vida e ainda dela sangrando, um urgente instantâneo da sua verdade. E ao Brasil não faltam no passado obras geniais: o "Sargento de milícias", "O cortiço", "O Ateneu", "os sertões", "Policarpo Quaresma" e, a um ponto abaixo, mas ainda

geniais, “O coronel Sangrado”, de Inglês de Souza e “Bom-Crioulo”, de Adolfo Caminha. Se sobram em Machado gosto, inteligência, delicadezas de traço, lhe falta o gênio, lhe falta grandeza. Tão inteligente, soube às vezes, como no “Dom Casmurro”, tirar todo o partido de seus dons e seu pequeno mundo. Mas essa pequenez, tanto sua como do pacato Rio de Janeiro do fim do século, o acaba tornando, menos que um grande autor para sempre, o cronista daquele Rio.

Camilo é o anti-Machado, um esbanjado, um disperso, certamente um neurótico. Conseguiu desaproveitar seus próprios dons, pela pressa e a indisciplina, na imensa maioria dos quase trezentos livros que escreveu. Possui a capacidade do verdadeiro ficcionista de dar em poucas linhas um personagem ou uma situação de plena visualidade. Possuía um coração patético, e bastante vivido para atingir o humorismo, de modo que se poderiam esperar dele tragédias e comédias. Mas mesmo seus poucos livros que merecem essas designações artísticas estão pejados de descaminhos. De qualquer forma são obras geniais pelo menos em parte, “Amor de perdição”, “Novelas do Minho”, “A queda dum anjo”, “Doze casamentos felizes”, “Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado”, “Coração, cabeça e estomago” e alguns contos ou capítulos em volumes no todo menos aceitáveis. É muito. E já se sabe que até mais fácil de cativar os corações saudosamente ruralistas de tantos portugueses ou os dos adolescentes, que logo se identificam com sua furiosa queixa anárquica contra todos os poderes, do que as produções complexas, e mais válidas porque complexas, do Eça.

Eça é, enfim, o que Portugal podia se arrumar de Balzac, Zola ou Dickens. Um gênio. Se sua obra ficou menos que a dos outros é menos de culpá-lo que à restrita sociedade lusa, em que ele se fez miraculosamente Eça e continuou como pôde, apesar da abafante escassez em torno. Como os três grandes romancistas mencionados. Eça é um poeta visionário, tendo como eles a suficiente saúde e largueza de espírito para abarcar toda realidade à vista; organizando-a, amalgamada à própria poesia, em romances. A realidade era conservadoramente pouco acessível e, na Europa, a mais pobre; para manter-se, ele deve inclusive se exilar como diplomata. De modo que depois da primeira fase de Zola, das “Singularidades de uma rapariga loura” a “Os Maias”, recai no poeta-dândi, no Baudelaire exterior desponderado pela inviabilidade de dialogo com o real, em Fradique Mendes. Persistindo o que tinha de Zola, já dará no máximo exercícios como “A ilustre casa” e “A cidade e as serras”, só em momentos com a eficácia antiga.

Atingindo o gênio, seria preciso esganá-lo ou calar para se ver livre dele. E Eça, o amante das sensações, o sensual da carne e do espírito, não iria dispensar a sensação suprema que o gênio deve dar. Ao contrário. E o artista nele, o escultor dos detalhes – das palavras – e o arquiteto das construções – dos dramas, procurou sempre dar o máximo de impacto, novidade e estrutura a seus livros. Mas os livro se fazem mais do que com dons, se fazem com dons e temas, e os que irá descobrir quando Portugal deixa de ser ele mesmo, quando leva uma vida cosmopolita e, com o gosto de sempre, se torna rapidamente cosmopolita, não tem aquelas raízes profundas e importância.

É o estetismo na “Correspondência de Fradique Mandes”, na linha de Gauthier, Baudelaire e, do outro lado da Mancha de Peter, Ruskin, Wilde. Uma desumanização tentando se auto-enganar essencialmente composto de afirmações discutíveis, mas pela audácia e o aprumo ainda uma obra admirável. Já “A ilustre casa de Ramires” com o autor naturalmente incapaz de superar o adquirido ponto de vista cosmopolita, sai mais uma alegoria, uma opinião sobre Portugal que romance, que vida. E uma obra frustra porque o que tem de romance não encaixa na opinião, nem essa no romance. “A cidade e as serras”, enfim, leva absurdamente longe uma, também natural no cosmopolita, saudade da vida rústica. Mas mesmo nessas obras malogradas, o gênio se entremostra em soberbos impulsos de exprimir a vida verdadeira.

O gênio, quero dizer, o artista e o poeta a toda maquina, já que não há arte superior sem poesia superior. A fome de expressão no Eça é exemplar, sendo raro, em qualquer literatura, um gosto de escrever como ela tem. E desde as primícias, desde aquelas "Prosas bárbaras" que tanto carecem da capacidade de construir que ia conquistar plenamente na terceira e definitiva versão do "Padre Amaro" (1876), a obra do Eça constitui o maior repositório em prosa de imagens e sensações líricas da língua. Nesta releitura comecei uma lista que tive de parar porque não terminava mais. Quase não há página sem uma estrela poética radiando igual como há quase cem anos e nalguma há constelações. E o poeta é da raça dos visionários, isto é, dos que vêem em excesso. Daí que se surpreenda e surpreenda com tudo; daí a palpitação intensa do que narra: daí o seu pendor para a caricatura; como em Dickens, como em Balzac, como em Zola.

A obra prima é "O crime do padre Amaro", penso que em grande parte por ser a mais necessária – a que se demonstra em si mais necessária – de quantas escreveu. É um romance de combate, como os de Zola. Contra o clero? Sim, mas, mais amplamente, contra o espírito clerical, que, blindado de incultura e conservadorismo e dominando as diferentes células sociais, fazia soçobrar as esperanças dos jovens portugueses e o próprio país. Mas também é um livro de amor ao país e àquelas esperanças, e de amor realista, a portugueses e portuguesas como eram, à vida estuante de benditas realidade, sobressaindo no caso as incontestáveis da carne e do sexo. Não há no passado outro 0romance em português tão completo, bem estruturado e forte. Nem o próprio Eça repetira a façanha.

"O primo Basílio", o romance seguinte, é digno do anterior pela riqueza de vida feita arte, mas não encontra a mesma integridade ao pretender denunciar a burguesia por sua ideologia matrimonial. Apesar da considerável validez vitoriana do esquema de Engels, o adultério não é sintoma típico de classe, envolve circunstâncias demasiado pessoais e, nessa medida, nunca serviu satisfatoriamente para introduzir o desvelamento da degeneração burguesa. O "Padre Amaro" pode terminar até com uma cena de ironia parabólica, fora da índole do gênero e no entanto no livro um perfeito final porque seu ponto fora provado em vida, em romance. "O primo Basílio" termina antes como um melodrama privado será maior ressonância. Mais que a corrupção da burguesia, o leitor grava, ao ponto de se ter tornado justamente proverbial, a caricatura dum personagem secundário, o Conselheiro Acácio. Além disso, o "primo" bem que podia ser menos programaticamente medíocre; dá a impressão de que o autor lhe recusa as oportunidades de se superar que um bom romance devia lhe permitir. E o desenlace dramático, como Machado viu na época, nasce mal, por acaso, e se o acaso já tem menos importância na vida, em arte é um defeito: baixa a narração do nível do drama, do contraste forçoso entre caracteres divergentes, ao da busca de efeitos do melodrama.

"A relíquia", escrita como um livramento da imaginação (mas livramento condicional, como frisa a famosa epígrafe: "Sobre a nudez forte da verdade – o manto diáfano da fantasia") para descansar do penoso trabalho realista d'"Os Maias", é duma fluência ou vitalidade enorme, até demais: deixa-se ir, disparando, rindo da verossimilhança, sem se dar à tarefa de se armar em romance, coisa que existe bem mais tempo interior do que a farsa satírica em que o livro redunda. É outra bofetada no espírito clerical, mas menos responsável na sua ferocidade, fácil que a férrea lógica do real do "Padre Amaro". A descontração abate o vigor do muro, embora seja o mesmo. "A relíquia", de fato, vem dos restos da força de revolta que deu origem ao primeiro romance, o que aliás acontece seguido na carreira dos grandes escritores: a obra-prima tem em geral uma gêmea, mais velha ou mais nova. "A relíquia", por avassalante que seja, fora do longo sonho arqueológico, bem bolado e escrito mas meno aceitável porque despropositado no malandro do protagonista, é a gêmea.

"Os Maias", que o autor pretendia uma suma e uma obra-prima e a maioria de seus fãs assim aceita, não deixa um pouco de ser uma coisa e outra, mas é antes de tudo uma mistura. Eça quer retratar a sociedade lusa e vai encadeando, sem maior conexão, as cenas que a

memória lhe propõe. Observa Carpeaux que é o método de Proust, para escusar delongas, gratuidades, desordem e monotonia da obra. Na realidade, Eça, o das notações brilhantes, é sempre menos monótono que Proust, o do estilo parentético; mas em Proust o método se justifica muito mais porque os temas vêm e voltam como sinfonias poemáticas e a unidade de "Á la recherche du temps perdu" de fato se realiza polifonicamente. N'"Os Maias", o vasto e desordenado retrato de memória busca sua unidade e redenção como romance no dramático epílogo do incesto dos que então se tornam os protagonistas da obra, pois antes seria difícil achar-lhe protagonistas, sendo que a sociedade lusa, o presumível, é descrita sob ângulos e tons demasiado variados para se individuar a verdadeira personagem; esse talento épico que Zola teve com incomparável vigor, há menos em Eça, o que toda a inteligência que pôs n'"Os Maias" não consegue disfarçar. O que aquele incesto tem a ver com a corrupção daquela sociedade se pode no máximo conjeturar. A recusa de viver num meio de falsos valores levaria ao tédio, ao narcisismo, ao incesto. Hum... De qualquer forma não está provado. No livro, o incesto vale pelo calor da descrição sexual neste especialista, pois não é nem tão escuro nem tão dramático, uma vez que os meio-irmãos não sabiam que o eram e a coisa só ganha chama quando, no fim. Carlos Eduardo descobre, cala e não resiste ao apelo da carne. Mas "Os Maias" são toda uma atmosfera, a cuja atração é difícil negar-se: um grande livro, se não um bom romance. Certas cenas satíricas têm uma abundância de traços realistas ou caricaturas que são das mais admiráveis do autor. E é inesquecível a cópula cheia de suspense depois que o rapaz soube que Maria Eduarda era também filha de sua mãe. Eça encontra aqui uma gravidade de tom rara na sua obra e que soa como um reconhecimento do humano mais profundo que o permanente tom irônico da sua excepcional natureza de artista.

Estamos em 1888. Há dezesseis anos o grande artista é diplomata, dois em Havana, quatorze na Inglaterra. É transferido para Paris, a Cidade Luz a última palavra em civilização. Casou há pouco; um "mariage de raison", como João Gaspar Simões epigrafa o respectivo capítulo em seu "Eça de Queirós – o homem e o artista" (1945), não só a melhor obra que existe sobre o autor, mas por ora dispensando as outras publicadas. Eça respira estabilidade e finuras. Os temas portugueses, que lhe deram as razões de ser e escrever, perdem urgência na distância. Vive em elegância e superações em esnobe, em esteta, em Fradique. "A correspondência" é um romance porque é um personagem, e dos mais insinuantes, pela riqueza de recursos diretos e indiretos com que está criado e por seu *charme* superior. A forma é a comum, especialmente na Inglaterra, dos volumes em memória de vultos de relevo: uma biografia crítica seguida de cartas seletas. Para romance, uma forma original, e já que Fradique se impõe e faz romance, uma forma no caso excelente: em arte, os resultados é que fazem as regras. Um personagem? Pelo menos dois: ninguém esquece o Pacheco que Fradique caricatura numa carta como o protótipo do cálice político vazio.

Com vivenda em Neuilly e outros confortos parisiense, com a família crescendo. Eça precisa como nunca preocupar-se com a receita. Colabora em diversos jornais, funda revistas, se desdobra e dispersa. Tentando remediá-lo, volta à terra a fim de recolher dados para "A ilustre casa de Ramires" e distende n'"A cidade e as serras" o seu já improvável conto "Civilização". Quer voltar às raízes, outrora tão fecundas, mas só consegue querer: em vez de nacional se faz nacionalista e literariamente já não acerta em cheio. Para seguir grande escritor basta-lhe pegar na pena – a isso chegara. Mas obra válida só sai às vezes nalguma página, em cenas, num conto como "José Matias". Aliás os "Contos", em que se podem incluir "O mandarim" e "Alves & Cia." Que regulam de tamanho com o citado ou as "Singularidades de uma rapariga loura", estão na primeira linha do que escreveu.

É de perguntar-se que lição tirar dessa obra que não segue um caminho uno. Sua revolta contra o velho e "eterno" Portugal se anularia com o tardio saudosismo nacionalista. Seu socialismo prodhoniano e anteriano do início, com o marginalismo social do diletante e esnobe Fradique, no gozo inconsciente de seus privilégios de rico ocioso, semelhantes aos de

Ramires, Jacinto e do próprio Eça (a arte, que é talvez o que dá mais trabalho, acrescenta aos artistas a tortura de não lhes dar consciência de trabalho...). sua defesa do realismo participante, com a do satanismo ou estetismo indiferentes. Seu desmascaramento dos males da religião, com sua devoção estética a Jesus e aos santos, com que ungiu centenas de páginas, algumas muito altas como o conto "Frei Genebro". Sua luta contra os preconceitos sexuais, com seu próprio matrimonio "bem" e sem amor... Sim, há no máximo lições parciais, não uma lição. Para compensar, há um mundo. É o privilegio de grandes artistas, a cuja estirpe, acabo de comprovar relendo o Eça pertence. E quem trocaria um mundo por uma lição?

1975 – n. 440 – p. 9

CREPÚSCULO DE CESÁRIO E PESSOA

Terezinha Alves PEREIRA

Quantas caminhadas por hora crepusculares foram feitas desde o realismo poético de Cesário Verde ate o desesperado modernismo de Fernando Pessoa e quantos poetas maiores e menores tiveram a oportunidade de meter-se por estas ruas misteriosas do lusco-fusco, meditando chateaubrianamente sobre o mágico momento entre o dia e a noite, só Deus o sabe! O certo é que Fernando Pessoa lembra-se do "mestre" Cesário Verde, ao escrever seus versos crepusculares e cita o poeta de "Sentimento de um Ocidental" em seu próprio poema. Será por reconhecimento da fonte de inspiração ou será apenas a lembrança dos versos realistas no momento exato e o desejo de que os compare? Ou seria uma acusação? Esta é apenas uma incógnita a mais sobre a obra e a pessoa do grande lírico português, sempre lúcido em suas alucinações poéticas, sempre paradoxal em suas declarações, sempre lógico em suas aberrações mentais.

O tema do poema de Fernando Pessoa parece ser a angustia do momento do crepúsculo, não como uma interiorização do "tempo" refletido em sua alma de poeta, mas como se o cansaço das coisas, refletindo na alma provocasse um desmaio na sua percepção, evitando que em intimidade ele o possa viver plenamente. Na hora do crepúsculo vê-se o mundo transformado e as pessoas se encontram propícias ao tédio e ao mistério. O crepúsculo aparece assim como o que é indesejável e produz o sentimento de rejeição desse estado da alma não sensível nos versos de Fernando Pessoa:

"Que inquietação profunda, que desejo de outras coisas,
Que nem são países nem momentos, nem vidas,
Que desejos talvez de outros modos de estados de alma
Umedece interiormente o instante lento e longínquo!"

Nos versos seguintes o poeta quer explicar sua angústia, e dá, através de imagens que apelam para a nossa intuição, as idéias das "sensações" que o poeta liricamente sofre:

"Um horror sonâmbulo entre luzes que se acendem"

Faz-se a personificação do "horror" e a sua qualificação, que dá movimento de luz e cor no verso:

"Um pavor terno e líquido encostado às esquinas".

Faz-se também a personificação de "pavor", que é igual a "horror" no verso anterior, como se "pavor" fosse uma outra entidade, irmã de "horror". A qualificação de "terno" dirige-se à pessoa que é dono do pavor e que, ao mesmo tempo, sente a ternura do momento.

A imagem do "pavor líquido" oferece a sensação de um medo que escorre, que pode fluir sobre as coisas, talvez sobre o crepúsculo, ou sobre a alma; a imagem de "encostado às esquinas" oferece uma nota de "horror" as ruas, ao mesmo tempo que de pobreza e de desejo daquilo que é impossível.

Na segunda parte do poema de Fernando Pessoa descreve historicamente a hora do crepúsculo, e seu tédio se mistura ao tédio já tradicionalmente literário dos poetas clássicos, dos filósofos, de Platão, e de todos os outros que já sofreram o vazio desse momento de

transição entre o dia e a noite, que lembra o vazio do momento de transição entre a vida e a morte.

O poema de Cesário Verde é mais objetivo e menos paradoxal, além de direito. Fernando Pessoa, que talvez assinasse o poema sobre o crepúsculo baixo o heterônimo de Álvaro Campos e que faz nele mesmo a alusão de suas várias personalidades que sofrem suas sensações para que ele não as tenha que suportar –

"Por esta hora que eu não sei como viver,
Em que não sei que sensações ter ou fingir que tenho"

mostra-se suficiente íntimo nesse poema a ponto de confessar a sua confusão interior.

Cesário Verde é mais simples e mais realista, seu verso apresenta, por isso mesmo, mais intensidade emocional:

"Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal saturnidade , há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer".

Ao passo que para Cesário Verde a cor do crepúsculo é monótona e estrangeira e seu cheiro é doentio –

"O céu parece baixo e de neblina,
O gás extravasado enjoa-me, perturba;
E os edifícios com chaminés, e a turba,
Toldam-se duma cor monótona e londrina." –

para Fernando Pessoa a sensação que ele dá é de mistério e inquietude metafísica, além de inconformismo:

"Que inquietação profunda, que desejo de outras coisas,
Que nem são países, nem momentos, nem vidas,
Que desejos talvez de outros modos de estados de alma
Umedece interiormente o instante lento e longínquo!"

Para Cesário Verde o crepúsculo lembra a Londres, para Fernando Pessoa, Veneza; para Cesário Verde o momento é de ressurreição, inspiração, vida intensa, para Fernando Pessoa é falta de tudo, Cesário Verde faz lembrar Camões, citado em seus versos e Fernando Pessoa faz lembrar a Cesário Verde por sua vez citado neste "crepúsculo" de Álvaro de Campos.

1975 – n. 448 – p. 9

UMA ABELHA NA CHUVA

George Reid ANDREWS

Uma das características mais interessantes do romance *Uma Abelha na Chuva* (1) é uma maneira em que o autor emprega imagens e objetos da natureza como parte integrante da narrativa. Descrições das pessoas e da ação, muitas metáforas, a motivação para as nações, etc. – a natureza, enfim, aparece em todos estes aspectos do romance até o titulo. Por exemplo, as pessoas no livro se descrevem em termos de objetos naturais. Quando Silvestre aparece pela primeira vez, ele se apresenta quase como uma forca natural: o editor do jornal se dá conta de que opor-se à vontade do Silvestre seria como cuspir contra ao vento. Mais tarde no livro ele é comparado a vários tipos de animal, a um cão e um cavalo. O cego Antonio "lembrava um desses alentados troncos que a força do vento acaba por empenar no desabrigo da planície", e a gente da vila lembra "a dureza das madeiras escuras". Outras personagens se descrevem em termos da sua relação com a natureza. Dona Cláudia, a companheira do dr. Neto, teme a natureza, mas o doutor ama as coisas "naturais", gostando muito de fazer comparações entre as criaturas silvestres e os seres humanos.

A natureza também tem um papel ativo na ação do romance. A chuva é especialmente importante em estabelecer o tom e o ambiente da novela. A ameaça da chuva em várias partes do livro nos dá um sentimento de tensão e apreensão. Esta tensão se alivia às vezes com pequenas chuvas, mas precisa de uma tempestade grande para resolver um dos conflitos mais importantes no livro, o antagonismo entre Álvaro e Jacinto. Este conflito vai crescendo por todo o livro até se resolver com o homicídio de Jacinto.

---

(1) Oliveira, Carlos de, Uma Abelha na Chuva, Seara Nova, Lisboa, 1974.

Imediatamente depois deste homicídio, uma purgação natural que acompanha e representa a quebra da tensão entre as personagens da novela. Depois da tempestade, Álvaro já não sofre o seu grito sempre reprimido – a sua alma esta em paz, em "uma espécie de letargo em que tudo persistia, mas inerte, suspenso".

O papel da natureza harmoniza-se bem com o tema principal do romance. O tema do livro é a necessidade dos seres humanos viverem em harmonia com a outra gente e com eles mesmos. O homem não pode existir fora da sociedade, fora da colméia: as criaturas que se esforçam por viver solitárias e sozinhas violam uma regra fundamental da natureza, diz o autor, e tem que sofrer pela violação desta regra. Este tema é mais bem expresso pela personagem de Álvaro. Mesmo que ele ame a sua esposa, as diferenças sociais e temperamentais entre os dois fazem impossível que o casal viva junto e contente. Os dois andam por cursos paralelos, sempre a mesma distância entre si, e jamais coincidindo. Eles dormem em camas separadas, passando todas as noites distantes e solitários. Durante estes períodos de solidão, se refugiam nas suas lembranças dos anos passados, especialmente da infância. Claro que é impossível para os dois encontrarem-se nestas lembranças, porque não se conheciam durante a sua infância. Maria dos Prazeres é duma família antiga agora decaída do seu estado anterior, e Silvestre é duma família de lavradores, burguesia rural. O autor faz óbvios os distintos níveis sociais das famílias do casal por uns pequenos detalhes bem escolhidos e apresentados. Por exemplo, Maria é duma família que se chama Pessoa, enquanto Álvaro é um Silvestre. Ela é uma pessoa, um ser superior, mas Álvaro é um animal,

apenas uma fera. Também os retratos dos antepassados no escritório revelam esta diferença social. As Pessoas se apresentam vestidas em roupa fina, carregada de espadas e outros símbolos da sua posição social. Por outro lado, o pai de Álvaro é um rude lavrador, cujo retrato se contém dentro de uma simples moldura oval. Na diferença entre estes retratos podemos ver a distância social entre os esposos.

De qualquer, modo os dois não podem viver juntos, em harmonia com essa regra da natureza, e Álvaro não pode cumprir com a sua tarefa natural, que é fecundar e depois morrer. Tal violação das leis naturais faz a vida do casal um inferno, com a frustração sexual da mulher e do homem produzindo o calor insuportável, o fogo que sempre aparece nas fantasias sexuais dela e nos pesadelos do inferno dele. Maria e Álvaro formam uma versão moderna de Adão e Eva: por não poderem viver harmoniosamente no paraíso, são expulsos e condenados a um inferno na terra. Por terem violado as leis da natureza, tem que sofrer o castigo.

---

(1) Carlos de Oliveira: “Uma Abelha na Chuva”, Seara Nova, Lisboa, 1974.

NOTA

Romancista e poeta da literatura portuguesa, Carlos de Oliveira nasceu em Belém do Pará. George Reid Andrews, aluno da Universidade de Wisconsin, Madison, está se especializando em letras luso-brasileiras.

1975 – n. 456 - p. 1

QUEM, AFINAL, FERNANDO PESSOA?

Maria Alieta GALHOZ

"Quem, afinal, Fernando Pessoa? O poeta de vôo alto? O perturbante virtuoso do exercício do raciocínio? O humorista intelectual do non sense?O ocultista diletante que levantava horóscopos? O esteta impecável de frialdades irônicas? O congeminador de proféticos e matemáticos Quinto-Impérios de espírito? O inquieto e monótono comentador do absurdo e do milagre da vida?Tal o podemos interrogar à luz varia das caleidoscopicas combinações do seu gênio criador, e tal, através de sua obra, seus propósitos, suas negações,etc.como que se dá e se furta a que o advinhemos,ou suponhamos,ou erremos".

De Maria Alieis Galhoz na introdução ao livro "Fernando Pessoa-
Obra Poética",Companhia Aguilar Editora,1965.

POEMAS DE FERNANDO PESSOA

Viajar! Perder Paises!
Ser outro constantemente
Por a alma não ter raízes
De viver de ver somente!

Não pertencer nem a mim!
Ir em frente, ir a seguir
A ausência de ter um fim,
E da ânsia de o conseguir!

Viajar assim é viagem.
Mas faço-o sem ter de meu
Mais que o sonho da passagem.
O resto é só terra e céu.

_____X_____

Bóiam leves,desatentos,
Meus pensamentos de mágoa
As algas,cabelos lentos
Do corpo morto das águas.

Bóiam como folhas mortas
À tona de águas paradas.
São coisas vestindo nadas,
Pós remoinhando nas portas
Das casas abandonadas.

Sono de ser, sem remédio,
Vestígio do que não foi,

Leve mágoa,breve tédio,
Não sei se pára, se flui;
Não sei se existe ou se dói.

----------X----------
Ditosos a quem acena
Um lenço de despedida!
São felizes:Têm pena...
Eu sofro sem pena a vida

Dôo-me até onde penso,
E a dor é já de pensar,
Órfão de um sonho suspenso
Pela maré a vazar...

E sobe até mim,já farto
De improfícuas agonias,
No cais de onde nunca parto,
A maresia dos dias.

_____X_____

Ela canta, pobre ceifeira,
Julgando-se feliz talvez;
Canta, e ceifa, e a sua voz, cheia.
De alegre e anônima viuvez.

Ondula como um canto de ave
No ar limpo como um limiar,
E há curvas no enredo suave
De som que ela tem a cantar.

Ouvi-la alegra e entristece
Na sua voz há o campo e a lida,
E canta como se tivesse
Mais razões p’ra cantar que a vida.

Ah, canta sem razão!
O que em mim sente está pensando.
Derrama no meu coração
A tua incerta voz ondeando!

Ah,poder ser tu,sendo eu!
Ter a tua alegre inconsciência,
E a consciência disso!Ò céu!
Ò campo!Ó canção!A ciência

Pesa tanto e a vida é tão breve!
Entrai por mim dentro! Tornai
Minha alma a vossa sombra leve

Depois,levando-me,passai!
_____X_____
Gato que brincas na rua
Como se fosse na cama,
Invejo a sorte que é tua
Porque nem sorte se chama.

Bom servo das leis fatais
Que regem pedras e gentes,
Que tens instintos gerais
E sentes só o que sentes.

És feliz porque és assim,
Todo o nada que és é teu.
Eu vejo-me e estou sem mim,
Conheço-me e não sou eu.

_____X_____

Paira à tona de água
Uma vibração,
Há uma vaga mágoa
No meu coração.

Não é porque a brisa
Ou o que quer que seja
Faça esta indecisa
Vibração que adeja,

Nem é porque eu sinta
Uma dor qualquer.
Minha alma é indistinta,
Não sabe o que quer.

È uma dor serena,
Sofre porque vê.
Tenho tanta Pena!
Soubesse eu de que!...

Durmo.Se sonho,ao despertar não /sei

Que coisas eu sonhei.
Durmo.Se durmo sem sonhar, desperto

Para um espaço aberto
Que não conheço, pois que despertei.
Para o que inda não sei.
Melhor é nem sonhar nem não sonhar.

E nunca despertar.

Dorme enquanto eu velo...
Deixa-me sonhar...
Nada em mim é risonho,
Não para te amar.

A tua carne calma.
È fria em meu querer.
Os meus desejos são cansaços.
Nem quero ter nos braços
Meu sonho do teu ser.

Dorme,dorme,dorme,
Vaga em teu sorrir...
Sonho-te tão atento
Que o sonho é encantamento
E eu sonho sem sentir.

_____X_____

Sol nulo dos dias vãos,
Cheios de lida e de calma,
Aquece ao menos as mãos
A quem não entras na alma

Que ao menos a mão,roçando
A mão que por ela passe,
Com externo calor brando
O frio da alma disfarce!

Senhor, já que a dor é nossa
E a fraqueza que ela tem,
Dá-nos ao menos a força
De a não mostrar a ninguém!

1975- nº 457- p.04

RAÍZES PORTUGUESAS DA LITERATURA BRASILEIRA

Nelly Novaes COELHO

Com as Cantigas de Pero Meogo, de Leodegário A. de Azevedo Filho, conhecido estudioso e professor de Literatura Portuguesa na U. E. G. do Rio, vem ser inaugurada uma coleção (Oskar Nobiling) que parece estar destinada a marcar a presença dos brasileiros, no âmbito dos estudos de textos medievais, que vêm sendo realizados em plano internacional.

Organizada e dirigida pelo autor do presente trabalho, essa Coleção (intitulada com o nome do professor alemão, naturalizado brasileiro, que entre nós, na primeira década do século, deu inicio à investigação filológica da lírica medieval galego-portuguesa) constará, inicialmente, de dez volumes cuja elaboração foi confiada a pesquisadores e professores universitários de vários Estados.Segundo a nota de apresentação da obra, é esta a primeira vez que, no Brasil, um empreendimento dessa natureza é realizado "com espírito de conjunto".Joan Garcia de guilhade,Pero Mafaldo,Pero de Veer,Martin de Ginzo,Pero Eanes Solaz...São alguns dos jograis ou trovadores medievais que constam do elenco anunciado.Como vemos, nomes via de regra dos menos divulgados nos estudos da lírica trovadoresca.

Partindo do cotejo do texto das nove cantigas registradas nos códigos do Cancioneiro da Vaticana e Cancioneiro da Biblioteca Nacional, com os registrados em várias edições completas dos mesmos (a de E, Monaci; de Theophilo Braga; Aubrey Bell; J. J. Nunes; Lidley Cintra; etc.) e também com os de algumas edições parciais (de F. A. Varnhagen: T. Braga; Rodrigues Lapa; Hernani Cidade; Segismundo Spina; Menéndez pidal; etc.), Leodegário Azevedo Fº procede a uma exegese critico filológica conduzida por um rigoroso critério cientifico.

O volume estrutura-se em três partes, "O Estabelecimento dos textos"; "As nove cantigas de Pero Meogo, seguidas de aparato critico" e "Da narrativa e da comunicação simbólica".Completa-o um Glossário Etimológico um Apêndice que registra a reprodução facsimilar dos manuscritos, e uma selecionada Bibliografia.-

Desde a discussão do nome do jogral em foco (Meogo ou Moogo?) até chegar ao sentido geral de cada cantiga, e à simbologia de seu repertório imagistico, o analista investiga cuidadosamente os esquemas métricos e rimicos; confronta as variantes apresentadas pelos vários manuscritos; examina a dinâmica dos refrões; o caráter narrativo de tais cantigas (distantes do gênero lírico puro, etc. etc. com a identificação desse "caráter narrativo", torna-se evidente a vinculação das cantigas de Pero Meogo com os "cantares de amigos –tipos como o núcleo inicial das narrativas que, na Idade Média, surgem na Península Ibérica.

Unindo, portanto, o aparatocritico –filológico (fundamental para o estabelecimento dos textos)a uma clara percepção dos valores literários (via de regra ignorados em estudos dessa natureza), Leodegário Azevedo Fº realiza, com as cantigas de Pero Meogo,um trabalho de exegese que, dentro das atuais diretrizes do ensino, apresenta grande interesse não só para leitores vinculados à área dos estudos medievais como também para certo público não especializado.

Referimo-nos aos professores e estudantes do nível médio de 2º grau, os quais em face da nova regulamentação para o ensino do vernáculo (Lei de Diretrizes e Bases nº 5692/71) são obrigados ao enfoque da Literatura Brasileira relacionada com suas "raízes portuguesas". Enfoque novo que trouxe sérios problemas para a tarefa docente, esse relacionamento só poderá ser feito pelos professores a partir de um conhecimento mais acurado dos textos literários medievais e renascentistas, bem como dos nossos textos, principalmente da época colonial.

È no sentido desse conhecimento que vemos nesta recente publicação de Leodegário Azevedo Fº,um excelente material de estudos. Somam-se a ele (dentro da mesma necessidade de pesquisa para o novo ensino de Literatura Brasileira e Portuguesa) publicações recentes como: Camões e a Poesia brasileira, de Gilberto Mendonça Telles; Camões e Manuel bandeira de Jairo José Xavier; Camões de Cordel de Joel Pontes; etc. Enfim, há todo um complexo campo de estudos a serem realizados a serem realizados no âmbito exigido pelas novas diretrizes do ensino brasileiro no que se refere às literaturas em línguas portuguesa.

É no sentido desses estudos que, a nosso ver, o trabalho ora realizado por Leodegário neste As Contigas de pero Meogo, apresenta diversificados interesses: como fonte segura para o conhecimento dos textos de Pero Meogo; como exemplo de aplicação rigorosa de uma técnica especifica para certa investigação de textos (área da ...[ilegível] edótica);como meio conhecimento dos códices de Pero Meogo em (pela reprodução facsimilar em Apêndice); com possibilidade de entrosamento entre comentário filológico análise literária(veja-se,por exemplo,a interpretação dos símbolos);como indicação da bibliografia especializada que se apresenta um excelente campo de pesquisa etc.

Sem dúvida já entramos sem uma nova era no que diz respeito à orientação dos estudos lingüísticos e literários.Urge que nos adaptemos definitivamente às novas e complexas exigências.Com estas Cantigas de pero Meogo o professor Leodegário de Azevedo Fº oferece aos interessados um proveitoso material de trabalho,não só para os estudos da lírica galego-portuguesa,como para o que se precisa descobrir como “raízes portuguesas” da literatura brasileira.

Leodegário A. de Azevedo Filho, As Cantigas de Pero Meogo (Coleção Oskar Nobiling) Rio de Janeiro, Edições Gernasa / Sociedade Brasileira de Língua e Literatura 1974.

1975 – n. 457 – p.6

TRÊS PERSONAGENS Á PROCURA DO EU

Maria Odília Leal MCBRIDE

Este estudo foi objeto de discussão no 16º Encontro de Professores de Português na América do Norte, realizado em St. Louis, Missouri. O trabalho foi relatado pelo escritor mineiro Heitor Martins, funcionando como "clairman" da sessão a professora Ivana Versiani, da Universidade de Toronto.

"O Marinheiro" foi publicado pela primeira vez em 1915, no primeiro número do "Orpheo". Fernando Pessoa parece ter visto nesta sua obra característica de criação experimental.

Os críticos têm deixado de lado este drama que Antônio Saraiva definiu como "maravilhoso poema dialogal em prosa lírica, mas carecente de verdadeira força dramática". (1) Não é raro encontrarmos referencias a "O Marinheiro", mas trata-se quase sempre de alusões passageiras como –se os críticos se dessem conta da importância do drama, mas não se decidissem quanto ao melhor ângulo de interpretação. De fato o texto é ambíguo, fugidio e o que parece uma interpretação adequada hoje poderá revelar-se completamente descabida amanhã

A primeira leitura desta peça causa perplexidade e inquietação. Leituras que se seguem produzem cansaço pelo que aparentemente não são mais do que repetições tediosas e inúteis .Mas ao fim de muitas leituras o texto parece desdobrar-se em possibilidades infinitas de tal forma, que um dos problemas que apresenta é a escolha do tema, a discutir. Creio mesmo que é impossível isolar um tema, já que os temas se apresentam tão unidos que diria que não há vários temas, mais um único, que ao se desenvolver parece surgir como um outro, numa metamorfose que se repete continuamente.

"O Marinheiro" é um drama "estático" como o classificado o autor, em um ato, uma cena. O cenário é um quarto circular de um castelo antigo. De uma única janela, alta e estreita, avista-se um pedaço do mar entre dois montes afastados. No quarto, iluminado por quatro tochas, encontram-se três donzelas que velam uma jovem morta. O corpo repousa em um caixão colocado ao centro do quarto. Um resto de luar indica a hora noturna, já sugerida pelas circunstâncias.

Toda a ação da peça consiste na conversa entre as donzelas, sua única ocupação durante o tempo que dura o velório. De resto há coincidência entre a duração do drama e a noite de vela. Aparentemente entediadas, as veladoras começam, com alguma hesitação, a contar umas às outras aspectos de sua vida passada. A primeira veladora diz a principio: "Eu era pequenina. Colhia flores todo dia e antes de adormecer pedia que não mas tirassem".(2) Mais adiante já parece duvidar de ter vivido este passado: "Foi decerto assim que ali vivemos, eu e não sei se mais alguém...Dizei-me que isto foi verdade para que eu não tenha de chorar...."(pág.443).

Cada uma das donzelas manifestara por sua vez, primeiro a certeza do passado, logo a dúvida de que o viveram de fato. As veladoras, que querem evocar o passado para "esquecerem", sabem que o passado não é senão um sonho..."diz a primeira veladora(pág.442).

A insegurança das personagens quanto ao passado cria uma atmosfera ambígua, angustiante. Além disso o "passado" que as donzelas evocam e que inclui sempre bosque, fontes, rios ou o mar, é um passado incolor, abstrato, em que os aspectos da natureza aparecem como arquétipos. As donzelas não evocam a natureza tal como a conhecem os seres comuns (até

mesmo os seres ficcionais), evocam ao contrario uma natureza idealizada, ou para usar uma concepção platônica, recordam não os reflexos da natureza, mas a sua Idéia primeira.

Quando evocam o passado as donzelas vêem-se a si mesmas no passado. E pouco a pouco o seu eu começa a se fragmentar entre o eu presente e o eu passado. “O eu que outrora fui já não se lembra de quem sou”. (pág. 444).Com estas palavras a segunda veladora sugere que o eu de outrora é um ser independente do eu de hoje. O problema se complica se levamos em conta o que diz a mesma veladora: “Se olho para o presente com muita atenção, parece-me que ele já passou... (pág. 442-).Logo, de acordo com a segunda veladora, o passado é um sonho e o presente como tal não existe.

“As minhas palavras presentes, mal eu as diga, pertencerão logo ao passado, ficarão fora de mim, não sei onde, rígidas e fatais...” (pág.444). A terceira veladora não só confirma o que foi dito pela companheira, como também vem anunciar que a fragmentação do eu é ainda mais aguda do que aquela pressentida pela companheira. Não apenas existe cisão entre o eu de cada momento passado, (o presente não sendo mais do que um passado mais recente),mas fragmentam-se os seres em suas partes componentes, mãos , pés, dentes, e em suas ações, palavras e sorriso: “Quando eu sorria, os meus dentes eram misteriosos na água...Tinham um sorriso só deles, independente de meu” (pág.444).

Vemos assim que o tema da evocação do passado se desdobra em outro tema relacionado: o da existência do eu como característica de unidade e de continuidade. Se levarmos em conta a presença da água no passado das veladoras, não poderemos deixar de pensar no rio de Heráclito. Segundo Hans Meyerhoff, no livro Time in Literature, Heráclito foi o primeiro que considerou a impossibilidade de mergulharmos no mesmo eu que somos duas vezes. Meyerhoff estende a pergunta ao ser: podemos nos contemplar o mesmo eu que somos duas vezes? Já que existimos no tempo e; com o tempo mudamos continuamente, este eu que existe em função da dimensão temporal terá características de unidade, de continuidade ou mesmo de identidade? Diz Meyerlroff: “what if anything,justifies the common belief that there is such a thing as a person, a self, or human life exhibiting some sense of continuity,identily or structural unity,in the midst and throughout the kaleidoscopic changes characteristic of the physical body momentary experience,and memory?” (3) O mesmo autor explica que esta é uma pergunta metafísica que vem sendo feita pelos grandes pensadores no curso da historia intelectual da humanidade. E, no entanto a vida moderna veio exacerbar esta pergunta, pois mais do que nunca o homen, e especialmente o habitante das grandes metrópoles, presencia mudanças constantes ao seu redor em si mesmo. Se tomarmos em consideração o fato de que um dos heterônimos de Fernando Pessoa se chamava Álvaro de Campos, não nos será difícil ver em “O Marinheiro” um estudo da angústia metafísica do homen moderno, apesar do cenário. A meu ver aquilo que Arnold Hauser diz do impressionismo se aplica ao drama das veladoras e constitui um argumento a mais em favor da sua modernidade: “The dominion of the moment over permanence and continuity,the feeliing that every phenomenon is a fleeting and never to be repeated constellation,a wave gliding away on the river into which “one cannot step twice”, is the simplest form to which impressionism can be repuced”.(4)

As personagens de “O Marinheiro” parecem contemplar objetivamente o momento que passa e o eu que passa com ele. A tragédia das veladoras é precisamente este contemplar-se objetivamente .Em lugar de viver vêem-se vivendo. Como seu criador deixam que a razão domine todas as outras funções do ser, a saber a sensibilidade e a imaginação e perdem nesta contemplação o eu como entidade vivente. A primeira veladora reconhece esta verdade quando diz: “Custa tanto a saber o que se sente quando reparamos em nós!...Mesmo viver sabe a custar tanto quando se da por isso...Falai, portanto, sem reparartes que existis...” (pág. 444).

O drama das veladoras é um reflexo da tragédia do autor de “Autopsicografia”, a marca mais forte não do autor de Mensagem, mas a de seu heterônimo Álvaro De Campos. Ele é o

poeta dos temas modernos de tédio e de torpor apreendidos com tal objetividade que no dizer de Antônio Saraiva: "...problematiza e dinamiza a unidade do eu, arreda a cômoda metafísica da substancialidade psicológica e leva-nos ao limiar do conceito moderno do eu como projecto de vida e refazer-se o nó de sociabilidade". (5) .Pode-se dizer que através desta auto-contemplação objetiva, as veladoras buscam saber quem são, por que são. Mas o método de que se utilizam e paradoxalmente uma tentativa de auto-identificação que resulta em auto-aniquilação. Querendo captar o eu através da razão, as donzelas acabam por perder a unidade e a identidade do eu. Quem sou destes eus que existem em momentos diferentes? Assim é para que as veladoras como para Álvaro de campos, o ser é uma "série de contas-entes ligadas por fio-memória".

E no entanto o eu existe com características de continuidade, de unidade e de identidade. Apenas não é possível captá-lo por meio da razão .Wylie Sypher, no livro Loss of the Self, in Moden Literature and Art, afirma que segundo Bérgson o eu perdura, mas pode apenas ser vido, nunca apreendido pela razão: "... Bergson insists that reason makes dupes of us by reducing experiences to ideas that are abstractions. Since the self is an endless change of sensibility, the authentic selfhood can only be lived, not thought; our real existence must be sought in the shifting currents of our most immediate consciousness. Any other formula for the self is merely puto on, like ready-made clothes that do not fit. To think of one's self as having a single clear identity is to translate our existenceinto a mere logical reconstruction, to transpose the data of experiences into concepts that are extra neous to the data themselves". (6)

Um dos aspectos problemáticos de "O Marinheiro" é o titulo do drama: por que "O Marinheiro" se as donzelas são as personagens da peça? Acho que a explicação está no fato de que "O Marinheiro" é em realidade dois dramas: um drama-moldura – o das donzelas – e um drama central – o do marinheiro.

Diz a segunda veladora que, certa vez no passado, viu a vela de um navio, e que, depois que esta passou, ela começou a ter o sonho do marinheiro .Um marinheiro naufrago em uma ilha deserta passa os dias recordando a pátria perdida. Como essa lembrança lhe causasse pena, começou a inventar uma pátria uma pátria toda nova. Depois de muito tempo, quando já tinha criado todo um passado artificial até os menores detalhes, cansou-se do passatempo e resolveu evocar sua pátria verdadeira. Mas para sua surpresa verificou que já não podia recordar-se da pátria verdadeira.

O conto do marinheiro é uma repetição do drama das veladoras. Cansados do momento presente, vazios de acontecimentos tanto a ilha deserta como o quarto circular, o marinheiro e as donzelas evocam o passado para esquecerem o presente .O passado, dizem as veladoras, é "um sonho", e o marinheiro leva essa definição ao extremo perdendo toda a memória do passado. Quer dizer, se o passado é sonho, se é intangível, então é também "irreal" como o "nada" que ao fim constitui o passado do marinheiro.

O clímax do drama ocorre quando a segunda veladora começa a crer que errou ao sonhar o marinheiro: "Tenho um medo disforme de que Deus tenha proibido o meu sonho" (pág. 448). A mesma veladora expressa o medo de que o seu sonho tenha acordado alguém. De fato, a veladora se sente habilitada por um outro alguém: "Não sinto nada...Sinto as minhas sensações como uma coisa que se sente ....Quem é que eu estou sendo? Quem é que esta falando com a minha voz?... Ah, escutai ...(pág. 451)Já antes a veladora tinha expressado explicitamente outro temor: "Diz-me uma coisa real nisto tudo marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...(pág. 449).

Em outros de seus poemas Fernando Pessoa sugere: a possibilidade de que "alguém" vive dentro de nós, ou de que somos o sonho de outrem. A esse respeito diz Jacinto Prado Coelho: "Fernando Pessoa também se crê manifestação efêmera ou símbolo de Alguém que

desconhece, escravo de “uma outra vida” que nele vive e pergunta de quem será o arauto, a quem pertence o que julga ser: de qualquer forma afirma-se grato: “Ao de quem, sou, erguido / Símbolo”. (7)

Anteriormente fiz menção ao caráter idealizado do passado evocado pelas donzelas. Também o passado fictício do marinheiro é idealizado, que é também uma invenção, pode ser interpretada como uma aspiração platônica a uma Supra-realidade.

1975 – n. 460 – p. 09

O TEATRO DE PAÇO D' ARCOS – II

Oscar MENDES

O segundo ciclo do teatro de Paço d'Arcos compõe-se também de quatro peças, duas das quais, "A filha de Elba desapareceu" e "O crime inútil", ainda inéditas por motivo de censura teatral, e "O braço da Justiça" e "Antepassados vendem-se", já representadas. Há aqui, como aconteceu com o segundo ciclo de contos, uma modificação técnica na carpintaria teatral, de feição mais moderna e mais livre, sem preocupação, porém, extravagâncias para o gosto de determinado público que faz questão de passar por atualizado. A dialogação tornou-se mais viva e mais condensada e nas duas peças, principalmente, a crítica social e mais acerba, mais ferina, de âmbito mais universal.

"A filha da Elba desapareceu" é uma peca de tema político, em que se critica o sobe-e-desce de oligarcas e libertadores, numa república que o autor se afasta de seu país, colocando-a algures na América Latina. A sátira é linear: o chefe do momento é apeado do poder, sob acusação de ditatorialismo, pelo rival que se diz puro democrata e inimigo dos totalitarismos; passado algum tempo de governação, o libertador, transformado em segundo ditador, afunda-se em incapacidade governativa e o povo suspira pele volta do ex-ditador. Comanda este outra revolução e manda aplicar ao libertador o castigo sumario que este anteriormente lhe destinara: o fuzilamento, que não se efetuara, e claro, graças ao um golpe hábil do autor para manter a continuidade da peça. A inversão de papeis e a identidade de situações mostram o que há de incoerente e de ridiculamente trágico na política. E quando a mulher do primeiro ditador, regressado ao poder, interfere, junto ao marido, para poupar ao menos o chefe da Propaganda, com o argumento: "*nunca houve homem mais nobre, mais sincero, mais generoso*", o déspota reinstalado no poder replica-se, com cínico realismo: "*Mas que tem a sinceridade, a nobreza, a generosidade com a política?*"

Não menos realista a sua afirmação, filha certamente das suas experiências vividas, de que "*as alocuções ao povo são sempre iguais, as palavras são sempre as mesmas*". Basta, na verdade, ler-se os discursos de propaganda eleitoral...

A sátira mais lanhante aos Fouchês e Talleyrands de todas as convulsões políticas se faz na figura do Promotor de Justiça, que passa de governo a governo oposto, sempre servil e a proferir frases sentenciosas de balofo patriotismo e de pretensa retidão. Dessa transformação de libertadores em ditadores e vice-versa se conclui que se o poder sempre corrompe, o poder absoluto corrompe absolutamente e que, na política, a incoerência é "son moindre defaut".

Talvez seja o "Crime Inútil" a mais tensa das peças de Paço d'Arcos e a de menor número de personagens. Usando do mesmo recurso da inversão do tempo nos dois primeiros atos, a igual de "O Tempo e os Conwyas" de Priestley, mostra-nos a situação de três homens e uma mulher, isolados numa casa remota, onde se refugiaram, após a fuga dum presídio em que os homens estavam detidos como revolucionários. A mulher, única personagem feminina da peça, ajudara-os na evasão e partilha com eles agora o forçado esconderijo.

A rudeza e o autoritarismo tirânico do chefe, o coquetismo da mulher, sua amante, a concupiscência exacerbada dos outros dois homens, conduzem a uma situação-limite que se resolve com um crime: a eliminação do chefe. Qual a utilidade desse crime, o seu objetivo? É o que a justiça humana quer saber. E como só pode julgar pelas aparências, quando não existe a confissão voluntária, condena a morte os culpados do crime. Mas a outra justiça, a que julga as intenções, os íntimos motivos, a que desce aos desvãos do subconsciente. E esta surge, após a morte dos condenados, num julgamento além-túmulo, em que um ex-diretor da Polícia Judiciária, prestando mesmo serviço terreno na eternidade, procura arrancar dos três culpados

a verdade sobre o objetivo do crime. Os motivos do furriel parecem fáceis de compreender. Os do tenente quase chegam a satisfazer o julgador: “porque estavam enjaulados”. Mas os da amante do capitão, cúmplice também dos assassinos do homem a quem dera tantas provas de amor? O enigma da alma feminina permanece.

A exacerbação das paixões e sentimentos nos personagens é salientada na peça, dando-lhe vibração, tensão, exasperante angústia, pelo dialogo conciso, incisivo, direto, descarnado, em que as frases retinem como espadas em duelos. E acutilam, ferem, aniquilam sentimentos e ilusões.

Creio que, em “O braço da Justiça”, apresenta Paço d’Arcos a sua sátira social mais ajustada e mais impiedosa. Os interesses particulares que procuram sobrepor-se aos gerais e humanos, os interesses das grandes empresas, as marchas e ardis da advocacia, do jornalismo e da propaganda, a burocracia, as razões dos Estado, o servilismo, as injustiças e descriminações que a cobiça do dinheiro e a concupiscência da carne praticam a cada passo, a justiça a serviço das paixões mesquinhas, tudo lhe passa no crivo da ironia mordaz, que se traduz, não apenas em frases, mas na ação dos personagens que definem e põem a nu, nas suas baixezas e mesquinharias, no egoísmo, na crueldade com que defendem o seu quinhão de carne ou seu osso. E todos esses interesses e paixões sem nobreza e sem dignidade com que se concluem para afastar, ocultar, sufocar mesmo, a verdade.

Há muito humor negro no episódio central da identificação do braço restante de um pavoroso desastre de aviação. A quem pertence? Ao comandante do avião? Ao banqueiro em bancarrota? Ao criado de bordo? A algum outro passageiro? A verdade é revelada pela pobre mãe do criado de bordo. O braço é de seu filho, reconheceu-o por um defeito no dedo. Mais os grandes interesses gritam mais alto, o próprio Estado intervém, e a pobre mãe terá que esperar que a lenta e cumprida burocracia declare que seu filho morreu realmente, para poder receber os magros dinheiros da pensão. É que o braço sobrante é atribuído ao banqueiro e fazem-lhes as exéquias solenes, para prova necessárias do seu falecimento e salvaguarda de todos os interesses conjugados e menosprezo da verdade única e simples.

Com encenação e técnica mais avançadas, mostra-se a derradeira peça desse segundo ciclo. Com “Antepassados, vendem-se”, consegue Paço d’Arcos, com sóbria arte, condensar, nas curtas horas de uma representação, mais de um século da vida portuguesa, através de sucessivas gerações de uma família da alta burguesia, nobilitada pela força do dinheiro, em *flashes* rápidos mas nítidos, fixa os momentos-cumes da vida dessa família, mostrando-a no seu apogeu e depois na sua fatal decadência, decorrente do próprio enfraquecimento de caráter de cada um de seus chefes. As virtudes burguesas vão sendo cada vez mais superadas e substituídas pelos vícios burgueses. E todo o esplendor dos momentos de poderio e culminância, de fastígio e abastança, como que se omibiliza nos retratos em pose, retratos que o próprio descendente mais recente, à mingua de recursos, resolve vender por míseros contos de reis a uma adeleira, parte que, revendidos, passem a ornamentar alguma parede vazia de sala de conselho de banco, ou outra qualquer parede de sala de novo-rico que, subindo da plebe, vai agora, por sua vez, realizando a sua ascensão social. É a roda da azenha no seu ritmo regular de subida e descida.

Como nos seus contos do segundo ciclo e nestas peças de renovada técnica, Paço d’Arcos “deu a palavra à vida – e calou-se”, na feliz síntese do crítico Cristiano Lima, isto é, a sua ironia e seu sarcasmo surgem das situações mais do que das palavras. Se estas situações se mostram seu tanto quanto caricaturais, sente-se, por traz da caricatura, o doloroso drama da decadência, da demolidora ação do tempo, a tragédia da deteriorização dos caracteres, da desintegração dos impérios, políticos ou financeiros. Farsa-trágica, chamou o autor. E com razão: no momento mesmo em que o riso explode, ecoa em tom de soluço. E as lágrimas que possa provocar são as lágrimas com salsugem de dor. O sarcasmo que grita no próprio titulo, ressoa em timbre de amarga tristeza a lástima.

Mas a lição a tirar dessa pessimística visão de fatal decadência é de desespero e descrença? Parece que não. Gugu, o degenerado derradeiro rebento da outrora opulenta família Sobreda, vai pelo trabalho que dignifica o homem, retomar a sisífica tarefa da criatura humana na terra. O ciclo da vida humana obedece às leis da natureza: nascer e morrer, começar e acabar, para recomeçar e tornar a acabar. Gira que gira, a azenha...

O fino psicólogo da alma feminina, o analista grave da vida social e da classe burguesa, o ironista sutil das contradições e fingimentos da criatura humana, o sarcasta impiedoso de uma sociedade que vive mais de respeitabilidade que de respeito, o homem de sensibilidade que se curva, compreensivo e comovido, sobre as dores e sofrimentos dos humilhados e ofendidos, encontra-se, de novo, nas peças de teatro, compondo a figura total do escritor e do artista que levou a cabo, na literatura portuguesa deste século, uma obra que os méritos positivos sobrelevam de muito os defeitos inerentes a toda obra humana e se firma em base de coerência, de variedade criadora, de dignidade artística, de insubmissão aos ditames das modas literárias do momento, bases das quais não são muitos os quem se podem orgulhar.

Bem razão tem o escritor e crítico teatral Duarte Ivo Cruz, que consagrou, não faz muito, longa e lúcida analise a obra teatral de Paço d'Arcos (Duarte Ivo Cruz - "O teatro de Joaquim Paço d'Arcos – Ensaio interpretativo e critico" – Livraria Cruz – Braga – 1965), ao salientar que ela pode ser considerada "um dos mais conseguidos momentos do teatro português contemporâneo"

(Do livro: "Um brasileiro lê Paço d'Arcos"
- Oscar Mendes – Parceria Antonio
Maria Pereira – Lisboa – 1972).

1975 – n. 463 – p. 3

UMA POSSÍVEL FONTE DE A RELÍQUIA

Joaquim Montezuma de CARVALHO

No dia 25 de novembro de 1970, o prof. Ernesto Guerra Da Cal, de visita a Moçambique, proferiu na "Sociedade de Estudos" uma conferência sobre "A Relíquia, romance picaresco e cervantesco". Todos conhecem o enredo – o exemplo – deste romance, disse então o prof. Da Cal, resumindo-o: "Teodorico Raposa, sobrinho de D. Patrocínio das Neves – uma velha solteira riquíssima e beatíssima – é um velhaco devasso e incrédulo cujo único objetivo na vida é satisfazer, numa existência de bacharel ocioso e parasitário, os impulsos lascivos da sua carne pecadora. Para regrar os seus propósitos, finge desde a primeira infância – quando na orfandade foi recolhido pela tia na sua casa a mais erassa carolice com o intuito de chegar a ser o seu herdeiro universal. Sabendo que a Igreja e a sua mais temível rival, redobra em ardores na disputa do testamento, chegando, no exagero fingido da sua piedade e da sua castidade, e um verdadeiro delírio de hipocrisia. A Titi era uma virgem seca, maligna e desconfiada "para quem – segundo o Raposão – todas as ações humanas passadas fora dos portais das igrejas consistiam em andar atrás de calças ou andar atrás de saias, e ambos estes doces impulsos naturais lhe eram igualmente ortilosos. "E até quase achava a natureza obscena por ter criado dois sexos". Isto obriga o Raposo a extremar a sua raposia, num divertido e sutil jogo de astúcia entre tia e sobrinho. A vasa triunfal de Teodorico, para assegurar definitivamente a herança, e uma peregrinação aos Santos Lugares da Palestina, donde promete trazer a tia "uma tremenda relíquia" que lhe garanta a saúde do corpo na terra e a gloriosa certeza dum lugar para a alma no céu. Para o Raposo essa devota peregrinação transforma-se numa odisséia de lubricidade tem em Alexandria amores com uma luveira de fácil e comercial virtude, que no momento da separação lhe entrega como lembrança erótica uma camisa de noite com uma ardentíssima dedicatória, prendida por um alfinete.O ímpio peregrino conhece em Malta um doutíssimo arqueólogo alemão, Doutor Topsius, com quem acamarada para a viagem a Palestina. E num lugar de deserto da Judéia o Raposo encontra uma certa árvore de espinhos, que o sábio prussiano lhe garante ser a mesma da que se fez a Coroa que, apresentada como se fosse a autentica da Paixão de Jesus, será a relíquia para a tia. Numa noite de acampamento perto de Jerusalém, o Raposo tem., "Deus ex machina", um sonho ao visão miraculosa – já veremos que isto fica interminado – em que, numa viagem de retrocesso de 19 séculos no tempo, maravilhosamente testemunha o processo e morte na Cruz, de Jesus, Filho de Maria, chamado o Cristo. Teodorico volta para Lisboa, com a relíquia, chave da sua fortuna – mas ai! Infelizmente na viagem há uma funesta troca de embrulho da Coroa de Espinhos com a da camisa de Mary (exteriormente muito parecidos) – e quando o peregrino abre o seu sagrado pacote no oratório da Titi em vez da Santa relíquia o que aparece é a pecaminosa camisa da luveira, "cheirando a violetas e a amor" – e ornada com a sensualíssima dedicatória. O herói é ignominiosamente escorraçado da casa da devota D. Patrocínio e fica na rua, e na miséria".

Este o essencial do gracioso enredo Queirósiano. Falta apenas observar que, no momento da troca de embrulhos e da confusão, faltou Raposo a coragem de continuar a mentir. Por isso, o prof. Da Cal evidenerou esse pormenor: "A perda dos quantiosos contos de G. Godinho dos quais fora oprobiosamente esbulhado resultara de ter-lhe faltado nesse momento critico a coragem de afirmar: "Sim! – monologa Teodorico – Quando em vez duma

coroa de martírio aparecera, sobre o altar da titi uma camisa de pecado eu deveria ter gritado com segurança: “Eis a Relíquia. Quis fazer a surpresa. Não é a Coroa de Espinhos. É melhor! É a camisa de Santa Maria Madalena!... Deu-ma ela no deserto...”

Esta historia picaresca pertence a Eça de Queirós.Mas verdadeiramente pertencer-lhe a sem pagar direitos aduaneiros? Não existira um poderoso antecedente? Julgo que sim. Há dias há “Comentários Reates que se editaram em Lisboa no remoto ano de 1609, e são perene obra de Inca Garcils de la Veja (1539-1616),”el representante mais insigne de la literatura del ferú”, no justo dizer de Aurélio Miro,Quesada. Li essa historia do perdido império inca em edição da Emecê, de Buenos Aires, 1942.Para Jorge Luis Borges, para quem não há nada de novo no mundo, a única originalidade é o “arranjo” ou nova disposição” do já pré-existente.

Em “Comentários Reales”, livro VIII, capitulo 21: - “Diferencias de Papagayos y su mucho hablar”, deparei com que Inca Garcilaso de la Veja, ao tratar e sua dos papagaios dos Antis e sua rica plumagem, se recordou duma sua leitura:

“de lãs quales plumas, por ser tan hernosas, tomó el famoso Juan Bocacio el argumento para la graciosa novela de frate Cipolla”. Este Juan Boccacio, escrito à espanhola, e Giovanni Boccacio (1313-1375), autor dos cem contos burlescos de “11 Decamerone”, onde o autor italiano, sempre lido, descarregou o seu astucioso anti-etericalismo com mais enxofre que todo o Vesúvio em erupção .O inca possui as obras de Boccacio na sua biblioteca, conforme descrição notarial do espolio feita no dia imediato ao da sua morte em Córdova, Espanha.

Procurei a historia de “Trate Cipolla” ou Frade Cebola, também conhecida pelo nome “O irmão Esmoler”, conto que se acha na Sexta Jornada, como décima narrativa, do “11Decamerone”.Se Eça de Queirós tivesse vivido nessa Florença do século XIX, seria o autor deste conto...O Frade Cebola é um religioso de pequena estatura, inflamado, de cor ruiva.

Astucioso e inteligente.Um “raposo” cheio de manha. Quer alcançar donativos, umas esmolas, com um “conto” espetacular: diz possuir uma pluma do Arcanjo São Gabriel que este, no dia da Anunciação, deixou cair no quarto da Virgem Maria. Era uma burla. Trata-se duma vulgar pena de papagaio. Uns garotos roubam-lhe a pluma e em substituição deita-lhe nos bolsos dois pedaços de carvão. O Frade Cebola está no púlpito. Conta a sua historia como algo verídico, algo que encontrou na sua peregrinação pela Terra Santa. Leva as mãos aos bolsos.Não encontra a pluma, mas dois pedaços de carvão. Não se desmancha em pleno sermão, com os olhos dos fieis a arder de curiosidade. Calmo, imensamente calmo (com a hipocrisia que in extremis faltou ao lusitano Raposão) o pequeno e vermelho frade Cebola explica a assistência atordoada que aqueles carvãos...serviram para assar São Lourenço e são duas relíquias ainda mais valiosa que a pluma! E com esta serenidade e hipocrisia sem limite; frade Cebola, “frade Cipolla”, à italiana, conclui o seu ungido sermão e alcança mais esmolas do que nunca! As “massas” que Teodorico Raposo não conseguiu da Titi.

Não andara na novela da Eça de Queirós um eco, ligeiramente alterado, desde “gracioso” conto de Boccacio e que um dia fez rir o melancólico Inca?

Creio que sim.

1975 – n. 466 – p. 4

BOLOR: ROMANCE LABIRINTO

O ser humano, uma vez no mundo, sente-se jogado numa realidade amorfa que passa a significar à medida que se torna conhecida. A compreensão dessa realidade se faz sentir em toda a sua complexidade no exato instante do nascimento da linguagem.

"Le langage re-produit la realité. Celà està entendre de la manière la plus littèrale: la realité est produit à nouveau par le truchement du langage. "(...) Le langage reproduit le monde, mais en le soumettant a son organization proper."(…)

"C'est en effet dans et par la langue qu'individu et sociéte se determinant mutuellement. (…)C'est pourquoi tant de mythologies, ayant à expliquer qu'a l'aube des temps quelque chose ait pu naitre de rien,ont posé comme príncipe createur du monde cette essence immatérielle et souveraine, la Parole.(…) La société n'est possible que par la langue; et par la langue aussi I'individu. (…)Pourquoi I'individu et la societ sont-ils,ensemble et de la meme necessité, fondés dans la langue?

"Parce que lê langage represente la forme la plus haute d'une faculte qui est inherente à la condition humaine, la faculte de symboliser". Isto é, "d'etablir um rapport de "signification" entre quelque chose et quelque chose d'autre"(1).

Essa ordenação do mundo através da palavra é diferente de homem para homem, de grupo social para grupo social, mas sempre tendo em vista a formação de "cosmos" através da informação do "caos" dado. A mais complexa ordenação do mundo se realiza pela linguagem de segundo grau, ou seja, aquela cuja função é recriar a realidade já fundada, já tornada significante: a palavra poética.

"El novelista", afirma Octavio Paz, "no demuestra ni cuenta: recrea um mundo. (...) por eso acude a los poderes rítmicos Del lenguaje y alas virtudes transmutadoras de la imagen. Su obra entera es uma imagem. Asi, por uma parte, imagina, poetisa: por la otra, describe lugares, hechos y almas".(2)

È isto o que acontece com o romance Bolor, de Augusto Abelaira. As palavras são, "uma forma, ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que, articulando-se, voltam a dar vida, sempre e de novo à forma inicial sob perspectiva diversas" (...) (3).

O romance Bolor já se inicia com a personagem-narrador desdobrada, ao mesmo tempo, em sujeito e objeto da elocução, ou seja, a refletir sobre o seu próprio ato de narração. O Presente e o Futuro do Próprio livro (daquele que está sendo escrito pela personagem) não só estão visualizados no discurso através dos tempos verbais como pela atualização de um código temporal: por intermédio da notação de dias e meses e, ainda, através do deverbal "hoje".

"Olho para o papel branco" (...).

(...)pergunto-me: daqui a dois, a três, a quatro meses...terei escrito uns milhares de palavras. Que palavras?"

"E fico perturbado (...)":

"Como saber se nela, hoje e durante um ou dois meses ainda branca e situada no futuro,embora um futuro espacial eu não contarei (não terei contado) coisas de cortar o coração?" (4)

É preciso agora atentarmos para a dupla ambigüidade do discurso narrativo,a fim de propormos uma significação ao romance de Augusto Abelaira:

A---O "hoje"e a numeração mensal (11 de dezembro, 16 de janeiro, 2 de abril etc.), atualizados no plano do discurso ,não mantém uma correspondência real com o plano do referente. Quando a personagem diz hoje, não significa o dia real assinalado no inicio do capitulo, se assim podemos nos referir a cada dia.

B ---A numeração mensal se faz ambígua no plano do discurso narrativo.

Tomemos como exemplo as conotações dadas a paginas 115 e ao dia... 10 de dezembro. O que existe formalmente é um romance que se inicia no dia 11 de dezembro --- as anotações mensais são apresentadas em destaque no inicio de cada unidade—propondo na primeira página do livro, referida pelo próprio narrador, que corresponde a pagina 9 do romance; problemas da pagina 115,entretanto,não há nada do que fora proposto no inicio do romance,e , na página continua – 117- há a apresentação de uma data

afirma a narração seria quando o romance se iniciara realmente: não no dia 11 de dezembro como se dizia na primeira página-logo:

"Esbarra-se sempre na mentira enquanto se está na narrativa. Dizer verdades é mentir".(5)

Tomemos agora a primeira proposição espaço-temporal. Como já dissemos, o romance se inicia sintagmaticamente como o dia 11 de dezembro e a personagem masculina (devido ao morfema zero de masculino):

"Eu, antecipadamente sabedor da inutilidade das linhas que neste momento ainda não redigi". (...) (6)

Anunciando o que haverá no futuro, ou seja, no espaço da pagina 115.Colocando-se em relevo a página 115, há uma personagem feminina(já que a própria mulher se identifica como tal dirigindo-se a seu interlocutor masculino)que preenche o espaço dessa página.

"Se, o faço, se procuro transformar-me em ti de modo a adivinhar o que há em mim, tua mulher, me escapa (...)". (7)

Mas não há data alguma atualizada e sim o sintagma "Sem Data".Na página 117, novamente sem data, há um discurso profundamente opaco onde o aspecto literal se mistura ao referencial, (8), e que não nos possibilita a disjunção masculina/feminino, por ausência de qualquer morfema atualizador de ambos.(9)

Deparamo –nos assim com um problema: qual é realmente o inicio do diário? A primeira página ou a página 117? (10) Objetivamente, temos uma ordem cronológica de leitura em que a data 11 de dezembro coincide com a 1º página do livro. Inicia que nos integra na totalidade da obra através das palavras, mas que propõe uma isotopia a pagina 117: página – chave que nos leva à entrada num labirinto total.

Temos assim, a partir da página 117, um labirinto criado pelo jogo espaço (da página) e tempo (relativo ao ato de escrever).

Percebe-se, no decorrer da leitura, que não há um único diário –que corresponderia ao romance Bolor---sendo escrito por todas as personagens. Mas sim um primeiro diário (o de Humberto)que é o suporte para que o outro/os outros diários surjam. Tanto o de Maria dos Remédios, como o de Aleixo.

Bolor brota como um terceiro texto-síntese. È a concatenação das páginas e dias, provocando um imbricamento de todos diários num único livro.

A partir dessas bifurcações, já não nos é possível ter um único "fio" de ligação entre os elementos constituídos do enunciado. Ao mesmo tempo que pode ser considerado o livro central — por resumir em si o problema de todas as personagens—o romance se plasma com um complexo labirinto. Pois, apresenta-se ao leitor uma serie de perguntas irrefutáveis relativas ao tempo, espaço e personagem, dando, assim, à obra uma maior universidade .(11).O nosso regresso—de leitor—para um ponto de partida se apresenta também impraticável.

O espaço-página está bloqueado pela palavra. È a função metalingüística, proporcionando a função literal do discurso que cria esse labirinto de palavra provocando a volta da palavra sobre si mesma. O "fio" que vem sendo proposto pela narração bloqueia de maneira completa a página 117 (ao ser estabelecida a complexidade do código temporal).

O romance alcança seu mais alto grau de conotação. Há a opacidade em vários níveis. Não é possível à volta nem no nível da personagem, nem do narrador, nem do leitor, nem mesmo do próprio autor. A caminhada é irreversível.

Com referencia ainda ao aspecto labiríntico do livro, vemos, numa análise de um nível mais profundo, atualizada a primeira de duas estruturas míticas que abordaremos: a de Teseu e o Minotauro. (12)

Há uma diferença básica inicial. No mito: Teseu, por receber o fio de Ariadne, antecipadamente à entrada no labirinto, sabe como voltar. O espaço não lhe acarreta a destruição. Em Bolor por ser o fio dado no centro do romance (página 117), sem, pois, uma contigüidade temporal, provoca impossibilidade de saída a que já fizemos menção. Dai toda a angústia existencial-inferida do próprio plano da palavra do ser humano preso ao mundo, às suas leis, sem ter liberdade de configurá-lo à sua maneira. Bolor constitui, justamente, uma tentativa de reencontro dessa liberdade através da ruptura pela/ da palavra. Essa ruptura ao nível da palavra e a criação de labirintos oferecem-nos uma configuração do ser humano livre de condicionamentos sociais, regedor das leis do universo. È essa liberdade que encerra, entretanto uma contradição. Trata-se de uma liberdade, até certo ponto,

condicionada, pois os elementos usados na recriação desse mundo são elementos imanentes ao próprio Mundo –palavras.

Todo ato de fala é uma atualização de elementos virtuais escolhidos do sistema da “langue”. Quando tornamos realidades, esses elementos já fazem parte intrínseca da “parole”. (13) Essa mesma estrutura bipolar língua /linguagem se faz presente no código em questão.

A invariante ----Não labirinto ----seria o paradigma da “langue”, onde os sintagmas em estado virtual estão prontos para serem atualizados. Mas se, inevitavelmente, a atualização Labirinto per si já propõe a ambigüidade do signo lingüístico, mais intenso ainda se faz no discurso em questão devido à compleição do código temporal e da combinação das páginas do livro síntese: diário.

Tomemos agora a ambigüidade proveniente da dupla mentira da narrativa:

A --- Mentira de uma personagem com relação à outra;

B --- mentira do narrador ao leitor.

As personagens duvidam de si mesmas duvidam uma da outra no ato mesmo da fala, com relação aos fatos referidos. Como também cada uma tenta esconder da outra o seu mundo através de seus diários individuais.

“Ora aquilo que me atrai em Pisa é que a Piazza Dei Miracoli foge à regra”.

(.....)

“Ah! Não te cheguei a dizer que nunca fui a Pisa?” (14).

Atentamos agora para a mentira do narrador em que não possibilitar, ao leitor, durante momento algum, à certeza do numero de diários e de seus verdadeiros autores. O que realmente importa é que esse duplo jogo de mentira/mentira (das personagens e do narrador) continue, pois cria uma nova ambigüidade, não possibilitando que o leitor encontre uma resposta. Cria-se com isso uma obra de abertura profundamente plurivoca.(15)

O discurso vai-se montando por si mesmo sem se preocupar com que o enunciado configura uma historia. O processo de enunciação é que importa. Palavras ganham sentido à medida que se concatenam contiguamente no plano linear do papel, enquanto remetem ao segundo nível da linguagem: o nível conotativo.

A casualidade fenomênica, além de não respeitada pela interpolação de meses e datas dispostos a-cronologicamente, é quebrada também pela confusão nominal de diversas personagens que nada mais são que variáveis de uma personagem total: invariante.

Maria dos Remédios ou Catarina ou Julieta ou Aleixo ou Humberto são realizações individuais (pelo menos quando à distinção proposta pelos diferentes nomes) de uma única personalidade. Durante o decorrer de toda estória há a confusão de uma personagem por outra, o que vem acentuar ainda mais função literal do romance.

Na fabula que Bolor conta não se faz presente à relação oral direta:

Emissor_____Mensagem_____Receptor

(Personagem A) (Palavra) (Personagem B), mas sim através de um suporte: papel, diário. Uma personagem não tem como retrucar, em seguida, ao que outra personagem propõe, mas sim através de um elemento mediador. Isso ocasiona uma opressão e um fechamento ainda maior de cada uma delas no se mundo. Cada personagem ao escrever o que a outra “disse” falseia a realidade da mesma, pois:

A__HÁ a introdução de um segundo redator comentando o que variável X ou Y disseram. Surge com isso uma comunicação de segundo grau.

B__ um segundo falseamento é proveniente do fato de serem personagens variáveis da denominamos anteriormente invariante.

O fator comprovante desse fato é a própria forma do romance: diário, onde só há a atuação de um narrador – personagem que o leitor pode identificar em várias outras personagens.

1975 – nº 466 – p. 09

NA PISTA DO MARFIM E DA MORTE

Oscar MENDES

Foi José Osório de Oliveira, o poligrafo português, tão amigo do Brasil (sua "Literatura Brasileira" é sempre legível) quem há anos me aconselhou a ler o escritor português africanista Ferreira da Costa, cujo livro, "Na pista do marfim e da morte", esgotava sucessivas edições, sua força descritiva, o seu vigor, o seu colorido, a pungente dor humana que o saturava todo. Neste momento em que a África Portuguesa se afoga, ao impacto das lutas tribais, relembro a figura desse escritor que soube fixar de maneira real e admirável os aspectos físicos e os dramas da terra africana. Lendo-se Ferreira da Costa compreende-se o entusiasmo de José Osório de Oliveira, que será compartilhado pelo leitor brasileiro ao saborear suas páginas plenas de vida, de dor, dê mistério e aventuras, num estilo que excita a imaginação pelo que nele há de força evocativa e descritiva, deliciando o ouvido pela sua harmonia e pelo ritmo cantante da frase. Não que se trate dum estilo apenas bonito, mas pela sua força, pela sua agilidade e pelo senso da beleza vocabular na disposição do período.

O Livro de Ferreira da Costa (NA PISTA DO MARFIM E DA MORTE – 10ª edição – Editora Educação Nacional – Porto – 1945), que prestou serviço vários anos como soldado na África, é ao mesmo tempo uma reportagem, um livro de memórias e uma obra de arte.- Jornalista que foi dar com os ossos nas terras quentes da África, sabe evocar com a rapidez do hábil colhedor de fatos as linhas essenciais e típicas duma paisagem, duma fisionomia, dum acontecimento. Mas a sua reportagem não se mostra como uma fria e objetiva fotografia de homens e fatos. Sentiu-a e viveu-a ele em plena carne e em pleno espírito. É, pois, também um livro de memórias. Diz ele, e é a verdade que ressalta ao tê-lo, no pórtico do livro:

"Este livro encerra pedaços de vida, jorros de sangue, imagens de uma juventude morta. Escrevi-o debruçado para a minha alma povoada por duendes saudosos, cheia de labirintos negros e de paisagens ricas de Sol, esquecido por momentos, da nostalgia que deprime, da morna existência que me quebranta".

Aqui temos, pois, o relato de suas aventuras na África, vividas intensa e profundamente. A terra misteriosa, trágica, escaldante, em que o homem branco sente-se afogar e morrer, como nos braços duma volúpia absorvente e exaustiva, surge em todo o seu amavio infeitiçante, em toda a sua beleza primitiva e esmagante, mundo caótico, povoado de duendes, de sombras, de agouros e ao mesmo tempo de luz cegante, de odores vertiginosos, de um feitiço histerizante de macumba.

Na paisagem toda inundada de sol implacável, toda caliginada de treva espessa e rumorejante, movem-se as criaturas que, parecem viver numa atmosfera contínua de pesadelo, como aquele pobre André da Silva, o "falta de ar", cuja vida, paixão e fim, Ferreira da Costa nos conta, com uma nota dolorosa de piedade e de simpatia, que nos faz também compadecer-nos do desgraçado exilado, a quem o mistério da África transformou um fantoche trágico, num processo exaustinado do encantamento maléfico da selva tropical.

Nas páginas de "Sangue na planura", um dos capítulos do livro, Ferreira da Costa nos conta o episódio em que esteve quase à morte e em conseqüência do qual foi citado em ordem do dia. Numa diligência no interior da selva teve ocasião de salvar a vida dum soldado negro, atacado por uma pacassa, espécie de búfalo africano, feroz e potente. São páginas de grande movimentação e colorido, que só um artista da palavra e um narrador nato conseguem escrever.

Suas qualidades de escritor e observador dos homens e da vida atingem o máximo no derradeiro capítulo em que traça a figura inesquecível do missionário português Padre Vicente e nos descreve o incêndio na mata. Ninguém que as leia pode ficar insensível ao vigor descritivo dessas páginas, nem deixar de comover-se diante da figura santa do delicado sacerdote. Eis como Ferreira da Costa pinta o quadro do incêndio da mata:

"Passavam por nós, loucas de terror manadas de animais bravos – torrente de vida escapando ao avanço da morte rubra. Aos urros, aos pulos, raivoso de dor e de fúria impotente, visão diabólica nimbada de fogo, passou vertiginoso um búfalo... Pelo em chamas, guedelhas a labaredas, galopou pelo meio dos troncos, a esfregar-se, a cabriolar, doido, mugindo, mas espalhando o lume na sua passagem fantástica. Caía, rebolava-se, urrava com desespero, mas o fogo cingia-o, avançava pelo dorso, deslizava para o ventre, apertava-lhe as pernas, enroscava-se-lhe no pescoço, serpenteava alegremente pelo pobre corpo torturado, e ia lamber-lhe os olhos desorbitados pelo sofrimento... E lã desapareceu, como duende singular daquela noite de pesadelo, acendendo novas fogueiras no matagal sem fim, esporeado pela dor, talvez sabendo que a morte o cavalgara para sempre...

"E o tropel do medo continuava, espectral e frenético! Leopardos de olhar fulgurante, pequenas corças de pernas frementes, antílopes de galope incerto, ratos de palmeiras, serpentes de corpos negros e verdes, monos grunhindo e guinchando, hienas de grandes cabeçorras curvadas para a terra, todos desfilavam, atropelando-se, uivando, bramindo, desvairados pelo terror, aguilhoados pelo instinto, chamuscados e fumegantes, diante do avanço do rubro elemento que tomara posse do matagal. Em convulsivo ruflar das asas, os abutres e as "vembas" de bicos recurvos e garras fortes sulcavam o céu tinto de sangue, soltando gritos roucos. Mas o fogo progredia, ganhava terreno, ampliava seu domínio, na carreira frenética da destruição. Insinuava-se desvagarinho pelo capim rasteiro, ia deslizando lentamente, rodeava os troncos enrugados pelos anos e, de súbito, erguia-se, em saltos selvagens, até os últimos ramos, enovelava-se neles e curvava-os, transformava-os em grandes archotes estralejantes".

Depois segue-se a descrição do incêndio dum gigante da floresta, dum enorme embondeiro, "incontestado soberano daquele mundo vegetal". Ferreira da Costa conta a história do ancião florestal. O que foi e o que era na mata augusta. Agora é a sua luta contra e o fogo. Ele que já desafiara os raios e tempestades, não pode fugir como os demais habitantes da mata, preso que está ao solo pelas suas raízes centenárias. Ferreira da Costa descreve, com lavores e sutilezas de grande artista, a marcha insidiosa do fogo e o grande combate peito a peito contra a árvore centenária. O vento, seu grande inimigo, que passara séculos a querer desarraigá-lo, é quem dá agora as ordens ao fogo alastrante. É ele quem o incita a envolver em suas roscas abrasadoras o vetusto tronco. É ele quem assobia de prazer, quem gargalha de gozo, no turbilhão da mata incendiada.

"Por fim, o gigante oscilou. De um salto, o lume dominou-o por inteiro, esmagou-o, acelerou o triunfo, erguendo algazarra vitoriosa... E o embondeiro caiu com enorme estrondo, no meio de faúlhas e centelhas e rotos de fumo negro! E as labaredas tomaram-no para si, bailando em delirantes rodopios, em saltos jubilosos, em langores de volúpia... E o vento clamou mais alto sua alegria cruel. E a floresta fremiu, como se assistisse à morte de um deus.

"Subiu do matagal um gemido enorme. Adejaram abutres, crocitaram agouros no ar enfumarado. Cresceu pela selva uma turbação infinita. Do gigante rebelde restavam despojos negros, pobres destroços de um orgulho desfeito".

“Foi-se o vento, em correria insana, a proclamar a vitória do seu ódio, pelo mundo dos vegetais transidos. O fogo seguiu seu rumo. Esmaeceu no céu o clarão sanguinolento. Lucilaram estrelas”.

“Estava punido o temerário que ousara resistir ás divindades da selva”.

“Fora cumprida a sentença!”

Ao final da tragédia florestal, avulta o drama humano. O padre Vicente, que penetrara em plena mata incendiada para salvar dois jovens negros, que a superstição estava a ponto de sacrificar, consegue trazê-los a salvamento, depois de arriscar a própria vida. Sua proesa tem algo de miraculoso.

“E o padre Vicente, sem nos olhar, perto de nós mas infinitamente distante da sua própria condição humana, caiu de joelhos, num êxtase, num arrebatamento da sua alma voltada para o Infinito. E sua voz chegou até mim, na comovida hosana”:

“- Bendito seja Deus!”

“Fronte quase rente á terra, humilde, no esquecimento absoluto da grandeza do seu sacrifício, entoou com doçura a oração suavíssima”:

“- Ave Maria, cheia de graça...”

“E eu, incrédulo, irreverente, e Raul – cético reservado – olhamos um para o outro tontos, perdidos de nós próprios, adivinhando que alguma coisa enorme e sublime descia sobre as nossas almas, naquele dealbar glorioso da luz... E ajoelhamos – sim, ajoelhamos! – transidos, confusos, maravilhados, sentindo a secreta mágoa de não sabermos rezar...”

Em Ferreira da Costa, como se vê, o homem sente profundamente e o artista comunica a todos nós, através do elemento mágico da palavra, o momento imortal da sua emoção transformada em beleza.

1975 – nº 469 – p. 08 e 09

A IRONIA E O "HUMOUR" EM MACHADO, EÇA E PAÇO D'ARCOS

Hennio Morgan BIRCHAL

A presença do romance de costumes ou de crítica social nas literaturas de língua portuguesa de nossos dias, através da obra de Joaquim Paço D'Arcos, leva-nos a uma imediata associação desse autor com Eça de Queirós e Machado de Assis. A crítica da sociedade burguesa e citadina do passado foi feita pelos dois grandes realistas, assim como a da sociedade moderna o é na "Crônica da Vida Lisboeta" e no resto da ficção e do teatro de Paço D'Arcos.

Pode parecer restritiva ou insuficiente a aplicação do termo "romance de costumes" a Eça, e sobretudo a Machado, especialmente pelo coeficiente psicológico de seus romances. Lembre-nos porém que a base deles é a crítica da sociedade burguesa, numa continuidade aqui recebida das mãos de Macedo e de Alencar, e lá, em parte, de Camilo Castelo Branco.

Há de haver, entretanto, outro aspecto a unir Eça e Machado a J. Paço D'Arcos, pois naturalmente outros autores, no Brasil e em Portugal, fazem também à sociedade. Esse aspecto ressalta à primeira vista e é o tom irônico, movendo ao riso ou ao sorriso, que está presente nos três autores considerados. Isso os distancia e os une, em confronto com os demais.

Grandes são, entretanto, as diferenças entre Eça, Machado e Paço D'Arcos. A busca mais minuciosa, que empreendemos, dos elementos desse sorriso, presentes em cada um deles, nos fez, desde logo, separar a ironia do "humor". Substituímos, pois, a intenção inicial de estabelecer categorias ou tipos de ironia fundamentadas nas obras dos três autores pela aplicação desta apenas aos dois portugueses.

Naturalmente, os tipos de ironia propostos não se encontram apenas nas obras de Paço D'Arcos e de Eça de Queirós. Estes autores foram usados como uma exemplificação mais imediata e característica, de figuras literárias teóricas, passives de encontradas noutros escritores.

IRONIA E ESTILO IRÔNICO

O item básico quanto à ironia nos parece ser o arrancá-la da mera condição gramatical de "figura de pensamento", como a hipérbole, a antítese e o aufemismo. A leitura das obras mencionadas nos levou à indagação de se não cabe definir uma ironia bem mais ampla e mais puramente literária, capaz de identificar autores como possuindo um "estilo irônico".

Tal estilo não decorreria do uso, estatisticamente elevado, da ironia enquanto figura de pensamento. Esta é usada por comediógrafos e, eventualmente, na própria oratória, como instrumento de mover o riso, dizendo o oposto do que se quer realmente significar.

Mas o "estilo irônico" literário não vem a ser a estética do riso, mas a do sorriso. Embora leiamos de lábios entreabertos essa ironia ampla, e ela, realmente, séria. Considerados o seu mecanismo e o seu objetivo, podíamos defini-la como sendo o ocultar o pensamento (em relação a uma personagem, por exemplo) ou o desenlace da ação, atrás das palavras explícitas, para atingir a censura das coisas negativas ou inferiores, em face de um modelo ideal, que o autor não vê cumprido.

Essa “ocultação” está no sentido mais primitivo da palavra, pois, A. Bailly, no seu grande “dictionnaire”, traduz a “cironéia” grega, primeiro por “ação de interrogar, fingindo ignorância” (o que é o sentido socrático do termo), e logo por “dissimulação, reticência”.

Já a “censura” de que falamos vê-se Afrânio Peixoto em seu “Humour – Ensaio de breviário do homourismo nacional”, Editora Guanabara, Rio, s/ data, à pág. 13 (e procurando estabelecer as diferenças com o “humour”):

“Vem a ironia aos imaginativos pela inteligência desenganada na realidade trivial: o despeito vinga-se pela comparação com os exemplos que a aspiração permite”.

Conclua-se, pois, que o estilo irônico é, em última análise, também moralizante.

EM EÇA E PAÇO D’ARCOS

Definida em termos gerais a ironia ampla ou estilo irônico, tentamos agora distinguir alguns modos ou tipos particulares pelos quais tal estilo pode manifestar-se. Os dois autores mencionados, reunidos pelos motivos já expostos, servem de exemplificação a esta proposta para a teoria literária. Os passos trazidos à baila, do atual romancista português, são tratados com maior desenvolvimento, por ser ele, naturalmente, menos conhecido do público.

I – *Ironia Sardônica* – É esta uma atitude do narrador, pela qual, numa confessada descrença para com sua personagem, ele a olha de viés, zombeteiramente, como quem lhe diz: “Já sei que você não vai muito longe: a primeira ocasião fará o ladrão”. Para tanto terá o escritor preparado o leitor, apresentando-lhe uma personagem de origem ou formação insuficiente para superar as circunstâncias em que é posta.

Da ironia sardônica usa geralmente Eça de Queirós nos romances tipicamente realistas, desde o “Crime do Padre Amaro” até “Os Maias”.

Para escalpelizar o que ele chamava a “sociedade liberal”, nessas obras as coisas e as pessoas saem-nos sempre pelo pior. Para não propor, sumariamente demais, que todos os enredos e criaturas dessa fase eciana exemplifiquem essa ironia fiquemos com o Padre Amaro (“O Crime...”) e com Luisa (“O Primo Basílio”). A Amaro “nunca ninguém consultara as suas tendências ou a sua vocação”. (“O Crime...”, Cap. III). Vai ele, pois, para o seminário, levando sua fraca vontade e as sensações vagamente sensuais dos “quartos da criada” da Marquesa de Alegros. Quanto a Luísa, é sabida a insinuação de tédio e lassidão que, na esteira da “Madame Bovary”, tece o autor em volta da heroína. Assim, já não estranhamos que essas personagens “caiam” na primeira ocasião.

Em Paço D’Arcos esta “ironia sardônica”, que, sendo mais explícita, se pode supor mais fácil, entretanto só é mais comum nos últimos livros. Nas “Novelas Pouco Exemplares” (1967) temos o caso do Dr. Maldonado, “homem de tão elevada posição e impecável conduta”, que ao expirar o último fôlego após longa prostração decorrente de uma congestão cerebral, murmura, para a própria mulher, D. Raquel “e alguns mais”, o comprometedor nome de “- Cle... mentina”.

No mesmo livro, a história de Fred, o “olho de vidro”, um divorciado e rico aventureiro amoroso internacional que se envolve num incesto com sua própria filha de dezoito ou vinte anos de idade, classifica-se também nesse tipo de ironia, pelo que representa de descrença na personagem, por parte do autor. O mérito da novela está sobretudo na longa análise psicológica com que esse faz aceitável uma paixão tão conscientemente espúria.

O sardonismo, na “Cela 27” (1965), consiste em que a ingenuidade e inexistência de Maria Inês é que justificava vir ela, finalmente, a aceitar as práticas lésbicas propostas por Mônica, a odiada ex-mulher de seu Ricardo. Este, um líder esquerdista foragido, é uma presença constante nos espíritos das duas mulheres confinadas na mesma e estreita cela.

II – *Ironia de Situação* – São as pequenas tiradas, de humor cômico ou amargo, sugeridas pela dinâmica da ação ou do diálogo. Junto da "ironia sardônica", caracteriza ela o estilo dos autores que mantenham uma atitude irônica mais declarada.

Em Eça de Queirós, temem-se os diálogos do jantar em casa da Condessa de Gouvarinho, no Cap. XII de "Os Maias". Transcrevemos aqui apenas o remate dessa situação:

"É Ega, quem é aquele homem, aquele Sousa Neto, que quis saber se em Inglaterra havia também literatura?

Ega olhou-o com espanto:

- Pois não adivinhaste? Não deduziste logo? Não viste imediatamente quem neste país é capaz de fazer essa pergunta?

- Não sei... Há tanta gente capaz...

E o Ega, radiante:

- Oficial superior de uma grande repartição do Estado!

- De qual?

- Ora de qual! De qual há-de ser?... Da Instrução Pública!"

A obra de ficção do autor de "Ansiedade", mais densa, prefere outros processos de ironia, ao agora tratados. Mas o seu teatro, dada à natureza desse gênero, é bastante fértil em Ironias de Situação. "O Ausente" descreve o regresso ao lar, de um chefe de família afastado por alguns anos em sanatório de alienados. O filho e o sócio, que no ínterim meteram a firma da família por maus caminhos, precisam agora do crédito comercial do ex-alienado:

"*Antônio Pedro* - ...Para isso não podemos perder tempo com recriminações. O pai tem que perdoar ao Duarte, esquecer esse disparate da interdição, tem que voltar para o escritório, falar com o Viana. Temos que manter intacto o nosso crédito, não podemos dar o menor espetáculo.

Raul – Nunca te ouvi falar com tanta clareza, com tanta lucidez. Ninguém dirá que és meu filho, filho dum pobre doente...".

III – *Ironia por Paradoxo* – Consiste em explorar em torno de pessoas, coisas ou breves situações, uma atuação ou função contrária à esperada. Paço D'Arcos constrói vários entrechos ou breves passagens, mas dramáticas, com tal recurso.

Assim o pequeno [ilegível] comum aos apartamentos do Dr. Barreiros, chefe de repartição pública e do eminente Desembargador Faria constitui-se, por muito tempo, em intransponível distância para que aquele funcionário procure o alto jurisconsulto, a pretender dele a impossível intervenção em sua própria vida íntima, fazendo prender o amante da mulher, a D. Clarisse. (A Confissão do Dr. Barreiros, in "Carnaval e Outros Contos").

Na estação ferroviária de Basiléia, a simples porta que separava, durante a guerra, a Alemanha da Suíça, faz que Gretel Fescher, judia alemã em fuga de seu país, não tenha coragem de transpô-la novamente, para retornar ao lado alemão, onde ainda estavam a filha e o marido, este preso em flagrante de contrabando de jóias. (O Mundo Perdido, in "Neve sobre o Mar").

Em "Espelho de Três Faces", o tipógrafo Macieira, pai de Manuela, é libertado:

"Pisava os caminhos da cidade, a liberdade era sua.

Mas não a [ilegível] com alegria; tenteava-a com timidez e a visionada ventura [ilegível] desdita, resultante da privação de todos os [ilegível] da estranheza do mundo a que regressava, da [ilegível ser físico e moral ao cabo de doze anos de paralisia. [ilegível] Cit., 3ª Parte, X).

Outros casos desta [ilegível] podem ser achados nas "Memórias duma Nota de Banco", que trata muitas [ilegível] da expectativa de [ilegível] transformada em infelicidade.

Eça de Queirós faz geralmente a “ironia por paradoxo” XX ferida a coisas, e com [ilegível] mais cômico. Temos n’A Cidade e as Serras: a inundação de água quente e vapor no apartamento de Jacinto (Cap. III), o enguiço do elevador da [ilegível], no dia da ceia oferecida ao grão duque Casimiro (Cap. IV) e o extravio da carta que previa os caseiros de Tormes da ida do fidalgo (Cap. VIII). Devemos essas passagens, do mais delicioso cômico, à intenção de satisfazer a presunção de progresso, o de felicidade através dele, que marca o [ilegível] do século passado.

IV – *Ironia de Desafio* – Consiste em uma entidade – representada às vezes por um elemento material ou físico – que se coloca como obstáculo aos interesses ou ao encaminhamento das ações das personagens. E a própria personagem se mantém, por um tempo, inconsciente de tal obstáculo. Naturalmente, não haveria ironia se esse elemento fosse, por definição, oposto aos interesses ou ações da personagem. Mas se ele, aparentemente, devia até ajudar a personagem, ou ser dela aceito, pois era aquilo que ela buscava?

Dir-se-á, então, que ironicamente ele se opõe: que o elemento suposto favorável é, na realidade, nefasto. Há aí um sentido oculto, um não dizer tudo, que pertence ao mecanismo da ironia.

A novela “Marcelle ou a Carta para o Prisioneiro”, de “Neve sobre o Mar”, é um exemplo impressivo desta ironia, em Paço D’Arcos. Marcelle se refugia da guerra, em Nova Iorque. Na própria terra da liberdade, porém, a complexidade da vida, a pressa e o tumulto contidos nas paredes do Rockefeller Center fazem que, por um desencontro de elevadores, deixe ela de entregar à personagem-narradora a carta endereçada à França convulcionada, e que poderia ligá-la a seu passado. Eis uma intervenção inesperada...

No Jacinto entediado em Paris (“A Cidade e as Serras”) está outra incidência de “ironia de desafio”, pois tal sentimento advém do cansaço pelo excesso dos confortos e das facilidades amorosas, o que só mais tarde aparece, e que não estava na premissa de Paris, capital da ciência e do amor.

V – Ironia de Personagem – O autor apresenta-nos uma personagem virtuosa, tratada com respeito por ele próprio...

Pelas tantas ele, apesar de seus traços positivos, decai. Essa queda pode dever-se, e geralmente se deve, a fatores ou forças alheios à personagem, e que ela não pôde vencer.E’ uma ironia do mais pelo menos (Aldo positivo, convertido depois em negativo) e seu efeito é, realmente, dramático.

Outra hipótese é caracterizar o autor negativamente a personagem.Neste caso, temos a caricatura, uma ironia do menos pelo mais, e seu efeito é cômico.

Se há parecença com a “ironia sardônica”, vai a diferença em que agora, ou a personagem é virtuosa – e o leitor não fica querendo sua queda- ou é viciosa desenhando com fortes traços, e a queda ocorre logo.

Eça de Queirós,com sua atitude mais explicita e desabriada, tude para a “ironia de personagem” caricatual.São as conhecidas personagens-tipo: Acácio, a presunção formalista:Alencar; o reacionarismo intelectual:Dâmaso,a frivolidade emasculada:Raposo, o cinismo acomoatício.

O Gonçalo Mendes de “Ilustre Casa de Ramires” tem tratamento de “ironia de personagem” não caractual.Sua equilibrada nobreza – no cultivo de amizades burguesas (o Tito, o videirinha),na moderação e mesmo na comiseração (a assistência ao lavrador ferido,Solha), na consciência histórica (a narrativa épica sobre o antepassado tructesindo), e até na aversão depreciativa para com o Cavaleiro – vai fazendo dele um herói simpático, quase de todo virtuoso,trabalhando com respeito pelo autor .Senão quando, se da o episódio da reconciliação interesseira com o Cavaleiro...

Paço D'Arcos apresenta, na "Crônica da Vida Lisboeta",uma personagem-tipo, o Huguinho Meireles, na figura do efeminado alcoviteiro.Desconsiderado, por isso mesmo,pelos comparsas de ação,podemos vê-lo como vitima de "ironias de situação ", por exemplo no "Espelho de Três paços. Parte IV,Cap.II, ao lado da personagem central,Leonel.Outro caso mas um pouco mais sutil, e o de Moura teles, o advogado símbolo de arguto arrivismo. "Os tons verdes em Fundo Escuro" poderiam dizer-seum romance construído a base da "ironia de personagem negativa ou caricaturesca de Moura teles, oposta a mesma ironia,porém positiva,com que é tratada a pintura Helena Medeiros, cujas virtudes não trariam supor que se tornasse amante dele.

VI _ Ironia de Enredo

Considerada uma longa seqüência da narração, as condições conducentes a determinado fim (a felicidade dos protagonistas,vg.), uma vez produzidas não levam de fato a ele.Ha pois uma mudança de rumo no enredo, a qual,entretanto, não se deve aos traços psicológicos das personagens.Do contrario teríamos o tipo anterior de ironia.

Em Eça basta lembrar a mudança de sentido na historia de Jacinto.aquele depositário da supercivilização parisience, afeito aos requintes e confortos máximos da época,depois da penosa e acidentada viagem à agreste Tormes, vai-se entretanto acomodando por lá...

O desfecho de "A Relíquia" também é inesperado e oposto ao que vinha sendo construído, mas talvez seja por demais cômico para citado aqui.

Leonor Malafaya, de "A Corça Prisioneira",vai servir-nos de notável e último exemplo neste discrimen de ironias.Mulher do nobre Fernando Malafaya, com quem se casara por interesse e calculo, mantinha ela secretas relações amorosas com o físico esquerdista Alberto de Lemos, uma paixão da juventude.Mas agora confessara tudo ao marido e está a abrir a carta (que ela iria "molhar com as suas lagrimas")em que o exilado Alberto devia indicar seu paradeiro, a fim de ela poder juntar-se –lhe:

"Mas os seus olhos ficaram enxutos.Não leu palavras de amor.Leu as expressões serenas, magoadas, de alguém que se despede para não voltar, de alguém que lhe fala,como se fé o inspirasse, da ventura dos homens mas não da sua própria, e que ao amor que a cega e desvaria opõe o sentimento frouxo e o conselho prudente.E que nem sequer deixa a indicação duma posta-restante que finja de endereço, de morada, de abrigo.

"Ficou com os olhos enxutos a medir, no pensamento entorpecido, as distancias do mundo, o preço das vidas, o peso da morte nas suas mãos"

(O. Cit., final).

O "HUMOUR" E MACHADO

Em língua portuguesa não se nos apresentou o problema do "humour" enquanto Machado de Assis não escreveu alguns de seus livros, assimilando autores ingleses do século XVIII.Assim, o mais metódico é tomar a palavra no seu sentido britânico, estrito, e admitir o "humour" como uma atitude algo sombria,total ou parcialmente cética, e que estilisticamente se exprime no provocar o riso – e preferentemente o sorriso – através do recurso formal de dialogar com o leitor e a própria ação, dizendo e desdizendo, indo e voltando – numa metalinguagem, pois – metendo duvidas quanto à origem e a finalidade dos atos e à própria realidade dos fatos.

Diz Viana Moog que o humorista não faz guerra, nem promete paraísos no céu e na terra.Sorri ao dogma,à certeza, à fé, a razão.E' absolutamente relativista antes de Einstein.(Heróis da Decadência, 3º Ed., Editora Delta, pág. 4). E Atrânio Peixoto, na pág. 13 da obra citada:

O "humour" vem aos sensitivos pela mesma inteligência desenganada na realidade: o ofendido consola-se com a piedade, e resignação às vezes, da incurável miséria comum.

O "humour" é, pois, cético, risonho e amoralista, não-participante, no que se opõe a ironia.

Realmente, nada mais descrente, mais radicalmente cético, do que a loucura e a morte, por abandono e amor, do desprevenido Rubião ("Quincas Borba"): do que a hipótese de adultério de Capitu, a que a leveza das cenas infantis do inicio só fazem aumentar o amargo ("D.Casmurro").Mas há abrandamentos, como na expressão simbólica da "Igreja do Diabo" e no deixar-se viver o cotidiano, do "Memorial de Aires".

E natural que chegado a tal conteúdo, o escritor não queira prosélitos na formula de Viana Moog.A expressão da descrença é apenas auto-consoladora, um desencargo de consciência que não gera a ação, não reforma, não moraliza,porque não tem um modelo a atingir.

Mas o que define realmente esse humour à britânica é a sua forma.E' esse riso galhofeiro("escrevi-o com a pena da galhofa" – "Brás Cubas") obtido com vaivens e negaças e duvidas que afinal se projetam sobre o próprio enredo: Teriam o Palha e Sofia Explorado realmente o Rubião? Por explicito acordo ou sem ele?E a Capitulina: sua traição já estava mesmo marcada nos "olhos de cigana obliqua e dissimulada", ou Bentinho, ao recordar tudo,está apenas sugestionando pelo José dias? houve mesmo adultério, ou a semelhança de Ezequiel com Escobar é pura coincidência?

Está espécie de dúvida,sim, é que é o "humour" machadiano, e que o distingue dos ironistas.

1975 – nº 470 – p. 10

AS "MEMÓRIAS" DE PAÇO D'ARCOS – I

Oscar MENDES

Chegados a determinado período de nossas vidas, quando nos damos conta de que o que nos resta a viver é menos do quanto vivemos, sentimos como que a necessidade de reevocar os anos vividos, de dar um ba1anço do que realizamos, do nosso "deve" e do nosso "haver", de fazer um exame de consciência para verificação do que fizemos de bom e de mau em épocas passadas. É um meio de reviver as horas de alegria e de dor por que passamos, agora desprovidas de seu calor e de sua pungência e como que balsamizada pela saudade. É ressuscitar para o nosso convívio presente aqueles que amamos ou desprezamos e que se foram para todo o sempre, mas que nos marcaram a sensibilidade nos contatos que tivemos.

Esta necessidade de evocar a vida passada se faz premente no caso dos escritores e dos artistas, dos que realizaram uma obra literária e artística e precisam fixar para a posteridade as suas experiências, a sua visão do mundo, a formação de suas idéias, os encontros que tiveram e as relações que travaram com as grandes personalidades suas contemporâneas, os fatos importantes e decisivos de que foram testemunhas, as influências que sofreram na realização de sua obra. Surgem então as "memórias", essas vidas revividas, as "confissões" (nem sempre muito sinceras), os "diários", as "reminiscências", as "autobiografias" (tantas vezes "autolatrias"), com cuja leitura tanto podemos aproveitar e que tanto nos ajudara a melhor compreender a personalidade de um autor ou de um artista e a penetrar o sentido de sua obra. Acho mesmo que todos quantos possuem o dom de escrever deveriam transmitir-nos as "lições de vida" que foram as suas vivências como profissional, homem público, político, artista, escritor. Porque mesmo das vidas mais modestas e medíocres há lições a tirar, há ensinamentos a incorporar a nossa inteligência; à nossa sensibilidade, à nossa própria mundividência.

Quando se trata então de um grande realizador, de uma grande inteligência, de um excepcional caráter, de um grande artista ou de um grande escritor, cresce em nós a curiosidade de perscrutar-lhe a vida, de forragear no tesouro de suas experiências, de, por seu intermédio, como que particular da vida que vivem, conhecer as pessoas que conhecem e dos acertos e dos erros que cometeram deduzir a lição certa a utilizar.

No caso do notável escritor português Joaquim Paço D'Arcos que, a esta altura de sua vida já levou a cabo uma obra que lhe conquistou lugar de destaque e definitivo nas literaturas de língua portuguesa, as suas "MEMÓRIAS DA MINHA VIDA E DO MEU TEMPO" (Guimarães e Cia., escritores – Lisboa – 1973) revestem-se de capital importância para o conhecimento do homem e para a compreensão da obra que fixou aspectos vários da sociedade burguesa de seu tempo em Portugal. Homem que, desde a infância, vem percorrendo as sete partidas do mundo, experiências de tal modo variadas não podem deixar de constituir copioso material de ensinamento para quem lhe acompanha as andanças por todos os quadrantes deste pequeno mundo de Deus.

Há memorialistas que, em suas memórias colocam-se sob as luzes de possantes projetores, ficando assim em dominante destaque, enquanto os demais figurantes da peça de sua vida são relegados a uma penumbra que os amesquinha ou lhes esbate as feições. São gabarolas e fátuos, exageram situações para poderem emprestar grandeza a seus gestos. Imprudentes ou cínicos, vangloriam-se de pecados que talvez não hajam cometido, mas que impressionam os papalvos. Fazem questão de estar sempre no primeiro plano, à plena luz da

ribalta, para exibir a sua figura e gritar os dós de peito de frases sentenciosas e ostentadas como profundas.

Outros há, porém, cujo maior prazer está em evocar as pessoas com quem vivem, aquelas a quem concederam o seu afeto, a sua admiração, o seu amor ou o seu ódio, a sua antipatia. Lançam todas as luzes das gambiarras para suas fisionomias, relembram-lhe os atos e as palavras, fazem-se como que entrevistadores a indagar o que os outros praticaram, as suas preferências, as suas idéias. E deixam-se ficar na penumbra, deixam que os outros falem e ajam, limitando-se eles a dirigir o drama evocado e seus personagens.

O memorialista Paço D'Arcos pertence a esta segunda espécie. E como tal parece, por vezes, mais um observador do que um participante do que conta. Escreve mais como romancista do que como historiador ou contador de memórias. Não seguindo à risca o velho conselho de Eça de Queirós para que se ponha "sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia", relata a realidade, os acontecimentos vividos, sem a monotonia de uma enumeração de fatos e pessoas, mas com a vivacidade, o colorido, o poder evocatório do artista criador, que ele é.

O que ressalta, desde logo, nas primeiras páginas dessa "Memórias" é a figura do menino sério e observador, em cuja sensibilidade as pessoas e acontecimentos se fixam de tal maneira que, mais tarde quando a vocação de ficcionista o domina, vai, dessa realidade vivida e relegada no passado, criando uma outra realidade que será a realidade de seu mundo de artista. Ele mesmo chama a atenção do leitor, mais de uma vez, para o fenômeno da criação literária. E é com certo alvoroço de quem está desvendando um segredo, descobrindo os labirintos de um mistério que vamos comparando tipos e fatos de sua vida real com os de sua novela e romances, verificando como ele próprio confessa, "a simbiose entre a vida real e a obra literária que tanto marcaria o meu destino de escritor".

Exemplo típico é o do Padre Jerônimo que aparece em "Do Niágara a Victória Falls", primeira novela do livro "Amores e Viagens de Pedro Manuel". O padre, missionário em Timor, existiu realmente: era o missionário Padre Manuel Pereira Jerônimo, a respeito do qual troca Paço D'Arcos interessante correspondência com Dom José Corrêa da Silva, bispo de Leiria, a cuja diocese pertencia o Padre Jerônimo. A sua arte de romancista faz do Padre Manuel Pereira Jerônimo uma figura que prende logo o leitor pelo seu exotismo, é um desses "loucos da cruz" que, cônscios da sacralidade de sua missão evangélica, a ela se dedicam de toda a alma, com aquele desprendimento dos poderes e riquezas do mundo, que só os verdadeiros santos possuem. O mundo não lhes compreende o exotismo, a renúncia, a doação de si mesmo, o desprezo pelas recompensas terrestres. Acha-os esquisitos, loucos mesmo. Mas como edificam e salvam [ilegível] a sua loucura!

Numerosos outros tipos dos mais diversos quadrantes do mundo surgem na vida de Paço D'Arcos, aproveitados artisticamente nos seus vários livros de novelas e romances, porque ele, desde a infância e depois da adolescência, nas épocas da vida em que as impressões se gravam com mais força e profundidade na sensibilidade do individuo, teve de sair de Portugal, em longas viagens por mares e terras da América, da Ásia e da África, vivendo ora pouca, ora longamente, em regiões as mais estranhas, enriquecendo fabulosamente o seu cabedal de conhecimento da vida em diversas latitudes, material que irá aproveitar depois como cenário e como vivência na sua obra de ficção.

Já aos quatro anos de idade seguia ele com a família, para Moçambique, em Angola, onde seu pai o primeiro-tenete da Marinha, Henrique Corrêa da Silva (Paço D'Arcos), exercia a função de governador daquele distrito. O navio que o levava e à família fez escalas em Madeira, em Cabo Verde, em São Tomé, Cabinda e nos então pequenos portos de Angola, Luanda e Lobito. Serão estas, como ele próprio mais tarde dirá em seus "Poemas Imperfeitos".

"Primeiras praias de África visionadas,
Primeira sombra de palmar".

Paço D'Arcos evoca, com emoção e saudade, esses primeiros contatos com a terra africana, com sua gente, com seus animais. É um quadro da infância, que ficou para sempre na memória sensível da criança. Como ficaram seus primeiros anos de estudos escolares, quando regressou de Moçambique, e suas férias em vasta herdade portuguesa, a Quinta de Alorna, que a família veio anos depois a perder, por venda. Ao desbarato da rica herdade nem mesmo escaparam pertences avoengos da família, como narra Paço D'Arcos: "E até na almoeda foram os retratos a óleo do pai dele. Joaquim José Gomes Monteiro e do irmão deste, José Gomes Monteiro, nossos tios e tios da Condessa da Junqueira, tudo o que ele recolhera do recheio do Palácio da Alorna! "Antepassados, vendem-se!", aliás, título de uma das mais interessantes peças teatrais de Paço D'Arcos.

Aos 11 anos de idade, Joaquim Paço D'Arcos é novamente arrancado de sua via lisboeta para uma longa travessia. Seu pai fora nomeado governador de Macau. Mas para lá chegar teve ele com a família de seguir de navio para Nova Iorque, atravessou os Estados Unidos de leste para oeste, indo tomar outro navio em São Francisco para chegar afinal a Macau, na China. Durante a longa viagem, Joaquim e seus irmãos comprometeram-se a escrever o "Diário" dessa travessia, o que realmente fizeram. E mais, o menino de 11 anos resolve escrever um romance, uma estória de malfeitores em volta da posse de uma fábrica de palitos usados! "A Fábrica de Palitos Usados" seria assim o primeiro rebento da floração magnífica em que sua imaginação de artista criador esplenderia mais tarde. A viagem forneceria também ao futuro romancista tipos e fatos que aproveitaria na sua variada obra de ficcionista.

1975 – n. 472 – p. 10

LUSITANA GENTE

AS MEMÓRIAS DE PAÇO D'ARCOS - II

Oscar MENDES

Nos quase três anos que residiu em Macau, freqüentou Paço D'Arcos o liceu local, tendo tido entre seus professores a "figura estranha" do poeta Camilo Pessanha, que lecionava Geografia e História. Pessanha vivia numa imensa casa, com suas mulheres chinesas e os filhos que elas lhe deram. Dele traça Paço D'Arcos o seguinte retrato:

"Era quase esquelético, o cabelo ralo e castanho e a barba hirsuta da mesma cor, os olhos negros e ardentes, de iluminação, com chispas às vezes de alucinação. Trôpego no andar, desmanzelado no traje, rodeava-o a lenda de fumador inveterado de ópio. Era-o, de fato, mas moderadamente, e ao ópio dizia ele dever a sua lucidez, pois, segundo afirmava, não sei se com exatitude, os seus irmãos haviam todos morrido loucos em volta dos quarenta anos e ele já dobrava os cinqüenta, senhor ainda da sua razão. Tivera desde o tempo de Coimbra, além duma alta inspiração poética, uma indiferença total pela publicidade e um pudor orgulhoso em divulgar as suas poesias".

Conta Paço D'Arcos que, sempre que o visitava, encontrava-o "sentado em cima da cama larga, de casal, onde deviam revezar-se as suas diversas esposas e concubinas". Vago e distraído, perdeu certa vez enorme tempo à procura do colete da casaca com que devera comparecer a um jantar, para afinal descobrir que havia vestido o colete por baixo da camisa.

Os anos de estudo em Macau aproveitou-os Paço D'Arcos para ler autores portugueses, especialmente Camilo Castelo Branco, embora não se lhe note no estilo influência marcante do homem de São Miguel de Saide. A sua estréia em letra de impressa, em artigo biográfico sobre Afonso de Albuquerque, dá-se em "A Academia", revista liceal que seus irmãos mais velhos Pedro e Henrique fundaram. Era o início de uma carreira de escritor que, de livro em livro, iria formar uma das mais ricas personalidades literárias do Portugal contemporâneo. No derradeiro número da revista estudantil, o adolescente, que andava lendo nada menos que a "A Vida de Jesus", de Renan (que precocidade em leituras serias!), para comemorar a Páscoa, escreve um artigo sobre o martírio de Jesus. Mas explica que "esse artigo não é de um crente, mas de um pretenso e frio historiador".

E aqui caberia uma indagação a respeito da posição religiosa do autor de tão numerosos livros em que o autor encontra evidentes manifestações de espírito cristão, na visão da problemática humana. Ele não se nega a esclarecer-nos, no capítulo V de seu livro de memórias, quando conta como se deu a sua formação religiosa por uma prima margarida Wilde, catequista. Formação superior e incompleta, como e, em geral, a que se pratica na Igreja católica e que vem conduzindo o mundo atual para os descaminhos por que envereda e o estão levando ao ateísmo e a corrupção.

"O Ensino de algumas orações, entre elas o Credo e a Salve Rainha, a fixação fácil nas nossas memórias dos dez mandamentos, dos pecados capitais – o significado de certos deles nem ela própria, em sua pureza, abrangia – em nada contribuíram, devo dizê-lo, para a iluminação dos nossos espíritos. Decorei os dez mandamentos como aos três anos fixara a tabuada, como naquela altura registrara ao cérebro os nomes dos rios do Continente e seus

afluentes. Nenhum clarão lançou sobre o meu espírito. Fiquei tão distante de Deus como já me encontrava. E para além daquela vaga e indefinida fé sentimental que viria a herdar do meu pai – tão afastada da severa e vigorosa fé católica – nenhuma outra viria fortalecer o meu espírito, ajudar a sua formação e dar-lhe resistência sobrenatural para embates da má fé ou para os duros golpes, que a fatalidade lhe reservaria. Mais tarde, por outras vias, um após outro, os seus irmãos, os que a morte cedo arrebatou e os que a sorte conservou para vidas exemplares, encontrariam as suas estradas de Damasco, a força íntima e a paz interior que a fé católica lhes concedeu. Mas tal não estaria no meu destino".

Não se pode deixar de sentir aqui um travo de anseio insatisfeito e certa melancolia que se traduziria como aquela "saudade de tudo que não tive", no dizer do poeta pernambucano Olegário Mariano.

O término da governadoria de seu pai em Macau traz a família de volta a Portugal. Mas que viagem! De Hong-Kong a Marselha, quarenta e dois dias se passaram, com escalas em numerosos portos no percurso. Comparando tão longa travessia com as rápidas viagens em avião, não pode ele deixar de refletir: "Superioridade do homem cujo prodígio engenho modificou por completo a sua condição, nostalgia por tudo que ele foi perdendo e deixando para trás na corrida louca que já o conduziu a outros mundos,mas não lhe trouxe a ventura nem maior perfectibilidade moral. Nostalgia dos valores perdidos, dos aspectos hoje ignorados da existência e substituídos por aquisições materiais que muitas vezes traumatizam corpos e almas, mas de cuja engrenagem o homem se tornou escravo".

De Marselha segue a família para Lisboa. Aos 14 anos terminava Paço D'Arcos sua volta ao mundo. Pode-se imaginar o que de conhecimento direito da vida, em várias latitudes, representaram os três anos e dois meses de peregrinação mundial desse adolescente cuja vocação para recriar vidas e paisagens ia-se realizando numa vivência variegada e estranha, fora de sua pátria.

Reinstalado em Lisboa, no mês de setembro de 1922, da início o adolescente de 14 anos a redação de uma novela, que tem como tema uma tragédia ocorrida com um antepassado seu, o estudante em Coimbra, Domingos Joaquim dos Reis, envolvido com outros num atentado a uma comissão de lentes da Universidade de Coimbra, designada para saudar o rei D. Miguel, no seu regresso ao trono, atentado de que resultou a morte de dois lentes e vários feridos. A justiça do rei D. Miguel foi implacável e, apesar de filho do capitão-mor de Sintra, Máximo José dos Reis, miguelista dedicado e fiel, o jovem estudante foi vaforeado. Mas a novela, lida em família, em vez de agrado, causou horror pelo número de mortos nela ocorridas e o autor, desiludido de sua vocação literária, acabou por destruí-la.

O adolescente precisava continuar seus estudos. Matriculou-se no Liceu Pedro Nunes, mas ali fica apenas cinco meses, quando interrompe seus estudos e passa a trabalhar, com 15 anos incompletos, e em conseqüência de uma troca de nomes (o seu pelo do seu irmão Henrique) foi admitido na sucursal do London & River Plate Bank, em Lisboa. Com esta entrada para o banco inglês termina este primeiro volume das "Memórias" de Paço D'Arcos.

Mas como já dissemos antes, não se limita a memorialista a seus casos íntimos, a sua história própria. Como está no título do volume, as memórias são de sua vida e de seu tempo. Vai assim ele relatando, à medida que decorre sua vida, os acontecimentos da vida portuguesa de que foi testemunha e de que ouviu relatos fidedignos. Ao mesmo tempo traça-nos retrato rápidos e seguros de pessoas que foram participantes desses acontecimentos. E dentre elas avulta a figura de seu próprio pai, o comandante Henrique Corrêa da Silva (Paço D'Arcos), que tantos serviços prestou à sua pátria não só como governador em colônias ultramarinas, mas como comandante de patrulhamento marítimo, durante a Primeira Grande Guerra Mundial.

Fala-se muito atualmente em desencontro das gerações, em antagonismo mesmo entre pais e filhos, levando revoltas e a dramas familiares. Com Joaquim Paço D'Arcos e seu pai

dá-se o contrário, compreendem-se, amam-se, respeitam-se nas soluções que tomam. Como veremos na segunda parte das “Memórias”, que aguardamos com intensa curiosidade, pois iremos nela acompanhar a carreira literária do autor, será com trabalho em defesa do pai caluniado que o futuro romancista da “Crônica da Vida Lisboeta” surgirá como escritor. Esse pai que era “o homem forte, o comandante intrépido, o governador resoluto”, na intimidade “era um ser de sensibilidade extrema, de delicadeza inexcedível de alma e sentimentos”, como diz o filho, características que do pai herdou, como nele reconheceu os que têm o prazer de privar de sua amizade. Abençoados pais que merecem tais filhos e abençoados filhos que tiveram tais pais.

Quantos exemplos e lições de virtudes humanas e cristãs, quanta informação verdadeira sobre coisas e homens portugueses, quantos ensinamentos curiosos e úteis sobre criação literária escolhem nestas páginas que são o prólogo de uma vida dedicada à construção de uma obra que enriquece o cabedal literário de Portugal, em que pese a voluntária miopia de certa crítica partidária.

1975 – nº 475 – p. 06

O SER CONFLITUOSO DE JOSÉ RÉGIO

Joaquim Montezuma de CARVALHO

Luiz Piva é brasileiro e professor do Departamento de Literatura da Universidade de Brasília. É devoto pesquisador de outro Luis, Camões: É entusiasta da literatura portuguesa. Portugal é um país pequeno com uma grande literatura. O subdesenvolvimento de Portugal é de outro tipo. A inferioridade não é espiritual mas material. O futuro emancipador equilibrará Portugal e fará disfrutar um povo até aqui vendado de suas fabulosas reservas artísticas. Um nome que aguarda larga audiência, o do poeta, romancista, dramaturgo e critico José Régio. É sobre este vulto das letras portuguesas, toda uma rara e profunda compleição de escritor, que se debruça à atenção de Luiz Piva. O mestre brasileiro acaba de lhe dedicar magnífico ensaio, digno do criticado. Intitula-se "José Régio – o ser conflituoso" (Série Compromisso, nº 2, Clube de Poesia de Brasília, 1975, 122 pgs.). Trata-se do primeiro estudo dilatado que o Brasil oferece à memória recente de José Régio, falecido há poucos anos, à beira dos setenta anos e quando se aguardavam ainda muitas outras produções. Há outro estudo brasileiro sobre Régio, mas não se acha publicado: a "Introdução ao estudo da poesia de José Régio: o símbolo e o processo da criação estética nos *Poemas de Deus e do Diabo"*, dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1970, de autoria de Nádia B. Gotlib.

Como seria grato a Régio, se vivo fosse, saber da existência destes estudos brasileiros! Régio era um escritor que não fazia nenhuma propaganda de si. Respeitava a espontaneidade: O que fosse provocado, teleguiado pela amizade ou pelo conluio, não tinha a seus olhos valor nenhum. E todas estas manifestações do Brasil são genuinamente espontâneas. Nem sequer seus autores conheceram Régio; não houve compromissos de qualquer espécie. Tudo, tudo apenas fruto da exemplar admiração e dum fervor consciente pelo seu gênio poético e humano.

Conheci muito bem a Régio, privei com ele, fui seu confidente. Vivia na província, em Portalegre, levava uma vida de solitário e desprezava totalmente as chamadas "capelinhas literárias" onde se cozinham talentos e reputações. Foi o escritor mais independente deste último meio século português. A independência causa sempre raiva e incomodidade. Daí que tenha sido um escritor admirado e combatido, exaltado e humilhado. A sua independência (outros lhe chamaram subjectivismo, egocentrismo, confessionalismo), tão bem expressa nestes dois versos: "Não, não vou por aí! Só vou por onde me levam meus próprios passos...", foi o que extremou os campos e lhe confabulou verdadeiros ódios literários mas também as mais fortes solidariedades. Um homem que se busca e indaga, em constante e insubornável maiêutica, é sempre um espectáculo invejável e intolerável para outros. O homem massa – e Régio foi o que há de mais contrário ao homem massa – não perdoa a seu próximo essa inquietação individualista. E ser-se pessoal, ter talento e arte, ter o que dizer e saber dizê-lo necessariamente perturba quem não é igual.

O que nos diz Luiz Piva sobre Régio? Há que dar uma síntese das idéias que expõe. Segundo Luiz Piva, a característica fundamental da literatura de José Régio, o dualismo antagônico é ponto de partida do caráter conflituoso que a mesma ostenta o eixo em torno de que gravita boa parte da criação artística do poeta. Esse dualismo está patente na dicotomia de Deus e o Diabo, o Bem e o Mal. Tanto o divino como o demoníaco são partes integrantes do ser do poeta, devendo notar-se ser o poeta mais contagiado pelo, demoníaco do que pelo

divino. A obra de José Régio surge-nos extraordinariamente rica de tensões internas. Nos pólos Deus e Diabo desenvolve-se o conflito, intimo de Régio. A atitude do autor de *As Encruzilhadas de Deus* é concomitantemente de busca e de negação, de amor e de dúvida, de adesão e de recusa. Individuo em constante cheque consigo mesmo, com Deus, com a realidade exterior. O seu conflito, a sua contradição jamais se resolve. Permanece sempre uma chaga aberta. Sede de dualismo antitético, não logra conciliar o divino e o demoníaco, permanecendo em contínua alternativa sem nunca atingir-se um só. Essa tensão jamais desaparece. A obra de Régio evidencia o valor inalienável do indivíduo e o sentido da realização da pessoa humana pela relação com os outros seres.

> "Eh! camaradas!... ouvi,
> Que eu vou dizer-vos quem sois
> Pois vou dizer-vos quem sou".

Reio é um solitário me um individualista, mas não um narcisista ou um insolitário com o "outro". Patente, uma radical heterogeneidade do ser.

Luis Piva prossegue. A temática dos infernos é dos traços mais característicos da poesia regiana. Revela-nos esta um constante movimento de descida ao interior do eu na expectativa de surpreender os segredos do mundo pessoal. Contínua e sempre renovada aventura a descida aos infernos manifesta o conflito existente no poeta, que anela conhecer, e o desconhecimento que tem do ilimitado subsolo da alma. O querer atingi-se, o querer chegar ao conhecimento do fundo de seu eu, é dos mais fortes desejos de Régio. Desta descida aos infernos, resulta que o monstruoso é em José Régio contínua presença, um excitante criador. O monstruoso como fonte de luz, como grau no desabrochar integral do ser, é tese sempre presente em sua obra. O monstruoso é, assim, fonte de conflito e também factor de autoconhecimento. Daí a preferência de Régio por bobos, por figuras de anormalidade física ou mental, pelos loucos. Não uma preferência para se autocompadecer, mas para superar e ascender. A deformação física, símbolo das coisas divinas, liberaria o ser humano do entrave do próprio corpo, facultando-lhe a ascensão ao plano sobrenatural. Remexendo no monstruoso, no todo dos infernos, pode finalmente o homem ver e contemplar-se, conhecer-se para triunfar. Ver é o verbo chave de Régio, fazendo-se presente 226 vezes nos livros de poesia do grande poeta da geração de "Presença". Impressionante também o contínuo fluxo dos vocabulários *olhos* e *olhar*. Em suma, a insistência nos referidos vocabulários evidencia a ânsia de Régio de projetar luz na escuridade intensa.

Depois dos capítulos "O dualismo antagônico", "A descida aos infernos", e "O monstruoso", realmente o último capítulo do importante ensaio de Luiz Piva e intitulado "Recursos estilísticos", Régio é um escritor que tem o que dizer e que o sabe dizer. A arte não é jogo gratuito, mas o instrumento para exprimir fielmente esse mundo não provocado. Daí a autenticidade da sua obra artística. A qualidade da expressão é a base do êxito da comunicação. Ora, Régio, para traduzir o dualismo antagônico vale-se constantemente de palavras antitéticas. O seu material lingüístico é apropriado. O artista é quem sabe escolher a expressão mais conveniente. A vários recursos recorre (que Piva exemplifica), tais como o paralelismo (sinônimo, antitético, sintático), a reiteração (epanalepse, epanadiplose, anadiplose) e a outras figuras do estilo (anáfora, onomatopéia, [ilegível], polissíndeto, a assonância, a aliteração, o antecanto). Em suma, prova-nos Luiz Piva que a não solução do problema interno – o estado de perpétuo conflito -, se reflete admiravelmente no processo expressivo – não progressivo -, anafórico, reiterativo, circular. O conflito é estruturalmente expresso na forma de construções paratáticas.

Esta a síntese capital do ensino de Luiz Piva. Ele diagnostica o essencial da alma deste poeta, efectivamente um ser conflituoso, dilacerado por um insuperável dualismo antagônico

e [ilegível] mais... agônico, na sua etimologia de luta entre vida e morte, de afirmação e negação, mas [ilegível] que não cessa e atinge todos os poros do homem e do artista.

Mas um diagnóstico exacto também nos conduz a uma explicação da "enfermidada". Claro que Régio é um típico caso existencial de homem religioso. Mas o que urge dizer é que ele, embora não militante da igreja católica, nos surge como uma expressão coerente do catolicismo português e sofre assim todos os limites duma concepção religiosa que tem permanecido inalterada séculos por séculos. A Igreja portuguesa nunca hostilizou a Régio, como a Igreja espanhola combateu à Unamano. Régio teve sempre nalguns católicos portugueses os seus mais atentos pesquisadores (Manuel Antunes, Moreira das Neves, Álvaro Ribeiro, Miguel de Sa e Melo, Manuel Anselmo, Pinharanda Gomes, João Maia, Antônio Quadros, Antônio Braz Teixeira, Taborda de Vasconcelos, Duarte de Montalegre, etc.). Este fato diz muito: Régio foi inteiramente absorvido pela mesma Igreja de que só aparentemente pareceia distanciar-se. Os outros dirão, "um católico sem o saber". Não apenas um religioso, mas um religioso católico embora com fases de rebeldia.

Na verdade, Régio não possuía uma visão dialética do mundo real (natureza e homem). Pensou sempre, tal como a Igreja católica, que o homem é algo separado e distinto da natureza. Jamais sentiu dialeticamente que o homem é um reflexo da realidade. Foi um metafísico tradicional. Bem menos de se aproximar do neo-tomismo (a alma e a matéria são dois com princípios substanciais de um mesmo ser, de uma só e única realidade que se chama o homem), Régio está bem mais próximo da explicação cartesiana de que a alma é uma coisa – o pensamento, o espírito -, que existe em si mesmo como um ser completo.

Os seus breves lampejos de imanentismo ou de panteísmo logo esmoreciam perante a força da consciência-em-si, do espírito livre da matéria, em suma, de uma concepção positivamente anti-dialética. Deste modo, tem razão Luiz Piva ao acentuar que a sua característica fundamental é o dualismo antagônico (Deus é o espírito, o Diabo é a matéria). E de afirmar que Régio se manteve nesse dualismo, gravitando fatalmente em seu torno. Simplesmente, Luiz Piva não ensaia uma explicação para a causa da impossibilidade de Régio resolver o conflito (que aliás a Igreja católica não resolveu, nem sequer um Theillar de Chardin). A explicação está na ausência de uma visão dialética do mundo real de que o homem não é separado. Este pensamento de Heráclito – "o contrário chega a concordar, e das discordâncias surge a mais formosa harmonia" – que é a base de toda a dialética da natureza plural, não o poude Rédio captar. Nem tão pouco bebeu este outro fecundo juízo do mesmo Heráclito: - "Deus é dia e noite, inverno e verão, guerra e paz, abundância e fome". Fixou-se no Deus em permanente oposição ao mundo (o Diabo) e não soube gozar a harmonia da unidade. Daí que fosse constantemente vivo e sofredor o seu constitucional dualismo antagônico. Constitucional e ambiental. A religiosidade portuguesa assim tem vivido e parece que viverá. Impassível ao espírito dialético. Estática na teatralidade das oposições. Até quando?

1975 – nº 475 – p. 10

SANTO ANTÔNIO

Oscar MENDES

De batismo Fernando de Bulhões e em religião Santo Antônio de Lisboa ou Santo Antônio de Pádua, que as duas invocações ele acode, uma de sua cidade de nascimento, outra da cidade onde morreu, é ele o mais popular santo português e muito popular também no Brasil, não só pelo auxílio que presta na descoberta das coisas e causas perdidas, como também pelo dom que lhe atribuem de arranjar noivos para as moças casadouras que fazem tal súplica. Esta lenda de casamenteiro talvez se tenha originado do fato de, nos últimos anos de sua vida, haver construído com as próprias mãos uma cabana no alto duma nogueira, ficando conhecido como o "frate del noce", o frade da nogueira, denominação que facilmente se corrompeu para "frate delle nozze" frade das núpcias, isto é, do casamento.

Nascido no século XII, de plena medievalidade, numa época de grandes vícios e crueldades e de grandes virtudes e de caridade, sua índole mística levou-o a seguir a carreira religiosa, a principio na ordem dos agostinianos, para depois, arrebalado pelo exemplo de Francisco Bernardone, de Assis, fazer-se frade-menor, na ordem dos franciscanos. Sua vida de pregador, de missionário, de defensor dos pobres e oprimidos, de acusador dos ricos e potentados, criou em torno de sua figura uma aura de grande popularidade e de santidade que sua vida de pureza e devoção consagrou.

Fabulosa era sua memória. Dizia-se que, como Orígenes, sabia a Bíblia de cor, o que lhe mereceu do Papa Gregório IX, o epiteto de Arca do Testamento. Numerosos foram os milagres a ele atribuídos, sendo dos mais famosos aquele de parar de pregar em Pádua, transportar-se à Lisboa, provar a inocência de seu pai que ia ser levado à forca e regressar e retomar o fio de seu sermão. Do fato veio a formar-se a frase popular, para zombar dos apressados: "ir tirar o pai da forca" Santo do agrado do povo, especialmente em Portugal, seu país natal, sua popularidade é imensa e se concretiza numa iconografia numerosa e variada, em cantigas folclóricas, em lendas, em poemas, no teatro. (Tomei parte, quando menino numa representação do drama "Os Milagres de Santo Antônio").

Numerosos são os livros que, desde a "Assídua" ou "Legenda Prima", narram a sua história e seus milagres. A estes veio juntar-se mais um: "Santo Antônio" de Agustina Bessa Luis (Guimarães Editores – Lisboa – 1973). A autora é uma das maiores romancistas portuguesas contemporâneas. Com uma bagagem literária de quase uma vintena de volumes, de que constam um volume de notas de viagem e uma peça teatral. Agustina Bessa Luis, desde sua estréia com "Mundo Fechado", foi saudada pela mais rigorosa crítica portuguesa como uma autora de dotes excepcionais, que trazia ao romance moderno português uma mensagem de serenidade, de profundeza psicológica, de mundivivência realista, que de pronto a colocam em primeiro plano na ficção portuguesa de nossos dias.

De pendor filosófico, sua obra não faz concessões ao naturalismo cru, ao fescenino, ao vulgacho. Não é escritora para leituras apressadas e de mero passatempo. Seus romances requerem leitura atenta, reflexão, meditação, embate de idéias, a que uma linguagem polida, escolhida, grave, sem vulgaridade, empresta um sabor especial. Interrompendo a série de seus romances da vida portuguesa, apresenta-nos ela esta visão do grande santo português, depois que uma viagem de peregrinação pelos lugares onde ele viveu lhe forneceu uma visão da paisagem e do ambiente em que, há séculos, viveu o jovem lisboeta pregando, aconselhando, advertindo, fazendo penitência e edificando com seu exemplo.

Não se trata propriamente de uma biografia, a acompanhar todos os passos da vida do santo, mas antes, e de acordo com a personalidade intelectual da autora, um estudo psicológico do homem, do autor, do orador, uma análise em profundidade de uma alma de santo, de um místico que fez de Deus o seu alvo supremo na vida. Suas virtudes, descriminadas por Lucerna, na sua "Adição I" à história do Santo: "notável na humildade, ilustríssimo na sabedoria, habilíssimo na eloqüência, ardente na caridade, admirável na pobreza, distintíssimo em toda a elegância dos costumes, superior na probidade, benigno na falar, branquíssimo no conversar e, numa palavra, agradecido em tudo, tanto a Deus como aos homens", fizeram dele uma figura ímpar na história do espiritualismo católico.

Dedicando-se por muitos anos à pregação da verdade divina, mereceu realmente pelas suas qualidades de orador aquele superlativo de "habilíssimo" com que o agraciou Lucerna. Agustina Bessa Luis, baseada nos escritos que ele nos deixou afirma que "a sua cultura humanista e clássica está demonstrada nos seus textos. A linguagem é estudada e a expressão, muitas vezes, além de erudita é dramática e é poética. A correção do ritmo é acompanhada pela doçura da imagem. Os jogos de palavras, os paralelismos, as antíteses, os recursos da improvisação imagística, a elegância da metáfora, a vivacidade das apóstrofes, tudo isso faz de S. Antônio um grande escritor medievo".

De seu natural brando, humilde, delicado no trato, quando diante do vício, da corrupção, da prepotência, da hipocrisia, dos erros e dos abusos, sua linguagem oratória tornava-se candente, agressiva, dura, vergastante, como a de uma Catarina de Sena que não se atemorizava nem recuava nem mesmo diante da mais alta hierarquia eclesiástica, e vamos encontrar seus ecos nas invectivas desabridas de um Vieira, no século XVIII. Veja-se com que ímpeto acusatório, profliga os poderosos: "Oh! Quantos hoje se vestem de púrpura, de púrpura, isto é, de pano tinto de suor e sangue do pobre, pois se vestem de lucros ilícitos, de usura, de furtos, de rapina!" Certas comparações suas chocam pelo realismo cru: "Ó Judas, tu vais vender o filho do teu Senhor como vil escravo ou cão tinhoso" e aquela objurgatória aos usuários, aos soberbos, aos homens da lei "que para ganhar dinheiro ladram nos pretórios como cachorros."

Vivendo numa época em que os extremos da sanidade e da corrupção andavam lado a lado e que certa decadência do clero escandalizava os cristãos, Santo Antônio não se exime ao [ilegível] de profligar em linguagem violenta e [ilegível] aqueles elementos da hierarquia eclesiástica [ilegível] eram pedra de escândalo para a cristandade, [ilegível] [ilegível] lendo o que ele dizia, que havia nele [ilegível] anticlericalismo, mas esta dura acusação [ilegível] contra aqueles que, traindo o seu sacerdote eram mais do mundo do que de Deus.

Vejamos alguns exemplos: deve-se notar que assim como os ursos não tem força na cabeça também alguns prelados da Igreja não tem força de espírito... vão atrás das colméias das abelhas isto é, das casas dos pobres". "Estes são os sacerdotes ladrões, que mordem com ralhos aos que não dão, e pregam a paz aos que dão e lhes prometem a misericórdia". "Pregar a clérigos e falar a insensatos, que utilidade há numa e noutra[ilegível] senão barulho e trabalho?" "Mas não é sem grande dor que referimos atitudes de Prelados da Igreja e de grandes varões deste século: fazem esperar muito tempo os pobres de Cristo, que [ilegível] demoram a clamar à sua porta e a pedir esmola com voz embargada pelas lágrimas. Por fim, depois de bem comidos e, talvez uma vez por outra embriagados, mandam-lhes dar alguns restos da sua mesa e as lavaduras da cozinha". "Jesus Cristo hoje é vendido por negociantes, arcebispos e bispos e demais prelados da Igreja... Os [ilegível] são os abades e priores hipócritas". [ilegível] recomenda a seus discípulos: "Não poupe a ninguém, por temor ou amor, reverência ou vergonha".

Por vezes, o tom é por demais ofensivo: "Eis que filhos de meretrizes não só entram como comem os bens da casa do Senhor". E narra a autora: "Um dia, em plena prédica, invectiva o bispo ali presente, e emprega singular ironia para homem de coração tão simples e

tão delicada maneira como é a sua própria. Ele tem a autoridade como anjo a seu lado". E acrescenta: "As preleções de S. Antônio, por vezes cruéis, são o exemplo dessa autoridade sentenciosa que se opõe à autoridade deformada e de certa maneira tornada gentílica quando a hierarquia na sua essência se degradou".

Mas esse tom lanhante e cruel só se faz ouvir diante dos desmandos e abusos. A sua oratória é mais humana e mais sentenciosa. Dela constam curtos conceitos que requerem meditação: "Não és sábio se sabes mais do que importa". "A pura simplicidade, água de Siloé que caminha em silêncio, torna a alma sóbria". "Nada há tão útil que aproveite com a mudança". "Quem tem o coração dividido caminha para a morte". "Não sabemos ainda qual seja o futuro do que agora nos prece mal". "É próprio dos perfeitos o alimento sólido". "A vida de qualquer religioso deve ser deserta", que condena já naquele tempo e mundanismo de certos padres. "Saber demais embriaga". "É mau desprezar a própria fama". E este admirável: "O contrario da esperança é olhar para trás".

Por causa do ardor humanitário de seus sermões é que sua popularidade como pregador foi imensa. Diz a autora: "O tom que ele usava era apostólico, como exemplos decerto urdidos de forma literária mas de compreensão fácil". Por isso "vinham ouvi-lo de muito longe os rústicos e os nobres, os letrados e os simples". E assim descreve o que eram suas pregações e seus efeitos: "O auditório de S. Antônio era imenso, atingia o numero de trinta mil pessoas: pelo que lhe era necessário pregar em campo aberto, decerto nos grandes adros em frente das igrejas, como a Piazza del Duomo de Spoleto. Era escoltado por alguns jovens vigorosos que o defendiam do entusiasmo da multidão. As mulheres, munidas de tesouras, tentavam cortar retalhos de sua túnica; os mercadores fechavam as tendas para o ouvir; os camponeses abandonavam a sementeira para não perder o sermão. A sua palavra auxiliada por uma energia que decerto não chegava a ter definição na consciência das pessoas, possuía a força de tocar os pecadores, a ponto, já não só de abandonarem o caminho do erro, mas de se desinteressarem dele. Porque quase nunca a conversão é prodígio da alma, mas sim mudança de rumo do afeto. As prostitutas que esqueciam o seu vil comércio, ou os ladrões, que se afastavam dos tenebrosos planos que tinham, não o faziam porque uma ética se lhes revelasse, mas porque o choque com tão poderosa força tornava em abstração o pacto vulgar com a vida humana. Antônio era a experiência que faz com que se considere Deus como um ser pessoal".

É assim com esta segurança descritiva e esta força rigorosa de argumentação que Agustina Bessa Luis comenta os vários aspectos da santa personalidade do jovem frade franciscano, fazendo de seu livro uma lâmpada votiva a arder, perene diante dessa imagem de seu conterrâneo que o povo português tem nos seus altares e oratórios e especialmente no relicário de seus corações e a quem exalta e louva nas suas trovas que parecem irreverentes, mas são de puro amor.

1975 – n. 476 – p. 07

ASPECTOS DA POESIA DE CESÁRIO VERDE

Luiz PIVA
Professor da Universidade de Brasília

Precursora do Modernismo em Portugal a poesia de Cesário Verde despertou a atenção de poetas como Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, que dela se ocupam freqüentes vezes. Debruçado sobre a janela, lê Alberto Caeiro o Livro de Cesário Verde até os olhos lhe arderem, e Álvaro de Campos não deixaria de lembrar-se, em *Dois Excertos de Odes*, de Cesário ao referir uma das mais importantes composições do poeta: *O Sentimento dum Ocidental*.

Vejamos, sucintamente, alguns aspectos da literatura de Cesário. "A mim o que me rodeia é o que me preocupa", diria Cesário em carta dirigida a um irmão seu. Não vive ele desvinculado da realidade, confessando não ser como muitos que, embora no meio de grande número de pessoas, estão completamente isolados, abstratos. Tudo que o cerca lhe prende a atenção, a sensibilidade leva-o a registrar os menores incidentes, por exemplo, um parafuso que, noite fechada, cai nas lajes.

A antinomia cidade-campo é dos traços mais característicos da poesia de Cesário, poeta de contínuo voltado ora para um, ora para outro pólo. O campo não é para Cesário Verde um passatempo, motivo para bucólicas. Não desconhece o sacrifício dos que vivem fora da cidade, sabendo por experiência própria quanto vigor é necessário para trazer a vida equilibrada, para não perceber. Nas zonas rurais ninguém pode dar-se ao luxo de parar, todos lidam, sendo muitos os obstáculos a superar:

> "A nós tudo nos rouba e nos dizima:
> O rapazio, o imposto, as pardaladas,
> As osgas peçonhentas, achatadas,
> . . . . . .

No campo, "Nem tudo corre como num romance!"

A cidade é para Cesário centro de continua observação, sendo muitos os versos que dela tratam. O poeta percorre diferentes sítios de Lisboa, podendo ser visto em horários os mais diversos. Dez horas da manhã, dia de sol, dirige-se Cesário, sem muita pressa, para o emprego. A larga rua macadamizada, as casas apalaçadas estão a nos dizer que o poeta se encontra num bairro moderno. Os quartos estucados, as porcelanas a reluzirem "entre a rama dos papéis pintados" despertam em Cesário Verde reflexões como esta:

> "Como é saudável ter o seu conchego,
> E a sua vida fácil!"

A contrastar com o luxo das pessoas de posse o quadro de uma menina "Rota, pequenina, azafamada". Apesar do sol, o poeta examina-a:

> "Pôs-se de pé; ressoam-lhe os tamancos;
> E abre-se-lhe o algodão azul da meia,
> Se ela se curva, esguedelhada, feia,
> E pendurando os seus bracinhos brancos".

A manhã é de sol, claridade e frio intensos. Trabalha-se no calçamento de uma rua:

"De cócoras, em linha os calceteiros,
Com lentidão, terrosos e grosseiros,
Calçam de lado a lado a longa rua".

Os dias anteriores tinham sido de aguaceiros,

"E as poças de água, como em chão vidrento,
Refletem a molhada casaria".

Disseminadas, as peixeiras gritam. Os rapazes, "cuja coluna nunca se endireita", partem as pedras. Cruzam-se os estilhaços. Outros cavam e medem valetas. Diante do espetáculo, Cesário não pode deixar de exclamar:

"Homens de carga! Assim as bestas vão curvadas!
Que vida tão custosa! Que diabo!"

Anoitece. Nas ruas

"Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia".

despertam no poeta um desejo absurdo de sofrer. A neblina envolve os edifícios, a turba, toldando-os de uma "cor monótona e londrina". O gás extravasado perturba. No seu perambular, Cesário embrenha-se por boqueirões, por becos, ou erra "pelos cais a que se atracam botes". O Tejo evoca-lhe as crônicas navais:

"Mouros, baixeis, heróis, tudo ressuscitado!
Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!".

No espírito do poeta singram naus que seus olhos jamais verão! No presente, um couraçado inglês no Tejo. A presença da Inglaterra em águas portuguesas... Ao fechar-se a noite, os edifícios iluminam-se.

"E as tascas, os cafés, as tendas, os estancos
Alastram em lençol os seus reflexos brancos".

Chegando ao largo onde duas igrejas "Lançam a nódoa negra e fúnebre do clero", novamente o poeta evoca o passado:

"Nelas esfumo um ermo inquisidor severo,
Assim que pela História eu me aventuro e alargo".

Na parte da cidade, que o terremoto outrora destruiu, o cenário mergulha Cesário na angústia:

"Muram-me as construções retas, iguais, crescidas;
Afrontam-me, no resto, as íngremes subidas,
E os sinos dum tanger monástico e devoto".

Atentemos para a presença da monotonia, de vocábulos como murar, afrontar, íngreme, subida, tanger monástico, criadores de uma atmosfera pouco agradável para o poeta. É que Cesário Verde – di-lo Caeiro - , era um camponês "Que andava preso em liberdade pela cidade". Na dialética da controvérsia cidade-campo, não há como negá-lo, a simpatia de Cesário pende para o meio campestre.

Nos versos de Cesário Verde avulta ainda a critica à sociedade do tempo, critica por vezes sutil, e por isso mesmo eficaz no ferir o alvo. Agora é o guarda a espancar o povo, um municipal a atropelar os transeuntes. O poeta ira-se e sente crescer nele a cólera. Noutra ocasião exclama:

"Povo! No pano cru rasgado das camisas
Uma bandeira penso que transluz!
Com ela sofres, bebes, agonizas".

Alguém, à candeia, ensina a filha a ler. Outro motivo de revolta para a alma do poeta. É o Estado que deve ministrar a instrução aos pequenos, em ambientes em que as crianças se sintam bem, não os pais. O quadro que Cesário tem diante dos olhos leva-o a preferir o plebeu que cambaleia, ou o bêbado que fala só! Cesário não é insensível ao desnivelamento das classes, à injustiça social:

"Inflama-se um palácio em face de um casebre";

"Descalças! Nas descargas de carvão,
Desde manhã à noite, a bordo das fragatas;
E apinham-se num bairro aonde miam gatas,
E o peixe podre gera os focos de infecção!";

"O aljube, em que hoje estão velhinhas e crianças,
Bem raramente encerra uma mulher de "dom"!;

"Dó da miséria!... Compaixão de mim!..."

É que nas esquinas, calvo, inquieto, está sempre a pedir-lhe esmola alguém já idoso: o "velho professor nas aulas de Latim!"

Muitos passos da obra de Cesário Verde manifestam a presença do impressionismo, freqüentes vezes vemos o poeta a fixar, em lugar do real, as impressões recebidas. Assim, os edifícios em construção.

"Semelham-se a gaiolas, com viveiros,"

e

"Como morcegos, ao cair das badaladas,

Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros".

Crianças correm pela casa – "Os querubins do lar flutuam nas varandas". Os impressionistas detinham-se na observação e fixação das constantes modificações que a luz do sol produz nas cores da natureza. Numa de suas idas ao trabalho ocorre a Cesário transformar, à luz do sol, "o intenso colorista", os vegetais "Num ser humano que se mova e exista". Vê o poeta

"Uma cabeça numa melancia.
E nuns repolhos seios injetados",

olhos nus em os nabos, rosários de olhos nos cachos de uva, dedos hirtos e rubros nas cenouras, um ventre no melão. Pela madrugada, sujos, ósseos e errantes, "Amareladamente, os cães parecem lobos".

A existência do poeta decorre na observação de si mesmo e de seus semelhantes. Centrado em si não poucas vezes Cesário é vitima do tédio, da angústia. Quando sai do seu mundo pessoal e completa a vida dos que o rodeiam, o espírito do poeta assume novos comportamentos. Exemplo, a composição *Contrariedades*. Cesário não se encontra nos seus melhores dias:

"Eu hoje estou cruel, frenético, exigente;
Nem posso tolerar os livros mais bizarros;
Incrível! Já fumei três maços de cigarros
Consecutivamente".

Dói-lhe a cabeça. Senta-se à secretaria. Defronte mora uma **tísica**. Os parentes morreram-lhe, sofre de faltas de ar, engoma para fora. Cesário não pode furtar-se à consideração:

"Pobre esqueleto branco entre as nevadas roupas!
Tão lívida! O doutor deixou-a. mortifica.
Lidando sempre! E deve a conta à botica!
Mal ganha para sopas..."

A reflexão é acentuada pelo ritmo sincopado. O poeta vê-se outra vez em seu mundo particular, cheio de mau humor, de raiva. É que ele, grande poeta, se vê relegado a seu segundo plano em suas pretensões literárias. Vive num mundo em que avulta a inversão de valores, e "Mais duma redação, das que elogiam tudo" lhe tem fechado a porta. A critica moderna não é conhecida em Portugal, e

"Um prosador qualquer desfruta fama henrosa
Obtém dinheiro, arranja a sua "coterie".

E Cesário volta novamente para o quadro externo, para a básica. Como estará ela? Não larga do trabalho, mantém-se com dificuldade. Mesmo assim, de vez em quando, ela [ilegível]. Diante do sofrimento da infeliz a alma do poeta se liberta, acontece a caterse:

"Perfeitamente! Vou findor sem azedume;
"E estou melhor, passou-me a cólera".

1975 – n. 478 – p. 11

FERNANDO PESSOA
E A CRISE DO INDIVIDUALISMO

Santiago KOVADLOFF*
(Tradução de Olga Savary)

I – *As teses românticas e seu destino na "Ode Marítima".*

Se algo quis Pessoa, foi exaltar o mar em seu caráter de potência destruidora da previsibilidade, substrato exclusivo – e por ele paralisante – da vida cotidiana portuguesa naqueles primeiros anos do século XX.

No mar, diz a "Ode", sucumbe o homem linear das cidades; ali se dilui seu contorno de servil repetidor de gestos iguais, reiterados mil e uma vezes ao longo dos mesmos dias. O homem, no mar, se reconquista; ganha sua liberdade, que consiste na assunção de si mesmo como conglomerado de correspondentes afetivas e intelectuais múltiplas, divergentes, às vezes antagônicas e sempre circunstanciais. Pode afirmar-se, em tal sentido, que a "Ode Marítima" desloca até à contradição o núcleo de interesses da lírica portuguesa até então centralizado na formulação de enunciados representativos de posições sempre unilaterais. No espaço marítimo enaltecido e descrito pela "Ode", o homem reassume sua relegada pluriformidade espiritual, as divergentes forças antagônicas que confluem na palavra *eu*. O mar opera, em suma como instigador de uma vida passional amplamente reprimida que, uma vez desatada, redefine a identidade do homem por seu próprio impulso de ação. Em primeiro lugar, esse polilacetismo mental e sentimental equivalerá simplesmente a ser; e sempre implicará, como aspiração máxima e lucro perfeito, "sentir tudo de todas as maneiras".

Assim como na poesia épica camoniana, o mar atua na lírica de Pessoa como cenário, testemunha e propulsor de um encontro decisivo da alma lusitana consigo mesma. Há, porém, segundo foi enfatizado, acentuadas diferenças entre as duas obras. Uma de igual peso que as consignadas e a que possa talvez ponderar-se dizendo que, enquanto em "OS LUSÍADAS" a experiência marítima representa o prolongamento de um esforço civilizador – ao menos sob uma perspectiva européia -, a "Ode" nos propõe esta experiência como contrapartida substancial de tudo que implique civilização. Só extra maros pode um homem chegar a ser ele mesmo. E, se é português, este estranhamento da cidade é apenas concebível como fusão intima do homem com o mar. Então, enquanto no renascimento a cidade amparou e promoveu a empresa marítima, advertimos que na "Ode" elas passam a ser um caminho em cujo trajeto se concretiza a evasão da cidade moderna. O vulcânico protagonista da "Ode" retorna ao mar e o invoca num gesto de renuncia [ilegível] à cidade. No entanto, enquanto essa renúncia [ilegível] não chega a transformar-se em ação, isto e, na medida que – mesmo sendo uma decisão – não chega nunca a ser uma conduta, a "Ode" se nos impõe já não só como o réquiem para um modelo de vida ultrapassada, segundo foi assinalado antes, mas também e mais radicalmente como o réquiem que um modelo de vida ultrapassado pronuncia sobre si mesmo através de uma de suas inúmeras bocas agonizantes. Não esqueçamos que este é, como sugere Pessoa, o poema de um homem que exalta o mar sem abandonar o porto, o canto de um prisioneiro que acaricia sua liberdade aferrado às imóveis grandes da prisão.

Pode-se por isso dizer que a "Ode Marítima" se nos oferece como apologia de uma libertação simultaneamente radical e impossível. Pessoa não conseguiu compreender a história como superação progressiva de contradições mas sim como eclosão ininterrupta da

mesma. Sua dialética é sempre binária integrada por tese e antítese somente. Não há síntese. Não há solução. A [ilegível] não mudara. Sua essência há de ser sempre a de um espaço asfixiante. Os projetos políticos são finalmente estéreis. As reformas sociais ilusórias . Só no [ilegível] pode sobreviver alguma mudança. Mas o mar propõe uma aventura que, se e revolucionaria, o é apenas na imaginação de quem a deseja. Unicamente ali transcorre – tão distante da *polis* como do espaço geográfico geral.

Não houve pois, para Pessoa, atalho nem caminho por onde o homem pudesse aceder a si mesmo de uma maneira socialmente renovadora, politicamente progressista. Liberada, a imaginação impõe o apoliticismo. Após o fracasso republicano (2), sua descrença foi completa. “Não tenho nenhum sentimento político ou social. Tenho em troca, em certo sentido, um alto sentimento patriótico. Minha pátria e a língua portuguesa” (3).

(Do livro em preparo “APRECIAÇÃO DE FERNANDO PESSOA”)

NOTAS:

1- ODE MARITIMA. “Obra poética de Fernando Pessoa”. Ed. Aguillar. Rio de Janeiro, Brasil. 1960.

2- A revolução que, em 1910, acabou com a monarquia dos Braganças, instaurou em Portugal um regime republicano cuja colaboração em pratica se traduz em sucessivas e indissolúveis contradições, e cuja fundamentação ideológica jamais abandonou o terreno conjectural nem transcendeu o nível das generalizações.

3- Revista “Descobrimento”, n. 3, Lisboa, Portugal, 1931. Estas palavras de Fernando Pessoa fazem parte de uma reportagem.

* * *

* O autor: SANTIAGO KOVADLOFF (1942) é argentino, nascido em Buenos Aires. Ensaísta, poeta e tradutor. Realizou estudos sobre Fernando Pessoa em Lisboa, a convite da Fundação Gulbenkian, Publicou em Bs. As. Uma antologia intitulada “Poesia Contemporânea do Brasil”. Com o ensaio “O Personalismo de José Isaacson” ganhou o Prêmio Nacional de Literatura.

1975 – n. 479 – p. 10

FEITIÇO AFRICANO

Oscar MENDES

O feitiço da terra exótica sobre o ádvena é coisa sabida e constatada. Os romancistas tem-no explorado. Assim o fizeram Stevenson, Loti, Conrad, Somerset Maugham e tantos outros. É o clima, é a paisagem diferente, é o aborígine estranho, misterioso, é a alimentação, são os costumes diversos, é a facilidade às incontinências, é a tristeza, a saudade do exilado, e o desejo premente tantas vezes de afogar um passado doloroso, é todo esse conjunto de pressão fisiológica e psicológicas que se faz sentir, criando uma atmosfera em que se asfixiam propósitos e ideais, se amolentam energias, se amolecem caracteres. O homem branco, principalmente o europeu, com uma carga poderosa de cultura milenar, todo um acervo de princípios, de preconceitos, de idéias morais, todo um insopitado ímpeto de romper amarras, de libertar paixões acorrentadoras, de extravasar sentimentos que a educação e a civilização mantêm contidos, passa a sofrer na erra distante e estranha a surpresa das novidades, o fascínio das coisas desconhecidas, o amavio da beleza selvática, o feitiço telúrico que se desprende das regiões virgens, não violentadas pelo progressismo inexorável e destruidor.

É esse feitiço da terra exótica, e no caso, o da terra africana, que vemos mais uma vez descrito, no romance A ESTUFA – (Sociedade de Expansão Cultural – Lisboa – 1964) do escritor português Luis Cajão, pouco conhecido no Brasil, o que é pena, pois se trata de escritor de talento, de narrador seguro, de grande sensibilidade no transmitir-nos as emanações fortes dos ambientes e os sentimentos sutis de seus personagens.

Não se trata de um estreante, mas de um autor de romances e contos, recebidos com aplausos pelos críticos portugueses A. Veloso, M. Antunes, Artur Portela, Taborda de Vasconcelos, Armando Ferreira, Alfredo Margarido, Guedes de Amorim, Alfredo Guisado, Amândio César, que o inclui na antologia dos “Contos Portugueses do Ultramar” e João Pedro de Andrade, na dos “Melhores Contos Portugueses”. Consta também trabalho seu na “Antologia do Moderno Conto Português”, editada no Brasil por Temístocles Linhares. Figura ainda ele numa antologia de contos portugueses traduzidos para o alemão por Curt Meyer-Clason.

Nasceu Luis Cajão em Figueira da Foz, em 1920, e, revelando vocação para a música, foi discípulo do grande musicista português Fernando Lopes Graça, estudando piano, harmonia e composição, e, por mais de vinte anos, assistente de programas musicais da Emissora Nacional. Funcionário desta emissora oficial, obteve em dois concursos de Rádio, em que competiram vários paises do Ocidente e do Leste, o 2° Prêmio. Das viagens feitas à Hungria por ocasião de tais concursos, colheu assunto para uma extensa reportagem, intitulada “Verão e Outono em Budapeste”, recolhida no seu mais recente livro, a coletânea de ensaios e artigos. “O Salto de Cavalo”.

De sua bagagem literária, constam os romances “A Montanha e o Vale”, “Um Dia fora do Mundo”, “As Escarpas do Medo”, a novela “Noturno para Violoncelo”, e, em colaboração com Norberto Ávila, a novela de televisão “A Roda da Fortuna”. Escreveu uma “Breve História do Disco” e o artigo “Música e Músicos em Alguns Escritores Portugueses”. Como contista publicou “Torre de Vigia” e “Um Castelo na Escócia”, contos que pelo seu valor já foram traduzidos para o russo, o búlgaro, o francês, o espanhol e o alemão.

Conheci-o, quando em 13 de março de 1972, acompanhei o escritor Joaquim Paço d’Arcos à Radiotelevisão portuguesa, onde gravaria uma entrevista sua com o entrevistador literário da mesma, o escritor Luis Cajão. Alto, magro, de um moreno carregado, voz

abaritonada, de fala pausada e maneiras delicadas e gentis, prosa agradável a que não faltavam laivos de ironia sobre pessoas e acontecimentos. A 27 do mesmo mês e ano, foi ele meu entrevistador para a mesma Radiotelevisão, quando lhe transmiti minhas impressões da visita que fizera a Angola e Moçambique, dias antes. Vim a encontrá-lo de novo, agora já em 1974, num almoço no Estoril, em casa de nosso comum amigo Joaquim Paço d'Arcos. Falei-lhe sobre seu romance "A Estufa", que me impressionara pela autenticidade da paisagem e das criaturas que nele se moviam.

Este romance é resultado de uma experiência de Luis Cajão e não mera reportagem de jornalista curioso e lúcido. Em 1958, partiu ele de Lisboa para a Ilha do Príncipe, a cerca de 500 quilômetros do continente africano, na região da Guiné. Lá ele, nessa isolada possessão portuguesa, exerce a direção de uma fazenda, de uma roça, como dizem os portugueses, de pessoa de sua família. Por lá ficou cerca de dois anos, e dessa estada haveria de surgir o seu romance africano, em cujas páginas evoca a atmosfera do feitiço que se irradia da terra feraz e comburente, varrida pelos ventos atlânticos. Tal a veracidade de seu livro que o governador da província, Silva Sebastião, lhe proibiu a circulação em seu território. É que Cajão, na descrição de certos funcionários e alusões a governantes, ferira talvez a susceptibilidade de administrador.

Mas o romance nada tem de político propriamente. É, sim, uma vigorosa descrição duma experiência de europeu em terras d'África. Um jovem português, Filipe, de família burguesa, herda do pai uma "roça", na Ilha do Príncipe e para lá se vai a administrá-la, pois o homem que era o braço direito do pai, na administração, terá de regressar a Lisboa, vítima de doença fatal. Filipe parte, deixando atrás de si uma prima de idéias avançadas, independente e voluntariosa, por ele apaixonada. Homem pouco extrovertido, sensato, sem arrebatamentos, embora amando os esportes, a vida ao ar livre, é solitário, ensimesmado, algo melancólico.

Sua adaptação ao novo meio em que vai viver não é muito fácil. Tudo lhe parece estranho, desde o clima aos costumes. Impressiona-o desde logo, a ele que viera disposto a desenvolver grandes atividades, a indolência do nativo: "Estagnado por séculos de calor, bastava ao aborígene estender a mão e colher, lançar a rede e pescar, aparelhar a arvore e erguer a habitação. A natureza fértil nutria-lhe a indolência. Mesmo assim não deixaria de repetir, ao longo das gerações, que trabalho não acaba nunca". Para espertá-lo, a atuação muitas vezes violenta do branco obrigando-o a trabalhar.

Não mesmo o impressiona a situação familiar do branco transportado ao trópico. Ouve quase escandalizado da boca de um tal Aboim, a quem o feitiço da África dominara a tal ponto que não ia passar férias na Europa, mas à cidade do Cabo, a Joanesburgo, a Lourenço Marques, que "nós, portugueses, foi na cama que fabricamos a África", numa referencia à miscigenação sempre levada a efeito pelo português colonizador. Para ele, "cifrar tudo à miscigenação, figurava-se-lhe pouco; enfim, seria uma parte, nunca toda a vocação colonizadora do lusíada".

Por muito tempo mantém-se afastado do convívio carnal com as nativas, mas quando, cansada de não vê-lo decidir-se a tornar-se seu amante, a lisboeta Benedita, mulher do "roceiro" Santiago, parte com o marido em férias para a Europa, reconhecendo tardiamente que talvez a amasse, manda ele chamar para ser sua "samou", isto é, a concubina do homem branco, a bela negra Boitá, que desde sua chegada, procurara "enfeitiça-lo", com seus encantos agressivamente carnais. Ele também, como os outros faziam, gerara os seus mulatinhos. Era o feitiço da África que acabava por tomar conta dele, pois como lhe dizia à sua chegada o Macedo, o administrador, ao regressar a Portugal, deixando sua "samou", que acaba suicidando-se: "a África tem feitiços. Agarra-se a nós com a força de uma mulher..."

Sucumbe, ele que pensava: "Amar uma preta! E a sua epiderme de europeu recém-chegado, com o Velho Mundo ainda a dominá-lo, confragia-se como sob a ação revulsiva de

uma queimadura. Podia lá conceber-se! Havia um cheiro, um desgosto, um clamor irresistível de protesto, todas as vísceras se lhe contraiam de nojo. Sim, era isso, nojo!".

Luis Cajão descreve-nos com veracidade essas transformações que se operam na psicologia da ádvena. Os tipos que nos mostra são autênticos, impressionantemente autênticos, desde o médico que se emborracha para fugir ao sentimento de derrota e de fracasso total de vida que o tortura, ao comerciante cúpido, o Gouveia, que tudo faz para ganhar dinheiro sem quaisquer escrúpulos.

Não menos realista suas admiráveis descrições da natureza tropical. Não que seja um minucioso arrotador de impressões paisagísticas. Pelo contrario, suas descrições são breves, mas intensas, dão perfeitamente a impressão da coisa descrita. A exemplo, a descrição de um tornado, quando a ilha parece um navio a deriva em meio das vagas encapetadas dum Atlântico em fúria; a da chegada de um navio que vem da metrópole, cheia do colorido e pitoresco.

Seu estilo, em geral sóbrio, mostra-se contudo cheio de vigor, de segurança, enriquecimento de termos africanos. Veja-se, a exemplo o momento em que, com a partida de Benedita, Filipe se sente como que sufocado pelo bruxedo que emana da terra africana: "Da terra a umidade subia, pesada e fértil, novelo de calor enredado em caules, flores e frutos. Era o mundo à luz do princípio, ainda não inteiramente dominado o caos, e dele se desprendia, inquietante, um hábito viscoso e perverso. Brutal, o capim encrespava-se, rolava em convulsões de dilúvio, águas, pássaros, troncos e penhascos, tudo a súbitas se afogava de verde. Sentia-o na pele, no sangue, no próprio mormaço matinal. Viria hoje ou amanhã devorá-lo, de surpresa, inexorável, monstro há séculos adormecido e só desperto ao odor da sua carne. A vegetação crescia, hostilizava-o ramos que eram ávidas mãos, raízes prontas a marcharem sobre ele. Zimbórios de bagas, frondes e glandes, gritavam pela voz das aves ser esta a hora decisiva. Ou fugia, e sem delongas, agora ou todo aquele hediondo organismo o deixaria ali cativo para sempre". O sortilégio e mais forte. Ele fica. A carne rija e sadia de Boitá o prendera à terra africana.

Luis Cajão soube muito bem transmitir-nos neste seu romance a atmosfera tropical com seu mistério, seu feitiço, seu calor fecundante, sua feracidade esbanjadora e imprevidente, que não se importa com destruir porque se sente capaz de novamente gerar luxuriantemente.

1975 – n. 479 – p. 12

POETAS ANGOLANOS

Franklin JORGE

Franklin Jorge, escritor norte-rio-grandense, é conhecido principalmente pelos trabalhos que publicou no Suplemento Literário da "Tribuna do Norte", que recentemente deixou de circular. O autor desta nota sobre poetas angolanos reside em Ceará-Mirim, RN.

O preconceito que cultivamos em relação à África é um vergonhoso legado que o Império e o tráfico de escravos deixaram. Mesmo entre pessoas esclarecidas, como escritores e artistas, a África permanece misteriosa e desconhecida até hoje, principalmente no que se refere a Literatura e Arte. A verdade é que a imensa maioria dos brasileiros conhece a África no que ela tem de folclórico e tradicional.

Por comodismo e preconceito, se não por ignorância, jamais nos preocupamos em conhecer o outro lado da moeda: mas o prejuízo tem sido unicamente nosso, pelo menos é o que nos atesta a presente geração de poetas e prosadores angolanos. Mas, antes destes, já outros haviam brilhado, num testemunho de que, em termos eruditos, aquelas terras são igualmente fertilíssimas.

Angola, país recentemente emancipado do domínio português, possui uma tradição literária reconhecida e admirada em toda a Europa.

Através desta pequena e incompleta antologia, tencionamos divulgar alguns poetas angolanos hodiernos. Alguns deles não nasceram em Angola; são portugueses de origem, mas defendem em seus escritos um ponto de vista favorável à emancipação e ao desenvolvimento africanos.

No Brasil, Rubem Valentim, através das artes plásticas, Leila Miccolis e Nelly Novaes Coelho, no jornalismo, e Juju Campbell, que tem feito excelentes traduções do inglês, vêm divulgando um pouco do fabuloso patrimônio cultural e artístico deste povo sofrido, cuja luta em prol da independência, confere, ao lado da variedade de costumes e dos grupos étnicos, um extraordinário vigor à mensagem de suas manifestações de criatividade, participação e humanismo.

CANÇÃO MADURA

Monteiro dos Santos

esta canção de frutos
enrolados sobre o corpo
atravessa a boca
pelas rugas da manhã.

vem espancada
por dentro da carne
enegrecida sobre a terra

mas vem madura
como o rio do povo
(deságua)
pelo ventre das cidades

em vagarosa liberdade.

FÁBRICA

David Mestre

Operários falam, contam-se
imensos
na madraçaria

fermento ao lume coado
da tarde
escorrem
iguais. A vida. De caras.

POEMA

Samuel de Souza

na madrugada que construímos
com sangue lágrimas
suores
com o teu corpo-sexo
com o teu corpo-trabalho
a certeza Angola
no apelo ancestral
físico
espiritual

FECUNDAÇÃO

Vergílio Alberto Vieira

só aqui me ensinaram
como ninguém
melhor que as enxadas
pode testemunhar
ao sol
a inocência da terra.

POEMAS

1. *de Alberto de Oliveira*

DEBRUÇADO na terra
escreveras o poema
que sente o lavrador
aos sulcos ressequidos

lançarás as sementes
a nova madrugada.

2. ***de Pires Laranjeiras***

se o lugar existe
ainda é o cio que remete
ao mais surdo temor.
Os barcos fecundam
o jato da maré. Outras
formas
outras vozes.

3. ***de Tomás Jorge***

conceito humano
o drama do ser e do amor
amar gostando
gostar que gostem de nós
gostar dos outros
e gostar também
mais de nós
satisfação de sossego
e consciência.

1975 – n. 480 – p. 04 e 05

LITERATURA ORAL E TEATRO POPULAR

(GIL VICENTE E ARIANO SUASSUNA)

Maria da Graça Rios de MELO
(Profa. do Colégio Tiradentes)

A literatura oral está relegada a ser extinta em nossa civilização.

O narrador, que gozava de uma situação privilegiada na sociedade rural arcaica, perdeu sua função social e pedagógica. Tal desvalorização da literatura oral vem afetar, também, a escala dos valores literários e culturais. Enquanto morre, pouco a pouco, a literatura oral em nosso meio, noutros complexos culturais que não o nosso, ela é uma expressão literária com suas leis próprias.

Quando se considera a Península Ibérica em particular e com maior razão a América Latina e o Brasil, observa-se que a grande percentagem de analfabetos e pessoas incultas leva a um descontentamento com a literatura somente escrita, por representar a erudição e o requinte intelectual.

O repúdio à oralidade significa preferir ao que é a força nacional e popular, uma literatura que durante séculos se formou pela imitação do estrangeiro, cujo cosmopolitismo envenena a atualidade.

Em Portugal, no século XIX, Garret se apropria do romanceiro popular, induzindo os eruditos à elaboração de material folclórico. No Brasil, S. Lopes Neto lança mão do folclórico gaúcho, enquanto os modernistas se apossam do folclore em geral. Desde o *Macunaíma*, a rapsódia pantagruelesca de Mário de Andrade, até o *Gabriela, Cravo e Canela* de Jorge Amado, cada geração vem se apoderando da literatura oral tradicional.

Os comentários tecidos nos interessam, porque o *Auto da Compadecida*, é baseado, também na literatura dita “de cordel”.

A literatura possui características interessantes, que nos convém mencionar:

1) não se distingue claramente da canção. Se a poesia popular tem sido defendida por músicos, o é com justa causa, conforme demonstra o romance português.

2) o estilo é associado a voz e à expressão corporal, (dança, mímica) que valoriza a poesia. Um exemplo seria o Coco do Nordeste, que é um poema satírico, improvisado ao gosto do autor. Poderíamos dizê-lo, um baile dramático, com um coro e com solistas. Alguns autores consideram a literatura oral uma representação coletiva. Outros rebatem essa afirmação, conforme veremos.

3) não é criação pessoal. Está ligada a uma tradição, geralmente familiar.

4) nasce em contato com a coletividade. Os participantes geralmente concorrem com estribilhos, com o coro, ou com políticas: há artistas que se desafiam a vida inteira, em defesa de causas sociais.

Renato de Almeida afirma que “as expressões populares são reflexo da mentalidade coletiva”. Entretanto, Kart Vossler diz: “no começo se encontra sempre a criação individual, que aos poucos vai sendo aceita pela coletividade; é modificada e alterada, numa lenta

elaboração, até tornar-se anônima, não porque não tenha tido autor, mas porque dele se perdeu a memória".

Embora a terminologia "literária oral" tenha sido introduzida na França em 1881, os estudos neste campo, em português, são bastante escassos. Temos o fabuloso Luis Câmara Cascudo, cujo trabalho teria sido baseado no patrimônio literário do nordeste brasileiro. Câmara Cascudo estima em mais de duzentos mil o numero de folhetos publicados anualmente, com mais de mil textos diferentes. Referem-se às historias e romances que os cantores estendem por todos os mercados de vinte a trinta páginas, fazem viver diversas imprensas importantes e hoje interessam até aos industriais paulistas, que exploram esta veia inesgotável. Cada folheto é ilustrado por uma xilogravura, de autor geralmente anônimo, impressa sobre a cobertura colorida.

5) é multiforme. Os poetas se dedicam a outras funções diversas, sociais ou políticas.

Esta literatura submerge de três fontes tradicionais: a influência indígena, porque o tupi-guarani era mais difundido no norte brasileiro; a influência africana, principalmente na rítmica e na mímica; a influência européia, sobretudo ibérica. A Espanha exerceu forte influência no norte do Brasil, segundo Luis Câmara Cascudo. Os chamados "livros do povo" eram impressos lá. Acrescente-se, ainda, a influência dos ciclos próprios do Brasil (valentes, *triques, caids*).

Todavia, a literatura oral tende a desaparecer. A eliminação do analfabetismo, a culturalização rápida das massas urbanas, através dois meios de comunicação (tevê, rádio etc.) rompem, gradativamente, os laços entre o povo e a literatura. A desaparição acompanha a queda da estrutura rural arcaica. A literatura oral, malgrado a discordância dos folcloristas alienados, está ligada a uma sociedade patriarcal feudal. No final de sua evolução, é uma arte refinada, que vive da beleza de sua própria morte.

Não queremos afirmar, porém, que a literatura seja uma infra-literatura. Ela nos faz atentar para a importância crucial da voz que fala, do homem-que-diz, que-se-narra ou se-canta, em função de outro. Recorda-nos que o essencial é não superar a linguagem por meio de metalinguagem, como querem os concretistas, mas conseguir algo novo, no nível mesmo da linguagem, sem aboli-la e conquistar toda a liberdade que a voz introduz, de maneira rápida, na literatura oral. Ariano Suassuna, baseando-se na expressão popular e usando o gênero teatral, pensou na liberdade do falante, porque a liberdade humana está ligada à palavra.

(Confirmação: Epigrafes, págs. 15 a 17).

O Auto da *Compadecida* se baseia em folhetos comprados na feira, como a *Historia do Cavalo que Defecava Dinheiro*, romance popular anônimo do nordeste e o *Enterro do Cachorro*, também anônimo, bem como *O Castigo da Soberba*, auto popular.

ASPECTOS POPULARES, REGIONAIS E FOLCLÓRICO

A literatura do nordeste de cunho popular, de que falamos inicialmente, vem influenciar as peças de Ariano Suassuna (dentre outros autores).

No *Auto da Compadecida*, que foi escrito em 1955 e editado em 1957, o autor busca um misto do contemporâneo com o discurso regional, tendo como cenário uma atmosfera de circo-alegre, além de vários caracteres folclóricos e legendários do nordeste. A grande popularidade do *Auto* parece ser derivada desses elementos, por exemplo: 1) as maquinações de João Grilo, caráter arlequinesco bem conhecido na literatura do nordeste; 2) a descrição do

"Encourado", como um terrível homem negro, vaqueiro, e o pseudônimo, equivalente a um tabu lingüístico; 3) O uso do palhaço, para unir e introduzir as partes; 4) a incorporação de versos do povo, legendas do nordeste etc. (cf. epigrafe e págs. 169 e 170) 5) a inclusão da sátira anti-americano, que resulta em Cristo surgir negro, explicando que nascera branco, mas poderia ter nascido preto, porque para ele, isto era indiferente. Finalmente pergunta, retoricamente: "Você pensa que sou americano, para ter preconceito de raça?" (cf. pág. 149).

Mesmo Suassuna diz que sua peça se baseia nos romances, e historias populares do nordeste.

Segundo Henrique Oscar, João Grilo é um "arlequim" brasileiro, figura lendária da literatura popular do nordeste, tanto que é herói de dois romances, intitulados *As proezas de João Grilo.*

O encanto da peça está no ar de ingenuidade que a caracteriza, na singeleza dos recursos empregados, no primarismo do argumento. A linguagem desabrida não choca, porque, com o dialogo rude e pitoresco, o autor consegue um teatro vivo, saboroso, colorido e descritivo, popular sem ser vulgar e paradoxalmente literário, nada tendo de alentejoulado.

A pseudogrosseria não lhe tira o sentido cristão. Recordemo-nos de que Suassuna quis evocar uma representação de circo, uma farsa muito marcada, em que a caricatura tinha de ser forte.

Na apresentação das personagens, o próprio autor admite os maus padres, o frade sugerindo, à maneira de Roberto Rosseltini, São Francisco e seus companheiros no filme "Francisco, arauto de Deus, a pureza e o desligamento do mundo".

Interessante observar que, durante a guerra, houve bases americanas no nordeste, cujo ambiente e mentalidade a peça evoca. Os ocupantes deram mostras de preconceito racial, sendo a repulsa bastante forte naquela região, o suficiente para que o autor a retratasse na obra. (cf. pág. 149).

As personagens explicam as fraquezas da carne pelo medo da fome, do sofrimento, da morte e da solidão. O Encourado, por nunca ter sido homem, não pode compreender os problemas do nordestino.

Esta solidão é a mesma de Jesus no Getsêmani, ou na cruz. O grande mérito do autor foi ter conseguido a partir de uma situação local, regional, típica mesmo, compor um quadro de significação universalmente válida.

O TEATRO POPULAR

Durante a Idade Média despontou e vicejou um tipo de teatro que recebeu o nome de "popular", por suas características fundamentais (popular nos temas, na linguagem e nos atores). De remota origem francesa (século XVII), inciara-se com os *mistérios* e *milagres*, (século XIV) que consistiam na representação de breves quadros religiosos, alusivos a cenas bíblicas e encenados em datas festivas, sobretudo no Natal e na Páscoa.

Inicialmente falados em Latim, mais adiante adotaram o francês. O local da encenação era o interior das igrejas, o próprio altar, de onde se transferiu para o claustro e, ao fim, para o adro. As pessoas participavam das peças, introduzindo-lhes modificações cada vez maiores. Com o tempo, o povo entrou a representar as peças (agora não-religiosas) num tablado defronte a igreja, diante (pro-) do templo (fanu-). Abandonado o pátio, o teatro se espalhou por feiras, mercados, burgos, castelos da Europa e foi acolhido nos reinos ibéricos (Castela, Leão, Navarra e Aragão).

Foi por influxo castelhano que esse teatro penetrou em Portugal, pelas mãos de Gil Vicente, seguindo o exemplo de Juan Del Encinã. Gil Vicente vai buscar à tradição incitamento para o seu teatro, que se divide em *tradicional e da atualidade*: o primeiro, de caráter medieval, litúrgico e o segundo, satírico da sociedade do tempo, em seus vários

estratos: a fidalguia, a burguesia, o clero e a plebe. No segundo caso se encaixa a *Trilogia das Barcas*, que vai nos interessar de perto.

O teatro de Gil Vicente caracteriza-se por seu primitivo, rudimentar e popular, muito embora surgido na Corte. Teatro espontâneo, organizava-se sob a lei do improviso, sem "marcação" teatral, com cenário simples ou imaginário: uma cortina e uma cadeira, por exemplo. A mímica desempenhava papel importante neste teatro de entretenimento. O resto ficava ao sabor do acaso e a linguagem era desabrida.

Servindo de ponte de transito, ou união entre a Idade Média e a Renascença, Gil Vicente debruçava-se sobre a paisagem humana de seu tempo, analisando-a com impiedosa e causticante bonomia. Autor compromissado, fez de suas peças uma arma de combate, acusação e moralidade. Põe em prática o lema do "castigat ridendo mores" (rindo, corrige os costumes), realizando o princípio de que a graça e o riso, provocados pelo cômico baseado no ridículo e na caricatura, exercem ação educativa. Tudo isto é utilizado com êxito, no *Auto da Compadecida*.

LITERATURA ORAL E TEATRO POPULAR

(conclusão)

ARIANO SUASSUNA

Muitos críticos de Ariano Suassuna classificam-no como medieval, renascentista ou Alto-Medieval, mas tais demarcações são tanto gerais, quanto invariáveis.

Sábato Magaldi, por exemplo, comenta o retorno de Suassuna para a Renascença – Idade de Ouro – e aproxima o *Auto da Compadecia* dos autos de Gil Vicente, quanto à forma e espírito. Também Henrique Oscar cita as mesmas influências acrescentando-lhes toques do décimo sétimo século do teatro espanhol e da *Comédia Dell'Arte*.

Louis H. Quackenbrisk, em um estudo recentemente publicado intitulado *The Auto Tradition in Brasilian Dramo* é mais especifico, quando diz que a peça é composta ao longo do *Auto da Sibila Cassandra*, de Gil Vicente. Dillwun F. Ratclift é, todavia, o único critico, no ver de Leon F. Lyday, que possibilita um paralelo entre o Auto de Suassuna e o *Auto das Barcas*, de Gil Vicente.

Certamente, Suassuna conhecia a *Trilogia das Barcas*, quando escreveu a cena do julgamento em sua peça. No *Auto da Compadecida*, a cena do julgamento envolveu Cristo, a Virgem Maria, o Demônio e seu comparsa e oito mortais, que foram fuzilados, encerrando, com sua morte, o fim da primeira parte. Na cena seguinte, o Demônio aparece perante os oito, informando-lhes que a hora das contas chegou. Devem deitar-se no chão quando o Encourado chegar. Este, chegando, tenta convencê-los a seguirem-no para o Inferno, tentando dominá-los com suas manhas. João Grilo apela para Cristo, pedindo um julgamento. O Encourado, tendo um grande livro de notas, apresenta as provas contra os oito. Cristo admite que a situação é das piores. João Grilo chama a Virgem, conhecedora das falhas e fraquezas humanas, a qual tenta convencer o filho a não enviá-los ao inferno. Sete são divididos entre o céu e o purgatório e João Grilo retorna a terra.

Agora observemos os *Autos das Barcas*, que são três: *Auto da Barca do Inferno* (1516); *Auto da Barca do Purgatório* (1518); *Auto da Barca da Glória* (1519). Os três trabalhos se complementam. Oito pessoas mortas comparecem à beira de um rio encontrando as barcas. O Demônio, dirigente da Barca do inferno tenta persuadir os passageiros de que estão condenados ao inferno e devem entrar na barca. Como no caso de Ariano Suassuna, as pessoas apelam para o Anjo do Paraíso. Muitas pessoas são forçadas a entrar na Barca do Inferno. Essas, na segunda peça, recebem a sentença de passar uns tempos no Purgatório e, na

terceira, os outros entram na Barca do Céu. As três constituem a cena do julgamento do *Auto da Compadecida*.

Podemos enumerar os pontos comuns entre os *Autos das Barcas* e o *Auto da Compadecida*:

1) a presença, em cada um, de duas figuras satânicas: uma, o chefe do Inferno; a outra, seu comparsa. O Encontro equivale ao *diabo* de Gil Vicente e o *Demônio* ao Companheiro.

2) em ambos, o Demônio tenta convencer os mortos a acompanhá-los, antes do julgamento.

3) o apelo feito à Virgem por João Grilo, para a compaixão, é feito pelo Arcebispo, pelo Cardeal e pelo Papa, em Gil Vicente.

4) Ariano Suassuna diz que o livro de notas do Encourado lhe foi sugerido, por um amigo, mas também é utilizado, pelo Diabo, na *Barca da Glória*.

5) Existe a mesma descrição hierárquico-religiosa em ambos. N'*A Barca da Glória* os religiosos julgados seguem esta ordem: bispo, arcebispo, cardeal, papa. Em Suassuna, seguem a ordem reversa: O bispo, é julgado primeiro, depois o padre e o sacristão.

6) N'*A Barca da Glória*, o Diabo testemunha contra o papa assim:

"Quanto mas de alto estado,
Tanto mas es obligado
Daí a todos buen exemplo
y ser llano
A todos manso y humano:
Cuanto mas ser de corona,
Antes muerto que tyrano,
Antes pobre que mundano,
Como fue vuessa persona
Luxaria os desconsagro,
Sobervia os hizo daño:
y lo mas que os condeno,
Simonia con engano".

(Gil Vicente, pp. 154-155, 1. 6796-6808)

O papa é chamado para o que deveria ter sido: "el que da buen exemplo", "llano", "manso", "humano". Na verdade, foi "tyrano", "mundano", dado à "luxúria" e à "sobervia" e é acusado de "simonia con engaño". No *Auto da Compadecida*, Cristo e o Encourado caracterizam o bispo: "Você foi um bispo indigno da minha igreja; mundano, autoritário, soberbo. Seu tempo já passou. Muita oportunidade teve de exercer sua autoridade, santificando-se através dela. Sua obrigação era ser humilde, porque quanto mais alta é a função, mais generosidade e virtude requer". (pág. 148).

Como o papa, N'*A Barca da Glória*, o bispo é chamado, em ordem reversa, ao que deveria ter sido: "humilde", "generoso", "virtuoso". Aos adjetivos "mundano", "autoritário", "soberbo" equivalem "mundano", "tyrano", "sobervia". "Luxúria" e "simonia com engaño" não são mencionados por Cristo. O Encourado, porém, se refere a "simonia", "falso testemunho", "velhacaria" e "arrogância e falta de humildade". (pp. 150 a 152).

Os termos em ambos os livros são iguais e o bispo de Suassuna é uma paráfrase do papa de Gil Vicente.

7) O sentido moralizado (do ponto de vista cristão) está presente em ambos as obras, tanto em linhas gerais, quanto nos pormenores.

Os livros não contêm profundas discussões teológicas, nem fazer apologética, o que seria absurdo. O apostolado é feito pela sugestão de um espírito cristão, da visão cristã da vida; da fé simples, porém autêntica.

Por todos os pontos mencionados, afirmamos não ser mera coincidência a adaptação feita por Ariano Suassuna dos *Autos das Barcas*.

CONCLUSÃO

No *Auto da Compadecida*, Ariano Suassuna aprofunda o olhar nas camadas interiores da sociedade, desvendando os estratos dessa cultura. Observa, nas formas líricas, nos traços da imaginação, nas formas plásticas de seu modo de pensar, agir e sentir, o mundo e as pessoas que o rodeiam. Daí a sua autenticidade, lograda entre a estrutura da peça, o mundo de conflitos e as personagens.

Segundo Eduardo Portela, "nunca um teatro de motivo brasileiro encontrou, com tanta nitidez, os seus legítimos recursos expressivos". A simplicidade com que fugiu das complicações psicológicas, não prescindindo da Psicologia, fez com que criasse tipos sociais.

Deteve-se mais na critica social de sentido cristão.

Utilizando fontes nacionais, folclóricas e populares, conseguiu fazer uma peça autenticamente brasileira, mas que se projeta no universal.

BIBLIOGRAFIA

1. Suassuna, Ariano – *Auto da Compadecida*, 11 ed., RJ, Agir, 1975

2. *Revista de Cultura Brasileira* – nº 9 – 1964 – trabalho da Embajada del Brasil en Madrid.

3. Lyday, Leon F. *Luso-Brazilian Review* – vol. II, number I, Summer, 1974, págs. 84 a 88

4. Vicente, Gil – *Os Autos das Barcas*, ed. Augusto C. Pires de Lima, Porto, 1965

5. Paes, P. e Moisés, Massaud – *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira e Portuguesa* – Cultrix. SP. 1969.

6. Oscar, Henrique – prefácios in *Auto da Compadecida*, págs. 9 a 14, II ed. RJ, Agir Editora, 1975.

7. Moisés, Massaud – *A Literatura Portuguesa*, II ed. SP, Cultrix, 1973

8. Andrade, Mário de – *As danças dramáticas do Brasil* (in Boletim Latino-Americano de Música; VI, 1ª parte), RJ, . [ilegível]

1975 – n. 481 – p. 8-9

PESSOA, NO "OPIÁRIO" E NO MAIS

Guilhermino CESAR

Por motivo do transcurso, dia 30 de novembro último, do quadragésimo aniversário da morte do poeta português Fernando Pessoa, publicamos neste SL o estudo de autoria de Guilhermino César, PESSOA, NO OPIÁRIO E NO MAIS, no qual o ensaísta mineiro analista diferentes aspectos de uma obra.

Se Fernando Pessoa é um dos poetas de nossa língua mais impregnados de modernidade, poucos de seus contemporâneos o excedem – se o fazem – na adesão ao passado heróico no seu caso, por meio de uma forte identidade com o império português forjado no Renascimento. O autor de *Mensagem*, em sua dimensão transoceânica, como que abarca as diversas correntes do mar português; e vincula-se, por isso mesmo, ao Quinhentos, seus reis e navegadores, seus aventureiros das sete partidas.

O conteúdo simbólico da poesia de Pessoa ele mesmo, nesse particular, chega a revestir uma espécie de unção religiosa. Se os "santos" nem sempre aparecem mencionados, o culto existe; arde sempre uma vela, na intenção desse passado, ao longo da obra de Pessoa. Esse prodigioso agente de poesia, é também, por outro lado, entre todos os poetas deste século, em Portugal, o que mais fundo cava a sua originalidade no subsolo das ambivalências modernistas. Mais original do que Mário de Sá-Carneiro? Nem há dúvida. Enquanto o autor de *Dispersão* se abisma num sibaritismo intelectual de adolescente deslumbrado, o socrático Fernando Pessoa, tão severo na teorização da arte quanto inventivo no poetar, antes de tudo se realiza como "gente" na escala das contradições universais do espírito. Preso fisicamente ao mundinho do Chiado, ali onde já não se viam grandezas, mas nostalgias de um passado morto (sobretudo o do menino nascido na "aldeia" do Largo de São Carlos), Pessoa insiste em buscar o seu material poético nas profundezas do eu coletivizado, do indivíduo-múltiplo. Os heterônimos funcionam, assim, como um desdobramento de estilos de vida, na forma de multiplicação, dolorosa, dos neurônios numa só cabeça e num mesmo coração. Tão rico interiormente, a esse homem uma só identidade não lhe basta; espraia-se na heteronomia, a caminho de uma poética de intenção ecumênica.

Uma personalidade com tantas carências interiores, como o "Menino da Sua Mãe", não podia deixar de sofrer o impacto da poesia simbolista (1). Tanto no que esta deve a Antônio Nobre, como no que expressa, enquanto cosmovisão, pela pena de um inadaptado da categoria de Cesário Verde. Por isso mesmo, nas inúmeras apóstrofes de Pessoa (dele e de seus heterônimos), torna-se evidente a influência de Cesário, enquanto passa de longe o tom campanudamente messiânico de Junqueira. Não; não era isto – o flexuoso e o sonoro do *Pátria* – que haveria de penetrar nos ouvidos inglesados de Fernando Antônio adolescente, recém-chegado da África do Sul. Sua educação, literária já o havia vacinado contra os entusiasmo fáceis, os sentimentalismo à flor da pele: Através de Poe, de Baudelaire de Mallarmé, absorvera novas formas de lirismo. E também quanto à educação da sensibilidade ele tanto se diferencia de Junqueira quanto de seu amigo Mário de Sá-Carneiro. Neste, descobre-se antes de tudo uma individualidade em busca do niilismo (e tão urgente que completou no suicídio), enquanto Pessoa vive estoicamente as limitações do seu meio, aguarda sereno a sua hora de expiação. Pois é uma expiação acabar como acabou – solitário e incompreendido. Sofre, Pessoa, e com ele os heterônimos, pelo que não fizeram, mas sofrem

vinculados ao ontem, ao que devia ter sido e não foi. E é nesse voltar-se para trás, para a infância perdida dele mesmo, como para o sebastianismo de seu povo, que a figura do poeta ganha o seu primeiro traço definidor. Depois, bem – depois serão as várias personalidades, os vários modos de ser: em cada máscara haverá um comportamento. E, ao cabo de tudo, a unidade, dolorosamente trabalhava, se imporá em definitivo à diversidade, como deixou ver Jacinto do Prado Coelho, num ensaio lapidar (2).

Talvez se devesse dizer, no concernente à poesia, que só existe força criadora (lembrem-se os nomes de Dante, Camões, Goethe, Victor Hugo, Gonçalves Dias, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade) quando o artefato artístico, rompendo as barreiras do contingente, se transforma em símbolo. Fiquem as metáforas de primeiro grau, como diria Dámaso Alonso, para os poetastros. Só se afirma um poeta, lírico ou épico, no momento em que sua idealização se cristaliza simbolicamente. O resto são as escórias da metáfora, coisa que se pode achar no primeiro poema pedestre que nos ofereça a mediocridade palavrosa.

Ora, presente-se na poesia inicial de Pessoa, nos produtos do seu aprendizado, que o Simbolismo foi a ponte que lhe deu passagem para o lado de cá da linguagem portuguesa. É pelo que nessa corrente existe de embuçado, misterioso e sacral, que o sebastianismo ingênito de Pessoa se manifesta. Mesmo nos versos especialmente manipulados por ele para escandalizar os cafés lisboetas. Prova disso é a estirada poesia – uma das mais longas de sua primeira fase – *Opiário*. Neste que é um dos bons poemas narrativos de sua obra, denuncia Pessoa a preocupações de experimentar a técnica simbolista. Composta de 43 quadras, rimadas em ABBA, tal composição foi dedicada ao Senhor (sic) Mário de Sá-Carneiro e aparece no primeiro número de *Orfeu*, a revista fundada por Pessoa, Ronald de Carvalho e Luis de Montalvor. Trata-se de um texto tipicamente **mallarmaico**.

Existe nessa "hábil falsificação", como lhe chamou Jacinto do Prado Coelho, um misto de Nobre-Cesário-Mallarmé, como sucede muitas vezes em alguns bons poetas do mesmo período. O tema, a musicalidade, os elementos da imagética, ao lado do "pathos" decadista, não fogem ao vigente na literatura portuguesa dos dois primeiros decênios deste século. Com efeito no *Opiário* o autor descreve um poeta a bordo, no momento de atravessar o Canal de Suez. De alguém que viaja com a sua desesperança, envolto nos fumos do ópio, encharcado de literatura... Pessoa não precisaria de datar o seu poema; a forma de que o revestiu já o insere perfeitamente em sua época. Enquanto o autor se nos apresenta aí como um artesão constrangido, desejo de superar o modismo literário que o próprio *Opiário*, no fundo, se encarrega de caricaturar. Além do que, esse poema revela o perfeito modelo que Pessoa teria sido, se o quisesse, para o gosto tradicional que se deleitou no júlio-dantismo.

Por volta da época em que publicou *Opiário*, Pessoa andava preocupado com os "limites" da expressão, ou seja, didaticamente postulava para cada arte o modo de exprimir que lhe fosse mais adequado. É quando escreve: "Os poetas como Corneille e Rucine aplicaram à poesia e secura de expressão, a nitidez de raciocínio, que são características da prosa. Racine errou como errou Mallarmé. Por um errar por fazer da poesia prosa, e o outro por fazer da poesia música, não é menor o erro de um do que o de outro". E, teorizando mais fundo: "Para os sentimentos vagos, que não comportam definição, existe uma arte – a música, cujo fim é sugerir sem determinar. Para os sentimentos perfeitamente definidos, de tal modo que é difícil a emoção neles, existe a prosa, para os sentimentos que são harmoniosos e fluidos, existe a poesia. Em uma época sã e robusta, um Verlaine ou Mallarmé escreveriam a música que nasceram para escrever. Não teriam tido nunca a tendência para dizer em palavras aquilo que a palavra não comporta". (3)

Por ser justamente isto, uma acomodação forçada do verso a musicalidade simbolista (coisa de que Pessoa não gostava, já o vimos) o poema *Opiário* deverá ocupar uma posição secundaria no conjunto da obra pessoana. Talvez. Mas os recursos estilísticos ai empregados não desapareciam das futuras poesias do autor. Se [ilegível] espaço (e este fosse o lugar mais

próprio), poderíamos ir além. Limito-me, por agora a dizer: o mesmo gosto com respeito à repetição da palavra-chave; a freqüência da rima interna, toante ou consoante, a atmosfera decadentista – confirmam o que antes deixei dito. Em Sá-Carneiro, apesar das aparências em contrário, uma análise estilística mais atenta leva às mesmas conclusões.

Bastam esses dois poetas para evidenciar que o rescaldo simbolista, na poesia portuguesa, levou muito mais tempo a arrefecer do que julgam certos críticos, cuja visão dadaísta ou surrealista não lhes deixa perceber a realidade. Pois, até mesmo na geração de *Presença* (1927-1940), os autores mais representativos de lá carregaram na testa, ostensivamente, o cariz simbolista. Confessa-o José Régio, cujos primeiros esboços literários, quando ele ainda vestia calças curtas, prestaram vassalagem ao *livro mais triste que há em Portugal*.

"A mesma necessidade de expressão, expansão, comunicação" – confessa Régio – "me fizeram escrever, dos doze para os treze anos, o primeiro caderno de versos: e uns três anos mais tarde, os primeiros capítulos do primeiro romance. Como eram de amor e melancolia, os versinhos chamavam-se... *Violetas*. Em abono da verdade se diga, porém: não rejubilava o novel autor com o título, que só adotara enquanto não vinha melhor. O ambicioso poema seguinte já se chamava *Legião*. Estava penetrado de Antônio Nobre – doentia paixão da minha adolescência, mais tarde admiração já consciencializada – embora tivesse um rótulo pouco assimilável ao do seu grande livro. Talvez por ciúme desse belo título – *Só* – houvesse eu, em parte, escolhido o de *Legião*, inspirado em certo passo dos Evangelhos. Além dos de Nobre, largos laivos havia, no pretenso poema, de Gomes Leal e Cesário" (4).

Em verdade, de João de Deus (outra admiração de Régio) a Fernando Pessoa, passando por Camilo Pessanha e Antônio Nobre (dois maluagos, nascidos em 1867), o que se dá na poesia de Portugal é a negação do naturalismo palavroso de Junqueira, tanto quando da neurose vagamente socializante de Gomes Leal. *Os Poemas de Deus e do Diabo* (1925) revelam um José Régio mergulhado no drama existencial cristão, debatendo-se, cantando a sua carnalidade como alguém que tivesse do misticismo um conceito demasiado burguês.

Como quer que seja, nas figuras secundárias da *Orfeu* e da *Presença* (talvez por isso mesmo, por serem secundárias), são ainda mais precisas as marcas do Simbolismo. Veja-se a obra de Afonso Duarte, tão aberta à sacralização da linguagem nos seus primeiros livros, como que a denunciar também remotas influências do orfismo de Mallarmé.

Parece-me, portanto, muito certeiro o diagnóstico de Fernando Guimarães: "Provindo do movimento saudosista. Afonso Duarte não acabara ainda de viver o "grande amor da Terra-Panteista", como diz no *Cancioneiro das Pedras* (1912). Por isso, a sua poesia, onde se não deixa de sentir uma discreta predileção pelo movimento simbolista ou decadente, contenta-se geralmente em criar grandes planos de alegorias ou *correspondências* estabelecidas entre o mundo subjetivo e a realidade exterior, por vezes com uma riqueza expressiva inesperada e envolvente (5)".

Por conseguinte, o que se deu no geral, com todos esses poetas portugueses, foi o seguinte: manipularam técnicas, na maioria das vezes, que muita gente considera futuristas ou surrealistas, mas em realidade são apenas recursos usados por Mallarmé, o grande precursor do [ilegível].

1975 – n. 481 - p. 8-9

PESSOA, NO “OPIÁRIO” E NO MAIS

(Conclusão)

Este artigo já vai longe. Direi então, para concluir, que o próprio orfismo de Pessoa é uma tendência que ele ficou a dever, não diretamente aos autores gregos - uma de suas leituras de moço - mas aos versos nerméticos do incomparável Mallarmé. Com efeito, os textos filosóficos divulgados por Antônio de Pina Coelho (6) fazem-nos conhecer um Pessoa muito empenhado, desde rapaz, em senhorear-se das diversas correntes do pensamento [ilegível], no que se refere a arte em geral. Com exclusão, porém do materialismo, que ele rejeita, diz esse compilador, "como o mais baixo modo de sentir o universo e, portanto, muito pobre para motivações estéticas” (I vol., p. XVI).

Aqui bate o ponto. Em Mallarme nota-se a mesma preocupação. E o orfismo de Pessoa, por seu turno, pretende ser, como o do grande poeta francês, uma explicação total para o problema da vida na terra.

De resto, lá está escrita, com todas as letras, um tanto confusamente, como era de seu, por Luis de Montalvor, na apresentação do 1º numero da revista *Orfeu*: "Nem propriamente, *Orfeu* e um exílio de temperamentos de arte que querem como a um segredo ou tormento... Nossa pretensão a formar, em grupo ou idéia, um numero escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este principio aristocrático tenham em *Orfeu* o seu ideal esotérico e *bem nosso de nos sentirmos e conhecermos-nos*".

João Gaspar Simões reconhece que Pessoa se reintegrou no ambiente português, depois de passar sua adolescência em colégios ingleses do sul-africano, através dos simbolistas; e mais - que releu e releu Mallarme, a par de outros autores da mesma galáxia decadista (7). Nega, porém, que o orfismo desse poeta francês o tivesse contaminado. Não me parece que tenha sido bem assim. O homem que escreveu *L'Apres-midi d'un Faune* foi, quando nada, um precursor de Pessoa, ao pretender, como tanto desejou, dar em letra de forma a "explicação órfica da terra". Embora inatingido, em ambos os casos, esse ideal os irmanou.

NOTAS

1. Sobre o que representou a mãe do poeta em sua sensibilidade, v. João Gaspar Simões, *Vida e obra de Fernando Pessoa – Historia Duma Geração*. Lisboa, Liv. Bertrand. 3ª ed.,

2. Autor cit., *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa, Ed. Verbo, 1973, 4ª ed.

3. In: Fernando Pessoa, *Páginas de Estéticas e de Critica Literária*. Lisboa, Ed. Ática, s/d, p. 20-21.

4. Jose Régio, “Introdução a uma obra”, in *Poemas de Deus e do Diabo*. Lisboa. Portugália Editora, 1969, p. 113.

5. Autor cit., *A Poesia de Presença e o Aparecimento do Neo-realismo*. Porto, Editorial Inova, 1969, p. 72.

6. V. Fernando Pessoa. *Textos Filosóficos*. Estabelecidos e prefaciados por Antônio de Pina Coelho. Lisboa, Ed. Ática, 1968, 2 vols.

7. Em carta a Jose Osório de Oliveira, diria o mesmo Fernando Pessoa: “No que posso chamar a minha terceira adolescência, passada aqui em Lisboa, vivi na atmosfera dos filósofos gregos e alemães, assim como na dos decadentes franceses, cuja ação me foi subitamente varrida do espírito pela ginástica sueca e pela leitura da “Dégénerescence”, de Nordau.” In: Fernando Pessoa, *Páginas de Doutrina Estética*. Lisboa, Ed. Inquérito, 1946, p. 299. Pessoa teria sido absolutamente sincero? Teria realmente varrido de sua poesia a presença de Mallarmé?
8.

1975 – n. 483 – p. 07

FERNANDO PESSOA POR SI MESMO

Oscar MENDES

O preparo duma conferência a proferir, a convite do Consulado de Portugal, para comemorar os quarenta anos da morte do grande poeta português Fernando Pessoa, levou-me a leitura do livro do crítico português Antônio Quadros (FERNANDO PESSO – A OBRA E O HOMEM – Lisboa – Editora Arcádia – s/d) sobre a complexa figura daquele que outro grande critico português, João Gaspar Simões, em dois atentados volumes sobre Fernando Pessoa, sua vida e sua obra, e este livro de Antônio Quadros, a meu ver, e dos que conheço, em forma condensada, o que melhor nos mostra a controvertida e multifária personalidade do estranho poeta que se multiplicou em vários outros, criando um dos fenômenos literários mais extraordinário da historia da literatura mundial.

Não se trata, propriamente, de um estudo exegético da complicada obra literária de Fernando Pessoa. Tem Antônio Quadros em preparo, ou já pronto, outro livro "Poesia e Alquimia" de analise em profundidade da mensagem poética de Pessoa. Este de agora é feito nos modelos da famosa coleção das edições Du Seutil, "Lês Écriveins de Poujurs", em que cada autor estudado se mostra, como diz o substituto da coleção "par lui-même". O próprio autor diz o que é seu livro:

"Quem tem a palavra é o próprio Fernando Pessoa. É o poeta, é o escritor quem diretamente nos falara da sua vida e sua obra. Este trabalho não consiste pois numa biografia e numa interpretação feitas "de fora", por um observador externo. Pretendemos tão-somente por em relevo, através de um trabalho de seleção, escolha, sistematização, os multímodos aspectos de uma vida e de uma obra, desde o ponto de vista de sua própria objetividade. Certo é que seleção e escolha e sistematização obedecem a um critério que, por si só, pode ser considerado interpretativo ou tendente a insuflar no leitor uma determinada visão. Urgia no entanto ordenar um pouco a encruzilhada de caminhos que teve em Fernando Pessoa o poderoso polarizador e, com a objetividade possível, apoiados no próprio documento que os seus escritos representam, indicamos aqui o que nos parecem ser as linhas mestras da sua viagem anímica e espiritual".

Temos, pois, neste livro, a figura integral de Fernando Pessoa desenhada por ele mesmo nas suas múltiplas facetas, pelas confissões que faz nos seus versos, nos seus ensaios filosófico e literário, nas suas cartas a amigos. Lúcido e sensível. Antônio Quadros sabe escolher com precisão aqueles trechos de Fernando Pessoa que não bem definidores de sua complicada personalidade. Com acuidade de bom apresentador, vai focalizando as facetas diversas da figura do homem e do escritor, ajustando com habilidade as peças desse "puzzle" literário que constitui a mensagem de beleza desse poeta múltiplo.

Como a vida de Fernando Pessoa foi história banal de um empregado burocrático de empresas comerciais, sem lutas e engajamentos partidários, sem amores e paixões violentas, sem façanha exóticas de gênio mal compreendido, pouco interesse ofereceu aos que buscam coisas mirabolantes na vida dos escritores e dos artistas. Mas para a compreensão de sua obra, essas confissões sobre sua infância e sua adolescência, sobre a ausência de um grande amor em sua vida, sobre a sua psicologia de tímido, de angustiado e de cioso guardador de sua intimidade, são essenciais. Explicam o seu temor quase mórbido do convívio com outras criaturas que pudessem devassar o mais oculto de seu e o seu quase alucinador desejo de

disfarçar-se, de em outras tanta personalidades, como a dizer aos que procurassem penetrar-lhe a privatividade: “Aqui estou eu: uno, nessuno, cento **mila**”.

Depois acompanha Antônio Quadros a trajetória de Fernando Pessoa, na sua vida literária, desde os tempos da revista “Renascença Portuguesa” até sua morte. E surge então o chamado problema dos heterônimos, isto é dos vários disfarces poéticos com que Fernando Pessoa começa a exibir-se no cenário literário português. Fenômeno curioso e raro na historia das literaturas, porque não constitui apenas no uso de vários pseudônimos, artifício de que se tem valido numerosos escritores, mas num desdobramento de personalidades, uma vez que cada heterônimo produzia poesia de tons e processos diferentes, chegando Pessoa aos extremos de dar vivência a essas criaturas imaginadas, descrevendo-as fisicamente, assinalando-lhes data de nascimento e morte, existência real e estabelecendo mesmo polêmicas entre elas. Como que poupando trabalho a seus futuros analistas, Fernando Pessoa decidiu ele mesmo contar como e porque nasceram esses seus outros “eus”.

É uma leitura emocionante essa das confissões do poeta sobre seus heterônimos, em cuja criação vislumbra Antônio Quadros aquele ímpeto de “destruir para criar”, que caracterizava a personalidade complexa de Pessoa. Diz ele que “é na invenção das suas ficções heterônimas, cujo intento de dissolução do dogma da personalidade, e bem patente. Se ele exprimir profundamente, validamente, autenticamente, várias personalidades diferentes, não há então personalidade, e cada homem pode ser todos os homens e libertar em si todas as tendências de humanidade: é quando o conseguir, na alquimia demiúrgica de si mesmo, que estará mais perto dos deuses”.

Antônio Quadros dedica um capítulo especial a um aspecto quase desconhecido de Fernando Pessoa: o escritor de romances policiais. Dotado de agudo espírito lógico, à moda dos raciocínios de Poe, o criador da novela policial, escreveu também Pessoa algumas novelas policiais, que deixou inacabadas e que talvez o pusessem ao lado de um Chesterton, com seus contos policiais de Padre Brown. Encontrar-se à alguma completa no acervo literário que deixou e, ao que consta, ainda não foi totalmente vasculhado.

Outros aspectos não menos curiosos e estranhos de Fernando Pessoa são os referentes ao seu pensamento político e ao seu pensamento religioso. Antônio Quadros, dando a palavra a Fernando Pessoa, deixa que ele mesmo se explique, mostra que, nestes dois terrenos, Fernando Pessoa se mostra tão desconcertante e infixo como na multiplicação de sua personalidade poética. O seu monarquismo, mais ideológico que atuante, o seu antidemocratismo, o seu aristocratismo político, o seu profetismo, desnorteiam pela sua instabilidade, incongruência.

No campo religioso não é menor a confusão. Como todo grande poeta, o ministério da vida, o ministério da morte, o ministério da imortalidade, o ministério da criação artística provocaram-lhe angustiantes indagações. Seu anticristianismo, seu anticatolicismo, oriundos de uma educação filosófica toda baseada nos “ismos” em moda no final do século XIX, desviaram-no duma análise séria e em profundidade do misticismo cristão. E vemo-lo desviar-se para o esoterismo oriental, enredando-se mesmo nas teias brilhantes mas frágeis da astrologia, da teosofia, da cabala, do orfismo, do cristianismo esotérico e exotérico, do rosa-crucismo, do maçonismo, traduzindo livros de Annie Besant, de Leadbetter, chegando a ponto de acreditar em horóscopo e ter procurado fundar um consultório de horoscopia, tentativa que não foi adiante para bem de sua fama de homem inteligente. Andou mesmo às voltas com experiências mediúnicas e espiritistas, em companhia de uma sua tia, dada a estas práticas.

Foi pena que não se tivesse aprofundado num estudo sério e numa análise percuciente do misticismo católico, através das obras de um São Francisco de Assis, de uma Santa Teresa de Jesus, de um São João da Cruz, de um Geraldo Manley Hopkins, de um Francis Thompson, de um Claudel, de um Péguy. Que admiráveis poemas não teria escrito,

sobrepujando pela substância e essência espiritual o paganismo de Caeiro e de Ricardo Reis, as objurgatórias materialistas e whitmanianas de Álvaro de Campos!

Certos preconceitos ideológicos tornam defeituosa sua visão do movimento da civilização e levam-no mesmo aos exageros de uma futurologia em que visiona o surgimento dum quinto-império, nas águas do profetismo de Bandarra e de Vieira. Esses desvios em campos que não são propriamente da poesia, não invalidam a mensagem de beleza desse poeta, que fulge como estrela de raro brilho na via-láctea dos grandes poetas mundiais. Razão de sobra tem o crítico e pensador Antônio Quadros ao encerrar seu livro, dizendo: “A sua experiência e a sua aventura de poeta, de pensador e de homem, recusada como pode ser em muitos aspectos, é sem duvida única na história de qualquer literatura. Honra-se a pátria que tal filho possui”.

E sua mensagem de inequívoca beleza continua a fecundar inteligências e a despertar vocações poéticas pelo que nela existe de espiritualmente criador.

1975 – n. 484 – p. 4-5

OS ASPECTOS BARROCOS NA OBRA DE ANTÔNIO VIEIRA

JOSEPH A. PALUMBO, JR.
Department of Spanish and Portuguese
University of Wisconsin-Madison

UMA DISCUSSÃO da literatura escrita em língua portuguesa durante o século XVII deve necessariamente incluir consideração detalhada sobre o padre Antônio Vieira, (1623-1697). (2). A vocação principal de Vieira foi a de missionário católico dentro de ordem Jesuíta; além disso, tendo-se destacado em muitos campos intelectuais, também se revelou diplomata, político e utopista. Para se ter um entendimento da expressão literária e do mérito artístico dos sermões do jesuíta que foram pregados em Portugal, Itália e no Brasil, é importante dar-se conta das premissas predominantes do barroco europeu do século XVII. O meu propósito neste ensaio é indicar esses elementos que na forma e no conteúdo demonstram a essência do barroco na obra de Vieira. Talvez seja apropriado empregar uma imagem que se encontra muito nos sermões do jesuíta; recolher-sintetizando. Esta pesquisa tenta reunir as características da ideologia e do estilo de Vieira, interpretá-las, tendo em mente o que consideramos noções barrocas, e, em conclusão, oferecer uma curta avaliação crítica da sua produção.

Ainda que tenha havido muitos comentários recentes quanto à natureza da arte barroca, muitos críticos modernos concordam com as observações de Heinrich Wolfflin (1864-1945) (3) como teorias básicas para se chegar a compreender a época. A sua obra, com referência a princípios novos introduzidos na interpretação da história das artes plásticas, trazia uma renovada formulação conceptual dos elementos que hoje consideramos próprios do barroco. Antes das idéias do crítico suíço considerava-se a arte do barroco como uma corrompida expressão ambígua, excessivamente pomposa, que era um resultado decadente do Renascimento humanístico dos séculos XV e XVI. Com a aplicação gradual das suas teorias à literatura do período, não se observa uma desconsideração do estilo clássico do Renascimento mas, pelo desenvolvimento lógico do estilo que estimulou um novo modo de pensamento e expressão. Uma análise dos princípios de Wölfflin indica o ponto da maior divergência entre a arte renascentista e a arte barroca. A arte da renascença é fechada e, por isso, é livre dos problemas paradoxais contidos na oposição binária razão-fé. O espectador está fora, observando uma criação de claridade absoluta. O homem da época renascentista conservou a essência da filosofia medieval, compreendeu bem a sua relação dentro do cosmos e percebeu bem a maneira de alcançar a vida eterna com o seu Deus. A complexidade das alternativas e variantes, que é muito predominante no barroco, não existia para confundir o weltanschauung do homem renascentista. Ao contrário, o homem barroco confrontou um mundo dinâmico em movimento constante produzindo uma arte aberta que impede persistentemente a participação do espectador para harmonizar os dois planos convergentes, humano-divino e a polarização razão-fé através de uma humanização do sobrenatural. Aqui temos a característica principal do barroco mais fortemente visível nas artes plásticas e na literatura: a fusão e integração dos elementos da maior desconformidade e a amplificação até à exageração deles. É própria da época barroca a tendência do movimento, ação e transformação. Os acontecimentos históricos do período atestam este fato: os efeitos profundos do Concílio de Trento e da Contra-Reforma na Igreja, e o grande esforço do imperialismo coletivo europeu. Esses dois elementos – ação dinâmica e movimento perpétuo – são bem marcados na produção literária do padre Antônio Vieira.

Vieira foi um dos muitos homens de armas e letras de sua época. A sua participação nos assuntos políticos de Portugal e do Brasil mostra claramente este interesse dualístico. Foi o pregador mais vociferante na corte de João IV e advogava um programa econômico bem fundamentado na força do mercantilismo burguês composto pelos Cristãos-Novos. Aproveitando-se do prestigio poderoso e do sustento financeiro deste segmento social. Vieira intentou financiar a Guerra da Independência. Para realizar este trabalho, deu-se conta da que seria preciso reformar os costumes comuns de repressão e discriminação que eram um modus de vivendi no Brasil. O púlpito transformou-se na arma mais poderosa e eficaz contra o adversário. O propósito ético dos seus sermões neste contexto fica constante e absoluto: reformar. O método do exortar acentua o dinamismo barroco porque nos oferece dois processos em movimento continuo: persuadir emocionando e emocionar persuadindo. Os sermões que manifestam a ideologia política de Vieira mostram-nos constantemente o intercambio destas intenções que empregam a razão e a paixão como elementos intrinsecamente essenciais. Um bom exemplo deste tipo de sermão é o Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda (Bahia 1640). A intenção primordial da peça é incitar o espírito das tropas portuguesas que estavam a ponto de pelejar contra os holandeses. O orador mantém-se único com o seu público e, na sua capacidade como mediador entre a sua audiência e o Onipotente, pede a Deus que intervenha em beneficio dos fieis e que propicie uma vitória retumbante para os portugueses. Todo o sermão revela a grande força retórica da oratória de Vieira que é intensificada mais por um desafio aberto dirigido a Deus da parte do pregador. Começa com o início extraído do salmo 43. Exurge! Quase abdormis. Domine? E segue com: / Não hei-de pregar hoje ao povo, não hei-de falar com os homens, mais alto hão-de sair as minhas palavras ou as minha vozes: a vosso peito divino se há-de dirigir todo o sermão.” (4) Esta provocação oferece duas conotações dentro da estrutura retórica do sermão: no nível político serve para impulsionar o espírito combativo entre as tropas e no nível intelectual é designado para convencer psicologicamente que Deus as guiará na derrota dos holandeses.

Este trecho do sermão não é interessante somente pela percepção da ideologia de Vieira, mas também porque demonstra notavelmente o apogeu da expressão verbal barroca. O uso do verbo pedir com vários complementos produzindo um efeito de gradação de uma imagem à outra exemplifica claramente esta idéia. Implorando a intervenção de Deus, inicialmente o pesuíta pede com licença. Mais tarde no discurso pede com favor e, por fim, no ápice dos seus poderes retóricos, pede com Justiça. Os complementos do verbo pedir sugerem sutilmente uma transposição ideológica que começa por uma solicitação suave e chega, processualmente, a uma exigência da justiça por meio da ação. Para dar ênfase à urgência do seu pedido e aos resultados vigorosos que ele exige, emprega formas compostas do verbo com gerúndio: “Não hei-de pedir pedindo, senão protestando e argumentando”. (XVI, 302). O efeito total desta estratégia verbal produz uma amplificação por uma serie de parelelismos da idéia básica do sermão: ação incitada pelo intelecto e fortificada pela paixão.

A consideração anterior da personalidade política e intelectual de Vieira leva-nos a uma discussão do propósito geral dos seus sermões. Os sermões de Vieira são apenas catecismo ou a eles se incorporam valores de literatura? Como pesuita é natural que Vieira seja expert em compor os seus sermões dentro do estilo do catecismo. Freqüentemente o texto desenvolve-se a partir de um conceito bíblico que contém um ministério em que o orador oferece uma exegese em forma de perguntas e respostas. Muitas vezes o conceito bíblico serve para atrair a atenção dos ouvintes. Em seguida manipula o conceito e constrói a sua própria mensagem. Desta maneira o sermão é um puro catecismo que possibilita ao pregador a oportunidade de expor a sua mensagem às vezes convertida numa forma de propaganda.

Entretanto os sermões de Vieira não são simplesmente doutrinários. Eles chamam o leitor a envolver-se no desempenho do mistério e a integrar a mensagem a si mesmo. Isso se

alcança principalmente pelo desejo de Vieira em criar uma maravilha, o que se pode considerar como o objetivo poético. O efeito catequético da mensagem (o objetivo prosaico) em combinação com o efeito literário da maravilha (o objetivo poético) cria o que o italiano Marini chama fár stupire, ou seja, provocar o espanto. A sensação do shocking é uma característica fundamental na oratória de Antônio Vieira. Para conseguir este intento o pregador emprega constantemente construções sintáticas e léxicas que estão continuamente em processo da transformação. Tudo isso, utilizado pelo propósito ético de Vieira na busca da reforma, expressa-se dentro da estética barroca cuja idéia principal é exprimir literariamente o movimento em espiral (5) do homem pesquisando explicações da conciliação entre o céu e a terra para chegar ao paraíso terreno. O curso do sermão de Vieira é fixo, sempre prega um propósito moral e o objetivo ético de reforma: sempre dissemina uma idéia e o seus mistérios através de persuasão (razão) e emoção (paixão); sempre conclui com uma síntese dos aspectos mais importantes. Os sermões cumprem com a intenção de ensinar uma verdade religiosa, mas simultaneamente a forma da qual se revestem é extremadamente literária.

Já temos observado nesta discussão alguns dos preceitos básicos da ideologia barroca. Um dos preceitos artísticos, que é próprio do barroco, é o que hoje em dia chamamos conceitismo. Em quase todas as suas peças retóricas o orador mostra uma marcada disposição para com o conceitismo. Mencionamos o uso do conceito como uma forma bem predominante no desenvolvimento das suas idéias sobre a religião e a sociedade. Citemos o famoso Sermão da Saxagésima (Lisboa, 1655) como representativo da utilização extensiva dos conceitos. Na terceira parte deste sermão. Vieira fala da imagem dos olhos e o papel que desempenham no conhecimento de Deus. Amplia a imagem aos donativos luz e espelho. Cada um destes elementos é essencial para que a alma alcance a perpétua vida eterna. “Para um homem se ver a si mesmo são necessárias três cousas: olhos, espelho e luz. Se tem espelho e é cego, não se pode ver por falta de olhos; se tem espelho e olhos, e é de noite, não se pode ver por falta de luz. Logo há mister luz, há mister espelhos, e há mister olhos. Que cousa é a conversão de uma alma senão entrar um homem dentro em si, a ver-se a si mesmo? Para esta vista são necessários olhos, é necessária luz e é necessário espelho.” (I, 10) Estas imagens são bem conhecidas aos leitores da poesia amatória dos cancioneiro do século XV e das formas italianas adotadas pelos poetas ibéricos do século seguinte. Vieira dá mais ênfase ao conceito dentro de uma estrutura metonímica quando nos diz, “O pregador concorre com espelhos, que é a doutrina; Deus concorre com a luz, que é a graça; o homem concorre com os olhos, que conhecimento transmitido pelos olhos no resto do sermão é uma imagem importante a se considerar, porque reforça o que já temos dito sobre Vieira.

Vimos que o racionalismo é um principio básico na sua ideologia. Aqui acentua a urgência do conhecimento pela razão para que o homem possa salvar-se. A dicotomia entre olhos-conhecimento contra ouvidos-palavras, a que ele se refere na quarta secção é claramente entendida: “... as palavras ouvem-se, as obras entram pelos olhos, e a nossa alma rende-se muito mais pelos olhos que pelos ouvidos.” (I, 15) O conceito é embelezado mais quando nos lembramos da significação da doutrina de boas ações. Os pensadores religiosos do século XVI, por exemplo Erasmus (Inqueridion) e Tomás de Kempis (Imitação de Cristo), repetiram doutrinas da Idade Média a respeito de boas ações proclamadas por São Francisco de Assis e Savaronola. A Contra-Reforma cristalizou as idéias destes que insistiam na necessidade das boas ações além da graça divina como duas condições indispensáveis à salvação da alma. “O pregar, que é falar, faz-se com a boca; o pregar, que é semear, faz-se com a mão. Para falar ao vento, bastam palavras; para falar ao coração, são necessárias obras. Diz o Evangelho que a palavra de Deus frutificou cento por um. Que quer isto dizer? Quer dizer, que de uma palavra nasceram cem palavras? Não. Quer dizer, que de poucas palavras nasceram muitas obras”. (I, 15) Deste modo, Vieira prega fielmente a instrução da doutrina eclesiástica barroca. A sua persistência na ação e não nas palavras vazias, consubstancia a

nossa convicção antes mencionada de que o jesuíta era um participante muito ativo nos assuntos mundanos. É preciso indicar que a associação intima entre conhecimento e olhos é um produto derivado da tradição do pensamento neo-platônico que era muito prevalente durante a época. Se examinamos o comentário de Marsílio Ficino (6) sobre o Simpósio de Platão que harmoniza a teologia cristã de São Tomás de Aquino com a teoria platônica, é fácil compreender o emprego do conceito por Vieira. Não sugerimos que o pregador conscientemente contava com a filosofia neo-platônica para desenvolver o seu sermão, mas é certo que o uso da imagem olhos-conhecimento reflete as estruturas mentais prevalentes ao período em que vivia.

Ao lado da utilização dos conceitos, é preciso comentar outro aspecto da expressão barroca o que se chama cultismo. Nos muitos trabalhos do jesuíta, ele condena o emprego do culterismo do barroco: a ornamentação excessiva que resulta em construções sintáticas exageradas; muitos latinismos que talvez sejam influência dos "gongoristas"; uma abundância desmedida da descrição alegórica; e transformações verbais exaustivas. Voltemos ao Sermão da Sexagésima porque nos serve como ilustração excelente. Aqui Vieira cita a parábola de São Mateus em que o evangelista compara a arte de pregar ao ato de semear. Submete a metáfora às numerosas variações fazendo muitas referências à terminologia da colheita. Fala do "ouvintes de entendimentos agudos" que "são maus ouvintes" porque são preocupados em "ouvir sutilezas, a esperar galantarias, a avaliar pensamentos, e às vezes também a picar a quem os não pica." (I, 12) Mais tarde a sua personalidade dinâmica é bastante percebida quando critica as palavras que não tem significação: "O melhor conceito que o pregador leva ao púlpito, qual cuidais que é? É o conceito que de sua vida tem os ouvintes. Antigamente convertia-se o mundo, hoje porque se não converter ninguém? Porque hoje pregam-se palavras e pensamentos, antigamente pregavam-se palavras e obras. Palavras sem obras, são tiro sem bala; atroam, mas não ferem." (I, 14) Vieira mantém uma atitude firme contra qualquer forma de ornamentação que não leva sentido semântico e contra a pomposidade das palavras. Ele acha especialmente desagradável os pregadores que infundem os seus sermões com beleza formal mas destituídos de forma de edificação moral: "Será porventura o estilo que hoje se usa nos púlpitos? Um estilo tão empeçado, um estilo tão dificultoso, um estilo tão afectado, um estilo tão encontrado a toda a arte e a toda a natureza? Boa razão é também está. O estilo há-de ser muito fácil e muito natural. (I, 18) A mensagem religiosa é de simplicidade: a religião consiste nas idéias e não nas palavras. Esta posição contra o cultismo não é muito predominantemente entre os escritores da época. Apesar da sua opinião bem forte, os sermões de Vieira não são completamente livres dos elementos cultistas. Rejeita profusamente o xadrez de palavras mas os jogos verbais da antítese, muito comuns na sua obra, não são tão distintos do estilo cultista. Além disso, quando Vieira proclama que o estilo da oratória deve ser como as estrelas, "muito distintas e muito claras" (I, 19-20), não implica que a significação da sua mensagem é compreensível a todos os ouvintes após uma consideração superficial. Uma ampla medida da inteligência e conhecimento é suposto para assimilar esta forma do divisio intra, como ele mesmo nos diz: "Tal pode ser o sermão: estrelas que todos as vêem. E muito poucos as medem." (I, 20) Embora que o jesuíta condene a pratica do cultismo, às vezes ele adota precisamente o estilo que repete. Isso é devido ao fato de que ele esgota os limites do conceitismo e este extremo converte a sua expressão num cultismo dos conceitos. Desta maneira podemos explicar as digressões e incongruências nos sermões de Vieira. Todavia é verdade que a obra do pregador não sofre dos efeitos puramente verbais que não tem função. O produto final é um sermão muito intencional e rico em imaginação, força e significação. Porém, Vieira é um seguidor fiel da ideologia barroca ainda que tente livrar-se do modo da expressão cultista.

> **É (a metáfora barroca) uma visão da realidade segundo a qual as coisas parecem perder a sua estática e bem definida natureza para aprender em uma universal translação que muda perfis e significados. O Barroco é um estilo que traduz a interpretação religiosa e filosófica de uma época atormentada.* – Afrânio Coutinho, "A Literatura no Brasil", vol. 1, tomo 1, pág. 240.*

Outro elemento importante do estilo barroco de Antônio Vieira é a dependência dos modelos retóricos básicos para a composição dos sermões. Muitos críticos apontam que o estilo de Vieira é muito distinto do de Cícero, mas muito semelhante a Sêneca pela precisão e concisão. (7) Esta comparação é mais válida ao examinar-mos às figuras retóricas empregadas por Vieira.

Uma das estruturas mentais dum jesuíta na sociedade do século XVII é a fórmula horaciana docere cum delectare. A idéia de docere era o elemento da maior significação no esforço de desempenhar uma maravilha, porque o sermão foi concebido como um instrumento de ação positiva nas almas que encarnava um definido propósito prosélito. De igual importância ao orador é a forma de pregar um sermão e sustentá-la durante todos os seus comentários. Com referência à noção de delectare, Vieira se interessa pela retórica da oratória. Enfrentando uma realidade que já não era simplesmente medieval ou renascentista mas o conjunto delas, o jesuíta usava todas as possibilidades do sermão medieval, aplificando-o com todos os recursos retóricos que empregava para efetivar a fusão barroca. Os seguintes trechos dos textos de Vieira contem algumas destas figuras retóricas que eram comuns aos escritores barrocos em geral:

1. Paranomasia: "É pois o quarto e último remédio do amor, e com o qual ninguém deixou de sarar, ou melhorar de objeto. Dizem que um amor com outro se apaga. (...) Ora grande cousa deve ser o amor, pois sendo assim, que não bastam a encher um coração mil mundos, não cabem em um coração dois amores. Daqui vem, que se acaso se encontram e pleiteiam sobre o lugar, sempre fica a vitória pelo melhor objeto. É o amor entre os afetos, como a luz entre as qualidades. Comumente se diz, que o maior contrário da luz são as trevas, e não é assim. O maior contrário de uma luz, é outra luz maior. As estrelas no meio das trevas luzem, e resplandecem mais: mas em aparecendo o Sol, que era o Baptista antes de vir Cristo ao mundo: apareceu Cristo, que era a verdadeira luz: Erat lux vera, quae illuminal omnem hominem: E que lhe sucedeu ao Baptista? Logo deixou de ser luz: Non erat ille lux. O mesmo lhe sucede ao amor, por grande e extremado que seja. Em aparecendo o maior e melhor objeto, logo se desamou o menor". (Sermão do Mandato. Lisboa, 1643) (IV, 311-12).

2. Hipérbole: "Não só são os maiores inimigos, mas muito maiores que o maior: porque o maior inimigo pode-vos tirar uma vez a vida do corpo, e estes tiram-vos mil vezes a vida da alma." (Sermão da Primeira Sexta-Feira da Quaresma. Lisboa, 1644) (II, 269)

"Oh que excesso tão afrontoso, é tão índigo de um elemento tão puro, tão claro, e tão cristalino como o da água, espelho natural não só da terra, senão do mesmo céu. Lá disse o profeta por encarecimento, que nas nuvens do ar até a água é escura: Tenebrosa aqua in nubibus aeris. E disse nomeadamente nas nuvens do ar, para atribuir a escuridade ao outro elemento, e não à água; a qual em seu próprio elemento sempre é clara, diáfana, e transparente, em que nada se pode ocultar, encobrir, nem dissimular. E que neste mesmo elemento se crie, se conserve, e se exercite com tanto dano do bem público um monstro tão dissimulado, tão fingido, tão astuto, tão enganoso e tão conhecidamente traidor! Vejo, peixes, que pelo conhecimento que tendes nas terras em que batem os vossos mares, me estais

respondendo, e convindo, que também nelas há falsidade, enganos, fingimentos, embustes, ciladas, e muito maiores e mais perniciosas traições. E sobre o mesmo sujeito que defendeis, também podereis aplicar aos semelhantes outra propriedade muito própria: mais pois vós a calais, eu também a calo. Com grande confusão, porém, vos confesso tudo, e muito mais do que dizeis, pois o não posso negar. Mas ponde os olhos em Antônio vosso pregador e vereis nele o mais puro exemplar da candura, da sinceridade, e da verdade, onde nunca houve dolo, fingimento, ou engano. E sabei também, que para haver tudo isto em cada um de nós, bastava antigamente ser português, não era necessário ser santo. (Sermão de Santo Antônio. Maranhão, 1654) (VII, 276-77).

3. Aliteração: Porém esta técnica não tenha sido propriamente barroca, Vieira a emprega para enfatizar oralmente um aspecto particularmente da mensagem nos seus sermões:

"O que eu posso acrescentar, pela experiência que tenho, é que não só do cabo da Boa Esperança para lá, mas também das partes daquém, se usa igualmente a mesma conjugação. Conjugam por todos os modos e verbo rapio: porque furtam por todos os modos da arte, não falando em outros novos e esquisitos, que não conheceu Donato, nem Despautério.

4. Tanto que lá chegam, começam a furtar pelo modo indicativo, porque a primeira informação que pedem aos práticos é que lhe apontem e mostrem os caminhos por onde podem abarcar tudo. Furtam pelo modo imperativo, porque como têm o mero e misto império, todo ele aplicam despoticamente às execuções da rapina. Furtam pelo modo mandativo, porque aceitam quando lhes mandam: e para que mandem todos, os que não mandam não são aceitos. Furtam pelo modo optativo, porque desejam quanto lhes parece bem; e gabando as cousas desejadas aos donos delas, por cortesia sem vontade as fazem suas. Furtam pelo modo conjuntivo, porque ajuntam o seu pouco cabedal com o daqueles que manejam muito; e basta só que ajuntam a sua graça, para serem, quando menos, meeiros na ganância. Furtam pelo modo potencial, porque sem pretexto, nem cerimônia usam de potência. Furtam pelo modo permissivo, porque permitem que outros furtem, e estes compram as permissões. Furtam pelo modo infinitivo, porque não tem fim o furtar com o fim do governo, e sempre lá deixam, raízes, em que se vão continuando os furtos. (...) Finalmente, nos mesmos tempos não lhes escapam os imperfeitos, perfeitos, plusquam perfeitos, e quaisquer outros, porque furtam, furtaram, furtavam, furtariam, e haveria de furtar mais, se mais houvesse." (Sermão do bom ladrão. Lisboa, 1655) (V. 72 – 73).

5. Quiasmo: "Pois tudo isto é o que faz e desfaz a paixão dos olhos humanos, cegos quando se fecham, e cegos quando se abrem: cegos quando amam, e cegos quando aborrecem; cegos quando aprovam, e cegos quando condenam: cegos quando não vêem e quando vêem muito mais cegos: Ut videntes caeci fiant." (Sermão da Quinta Quarta-Feira da Quaresma. Lisboa, 1669) (IV, 109).

"Diz cristo que a palavra de Deus frutifica cento por um, e já eu me contentara com que frutificasse um por cento. Se com cada cem sermões se convertera e emendara um homem, já o mundo fora santo". (Sermão da Sexagésima. Lisboa, 1655) (I, 9).

6. Plurimembração: "E assim todas aquelas finezas que considerávamos, pareciam amor, e eram ignorâncias; pareciam afetos da vontade, e eram erros de entendimento. Se aquela resolução de S. Pedro se fundara no conhecimento das conseqüências que dissemos, não há dúvida que fora o mais excelente ato de amor a que podia chegar a bizarria de um coração amoroso; mas como a resolução se fundava na ignorância do mesmo que dizia, em

vez de sair com titulo de amante, saiu com nome de néscio, porque amar ignorando, não é amar, é não saber." (Sermão do Mandato. Lisboa, 1645) (IV, 328).

Outras figuras retóricas que encontram-se freqüentemente nos sermões são anáfora, anadiplose, chiaroscuro, hipérbole, antimetalepse, oxímoro e paronímia.

Embora que os trechos seguintes não ilustrem uma retórica em particular, servem para enfatizar a nossa consideração da expressão barroca de Vieira:

1. o uso do paralelismo e contrastes prolongados: "Falta a verdade, porque sobeja a ociosidade. Daí-me vós homens ociosos, que eu vo-los darei mentirosos. (...) Quem trabalha, trata da sua vida: quem está ocioso, trata das alheias. Quem trabalha, como cuida no que faz, fala verdade, porque diz as cousas como são. O ocioso, como, não tem que fazer, mente; porque diz o que imagina.

Esta é a razão por que a mentira é filha primogênita do ócio; vede como se forma dentro em vós mesmos este monstruoso parto. Quem está ocioso, não tem mais que fazer que pôr-se a imaginar: da ociosidade nasce a imaginação, da imaginação a suspeita a mentira." (Sermão da Quinta Dominga da Quaresma. Maranhão, 1654) (IV, 160-61).

2. Na citação seguinte o uso do raciocínio silogístico, muito próprio de Vieira, é bem evidente: "A razão que a mim me ocorre, e eu tenho por verdadeira e bem fundada, é porque as duas suposições em que mais apuradamente se afinou o amor de Cristo hoje, foram: da parte de Cristo a sua ciência, e da parte dos homens a nossa ignorância. Se da parte de Cristo, amado, pudera haver ignorância, e da parte dos homens, sendo amados, houvera ciência, ainda que o Senhor obrara por nós os mesmos excessos, ficariam eles e o seu amor (não no preço mas na estimulação) de muito inferiores quilates". (Sermão do Mandato. Lisboa, 1645) (IV, 324-25).

3. Nestes exemplos revelam-se o emprego extensivo das imagens e figuras lingüísticas para criar jogos de palavra e gradações do sentido: "No mar pescam as canas, na terra pescam as varas (e tanta sorte das varas), pescam as ginetas, pescam as bengalas, pescam os bastões e até os cepiros pescam, e pescam mais que todos, porque pescam cidades e reinos inteiros." (Sermão de Santo Antônio. Maranhão, 1654) (VII, 257).

"Olhai, peixes, lá do mar para a terra. Não, não: não é isso o que vos digo. Vós virais os olhos para os matos e para o sertão? Para cá, para cá: para a cidade é, que haveia de olhar, cuidais que só os Tapuias se comem uns aos outros, muito maior açougue é o de cá, muito mais se comem os brancos. **Vedes vós..."**

1975 – n. 484 – p. 8

PESSOA E A CRISE DO INDIVIDUALISMO

Santiago KOVADLOFF
(tradução de Olga Savary)

I – As teses românticas e seu destino na "Ode Marítima".

Se algo quis Pessoa, foi exaltar o mar em seu caráter de potência destruidora da previsibilidade, substrato exclusivo – e por ele paralisante – da vida cotidiana portuguesa naqueles primeiro anos do século XX.

No mar diz a "Ode", sucumbe o homem linear, das cidades; ali se dilui seu contorno de servil repetidor de gestos iguais, reiterados mil e uma vezes ao longo dos mesmos dias. O homem, no mar, se reconquista; ganha sua liberdade, que consiste na assunção de si mesmo como conglomerado de correntes afetivas e intelectuais múltiplas, divergentes, às vezes antagônicas e sempre circunstanciais. Pode afirmar-se, em tal sentido, que a "Ode Marítima" desloca até a contradição o núcleo de interesse da lírica portuguesa, até então centralizado na formulação de enunciados representativos de posições sempre, unilaterais. No espaço marítimo enaltecido e descrito pela "Ode", o homem reassume sua relegada pluriformidade espiritual, as divergentes forças antagônicas que confluem na palavra *eu*. O mar opera, em suma, como instigador de uma vida passional amplamente reprimida que, uma vez desatada, redefine a identidade do homem por seu próprio impulso de ação. Em primeiro lugar esse polifacetismo mental e sentimental equivalera simplesmente a ser; e sempre implicara, como aspiração máxima e lucro perfeito, "sentido tudo de todas as maneiras".

Assim como na poesia épica camoniana, o mar atua na lírica de Pessoa, como cenário, testemunha e propulsor de um encontro decisivo da alma lusitana consigo mesma. Há porém, segundo foi enfatizado, acentuadas diferenças entre as duas obras. Uma de igual peso que as consignadas, é a que possa talvez ponderar-se dizendo que enquanto em "OS LUSÍADAS" a experiência marítima representa o prolongamento de um esforço civilizador – ao menos sob uma perspectiva européia –, a "Ode" nos propõe esta experiência como contrapartida substancial de tudo que implique civilização. Só *extra muros* pode um homem chegar a ser ele mesmo. E, só é português, este estranhamento da cidade é apenas concebível como fusão íntima do homem com o mar. Então, enquanto no renascimento a cidade amparou e promoveu a empresa marítima, advertimos que na "Ode" elas passam a ser excluídas. O mar passa a ser um caminho em cujo trajeto se concretiza a evasão da cidade moderna. O vulcânico protagonista da "Ode" retorna ao mar e o invoca num gesto de renúncia final à cidade. No entanto, enquanto essa renuncia onírica não chega a transformar-se em ação, isto é, na medida que – mesmo sendo uma decisão – não chega nunca a ser um conduta, a "Ode" se nos impõe já não só como o réquiem para um modelo de vida ultrapassado, segundo foi assinalado antes, mas também é mais radicalmente como o réquiem que modelo de vida ultrapassado pronuncia sobre si mesmo através de uma de suas inúmeras bocas agonizantes. Não esqueçamos que este é, como sugere Pessoa, o poema de um homem que exalta o mar sem abandonar o porto, o canto de um prisioneiro que acaricia sua liberdade aferrado às imóveis grades da prisão.

Pode-se por isso dizer que a "Ode Marítima" se nos oferece como apologia de uma libertação simultaneamente radical e impossível. Pessoa não conseguiu compreender a história como superação progressiva de contradições, mas sim como eclosão ininterrupta das mesmas. Sua dialética é sempre binária, integrada por tese e antítese somente. Não há síntese. Não há solução. A cidade não mudará. Sua essência há de ser sempre a de um espaço

asfixiante. Os projetos políticos são finalmente estéreis, as reformas sociais, ilusórias, só no mar pode sobreviver alguma mudança. Mas o mar propõe uma aventura que, se é revolucionaria, o é apenas na imaginação de quem a deseja. Unicamente ali transcorre – tão distante da polis como do espaço geográfico geral.

Não houve, pois, para Pessoa, atalho nem caminho por onde o homem pudesse aceder a si mesmo de uma maneira socialmente renovadora, politicamente progressista. Liberada, a imaginação impõe o apocaliticismo. Após o fracasso republicano (2), sua descrença foi completa. “Não tenho nenhum sentimento político ou social. Tenho em troca, em certo sentido um alto sentimento patriótico. Minha pátria é a língua portuguesa”. (3)

(Do livro em preparo “APRECIAÇÃO DE FERNANDO PESSOA”.)

NOTAS:

1 – ODE MARÍTIMA. “Obra poética de Fernando Pessoa”. Ed. Aguillar. Rio de Janeiro. Brasil. 1960.

2 – A revolução que, em 1910, acabou com a monarquia dos Bragança, instaurou em Portugal um regime republicano cuja colocação em prática se traduz em sucessivas e indissolúveis contradições, e cuja fundamentação ideológica jamais abandona o terreno conjectural nem transcendeu o nível das generalizações.

3 – Revista “Descobrimento”, nº 3. Lisboa. Portugal, 1931. Estas palavras de Fernando Pessoa fazem parte de uma reportagem.

Santiago Kovadloff (1942) é argentino, nascido em Buenos Aires. Ensaísta, poeta e tradutor. Realizou estudos sobre Fernando Pessoa em Lisboa, a convite da Fundação Gulbenkian. Publicou em Buenos Aires uma antologia intitulada Poesia Contemporânea do Brasil”. Com o ensaio “O Personalismo de José Isaacson ” ganhou o Premio NACIONAL DE LITERATURA.

1975 – n. 484 – p. 10

O ÚLTIMO LIVRO DE FERREIRA DE CASTRO

Oscar MENDES

Ferreira de Castro o grande romancista português de “A Selva”, “A Lã e a Neve”, “A Missão”, dos livros de viagens e descrições das maravilhas artísticas do mundo, ao fim de sua vida, resolveu um dia vasculhar as gavetas onde guardava seus escritos para delas retirar alguma coisa publicável. Diz ele: “Volto às gavetas sobre a minha mesa de trabalho, como se nela virasse o açafate doméstico, contendo apenas as migalhas dos dias vividos, de que se aproveitam somente as aspirações e os sonhos. Sonhos e aspirações que continuam vivos e ardentes e se realizarão inevitavelmente mas talvez só quando eu já estiver morto. Papéis que jaziam no fundo, submersos pelos mais recentes, estão agora à flor dos outros; a cronologia restabeleceu-se e eles falam-me dos anos em que fui obrigado a vigiar o comportamento das palavras para além das suas imposições estéticas, nesta mesma secretaria de onde eles deviam erguer vôo, direito à luz exterior, e quedaram afinal na escuridão das gavetas, como na de um túmulo”.

Fruto desta busca “OS FRAGMENTOS”, que a editora Guimarães e Cia., de Lisboa, acabada de publicar, contendo artigos que Ferreira de Castro não conseguira publicar durante a censura salazarista e um romance inteiro “O Intervalo”. Um deles é uma bela análise do sentimento amoroso pela terça natal. Ferreira de Castro faz neste artigo “A Aldeia Nativa” uma sutil e bela distinção entre o amor pátrio, propriamente, e o amor ao terrunho, ao lugar grande ou pequeno onde se nasceu.

“Patriotismo, diz ele, com suas fronteiras, seus dogmas, suas retóricas e contradições, representa uma construção convencional, realizada apenas pelo cérebro e que só no perigo e nos grandes vexames nacionais pode agir emotivamente”. Pois “os mais profundos sentimentos humanos, uma vez acesos, não cabem nos limites duma pátria, por muito grande que seja”. Mas “ao contrario do amor patriótico, o amor à aldeia nativa constitui um sentimento natural, justamente porque sendo egocêntrico se produz sem a ajuda das criações artificiais do cérebro”.

E porque isso? Explique ele: “O homem ama na terra os seus hábitos, se ali reside ou residiu muito tempo; ama a sua casa e o seu agro; se os tem; e ama, sobretudo, a sua infância, que lhe comandara a vida inteira e se amalgama com o drama biológico do envelhecimento e da morte. Ama esse período da sua existência por saber que jamais voltará a vivê-lo; e essa certeza de irrecuperabilidade embeleza-lhe o cenário nativo e valoriza-lhe os anos infantis, mesmo se neles conheceu a miséria, os trabalhos prematuros, as opressões e as humilhação impostas pelos adultos. Não importa que a sua aldeia seja bela ou muito feia, maior do que uma vila ou minúscula como um Vilar, mimosa como uma horta pegada a um jardim ou áspera como um cerro pedregoso e nu; que exponha crianças sujas, misturadas com porcos e cães na lama das congostas, durante o Inverno, ou flores sobre os muros populares, na luz de cada nova Primavera. Ele dar-lhe-à o seu carinho através de tudo. Inteiramente alheio ao sentido de nacionalidade e ao patriotismo, pode odiar os vizinhos ou invejar os mais abastados de bens e de espírito; mais o pueril amor pela sua aldeia será sempre sincero, desconvencional é único, porque ao amá-la é a si próprio que ele ama. Esse sentimento pelo terrunho onde soltamos, mal nascemos, os nossos primeiros gritos de protesto contra a mudança de ambiente e contra todo obstáculo posto à liberdade de movimentar os membros, vive jacente e atrofiado na alma dos que habitam ali; mas logo frondeja alto, e sempre exuberantemente, na dos que

partem; e é-lhes tanto mais doloroso quanto maior for a sensibilidade de cada um deles. Sei por mim próprio".

É, sem divida, uma bela e admirável confissão. Mas não é esse entranhado amor ao terrunho que ele vai demonstrar no seu romance "No Intervalo". Temo-lo aqui, sob a figura do revolucionário, do anarco-sindicalista Alexandre Novais, justamente a exalar aqueles sentimento humanos que, como disse ele "não cabem nos limites de uma pátria, por muito grande que ela seja". Suas aspirações e sonhos de um mundo melhor, de paz, de justiça social, de liberdade, se congregam na alma sonhadora e sentimental desse jovem revolucionário que, na impossibilidade de atuar em Portugal, vai oferecer suas energias e seus sonhos aos movimentos operários que agiam a Espanha. Não a Espanha da monarquia, mas já a Espanha revolucionaria e republicana, que jugula com implacável crueldade os anseios de melhor vida dos operários espanhóis.

Ferreira de Castro pretendia, em livros posteriores, narrar as lutas da guerra-civil espanhola e da ditadura franquista. Mas ficou-se neste período de 1931 a 1936 e, forçado pela verdade dos acontecimento, mostra talvez a contragosto que, quando no poder, os que se mostravam antes paladinos de todas as liberdades, são os primeiros a utilizar a repressão e essas liberdades, da maneira mais brutal e mais inumana possível. A Rússia Soviética, aí está como exemplo vivo disto para quem queira ver e não esteja cego pelo glaucoma do fanatismo.

No belo estilo com que se firmou entre os grandes prosadores em língua portuguesa, Ferreira de Castro traça admiráveis páginas de descrição dos ambientes operários e aldeões e das lutas sangrentas quando do movimento revolucionário espanhol dos mineiros e demais operários em 1934. Com grande vigor e colorido descreve aspectos dos embates sangrentos entre os sublevados e a guarda-civil republicana. Anticlerical, anti-proprietário, anti-capitalista, o personagem central e narrador mostra da realidade apenas o seu lado. Isto é, todos os revolucionários têm todas as boas qualidades, todos os belos sentimentos, todos os direitos. O outro lado só aparece com os seus gestos de repressão, cruéis e brutais. Os defensores da ordem são sempre apontados como tiranos, arbitrários, desumanos ou lamentados por terem de cumprir os deveres a que os obrigam a função que exercem.

Mas a força da realidade leva o narrador a confessar que em determinado momento, ele, que se diz contrario à violência, sente-se capaz de matar o guarda-civil que ele já ferira e lhe roga que não o mate, como também é forçado amostrar que o guarda-civil, mesmo sob ameaça, é capaz de depor em favor do homem que o matou quando poderia ter feito. Ferreira de Castro põe muito de suas aspirações, de seus sonhos, de suas idéias, políticas, de seu romantismo, neste seu personagem Alexandre Novais. É sua e não dele a tirada lírica em que revela a sua arraigada convicção de um mundo melhor de uma terra paradisíaca, em que não haverá nem, ricos, nem pobres, nem hierarquias nem classes, em que reinará tão só o amor e o ódio desaparecerá. Declama ele, a propósito dessa aspiração: "que é, para todos, como uma ciclópica fabrica de inquietação, pois no desencontro imenso da Humanidade, com as classes renhindo entre elas, umas pelas suas velhas regalias, outras por uma igualdade a raiar no futuro, as doutrinas em conflito vão traspassando de sangue a terra, húmus formidável de toda uma época e do mundo de amor que há-de vir, que há-de vir, que há-de vir um dia, um dia talvez ainda longínquo, mas um dia! Por esta crença amparado, por esta crença que resiste a todos os desenganados, a todas as incompreensões, a todos os suplícios e a todas as dores, passa ao longo cortejo de sombras humanas. As que amei, as que vi tombar ao meu lado, as que perderam em anônimas derrotas, em sonhos jamais consumados e que na memória das gentes só persistirão como uma idéia de conjunto, pó de um século, cinzas de um instante da Eternidade. São centenas de figuras topadas ao longo da minha áspera jornada, síntese de milhões de milhões de outras, para as quais a vida é apenas servitude e miséria, tendo por única redenção a morte e por único lenitivo, no espírito de alguns, esta forte esperança de que um dia, o Mundo será mais justo e até os homens serão melhores".

Bela página romântica que a realidade de nossos dias está, dia a dia, desmentindo: a revolução operaria acabou em ditadura, não dos operários, mas de uma burocracia e de um partido que os tangem, a braço e cutelo, como a um rebanho de resignados e apavorados carneiros: os homens estão cada vez mais egoístas e mais violentos; o amor reduzido a meros contactos epidérmicos; as fontes de informação e de verdade manipuladas pelos interesses financeiros e pelas manigâncias ideológicas e políticas; a mocidades, o viveiro das futuras gerações, dessorada de idéias e corrompida pelos vícios da carne e dos alucinógenos, criadores dos paraísos artificiais e da decadência física e espiritual.

É pena que o seu amoroso espírito não tenha vislumbrado o caminho, a verdade e a vida que o operário de Nazaré nos apontou com sua doutrina de amor e de perdão, de caridade e de esperança. Mas a sua mensagem de esperança por um mundo melhor fica ressoando aos ouvidos moucos de uma humanidade que a esta conduzindo a um futuro catastrófico.

1975 – n. 484 - p. 11

A CAMÕES

Soares CASTILHO

Do teu silêncio publicado
O absconso verbo
Recôndito, inusitado,
Lusitano sonho
Em sargaços,
Calmaria,
Virgem Maria,
No diário de bordo
De Vasco
A carta imaginaria
Feita traços
Pontilhada entre dentes
Mordentes d'África
Cruentos d'Ásia,
Periplal com tantos ais,
Sangue preto, amarelo e branco,
Sim sim fundamental,
Mistos quentes
De outras gentes,
Das ninfas de ébano
E das esbúrneas também,
Tão sensuais,
Tão raciais.

Lusíadas, tágides minhas,
Caravelas, vira-vira, lages, tejo,
Tarantelas, taramelas,
Abrideiras, tira-gostos,
De tristezas e sóis postos,
O suco e o sumo
Desta costa d'África da vida
Que Anto triste cantou
E hoje desperta
Ofuscante negrune.

Camões, Luís, veja:
O teu canto, o teu sonho
É transplante
Muito além de Beja.

1976 – n. 487 – p. 10

AS INFELIZES PESSOAS FELIZES

Oscar MENDES

O mais recente livro da grande romancista portuguesa Agustina Bessa Luís, a vitoriosa autora de "As Relações Humanas" e "A Bíblia dos Pobres", um tríptico e um díptico de romances que valorizam a moderna ficção portuguesa, é um painel de vida burguesa portuguêsa, que ela bem conhece, pois reside no Porto, onde, em 1972, tive o prazer de visitá-la e conhecê-la, bem como a seu esposo, o advogado Alberto Luís, *doublé* de dentista e pintor. É um painel realista, de crítica social e analise psicológica, donde ressaltam as figuras humanas, na sua vivência cotidiana, atuadas pelas pressões do ambiente, da tradição, da hereditariedade, do próprio caráter. A analise que faz do ambiente e dos personagens que nele vivem e agem é percuciente, profunda, não lhe faltando uma dose de ironia na descrição dos defeitos, é assim o tom em que descreve e analisa o cenário em que os personagens desempenharão seus papeis:

"A historia dos burgueses do Porto é tão desconhecida como decalcada nas metáforas dos românticos, franceses. Não tiveram crônicas, só tiveram guarda-livros. O cronista é o livro do possível, assim como a política é a sua arte. Enquanto decifra a toponímia dos lugares, ele tem entrada no gabinete do homem bom, e mais raramente lugar à sua mesa. Quando pretende visitar uma fábrica de panos ou observar a existência dos armazéns de Gaia, não encontra grande oposição. Mas quando ele próprio se convida a ter acesso ao lar da família burguesa e dar a público o roteiro da respeitabilidade privada, dá de cara com muitos obstáculos. A respeitabilidade, no entender do patriarca portuense, tem um único inimigo sério – a celebridade. Como homem público, ele teme a calúnia, o que quer dizer que leu Danton ou que o descobriu no *modus vivendi* e à própria custa. A influência, o dinheiro e o talento tem que ser obscuro, para serem eficazes. Uma carreira demasiada notória tem consigo os ingredientes de sua perdição. Por isso vemos no Porto, a par de homens tão excelentes, destinos tão medíocres. Na política contentam-se com a intriga; no poder satisfazem-se com o mando; na fortuna bastam-se com fazer testamento. Amam-se as amantes com certa dose terapêutica que previne as paixões, indo de antemão ao encontro dos desejos. Os esposos respeitam-se, mas reservando para os dias de ódio uma pequena confabulação da memória que autorize a sublevação dos sentimentos. E conhecem com certa profundidade o essencial: o valor real dos inimigos".

Com a mesma fria e implacável analise faz desfilar diante de nós uma série de personagens plasmados pela ambiência e pelas pressões da hereditariedade e da tradição, em moldes teinianos atenuados, pois o determinismo não chega a invalidar as manifestações de caráter individuais. Trata-se de um romance que foge a certas características clássicas do gênero. Não possui um enredo em torno de personagens centrais, de protagonistas, nem obedece rigorosamente a um desenvolvimento cronológico. É antes uma espécie de galeria de retratos diante dos quais um guia, a autora, no caso, vai nos descrevendo não apenas as fisionomias, mas o íntimo das almas, como que desenhando, outro retrato por baixo das tintas ensombrecidas pelo tempo. E não apenas o grupo burguês, o principal alvo de suas análises e críticas, mas também a gente do povo, a gente humilde que vive em função desses mesmos burgueses, como a lavadeira Delmira ou a centenária Teixeirinha, espécie de marco das varias gerações que viu nascer e cuja vida, paixão e morte acompanhou.

Nessa numerosa galeria, ressaltam as figuras femininas, não só a de Olga Manuela Torri a Nel, do apelido caseiro, mas a prima Maria Rosa, a tia Eunice, a Martinha, a tia Florinda, e Vanina, já da novíssima geração, libertária e libertina São mulheres presas a preconceitos, a princípios tradicionais, em regras rígidas de conduta ou revoltadas, contestantes, transviadas. A autora não as descreve, não as analisa duma assentada. Mas no decorrer do livro vai acrescentando a pinceladas rápidas as cores de cada caráter no desenho inicial esboçado. O mesmo acontece com os personagens masculinos. Alguns bem interessantes como o cavalheiro Fausto, com suas frases sentenciosas e irônicas, e poeta Delfim ou pintor Simão Alvo.

Se não há um livro um enredo propriamente ou enredos, mas apenas retalhos de vidas, focalizados em épocas diversas, poucas são também os diálogos e em geral em tom sentencioso. Os aforismos são numerosos, revelando a cultura filosófica da autora. No que se refere às mulheres não escasseiam os ditos sentenciosos nem sempre muito favoráveis às companheiras do sexo da autora. Citemos alguns:

"As mulheres não suportam a amizade, excepto daqueles a quem desprezam um pouco". "As mulheres estorvam a obra criadora e transcendente. Invejam-na com todas as forças. Só pensam em destruir tudo o que não favorece diretamente a procriação". "As mulheres com um passado sempre exercem nos homens um interesse de biógrafos". "A beleza traz consigo um relâmpago de espírito, mesmo quando nela só a carne persuade. É uma espécie de rebeldia que se opõe à eterna humilhação humana. Toda a beleza contém em si a opção luciferina com as nem há mulheres decepcionadas. Nelas a decepção é já contrato com o caso seguinte".

O cavalheiro Fausto, quase nunca em primeiro plano, a não ser naquele episódio em que foi pedir a tia Eunice em casamento e se esqueceu de fazê-lo mesmo na hora, e figura bem interessante pelos seus ditos de espírito e definições pertinentes e impertinentes. A autora assim o descreve: "O cavalheiro Fausto, afinal, era apenas um céptico endividado, o que é ser céptico duas vezes. Pertencia à categoria interessante das pessoas que comem os seus perus porque não os podem sustentar. Viveu sempre como se tivesse fortuna, se nunca chegou a vender as terras de Alem-Douro, ainda que fosse um *gentleman farmer* muito medíocre. Dizia ele que o canto matutino do galo era sinal de que o galo sofria de insônia, e não de que gostasse de ser madrugador. Quando começou a sentir-se ignorado por uma nova geração enciclopédica e que pretendia saber, como Madame de Pompadour, de que eram feitas as meias que calçava, Fausto retirou-se. O enciclopedista é o batedor dos terrenos em erupção. Fausto dedicou-se a beber e não saiu mais de casa. A mãe, centenária, fazia-lhe companhia com um gato grande chamado Mossadegh".

A própria família de Coelho de Sousa, de gente feia, cuja casa senhorial tinha na fachada uma carranca e por isso receberam os moradores o apelido de os Carrancas, dizia ele: "Os Coelhos de Sousa não eram apenas feios – ilustravam um título". Tratando-se de feiúra, dizia ele que "D. Josão Tenório devia ter sido bastante feio, pois as mulheres se conquistam tanto mais rapidamente quanto desde o início fica abolida a competição entre os sexos e mesmo a inveja". Referindo-se ao desinteresse da personagem Nel pelo casamento observa: "Interessava-se pelos homens de maneira apenas turística: freqüentava-os, mas não pensava em habitá-los". Tinha idéias curiosas sobre o amor: "Para amar uma mulher, basta tomar chá com ela, de preferência num dia de chuva". E sobre as mulheres: "A mulher e o chicote sempre se entenderam". E não sem certo cinismo: "O importante é ser-se um exemplo, mesmo um mau exemplo. Só isso interessa aos povos e os convence a viver pela imaginação".

Nesse cavalheiro Fausto parece que há muito da própria Agustina Bessa Luís. Os seus aforismos sobre o povo português e especialmente sobre o Porto e sua gente t~em da mordacidade e da ironia do céptico cavalheiro, que cultivava mais os seus autores prediletos que as suas vinhas, cujo vinho talvez não tivesse a acritude de seus ditos. Agustina Bessa Luís

se faz também presente nas discussões da personagem Nel a propósito de Tolstoi e Dostoievski, autores de sua predileção e com os quais aprendeu a arte de traçar retratos psicológicos de extrema acuidade e realismo, revelando-nos por trás das tintas exteriores, a imagem verdadeira do personagem que vai surgindo pouco a pouco com as letras de um palimpsesto tratado a raios ultravioleta.

Há no título do livro algo de paradoxal e irônico, pois as tais pessoas felizes não o são na realidade. Há nas aparências da posição social, da situação econômica, do lar estabelecido, da educação esmerada, o que parece a olho poucos agudos a felicidade. Mas por trás da fachada aparentemente feliz vivem os dramas da incompreensão mútua, do desajuste sexual, das invejas, dos ódios, das insatisfações intelectuais, dos choques entre ideais e realidades e, maior de todos, o drama da solidão, da reclusão em si mesmo, do egoísmo em revolta, do amor nunca saciado.

É a esta realidade para além das exterioridades que, nos conduz a arte de romancista de Agustina Bessa Luís neste livro que não é de leitura para mero passatempo, mas obriga o leitor a parar muitas vezes para refletir sobre os aforismos que abundam no texto grave e sério dessa romancista que não sacrifica sua arte aos ídolos do popularismo reles, mas lhe empresta uma nobreza e uma profundidade própria dos espíritos que se alimentam nas fontes vivas da vida e do pensamento.

1976 – n. 490 – p. 10

“CANTOS DE EXÍLIO”

Oscar MENDES

Fernando Ilharco Morgado, poeta coimbrão, publica, aqui no Brasil, onde se encontra, o seu livro de versos CANTOS DE EXÍLIO (Livraria São José – Rio – 1975), contendo 39 poemas inéditos, escritos, entre 1968 e 1974, em Paris e no Rio de Janeiro, e mais 32 selecionados de seus livros anteriores “Entre Sombras e Claridades”, “Um Pouco Dificilmente” e “As Vozes e a Madrugada”, de modo que é aconselhável ler este seu livro, segundo a ordem cronológica de seus versos, para se ter uma noção perfeita da evolução do poeta. Engenheiro, que estudou nas Universidades de Coimbra e do Porto, Fernando Morgado, por força de sua profissão, sempre andou por fora da pátria, viajando pela Espanha, pela Itália, com oito anos de residência em Paris, correndo a Europa e, por fim, estacionando no Brasil. E durante estes anos de peregrinações pelo mundo, escrevendo seus versos, que não refletem entretanto, as saudades e tristezas de um exilado, romanticamente expressas. Há apenas a lembrar estes exílios, umas fixações da paisagem parisiense, em “Passeio ao longo do Sena” e nos oitos versos do pequeno poema “Paris”. E aquela visão de uma visita a museu, ao escrever, diante da “Danaide de Rodin”:

“Como os cegos procurando o que não vêem,/ as minhas mãos selvagens e ávidas de contatos/ procuram-te na sombra dos sentidos./ Encontraram-te imóvel e fria,/ num gesto esquecido pelo tempo./ E ficaram também imóveis e fria/ as minhas mãos. E tive medo”.

Lendo-se, em regressão, como dissemos acima, os poemas aqui reunidos, torna-se bem visível à evolução seguida pelo poeta, desde poemas de metro mais longo, de mais expansão emocional, de mais imagens e metáforas, a poemas de metro curtíssimo, mais condensados, menos emotivos, mais reflexivos e filosóficos, mais herméticos, mais lineares e geométricos. E, em geral, uma visão real da vida, que chega até certo prosaísmo em alguns poemas, embora o autor seja de parecer que há poesia em tudo e que cabe ao poeta arrancá-la da dura realidade, como o mineiro arranca o cristal ou o diamante da ganga que os prende:

“Pode haver um poema/ à nossa espera.../ Pode haver um poema/ suspenso na paisagem/ na música de um rosto/ nas sensações de um momento/ ou de um pensamento./ Pode haver um poema/ à nossa espera...”

“Ou neste bucólico instantâneo:

“Um novo dia/ amanhece/ um pássaro/ aparece/ no horizonte/ das casas/ a poesia/ viaja/ nas suas asas/ acontece/ no vinho/ que bebemos/ da primavera”.

Essa procura do poético se traduz em maior emoções nos versos de “Poesia”, com que abre o livro: “Procuro-te nas palavras/ que escrevo na eletricidade/ adormecida de cada palavra/ no abismo aberto entre as palavras/ no rumor viajante das formas/ que a memória dá ao sonho./ Procuro-te em todas as coisas/ e nas pessoas que no mundo/ viajam comigo à volta/ nas filosofias diversas/ nos ossos que restam dos mortos”.

Essa busca do poético em todas leva o poeta a certa empatia com a natureza, com a realidade, com o poema “Na Orla do Mar”:

“Na orla do mar/ sinto alegria/ de um bocado do dia/ no meu coração, renascido como/ se acordasse de anos/ suor da história/ e surpreendido/ como se ouvisse/ o meu próprio riso/ pela primeira vez”. Ou em “Paisagem Marítima” onde “A música das gaivotas/ e das ondas que se estendiam para mim/ puseram os meus sentidos a vibrar”. Ou no belo poema “Falo-vos da Terra”:

"Se queres conhecer o que é/ (o que não é não sei mostrar-te, nem quero nem posso), / vem à minha casa na montanha/ um pouco antes do amanhecer./ Mostrar-te-ei as estrelas tristes/ tremendo em baixo na noite escura./ Vem sempre uma ave amiga cantar-nos o amanhecer./ Bandos alegres de pássaros ensinam-nos a ser alegres/ e a conhecer a simplicidade de existir./ E sentirás à tua volta o ar vibrar/ cheio das cantigas que a brisa vem trazendo,/ e que chegam ainda molhadas/ pelos lábios que as modulam./ E outros sons soam ao mesmo tempo,/ trazidos pela brisa,/ e, se os ouvires, poderás ver/ extensos campos de trigo onde antes a teus pés,/ cheirar a resina que anda pelo ar,/ sentir a vida que anda pela Terra".

Essa comunhão com a natureza se traduz num amor à vida que o poeta exalta desta forma:

"E a luz diz ao poeta que a vida é tudo,/ que a vida é o esforço/ de tudo o que existe/ num fluir que constantemente se renova./ E o silêncio da noite diz ao poema/ que a morte não é nada,/ absolutamente,/ nada que a morte é apenas condição desse renovamento/ e que, por isso, a vida a possui nas suas entranhas".

E neste seu poema mais recente, "Viver": "Viver o espanto de viver/ de ver de ouvir de cantar/ de tocar nas coisas de amar/ sentir o coração bater/ poder ter a consciência/ de nós e do que nos rodeia/ do que foi e já não existe/ poder pensar poder sentir/ a fragilidade de ser/ a alegria de um momento/ a tristeza absurda de sofrer".

Essa euforia de viver é contrabalançada no poeta por certo desencanto e ceticismo que ocorrem em muitos de seus versos. Dirá com certa amargura e desespero:

"Passamos a vida à espera/ e o que acaba sempre por vir é a morte.../ A minha única vingança/ é esgotar a vida a cada momento,/ aos poucos, como quem fuma um cigarro./ E quando a morte chegar/ apenas encontrará de um mim um resto de cigarro./ Apenas um resto de cigarro/ esmagado no fundo de um cinzeiro".

Os contrastes, as alternativas, as perplexidades da vida geram inquietações na alma do poeta que procura a verdade da mensagem poética que a vida contém, na sua realidade vivente. E como fazer, como harmonizar a imaginação e a realidade? O poeta sente, ao querer escrever um poema, que "precisava de sentir as coisas transformadas/ e hoje vejo tudo com uma lucidez estranha./ A poesia é um jeito de ver as coisas/ e as coisas são o que são./ A poesia das coisas está apenas nos olhos de quem a vê/ e hoje nada do que vejo me sujere mais do que é". E explica:

"Claro que sou um homem com imaginação/ e podia partir no fumo do meu cigarro/ para onde quisesse e sem necessidade de abrir os olhos./ Mas já estou farto de viajar no fumo do meu cigarro./ Hoje quero descobrir as coisas como elas são,/ não partindo do que sei delas/ mas do que elas são em si./ Sim, porque ainda que eu não tivesse consciência,/ as coisas seriam sempre qualquer coisa".

Mas nele predomina a visão realística da vida, com a sua mesmice, os acontecimentos repetidos do dia a dia, a monotonia as horas e dos fatos iguais: "A vida é isto e outras coisas boas e más./ E ainda não arranjamos outra melhor".

Mas como ele mesmo o reconhece e o disse, a poesia está em tudo. A missão do poeta é justamente esta de descobrir a poesia oculta das coisas tais como são e mostrar essas coisas sob outros aspectos que a visão do homem comum não percebe. "Mas essencial", diz p poeta, "saber e querer/ para transformar/ a realidade", pois é a "Poesia/ diamante/ escondido/ na rocha/ das palavras/ adormecido/ no dicionário/ do silêncio" e escrever um poema é "semear caminhos/ construir uma ponte/ entre a morte/ e a vida/ a memória/ e a esperança".

Engenheiro e poeta, Fernando Morgado constrói a sua bem travejada e metálica ponte entre a realidade e a imaginação.

1976 – n. 491 – p. 08

SOBRE O TEXTO DA LÍRICA CAMONIANA

Leodegário A. de AZEVEDO FILHO

Com a colaboração do PROLIVRO foram publicados os seguintes volumes: *Estética* edição fac-similada da revista dirigida por Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda na primeira metade do nosso século; *Machado de Assis: a Pirâmide e o Trapézio*, de Raymundo Faoro; *Caminhos do Pensamento Critico*, de Afrânio Coutinho, em dois volumes; *Interrelacionamento das Ciências da Linguagem*, volume que enfeixou as conferências lidas e debatidas na Secção de Lingüística do último Congresso realizado pela Sociedade Brasileira para o Progresso das Ciências; *O Fardo do Homem Branco: Southey*, *Historiador* do Brasil, de Maria Odila Dias; *A Independência: Revolução e Contra-Revolução*, de José Honório Rodrigues; *A Vida Literária no Brasil* – 1900, reedição da conhecida obra de Brito Broca, de há muito esgotada: *Cristo Proclamado e Chão dos Penitentes*, do teatrólogo F. Pereira da Silva; *Caminhos e Fronteiras*, de Sérgio Buarque de Holanda; *História e Estrutura do Português*, a sair em breve, obra póstuma de J. Mattoso Câmara Jr., o maior lingüista brasileiro da sua geração: *Mapas Cartográficos do Rio de Janeiro*, também a sair; *Aluisio de Azevedo e a Polêmica d'O Mulato*, no prelo, de Josué Montello; e *Uma Forma Provençalesca na Lírica de Camões*, de Emmanuel Pereira Filho.

Neste artigo, as nossas considerações se vão limitar a obra de Emmanuel Pereira Filho, livro de publicação póstuma, por ser a sua tese de concurso para a docência livre, que a morte prematura não lhe permitiu defender, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, antiga Universidade do Estado da Guanabara. A obra desse autor, hoje apontado pela crítica universal como um dos maiores conhecedores da lírica de Camões, só agora conhece a letra de forma ou o chumbo do linotipo. E isso porque são de publicação póstuma os seus livros: *Estudos de Crítica Textual*, pela Gernasa, na Coleção Estudos Universitários; *As Rimas de Camões*, afinal publicadas pelo I.N.L.; e *Uma Forma Provençalesca na Lírica de Camões*, lançamento do PROLIVRO. A propósito dessa extraordinária obra, acabo de receber uma carta de Roger Bismut, Professor na Escola de Altos Estudos da Sorbonne, em que me diz que os trabalhos de Emmanuel Pereira Filho representam, no mundo inteiro, o que de melhor se publicou, nesses últimos vinte anos, sobre o texto da lírica camoniana. E Roger Bismud é, como se sabe, uma das maiores autoridades camonianos da Europa.

Realmente, coube aquele nosso saudoso companheiro de trabalho sugerir, com rigor e método, um novo conceito de cânone para a lírica camoniana, indo os seus estudos muito além de tudo o que se escreveu sobre o assunto até hoje. E a conclusão a que chegou, com segurança e prudência, é de que a Camões será licito atribuir, apenas, o seguinte cânone mínimo: 37 sonetos, 9 canções, 2 odes, 1 sextina, 5 tercetos, 2 epístolas, 5 églogas e 4 importantes composições em redondilhas. São 64 poemas, distribuídos em 8 gêneros, com um total de 5.999 versos e que, em qualidade como em quantidade, seriam suficientes para consagrar o seu autor como igual a Camões.

Em face do espaço de que dispomos, seria impossível apresentar aqui análise minuciosa do livro. A forma provençalesca está na presença de um comiato, no final do poema que estuda. Mas aqui chamamos a atenção da cultura universitária brasileira para a excepcional qualidade da obra de Emmanuel Pereira Filho, sobretudo agora, nesse exato momento, em que nos chega a notícia de que, na Espanha, se vai publicar importante manuscrito do século XVI, trazendo novos dados documentais para a inesgotável problemática textual da lírica camoniana.

Quanto ao volume publicado com a colaboração do I.N.L., com o título de *As Rimas de Camões*, numa edição preparada por Edwaldo Cafezeiro e Ronaldo Menegaz, devemos insistir em que era idéia de Emmanuel Pereira Filho publicar dois volumes dessa obra: um com o texto diplomático do manuscrito apenso à edição de 1595 e outro de *Notas e Comentários*. Com o seu inesperado falecimento (a morte é sempre uma agressão metafísica!), ocorrido em 1968, apenas o primeiro volume estava pronto e já entregue ao I.N.L. O segundo se encontrava ainda em face de elaboração, como o próprio autor declara na página 318. Por isso, na hipótese necessária de nova edição, sugerimos aos ilustres editores que passem para os Anexos os textos publicados a partir do capitulo VIII: Aspectos da Lírica de Camões. Ora, esse texto não foi elaborado para o segundo volume e cremos ainda que os textos subseqüentes se encontram no mesmo caso. Na verdade, trata-se de um texto escrito, especialmente, para o 1º Simpósio de Língua e Literatura Portuguesa, realizado na antiga Universidade do Estado da Guanabara, de 10 a 25 de janeiro de 1967, como se pode ver no volume que publicou as conferências lidas e debatidas durante aquele Simpósio (Rio de Janeiro, Gernasa, 1967, pp. 143-158). Nem se trata de qualquer comentário ou explicação do manuscrito apenso à edição de 1595, mas de importante ensaio sobre o cânone da lírica camoniana (novo conceito de cânone, aliás) com o estabelecimento de um índice básico de autoria, pela primeira vez realizado no mundo. O que nos parece aconselhável, portanto, é o registro, no fim do Capítulo VII, de que a obra ficou incompleta, passando-se para os Anexos a matéria publicada daí por diante, com uma referência ao 1º Simpósio de Língua e Literatura Portuguesa, onde Emmanuel Pereira Filho, pela primeira vez, deu conhecimento ao público de suas idéias sobre o estabelecimento de cânone mínimo da lírica camoniana. Nem nos parece isento de crítica o critério que, afinal, fragmentou longo ensaio do autor sobre o soneto "Rezão he já", ensaio que se dividiu pelos capítulos IX, X, XI, XII e o XIV (muitas páginas depois) dos Anexos... Por essas e outras razões, impõe-se uma revisão no critério de distribuição da matéria na segunda parte do volume, inclusive com a supressão de alguns rascunhos que nada acrescentam ao que já foi dito antes, em termos definitivos. Tais reparos, evidentemente, não me impedem de louvar o esforço dos editores em lançar, corajosamente, uma obra excepcional, mas que o autor não deixou concluída para o prelo.

Uma Forma Provençalesca na Lírica de Camões, de Emmanuel Pereira Filho. Rio; Gernasa/Prolivro, 1974, 144 pp. cr$ 20,00

1976 – n. 493 – p. 10

O CONTO PORTUGUÊS

Oscar MENDES

Se a uma literatura a que não podemos ficar indiferentes é a portuguesa. A identidade de língua nos obriga a uma contato continuo que nos faz conhecer a evolução atual dos meios de expressão no setor português em comparação com o que ocorre no setor brasileiro. O que há de estatístico e o que há dinâmico além e aquém Atlântico o que numa literatura pode ter influência sobre outra . As transformações modernas que os vários gêneros literários vem sofrendo nas duas literaturas. E de modo especial a necessidade de manter a tradição no que ela tem vivo e duradouro. Porque não há negar que nos últimos anos ocorreu uma separação muito acentuada entre as duas literaturas, agora já se atenuando, graças aos estudos de literatura portuguesa realizados nas nossas universidades nos cursos de letras.

Houve mesmo um período, após a Segunda Grande Guerra mundial, em que a literatura portuguesa se manteve como que distanciada da literatura portuguesa. Abriu-se como que um imenso hiato, entre as gerações que liam e se deixavam influenciar pela leitura de Ramalho Ortigão, de Eça de Queiros, de Fialho de Almeida, de guerra Junqueira, de Eugênio de Castro, de Antero de Quental e as gerações mais novas que o movimento modernista levara a romper com a tradição literária lusitana. Só mais recentemente, com o explosivo aparecimento da poesia de Fernando Pessoa e com a obra literária de um Miguel Torga, de um Fernando namora, de um Paço d'Arcos e outros mais, muita gente ficou sabendo que a literatura portuguesa não parava com aqueles autores, mais se mantinha viva e produtiva na poesia, no teatro, na ficção literária em geral, que em Portugal também movimentos literários modernos suscitavam gerações novas, na busca de novas expressões estéticas.

Não creio que seja esforço inútil conhecer a mensagem literária portuguesa moderna, como pensam alguns críticos anti-lusitanos. Acho mesmo uma necessidade e urgente conhecermos, especialmente, o que esta ocorrendo com a expressão literária em língua portuguesa, agora que, entre nós está o nosso meio de expressão sofrendo o maior desgaste de toda a sua existência, tornando-se ineficaz mesmo na transmissão das mensagens da beleza literária atolada como esta vivendo no atascadeiro da gíria mais reles e mais miserável. Quando a areia; a vegetação, as rochas vão opondo obstáculos à livre expressão das águas, precisamos correr as fontes para reavivá-las e fazer manar a linfa pura. E isto não significa nenhuma submissão de caráter colonialista, mas apenas a conjugação de esforços irmãos na reconstrução de mananciais ameaçados pela esterqueira do mau gosto e da ignorância.

Um conhecimento, portanto maior da moderna literatura portuguesa e da sua tradição faz-se necessário. Por isso vemos com prazer e satisfação o aparecimento de um livro, como este O CONTO PORTUGUÊS, que a Editora Cultrix, em convenio com a Universidade de São Paulo, acaba de publicar. Foi organizador da antologia o professor Massaud Moises, daquela Universidade. Mestre em teoria literária e em literatura portuguesa, o professor Massaud Moises não se limitou a uma reporta de texto, mas dá-nos em se trabalho, uma visão global do conto em Portugal, faz-nos acompanhar a evolução de gênero através dos séculos na literatura portuguesa.

E assim que vem de seus primórdios até os nossos dias, desde a "Lenda de Gaia", do Século XIV, até os contistas atuais: Como é fascinante para o estudioso da literatura portuguesa seguir o desenvolvimento do gênero, desde os séculos em que a língua ainda se

achava em formação até os dias atuais, como instrumento de novas idéias e de novas correntes literárias e ver as mutações que o conto vai sofrendo desde seus albores até a atualidade, passando por certas mudanças oriundas das escolas literárias que foram surgindo. Assim é que temos os contos lendários, folclóricos, os contos de proveito e exemplo os contos os contos morais; o conto barroco os conto arcádico, até chegarmos ao conto romântico, ao conto realista, ao conto naturalista, ao conto simbolista, ao conto social, ao conto ideológico, ao conto de hoje ao sabor das modernas idéias estéticas.

Na sua introdução, fruto de pesquisa aturada, Massaud Moisés resume os vários aspectos dessa evolução do conto português, chegando a uma conclusão, na qual se reflete uma tônica da literatura de Portugal que é uma sua "visão do mundo essencialmente lírica", dentro da tradição dos poetas dos cantares de amigo e das canções de maldizer, pois como diz ele, "em meio a todas as mutações processadas desde o Século XVI, ò conto português se mantém fiel a essa característica básica: mesmo quando uma plataforma literária mais cientifica propõe uma visão objetiva da realidade (como no Realismo e Neo – Realismo); percebe-se por detrás da superfície aparente a pulsação do lirismo original, não raro patenteando uma compreensão idealista da realidade. Em suma: no decurso da historia do conto português, o aspecto microscópico, que é congenital à forma, se identifica com o aspecto poético, inato ao povo e à sua literatura"

É essa característica, alias que torna tão bela a literatura portuguesa e se refletiu formadoramente também na literatura brasileira, quando a duras penas, os parnasianos ocultavam, sob as roupagens luxuosas, o seu romantismo natural e essencial e os naturalistas muita mal sufocavam os arroubas de seu idealismo e de seu lirismo.

Não se poderia esperar que o organizador desta antologia nela juntasse tudo quanto de melhor produziu o conto português. Seria obra para vários volumes. Mas reuniu ele o que de mais típico podia apresentar para dar ao leitor a idéia da evolução do conto em Portugal. É no livro se encontram reunidos além de contos primitivos como as lendas, os contos de Gonçalo Fernandes Trancoso, cujo nome é hoje usado para indicar estórias imaginosas, incríveis, "estórias de trancoso", os contos já de linguagem castiça e sabosa, como os do Padre Manuel Bernardes e de Sóror Maria do céu os contos românticos de Alexandre Herculano, de rebelo da silva de Camilo Castelo Branco, os conto os realistas de Eça de Queiroz Abel Botelho, de Fialho de Almeida, os contos regionalistas, neo-realista, presencistas, modernista de Trindade Coelho Brandão, Antonio Patrício, Aquilino Ribeiro , Mário de Sá Carneiro, Fernando pessoa(um conto policial, Alinada-Negreiros, José Régio, Branquinho da Fonseca, Miguel Torga, José Rodrigues, Migueis, Irene Lisboa, Joaquim, Paço d'Arcos, João de Araújo, Correia, Luís Forjaz Trigueiros, Domingos Monteiro, Fernando Namora, Manuel da Fonseca, Vergílio Ferreira, Urbano Tavares Rodrigues, José Cardoso Pires, Maria Judite de Carvalho e Helberto Helder.

Muitíssimos outros poderiam ser acrescentados, pois o autor os cita na sua introdução, mas, como já dissemos norteou-lhe o trabalho o desejo de mostrar o mais típico. Se a antologia fosse mera qualidade e não de tipicidade teríamos oportunidade de ler autores como Alexandre Cabral, Luiz Cajão, Sofia Breyner, Rodrigues Júnior, Antonio Quadros, Amandio César, Ruben A. da Manuel da Fonseca, Alves Redol, Castro Soromenho, Rogério de Freitas, Antunes da Silva, Faure da Rosa, Isabel da Nóbrega, David Mourão Ferreira, Armando Ventura Ferreira, Papiniano Carlos, Mario Braga, Afonso Ribeiro, José Loureiro Botas, e muitos outros, a que se acrescentariam contistas anteriores como Júlio Dinis. Teixeira de Queiros, Julião Machado, Al Berto Braga, Júlio Dantas, Conde de Arnoso, Lopes de Mendonça, Carlos Malheiro Dias.

Não se contentou o professor Massaud Moises com o seu resumo introdutório da evolução do conto português. Completou se trabalho, com notas, precedente cada conta, nas quais, além de breves noticias biográficas, analisa sucintamente a obra de cada autor. São

pequenas notas críticas, mas que definem bem os autores e lhes situa a obra no contexto da literatura portuguesa, demonstrando o acurado do trabalho de pesquisador e crítico do professor Massaud Moisés. Temos, portanto à mão, para um estudo sério do conto português esta antologia duma evidente utilidade para todos os estudiosos da literatura portuguesa.

1976 – n. 505 – p. 6-7

A TEMPESTADE NA SELVA

Lélia Maria Parreira DUARTE

O estudo comparativo da três textos sobre o mesmo assunto – a tempestade na selva, em autores e obras distintos – mostra como o estilo funciona para revelar as diferentes perspectivas das personagens diante de um fato, o que, por sua vez, depende de sua atitude diante da vida.

Os textos foram retirados de:

Ferreira de Castro – A Selva, 1
Rômulo Gallegos – Canaima 2 e
José Eustasio Rivera – La Vorágine 3

O primeiro elemento comum encontrado é que a personagem central de cada um dos livros é a testemunha presente no decorrer da tempestade. A Selva é Alberto, um neófito introduzido na selva, em Canaima é Marcos Vargas, um nativo da floresta, conhecedor de seus segredos, Vorágine é Arturo Cova, também um neófito na selva, mas que não tinha nela a sua maior preocupação, e via a Tempestade mais com olhos de alguém que esta de passagem.

1. Em Ferreira de Castro – A Selva,págs. 207-9.

1.1 O estrato morfo-sintatico.

1.1.1 Classes de palavras.

Um levantamento das classes de palavras mais usadas por Ferreira de Castro no texto revela predominância de substantivos (211), ocorrência média de verbos (9135), sendo menor a adjetivação (105).Grande parte dos substantivos se apresenta de forma abstrata, e se refere , geralmente, à tempestade e seus elementos, muitas vezes com sentido aumentativo, indicadores de sua imensão amedrontadora para o homem.

Exemplos: vendaval (duas vezes), agitação, desregramento, velocidade, frenesi, alturas, fúria,rajada,clamor,pânico, apoteose, fim (de mundo), colosso, barulheira, bátega, exuberância.

Essa abundância de substantivos funciona para revelar a dimensão gigantesca da tempestade, cuja importância se acentua. Os substantivos que se referem ao homem são escassos – ele é apresentado como ser mesquinho e indefeso. E' cada vez mais subjugado e sente a impotência e o desespero de ver todos os caminhos fechados.

Os objetivos, muitas vezes, vêm intensificar a significação dos substantivos, acentuando a hostilidade da selva com relação ao homem:

(franças) mais altas, grossa (nuvem), (palácios) fantasiosas, (luz) baça e sufocante, (uivo) forte, perene e agoirento, (música) desesperada, (copas) exuberante, louca (velocidade), (concerto) alarmante, (instrumentos) desvairados, (frenesi) maior, (ária) estertorosa, (orquestra) infernal, intenso (clamor), (ulular) fantástico e alucinante , (alarido) forte, doida (apoteose), (fim de mundo) falido, (selva) endemoninhada, (peanha) monumental, (angústia) densa, (tristeza) infinita, (húmus) formidável, inenarrável (monotonia).

Também os verbos se referem á tempestade e são verbos dinâmicos, indicando sua ação e domínio da floresta, que por sua vez é senhora absoluta e cerceia o homem, impedindo-lhe toda a ação. Exemplos:

Começava a farfalhar, pesava, escurecia, andavam (longe), estoiravam, entoava, fazia-se ouvir, arfava, rangia, sucediam-se desabou, (a umidade) furava.

Os verbos que se refere o homem – como sujeito ou objetivo – apresentam-no como elemento passivo, seja pelo seu significado negativo, seja pela negação de sua denotação normal; exemplos: vamos apanhá-la, vendo, nunca vira, não respondesse, calou-se, (os) prendia, (lhes) tirava, (se) sentia (molhado), (que) oprimia, (que) sufocava, (Alberto) amolecia, (só lhe) advinha 9impotência),(e) seria (assim)...

O sujeito ativo dos verbos é sempre a tempestade, a selva, ou algum de seus elementos, enquanto que o homem é um sujeito passivo que emudece, se imobiliza, sente-se oprimido, sufocado e impotente.

O sentido ativo dos verbos somente se atenua depois do clímax da tempestade. A negativa vem, então, esvaziar a força da selva, mas o homem já está completamente desanimado: "Agora, a selva não metia medo; não tinha expectativa, não se encontrava em suspensão: desvanecera-se, por momentos, o seu mistério e não se interceptavam já estranhos conciliábulos".Entretanto, a melancolia já dominara o homem: "Alberto amolecia sob funda sensação de vida irremediável. (...) o desespero de ver todos os caminhos fechados".

1.1.2. Os tempos verbais

O tempo de verbo mais usado no texto é o imperfeito do indicativo, que traz uma idéia de prolongamento, de um longo espaço de tempo preenchido pela tempestade. Ao mesmo tempo pode sugerir a freqüência com que essas cenas terríveis da tempestade se repetem na selva, lembrando sempre ao homem que ele é um indesejado, um intruso:

1.1.3. A estrutura sintática:

A análise mostra que a estrutura sintática é acentuadamente paratatica, o que revela uma construção feita através de encadeamentos. O excerto se constitui de sessenta e uma orações coordenadas, vinte e seis subordinadas adjetivas, enquanto que apenas duas seriam subordinadas substantivas e duas subordinadas adverbiais.Essa estrutura sintática encadeada acompanha o desencadear da tormenta que, uma vez iniciada, segue em ritmo sempre crescente até subjugar completamente o homem. (E' interessante observar que é a partir do momento em que a onça atacada por Firmino morre, que se inicia o processo da tempestade que vai, num crescendo, até o final do texto).

As orações adjetivas, que sempre se referem a um antecedente da oração principal, confirmam esse sistema encadeado, apenas de leve quebrado por uma minoria de orações subordinadas de outro tipo.

1.2. O código visual

São muito freqüentes, no texto, os elementos indicadores de percepção visual, que apresentam a tempestade como um quadro carregado de impressões subjetivas, verdadeiramente impressionista. A perspectiva é a da personagem Alberto, conforme as palavras do autor:

"Nunca Alberto vira, no mundo já trilhado, maior fúria dos elementos."

Pode-se observar a gradação de sombra, que obscurece paulatinamente-a luz, o esbater-se dos contornos, a preocupação com o instantâneo e a visão subjetiva, características do Impressionismo.

"O sol desaparecera por detrás de grossa nuvem".

"... (as nuvens) perderam todos os seus contornos de palácios fantasiosos".

"... e o céu tornou-se pasta cinzenta, sem revérberos nem colorações."

"A selva vestira-se de outra luz, luz baça e sufocante de antemanhã que se deteve na operação de nascença".

"... a brenha escurecia".
" E a água negra do igapó era constantemente riscada pelas serpentes de fogo que rabiavam no céu."

"...novas bichas a iluminar, por súbito clarão, o manto pardo em que tudo se embrulhara."

"... cem postigos deixavam entrar a luz fosca da tarde."

"... e trêmula cortina de arames líquidos fechava a perspectiva."

1.3. O código auditivo – gradação de som.

A tempestade de Ferreira de Castro apresenta um conceito sinfônico cuja potência sonora vai num crescendo ensurdecedor – mais uma vez revela a força indomável da tempestade que subjuga o homem e o reduz à mais extrema passividade, sem coragem sequer para articular um som: triste litania, monótona cantilena, uivo forte, perene e agoirento, a brenha uivava, a música desesperada, era um concerto alarmante de instrumentos desvairados, e cada vez o regente, mostrava frenesi maior, ária estertorosa, o bombo da orquestra infernal, fazia-se ouvir com fragor, intenso clamor, sinistro ulular, estampido do trovão, reboando com secura, alarido forte, num estralejar nervoso, os trovões sucediam-se, nota grave, barulheira da selva endemoninhada, e lhes tirava o dom da fala.

1.4. Conclusão

Conforme se pode observar, todos os elementos do texto concorrem para demonstrar a força dos elementos da natureza, que se exibem diante do homem, impedindo-lhe toda a ação e evidenciando a sua pequenez e fragilidade.

2. Em Rômulo Gallegos – Canaima, págs. 220-6

2.1. O estrato morfo-sintático.
2.1.1 Classe de palavras.

Também neste texto encontramos predominância de substantivos. Entretanto, diversamente do excerto de Ferreira de Castro, eles se referem, em acentuado número, ao homem. Ele é um ser totalmente integrado na natureza, "...hombre cósmico, desnudo de historia,reintegrado al paso inicial al borde del abismo creador".

E' um ser mítico e corajoso que enfrenta sem medo o perigo da tempestade: "y la pupila del hombre temerário abierta ante el elemento alardoso." – enquanto que os elementos da selva estremecem e buscam esconder-se da violência da tormenta: "Aumentaba la palidez de los árboles y ya se estremecian todas sus hojas, sin que aun se moviese ela ire." O homem (Marcos Vargas) é apresentado até como um deus, poderoso e cheio de bondade, quando abriga um mono apavorado.

Se os substantivos sugerem a superioridade do homem com relação à selva e a tempestade, os adjetivos ratificam essa idéia. Apenas alguns se referem à tempestade: ululante,bramosa, (relâmpago) imenso, (carrera) loc y ciega y torpe (do vento), revuelta, furiosa, (fúria) implacable. Entretanto, todas as vezes que se referem ao homem, colocam em relevo sua coragem, sua intrepidez e sua força serena, têm conotação positiva:

(pecho) descubierto, (marcha) imperiosa (hombre) desnudo, (del grito) alardoso, (del corazón) (enardecido), gozoso y confiado, (hombre) temerário, (corazón) sereno (ante lãs fúrias trenzadas), (hombre) cósmico, 9corazon) generoso, robusto (orgulho), (pecho) fuerte, (palavra) amiga.

Enquanto que, em Ferreira de Castro, os verbos de ação se referem somente á tempestade, em Rômulo Gallegos o homem é o elemento ativo na cena:

"Se quito el sombrero y lo arrojo al monte, (...) ensanchó el pecho descubierto, irguió la frente, acompasó el andar a um ritmo de marcha imperiosa".

"Queriia encontrar la medida de si mismo ante laNatureza plena".

Os verbos que se referem à selva apresentam-na passiva e amedrontada:

"...lá selva tênia medo. (...) lãs hojas temblaban en lãs ramas sin que el aire se moviese (...).Aumentaba la palidez de los àrboles y ya se estremecian todas sus hojas.

2.1.2. Os tempos verbais

De um modo geral, os verbos que se referem à tempestade e a selva se apresentam no imperfeito do indicativo uma ação continuada, uma violência constante que tenta subjugar o homem.

Contrariamente, os verbos que se referem a M arcos Vargas apresentam-se no pretérito perfeito do indicativo, sugerindo a sua decisão a sua força, a "sorte lançada" e a sua certeza de vitória, que realmente se efetiva, no final do texto.

2.1.3. A estrutura sintática

A construção paratatica do texto de Rômulo Gallegos evidencia o encadeamento coordenado existente entre as forças hostis da natureza, que tentam vencer o temerário Marcos Vargas.Também neste texto, as orações subordinadas são adjetivas, apresentando valor acessório de reforço para as forças em luta. Apenas duas vezes encontramos orações subordinadas de outro tipo – uma adverbial e outra substantiva objetiva direta.A última oração adjetiva é particularmente importante, porque vai objetivar claramente o poder do homem que vence a tormenta e aparece como um deus poderoso e bom:

"... Marcos Vargas expermentó que era Bueno, después de haberse hallado a símismo, fuerte em la tempestad de las iras satânicas, encontrar-se tambiíen protector em la bondad sencilla, em la ternura generosa.".

Outro ponto interessante a observar é que muitas vezes as orações se apresentam sem predicado, desnecessário pela força que se evidencia do sujeito:

"y la pupila del hombre temerário abierto ante el elemento dardoso".

"El água y el viento y el rayo y lá selva! Alaridos, bramidos, ulalatos, el ronco rugidos, el estruendo revuelto. (...) el relâmpago magnífico, la racha enloquecido, el chubasco estretitoso, el suelo estremecido por la caída del gigante de la selva, la inmensa selva lívida allimismo sorbida por la tiniebla compacta u el pequeno corazón del hombre, sereno ante las fúrias tranzadas"

1976 – n. 508 – p. 10

FERNANDO PESSOA

Myrtes LICÍNIO

Sob o fruto sumarento da videira: o espaço
Seu tempo: o momento da poesia.

(Escutava-se um canto de cigarra...
meninice no alto dos tamancos
escoava alegria pela estrada.)

Na moleza do sonho mais profundo
sob os ramos da parra, o poeta
beija de um cacho a baga azul,
depois...
se permite considerar de Tudo, o Nada,
e quanto existe aniquilada no seu verso;
quando um braço moreno e macio
traz a jarra que deixa cair vinho,
a transbordar, no seu copo vazio.

E ele que é ao mundo indiferente,
e a quem o ócio, basta, de um momento;
sonhou com ser a moça esguia e bela,
e entretanto nem sequer a olhada,
apenas entrevira o seu braço
que carregava a jarra e emergia
da manga de uma blusa campesina.

1976 – n. 509 – p. 10

INTERPRETANDO UM VERSO DE "OS LUSÍADAS"

Hennio Morgan BIRCHAL

Como toda obra clássica que se preza, e especialmente como toda epopéia, contém os "Lusíadas" muitos versos ou lugares controvertidos. Neles os sucessivos leitores e exegetas vêm achando sentidos divergentes uns dos outros. Tal é o caso logo do 1º verso do Poema, em que a expressão "As armas e os barões" gerou a polêmica em torno da concepção do herói coletivo ou individual, na obra.

Famosa também é a discussão sobre "as obras" e as "brancas flores" do Episódio de Inês de Castro (Lus., III, 132), as quais uns entendem serem os seios, e outros as faces, da linda castelhana.

O sexto verso da Estância 27 do Canto I, "Onde o dia é comprido e onde breve", não é considerado, entretanto, como controvertido. Ocorre ele quando, reunido o Concílio dos Deuses, está Júpiter discorrendo aos imortais a respeito dos portugueses e particularmente da viagem de Vasco da Gama, para assegurar àqueles que o "fado eterno" já prometera aos lusitanos "o governo/Do mar que vê do Sol a roxa entrada". Depois de três estâncias de exaltação dos feitos guerreiros de Portugal, mencionados um pouco em ordem inversa, pois primeiro se refere às lutas contra mouros e castelhanos e em seguida a Viriato e Sertório, generais anti-romanos, profere então Júpiter o trecho que nos interessa:

"Agora vedes bem que, cometendo
o duvidoso mar num lenho leve,
Por vias nunca usadas, não temendo
De Áfrico e Noto a força, a mais se
| atreve:
Que, havendo tanto já que as partes
| vendo
Onde o dia é comprido e onde breve,
Inclinam seu propósito e porfia
A ver os berços onde nasce o dia".

(Lusíadas, I, 27)

Assim, na releitura direta do Poema – abstraindo-nos dos comentaristas anteriores – a que procedemos preliminarmente à feitura de nossa Edição Antológica do mesmo Poema, pareceu-nos claro que Júpiter afirma:

"Vós, ó deuses, assistis a que, enfrentando o traiçoeiro mar em leves navios, por rotas antes desconhecidas, sem temer os ventos desencontrados, ousa essa gente cousa maior: pois, havendo tanto tempo já que conhecem as regiões (a norte e a sul do Equador), nas quais na mesma época o dia é longo ou curto, dirige ela sua intenção e sua luta a contemplar a origem do sol".

O pensamento do poeta, pois, através da fala de Júpiter, está posto em toda a região litorânea dos paralelos da África – e também da Europa – que autorizam a lançar mão da

grande antítese astronômica dos dias breves e longos. Parece-nos, até, mais fundamenta e justificável a presença, na mente de Camões, da Europa, do que da própria África.

O primeiro argumento nosso está justamente no verso anterior ao discutido: /Que, havendo tanto já que as partes vendo/, no qual a ênfase sobre a circunstância de tempo, obtida mediante os dois gerúndios *havendo* e *vendo*, não joga com o conhecimento relativamente recente que tinham os portugueses da costa africana, sobretudo a do sul do Equador. E, especialmente, o extremo desta só tinha sido atingido dez anos antes da viagem de Vasco da Gama, por Bartolomeu Dias, que dobrou o Cabo da Boa Esperança em 1487.

Esse *tempo* das navegações precedentes, que se conta por decênios, deve ser confrontado, no contexto, com a síntese da história de Portugal proferida por Júpiter e que envolve séculos.

Os lusos viviam há mais de milênios na Europa e só se envolviam com a costa africana há menos de dez decênios. Será necessário, conclua-se, sentir metaforicamente o *vendo* do 5º verso, por vivendo ou outro sinônimo.

Outra observação que não escapará a quem se lembre das conveniências estéticas do gênero épico, é que a diferença de duração dos dias de verão ou de inverno na África – por cujo meio passa o Equador – mostra-se em conjunto muito pequena, não satisfazendo a solicitação de grandioso do gênero. Na Europa, sim, tal oscilação é marcante. Ali os povos têm vivido desde sempre a experiência do inverno e do verão, têm-se adaptado aos dias longos ou curtos, podendo-se citar tradições culturais em torno do fenômeno, como a da "noite de São Petersburgo". E Portugal se integra no conjunto, apesar de se situar a sul do continente, com o que, entretanto, está mais distante do Equador, do que qualquer ponto da África.

Assim, só por contraste com sua duração na Europa um dia (ou uma noite) pode parecer epicamente comprido ou breve na África.

A vivência européia, a experiência náutica e a sensibilidade artística de Camões de outro modo não registraria as coisas.

Não iríamos reflexionar tudo isso, se não houvesse quem entenda de outro modo o verso camoniano. De fato, muitos comentaristas de "Os Lusíadas" vêem nele referência apenas "à costa africana ao sul do Equador". A expressão é de Epifânio da Silva Dias, em sua mui notável Edição (1916/18) do Poema. Parecem segui-lo alguns outros mestres camonistas, como José Maria Rodrigues, na Edição Nacional de 1931, "a zona temperado do sul", e Emmanuel Paulo Ramos, "Os Lusíadas", 3ª ed., s/ data.

Esta compreensão do texto, que apresenta as dificuldades já enunciadas por nós, supõe certamente que Camões, celebrando as glórias lusitanas através da viagem de Vasco da Gama, se referiria também (e talvez com relevo?) às navegações pregressas, fazendo-lhes o histórico. Esta seria pois uma primeira referência, para envolver justamente as viagens imediatamente anteriores à do Gama, que erraram a altura de Angola, mais ou menos, e depois o extremo sul.

Aqui, porém, está o engano, pois o poeta omite praticamente n "Os Lusíadas" a história das navegações portuguesas. No momento mais oportuno de tratar, por exemplo, as grandes explorações de Diogo Cão e Bartolomeu Dias, e que era ao falar do reinado de D. João II, no Canto IV da obra, prefere referir o itinerário percorrido, através do Mediterrâneo e do Oriente Médio, pelos "mensageiros" mandados pelo monarca a "buscar da roxa Aurora/ os términos".

Trata-se dos Marcos Pólos portugueses, Pero da Covilhã e Afonso de ....

1976 – n. 509 – p. 12

. (...)

CAMÕES

Roy CAMPBELL

CAMÕES, de toda a raça lírica, nascida
Sob aquele negror na aurora da derrota,
Só ele pode fitar a face de um soldado:
Tenho agora um amigo em quem via um senhor.
Enquanto diariamente os verdes crocodilos
Deslizam dos mangais para as margens lodosas,
Com ele partilho a minha barca, e me sorri.
Vivera antes tudo aquilo – me revela.
Entre naufrágio e incêndio e pestilência e dano
Assim tangido ao fogo-fátuo do dever
A morrer como um cão – rei das próprias mágoas –
Sobre os ombros alçou a voluntária Cruz.
Transmudou em beleza as mais duras fadigas
E à sua górgona ensinou que destinos cantar.

CAMPBELL – Roy Campbell nasceu na África do Sul e faleceu em Portugal, 1901-1957. Viveu alguns anos na Espanha, verteu para inglês poetas espanhóis, portugueses e franceses. Autor de vários livros de poesia, desde The Flaming Terrapin (1924) até Colleted Poems (1949). Dele escreve Anthony Thwaite em seu Contemporary Engish Poetry: “His poetic personality was vigorous masculine and prolific”. Converteu-se ao Catolicismo e realizou uma apurada versão de São João da Cruz para o inglês, que se pode ler com um prefácio detalhado de sua esposa, Mary Campbell. Roy morreu em desastre de automóvel em Setúbal, Portugal.

1976 – n. 510 – p. 08

INTRODUÇÃO À POESIA PRÉ-ANGOLANA
- II –

Pires LARANJEIRA

A NOVA POESIA PRÉ-ANGOLANA

Em 1969, com "As Idades de Pedra" de Cândido da Velha, começa por surgir a *Nova Poesia Pré-Angolana*, (16) retraída, vestindo o camuflado duma simbologia de certo modo hermética, socorrendo-se da hipérbole, da perífrase e da alegoria (processos por excelência de estratégia de "ghetto"), da antanáclase e da rereduplicação (repetições sonoras donde resulta um canto lento e magoado). Ainda, e sempre, o problema com duas faces: a necessidade duma poesia que ponha em causa um sistema sócio-político; a dificuldade dessa poesia aparece a lume. Cabe aqui justamente uma transcrição a propósito da *dificuldade* dessa poesia tratar determinados temas de determinada maneira: "Os problemas, a dificuldade de interpretação que essas obras apresentam desapareceriam em grande parte com a análise prévia desse condicionalismo (neste caso, o sistema colonial, altamente repressivo: exército colonial, polícia políticas, polícias privadas, etc.), o qual forneceria as chaves para a solução dos vários enigmas que, no caso particular da poesia, poderiam vir à tona sob a forma de tropos, temas ou alusões históricas. Em tal caso, a solução – que era anterior à própria realidade expressiva do poema – deslocava-se para o plano histórico-cultural". (17) Desta poesia – *Nova Poesia Pré-Angolana* – ressalta que, forçada a viver sob o domínio de forças opressivas, privada da liberdade da palavra, remete-se para uma linguagem parabólica, sendo o principal papel o de conseguir a auto-determinação dum idiolecto que permita ao discurso independentizar-se dentro da língua portuguesa como literatura pré-angolana.

Trata-se de "contestar a sua marginalidade e de descobrir uma identidade" (Amilear Cabral). Já Goldmann notara que "consciência e pensamento exprimem, através das criações dos filósofos, dos escritores e dos artistas, uma visão do Mundo que corresponde ao máximo aprofundamento da consciência possível de uma classe. O grande artista representativo será aquele que dê o máximo de coerência a tal aprofundamento, o qual pressupõe a sua independência em face do grupo onde se situa". (18) A *Nova Poesia Pré-Angolana* ainda se encontra em luta por um caminho, diferentemente do que acontece com as poesias nacionais de outras latitudes africanas, cujos poetas, "conscientes da sua especificidade africana, que não renegam por nada, se recusam a ser homens-sanduiches da negritude e procuram situar-se num mundo em pleno porvir, onde se sentem responsáveis em vez de excluídos. Para eles, que falam de "revolução cultural", a poesia deve obedecer a uma dupla exigência de enraizamento no passado e abertura sobre o Mundo contemporâneo, único meio para o artista africano retomar a iniciativa e inventar o homem do futuro. Acabadas, pois, as questiúnculas e a interminável litania dos rancores, consciente de estar situado entre duas culturas, o poeta vai tentar reencontrar o seu eu mais profundo através de uma "démarche" existencial que lhe permita encontrar-se com as raízes do seu povo e libertar-se dos fantasmas que ainda o paralisam". (19) *ultrapassando o complexo de estacionamento entre duas culturas e descobrindo uma identidade*. Por força do seu enquadramento histórico, a *Nova Poesia Pré-Angolana*, à semelhança da poesia dos *mensageiros* e da *geração* de 57, permanece no *limiar da inevitável literatura nacional* (como disse David Mestre). Ainda prisioneira duma como que "repetição" de motivações, embora com as devidas correções próprias da evolução e diferenciação típicas de um desenvolvimento sócio-histórico-cultural especifico. "...Não vimos nós assinalando relações entre todos os poetas? Não vimos, deste, imagens que

passaram para aquele; de outro temas que foram retomados por aqueloutro?". (20) Exemplo: "pegue-se num relâmpago/ cronologicamente virgem/ junte-se um revólver um crânio uma cereja e/ bata-se a massa até ficar em ponto/ descontraidamente/ deite-se um fio de azeite/ aventureiro/ e sem palavras mágicas/ deixe-se a fermentar..." (João Abel, geração de 57); "Espere-se pelas festas de Nossa Senhora do Cabo/ acenda-se uma fogueira sob a baia/ desde a Boavista aos estaleiros da Casa Inglesa/ Separa-se meia dúzia de prédios bem altos/ e cinqüenta menos: [ilegível] / sem qualquer receio de esgotar o colorido noturno da baia..." (João Serra, Nova Poesia Pré-Angolana).

O entendimento da *Nova Poesia Pré-Angolana* tem de ser feito, como é evidente, dentro do contexto de valores e de estratégias locais e não na escala de valores distantes. Enquanto na Europa os poetas se acham "em contradição com as ordens estabelecidas, subtraindo a poesia às leis do mercado, atacando o entretenimento de consumo, a industrialização e massificação do verbo poético". (21) em Angola, como conseqüência de outros problemas de gravidade e urgência diferentes, "a realidade oferece como material forças "adormecidas" que a palavra do poeta desperta, converte em imagens e as ordena para um futuro. A tarefa desta poesia não é descrever pelo simples fato de descrever, mas engendrar exemplos para criar visões do que deve ser. Por isso, utiliza um estilo imperativo, e a sua principal forma estilística é a de mandato. Quando o poeta situa as suas visões do futuro no presente ou mesmo no passado, como se o objeto da sua ordem estivesse já perante os olhos, como se a nova realidade conjurada fosse já uma certeza cumprida, então o seu imperativismo adquire uma extraordinária força". (22) David Mestre: *a aprender nas crianças / o salário da nova gestação*; João Maria Vilanova: *enrolado na esteira / sonhando co'a vida / Pascoal dorme*; Cândido da Velha: *agora o Reino e só falado; edificam novos tetos; então Kalunga voltara a ouvir / o antigo som de pés pisando a areia; Jofre Rocha: saudemos a alforria ansiada pela nossa geração; só quero que os pés libertos ultrapassem a linha fugidia dos horizontes / ao ritmo certo de um alvorecer de esperança*; Álvaro Novais (poeta populista verdadeiramente angolano que, vindo de trás, assume a mesma práxis): *mandam recado/ A paragens frontais/ Remotas, / Exigindo novas vestes:/ Não impostas*. É assim que a abordagem da morfologia interna das obras a partir das suas leis estruturais e causais nos permite destrinçar as suas propriedades de "parábolas da ausência" ou "parábolas das concretas esperanças do homem", como disse alguém. Na *Nova Poesia Pré-Angolana* cabem não só Cândido da Velha, David Mestre, João Serra, Jofre Rocha, Manuel Rui e Ruy de Carvalho, como Arnaldo Santos, João Abel e João-Maria Vilanova (com "Caderno dum Guerrilheiro"), chegados da geração anterior. Omiti propositadamente Álvaro Novais, por ter pouquíssima poesia publicada, a qual é eminentemente oral e sem geração.

A geração da *Nova Poesia Pré-Angolana*, dispersa por suplicações variadas – Idealeda, Vector, Culturang, Nos, Capricórnio, páginas de artes e letras de "A Província de Angolana", "Diário de Luanda" e "Ecos do Norte" (Convergência), "Kuzuela", "Bantu", "NGoma" e publicações estrangeiras – é talvez a geração de mais amplos recursos, mas não tantos como quis David Mestre ao citar nomes literariamente "estrangeiros", como Fernando Alvarenga, João Carneiro, Jorge Huet de Bacelar, Manuela de Abreu, Maria Ângela Pires, Norberto Duarte, Vergílio Alberto Vieira e Victor Oliveira Jorge (23), que nada tem a ver com poesia pré-angolano.

A Nova Poesia Pré-Angolana, até à data deste escrito, tem a sua mais alta expressão nos poemas "Tempo de Aguardar" (in "As Idades de Pedra", 1969) de Cândido da Velha; "A Serpente", "Salário de Guerra", "Tambor", "Ultimas Águas de Novembro" e "Herói Até aos Dentes" (in "Crônica do Ghetto", 1973) de David Mestre; "Novembrina Solene – A Transmutação das Águas" (in "Chão de oferta", 1973) de Ruy de Carvalho; "Museu" e "De Passagem" (in " A Onda", 1973) de Manuel Rui; "Amanhecer na Katumbela" e "Poemas ao

Sol-IV" de Arnaldo Santos e "Os Colonos do Dinheiro" e "Abaixo a Barbárie, Viva a Civilização" (in " Caderno dum Guerrilheiro", 1974) de João-Maria Vilanova.

Luanda, junho de 1974.
Rio Tinto, janeiro de 1975.

NOTAS:

1. Janheinz Jahn: "Las Literaturas Neoafricanas". Punto Omega nº 107, Guadarrama, Madrid, 1971, pág. 21.
2. Idem, pág. 26.
3.
4. [ilegível] expressões lingüísticas autóciones, [ilegível] veitamento de um ritmo colonial [ilegível] faz eco direto dos traumatismos sintéticos e semânticos sofridos [ilegível] em contato com as línguas [ilegível]".
5. David Mestre: "João-Maria Vilanova, apelo às raízes numa estética da [ilegível]" in "Glacial", supl. de letras e "A União", Angra do Heroísmo, [ilegível].
6. Frants Fanon fala dos três [ilegível]similação, exotismo e revolucionalismo sucedâneos, mas eu prefiro os dois primeiros.
7. Carlos Ervedosa: "Itinerário da [ilegível] Angolana", Cultrurang, Luanda, [ilegível].
8. Fábio Lucas: "Aspectos da Ficção [ilegível] Contemporânea" in "Minas Gerais, (Suplemento Literário)" de 27-10-73; [ilegível] admiravelmente e incorporou [ilegível] brasileira o drama coletivo [ilegível] agrícola francamente [ilegível] não possiudores de terra, praticamente única riqueza."
9. Carlos Ervedosa, a respeito deste passo poético, diz que "a cor não é motivo de distinção", in ob. cit., [ilegível]
10. Alfredo Margarido: "Panorama", Larga (Antologia do Suplemento [ilegível] Arte de "O Comércio do Porto", [ilegível] 3), Porto Editora, s/d (1963?) [ilegível] 491.
11. Gerald Moser: "Angola" in "[ilegível] de Literatura Portuguesa e [ilegível] Literária", direção de João José [ilegível].
    11. In "Jornal de Angola" de 30-1-1954
12. Gerald Moser: "Angola" in "[ilegível] de Literatura Portuguesa e [ilegível] Literária", direção de João José [ilegível].
13. A "Antologia Poética" e "Mákua" [ilegível] dos aspecto gráfico diferentes, são [ilegível] do iguais no prefácio, biografia e [ilegível].
14. Mário Antônio: "A Poesia Angolana [ilegível] seus Múltiplos Aspectos e Rumos", Encontro de Escritores de Angola", e [ilegível] bondeiro e Câmara Municipal de Sá de Bandeira 1964, Sá de Bandeira.
15. Alfredo Margarido: "A Poesia [ilegível] Antônio" in "Diário de Lisboa" [ilegível] 17-10-60, inserido em "100 Poemas" [ilegível] Antônio.
16. Prefiro esta designação à Nova Poesia Angolana, atribuída anteriormente por David Mestre a objetos bem [ilegível] .
17. Fernando Guimarães: "Linguagem [ilegível] ", Editorial Inova, Porto, [ilegível].
18. Cit. por Fernando Guimarães in [ilegível] págs. 18-19.
19. Jacques Chevrier: "Panorama de [ilegível] Africaine em Langua Française", [ilegível] Monde", de 8-2-1973.
20. [ilegível]
21. [ilegível]
22. [ilegível]
23. [ilegível]

1976 – n. 512 – p. 2

MAIS UMA INTERPRETAÇÃO DE FERNANDO PESSOA

O Constelado Fernando Pessoa é um [ilegível] sério, criundo de um convívio íntimo e [ilegível] fé, pois que vim acompanhando *pari* [ilegível] cursos em que o professor , José Clécio Basílio Quesado, nas várias universidades em que leciona Literatura Portuguesa (Universidade Federal do Rio de Janeiro e Sociedade Universitária Augusto Motta, ia apresentando pontos de vista bastante originais e cada vez mais [ilegível] sobre aspectos significativos da [ilegível] grande poteda português. Da difusão oral de [ilegível] idéias aos alunos, passou o jovem professor [ilegível] redação das mesmas, para obtenção do [ilegível] mestre no Departamento de Letras e [ilegível] Pontifícia Universidade católica do Rio de janeiro, dando origem à tese que agora, com devidas modificações, vem a público. Neste ensaio, o autor se propõe explicar o processo de construção poética de Fernando Pessoa, [ilegível] considerando a sua poesia como todo [ilegível] organizado por meio de variáveis desse [ilegível] através das linguagens diversificadas dos outros poetas que ele é: os heterônimos Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, ele mesmo Fernando Pessoa. Para tal, José Clécio Basílio Quesado faz uma leitura da [ilegível] pessoana, vendo-a como uma constelação [ilegível] linguagens", na qual duas estrelas ocupam posições polares, a do sentir e a do pensar [ilegível], respectivamente, a Alberto Caeiro e Fernando Pessoa, ele mesmo, entre ambos, [ilegível] movendo a fusão dos dous pólos contrastantes, [ilegível] Ricardo Reis e Álvaro de Campos. [ilegível] chama estrelas o autor, mas "corpo [ilegível]", e passa a estudá-los um a um, caracterizando a linguagem que lhes é própria em [ilegível] analisando com muitas agudezas. O leitor percorre as páginas deste trabalho fá-lo sempre com interesse, com prazer e com proveito, [ilegível] mais um dos ensaios, cada vez mais freqüentes, da chamada crítica universitária, incompreendida por outros, mas a meu ver um dos forces mais sérios e mais válidos que se [ilegível] nos últimos anos [ilegível]. É nessa [ilegível] que o ensaio de José Clécio Basílio Quesado ocupa lugar importante. (*O Constelado Fernando Pessoa*, de José Clécio Basílio Quesado – Imago Editora Ltda., Rio, 1976. (Apresentações de Cleonice Berardinelli)).

1976 – n. 512 – p. 11

MEMORANDUM

(...)

Também em ANGOLA (África) é grande a efervescência poética – PIRES LARANJEIRA, no inicio deste ano, prefaciou, estudou, selecionou e editou (Edições Afrontamento, apartado 532 – Porto – Portugal) a Antologia da Poesia Pré-Angolana, reunindo 15 poetas daquele país-irmão. Agora, chega ao Brasil (para uns poucos privilegiados): MONANGOLA – A Jovem Poesia Angolana, uma seleção e notas de Vergílio Alberto Vieira, apresentando 9 poetas. A edição de ótimo padrão gráfico, é uma realização da Limiar, do Porto.

É pena esses poetas não serem conhecidos por um número maior de leitores brasileiros. A ficção angolana tem aparecido ai nas livrarias. Por que a Poesia, não?

(...)

1976 – n. 512 – p. 12

ANGOLA:
ANTOLOGIA POÉTICA

ANGOLA não é mais só ex-colonia portuguesa ou um novo país da África: está publicando sua poesia e a mostrando ao mundo.

Pires Laranjeira fez o prefácio, estudos, seleção, notas e editou a antologia.

Praticamente desconhecidos no Brasil, à exceção talvez somente de David Mestre e Agostinho Neto, os Poetas de Angola presentes na Antologia são, ainda: Álvaro Novais, Aires de Almeida Santos, Alexandre Dáskalos, Antônio Jacinto, Alfredo Margarido, Viriato da Cruz, Ernesto Lara Filho, Antônio Cardoso, Cândido da Velha, João-Maria, Arnaldo Santos, Rui de Carvalho e Manuel Rui. O livro traz, também, uma tábua cronológica e bibliográfica dos Poetas e um glossário.

O mais importante nesse livro, afora os poemas, é o prefacio, que esboça os movimentos literários de Angola, especialmente os poéticos, numa rigorosa atitude critica: "*Como veremos, se consideramos a poesia em língua portuguesa até 1948 colonialista, exotista e assimilacionista, não quer dizer que nessa data tivessem desaparecido os poetas colonialista, exotistas e assimilacionistas. As autoridades coloniais sempre incentivaram a criação da chamada "literatura ultramarina", na linha política de uma "pátria lusíada espalhada pelas quatro partidas do mundo", no bom estilo servidor do espansionismo ianque*".

Poetas essencialmente nacionalistas, esses ainda se caracterizam por uma criação embebida no autêntico regionalismo: o aproveitamento da fala popular, em português, ou a mistura do com o português, como em João-Maria Vilanova, por exemplo: *Os colonos do dinheiro falam e falam / "esses gajos ah são racistas" / purissso oh / os gajos lhes deixas no quintal / talqual Kabiri / Sanji / bocado do jornal / tuji ni masu / tuji ni masu / Kingonji lônji nas vistas?"*

Regionalismo num sentido duma total integração da Arte nas raízes vivas do povo angolano, e não como um mero decorativismo extravagante e menos esonseqüente. E os poetas têm seus motivos para dizerem o que disseram e o estão dizendo: "*Eles desembarcaram há centenas de anos / vindos do grande mar opressor e criaram / as cidades densas e populosas onde meus irmãos / trabalham nas docas, nas casas, nas oficinas / nos escritórios onde o canto sombrio das ondas / propõe um coro de danças entre reco-recos e tambores*. (Alfredo Margarino).

Essa angolanidade, confirma e define Pires Laranjeiras, ou essa *africanidade, perpassam por todos os poemas apresentados e é a "representação dos esquemas ideais, literários e formais de pensamentos e expressão das tradições e culturas de Angola através de um discurso cujos meios estilísticos transformem regionalmente o português e utilizem referencias onomásticas, geográficas, gentílicas, sociais, históricas, artísticas*.

Poesia de sabor (complete-se: amargo) popular, se apresenta na modalidade dita moderna na construção dos versos e estrofes. A linguagem é que vai, notoriamente, à procura da expressão comum, coloquial, franca, direta. Isso não quer dizer, todavia, que os Poetas não lancem mão de recursos técnicos, característicos de certa consciência poética atualizada: recriação da linguagem. Efeitos rítmicos provocados, às vezes, por intensas aliterações, visualizações de membros do verso. Mas que, antes, procuram surgir, como observou Alfredo Margarido (Antologia da Poesia Angolana, 1962): com o "*... aparecimento de empolamentos formados por expressões lingüísticas autóctones, o aproveitamento de um ritmo coloquial que se faz eco direito dos traumatismos fonéticos, sintáticos e semânticos sofridos pelo português*

em contato com as línguas tradicionais marcam-se, sobretudo, por um sentimento de autentica nacionalidade – sem romantismo, mas ainda algo indecisos, à procura de melhores caminhos, não só temáticos, mas mesmo artesanais. Mesmo assim, há na antologia autores de qualidade, que se equiparam aos melhores de outros países, como David Mestre, Ruy de Carvalho, João-Maria Vilanova, entre outros.

O que não se sabe é até que ponto qual o modelo poético mais presente na Literatura Angolana. Não obstante o que já se observa, os poemas se revelam, ainda, por um tom muito próprio, e manifestam intencional marginalização consciente de cultura ádvena: *O entendimento da Nova Poesia pré-Angolana tem de ser feito, como é evidente, dentro do contexto de valores e de estratégias locais e não na escala de valores distantes.*

(Prefácio)

Os Poetas angolanos estão só devendo uma coisa: uma homenagem a Castro Alves.

(Pascoal Motta)

Antologia de Poesia pré-Angolana, 106 páginas, impressa em março/76, formato 23,5 x 15,5, capa de João B. Edições Afrontamento, Apartado 532 – Porto – Portugal.

TAMBOR

David MESTRE

tambor, vale bater-lhe
com a força das mãos, da voz
gasta na boca atirada por dentro
do grito

tambor, com os dentes
o nome da vida é
fala de rasgar-se contra
as paredes da pele: negra

tambor, noturno interno nome
nas áreas baleadas do silencio
quando os músculos se quebram na curva
dos ombros:
tambor vale bater-lhe com a cara.

(Crônica do [ilegível])

TEMPO DE AGUARDAR

Cândido da VELHA (excerlo)

Da redenção, a flor interrompida:
O grito inacabado no desejo
de horizonte nos passos por cumprir.

Ser de pedra. Ser, no movimento,
ângulo agudo com a terra.

Onde o leitão para a cabeça exausta?
Não há sítio em que repouse a acção
do caminhar perpétuo. Nem rio que refresque
a boca pelo jeito de sugar distâncias.
Não há sonhos tranqüilos para a intransigência.

Homem é quem teima por muros e lanças,
constrói cidades no deserto
do futuro por cumprir, ou na lagrima
aguardada para quando forem nascidos
oceanos de outros nomes.

(As Idades de Pedra)

A MÃO DO VENTO NA SAVANA

João Maria VILANOVA

Que voz perpassa
em teu dorso quando
a noite
passos-de-onça
se aproxima?
Memória de arreais
Negras falésias?
Se te escutando
paciente é o trabalhador
de onda.

Eflúvios frêmito
um deus muita que subisse
monandengue
só na raiz do sangue.

− Ah inteiro é o teu dorso ó ngana
inteiro é teu dorso
para meus sentidos.

(Vinte Canções Para Ximinha)
(Ngana: Senhora, Monandengue: rapazinho).

1976 – n. 519 – p. 10

AS MEMÓRIAS DE PAÇO D'ARCOS – II

Oscar MENDES

Joaquim Paço d'Arcos, o sutil analista da burguesia portuguesa, numa série valiosa de romances e novelas oferece-nos o segundo volume de suas memórias, com aquela fluência narrativa que é um dos encantos de sua ficção e de seus ensaios e evocações autobiográficas.(MEMÓRIAS DA MINHA VIDA E DO MEU TEMPO – 2 –Lisboa - Guimarães Editores 1976).

O espaço de sua vida que o presente memorial abrange é bem mais reduzido do que o do volume anterior indo de 1923 a 1930, porém não menos interessante, pois evoca os períodos da primeira mocidade do autor quando seu caráter e sua vocação literária se precisam, no desenrolar de fatos e situações que iriam marcar-lhe definitivamente o curso da vida.

Mais talvez do que no volume anterior, o livro não se centra absorventemente no próprio autor,mas procura de modo geral ser uma espécie de mural da vida portuguesa de seu tempo.É assim que o vemos dedicar fartas páginas a um caso que foi de capital importância em sua vida e em conseqüência do qual seus rumos e suas tendências se definiram para termos o homem publico e o escritor na sua trajetória exemplar e gloriosa.

Inicia-se o livro com a narração de seu trabalho como funcionário do Banco Inglês,ambiente que iria servir-lhe de cenário para seu romance Memórias Duma Nota de Banco,tão cheio de pequenos e pungentes dramas humanos.E evoca seus primeiros contatos no mundo literário da época,com leves perfis de alguns dos principais escritores portugueses do momento.Ao mesmo tempo,vão desfilando aos nossos olhos aspectos da agitada vida portuguesa,com seus pró-homens e suas mediocridades cujos atos apaixonados e irrefletidos só servem para tumultuar a entravar a evolução política da nação.É quando seu pai ocupa por algum tempo a pasta de Ministro das Colônias,the rigth man in the rigth place,pois conhecia a fundo os problemas do Ultramar,onde já atuara com probidade a rigor.

Em meados de setembro de 1925,já fora do Ministério, o comandante Corrêa da Silva (Paço d'Arcos pai)é convidado para governar os territórios da Companhia de Moçambique, poderosa empresa a quem o governo português concebia soberania sobre vasta região africana.Ao partir para Moçambique leva consigo o filho Joaquim com apenas dezessete anos de idade para ser seu oficial de gabinete.Começa aqui Joaquim Paço d'Arcos nova experiência em sua vida.De modesto empregado de banco passa a chefe de gabinete dum governo.Reside na hoje bela Cidade da Beira,que conheci em 1972,bem diversa da cidade colonial de 1925.É durante o período da governança de seu pai,que ocorre o episodio que iria por em choque o comandante Corrêa da Silva com a própria direção da Companhia Majestática,como era chamada.

Diante dum contrato de exploração do Porto da Beira,que ele considerou lesivo,levado pelo seu patriotismo e pelos seus princípios morais, o governador se insurge contra o mesmo e regressa a Portugal para defender, com sua argumentação e seu conhecimento dos fatos,a soberania de Portugal,posta em segundo plano pelos interesses particulares da poderosa empresa.O caso se prolonga por muito tempo.Certa empresa subsidiada pela empresa ataca ex -governador, que tem, porém, a seu lado,muitos dos grandes nomes da política,das letras e das Forças Armadas portuguesas.

De volta da Beira,meses depois, e estando seu pai ausente,designado que fora para chefe do Departamento Marítimo de Angola,havendo a Companhia de Moçambique reiterado os ataques ao ex-governador,saiu Joaquim Paço d'Arcos em defesa de seu pai, publicando um opúsculo, Patologia da Dignidade,em revide a uma publicação da Companhia,intitulada Patologia do Patriotismo.Eram as primeiras provas de fogo do futuro escritor,numa manifestação de amor filial que engrandece o defensor e o defendido.

Durante o período de vida na Beira, ocorre na vida de Paço d'Arcos a grande paixão de sua mocidade,seu amor pela moça inglesa Ivy Rita Smith que ele próprio mais tarde não leva a uma solução de casamento,mas que lhe marcou fundamente a sensibilidade e por isso, vemos-lhe o perfil evocado em paginas de seus romances e novelas.Sem emprego, Paço d'Arcos volta ao Banco Inglês para algum tempo depois iniciar nova experiência, desta vez no Brasil.

Animado pelo entusiasmo dum amigo de infância,com este se associa para instalar uma loja de antiguidades em plena capital paulista.Essa experiência paulistana iria dar origem ao segundo romance de Paço d'Arcos,pois o primeiro de cenário africano,Herói Africano,fora em 1933.Trata-se do livro Diário dum Emigrante, publicado em 1936 e agraciado com o Prêmio Eça de Queiroz.Nele com um mínimo de ficção conta a sua malograda experiência de vendedor de antiguidade (A tradução francesa do livro chama-se mesmo O Antiquário), pois a sociedade com o amigo português e um judeu lituano resultaria em falência.

Serviu o desastre para impeli-lo para sua verdadeira vocação que eram as letras.Para se manter em São Paulo,Paço d'Arcos tenta o jornalismo.no Diário Nacional escreve uma secção sobre política portuguesa e internacional e até,quando foi preciso,uma sobre arte.D'Agora por diante a aventura literária ira tomar conta do jovem escritor e a ela se dedicara definitivamente para realização da grande obra de ficcionista que o consagrara nas modernas letras portuguesas.

Há nas paginas destas memórias uma verdadeira lição de técnica literária,em que é posto à mostra o trabalho do romancista na composição de seus livros e na criação de seus personagens.Ao narrar trechos de sua vida e descrever-nos as criaturas humanas com quem entrou em contacto,Paço d'Arcos vai revelando como fez de tudo isto o material utilizável em seus romances e novelas.Cenas, acontecimentos personagens vão passando do mundo da realidade para o mundo da fantasia, da imaginação, como ele mesmo explica: "Assim os romancista vão arrancando ao espetáculo da vida,que observam, a matéria que lhes alimenta a fantasia".

É interessante então,graças às confissões que ele faz, e às explicações que fornece, ver como nos seus vários livros foi ele compondo a trama de suas estórias e plasmando os seus personagens,aproveitando muitas vezes duns e doutros as características para um único.Aguça a curiosidade do leitor o acompanhar essa caminhada paralela de realidade e ficção,que aguardara com a maior ansiedade nos futuros volumes destas memórias,uma vez que até agora estamos apenas no inicio da carreira literária de Paço d'Arcos.

O estilo narrativo das Memórias é fluente,ameno,relembrando em muitas paginas o romancista,na descrição da natureza e na pintura dos caracteres.Louve-se a descrição e o bom gosto com que o autor se refere a amores eventuais .E especialmente a posição de observador no terreno da política portuguesa,com apenas uma leve atuação polêmica, como no caso do porto da beira,justificável pela natureza do assunto e pela necessidade de defesa contra aleivosias e má fé.Com justiça descreve certas figuras da política e das letras portuguesas que as escolinhas literárias, as ideologias extremistas,o partidarismo político,procuram diminuir ou condenar sem dignidade e sem equanimidade.

Com estas memórias prossegue Paço d'Arcos o seu mural da vida literária e política de Portugal neste século para que a relembrança de seus homens de prol sirva de exemplo e advertência para aqueles que perderam o senso do patriotismo e da dignidade literária e social.

PAÇO D'ARCOS EM BELO HORIZONTE

Belo Horizonte recebe pela segunda vez a visita de Joaquim Paço d'Arcos,pois aqui esteve em 1959, a passeio.Uma das figuras mais destacadas da moderna literatura portuguesa, é Paço d'Arcos autor duma das obras mais variadas e notáveis destes últimos anos no pais irmão.Homem que muito viajou desde a infância, suas andanças pelos sete mares do mundo enriqueceram-lhe a produção literária com cenários e personagens os mais diversos.Romancista, contista, novelista, poeta, teatrólogo, ensaísta, conferencista, narrador de viagens, sua vasta obra é um mural variegado da cultura portuguesa de nossos dias.

Como contista, numerosas coletâneas de contos e novelas, alguns verdadeiras obras primas, apresentando-nos um panorama do mundo,tal a variedade de cenários e personagens que neles se movimentam.Mas foi, principalmente como romancista que paço d'Arcos alcançou lugar cimeiro na ficção portuguesa moderna.Começando com o romance Herói Derradeiro, de cenário africano, dá-nos em seguida o Diário dum Emigrante, em que nos conta sua experiência como vendedor de antiguidades em São Paulo, no fim da década de 1920.Será, porém, com Ana Paula que recebeu o Premio Ricardo Malheiros da academia de Lisboa, que ele iniciara a sua obra cíclica Crônicas da Vida Lisboeta, vasto mural da burguesia portuguesa que se estendera por seis volumes e que constitui, com os romances de Eça de Queiroz, a maior e melhor visão da sociedade lisboeta destes anos mais recentes.

Tentando o teatro, Paço d'Arcos teve representadas varias de suas peças que são igualmente quadros vivos da vida social portuguesa. De uma sua visita aos Estados Unidos nos oferece uma visão critica admirável no seu livro A Floresta de Cimento.Traduzido em espanhol finlandês, italiano, francês, inglês, sueco, alemão, holandês e romeno, sua obra se tornou universal, já tendo sido lembrando seu nome para o prêmio Nobel.Em 1974, a Editora Aguiar do Brasil, publicou em edição papel-bíblia, todos os seis volumes da Crônica da Vida Lisboeta.Em 1972, a editora portuguesa Parceria Antônio Maria Pereira lançou, na sua coleção Ensaio, o livro Um Brasileiro lê Paços d'Arcos do nosso colaborador Oscar Mendes, no qual se analisa a obra ficcionista e teatrólogo do grande escritor português.Belo horizonte acolhe com alegria, e admiração essa notável figura representativa da cultura portuguesa.

Damos abaixo a lista da obra completa de Joaquim Paço d'arcos:

NOVELAS E CONTOS: Amores e Viagens de Pedro Manuel – Neve sobre o Mar – O Navio dos Mortos – Carnaval e outros Contos – Novelas pouco Exemplares – Venâncio e outras Historias – O Semovar e outras Paginas Africanas.

ROMANCES: Herói Derradeiro – Diário dum Emigrante – Cela 27 – Memórias duma Nota de Banco – Crônica da Vida Lisboeta, composta dos seguintes romances: Ana Paula – Ansiedade – O Caminho da Culpa – Tons Verdes em Fundo Escuro – Espelho de Três Faces – A Corça Prisioneira.

TEATRO: Boneca de Trapos – O Cúmplice – O Ausente – Paulina Vestida de Azul – O Braço da Justiça – Antepassados – Vendem-se e mais duas peças inéditas: A Ilha de Elba Desapareceu e O Crime Inútil.

ENSAIOS, CONFERENCIAS, LIVRO DE VIAGENS: Estados Unidos, 1942 – O Romance e o Romancista – Comissão e Defesa do Romancista – Eça de Queiroz e o Século XX – A Floresta de Cimento - Churchill, o Estadista e o Escritor – Encontros da vida e da Literatura – Fronteiras do Romance Português - Carlos Malheiros Dias,escritor luse brasileiro

– Algumas palavras sobre a Missão do Escritor – Pedras à Beira da Estrada – 1 e 2- Boy Camphell, o Homem e o Poeta – Destino e Obra do Poeta Guilherme de Faria. – Caminhos de Ferro, Caminhos do Homem – Valéry Larbaud e Portugal.

OPÚSCULO – Patologia da Dignidade – MEMÓRIAS DA MINHA VIDA E DO MEU TEMPO – vols. 1 e 2.

1976 – n. 521 – p.11

FERNANDO PESSOA (E OUTROS) NAS "CACHOLETAS'' DO CADASTRO

Joaquim Francisco COELHO

Por indicação do sempre bem-informado Pedro de Silveira, poeta, critico e bibliógrafo açoriano, fui encontrar na Biblioteca Nacional de Lisboa, numa pasta de folhetos vários, um curioso documento satírico sobre figuras representativas do Modernismo em Portugal.Trata-se do Cadastro, opúsculo redigido pseudônimamente em verso por Mateus da Prata e Julião Farnel, autores cuja identidade nem o próprio Silveira (ladino decifrador dessas charadas da vida literária)conseguiu até hoje apurar.Numa quintilha da folha-de-rosto já se percebe a finalidade jocosa da publicação: "Cadastro – um tanto jocoso, /que as expensas dum editor / que se mostra corajoso, / dão á luz com muito gozo / dois poetas de valor". No mesmo espírito de galhofa, segue-se este informe bibliográfico, onde se alude á data de impressão do opúsculo, 1925, e aos cafés "Martinho da Arcada" e "Brasileira do Chiago",dois dos muitos pontos de convergência social da intelectualidade da época : "1°.milhar – Impresso em Lisboa no ano de MCMXXV sem licenças das mesas censórias do Martinho e da Brasileira." Assim reza o intróito do folheto ; vejamos agora por alto o que nos diz o conteúdo.

As "cacholetas" do cadastro, na verdade, não caem apenas sobre a cabeça dos modernistas stricto sensu. Começam, a rigor, por visar, sob o titulo de "Os Filhos da Águia", os integrantes da sociedade portuense da Renascença Portuguesa, desde aqueles três escritores que os manuais de literatura viriam um dia a arrolar sempre juntos – Jaime Cortesão, Leonardo Coimbra e Teixeira de Pascoais-, até " saudosistas" Mario Beirão e Augusto Casimiro,este último acusado de "não ter versos capazes" na linguagem desabusada dos satiristas.Antes mesmo das "cacholetas" contra indivíduos há uma especialmente elaborada em torno do titulo de A Águia,revista que surge,como se sabe,em 1910,para logo se tornar a partir de sua segunda série em 1912, o órgão e o porta- voz aquele Renascença.Trocadilhistas, os redatores do Cadastro imediatamente se valem da palavra " águia" para uma série de piruetas verbais,nem sempre bem sucedidas,mas baseadas quase todas em imagens ou metáforas de caráter ornitológico.Vá lá um exemplo: "Na Renascença do Norte / À ajeitar-se pouco a pouco,/ Sem ter nada que a conforte, /Á espera de boa certo/ À Águia pôs-se no choco."È o calembur por analogia ,gerando o equivoco polissêmico,e que Farnel e Mateus da Prata manipularão á sociedade. Ei-lo, em ação, á volta do nome livro Glória Humilde,coletânea de versos publicada em 1914 por Jaime Cortesão,o primeiro dos "cadastrados ",entendendo – se que a alusão política refere-se á deputação do escritor,pelo Porto,durante a legislatura de 1915 a 1917: "Dali saiu Cortesão, / Glória humilde, afinal / Como qualquer cidadão / deputado p'la nação / Aninhou-se menos mal." A "águia", conforme se vê,continua dando motivo aos trocados dos dois verrineiros.Já na farpa contra Leonardo Coimbra – no corpo de um a quintilha por igual critica do escritor e jornalista Homen-Cristo Filho,o amigo e apologista de Mussolini –o calembur de gosto duvidoso alterna-se com a piada meio chula,sublinhando a irreverência dos pasquineiros por essa nobre figura do pensamento português: "Segue depois Leonardo / Cuimbra,terras d'amores. /E o Homen-Cristo ,esse cardo, / Ao Imbra joga-lhen um dardo / E deixa o resto aos doutores ."Encerra-se o caderno "Os Filhos da Águia" com a exibição da própria "Águia" do saudosismo,Teixeira de Pascoais,a quem opúsculo se dirige num desdobramento da linguagem ornitológica inicial,a expensas do já mencionado trocadilho por analogia: "E Pascoais entre os novos, / Sincero,grita por fim: / -Santo deus ! Que ultraje aos povos! / Goraram todos os ovos. / Todos

galados por mim .” Sabe-se que não galaram coisa nenhuma, os ovos da fictícia fala do autor do Maranos.Uma vez nascidos, “os filhos da águia” cresceram e voaram,alguns até muito alto , no espaço da cultura portuguesa. Alto voaria também o mesmo pascoais,criador de uma poesia espiralante e metafísica,rica em símbolos de espiritualidades e ascenção, e de que os versos celebres da “Elegia do Amor” – “A folha que tombava / era alma que subia” -, citatos por Fernando pessoa em seus escritos polêmicos de 1912,passam por serem talvez o exemplo maior .

Será todavia nas secções II,III e IV do cadastro, intituladas respectivamente “No Martinho”, “Na Brasileira do Chiado” e “ No Beco do fala Só” – provável alusão á Travesa do Fala –Só,24,sede em Lisboa da Direção e Administração da Athena,a revista que Pessoa co-dirigiu com Ruy Vaz - é nestas três secções que Farnel e Mateus da Prata se burlam dos escritores e simpatizantes do Modernismo propriamente dito, ás vezes com uma virulência que raia pela crueldade. Sirvam da ilustração os versos contra o poeta Antônio Botto, cujos hábitos supostamente dissolutos ainda hoje dão pretexto,em Portugal e no Brasil,a vasto e picante anedotário: “Oh Botto, porquê não lê / O Cândido Figueiredo? /Pois é lá,na letra B Que existe o grande segredo /De tudo quanto é você .” Dada a inclinação ao fescenino dos nossos dois planfetários, de que vimos um exemplar bem típico na “cacholeta” em Leonardo Coimbra,imagine-se que “letra B” em causa não remetia á inicial de Botto nem de burro... Menos afrontosa, mas ainda digna de menção,revela-se a picuinha contra o artista plástico e também poeta e prosador José de almada-Negreiros, que a si mesmo se intitulava “Poeta Sensacionista e Narciso do Egipto”. Desse bizarro e arlequinal artista, encarnação polimorfica da vitalidade das vanguardas do começo do século,pose-se afirmar que foi tudo e mais alguma coisa, menos pessoa fisicamente bonita. Pois é exatamente o que fazem os malandros do folheto,em reversão e preversão irônica: “Almada Zé do Egito, / Não é feio não senhor. / É engraçado e bonito / Que pena o sestro maldito / De se meter a escritor.” Por singularidade, foi precisamente este “sestro maldito” que propiciaria ao Portugal do Modernismo um de seus mais extraordinários escritores experimentais.

Mas as quintilhas que,documentalmente falando,nos interessam mais de perto no Cadastro serão as referentes a Fernando pessoa,sobre quem ainda permanecem insuficientes,quando não truncamos ou confusos,muitos dos informes de que dispomos a fim de lhe organizar a biografia ideal e definitiva .Neste particular os versinhos de Farnel e Mateus da Prata revestem-se de especial relevância,tanto por fornecerem um subsidio a mais para o fichário do biografo,como por lidarem especificadamente com o d’ma em gente” dos heterônimos .entrevisto sob o ângulo da reação que um tal drama terá provocado entre ao amigos (e inimigos) do poeta.Reação de que a mofa das quintilhas abaixo bem poderia ser,ao fim e ao cabo,o espelho porventura mais fiel:

O Fernandinho é Pessoa
Com tantos nomes dispersos,
Que não se encontra em Lisboa
Arrebanhados à toa
Apelidos tão diversos !
Isto nele é tão banal
Como a destreza num potro .
Se a obra encarreira mal,
Pensa a gente: é natural!
Se não é dele ....é do outro!

Em 1925,vale recordar,quando estes versos vêm a praça em letra de forma, não só o Pessoa lírico já se publicara ortonicamente em numerosas revistas do tempo – Orpheu, Centauro. Portugal Futurista, Contemporânea,exílio,Terra Nossa, etc.- como em muitas delas

já divulgara,em maior ou menor escala,uma amostragem bastante concreta da obra de seus três principais heterônimos.Igualmente já anunciara, sabemos,a publicação do livro do desassosego, do ajudante de guarda-livros Bernardo soares,da mesma forma que já se havia instalado em Lisboa como astrólogo,adotando a nomenclatura especulariva de Alexandre Search - o Search que possui cartões pessoais impressos nos quais dava como residência "Lisboa, Rua de Bella Vista (lapa) 17,1." E de há muito era por igual conhecida ,claro,aquela parte de seus escritos em inglês ou em francês,no fundo maneiras outras e validas de ele praticar a sua despersonalização. Assim sendo,supomos que os "tantos nomes dispersos" e os "apelidos diversos", a que se reportam os folhetinistas,abrangeriam área bem mais vasta que a ocupada apenas por Caeiro, Campos e Reis, a trindade heterônima de nosso atual conhecimento.

Saliente-se enfim,a modo de conclusão, que os apontamentos e considerações que aqui ficam não pretendem esgotar nem a matéria nem o sentido sócio-literario do Cadastro.Poderão contudo servir,talvez a quem se interesse pelo Modernismo em Portugal á luz do lado humano e pitoresco de sua petile histoire. Essa "pequena história" nem a qual aquela outra,por mais séria e grande que ela seja,quase que praticamente não existe.

Stanford University,julho de 1976

1976 – n. 524 – p. 10

FERNADO PESSOA, POETA ÉPICO-CÓSMICO – II

O HETERÔNIMO ALBERTO CAEIRO

J. Romero A.

É o poeta do sensível, que procura estabelecer o "conceito direto das coisas" (Cf. op. cit., pág. 247), em que a sensibilidade se veste de sentidos, de sensações:

. . . . . .
"Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...
O Mundo não se fez para passarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...
Eu não tenho filosofia: tenho sentidos..."
. . . . . .
(Id., págs. 204 e 205)

Do trecho, dois versos muito importantes:

1. "Porque pensar é não compreender..."

   − O pensamento, discursivo e associativo, impede que se compreenda (se assimile, se capte integralmente) a realidade como ela é. Isto é, o pensar obsta a "o conceito direto das coisas".

2. "Eu não tenho filosofia: tenho sentidos..."
   − Caeiro não possui filosofia: apenas sentidos, apenas a preocupação de restaurar a realidade, apenas a de captá-la objetivamente. Não lhe cabe o interpretar as coisas.

Não possui filosofia, nem preocupação metafísica:

. . . . . .
"Pensar no sentido íntimo das cousas
É acrescentado, como pensar na saúde
Ou levar um copo à água das fontes.
O único sentido intimo das coisas
É elas não terem sentido intimo nenhum."
. . . . . (Id., pág. 207)

É exatamente esta a *missão* de ACe: abordar as coisas, afastando-as de todo pré-conceito e pós-conceito. Atingí-las, a elas, elas-mesmas, no sensível. Sem nada acrescentar-lhes, nem subtrair-lhes:

"Li hoje quase duas páginas

Do livro dum poeta místico,
E ri como quem tem chorado muito.
. . . . . .
Graças a Deus as pedras são só pedras,
E que os rios não são senão rios,
E que as flores são apenas flores."
. . . . . (Id., pág. 219)

Poeta de máximo objetivismo, procura eliminar qualquer intersecção entre o *sujeito* e o *objeto*:

. . . . . .
"E o homem calara-se, olhando o poente.
Mas que tem com o poente quem odeia e ama?"
. . . . . .
(Id., pág. 221)

Percebe que, para atingir a meta a que se propõe – que se figura numa equação muito simples: x = x −, tem de eliminar todo o condicionamento a que o submeteu o *pensar* acumulado de gerações e gerações:

. . . . . .
"Procuro despir-me do que aprendi,
Procuro me esquecer do modo de lembrar
[que me ensinaram,"
. . . . . .
(Id., pág. 226)

O objetivismo, levado às ultimas conseqüências, fá-lo-ia preocupar-se apenas e unicamente com a existência, suprimido totalmente especulações sobre a essência:

. . . . . .
"Sem, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos: As cousas são o único sentido oculto das cousas."
(Id., pág. 223)

É, portanto, anti-espiritualista ... essencialmente (!)

Sua preocupação máxima é colocar sensações e armazená-las como pensamentos, isto é, tentar reduzir as idéias a dados sensíveis. Frisemos: armazenar dados sensíveis (ou melhor, ideo-sensíveis) é sua missão:

"Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meu pensamentos
E os meus pensamentos são todos sem
[sações.
. . . . . .
Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto,
E me deito ao comprido na erva,
E feche os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na rea-

[lidade,
Sei a verdade e sou feliz."
(Id., págs. 212 e 213)

Entramos, aqui, em contato com o verbo fundamental de Castro: *pensar-sentir*, imagem pálida do processo de síntese baseado do *sentir* (= recolher sensações) e no *pensar* (= ordenar coerentemente), com vistas à reconstrução do real sensível.

Seu conceito de felicidade – vemos – consiste em eliminar o *sentir* (de sentimentos), através do *sentir* (de sentimentos).

Poderemos, neste passo, ser tentados a aplicar a razão, para determinarmos o que é, em profundidade, a felicidade, para ACe. A distância-tempo entre o objeto e o sujeito é intima, durante o fenômeno da percepção: entre o *ver* e o *objeto visto* (ou melhor, sendo visto), na realidade, medeiam infinitésimos de segundos; isto é, o tempo, enquanto há o sentir (dados sensíveis), praticamente estagna-se. O sujeito localiza-se no presente (ou no eterno?) e, como não sofre a influência de pensamentos (o ato de sentir e o próprio pensar), é feliz: não é perturbado nem pelo passado (recordações), nem pelo futuro (preocupações, anseios). Muito lógico, não?

Como Caeiro se define como um "guardador de rebanhos" (vide acima), devemos concluir: *Caeiro vive no presente, Caeiro quer o presente*.

Depois deste malabarismo (prenche de requintes e tão ao gosto de FP!), poderíamos exultar... Qual a nossa surpresa, quando encontramos logo adiante:

"Vive, dizes, no presente;
Vive só no presente.
. . . . . .
Mas eu não quero o presente, quero a
[realidade;
Quero eu não cousas que existem, não o tempo
[que as mede.
O que é o presente?
É uma cousa relativa ao passado e ao fu-
[turo.
. . . . . .
Não quero incluir o tempo no meu es-
[quema.
Não quero pensar nas cousas como pre-
sentes, quero pensar nelas como cousas.
Não quero separá-las de si-próprias, tra-
[tando-as por presentes.
Eu nem por reais as devia tratar.
Eu não as devia tratar por nada.

Eu devia vê-las, apenas vê-las;
Vê-las até não poder pensar nelas,
Vê-las sem tempo, nem espaço,
Ver podendo dispensar tudo menos o que
[se vê,
É esta a ciência de ver, que não é ne-
[nhuma."
(Id., págs. 244 e 245)

Pois é... O que pretende Caeiro é mais drástico ainda: é eliminar o relativo do sensível, através do ver. Vale dizer: apreender a *essência* da *existência*!

O que, então, seria a felicidade para ACe? − Não há titubear: a coerência interna de uma postura coerente até na própria incoerência:

"As quatro canções que seguem
Separam-se de tudo o que eu penso,
Mentem a tudo o que eu sinto,
São do contrário do que eu sou."
. . . . . .
(Id., pág. 214)

Seguem-se quatro canções em que notamos exatamente aquilo que se opõe frontalmente ao ideário temático, estético e filosófico de Caeiro: a intersecção entre o eu e o não-eu, das quais destacamos três versos:

. . . . . .
"As minhas companheiras as plantas,
As companheiras das fontes, as santas
A que ninguém reza..."
. . . . . .
(Id., pág. 214 e 215)

obriga-nos a concluir: a felicidade estaria no a-tempo, no a-espaço, na icomoção, na sua ausência de impulsos mentais condicionados e condicionantes.

Supondo-se, por um momento, que tal estado de consciência pudesse ser atingido, o que teríamos? Ainda aqui, Caeiro parece nos dar a resposta (mentada ou "fingida"?):

"Estou doente. Meus pensamentos come-
[çam a estar confusos
Mas o meu corpo, tirado às cousas, entra
[nelas.
Sinto-me parte das cousas com.....
É uma grande libertação começa a fazer
[se em mim,
Uma grande alegria solene como a de eu
estar vem (!) (*Um verso ilegível*)"
(Id., pág. 240)

Ainda aqui, a sede de coerência. A definição que se impõe permite-lhe ir até onde o levam os sentidos. Há, entretanto, um verso: "Mas meu corpo tirado às cousas, entra nelas.", que não deixa margens a dúvidas: o *afastar-se* das cousas fê-lo, paradoxalmente, *aproximar-se*, até o ponto de haver uma total identificação com elas. Há como uma expansão da consciência, não analise pela razão discursivosensória e que Caeiro não pode detectar pelos sentidos; o único recurso é falar... não falando, omitindo, calando, sugerindo...

E aqui temos Caeiro (a quem FP chama de mestres) identificando-se com o ortônimo (e com AdC), e ... terminando sua *missão*; a construção do *eu* (ou Eu?) incondicionado (ou descondicionado).

Caeiro é o mestre: é aquele que assenta solidamente as bases para o advir, que tem como próximo *estágio* o heterônimo Ricardo Reis.

Finda a missão, Caeiro retira-se:

"É talvez o último dia da minha vida."
. . . . . .
(Id., pág. 246)

Op. cit. – Pessoa, Fernando – *Obra Poética* – Biblioteca Luso-Brasileira, Companhia Aguilar Editora Rio, 1965.

1976 – n.525 – p. 4

PAÇO D'ARCOS VISITA O SUPLEMENTO LITERÁRIO

Durante sua recente estada em Belo Horizonte, o escritor português Joaquim Paço d'Arcos visitou o SL em companhia de sua esposa Maria de Graça Paço d'Arcos e do ensaísta Oscar Mendes, sendo recebidos pelos escritores e jornalistas Geraldo Magalhães, diretor da Divisão de Editoria do "Minas Gerais", Wilson Castelo Branco, secretario do SL, Adão Ventura, da equipe de redação e Lucas Raposo, diagramador.

Na ocasião, Paço d'Arcos manifestou seu apreço por este órgão e disse de sua boa repercussão nos meios intelectuais de Portugal. Em nossa edição de 28 de agosto último (SL nº 519), publicamos amplo estudo sobre a vida e a obra de Paço d'Arcos, de autoria do crítico literário Oscar Mendes. Ao lado, os visitantes na redação do Suplemento Literário, em companhia de elementos de sua equipe.

1976 – n. 525 – p. 5

FERNANDO PESSOA, POETA ÉPICO-CÓSMICO – III

O HETERÔNIMO RICARDO REIS

J. Romero A.

Seria o poeta do *fluir*, através do *fluir* [ilegível] e deixar *fluir*. Procura adotar a postura **circulada** nas odes horacianas. O epicurismo de [ilegível] atitude fá-lo ter, como norma fundamental [ilegível] viver, a aceitação:

. . . . . .
"Só de acertar tenhamos a ciência,
. . . . . .
O importante é passar, durar,
. . . . . .
Como vidros, às luzes transparentes
E deixando escorrer a chuva triste,
Só mornos ao sol quente,
E refletindo um pouco."
(Id., p. 260)

Aceitação: sem se comprometer muito, sem **muito** se entregar: a *áurea mediocritas* é o [ilegível]. Não entregar-se, estar apenas morno ao [ilegível], é aceitar é ser... feliz, ter o equilíbrio no viver.

Reis é poeta do *Nós*; da procura – da procura, não da aceitação −; do calor – do xxx, não: da tepidez – do convívio humano:

"Vem sentar-se consigo, Lídia,
[a beira do rio.
Sossegadamente fitemos e seu curso
[e aprendamos
Que a vida passa, e não estamos
[de mãos enlaçadas.
(Enlacemos as mãos.")
. . . . . .
(Id., p. 256)

Há quando muito, um convite solene, altivo, [ilegível] instancia, sem existência. O tom é de [ilegível] naturalidade.

Elemento importante para o viver, de acordo com a temática de Reis, é a natureza: é ela [ilegível] por sua beleza, cores, formas, flores, rios, [ilegível] etc.. afasta o homem de preocupações, **tendo**-lhe a "vida leve"

"Só o ter flores pela vista fora
Nas áleas largas dos jardins exalos
Basta para podermos
Achar a vida leve."
. . . . . .
(Id., p. 257)

A natureza é a, entretanto, tocada de **inocência**, de ingenuidade, de impoluição. É a **natureza** natural que, recuada para os tempos [ilegível] dos deuses, apresenta-se pura, [ilegível]. Assim, é característica pertinente **importante** em sua obra a presença constante dos [ilegível]e das entidades mitológicas:

. . . . . .
"Quando acabados pelas Parcas, formos,"
. . . . . .
(Id., p. 257)

"O Deus Pã não morreu,
Cada campo que mostra
Aos sorrisos de Apolo
Os peitos nus de Ceres −"
. . . . . .
(Id., p. 255)

Grande copia há de tais exemplos que **pode** facilmente ser multiplicados pelo leitor. Em verdade, poucos itens civilizacionais **encontramos** nos poemas de Reis. Quando **ocorrem** remetem, por associação ou contigüidade, **referida** natureza natural. Assim, podemos **encontrar**: flauta, óbolo, barqueiro, rodas, carro, vinho:

. . . . . .
"A flauta antiga do deus durando"
. . . . . .
(Id., p. 256)
(*flauta* remete a Pã, por contigüidade).
. . . . . .
"E se antes do que eu levares o óbolo
[ao barqueiro sombrio"
. . . . . .
(Id., p. 257)
(*óbolo* associa-se a *barqueiro sombrio* (Caronte, o Arrais dos infernos), que remete aos tempos míticos.)

. . . . . .
"A teve pedra que um momento ergue
As lisas rodas do meu carro, aterra
Meu coração."
. . . . . .
(Id., p. 273)

(*rodas*, associadas a *carro*, evocam a concepção mitológica que figura o homem como um cocheiro que guiasse um carro tirado por dois cavalos: um branco (a razão) e outro negro (os instintos).

"Não só vinho, mas nele, o olvido, deito
Na taça:" .. ..
. . . . . .
(Id., p. 279)

(*vinho e taça*, aqui remetem, pelo despojar-se do passado, ao "carpe diem".)

Esta ambiência pagã-paradisíaca não poderia ser perturbada pela idéia molesta, negativa, acabrunhadora, da morte: é, ela quase sempre referida indiretamente, através de torneios frasais alegórico-mitológicos, que por assim dizer, suavizam a terrível realidade:

. . . . . .
"Ao encontro fatal
Do barco escuro no soturno rio,
E os nove abraços do horror estígio,
E o regaço insaciável
Da pátria de Plutão."
. . . . . .
(Id., p. 258)
. . . . . .
"Que trono te querem dar
Que Átropos te não tire?
. . . . . .
(Id., p. 258)
. . . . . .
"Quando, acabados pelas Parcas formos,"
. . . . . .
(Id., p. 257)
. . . . . .
"Corta a flor como a ele
De Átropos a tesoura."
. . . . . .
(Id., p. 259)
"Que me fará o mar que na atrai praia
Ecoa de Saturno?"
(Id., p. 264)
. . . . . .
"O óbolo a Caronte grato,"
. . . . . .
(Id., p. 271)

Não é, entretanto, esta atitude de esquivar-se ao impacto direto, que vai eliminar a presença inexorável da "Estige irreversível" (Cf. op. cit., p. 276) e de sua ação. Mas não a ela é, no fundo, atribua a miserabilidade da condição humana e sim ao Fado, ao Destino: o fatalismo é a nota dominante caracterizadora da atitude de Reis perante a vida. Um fatalismo tão avassaltante que torna o próprio desejo, tão dúctil, já "programado":

"Cada um cumpre o destino que
[lhe cumpre,
E deseja o destino que deseja,
Nem cumpre o que deseja,
Nem deseja o que cumpre,

Como as pedras na orla dos canteiros
O Fado nos dispõe, e ali ficamos;"
. . . . . .
(Id., p. 295)

Ainda em Reis, notamos o predomínio da consciência, a valorização máxima atribuída a ela:

. . . . . .
"Deixem-me apenas
A consciência lúcida e solene
Das coisas e dos seres."
. . . . . .
(Id., p. 266)

E é exatamente esta consciência estribada firmemente na razão que o faz indagar, ao considerar o arcabouço mítico de seu mundo":

"Se a cada coisa que há um deus
[compete,
Por que não haverá de mim um deus?
Por que o não serei eu?
. . . . . .
(Id., p. 287)

Começa aqui a se aproximar da posição de FP, o reelaborador. "Esquece" sua função: coletar. Este, entretanto, não é um momento de exceção: podemos encontrá-lo, às vezes, às voltas com especulações profundas a respeito da essência do *eu*, como neste passo:

"Vivem em nós inúmeros;
. . . . . .
Há mais eus do que eu mesmo.
. . . . . .
Faço-os calar: eu falo.
. . . . . .
Ignoro-os. Nada ditam
A quem me sei: eu "**screvo**."
(Id., p. 291)

Dos dois últimos versos, transparece a preocupação da imparcialidade parcial, por parte de RR: luta tenazmente contra o "modus operandi" do verdadeiro operador: FP. O último verso parece refletir, num gesto de orgulho e de impotência, o estado de ânimo férreo que RR se impôs; entretanto, o ter de afirmar o afirmado (e firmado!) revela, já, certa insegurança e o presságio do fim. Em verdade, RR chega ao fim de sua *missão*. Tomou e *eu* "construído" por Caeiro no contexto: *eu* e *natureza* e transportou-o para um outro contexto: *eu* e *natureza* e tu, submetendo-o a experiências ditadas pela áurea mediocritas. A consciência, até Reis, sem comoções, sofre os primeiros contactos com algumas realidades e fatos *necessários* do mundo exterior...

E é a partir deste momento que surge Álvaro de Campos.

1976 – n. 526 – p. 4-5

VOZES DA ÁFRICA

Josef ZERR

Acabo de ler cinco romances de autores africanos, lançados em nosso idioma pela Editora Nova Fronteira, que despertaram em mim surpresa, mesclada de admiração e de encantamento, que experimentamos ao deparar com realizações literárias impregnadas de vigor juvenil, de um sopro de vida nova.Trata-se de obras com a marca da renovação autêntica, da alegria criadora, que a exausta literatura européia e a sensacionalista literatura norte-americana, voltada em geral para fins meramente lucrativos, já não nos podem desperta.Bem, deixemos ecoar as vozes novas, as vozes de África que se liberta do colonialismo, as vozes da América do Sul, ambas com sua rica herança telúrica e sua dramática experiência econômica e social.

Apesar da curiosidade, confesso que inicie a leitura desses romances com a sensação de enfado que experimentamos ao enfrentar a leitura de obras que prejulgamos toscas e ingênuas.Pois de saída levei um choque e minha admiração manteve-se inalterada até chegar à última linha do último volume. Eu deparara com obras fortes, bem construídas literariamente, já amadurecidas e resplandecendo de poesia viril. E também vincadas daquela magoa, daquela emotividade, que já aprendemos a conhecer nos "spirituais".Vou comentá-las na ordem em que as li, pois a esta altura parece-me que tal ordem acabou se constituindo casualmente na harmoniosa estrutura de uma criação estética que revela, de maneira emocionante, os aspectos fundamentais da vivencia africana em nossos dias.

"O Bebedor de Vinho de Palmeira", de Amos Tutuola, obra que impressionou vivamente o grande poeta Dylan Thomas, filia-se à tradição daquelas fantásticas narrativas árabes, em que ocorrem os mais prodigiosos acontecimentos com a naturalidade dos que acreditam que o mundo esta povoado de seres diabólicos, de nintas, de gênios e divindades benignas e malignas das quais o homem pode receber favores ou contra as quais tem que lutar com todas as suas forças e suas artimanhas, para não ser destruído. Neste livro, porém, o espírito mágico e a concepção pré-racional da vida são ainda mais acentuados do que nos congêneres árabes.Está fortemente impregnado de mitos telúricos, em que até as arvores adquirem características humanas, de surrealismo diabólico e de humor extravagante. Mais um aspecto que o diferencia das narrativas no estilo das Mil e Uma Noites: enquanto Sindbad, por exemplo, anda à cata de tesouros, empenhado em combater monstros ou libertar lindas princesas das garras de sinistros feiticeiros, o protagonistas de "O Bebedor de Vinho de Palmeira" mergulha numa alucinante aventura, em que a finalidade precípua é conseguir a subsistência física, à maneira das lutas primitivas do homem para sobreviver em meio às feras e à natureza hostil.São os reclamos de estômago que ai preponderam.

As aventuras de nosso herói começam gaiatamente com a morte de seu vinhateiro que lhe preparava diariamente até 75 barris de vinho de palmeira e que ele bebia com a maior facilidade. Sendo-lhe penoso viver sem seu estoque diário de vinho e não existindo nos arredores outro vinhedo com os talentos do falecido, sai à procura deste, pois havia a crença de que todas as pessoas que morriam que iam diretamente para o céu, mas que ficavam morando em algum lugar neste mundo.

Então começa a peregrinação do inveterado bebedor e, como nas antigas lendas orientais, sucedem-se episódios fantásticos, lutas, feitiços, armadilhas, fugas e outras confusões num cenário de bosques, de florestas, de estranhas cidades, inclusive a Cidade dos Mortos, tudo narrado numa linguagem de cativante singeleza e de saborosa poesia.

Na sua longa viagem, nosso herói arranja uma companheira e por fim acaba encontrando e por fim acaba encontrando o vinhateiro falecido, residindo na Cidade dos Mortos. O Vinhateiro explica ao antigo patrão que não poderá voltar com ele, por ser vedado aos mortos deixar a cidade, mas lhe entrega um ovo miraculoso, capaz de satisfazer todos os desejos de seu proprietário.

Assim, o bebedor de vinho e sua companheira voltam à aldeia natal do primeiro, após longos anos de ausência.Deparam com ruínas e desolação. Uma longa seca tinha matado a metade da população, dos animais e das plantações. Graças ao ovo, porém, volta a chover e a terra se torna novamente fecunda. “E nunca mais houve fome”. Esse final simbólico bem retrata os anseios de uma raça que há séculos luta para escapar à fome e sonha com a fartura.

Amos Tutuola é nigeriano e nasceu em 1920.Teve empregos humildes antes de conquistar a celebridade como escritor.Desde pequeno, confessa, estava convencido de ser um contador de historias.O tempo provou que o é,e de alta inventividade e talento narrativo.

Morrammed Mrabet, árabe marroquino, ou melhor, do Magreb, autor da novela “O Limão”, é um caso singular na literatura. É analfabeto. A narrativa foi gravada e depois traduzida e adaptada pelo escritor Paul Bowles. Morrammed Mrabet é um contador de historias de fabulosa imaginação, com aquela inventividade inesgotável de que as lendas árabes são uma mostra brilhante. Nesta novela, com seu estranho titulo e cujo significado ficamos a conhecer no final da narrativa, o autor relata com uma fabulação extraordinária as aventuras de um esperto, sensível e orgulhoso garoto de 12 anos, chamado Abdeslam, que foge de casa após uma altercação com o pai, por se recusar a freqüentar as aulas de francês e lança-se no mundo fantásticos da Cidade de Tânger, com suas ruas fervilhantes, seus bazares, sua Casbah de ruelas perigosas e sombrias, onde em cada esquina se oculta uma ameaça ou uma surpresa.Em contato com os adultos, vai descobrindo a vida, com alternâncias de calor humano e de torpezas.Vai morar em casa de um estivador, chamado Bachir, pervertido sexual, onde encontra a prostituta Auicha, que por ele vem a sentir uma mistura de afeto materno e de atração carnal Abdeslam é bonito. É cobiçado de forma obscena por Bachir e desejado com mais nobreza por Auicha. Mas Abdeslam é de caráter integro e conhece o Corão como um adulto.Emprega-se no bar de um velho bondoso que deseja adotá-lo como filho. Mas Abdeslam prefere ficar livre. Naquele bar, conhece uma fauna humana variada: indivíduos violentos de vida desregrada; prostitutas e noctívagos infelizes perdidos numa solidão inconsolável. Abdeslam aprende a gostar de kif (maconha) e assiste, à noite, a danças selvagens em obscuros sítios da cidade. Os dançarinos ferem-se com espinhos de cacto e os corpos sangram, num ritual diabólico, que Abdeslam ainda não compreende bem. Mas, embora fume kif e presencie toda sorte de vilanias e perversões, ele se mantém moralmente limpo.

Os Episódios sucedem-se numa cadência encantatoria, variados como as imagens coloridas de um caleidoscópio.O final da historia, violento e vingativo como sangue árabe, transforma o menino no símbolo ambíguo da necessidade de violência para manter a integridade da inocência, ao desfigurar o rosto de Bachir com uma arma de sua invenção, quando o titulo do livro desvenda seu insólito significado.Uma novela inesquecível.

"Um Fuzil na Mão – Um Poema no Bolso", do congolês Emmanuel Dongola, revela um autor embebido de cultura européia e vivo senso da realidade política e cultural em que se debate o continente africano, mal saído, em parte, de um julgo colonial implacável e ainda desorientado quanto aos rumos a tomar e os meios a utiliza para superar o atraso econômico e cultural. Narrado numa linguagem direta incisiva e despojada, que lhe confere muita afinidade com a técnica descritiva de Hemingway, esse romance é uma parábola amarga sobre a carreira de um jovem revolucionário, que abandona o curso de física, numa universidade francesa, e vai combater ao lado de seus irmãos de cor contra dominadores brancos.Após a ocupação de uma cidade, enquanto os guerrilheiros ainda festejam a vitória,sobrevém o contra-ataque dos brancos.Segue-se o massacre dos guerrilheiros, dos quais alguns poucos conseguem escapar , entre eles Mayéla dia Mayela, o ex-estudante de física.

Após uma longa fuga, chega ao seu pais natal, a fictícia Republica de Anzika, onde o governo,como em tantas outras repúblicas "libertadas" da África,está em mãos de africanos, mas ainda manobrados pelos antigos colonialistas. Mayela dia Mayela, compreendendo a espúria situação, insurge-se e, graças ao seu dom de oratória, consegue empolgar as massas, mas acaba sendo obrigado a fugir das forças repressoras do governo.Refugia-se em sua aldeia natal até que explode a revolução e todos se lembram de Mayela dia Mayela como o mais indicado para ocupar a presidência.

Seu governo começa como tantos outros cheio de esperanças e de planos generosos.No entanto, a maquina do Estado é complexa, há interesses em conflito, maus funcionários governamentais, locupletam-se à custa de manobras fraudulentas, há ingerências exteriores e maquinações traiçoeiras no palácio presidencial.

Explode nova revolução, Mayela dia Mayela é preso e fuzilado.O novo presidente, ex-capitão e autopromovido general, fará ao povo as mesmas promessas do presidente assassinado e do que precedera a este: progresso econômico, instrução ampliada, assistência social, emprego para todos, fim da corrupção, etc., etc. O ciclo se repete, pois grande parte da África ainda não conseguiu livrar-se do jugo colonialista, há um neocolonialismo em ação,agindo obliquamente, e os homens que chegam ao poder além de inexperientes, tornam-se joguetes de forças e tramas que pretendem agir ainda por longo tempo.Um livro amargo, comovente e escrito numa linguagem segura e quase áspera.

"O Velho Negro e A Medalha", de Ferdinand Oyono, é um romance notável, seja pela qualidade literária, seja pela temática construída de forma magistral.A linguagem é de alguém que sabe manejar o idioma francês com a períodos clássicos gaaleses, na sua clareza cartesias na e na sua propriedade expressional.Enquanto descreve, com vivas cores e lirismo maravilhoso, a vida de uma comunidade negra sob o domínio dos senhores franceses, o livro narra com amarga ironia, a historia do velho Mel líder de clã, cheio de milenar sabedoria, que perdera dois filhos na tua contra os alemães e que, a titulo de retribuição, será condecorado com uma medalha, por intermédio de um emissário especial do presidente da grande República Francesa.Quanta honra! O assunto se alastra como fogo em palha, gente de aldeias vizinhas aflui para assistir à grande cerimônia.

Finalmente, chego o dia glorioso e Meka todo enfarpelado, num palanque em às autoridades locais, aguarda a chegada do ilustre visitante com a medalha.Após longa espera, o homem aparece num carro luxuoso, a cerimônia tem inicio, o emissário coloca a medalha no peito de Meka e o chama de "irmão".Após algumas trocas de palavras amáveis, Meka pergunta ao homem branco se lhe daria a honra de almoçar em sua casa.O homem branco

agradece o convite, afirma “que em pensamento estará almoçando com ele e seus familiares mas que essa com pressa, que não pode demorar no local.

Meka apenas sorri, um sorriso distante.

Depois, começa-se a beber e Meka bebe demais.Ayono usa então, como símbolo, uma cena extraordinária para salientar a hipocrisia de toda aquela situação.Cai uma tremenda tempestade equatorial, como se fosse um explosivo protesto da própria natureza, e Meka, completamente bêbado, fica sozinho num barracão que acaba desabando e quase lhe dá cabo da vida.Quando acorda do sono de ébrio, verifica que perdeu a preciosa medalha.Abalado sai a caminhar sem rumo ao meio daquela tempestade inaudita.Inadvertidamente, vai dar no bairro dos brancos, onde é preso por se encontrar num lugar vedado para negros; levado a delegacia e submetido aos maiores vexames.Ao ser finalmente reconhecido como o grande homenageado do dia, pedem-lhe cinicamente outra medalha.

Quando chega em casa, Meka é um homem arrasado, doente.Nada mais lhe importa, pois agora sabe que a condecoração foi apenas uma farsa grotesca.Só lhe ocorre dizer, estendido a cama, no tom de milenar conformismo de uma raça achincalhada desde tempos imemoriais:

Nada mais soa do que um homem velho...

Um homem velho, cansado, doente, desiludido, sim.Mas o leitor jamais esquecera essa figura humana retratada de forma densa e comovente pelo talento superior de Ferdinand Ovono.

“O Sol das Independências”, de Ahmadow Kaurouma, é uma imagem fiel da África negra. Grã atual, que ainda se debate entre velhos tabus tradições e superstições, e os novos rumos ideológicos e políticos que se abrem no vasto continente. Um titulo notável para um romance notável. O sol esta presente no desenrolar do relato com a onipresença de uma divindade ora benéfica, ora maléfica. Ao mesmo tempo fonte de vida e fornalha que arde na carne e cozinha os miolos. O grande sol da África Ahmadou Kourouma, nascidos na costa do marfim ,em 1927,com estudos superiores na França e residindo atualmente na Argélia, é dotado de uma imaginação de bárbaro e sua linguagem, rica em imagens, em metáforas originais, criativa, plástica, tem a força de um furacão. No entanto, e uma força disciplina e isso gera uma tensão interna tremenda na narrativa a ponto de causar tonturas no leitor.

Parece que toda a energia primitiva da África negra se desencadeia com um furor demoníaco mas duramente controlada pelo autor .O romance de caráter simbólico, narra o epílogo mas vida de Fama, príncipe malinke, da estirpe de Doumboya, originaria do feudo de togobata do horodoagou situado na fictícia República de Nikinai. Mas os tempos mudaram. Quando os brancos ainda dominavam a região,garantiam os privilégios da classe elitista negra, de formação religiosa muçulmana, mas ainda impregnada das concepções tetichistas de tempos memoriais . No entanto, com o surgimento do “sol das independências”, os privilégios principescos acabaram e Fama passa a viver na capital de um pais vizinho, a imaginária República dos Ébano, enquanto o feudo Doumbuyja fica em poder de um primo. Fama leva quase a vida de um parai na capital do pais vizinho, sustentado pela mulher , que vende arroz cozido no mercado para manter a ambos. Para maior infelicidade de Fama, ele é estéril, o que provoca crises ocasionais de revolta na esposa, apesar do dever de submissão incondicional ao esposo, conforme a tradição muçulmana. O simbolismo dessa esterilidade é evidente. O antigo príncipe, já quase idoso, é uma relíquia do passado e que não deixara descendentes. Seu mundo esta em vias de morrer.

Até que um dia, Fama recebe a noticia de que o primo morreu e que herdou o feudo, já agora em ruínas, trágica caricatura do seu esplendor antigo. Fama repudia Salimata, a mulher que não lhe deu filho, embora ele seja o culpado, e dirige-se para sua terra natal. Entrementes, surgem rumores de uma conspiração contra o governo da Republica dos Ébanos, as fronteiras do pais são fechadas. Ao chegar a ponte de acesso a Republica de Nikinai, os guardas aduaneiros negam-lhe passagem. Iludindo a vigilância dos guardas, Fama sai correndo pela ponte, ouve tiros atrás de si e abra-se a água, donde poderá chegar à costa de Nikinai. Na água os jacarés bóiam indolentes e, na margem, aquecem-se nos bancos de areia.Fama não os teme. Os sáurios não se atreveriam a atacar um príncipe Doumboya.um dele, porém, resolve ignorar-lhe as nobres origens e o fere mortalmente,antes de ser abatido por um tiro. Os guardas –fronteiras da Republica de Nikinai recolheram o moribundo, reconhecem o príncipe e o transportam para Togobala do Horodougou.

Ali, todos ficam inconsoláveis, porque a dinastia Doumboya se acabava .As mulheres prorrompem em altos choros e até as feras urram de angústia. Fama, no delírio da agonia, vê-se de novo envolto em seu manto branco, montado num cavalo fogoso, digno de um príncipe, como nos dias dourados da mocidade. E no meio dessa épica ilusão, o último Doumbouya expira.

"Um príncipe Malinke tinha morrido. Seguir-se-ão os dias até o sétimo dia e os funerais do sétimo; depois se sucederão as semanas e vira o quadragésimo dia terão lugar os funerais do quadragésimo dia e..."

Diante do romance dessa envergadura, mantenhamos uma atitude de respeito. Escutemos as novas vozes que vêm da África. Há nelas uma força primordial e uma grande mensagem humana. Os séculos de opressão foram incapazes de lhes infundir ódio e rancor. Elas têm a serenidade dos homens que muito sofreram, mas que sublimaram em sua revolta na reafirmação da dignidade humana e do respeito ao próximo, sob "O Sol das Independências".

1976 – n. 528 – p. 5

FERNANDO PESSOA, POETA ÉPICO-CÓSMICO (V)

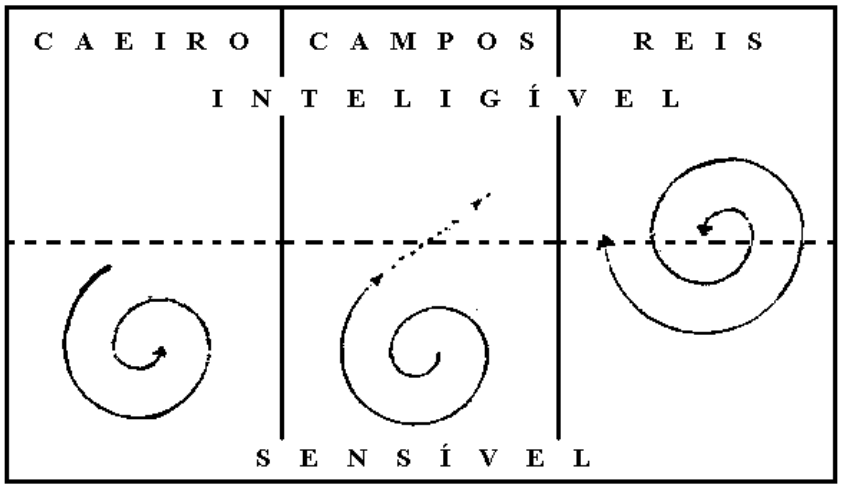
VISÃO PRAGMÁTICA DOS HETERÔNIMOS

J. Romero ANTONIALLI

Necessário é que agora façamos uma pausa para recoleção e reflexão, num movimento de síntese. Procuremos recapitular e compreender melhormente o até aqui. Acompanhamos – dentro das limitações de um trabalho que, infelizmente, não pode se realizar verso a verso – o desenrolar-se de três missões poéticas sem mensagem. Nestas missões, procuramos fixar apenas os núcleos fundamentais, em torno dos quais se armam os sub-universos (somos obrigados a assim denominar agora) poéticos de Caeiro, Reis e Campos.

Contente-nos com os arcabouços destes sistemas: eles bastarão para nos fornecer (já que um sistema é sistema e se baseia na coerência) os elementos necessários (e suficientes) para a inteligência desta parte do empreendimento confiada aos mencionados heterônimos.

Procuraremos, agora, reduzir a amplitude do papel de cada um para captarmos o essencial de sua participação na obra.



OBS.: Notar que as espirais representativas de ACe e de AdC são decididamente orientadas. Caberia, já, aqui, acrescentar que a de RR e levemente oscilante, comportando, um ligeiro afluir e refluir.

ACe – volta-se para o microcosmo.

AdC – volta-se para o macrocosmo.

RR – está no ponto de equilíbrio (levemente dinâmico) entre o micro e o macrocosmo.

Fiquemos, por entanto, assim e passemos a "explorar" ligeiramente o verdadeiro mestre, aquele que decodifica, numa perspectiva superior, os elementos pré-codificados e pré-"programados" pela nossa já conhecida tríade.

1976 – n. 528 – p. 11

MIGUEL TORGA, GRANDE PRÊMIO DA BIENAL INTERNACIONAL DE POESIA

Mercedes La VALLE

Knokke-outubro – A XXII Bienal Internacional de Poesia/1976, realizada em knokke-Lezoule (Bélgica), uma belíssima cidade de acentuado caráter flamengo, ofereceu mais uma vez ocasião para um debate profundo e produtivo, cujo tema foi: "A função social da poesia e do poeta".

Lançada pelo poeta belga Arthur Haulot em 1950, a idéia de realizar na bonita praia de knokke manifestações de altíssimo caráter literário, o primeiro encontro efetuou-se em setembro de 1952. Deste participaram 200 poetas pertencentes a 20 países de quatro continentes.

Este primeiro encontro sugeriu a fundação das "Bienais Internacionais de Poeta" interpretando assim o desejo dos participantes do primeiro encontro.

O debate poético teve, em conseqüência, uma saída mais ampla que se foi consolidando cada vez mais e despertando a atenção do mundo.

DEBATES APAIXONANTES

Da XXII Bienal deste ano participaram cerca de 400 poetas provenientes de 41 paises: da América, África, Ásia e Europa. Ótimos foram os resultados dos debates inspirados no tema: "A função social da poesia e do poeta".

No seu discurso inaugural, o poeta belga Edmond Vandereammen salientou a importância do tema escolhido e mostrou como o poeta encontra-se "engagé vis-ávis" em si mesmo e no mundo. Ele citou, por exemplo, o poeta Neruda, que soube sempre conservar o sentido da autêntica poesia.

Os debates foram apaixonantes. Eugênio van Itlerbeek afirmou que "política e poesia não representam, necessariamente, valores antinômicos e lembrou, a respeito, a poesia política e revolucionaria de Herman Gorler.

O poeta negro Edoardo J. Maunick, falando em nome de Leopold Sédar Senghor, evocou o papel da poesia nos tempos do tráfico de escravos e demonstrou que, inventando estranhas melopéias, eles conseguiram dialogar numa linguagem que seus patrões não podiam entender.

A POESIA NESTE SÉCULO ÁRIDO

O grave problema de manter viva a poesia foi examinado com muita atenção pelo poeta tunisiano Abdelaziz Kcem, pondo em relevo a sua mais profunda essência: a de ser poeta hoje numa sociedade de consumo, onde a "poesia tornou-se uma mercadoria inconsumível."

O poeta português David Mourão-Ferreira, atual Secretário de Estado junto do Setor Cultural, esta convencido de que inutilmente quiseram dissociar a poesia da vida durante a ditadura de Salazar, e foi naquele tempo que, o grande poeta português Miguel Torga reagiu contra aquele regime. "Hoje, em Portugal, – acrescentou Mourão-Ferreira – os poetas não devem mais lutar pela liberdade do espírito e a poesia vai-se inserindo cada vez mais na vida"

O “GRAND PRIX” A MIGUEL TORGA

A XXII Bienal de Knokke encerrou-se sob os melhores auspícios, atribuindo o “Gran Prix” Internacional de Poesia 1976 (100.000 francos belgas) ao poeta português Miguel Torga, nome de há muito conhecido nos meios literários internacionais.

David Mourão-Ferreira aproveitou a oportunidade da concessão do Prêmio ao seu eminente compatriota, para apresentar aos congressistas a obra e a vida de Miguel Torga: “uma das personalidades de maior relevo nas letras portuguesas, símbolo da permanecia do espírito português, tanto no seu país como no estrangeiro, num obscuro período da sua historia contemporânea.”

Nascido em 1907 numa das regiões mais pobres de Portugal, Miguel Torga emigrou, ainda menino, para o Brasil. Foi talvez essa terra que tudo transforma em imagens líricas, como a “Mãe d’ Água” que habita no fundo dos rios, ou o virgem encanto da imensa vastidão, que lhe inspiraram as primeiras palpitações de Poesia que guardou na sua alma, mesmo durante os estudos de medicina que começou no Brasil.

Regressando à pátria, conseguiu terminar seus estudos de medicina e até agora exercia (no importante centro universitário de Coimbra) sua profissão de médico, ao lado de uma intensa atividade literária no campo do romance, da poesia, dos ensaios, dos contos, do teatro. Publicou quarenta livros e também um “Diário”, escrito em prosa e versos, e que já alcançou o décimo primeiro volume. Neste livro se encontram textos de toda a espécie: desde as reflexões culturais às corajosas conquista sociais e políticas; lúcidas e pungentes observações sobre os fatos do dia ele.

David Moura-Ferreira, apresenta Miguel Torga à assembléia de literatos reunidos em Knokke, quis salientar que “a linguagem deste poeta determinou uma grande influencia sobre a poesia contemporânea de expressão portuguesa, pois a concisão do seu estilo pórtico, às vezes quase brutal mas sempre emocionante, desempenhou um papel muito importante e oportuno numa época em que a poesia portuguesa encontrava-se ainda prisioneira do verbalismo vazio e do sentimentalismo dos últimos epígonos do simbolismo.”

1976 – n. 529 – p. 10

FERNANDO PESSOA, POETA ÉPICO-CÓSMICO (VI)

O POETA NÃO OS "OUTROS"

J. Romero ANTONIALLI

> *"O que vos digo nas trevas, dizei-o às claras, e o que vos é dito ao ouvido, pregai-o sobre os telhados."*
>
> (Mateus – 10-27)

Antes de mais nada, façamos um retrospecto, relembrando algo que já afirmamos – diversos passos – sobre FP; é ele o poeta que orienta, coordena, supervisiona, toda a tarefa e conclui a *mensagem* e também a "Mensagem" (Cf. op. cit., p. 71 e ss.) de todo o heróico, épico ver neste último epíteto qualquer conteúdo pejorativo, pois todos foram poetas e grandes poetas).

Vamos agora à difícil empresa de tentar reconstruir esta mensagem. Acompanhemos, então o evoluir do fenômeno.

É ele o poeta convergente-divergente-"estático": convergente, tende para o microcosmo (o sensível, para FP); divergente, tende para o macrocosmo (o inteligível, para FP); "estático", queda a analisar o próprio processo. Mas devemos entender que todo este processo é síntese e não soma, tendo uma operação simultânea os seus componentes.

Notamos, então, em FP, um continuo *ir* (de dados sensíveis), *vir* (de dados inteligíveis) e *ir-vir* (de dados nocionais), num penoso cristalizar-se em dados de fé-razão, fé-razão, porque só subsiste nele, enquanto haja apoio do racional.

Vamos, a partir deste momento, encetar viagem, através do universo FP. Devemos, desde já, preparar-nos para o insólito, para o requinte de tomadas de posições e de "instrumentos" de especulação. Comecemos a assistir a uma tentativa de reelaboração da realidade, centrada no eu e voltada para a Realidade, tendo-se como único guia a razão.

Preliminares, faz-se necessário considerar que FP, na busca da verdade (ou Verdade), tinha como básica a premissa da unidade do Todo, o qual se manifesta em vários planos, obedecendo todo o sistema a uma série de bem determinados, as quais permitem a abordagem de realidades transcendentais, através do princípio (hermético) da antologia, a chave para VER além da inteligência (sempre a razão):

> "Um dos fins da inteligência, no exame dos símbolos, é relacionar no alto o que está de acordo com a relação que está em baixo."
>
> (Op. cit., p. 89)

E os símbolos, encontramo-los nas *manifestações* da natureza:

> "Ah! Tudo é símbolo e analogia!
> O vento que passa, a noite que esfria,
> São outra coisa que a noite e o vento –
> Sombra de vida, de pensamento.
>
> Tudo o que vemos é outra coisa.
> A maré vasta, a maré ansiosa,
> É o eco de outra maré que está
> Onde é real o mundo que há.

Tudo o que temos é esquecimento.
A noite fria, o passar do vento,
São sombras de mãos, cujos gestos são
A ilusão madre desta ilusão.
(Id., p. 454)

Notamos, neste poema, as linhas mestras do arcabouço do universo poético de FP:

1. A realidade é um eco da Realidade.

2. O que liga uma à outra é o princípio da analogia, que, estribando-se no fato de que o que captamos pelos sentidos físicos são símbolos, memórias "atávicas" de um mundo mais real, permite penetrar uma (a inteligível) pelos movimentos da outra (sensível).

3. O homem, em contato com a realidade, esquece-se da Realidade. Temos aqui a implicação da crença (que para este trabalho consideramos incidental) que podemos encontrar, de maneira mais clara, por exemplo, no verso:

   "Great antenatal flowers".
   (Id., p. 622)
4. A realidade é muito limitada: "Tudo o que temos é o esquecimento." Realmente, sabemos que aquilo que temos como real não passa de meras "decodificações" estreitíssimas daquilo que conseguimos aprender através da imanissima limitação dos sentidos.

E a ciência – tal qual a temos – baseada que é nos sentidos, não permite uma interpretação verdadeira da realidade: apenas leva ao caos, à confusão, visto que o sensível representa uma drástica redução daquilo que realmente é:

. . . . . .
"A ciência, uma fada
Num conto de louco...
− A luz é lavada −
Como o que nos vemos
É nítido e pouco!"
. . . . . .
(Id., p. 120)

Daqui , concluímos que o real é, em grande parte, oculto, e não é acessível pelas vias usuais de "experimentação". É, então, preciso haver um caminho, um outro caminho que torne possível a "decodificação", em termos racionais:

. . . . . .
"Que sei eu que abrande
Meu anseio fundo?
O céu real e grande,
Não saber o modo
De pensar o mundo!"
(Id., p. 120)

É sua preocupação, como vemos, "pensar o mundo" analisá-lo e sintetizá-lo validamente, através da razão.

Seu único guia é a razão e os olhos: uma sintetiza, os outros (poderia haver aqui uma ampliação para sentidos) analisam. Para FP, só a razão poderá resolver a grande incógnita:

"Guia-me a só razão.
Não me deram mais guia.
. . . . . .
Deu-me olhos para ver (Deus)
. . . . . .
Se ver e enganar-me,
Pensar um descaminho,
Não sei, Deus os quais dar-me
Por verdade e caminho."
(Id. p. 159 e 160)

Entretanto, a razão, por ser discursiva e tendentemente analítica, freqüentemente se perde no caos dedáleo que ela mesma elabora, o que atira ao poeta em intermitentes crises de desespero:

"Saber? Que sei eu?
Pensar é descrer."
. . . . . .
(Id., p. 119)

A atividade racional opõe-se à fé, e o poeta, essencialmente guiado pela razão, caminha aos tropeços, procurando colocar em padrões de definição "computáveis", elementos vislumbrados fugazmente pela intuição:

"Passava eu na estrada pensando impreciso,
Triste à minha moda."
. . . . . .
(Id., p. 512)

Às vezes, consegue separar-se do frio racionalismo, chegando a estabelecer, como itens de fé, assertivas confortadoras:

. . . . . .
"A terra é feita de céu.
A mentira não tem ninho.
Nunca ninguém se perdeu.
Tudo é verdade e caminho."
(Id., p. 161)

Ainda aqui o primeiro da antologia (como é ele importante!). Consideramos, além disso, que esta faceta (conforto) representa apenas uma estase (e não êxtase!) no processo a que se submete de, espontaneamente, oscilar de um pólo a outro, num conflito de inesperáveis conseqüências: ora crê: a fé visita-o., acalma-o, retempera-lhe as energias; ora descrê (ou mal descrê): a razão avassala-o, oprime-o;

"Nesta grande oscilação
Entre crer e mal descrer
Transtorna-se o coração
Cheio de nada saber;"
. . . . . .
(Id., p. 537)

E o seu coração – elemento importante na dinâmica da temática – tem, como veremos, um papel preponderante na sua vida reduzida a sonhos, a tentativa de "capturar" e transformar em código a atmosfera onírica dos cambiantes coruscares da intuição. E os momentos de desconforto, assim advindos, fazem-nos indagar acerbamente:

. . . . . .
"Por que fiz eu dos meus sonhos
A minha única vida?"
(Id., p. 152)

A já referida oscilação de atitudes manifesta-se numa ambivalência que há de se refletir, necessariamente, no problema nuclear de sua temática; a escavação do *eu*, que se mostra, quando menos, bipartido em duas realidades "polares", que a principio, distinguiremos assim:

a) uma, a lembrança, a recordação, a reminiscência, e que se confunde com uma realidade dele mesmo no passado:
b) outra, que coincide com aquilo que é (ou esta) em vigília:

"Minha alma sabe-me a antiga
Mas sou de minha lembrança,
Como um eco, uma cantiga.
Bem sei que isto não é nada,"
. . . . . .
(Id., p. 521)

Há entretanto, um artigo de fé que se torna a base de todas as suas especulações. Não no fora, sua obra estaria fadada ao malogro total: "A terra é feita de céu." (Citado la acima).

E porque pode caminhar, vai aprofundando-se:

"Meu pensamento é um rio subterrâneo.
Para que terras vai e onde vem?
Não sei... Na noite em que o meu ser
[o tem
Emerge dele um ruído subitâneo

De origens no Mistério extraviadas
De eu compreendê-las..., misteriosas fon
[tes
. . . . . .
É a idéia de uma pátria anterior

À forma consciente do meu ser
Dói-me no que desejo, e vem bater
20. Como uma onda de encontro à minha
[dor.

. . . . . .

Como um eterno rio indescoberto,
Mais que a idéia de rio, certo e abstra
[to
E para onde é que ele vai, que se
[extravia
. . . . . (?)

Não sei ... Eu perco-o ... E outra vez
[regressa
A luz e a cor do mundo claro e atual,
E na interior distancia do meu Real
Como se a alma acabasse, o rio cessa..."
(Id., p. 122 e 123)

Este poema deveria ser transcrito na integra, tal a sua importância. Contentemo-nos com o acima e teçamos algumas considerações que julgamos pertinentes. Temos, notamo-lo, o pensamento figurado como um rio subterrâneo que liga duas terras, duas realidades, dois planos: um atual (aquele correspondente ao consciente do ser e que se volta para os estímulos nítidos do sensível: "A luz e a cor do mundo claro e atual"); outro, identificado com uma anterioridade do ser (aquele correspondente ao inconsciente do ser e que se volta para a noite, para o sono, para a indeterminabilidade, para a inapreensibilidade).

Para FP, o pensamento é rio, uma realidade que comporta não só a razão (que se reporta ao dia), como também a intuição (que se reporta à noite}. Isto, o pensamento, uma entidade abstrata, pela qual o ser pode transportar-se a realidades bastantes anteriores, dentro de certas condições. Ou pode fixar-se na consciência do momento presente. Veremos, a seu tempo, que esta realidade aqui nomeada *pensamento* é bem mais vasta do que sugere à primeira vista, merecendo ulteriores considerações.

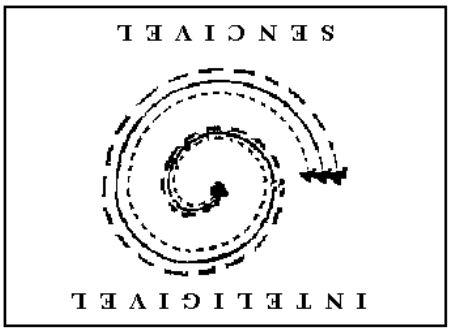
Resumamos:

1. pelos sentidos, ele vem sobre o presente;

2. pela intuição, ele vai para o passado (ou a-tempo);

3. pela razão, ele oscila entre o presente e o passado (ou a-tempo) e procura reelaborar a síntese do todo.

Percebemos aqui a posição de síntese de FP, com relação aos heterônimos e que pode ser assim esquematizada:



Obs: Devemos considerar as três espirais como sobrepostas, sendo que:
uma (a em linha pontilhada) é divergente:
outra (a linha cheia) é convergente:
a outra (a em linha pontihada-interrompida) é convergente-divergente, vale dizer, *oscilante*.

1976 – n. 530 – p. 05

JOAQUIM PAÇO D'ARCOS E OS "POEMAS IMPERFEITOS"

Maria José de QUEIROZ

Joaquim Paço D'Arcos, a quem o culto da prosa levou a declarar-se "prosador impenitente", também é poeta. "Ao acaso das emoções e dos encontros com a vida e com a morte", confessa. "Não há estados de alma, pergunta para justificar-se, em que, fatigados de erguer mundos de ficção, nos refugiamos no nosso próprio mundo interior?" Nesse caso, cabe-nos explicar; a linguagem da prosa, excessiva na sua transparência, crua no seu impudor, não aparece oferecer-lhe agasalho ao sentimento. Ao escritor, habituado a dela se servir para referir-se às suas personagens, para urdir o enredo das suas paixões, aborrece empregá-la no desabafo íntimo, no tom menor da confidência. Daí, o exercício poético: o recurso revela-nos "outro instrumento de expressão, outra fala que não aquela em que escuta a confissão dolorida" (1) das criaturas fictícias.

Poemas Imperfeitos chama Paço D'Arcos a sua coleção de versos. *Imperfeitos* porque inacabados, no verdadeiro sentido do termo? *Imperfeitos* porque o autor se esquiva, defensivamente, a toda critica? Ou *Imperfeitos*, talvez, porque o poeta julgou atribuir-lhes função alheia aos seus princípios? Imperfeitos, na intenção ou no pretexto, na sua origem ou nos seus fins, os poemas desse "prosador impenitente" desempenham, perfeitamente, na sua obra, o intervalo de recolhimento, o retiro do "*mundanal ruído*" a que obriga a trama do romance. E mais: no seu inquieto deambular pelo mundo, são eles que nos situam dentro da sua realidade pessoal, o Eu na circunstância, permitindo-nos distinguir, com nitidez, Paço A'Arcos, o escritor, de Paços D'Arcos, o homem. O menino prisioneiro do passado, submerso em memórias confusas e formas vagas (2), é nesses poemas que o recuperamos. O medo da solidão, a fria dor da ausência que tanta vez visitam as suas personagens, ei-los dedilhados nos seus versos tímida mas efetivamente (3). A monotonia dos dias – na passagem de verão ou de inverno, chuva ou neve – (4), o dilaceramento interior, entre o *Eu* e o outro, a circunstância por testemunha (5), sentimento que habituáramos a ver, principalmente, nas suas personagens femininas, a sua senha esta ai – im-perfeita, não acaba, apenas insinuada, mas esta, irrecusável. A angústia do desejo, a exaltação dos sentidos comparecem nas suas confidencias poéticas (6) numa emoção contida que as páginas de ficção diluem e dissipam. Amor e morte. Sem dúvida. Repetimos Leopardi. Tantas mortes nos seus enredos, anunciadas aqui, no primeiro ensaio literário do menino que "ao cabo da história ficou só, sem saber quem mais matar, nem quem mais fazer..." (7) Tantas mortes permeadas à sua vida que os mortos o acompanham nas evocações. Os mortos que, nos limites flutuantes do tempo, entrelaçaram a sua vida a vida do escritor, aqueles cujo olhar efêmero, numa sala de museu (8), acorrentaram-no às suas inquietudes, e aqueles, ainda, cuja lembrança se prende à história, e a ele se uniram em cativeiro (9)...

É impossível prescindir dessas confissões para entender o "prosador impenitente". O caráter das suas personagens, o seu comportamento, a sua visão do mundo delineiam-se na dicção espontânea, e sem censura, dos *Poemas Imperfeitos*. Tome-se a esmo um dos seus capítulos. Facilmente se comprovará que Paços D'Arcos, o novelista, "*después de mucho, después de vagas leguas*, como dizia Neruda, *confuso de dominios, incierto de territorios, acompañado de pobres esperanzas* [...] y desconfiados sueños", (10) descobriu sob as asas da poesia o domicilio da serenidade: a forma de fuga, imperfeita talvez, mas eficaz sempre, onde instalar os ombros cansados do adejar incessante da ficção.

NOTAS:

1. Cf. Introdução aos *Poemas Imperfeitos*. Lisboa, Edições SIT, 1952, p. 5-7.

2. “Mas o menino ficou prisioneiro no navio,/ Porque o mar encapelado podia tragar o menino./ E depois disso ele ficou sempre prisioneiro,/ Para que os mares encapelados não o tragassem./ Mas não foi mais do navio que ficou prisioneiro,/ Foi daquelas praias vistas a distância quando era pequenino,/ Daqueles vultos vistos a distância,/ Da vida,/ Do mundo,/ De si próprio”. (“Primeiras praias de África visionadas...” in *Poemas Imperfeitos*, cit., p. 15).

3. “Medo é este pavor de que tu partas/ e me deixes só” (“Medo...”, Id., *ibidem*, p. 26).

4. “A neve cobrindo o parque,/ Cai fora e dentro de mim./ Leio livros que não me pertencem,/ Vivo uma vida que não me pertence./ Saudades do que fui, do que não sou, do que hei-de ser...” (“Saudades do que fui, do que não sou, do que hei-de ser...”, *Id., ibid*., p. 33).

5. “Só nada dentro de mim funde com coisa alguma,/ Nem com a saudade,/ Nem com o desejo,/ Nem com a carne da tua carne,/ Nem com a sombra da tua sombra” (Cidade irrequieta entre a montanha e o mar”, *Id., ibid*., p. 38).

6. “[...] ao sol escaldante do dia,/ Queimava-me de novo,/ em ardência e secura,/ A sede do teu corpo,/ Até que a noite voltava/ [...] / E na esteira gasta/ O teu corpo nu/ Voltava a ser/ Uma serpe negra...” “(Negra que vieste da senzala...”, *Id., ibid*., p. 43).

7. “Quando o escritor surgiu a escrever uma novela...” (*Id., ibid*., p. 53-54).

8. “Retrato de Mine. Gautreau, na *Tate Gallery*”, *Id., ibid*., p. 117-120.

9. “Santa Helena do longo cativeiro/ E das gravuras da Rive gauche:/ “Paixão e morte de Napoleão Primeiro”./ É a mesma esta atmosfera úmida e peganhenta,/ Igual o cenário, igual a tormenta? Que pesa sobre o mar e sobre nós:/ Igual ao ar morno que se respira/ E a nostalgia doutros cativeiros/ Em que não seja de chumbo este céu de mortalha/ ...” (A “nostalgia doutros cativeiros”, Id., ibid., p. 114).

10. Pablo Neruda, “Sonata y destrucciones, in Residencia en la tierra. 3a. ed., Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., p. 51.

1976 – nº 533 – p. 04-05

FERNANDO PESSOA, POETA ÉPICO-CÓSMICO (VII)

SOMANDO O EU

J. Romero ANTONIALLI

Após as últimas especulações, que se nos figuraram necessárias para melhor entendermos a estrutura do "instrumento" estético pessoano (e assim também a sua obra), voltemos ao núcleo da questão: a indagação sobre o *eu* (aqui empregamos a palavra despida de qualquer conotação pessoana ou quejanda, e, sempre que estiver assim grafada com grifo, assim deve ser entendida).

Fazendo evoluir esta primeira tomada de consciência, FP atinge, aprofundando suas "escavações", ou melhor, auto-"escavações", a noção da multiplicidade do *eu*, o qual deve se politomizar em diversos planos na realidade:

. . . . . .
"Serei eu, porque nada é impossível,
Vários trazidos de outros mundos, e
No mesmo ponto espacial sensível
Que sou eu, sendo eu por star aqui

Serei eu, porque todo o pensamento
Podendo conceber, bem pode ser,
Um dilatado e murmuro momento,
Dos tempos-seres de quem sou o viver?"
(Id., pág. 159)

Levado pela efervescência frenética da fantasia-pensamento, que tudo pode conceber, queda assombrado das possibilidades de ser e de existir do ser, vislumbrando o *eu* como mera projeção limitadíssima de uma realidade assustadora e inconcebível...

Mas, ainda uma vez, faz-se mister recuar, para retomar o caminho, antes de adentrar a curva do Impossível (em que seu grande amigo e grande poeta se embrenhou, irreversivelmente) e, assim, procurar equacionar – ainda que em escala limitadíssima – o mistério do eu, recoberto de densas trevas:

. . . . . .
"Que destino continuo se passa em mim na
[treva?
Que parte de mim, que eu desconheço, é
[que me guia?
. . . . . .

Mas o consciente de mim é o esboço im-
[perfeito
Daquilo que faço e que sou: não me iguala.
. . . . . .
Passo, mas comigo não passa um eu que
[há em mim.
Quem sou, senhor, na tua treva e no teu
[fumo?"

(Id., pág. 130)

Notamos dos versos acima, que o poeta, em sua busca, intui a existência de pelo menos, dois níveis do *eu*: a) o consciente do *eu*; b) uma parte inacessível ao consciente, que – guia – é o elemento permansivo do *eu*.

É verdade que esta posição conquistada não conforta, uma vez que não lhe permite situar-se racionalmente, dentro do plano global da Obra: “Quem sou senhor (sie), na tua treva e no teu fumo?”. Notamos, acima de tudo, um desencontro entre o eu e o Eu.

Contentemo-nos, por enquanto, com estes dois níveis, que, considerados isoladamente, seriam estanques e, assim, cercearam qualquer pretensão a ulteriores indagações, tornando-se definitiva a angústia latente neste desabafo:

. . . . . .
“Fechai-me os olhos, toldai-me a vista da
[alma!
Ó ilusão! se eu nada sei de mim e da vida,
Ao menos goze esse nada, sem fé, mas com
[calma,
Ao menos durma viver, como uma praia es
[quecida...”
(Id., ibid.)

Desacoroçoar-se, sim; entregar-se nunca! Imperioso é que se avance: necessário torna-se um aprofundar-se mais drástico. Há-o? A peregrinação deve ser reencelada:

“Entre o sono e o sonho,
Entre mim e o que em mim
É o quem eu me suponho,
Corre um rio sem fim.

Passou por outras margens,
Diversas mais além.
Naquelas várias viagens
Que todo o rio tem.

Chegou onde hoje habito
A casa que hoje sou.
Passa, se eu me medito;
Se desperto, passou.

E quem me sinto e morre
No que me liga a mim
Dorme onde o rio corre –
Esse rio sem fim”.
(Id., pág. 171)

Na primeira estrofe, temos duas séries de realidades que deveriam corresponder-se, pelo principio da analogia:

a. sono sonho
b. o que em mim é o quem eu me suponho.

Raciocinemos:

1. o *sono* precede o *sonho*. O rio esta entre;
2. *o que em mim é*: a essência ultima do *eu* e que se identifica com o *sono* (temos, em ambos, inconsciência);
3. *o quem eu me suponho*: o eu sobre o qual eu exerço uma forma nebulosa de consciência ("suponho") e que se identifica com o *sonho*;
4. *rio*; o elemento que liga as duas realidades imediatamente referidas acima; é intermédia e corresponde ao subconsciente (Cf. o "rio subterrâneo", citado lá acima).

Do exposto, concluímos aprofundando a investigação, que o *eu* apresenta não duas, mas três "manifestações":

a. *o sono, o que em mim é, o inconsciente, o todo* (o que é) *no eu* (em mim). Como recurso explanatório, convencionemos que esta manifestação seja a *individualidade*, aquilo que faz com que o indivíduo seja ele mesmo, independentemente de qualquer *contingente*;

b. *o sonho, o quem eu me suponho, o consciente,* o indivíduo como ponto centrado de uma consciência obnubilada, o *eu no eu*. A esta manifestação referir-nos-emos como *personalidade*, aquilo que faz o indivíduo *sentir-se* ele mesmo, no *contingente*, isto é, considerando-se as coordenadas limitativas de tempo e espaço

c. *o rio, o subconsciente, o eu no todo*. Esta manifestação será referida como *anima* (e não *alma*, que havemos de examinar, brevemente), uma realidade bastante complexa que suporta a vida e o viver e que se verifica, tendo por ponto de partida e corpo, o veículo físico, e, por ponto de chegada, a Meta ... a que nunca se chega...

Do verso: "Passa, se me medito", posso inferir jue o rio passa, manifesta-se em seu *devir*, através de um suporte que, ligando o sensível ao inteligível, apresenta-se realidade fugaz: a *intuição*.

Do verso "Se desperto, passou.", deduzimos que o rio, no momento de despertar (para o sensível), em busca de apoio sólido, palpável, passou, não é mais captável. Isto ocorre pela influência de um outro suporte: a razão.

Mas há um terceiro suporte para o rio, suporte este cuja existência podemos detectar através de analise dos versos 13 a 16, ou mais particularmente:

1. "E quem me sinto e morre": aquele que me sente, isto é, que tem a habilidade de sentir (através dos sentidos e, sobretudo, dos sentimentos) a mim mesmo, está falando a morrer, a deixar de existir. Chamemo-lo de *coração*.

2. "No que me liga a mim": naquilo que me liga a mim, isto é, no nexo que há entre o coração e a *alma*. (A palavra *alma*, assim grafada em itálico, deve ser entendida como aquilo que, em termos de auto-consciência, essencializa o homem, podendo ocupar no curso de sua evolução diversas "posições" no infinito caminho da perfectibilidade. É, então, aqui um termo despido de condicionamento de qualquer ordem (a não ser este, claro!).

Relacionamento 1. e 2., concluímos: o *coração* no nexo (no momento em que se transfere para) ele mesmo e a *alma*. Então, o coração tem uma missão, grosso modo, a de Alberto Caeiro, se considerarmos o seu sentido centrípeto, convergente: a de armazenar dados sensíveis e sentimentais, a partir de experiências efetuadas na realidade (relativa).

Se, por outro lado, considerarmos que para haver o *vir*, é necessário, antes o *ir*, compreenderemos que a missão do *coração*, pelo seu projetar-se no sensível, tem muito da de Álvaro de Campos. Seriam, então, Caeiro e Campos as duas faces complementares do *coração*.

3. "O coração dorme onde o rio corre", isto é, não tem consciência de sua transitoriedade. E desejável é que assim seja, como veremos, oportunidade.

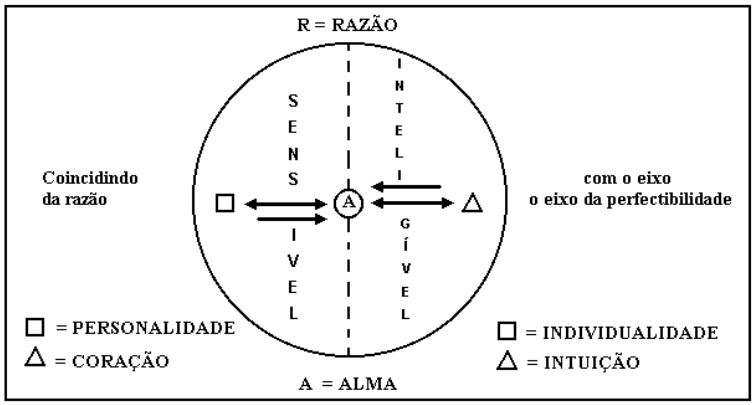
Recapitulemos os resultados das últimas "escavações".

A *alma* "Minha alma é indistinta./ Não sabe o que quer." (op. cit., pág. 147)) é uma realidade indistinta (porque complexa), que, sendo o verdadeiro núcleo do *eu*, é também o ponto onde se concentram as *potencialidades* atuais (ou atualizadas) da tríade: *personalidade, anima e individualidade*.

Vimos que a anima, por sua vez, apresenta três veículos:

1. a *intuição* (que só opera no inteligível);
2. o *coração* (que só opera no sensível);
3. a *razão* (que consegue operar em ambos os meios).

Esquematizemos, ainda uma vez, procurando representar uma *alma* em equilíbrio, isto é, ocupando uma posição em que o indivíduo experimentasse ligeiríssimos altos e baixos, espiritualmente. [ilegível] porque estaria sujeito a levíssimas oscilações [ilegível].



Examinando o esquema, notaremos que os valores *coração* e *intuição* são inversamente interdependentes: à proporção que o ponto A (= alma) se desloca no eixo da perfectibilidade, no sentido da individuabilidade, há um aumento da área de ação do *coração* e uma diminuição da *intuição*, até um momento em que a *alma* perde o contacto com a sua mesma essência (o todo no eu) e temos o crápula ou ... o demente, na medida em que a razão consciente tende para zero, devido aos caos laborado pelo entrechocar-se frenético de sensações e sentimentos, oriundos dos excessos do *coração*.

No sentido contrário, teremos o tender para o santo, para o ungido, em que a razão se transmuta em intuição, provocando-se uma expansão ilimitada da consciência; o ser, finalmente, senta-se à direita de Deus Pai Todo-Poderoso ...

(*) Não nos esquecemos de que Plantão concebia a realidade sensível como mera projeção esmaecida de uma outra mais rica e de que FP, sendo gnóstico, como ele mesmo se declara: “Cristão gnóstico, e, portanto, inteiramente oposto a todas as Igrejas organizadas, ...” (In “Vida e Obra de Fernando Pessoa”, João Gaspar Simões. Pág. 362; apud “Fernando Pessoa – poesia”, Nossos Clássicos, Agir Editora, Rio, 1970), forçosamente haveria de esposar as idéias básicas do filósofo, cujo mestre tanto enfatizou a gnose, como recurso eficacíssimo para se chegar ao auto-conhecimento e, ipso facto, ao conhecimento.

E o consciente insere-se neste contexto, mergulhado que seria no plano da ilusão:

“Neste mundo em que esquecemos
Somos sombras do que somos”
. . . . . .
(Id., pág. 178)
. . . . . .
“Mas eu, fechando no meu sonho,
. . . . . .
Cadáver da vontade feita,
Mito real, sonho a sentir,”
. . . . . .
(Id., pág. 508)

Como percebemos, o *coração* é parte de uma realidade mais vasta. Se a realidade mais vasta (o rio de *três* margens) é um dos elementos do nexo, é o também o *coração*, obvio. (Cf. GRÁFICO Nº 3, onde: C + I + R = anima.)

1977 – nº 537 – p. 10

AUTOPSICOGRAFIA

J. Romero ANTONIALLI

FERNANDO PESSOA POETA ÉPICO-CÓSMICO (X)

Muito já se escreveu e se disse sobre um dos poemas mais famosos e citados de Fernando Pessoa "Autopsicografia".

Não poderíamos nos furtar a, depois de penetrar (levemente embora) a estrutura-teor do universo do A., deixar aqui a nossa posição, que procuramos tornar coerente com tudo o que se expôs.

Antes, entretanto, de passarmos a análise e interpretação do poema mencionando, cumpriria – à guisa de posfácio – referir o método de que nos valemos em nossas especulações. A ele, permitam-me designá-lo de "escavação ingênuo-maiêutica".

Procuramos alicerçar este instrumento em uma atitude em que houvesse, por parte do interpretador, um grau, sempre mais elevado, de simpatia, requinte, descondicionamento, isenção de ânimo, humildade e... unção.

De simpatia, pois é importante que procuremos nos sintonizar com o estado de espírito do autor, com o seu conteúdo vivencial-espiritual. Ou no dizer de Fernando Pessoa:

"Tem o interprete que sentir simpatia pelo símbolo que propõe interpretar. A atitude [ilegível], a irônica a destocada,- todas elas privam o interprete da primeira condição para poder interpretar".

(Apontamento publicado pela primeira vez in op. cit.. p. 69).

De requinte, pois é preciso estar preparado para o totalmente novo, para o inesperado, para o insólito. O obvio deve estar pronto para ceder o lugar ao especulativo.

De descondicionamento, pois é preciso, às vezes abandonar ou recatar certos dados e informações legadas pela tradição.

De isenção de ânimo, pois tanto a atitude de pronta aceitação como a de sistemática prevenção devem ser deixados de lado. A regra é nada aceitar ou relutar, sem que haja o magistério da razão e da reflexão.

De humildade, pois é preciso assim como há os que não nos entendem, assim também há os que NÓS não entendemos.

de unção...

0-0-0-0-0-0

Vejamos, agora, o texto, na íntegra.

AUTOPSICOGRAFIA

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,

Na dor [ilegível] sentem bem,
Não as duas que ele teve
Mas só as que eles não têm.

E assim nas calhas da roda
Gira, a entender a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama o coração.

(Op. cit., p. 164 e 165)

Procuramos aplicar ao poema a abordagem "ingênuo-maiêutica". (As perguntas-base ficam subentendidas)

1º *estrofe*

(versos 1 e 2):
a. O poeta finge.
b. O poeta finge em um grau elevadíssimo (insólito).

(versos 3 e 4)
c. O poeta sente (realmente) uma dor.
d. O poeta sente a dor real como dor fingida.

Portanto, o poeta transmuta sua *dor real* em *dor fingida*, num processo de sublimação, processo este que à sua faculdade de fingir.

Sente ele, então, duas dores, perante a dor:

I. a dor real (no sensível);
II. a dor fingida (no inteligível).

É esse – releva ressaltá-lo um dos mecanismos mais freqüentes na estética pessoana, tendo ele origem em sua requintada cosmopatia. Podemos chamá-lo de *desdobramento*. Vejamo-lo em atuação neste passo:

"Brincava a criança
Com um carro de bois.
Sentiu-se brincando
E disse, eu sou dois!

Há um a brincar
E há outro a saber,
Um vê-me brincar
E outro vê-me a ver".

(Id.. p. 510)

Há aqui, na verdade, um *desdobramento*, seguido de um *redesdobramento*.

Vejamos: na criança há duas consciências: a que se ocupa do *brincar* (consciência física) e a que se ocupa do *sentir-se brincar* (consciência reflexiva). O processo complica-se, visto que há, num estagio ulterior mais profundo, aquele que se vê a ver brincar ....

Voltando, após este parêntese, que se nos figurou necessário (como documentação validadora de raciocínio), ao poema em tela, temamos, esquematicamente:

sublimação
DOR SENTIDA _____ DOR FINGIDA
(no real) (no inteligível)

2º estrofe

(verso 5):
Num poema há aquele que escreve (o codificador) e os que lêem (o elemento decodificador). Podemos, então partir da premissa de que o poema é uma *expressão* (exteriorização) em busca de *comunicação* (comunhão) e estabelecer que, neste processo, o poeta se relaciona com o leitor que, ao decodificar

(verso 6):
a dor lida (já sublimada e codificada), ente de maneira categórica, indutível,

(verso 7):
não as duas (a real e a fingida) que passaram pela experiência do poeta;

outrossim, não na sente, sequer, como

(verso 8):
nenhuma dentro as que ele, leitor, possa ter ou possa ter tudo, no real ou no inteligível "(no seu "fungível").

Assim, o leitor, o decodificador, diante da dor codificada (no inteligível); decodifica-a, não atingindo nenhuma das duas dores originais, nem conseguindo (pois ele sente que isto seria impossível) identificá-la com alguma que tenha lido. Vale dizer: o leitor recodifica-a novamente. Há, então, uma como ulterior sublimação da do...
Teríamos, agora:

I. a dor real (no sensível) do poeta;
II. a dor fingida (codificada) (no inteligível) do poeta;
III. a dor fingida-fingida (decodificada-recodificada) (no inteligível) nem do poeta, nem do leitor.

Ou esquematicamente:

sublimação sublimação
DOR REAL _____DOR FINGIDA _____ DOR FINGIDA-FINGIDA
(no sens.) (no intel.) (in abstracto)

3ª estrofe
Antes de passarmos à sua analise, examinemos algumas expressões, aplicando-lhes o principio da analogia, procurando atingir, pelo que está *em baixo* (o denotado), o que está *em cima* (o conotado):

- *calhas de roda* – corresponderiam ao conteúdo semêmico de *trilhos*, isto é, caminhos que levam a um determinado lugar. Dariam, então, a idéia de pré-destinação, fatalismo. Uma concepção fatalista da existência?;
- *gira* – rodopia, descreve um movimento circular; rodopia, agita-se vertiginosamente, mociona-se, emociona-se, comociona-se. Esta última associação leva-nos à idéia de *sentimentos* (em oposição a *razão*);
- *comboio de corda* – série de carros arrastados por um elemento motor, no caso, a corda. Se *comboio de corda* corresponde a *coração* (cf. versos 11 e 12), temos através de uma operação analógica;
- *comboio* – carros arrastados (puxados, tirados): sentimentos, anseios, esperanças, preocupações, recordações, que o homem arrasta, através de e em o coração, peia existência em fora;
- (de) *corda* – elemento que impulsiona, *durante certo lapso de tempo*, tendo, previamente, sido impulsionado. E aqui fica uma pergunta latente, angustiante: impulsionado por quem ?
  ... e sem resposta...;
- *a entender* – para entender, ocupar, fornecer elementos, dados, para. Haveria, é verdade, paralelamente, sugerida a idéia da diversão, de entretenimento, que, conquanto válida, menos pertinente. Entre ler, entre outros significados, tem o de manter, conservar. Daqui podemos derivar fornecer alimentos ou elementos de manutenção para. E, por generalização, teríamos: fornecer algo (aquilo que o coração pode oferecer (CI. item *comboio* acima), no caso, sentimentos ou dados sentimentais) para;
- *assim* – desta maneira, da maneira apresentada nas estrofes 1º e 2º, girando, o coração (através dos sentimentos, do sentir) gera a dor no nensivel.

Após esta "escavação" final, podemos concluir.

A dor gerada no sensível é manipulada, remanipulada, re-remanipulada (etc.) pelo intelecto, que a sublima cada vez mais. Resulta o intelecto, ao cabo, é o que recebe as honras, e o coração fica "esquecida", abandonado, nero auxiliar ou joguete ou bufão da razão.

O coração, vemo-lo, está predestinado, inexoravelmente, a desempenhar o seu papel, que é fornecer dados à razão. E tal qual um comboio de corda, um dia, quando tiver cumprido sua missão, na grande comédia épico-trágica da vida, ele deixará de funcionar, de existir...

BIBLIOGRAFIA

A que apresentamos é pobre, porque, para podermos penetrar superficialmente, embora, o universo *FP*, parece-nos adequado e coerente estabelecer como guia as indicações fundamentais fornecidas pelo Poeta e a razão (e lampejos de intuição).

Ao demais, procuramos adotar:

- de Caeiro, o *incondicionamento* (ou *descondicionamento*);

- de Campos, o *viver* (ou procurar viver) o todo que é a obra;

- de Reis, o *oscilar*, a preocupação de "feed-back".

1. Pessoa, Fernando – *Obra Poética*, Biblioteca Luso-Brasileira, Companhia Aguiar Editora, Rio, 1965.

1. A Bíblia Sagrada – Traduzida por João de Almeida, Imprensa Bíblica Brasileira, Rio, 1972.

É evidente que neste trabalho nos servimos de técnicas estruturalistas, mas o fizemos de uma maneira pragmática, essencialmente teleológica, sem nos preocuparmos com a rica flora terminológica do estruturalismo: a nós, o mais importante era – e é – o resultado da pesquise, o edifício e não exatamente os andaimes...

1977 – n. 550 – p. 8

DAS FIGURAS OLÍMPICAS DE OS LUSÍADAS

Luiz PIVA

Das presenças olímpicas de Os Lusíadas despertam de imediato nossa atenção as figuras de Vênus e Baco. Estas nos são apresentadas por Luis de Camões no inicio do poema, quando, em Concilio, um se declarava a favor , e outro contra os Portugueses. Estas figuras pertencem ao maravilhoso pagão, e a presença deste torna-se necessária não só por construir deleite, mas principalmente por causa das própria orgânica de Os lusíadas.

1- Vênus

Sendo Vênus o primeiro momento de revelação feminina em Os Lusíadas, ocorre-nos indagar de sua origem. Das diversas deusas portadoras do nome Vênus que a Antiguidade conheceu, firmaram-se na tradição mitológica duas: uma, carente de mãe e filha do céu, denominada Celeste, e outra, mais jovem, filha de júpiter e de Dione, a popular. Qual delas se faz presente no poema de Camões? Há sensíveis divergências entre os intérpretes, optando de Dione(1). Na verdade, um pequeno exame do texto camoniano demonstra-se que, embora o poeta se refira de diferentes modos a Vênus, entende sempre a mesma deusam simultaneamente marinha e popular, deusa, simultaneamente marinha e popular, deusa de formosura e dos prazeres, mãe dos amores, das graças e dos risos. Em Camões, a obra lírica e épica, reconhece Teófilo Braga que " A Vênus itálica se identificara com a Afrodite helenofenicia, a Vênus hetária e Dea-Meretrix, tal como só a conheceu a renascença".

Também não há acordo quando ao significado de Vênus no poema, Frei Marcos de S. Lusíadas via em Vênus a representação do Anjo bom, que fora dado por guia da armada lusa. Tempos depois, Faria e Souza veria na protetora dos portugueses e representação da igreja e da religião Católica. Das interpretações mais recentes, lembraríamos o estudo de Walter, And Interprelation of the role of the supernatural in Os lusíadas, em que o a defende a tese de que entre o mundo humano da viagem de gama e a história de Portugal, e terceiro mundo baseado na teoria das formas ou idéias de Platão. Este terceiro mundo daria um novo sentido ao mundo dos homens e ao naturais, há na estrutura mitológica do poema e de forças maléficas. Em Os Lusíadas, o maléficas. Em Os lusíadas, o mal, representado por Baco, é posto contra o bem, representado por Vênus.

Vênus, além de guarda dos Portugueses, surge no poema como Amor e Beleza. No Concílio Olímpico toma ela posição contra Baco, que se manifesta contrário a determinação de júpiter de das guarida aos Portugueses no litoral africano, para que, refeitos dos trabalhos do mar, possam chegar a Índia. A partir daqui tem início o enredo poético entre as duas deidades. Vênus auxilia, Baco atrapalha, as causas por que Vênus se torna a advogada dos portugueses é por se semelharem com os Romanos na valentia e no valor guerreiro, pela semelhança dos idiomas e por lhe constar com a certeza do fado, que será tida em muito apreço nas regiões que os portugueses conquistarem. Estas causas são apontadas pela própria Vênus no canto IX:

“Porque das Parcas sei, minhas amigas,
Que me hão-de venenar e ter em preço;
È porque tanto imitam as antigas
Obras de meus Romanos, me ofereço
A lhe dar tanta ajuda, em quanto posso,
A quanto se estender o poder nosso”(est.38).

Assumindo o encargo de proteger Gama e seus homens, Vênus nunca os desamparará nos momentos mais difíceis da longa jornada. A primeira intervenção junto aos navegantes lusos se dá em Quiloa, quando, para salvar a frota das insídias mouras, com o auxilio dos ventos, recoloca as naus na rota certa. Ao se aproximarem de Mombaça, os portugueses são novamente salvos por Vênus, que os livra de emboscadas urdidas por Vênus, que os livra de emboscadas urdidas por Baco. Suspensa no azul das vagas, convoca as Nereidas e desvia a frota para Melinde, antepondo-lhe a rija proa o frágil peito das ninfas. Logo mais, atendendo ás súplicas que Gama dirige a Deus, parte ela á procura de Júpiter. O Poeta no-la ostenta em toda sua bela nudez:

“ os crespos fios de ouro se esparziam
Pelo colo que a neve escurecia;
Andando, as lácteas telas lhe tremiam,
Com quem Amor brincava, e não se via” (II, 36).

Neste esplendido estado empenha todos os seus encantos com o pai divino, apresentando-se num misto de astúcia e de meiguice. Ralha, queixa-se, ri e chora ao mesmo tempo. Vale-se dos prejudicados físicos para alcançar o que deseja.E o próprio Júpiter sente as influências irresistíveis da deusa a quem não pudera resistir Vulcano. Camões dá a Vênus um papel grandemente feminino: pede rogando.

As dificuldades, todavia, não haviam cessado. No canto sexto, torna-se necessária nova intervenção. Reboam os mares procelosos, baqueiam as árvores, troveja, e os clarões rasgam a noite. Os marinheiros desesperam. Não tarda, porem, em cintilar no horizonte a estrela amorosa. Segue-se a intervenção de Vênus, e os mares são acalmados.

As intervenções da protetora dos portugueses são rápidas, eficazes, e acontecem no momento oportuno. O comportamento de Vênus caracteriza-se pela serenidade.

Após o canto sexto, a impressão que temos é de que Vênus abandona os seus protegidos, pois não acode os navegantes quando estes , desembarcados na índia, se vêem em dificuldades. Entretanto, não podemos deixar de observar que Vênus assiste a Vasco da Gama quando este se dirige ao Samorim:

“Com seguro crédito alcançava,
Que Vênus Acidália lhe influía,
Tais palavras do sábio peito abria” (VIII, 64).

A quase ausência de Vênus nesta altura do poema talvez se prenda à cronologia da composição e à própria orgânica do poema. Sabemos que os dez cantos de Os lusíadas foram escritos em tempos e lugares diferentes. De outro lado, nota-se que a tônica épica, na conjunção do plano terreno com o plano olímpico, declina praticamente com o sexto canto, e que daí para frente a obra se torna mais presa à realidade histórica. Não esqueçamos, porem, que Vênus está fortemente ligada as conceito de o” Povo eleito”, tantas vezes presente no poema de Camões sendo significativos os versos em que a expressão Padre Eterno designa não a Júpiter, mas a Deus, e onde se pode observar que Vênus sempre acompanha os Portugueses , e não apenas no decorrer da viagem de Gama:

... A deusa Cípria, que ordenada Era, para favor dos Lusitanos. Do Padre Eterno, e por gênio dada, que sempre os guia já de longos anos, e estando os portugueses de regresso à Pátria, procura Vênus

"Buscar-lhe algum deleite, algum descanso, No Reino de cristal, líquido e manso"(IX,19).

É a recompensa dos trabalhos e perigos superados. Aproxima-se a deusa dos montes Idálios, no carro tirado por Cisnes; quer ela divinamente ferida de amor dos Lusitanos as Nereidas: "E a última aparição da Vênus camoniana é a de Acidália onipotente, levando nos braços a Ilha dos Amores, cheia de ninfas, como um ramalhete sobrenatural, ao encontro das naus e dos barões que regressam" (2).

Ao criar a ilha Namorada não teria Luís de Camões presentes ao espírito os dizeres que Estácio, Tebaída, livro 3, põe na boca de Marte ao dirigir-se a Vênus:

"O mihi, bellorum requies, et sacra voluptas, Unaque pax animo!"?

Luís de Camões, na Ilha Namorada, revive os belos versos de Estácio. Vênus é para Marte o descanso nos trabalhos bélicos, o prazer e a paz de espírito. Outra coisa não é a Ilha de Vênus para os Portugueses que retornam da Índia. Ao levar por sobre as ondas a insula divina, quer Vênus dar a seus protegidos um prêmio pelos trabalhos e males sofridos no largo mar. Este prêmio é, antes de mais nada, repouso, encanto, amor,deleite.

NOTAS

(1) Manuel de Faria e Sousa, por exemplo, via na Vênus camoniana a Celeste: " Sin salir de los limites de Católico imito (Camões) a Homero, Virgílio que trás la misma invención, hizo la propia Vênus continua guardadora de Encas. I aunque Homero, i Virgílio fueron Gentiles, sus Expositores declará, que en essas Diosas no entendieron lo que Gentiles vulgares indoctos entendiam dellas, sino la divindad suprema, inclinadora a toda virtud heroyca. I los de virgílio claramente muestram, que aquella Venus, de tres que principalmente ay entre otras, era la que derechamente se llama celeste, i divina". Lusíada de Luís de Camões, Príncipe de los Poetas de España, comentada por Manuel de Faria i Sousa. Madrid,1639, Tombo I, pág. 248.

(2) Viera, Celso, A Vênus Camoniana, Revista de História, Lisboa, 3 (29):22-31,1939.

II — BACO

Não foram os que procuraram interpretar a presença de Baco em Os Lusíadas. Já nos princípios do século XVII, Frei Marcos de S. Lourenço e Manuel de Faria e Sousa viam nesta personagem o demônio. De idêntico parecer é Nuno Alvarez Moniz, pois, no Exame do Oriente, diz: " Quem não vê que em Baco(inimigo dos Portugueses, e Protetor dos Maometanos) entendeu Camões uma Potestade Infernal? .... Que a alegoria da Lusíada é o contraste entre o Cristianismo e o Maometismo se colige de muitos lugares do Poema" (3). Bowra vê em Baco a personificação do"espírito do Oriente, antagônicos da ordem e da razão do Ocidente. A respeito observaria Hernani Cidade, em Luís de Camões, o Épico " É talvez ir longe demais quando se trata de interpretar o expresso ou implícito no pensamento de Camões".

Todas essas teses não deixariam de ser tentadoras. Teriam, todavia, passado pela mente do Poeta tais alegorias? Que Luís de Camões tenha visto em Baco o demônio, ou a personificação do Maometismo, parece-nos pouco provável. Baco não pode ser o demônio

neste poema, pois ao canto oitavo, quando, por mandado do Rei, os arúspices consultam as entranhas das vítimas, o Poeta se refere expressamente a Satanás:

" Sinal lhe mostra o demo, verdadeiro
De como a nova gente lhe seria
Jugo perpétuo, eterno cativeiro" (VIII, 46).

Não se trata aqui de Baco, senão do verdadeiro espírito infernal. A esse sinal dado pelo demônio ajunta-se uma astúcia de Baco:sob a forma de Maomé:

" A isto mais se ajunta que um devoto
Sacerdote da Lei de Mafamede,
Dos ódios concebidos não remoto
Contra a divina Fé, que tudo excede,
Em forma do Profeta falso e noto
Que do filho da escrava Agar procede,
Baco odioso em sonhos lhe aparece,
Que de seus ódios inda se não dece" (VIII, 47).

Se Camões visse em Baco o diabo, cairia num absurdo escandaloso na ordem da Religião ao escrever

"Mostrando-se Cristão, e fabricava
Um altar suntuoso que adorava" (II , 10).

Pois o demônio nega sua adoração a Deus...

Baco também não pode ser uma alegoria do Maometismo, porque, se assim fosse, difícil se tornaria estas palavras que o Poeta coloca na boca do conquistador das índias: " E eu só, filho do Padre sublimado,

Com tantas qualidades generosas,
Hei-de sofrer que o Fado favoreça
Outrem, por quem meu nome se escureça?"
(1, 74)

A citação prova a improcedência da tese de Bowra, pois, se Baco personificasse as qualidades típicas do Oriente (ódio, desordem, traição), não poderia dizer-se portador de muitas qualidades generosas! Se Baco simboliza o Maometismo, como explicar que um Rei mouro peça a amizade de um rei cristão, como vemos no canto sexto, estrofe 1 ? Quando desembarcam em terras indianas, o primeiro amigo que encontram é um mouro. Monçaide ! Ao transformar-se em mouro, ou mesmo no profeta Maomé, outra finalidade não tem Baco senão a de aniquilar a frota de Gama. Baco não personifica os mouros, mas vale-se deles como se valerá da liturgia católica e dos próprios deuses a fim de diferir a realização dos Fados.

Baco foi escolhido por Camões para adversário dos Portugueses por estar ligado à Índia a sua razão de ser neste poema é a oposição à Fortuna. Ao criar esta personagem, Luís de Camões tinha o pensamento voltado a Homero e a Virgílio. Nos poemas destes épicos deparamos com deuses que auxiliam e deuses que dificultam ação. A caracterização de Baco muito deve a Juno, a protetora de Turnus.à semelhança desta, que logo no começo da Eneida surge como inimiga mortal dos Troianos, Baco é apresentado no canto primeiro., quando em plena assembléia olímpica ousa contradizer a Júpiter, opondo-se decididamente à ida dos Portugueses à Índia. As causas desta oposição no-las aponta o Poeta: Baco teme que seus

feitos no Oriente caiam no olvido, teme perder a glória e a fama, receia ter o nome obscurecido, se por lá passar a gente portuguesa. Repugna a Baco a idéia de ver-se relegado ao esquecimento, pois sempre foi tido pelos poetas e historiadores como o conquistador da Índia, recebendo como tal grandes honras:

> "... aquelas grandes honras que sabeis
> Que no mundo ganhei, quando venci
> As terras Indianas do Oriente" (VI, 32).

Como herói clássico é grande o sentimento de fama e glória que o domina.

Baco personifica a oposição à Fortuna. A caracterização dessa personagem muito deve, já o dissemos, a Vergílio. Na Eneida, Juno incarna a luta contra as disposições do Fatum. Guillemin, ao referir-se à rainha dos deuses escreve: " Junon nest certes pás une abstraction; elle vit, elle agit; Virgile Pa representee d'une maniére si humaine que beaucoup de lecteurs s'y laissent tromper. Em realité elle incarne la resistance au Destin, celle de la matiéri el des evenements" (4). O Destino é uma eterna e suprema Lei, a quem o mesmo Jupiter em suas ações estava sujeito, e a cujos decretos, ou determinações não podiam resistir os mesmos deuses. A Lei do Fato é imutável.Contudo, apesar da imutabilidade das decisões eternas do Destino, permita-se dificultar a realização das mesmas. Em Édipo Rei de Sófocles, peça considerada por Aristóteles como o tipo por excelência do teatro grego, o rei de Tebas defende-se tenazmente contra o Destino que o envolve. Na Eneida, Juno não ignora a imutabilidade do Destino de Enéias e sente a impossibilidade de afastar o príncipe troiano do Reino Latino:

"Non dabitur regnis (esto!) prohibere Latinis Atque immola fatis Lavinia conjux" (VII, 313-14)

reconhece, entretanto, que lhe é permitido diferir as determinações do fatum:

" Al trahere alque moras tantis licet addere rebus, Al licet amborum populos exscindere regum" (VII, 315-16)

Ciente de que o Destino previra que, após haver triunfado sobre Cartago, Roma possuiria o império do mundo, Juno luta para sufocar Roma antes de seu nascimento a fim de assegurar a hegemonia cartaginesa. De antemão sabe que nada adiantará opor-se aos Teucros, pois o Fatum determinara que estes lhe aniquilariam o povo: " ... sic volvere Parcas", escreve Vergílio. Juno, todavia, não cessa de perseguir a Enéias, desistindo de seus propósitos somente quando se vê erremedialvelmente perdida. Com razão podia dizer a Juturna:

> "Disce tuum, ne me incuses, Juturna, dolorem. Qua visa Fortuna
> pati Parcaeque sinebant Cedere res Latio, Turnun et tua moenia texi"
> (XII, 146-48).

Sabemos que o Poeta não confunde as categorias Fatum el Fortana. Esta última é referida com freqüência no transcorrer de Os Lusíadas, sendo tratada nos moldes clássicos. Como se sabe, Fortuna é deusa da boa e da má sorte. Tem por emblema a roda. Favorece os valentes e é companheira da Fortaleza. Esta última , quando não a acompanha a Fortuna, é uma virtude fraca. É lugar comum nos clássicos ver a Fortaleza auxiliada pela Fortuna.

Em Os Lusíadas, a Fortuna acompanha Vasco da Gama e desfavorece a Baco. Daí a oposição que este lhe faz. A oposição à Fortuna é-nos apontada pelo próprio Camões em diferentes passos de sua epopéia:

> " Mas nunca poderá, com força ou manha,

A Fortuna inquieta por-lhe noda,
Que lha não tire o esforço e ousadia
Dos belicosos peitos que em si cria" (III, 17);

"Com que torne a tomar, que esforço e arte Vencerão a Fortuna e o próprio Marte" (X, 42).

Em Os Lusíadas, a oposição à Fortuna inicia-se no Concílio Olímpico, quando, após as palavras de Júpiter, os deuses começaram a opinar, diferindo alguns, ajustando-se outros às determinações do destino. Encerrado o Concílio, todos os deuses acataram a sentença final, com exceção de Baco. Como os demais, Baco voltou a seu aposento, decidido, contudo, a intervir contra os Portugueses na primeira oportunidade. Esta não tardaria a surgir. Vendo que em Moçambique os lusos não foram vistos com bons mouros, Baco resolve valer-se deles para destruir Gama. As determinações do Fado lhe são contrárias, e Baco não o ignora, luta, entretanto, contra os adversários e, tomando de ira, quase demente (irado e quase insano, I, 77); chega a declarar que as decisões dos Fados referentes a Portugal jamais se realizarão:

"Não será assim, porque antes que chegado
Seja este Capitão, astutamente
Lhe será tanto engano fabricado,
Que nunca veja as partes do Oriente" (I, 76).

Essas palavras só podem ser tomadas em consideração se as julgarmos proferidas por alguém quase fora do uso da razão! Baco, mesmo sendo deus, não poderia resistir ao Fado, porque este é uma Lei que não pode ser violada, e que infativelmente se deve cumprir.Se Baco resistisse às determinações do Destino, mostrar-se ia um mentecapto, como acertadamente observa José Agostinho de Macedo. Baco não pode opor-se aquilo que o próprio Júpiter não pode resistir. Se Júpiter, que é o primeiro dos deuses, não pode opor-se ao Destino, Baco, que é um subalterno, como poderia resistir-lhe? Se lhe era impossível resistir a uma Lei Eterna, imutável, cabia-lhe, todavia, o direito de opor-se à fortuna, à dita e prosperidade de seus inimigos, diferindo o quanto possível o dia fatal decretado pelas Parcas.

A característica fundamental do comportamento de Baco nesta Epopéia é a astúcia. Baco é também, de todas as personagens épicas de Os Lusíadas, a que mais psicologia revela.Sabe lançar mão de diferentes táticas consoante as circunstâncias. Assim, na costa oriental da África, perante o xeque de Moçambique disfarçado em mouro velho e sábio, Baco difama os Portugueses apresentando-os como gentes roubadoras que surgem com intenções pacíficas, mas logo irrompem na violência. O momento cria-lhe oportuno, pois via.

" ... o ajuntamento Lusitano
Ao Mouro ser molesto e avorrecido" (I, 73).

Destruída a intriga por Vênus, Baco não desiste. A idéia de que o Céu tenha determinado

" De fazer de Lisboa nova Roma" (VI, 7)

provoca-lhe cóleras que o cegam e o obrigam a procurar auxílio no fundo dos mares. Desce ao palácio de Netuno. Incisivo e sem perda de tempo procura captar a benevolência de netuno, do Oceano e dos deuses do mar através da lisonja. Censura, a seguir, os deuses pelo descuido em que viviam, dando a conhecer as razões da ameaça:

“Vedes agora a fraca geração
Que dum vassalo meu o nome toma,
Com soberbo e altivo coração
A vós e a mi e o mundo todo doma.
Vedes, o vosso mar cortando vão,
Mais do que fez a gente alta de Roma;
Vedes, o vosso reino devassando,
Os vossos estatutos vão quebrando” (VI, 30)

Após estimular os deuses à defesa do próprio domínio, com habilidade alude Baco ao seu caso pessoal. Inclua-se vítima da injustiça do grão Senhor e Fados, e procura suscitar a solidariedade contra o arbítrio com que governam o baxo mundo. Os deuses a quem se dirige sendo desse baxo mundo, vítimas do mesmo arbítrio de parcialidade a favor dos humanos, não poderiam mostrar-se indiferentes às palavras de Baco.

Baco vale-se de todos os expedientes para atingir o fim desejado. Seus estratagemas, porém, nem sempre surtem efeito. As insídias levantadas por Baco raramente prejudicam aos Portugueses! Baco não participa diretamente da luta contra o adversário, contentando-se em lhes suscitar armadilhas e obstáculos. A última tentativa de Baco para impedir que os Lusos tomem posse do território descoberto é debilíssima. Aparece em sonhos a um sacerdote moametano, incita os mouros a se acautelarem contra os recém-chegados e ... “ se despede!”. Evidentemente, mau grado os esforços do catual em reter os descobridores para que, num futuro próximo, fossem aniquilados pela esquadra turca, a vitória pertence aos navegantes portugueses. Derrotado, Baco desaparece de cena,

1977 – n. 552 – p. 04

O MITO NA NARRATIVA EM DOMINGO À TARDE, DE FERNANDO NAMORA

Lelia Maria Perreira DUARTE

Diz Mircea Eliade que a "saída do tempo, produzida pela leitura dos romances é o que mais aproxima a função da literatura das mitologias. Através dela, há a "saída" do tempo histórico e pessoal, e o mergulho num tempo fabuloso, trans-histórico. Assim o leitor é confrontado com um tempo estranho, imaginário.

O que diz Eliade sobre a experiência do leitor é valido, naturalmente, para a experiência do autor. Não só aquele é confrontado com um tempo estranho, mas também este, como narrador, participa desse "Tempo estranho", vivendo nele. Segundo Cassirer(2), "O pensamento e sua expressão verbal(são) concebidos como uma coisa poies o coração que pensa e a língua que fala se pertencem necessariamente".

Em Domingo a tarde(3), Fernando namora retifica o mito da narrativa como resultado de uma necessidade de expressão do inconsciente. Jorge, a personagem narradora, conta os fatos para se aliviar, para se libertar, para obedecer a um imperativo interior que não sabe explicar: "... as circunstâncias me forçam a vestir a fardeta de cronista dos acontecimentos" (p.5).

Ele vai contar, na verdade, muito mais a sua própria história, a história de seu longo e doloroso " processo de individualização", que a história de Clarisse, conforme se propõe. Obedece a um impulso irresistível que o faz ssair da realidade superficial, na busca de significações profundas para a morte e o sofrimento humanos.

Jorge não quer falar de si: " Quem deveria ter escrito esta narrativa era Clarisse, porquanto é dela, e só dela, que iremos falar" (p.5). Ele sabe que vai se revelar muito ao correr da narrativa e, por isso, tenta desculpar-se antecipadamente: "(o que direi, de mim, é, afinal, pretencioso e abusivo)" (p.5).

A medida que a narrativa evolui, ele percebe o quanto se mostra, quanto de sua verdadeira personalidade tranparece no que escreve; rebela-se e quer-se interromper : " Cada vez me sinto menos capaz de prosseguir esta nerrativa. Não sei defender-me desse jeito adocicado e postiço". (p.80").

É o inconsciente quem comanda, e ele não pode conter o impulso catárdico verbal:" Seja como for,porém, disponho-me a chegar ao fim" (p.81).

Essa necessidade de reviver o passado, por doloroso que seja, para conseguir libertar-se, reencontrar a própria origem incontaminada, ele observa também em clarisse:" No entanto, Clarisse tinha de falar do passado. Arruma-lo (tal como eu tantava arrumar o meu presente, unir o que fazia ao que sentia, sem porem, o conseguir), esclarece-lo para se libertar ,melhor."

A imposição de tudo narrar, com minúcdias, pode ser interpretada como a necessidade de reatualizar o passado através de sua narração, de ritualizá-lo, do que decorre a função utilitária do mito: ao tomarem conhecimento dele, ao " ouvirem" a sua recitação, outros poderiam ser iniciados e compreender a alta finalidade do sofrimento e da morte. É exatamente nisso que está o valor maior do mito com relação ao instinto.

Diz Caillois que o instinto é um poder de salvação e de preservação, tendo sempre um valor pragmático de proteção ou de defesa. E acrescenta, citando Bérgson, que a

representação mítica provoca, na ausência do instinto, o comportamento que este ultimo teria provocado. Para além da força natural que leva o ser a perseverar em seu ser, além do instinto de conservação, o mito se coloca como a força cultural que possibilita ao homem superar as circunstâncias adversas, mesmo quando a inteligência lhe recusa a crença em uma possível vitória (4) (vencer a morte, por exemplo, como é o caso de Domingo à tarde).

O comportamento de Clarisse e de Jorge seria então totalmente mítico: conhecendo a eminência da morte, recusavam-se a aceitar essa evidência, procurando viver com tal intensividade que não houvesse tempo para pensar.

A morte de Clarisse deixa de ser tão importante, porque é o seu caminhar para ela que propicia a iniciação de Jorge numa vida mais humana, de maior alcance e de maior significação; a narrativa também apresenta o mesmo valor mítico.

Cassier porocura mostrar o vínculo existente entre a consciência lingüística e a Mítico-religiosa, expresso sobretudo no fato de que todas as formações verbais aparecem como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos,e do que a palavra se converte numa espécie de arquipotência.

Dentro dessa perspectiva, podes se ver o nome Lúcia o sentido de luz que guiaria Jorge pelos meandros de seu inconsciente até que ele verdadeiramente pudesse encontrar o self. E em Clarisse, a função paralela de clarear, orientar e possibilitar o encontro de Jorge consigo mesmo, o objetivo do processo de individualização.

O mito da narrativa, em Domingo à tarde, como se pode observar, tem uma infraestrutura que o sustenta, e nela podemos distinguir o mito da memória e do esquecimento, porque, desde que a narrativa de Jorge se refere a acontecimentos passados, ela se baseia em elementos selecionados pela memória.

Segundo Mircea Eliade, a recordação implica em esquecimento, daí a diferença entre memória e recordação. A memória situar os eventos num quadro temporal, mas atingir as profundezas do ser, descobrir o original, a realidade primordial da qual proveio Cosmo, e que permite compreender o devir em totalidade. Na medida em que é esquecido, o passado- " histórico ou primordial"- é homologado a morte, porque o "esquecimento" faz parte do reino da morte. Os defuntos são do reino da morte.Os defuntos são aqueles que perderam a memória.

Jorge, no romance que analisamos, apresenta os problemas da memória do esquecimento. Quando morre uma das condenadas da enfermaria, ele se lembra de uma série de minúcias supérfluas que se fixaram na memória com uma nitidez cuja significação ele não vê, enquanto que fatos verdadeiros importantes requerem enorme esforço para serem lembrados. Trata-se do poder seletor da memória, que escolhe entre as lembranças menos dolorosas, fazendo mecanismo inconsciente de defesa: as grandes e gerais circunstâncias- que se repetiram em Clarisse- são esquecidas por ele.

Também Clarisse, em sua recusa de aceitar a morte, ou na tentativa de esquecer a sua proximidade, quer acumular lembranças e viver numa atividade febril, para que não tenha tempo de pensar e , ao mesmo tempo, possa conservar a memória, equivalente a conservar a vida.

Com a sua sensibilidade exarcebada, Clarisse percebe que sua possibilidade de sobrevivência se prende à memória- se não a sua, à dos outros. Essa sensibilidade a leva a insondável e premeditada imolação; parece-lhe que, assim, o que havia nela de efêmero teria condições de renascer e perdurar nas coisas, numa escatologia e provocar novas cosmogonias. Ela compreendia que , se conseguisse reunir pessoas com quem convivia, seria capaz de superar a morte, que é o esquecimento. Ela viveria para sempre na lembrança:

"As pessoas nunca morrem verdadeiramente, não te parece também, Jorge?" (p.86); ou então : " As pessoas não morrem quando são lembradas"(P.148)

Para “não morrer, ela precisava fundir-se nas coisas que se renovam após a morte, numa atualização do mito do eterno retorno.

Jorge verifica que a recordação da infância é muito importante para Clarisse- ela lhe garante recordações felizes que se perpetuam na memória. Em conseqüência ele se sente desamparado, insatisfeito, porque não consegue recordar a sua infância.

Ele procura recuar no tempo, mas encontra somente o caos:

“Senti, abruptamente, a vertigem da sedução. O abismo esperava a minha queda, no espaço ou no tempo, agora que a mecânica densa dos meus dias, executados como um relógio pontual, abriria uma brecha, (...). Fechei os olhos, esvaído, deitei-me de ventre sobre a terra. Tive a sensação momentânea de que deixaria de existir. O que era a presença aguçada das coisas”(P. 93).

O desamparo de Jorge e a premonição de escatologia que se seguiria ao seu despenhar no abismo- morte-, estão diretamente ligados à sua impossibilidade de recordar o passado-infância, com sua conotação de inicio, raiz. Mas havia uma esperança: “ Existia Clarisse e ei-la de novo a falar-me- e eu que regressava de longe para ouvi-la” (p.93).

Essa esperança refere-se a outra vida que se seguiria a representada no seu “ deitar ventre sobre a aterra e sentir que deixara de existir”. Verifica-se “ regressus ad uterum”, ao que segue um novo nascimento, de simbólico. Ele renasce através da Mulher. È Clarisse que o dá a luz.

1977 – n. 553 – p. 4

BIBLIOGRAFIA DE/SOBRE BOCAGE

Norma Lúcida Horta NEVES
Da Faculdade de Letras da UFMG

BOCAGE (Manuel-Maria Barbosa da Bocage)é considerado um dos maiores escritores portugueses de todos os tempos. Como poeta, especialmente, costuma-se incluir o seu nome na trindade máxima do soneto lusitano, ao lado de Camões e de Antero de Quental> De certo modo, a fama de homem boêmio e irreverente foi responsável pela divulgação, no Brasil e em Portugal, de outra faceta de sua arte: a sátira, a crítica aos costumes.

Existem, entretanto, vários aspectos da imensa obra de Bocage pouco exploradas por seus críticos e praticamente desconhecidos do grande público. Referimo-nos , por exemplo, ao excelente "tradutor", ao "humanista" que verteu para o idioma português, com rara sensibilidade, as mais belas páginas da literatura latina, francesa e espanhola. "Bocage e o Legado Clássico", in Temas Clássicos na Poesia Portuguesa, de Maria Helena da Rocha Pereira (Viterbo, Lisboa, 1972) mostra-nos mais um filão a explorar na produção literária do grande Poeta. Até mesmo os editores de Bocage têm dado pouca importância a essa obra: as traduções. Na verdade, toda bibliografia "bocagiana" precisa de uma revisão, a fim de que se esclareçam e corrijam as numerosas divergências que encontramos entre seus críticos e editores, no Brasil e em Portugal.

Pensando oferecer aos estudiosos e admiradores do notável escritor português uma visão geral de sua obra, bem como uma relação dos principais trabalhos publicados sobre ele até 1975, e baseando-nos na autoridade de especialistas brasileiros e portugueses como MASSAUD MOIÉS, HERNANI CIDADE, VITORINO NEMÉSIO e outros, procuramos fazer um levantamento bibliográfico de/sobre Bocage, que seguiu o seguinte plano:

1. Obras publicadas em vida do Autor e suas reedições principais (de 1790 a 1805);
2. Obras publicadas após a morte do Poeta (de 1806 em diante);
3. Estudos sobre Bocage: vida e obra (apenas os mais importantes);
4. Iconografia (relação de retratos e gravuras do Poeta);
5. Retratos poéticos (poemas inspirados pelo poeta ou a ele deicados);
6. Bocage como "tema" nas diversas artes (romance, teatro, ópera e cinema);
7. Poemas de Bocage traduzidos para outros idiomas

EXCURSO BIBLIOGRÁFICO SOBRE MANUEL MARIA BARBOSA DU BOCAGE

1. OBRAS PUBLICADAS EM VIDA DO AUTOR E SUAS REEDIÇÕES PRINCIPAIS

1790 — ELEGIA...À MORTEDO ...SR. D. JOSÉ TOMÁS DE MENESÉS. Oficina de Lino Godinho, Lisboa.

*2ª edição:1821. Oficina de Simão Ferreira.

*3ª edição:1825.

1791— QUEIXUMES DO PASTOR ELMANO CONTRA A FALSIDADE DA PASTORA URSELINA

Égloga, Oficina de Simão Ferreira Lisboa

1793— EUFÊMIA OU TRIUNFO DA REALIGIÃO. Drama traduzido do francês de Bernard D`Arnaud. Oficina de Simão Ferreira, Lisboa.

*2ª edição:1811 (Rio)

*3ª edição: 1819 (Lisboa)

*4ª edição: 1832 (Lisboa)

1794 — ELOGIO... À INTERPIDEZ COM QUE ...SUBIU O CAPITÃO LUNARDI NO BALÃO AEROSTÁTICO. Oficina de Simão Ferreira, Lisboa.

1797— AS CHINELAS DE ABU-CASEM, Conto árabe.Oficina de S. Ferreira, Lisboa.

1798— HISTÓRIA DE GIL BRÁS DE SANTILHANA.Tradução do francês de Lesage. Régia Oficina tipográfica, Lisboa.

* 2ª edição: 1800. Of.da Academia Real de Ciências.

* Reimpressa várias vezes.

1799— RIMAS(tomo II). (Seg. Vitorino Nemésio, 1800)

* 2ª edição:1802

* 3ª edição:19813

* 4ª edição: ?

* 5ª edição:1843

1800— OS JARDINS... Poema traduzido do francês de Delille. Edição bilíngüe. Tipografia Caleográfica e Literária do Arco do Cego, Lisboa.

* 2ª edição: 1811 (Rio)

1800—CANTO HERÓICO SOBRE AS FACANHAS DOS PORTUGUESES NA EXPEDIÇÃO DE TRIPOLI. Tradução do latim, de José Francisco Cardoso Edição bilíngüe. Tipografia Caleográfica, Lisboa.

* 2ª edição:1811 (Rio)

1800—ELEGIA A D. RODRIGO DE SOUSA COUTINHO.Tradução do latim de José Francisco Cardoso. Edição bilíngüe. Oficina de Simão Ferreira.

1801— ELOGIO AOS... ANOS DO ... PRÍNCIPE REGENTE. Tipografia Caleográfica, Lisboa.

1801— AS PLANTAS . Poema traduzido do francês de René Richard Castel. Ed. Bilíngüe. Tipografia Caleográfica, Lisboa.

* 2ª edição :1811(Rio)

* 3ª edição: 1813 (Lisboa)

1801— O CONSÓRCIO DAS FLORES. Epístola traduzida do latim, deLacroi. Tipografia Caleográfica. Lisboa.

2ª edição: 1811 (Rio)

3ª edição: 1813 (Lisboa)

1802—AOS... DO PRÍNCIPE REGENTE. Régia Oficina Tipográfica,Lisboa.

1802—ELEGIA À MORTE DE ANSELMO JOSÉ DA CRUZ SOBRAL in ECOS SAUDOSOS,coleção de vários poetas. Régia Oficina de Simão Ferreira Lisboa

* 2ª edição: 1816 (Rio)

* 3ª edição: 1836 (Rio)

1802 — ROGÉRIO E VCTOR DE SABRAN ou OTRÁGICO EFEITO DO CRIME Tradução.

* 2ª edição:1806.Oficina de João das Neves.
* 3ª edição: 1819 tipografia Rolandiana.

1802 (ou 1804?) RIMAS (tomo III). Oficina de Simão Ferreira

* 2ª edição: 1806 (?)
* 3ª edição: ? (1842)
* 4ª edição: 1842

1805— IMPROVISOS DE BOCAGE NA SUA MOLÉSTIA (NA SUA MUI PERIGOS A ENFERMIDADE?) COM AS OBRAS QUE LHE FORAM DIRIGIDAS. Imprensa régia. Lisboa.

* 2ª edição:1810 (Rio)

1805— COLEÇÃO DOS NOVOS IMPROVISOS DE BOCAGE NA SUA MOLÉSTIA (COM AS OBRAS QUE LHE FORAM DIRIGIDAS). Imprensa Régia, Lisboa.

1805—MÁGOAS AMOROSAS DE ELMANO. Idílio Imprensa Régia, Lisboa.

* 2ª edição: 1821 (Lisboa)
* 3ª edição:1824 (Lisboa)

1805—A GRATIDÃO. Elogio dramático. Oficina de Antônio Galhardo, Lisboa.

1805—A SAUDADE MATERNA.Idílio, Lisboa.

1805—A VIRTUDE LAUREADA. Drama.Imprensa Régia, Lisboa.

1805—ERÍCIA ou A VESTAL.Tragédia em três atos traduzida do francês, de Dubois-fontainelle. Imprensa Régia, Lisboa.

* Várias reedições(1811,1915,1825)

1805— (?) DESAGRAVO JOCOSO DA INJÚRIAFEITA AO ENFERMO BOCAGE.folha volante.

2. OBRAS PÓSTUMAS E SUAS PRINCIPAIS REEDIÇÕES

1806 — ARMA, Idílio,(seguido da ode de O DESENGANO). Imprensa Régia, Lisboa.

* 2ª edição: 1824

1811—OBRAS COMPLETAS. Rio. Imprensa Régia.

1812—OBRAS POÉTICAS,(tomo IV da Coleção Completa).Edição e prefácio de José Maria da Costa e Silva. Imprensa Régia, Lisboa.

* 2ª edição (melhorada): 1820.Tip.João Morando
* Várias reedições (1835,1843)

1813— OBRAS POÉTICAS (Tomo V). Imprensa Alcobia. Lisboa .

* 2ª edição:1822

1814— VERDADEIRAS INÉDITAS OBRAS POÉTICAS. Coligidas por Pato-Moniz (com a tradução O RALHADOR, de Brueys e Palaprat). Imprensa Régia, Lisboa.

* 2ª edição: 1831

1819— RAIMUNDO E MARIANA.Novela. Tradução do francês. Lisboa.

1820— O CASAMENTO POR VINGANÇA, Tradução da novela inserta no GIL BLAS, de Lesage. Lisboa.

* 2ª edição: 182. Oficina de João Esteves

1824— A MORTE DE IGNEZ DE CASTRO CANTATA. Tipografia Rolandiana.

1826— MEDÉIA OU A VINGANÇA. Cantata. Oficina de João Esteves, Lisboa.

1835— ESPANTOSAS AÇÕES DE ANTÃO BROEGA. Poema herói-cômico iniciado por Bocage e concluído por José Bordato. Tipografia de Manuel de Jesus, Lisboa.

1835— POESIAS ESCOLHIDAS DE M. M. Bocage. Oficina de João Esteves.

1838— PENA DE TALIÃO. Sátira contra o padre Macedo. Impressão em separado do poema aparecera em INVESTIGADOR PORTUGUÊS. Vol. IV, 1812.

1840— POESIAS SATÍRICAS INÉDITAS. Coligidas por Antônio Maria do Couto. Tipografia de Antônio José da Rocha, Lisboa.

1842—OBRAS POÉTICAS (tomo IV) da Coleção Completa). Tipografia de Desidério Leão, Lisboa.

1849/1850— OBRAS POÉTICAS (7 volumes). Lisboa. Com prólogo do A.J. do Couto.

1840/1850— A PAVOROSA ILUSÃO DA ETERNIDADE. Londres (também conhecida por Epístola a Marília)

1853— OBRAS POÉTICAS. Edição de Inocêncio. Prefácio de L. A. Rebelo da Silva. Tipografia de Antônio Lopes, Lisboa(6 vols)

1854— POESIAS ERÓTICAS, BURLESAS E SATÍRICAS. Entre apócrifos, vários poemas pornográficos. Suplemento clandestino, várias vezes reeditado e contrafeito, à edição Inocêncio das OBRAS POÉTICAS: Bruxelas (realmente, Lisboa). Em 7 vols.

* Edição da Bahia:1860 e 1861
* Londres : s/d

1852 — OBRAS POÉTICAS (3º volume publicado por D. M Teixeira, Lisboa) 1864— POESIAS SELECTAS.Coligidas e anotadas por J.S. da Silva Ferraz. Porto.

1875— SONETOS. 1º volume da edição de Teófilo Braga, das OBRAS COMPLETAS,Bibliotheca da Actualidade, Porto.

* Reedição: 1910, 1968

1896— POESIAS INÉDITAS DE BOCAGE. Censura das mesmas e defesa pelo autor. Tipografia do Dicionário Universal. Lisboa.

1908—O LIVRO DOS SONETOS (3ª edição). A editora, Lisboa.

1915—SONETOS. 1º volume da Edição Fluminense das OBRAS DE BOCAGE(não concluída). Empresa Literária fluminense, Lisboa.

1921—SONETOS ESCOLHIDOS. Com prefácio de A.C. Dias Edições Delta, Lisboa.

* Reedição: 1960

1937—SONETOS. Livraria Bertrand. Lisboa.

1937—Os SONETOS. Com prefácio de Augusto Moreno . Tipografia da Imprensa Portuguesa, Porto.

1943— SONETOS, Seleção, introdução e notas por Vitorino Nemésio. A. M. Teixeira e Cª Lisboa.

* 2ª edição:
* 3ª edição:1970 (emendada)
* 4ª edição:
* 5ª edição:1975

1943—POESIAS ESCOLHIDAS. Prefácio de Guerreiro Murta. Clássicos Sá as Costa Lisboa.

* 2ª edição: 1950
* 3ª edição: 1956

1944—POESIAS SELECTAS.Prefácio, notas e glossário por Augusto Pires de Lima, Porto.

1961—BOCAGE: POESIAS VÁRIAS. (Organizado por Eugênio de Castro). Lisboa.

1965—ANTOLOGIA, HOMENAGEM NACIONAL A BOCAGE. 2º Centenário. Setúbal.

1966— RIMAS DE BOCAGE, por Marina da Silva Freitas. Reprodução exacta do texto da 2ª edição em vida (?), em1974, com emendas pelo Autor, Braga.

1969— OBRAS ESCOLHIDAS (2 vols). Prefácio e notas de Hernani Cidade. Lisboa. Com desenhos de Lima e Freitas)

1969/70— OPERA OMNIA (3 vols.), sob a direção de Hernani Cidade com notas de José Gonçalo Herculano de Carvalho e Antônio Salgado Jr. Lisboa.

COSTA, Agostinho Veloso da, História, vida e desventuras do poeta Bocage, Porto ,1904.

CORREIA, Romeu. Bocage: teatro Ed. Ulisséia, Lisboa, 1966.

DANTAS, Júlio. " Um poeta mendigo", in Outros Tempos, Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1909.

DOMINGUES, Mário. Bocage, sua vida e sua época, Ed. Romano Torres, Lisboa, 1962.

FELNER, Rodrigo, " Biografia ", in Panorama, vol. IX, Lisboa, 1846.

FERREIRA, Rafael. "Centenários: de Camões a Bocage" in Nos Bastidores do Jornalismo, Ed. Romano Torres, Lisboa, 1945.

GAMA, Sebastião da. "Lugar de Bocage na nossa poesia de amor", in Revista da Faculdade de Letras, 2ª série, Lisboa, 1953.

GRACIAS,Ismael. Bocage na índia: memória histórica e crítica, Nova Goa, 1917.

GEDEÃO, Antonio." O sentimento científico de Bocage". Separata de Ocidente, Lisboa, 1965.

LEMOS, Esther de " introdução" à Antologia Poética, Lisboa, 1972.

LIMA; Henrique de Campos Ferreira. " Bocage no Arquivo Histórico Militar", in revista Portucale, vol. III nº 15, Maio/junho 1930.

LEAL, Mendes " Artigo biográfico" in Coleção de Retratos e biografias das Personagens Ilustres de Portugal. Imprensa Nacional, Lisboa,1840.

Macedo, José agostinho de. Considerações mansas sobre o tomo IV das obras de Bocage, Imprensa Régia, Lisboa, 1813.

MENESES, Carlos José de Bocage, sua vida histórica e anedótica, Livraria Guimarães, Lisboa, s/d.

MONIZ, Pato. "Apreciações" in o português Constitucional Regenerado, Vol. II nº 45, Setembro, 1821, Idem, in O Observador Português nº 4.1818.

MONTEIRO, Gomes, Bocage, esse desconhecido, Ed. Romano Torres, Lisboa, 1942.

MENDES SARAIVA, JOÃO. "Bocage", o pré-romântico" in Brocatéria, Novembro, 1965.

Mourão Ferreira, David "O drama de Bocage" in panorama, Junho, 1965; idem, in hospital das letras, Lisboa, 1966.

MURTA, Guerreiro, "prefácio" in poesias de Bocage, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1950(2ª. Edição).

NEMESTO,Vitorino. "Introdução" a sonetos e Poesias Várias, na coleção Clássicos portugueses, Lisboa, 1943. Filinto Elísio e Bocage, livraria Bertrand, Lisboa, s/d.

ORTIZ, A Romero " Estudo Biográfico-critico" in Revista d'espanha, reproduzidoe ampliado na literatura Portuguesa do mesmo Autor.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha, "Bocage e o legado clássico" in Temas Clássicos na Poesia Portuguesa, Ed. Verbo, Lisboa, 1972.

RUSCALLA, Giovenale Vegezzi, Notizie in torno agli scrilli di Manuel Maria Barbosa da Bocage. Carta ao marquês Damaso Pareto Opúsculo Tipografia de Fratelli Paglieri, Asti, 1860.

SAMPAIO, Albino Forjaz de Bocage, a sua vida e a sua obra. Ocuspulo, Coleção patrícia, diário de Notícias, Lisboa, 1925..

SILVA, Luis Antônio Rebelo da “Memória biográfica e literária acerca de Manuel márcia Barbosa du Bocage, do carácter de suas obras e da influência que exerceu no gosto e nos progressos da poesia portuguesa”, in memórias da Academia Real das Ciências de Lisboa, tomo I . parte II, Tipografia da Academia, Lisboa, 1853.

TALEGRE, Mar. Três poetas europeus(Camões, Bocage, Pessoa) livraria Sá da Costa, Lisboa, 1947.

VARIOS, Bocage, Col “ Gigantes da Literatura” . Textos de Vitorino Nemésio, João Mendes e Esther de lemos. Ed. Verbos, Lisboa, 1972.

VITERBO, Sousa. “A enfermeira de Bocage” Artigo in O Comércio Português nº18, ano VI. Porto, 1881.

XAVIER, Filipe Néri. “A manteiguei”, Notícia histórica sobre o poema de Bocage, e sobre a sua vida e relações da sua heroína” Sèrie de artigos inilustração Goana(1865)., vol.I e “Documentos para a biografia de Manuel Maria Barbosa du Bocage, in arquivo Universal, tomo IV, 1861.

FERNANDES, Raul Miguel Rosado, Três Poetas Blasfemos(Bocage, junqueiro, Pessoa) Luso-Brazilian Reniew, Wisconsin, USA, 1968.

LOPES, Oscar, “Bocage”, in Ler e Depois”, porto, 1969.

VARIOS NUMEROS ESPECIAL DO SUPLEMENTO “ CULTURA E ARTE” DE O Comercio do Porto, dedicado ao 2º Centenário de Bocage. Porto, 24/08/1965.

4-Bocage: Iconografia

1. O retrato de Bocage Pintado do natural Separata do boletim da Academia portuguesa de ex-libris nº34, ano X, Lisboa, 1965, por Manuel de Lancastre Bobone.
2. Retrato de Bocage pintado em 1805 por Henrique José da Silva, pertencente à família dos Condes de Bobone, Reproduzido pela Editorial verbo em edição da Comisão das comemorações do 2º centenário de nascimento de Bocage.
3. Retrato de Bocage: reprodução em tamanho natural por Morcau, poeta francês, por ordem de José Feliciano de Castilho, em 1871. Oferecida por ele à câmara maunicipal de Setúbal, desapareceu no incêndio ocorrido e 1910.
4. Retrato de Bocage: Pintado por Maximino Paulino dos reis, em 1865, a partir, possivelmente, de um primeiro retrato feito por ele, ao natural, em 1797. Foi oferecido por D. Luis I ao Conde de Peniche e mais tarde arrematado em leilão, no Rio de janeiro, pelo DR. Jorge Felder da Costa.
5. Retrato de Bocage: gravura\ de P. Martinho, baseado no quadro de Maximino Paulino dos reis. Está reproduzida em “A nossa Homenagem ao insigne poeta setubalense Bocage”. Numero único, imprensa de Líbano da Silva, 21 de Dezembro de 1905.
6. Bocage: gravura de Francisco bartolozzi, que é cópia do retrato natural e pertence à coleção de Martinho da Fonseca.
7. Retrato de Bocage, a partir de sua autodescrição nos sonetos. Pintado por Elói, encontra-se atualmente na Câmar Muniocipal de Setúbal.
8. Bocage e as Ninfas: pormenor do òleo de Fernando Santos, existente no Museu de Setúbal.
9. Gravura de Bocage(1917) in Gigantes da Literatura, Editorial verbo, Lisboa, 1972.

5- RETRATOS “POÉTICOS” DE BOCAGE]

1. Filinto de Almeida: “ Elamana Sadino”- (1943)
2. Gomes Leal: “ A morte de Bocage”

3. Otavo Bilac: “ A Bocage” (1917)
4. Antônio Feliciano de Castolho: “ Soneto” (1871)

6- ROMANCE, TEATRO E CINEMA SOBRE A VIDA DE BOCAGE

1865- “ Os primeiros amores de Bocage”, por José da Silva Mendes Leal Jr. Comédia em 5 atos. Tipografia Universal Lisboa.

1903- “ O Poeta Bocage”, por Eduardo Lourenço, operela em 3 atos.

1935- “ Amores de Bocage na Índia”, por José Ferreira Martins. Romance. Lisboa.

1936- “ Bocage”, por Francisco José da Rocha Martins. Novela Histórica. Empresa Nacional de publicidade, Lisboa.

1936- “ Bocage” Fita sonora inspirada na novela preendente e realizada por José Leilão de Barros.

?- “ A verdadeira paixão de Bocage”, POR Artur Lobo de Ávila Lobo de ávila Fernando Mendes. Romance Histórico.

7- Sonetos traduzidos

Para o italiano:

SONETO. Oh tu, que tens no seio a eternidade...
Traduzido por Galleano Ravara.

Para O inglês:

1889- OS SONETOS DE MANUEL MARIA BARBOSA DU BOCAGE VERSIFICADOS NO IDIOMA INGLÊS. Tradução de 25 sonetos, por Flávio Leite Lisboa, Imprensa nacional. Edição Bilíngüe.

1947- SENTIMENTS OF CONTRITION AND REPENTANCE. Tradução do soneto Meu ser evaporei na lida insana. In Portuguese, poems and translations por leonard Downes, Tipografia da liga dos combatentes da Grande guerra.

Bibliografia Consultada

1. OBRAS DE BOCAGE(EM ANTOLOGIAS E COLEÇÕES)
- Bocage: poesias Seleção, prefácio e notas de guerreiro nurta, coleção clássicos Sá da Costa, 3º edição, Lisboa, 1956.
- Bocage: poesias Varias. Introdução, seleção e notas de Vitorino Nemésio, Clássicos portugueses- Trechos Escolhidos.

3ª edição(emendada_, Lisboa, 1970.
5ª Edição(revista), Lisboa, 1975.
- Bocage, in Gigantes da Literatura universal, Editorial verbo, Lisboa, 1972.

- Bocage: Sonetos, Texto conforme as edições em vida do autor, cronologia bibliografia e introdução por hernani Cidade in Obras Primas da Língua Portuguesa, Livraria Bertrand, Lisboa, s/d.
- Bocage, (notas bibliográficas e antologia) in Presença da Literatura Portuguesa(11), Soares, Amora, Massaud Moisés e Segismundo Spina. Difusão Européia do livro, São Paulo, 1961.

2. ESTUDOS SOBRE BOCAGE

- DANTAS, Julio. Outros Tempos (“ Bocage”) Portugal-Brasil Companhia editira, Lisboa, 1909.
- FREITAS, Marina da Silva, Rimas de Bocage (ensaio), Braga, 1966.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Temas Clássicos na Poesia portuguesa (“ Bocage e o Legado clássico”). Editorial Verbo, Lisboa, 1972.

3. Obras gerais

- MOISÉS, Massaud, Bibliografia da literatura Portuguesa. Edição saraiva. Editora da Universidade de São Paulo, 1968.
- SARAIVA A . José e Lopes, Oscar, História da Literatura portuguesa. 6ª edição corrigida e actualizada. Porto editora Ltda., Porto s/d.
- SILVA, Innocencio Francisco da Diccionário Bibliográfico Portuguêz. Imprensa Nacional; Lisboa, 1862.
- ---------- (continuados e ampliados por Brito aranha) Imprensa Nacional; Lisboa, 1893.
- ----------(Com aditamentos de Martinho da Fonseca) Imprensa nacional, Lisboa, 1972.

3- ESTUDOS SOBRE BOCAGE: VIDA E OBRA

- Araujo, Joaquim, A vida de Bocage do Teófilo Braga. Opúsculo, Gênosa, s/d
Bobone, Manoel de Lancastre. O retrato de Bocage pintado do natural.
Separata do boletim da Academia Portuguesa de ex-libris nº34, Lisboa, 1965.
- Braga, Teófilo, “Bocage”: sua vida e época literária”, in poesias, Porto, 1962.
- BOAVENTURA, Visconde de S “Bocage”(Elmano Sadrino) in A Pasta de um Jornalista. Parceria Antônio Maria Pereira, Lisboa, 1908.

CLARO, Rogério. O drama de BOCAGE, Opúsculo. Tipografia do orfanato Municipal, Setúbal, s/d.

CARVALHO, J. V. Pinto de “Esboço biográfico de Bocage” in Poesias Selectas, F.G. da Fonseca, Porto, 1846.

Castilho, Antônio e José Feliciano de Advertência geral e Advertências Especiais sobre Bocage. Livraria Clássica portuguesa, B.L. Granier, Rio, 1867.

CIDADE Hernani, “Bocage” in lições de cultura e literatura Portuguesa, vol II. Coimbra, 1940. IBID. introdução às obras escolhidas, Lisboa, 1969. “Bocage”: a vocação do obscuro”, in o Tempo e o Modo nº33, dezembro, 1965. Bocage, pintor do invisível: Academia de Ciências, Lisboa, 1966.

COELHO, Adolfo “um enigma na vida do poeta Bocage” in revista Crítica de História e Literaturas espanholas, portuguesas e Hispano-americanas, 1896.

COLET, Louise. “ Manuel Maria Barbosa du Bocage” (A estréia de um grande Poeta” in infâncias Célebres. Tradução de M> Pinheiro Chagas. Livraria Bertrand, S/D

CONSTANCIO, Francisco Solano. “Bocage” artigo do discurso Preliminar doas anais das Ciências e das Letras, Tomo I, Paris, 1818.

COUTO , Antônio Maria do “Memória sobre a Vida de Manuel mareia du Bocage”. In Poesias Satíricas Inéditas de Bocage, tipografia de Antônio da Rocha, Lisboa, 1840.

C**OSTA** e S**ILVA**, José Maria da “Vida de Manuel Maria Barbosa du Bocage”, in Obras Poéticas de Bocage, tomo IV, Imprensa Regia , Lisboa, 1812.

1977 – n. 553 – p. 6

(NARRAÇÃO EM FERNANDO NAMORA) DOMINGO À TARDE

Lélia Maria Parreira DUARTE

O grande estudioso dos mitos, Mircea, Eliade, diz que o mito pode ser considerado de duas maneiras: A) " História verdadeira", preciosa pelo seu caráter sagrado, exemplar e significativo- perspectiva das sociedades arcaicas antigas ou atuais e dos eruditos ocidentais que se dispuseram a estudar o mito a partir do inicio do século XX; B) " Fábula", "invenção", "Ficção"- perspectiva especificamente adotada no século XIX(1).

Os mitológicos vêem no mito a expressão de formas de vida de estruturas de existência, ou seja, de modelos que permitem ao homem inseir-se na realidade. Os mitos constituem modelos exemplares para todas as atividades humanas.

Malinowski diz que os mitos são a expressão de uma realidade original mais poderosa e mais importante, através da qual a vida presente, o destino e os trabalhos da humanidade são governados. Isso se explica pela presença atuante dos mitos no inconsciente coletivo. Grande maioria das ações da humanidade se traduz em mitos, sejam eles políticos, sociais, históricos, religiosos ou tentativas de explicação dos fenômenos naturais. Por adotar essa perspectiva, é que a interpretação que Jung faz dos mitos acrescenta aos conceitos dos especialistas modernos dimensões mais profundas. Segundo ele, os mitos são principalmente fenômenos psíquicos que revelam a própria natureza da psique.

Jung apresenta a personalidade humana através de quatro de seus valores arquitípicos: persina, Sombra, Anima-animus e Self. Explica que o homem só será completo a partir do momento em que, destruindo a sua persona, eliminar a sombra e, com o desenvolvimento harmonioso de anima-animus possa encontrar o Self, ao final de um processo de individuação. Para isso, ele deverá passar por sucessivos ritos de iniciação, que lhe permitam atingir o desenvolvimento total da personalidade.

O romance Domingo à tarde, de Fernando Namora(2), Apresenta, através de sua personagem principal , o desenvolvimento de um processo de individualização. Jorge, a personagem narradora, tem os valores arquetípicos da personalidade bem delicados, e é possível perceber os sucessivos ritos de iniciação a que é submetido até chegar ao Self, isto é, à plena integração de sua personagem, como se demonstra a seguir.

A persona constitui uma solução mítica, espécie de máscara, sistema útil de defesa contra os aspectos negativos da realidade. Jorge, em Domingo à tarde, é colocado numa situação em que aspectos negativos da realidade são evidentes , já que as circunstâncias o levam a trabalhar no setor de doenças malignas. Verificando o desinteresse geral por esse tipo de trabalho, ele o toma a si e passa a lidar com doentes incuráveis; quando quer se livrar do eu chama de "armadilha" era demasiado tarde. Isso, porque, apesar de médico, trabalhando em circunstâncias especiais, Jorge não é um iniciado na morte, com que deve lidar constantemente, naquele setor de trabalho. Conflitos psicóticos lhe vêem da impotência que encontra é colocar a máscara de persona.

Então Jorge se torna insociável: nervoso, petulante, rebelde, orgulhoso, esnobe, cético, irônico, solitário, arrogante, excêntrico, neurastênico. Entretanto, o povo percebe que aquela atitude é uma farsa. Sente que é a persona de Jorge que está atuando: trata-se apenas de uma atitude de defesa, essa que ele adota :" sendo eu o tal sujeito bruto, de palavras aceradas, aprecia estranho que eles me escolhessem entre os demais coveiros" (p.5)

Reconhece a sua intenção oculta ao usar as falsas roupagens da persona: “ A minha irascibilidade seria, pois, uma estratégia”. (p.50).

Para que seja possível completar-se o processo de iondividualização do homem, é preciso que ele seja iniciado, isto é, que seja capaz de realizar as suas poencialidades inatas. Isso só será possível depois que ele tiver coragem de abandona a própria “persona”: é o que Jorge vai fazer no decorrer de seu processo.

A sombra- O conhecimento progressivo da persona lega o indivíduo a descobrir a própria sombra. Jung a descreve como o nosso lado escuro, onde permanecem todas as coisas que nos desagradam em nós mesmos ou, até, que nos assustam. A sombra faz parte da parte da personalidade, e, na maioria das vezes, é projetada no outro, como mostra Lacan.

Em Domingo à tarde, pode-se acompanhar a descoberta pauliatina que Jorge faz da própria sombra. O relacionamento humano que é obrigado a fazer em seu trabalho, é superficial, porque inicialmente ele é fechado em si mesmo. Sua personalidade está mascarada e nem ele próprio se conhece, embora a intuição do povo perceba o sofrimento proveniente de sua impotência para vencer a morte.

A primeira pessoa que tenta retirar-lhe a máscara da persona é Lucia. O trabalho em comum a leva a conhecer Jorge e ela luta para fazê-lo ver a própria sombra. Esse seria um primeiro passo, indispensável, para que ele pudesse tornar-se senhor de todas as suas potencialidades psíquicas e chegar ao Self. Com seu ar de pasmo, tímida, ingênua, solitária, porem inteligente, perseverante, meiga, generosa, ascética. Lucia impressiona Jorge e o faz meditar. Ela já é iniciada e prepara a iniciação de Jorge, no “mistério”. Funciona como a sacerdotiza, hierofante; é ela a primeira a descobrir que, sob aquela aparente rudeza e brutalidade, há um ser humano assustado e indefeso. “Lúcia estendia uma frase ou os seus dedos ternos para a minha solidão, diluindo-me a crosta de bicho indócil, rompendo a muralha interposta entre as nossas relações”(p.10).

Jorge é tocado por ela, e também o espaço e o tempo são propícios à revelação:

“*Nessa hora de agonia, em que até as dores arrefeciam tudo se passava como se os objetos, as vozes e as pessoas se afastassem de nós, sorvidas, transformadas em hábitos surdos e então era necessário que a gente se agarrasse a qualquer coisa viva e próxima para que não fôssemos também aspirados pelo silêncio.” (p.10)*

Ele verifica que Lúcia é crente,e que também o julga assim: “ Acreditava tanto nos homens, penso eu, quando os místicos no absoluto. E mais ainda, iria jurar a pés juntos que eu acreditava também”. (p55).

Lucia conhece a verdade que se esconde atrás de sus palavras, e ele tem consciência disso. Além de tudo è Lucia quem introduz Clarisse no ambiente de Jorge- Clarisse no ambiente de Jorge- Clarisse, a vítima necessária ao sacrifício, no processo de iniciação.

Com a presença constante e esclarecedora, Lúcia consegue abalara a persona de Jorge, fazendo-o reconhecer a própria sombra. Torna-o assim vulnerável a ponto de ser possível a atuação de Clarisse, o que corresponde a uma fase decisiva de sua iniciação.

Desde o primeiro momento, Jorge sente que aquela doente insubmissa precisa ser subjugada. Tenta domá-la de todas as maneiras, tantas vezes experimentadas e vitoriosas com outros doentes. Mas Clarisse é diferente: apesar de ter passado também pelos sofrimentos da sua própria iniciação - a aproximação da morte, - é ela quem o domina. Lutando até o fim, apesar de sua fraqueza, é quem ampara Jorge nos momentos mais difíceis. A atuação de Clarisse vai desencadear a manifestação da anima de Jorge.

A anima - a anima é, segundo Jung, a feminilidade inconsciente no homem. Jorge não aceitava essa parte de sua personalidade e tentativa, por todos os meios de reprimi-la.

Qualquer ternura lhe perecia pieguice é, como tal, fraqueza. Nem nas mulheres queria admiti-la:

"Não sejas piegas, Clarisse!".

Quando a narrativa de Romualdo o emociona, ele inventa uma mentira, tal o medo que sente de se envolver.

Mas Jorge mostra ter uma anima atuante, quando diz à doente q eu revela sua idade: " Ninguém o diria" (P.104), pois reconhece o resultado positivo de atitudes como essa. Ele comenta:

"E esse ninguém o diria". Mesmo de olhos baixos e secamente, bastara para abrir uma fenda de paz de arrumação e de confiança da doente".(p104).

Se outra prova não houvesse da sensibilidade de Jorge, sinal da presença de sua anima, bastaria observar a sua compreensão para atuação da sombra de seus doentes:

" A maioria confundia o prazer com os desvarios.(...). Se desses dois dias de tréguas a um condenado, como irira ele aproveita-los?

Betificando egoísmos, perfídias,cobardias, completando o capítulo inacabado de qualquer coisa perdura-vel? Não: mergulhando no todo, atulhando as narinas no fedor das podridrões, (...) Talvez porque o desespero se atordoasse mais depressa com o vício?" (p.61-2).

Através da convivência com Lúcia e Romualdo, e especialmente através do contato com Clarisse, Jorge começa a sentir a importância da vida e desenvolve a reflexão, chegando a estado de emditação profunda. Seu processo de individuação é longo e doloroso, através de provas que culminam com a morte da mulher e a resurreição de Jorge, ou a sua integração em outro nível de Vida.

Completam-se assim, as três fases indispensáveis aos ritmos de iniciação: prova, morte e ressurreição.

E chego ao fim. Com aa sensação de ter atravessado um corredor onde o ar fosse irrespirável. Abro os músculos do peito, deito-me, preparo-me para alcançar uma atmosfera desafogada. Mas, ao abrir os brônquios doem-se às feridas. Talvez eu já não seja o mesmo, tenha sido necessária esta experiência, e também as cicatrizes que a avisam para que, ao atingir a claridade, o meu encontro com os mortos e os vivos seja o mais límpido e mais fecundo. Ainda é cedo para saber." (p.117)

Através do processo analítico a que se submete cuja prova maior é a narrativa que faz o processo inconscientes de Jorge se evidenciam o seu Ego- que é, segundo Jung, o centro de campo do consciente- despoja-se da identificação com a sombra, que constitui a sua persona. È dessa forma que se abrem possibilidades para a síntese de elementos de conhecimento e de ação do consciente e do inconsciente.

O resultado da iniciação é, o deslocamento da personalidade do ego para o self, isto é para o centro da personalidade total. Assim o individuo passa a ter condições de usar plenamente suas possibilidades de interação com o ambiente em que vive.

É portanto, através da iniciação, que Jorge embora marcando pelo sofrimento, pode enfrentar conscientemente os problemas de sua vida profissional e colocar e atuação uma personalidade completa e integrada.

Referências Bibliográficas

1. Eliade, Mircea . Mito e realidade. São Paulo, perspectiva, s/d.
2. Namora, Fernando. Domingo à tarde. Rio de janeiro, globo, s/d.

3. Villegas Juan. La estrutuctura Mítica Del Heróe la novela del siglo XX. Marcelo na Ed. Peta, s/d.
4. Jung, Carl G. El hombre a sus símbolos Madrid, Aguiar, 1966.

1977 – n. 554 – p. 6

LITERATURA/- ESCRITURA CAMILO PESSANHA

Lélia Maria Parreira DUARTE

A oposição literatura/escritura, apontada por Meschonnic em sua obra Pour da Poètique, corresponde, respectivamente, em linhas gerais, a uma atitude de integração e aceitação diante da realidade, ou a uma atitude de insatisfação, de questionamento, de inquietude espiritual diante da mesma realidade.

O Poema de Camilo Pessanha-“ Ao longe os barcos de flores” parece-nos um bom exemplo para demonstrar essa oposição, conforme o conceito de Meschonnic.

Ao longe os barcos de flores
Só, incessante, um som de flauta chora,
Viúva, grácil, na escuridão tranqüila,
- Perdida voz que de entre as mais se exila,
- Festões de som dissimulando a hora.
Na orgia, ao longe, que em clarões cintila
E os lábios, branca, do carmim desflora...
Só, incessante, um som de flauta chora,
Viúva, grácil, na escuridão tranqüila.
E a orquestra? E os beijos? Tudo a noite, fora
Canta, detém. Só modulada trila
A flauta fébil...Quem há-de remi-la?
Quem sabe a dor que sem razão deplora?
Só, incessante, um som de flauta chora...

O texto coloca, inicialmente, dois elementos: A flauta, cujo som solitário, triste e incessante lamenta sua contingência; e a da orquestra em orgia, que contém em si todas as luzes e todas as cores e cintila em todas a sua sensualidade, perfeitamente integrada em seu contexto.

O poema insiste no choro da flauta solitária, reforçando, pela repetição, o “incessante” de seu lamento e a disparidade existe entre aquela frágil solidão e insatisfação e a sinfonia da orquestra e da orgia.

Colocam-se, portanto, duas realidades em oposição a flauta e a orquestra, apesar da situação paradoxal de ser a flauta um elemento da orquestra, conjunto de instrumentos. Indica, metaforicamente que se destaca dolorosamente, inexplicavelmente, do conjunto.

Essa oposição se coloca também no desenvolvimento do poema, como pode ser verificado nos seguintes elementos:

1. O Título do poema é, como a flauta, um fator de estranhamento dentro do contexto. “Ao longe os barcos de flores” nada tem a ver, a uma primeira leitura, com o corpo do poema. O título e o poema são, como a flauta e a orquestra, dois elementos que deveriam estar harmonizados e integrados, mas aparentemente em desacordo.
2. O estrato Fônico

Como explica Durand, o símbolo é sempre um signo motivado, e as suas motivações são tanto externas quando internas. Se como motivações externas do poema, apresentando-se como dois elementos em tensão dialética, temos a flauta e a orquestra, podemos buscar no

inconsciente a motivação interna dessa simbologia. O simbolismo ensina que a melhor forma de despertar o inconsciente é através da musica. Os instrumentos musicais, elementos básicos de construção do poema- Flauta, orquestra- constituem, uma primeira referência à musica. Mais que isso, porém, faz a musicalidade propriamente dita do poema a sua melopéia:

2.1 O Poema é todo musical, como se verifica a uma leitura, e pode ser visto como um conjunto de sons, constituindo assim uma metonímia da orquestra. Nesse contexto, entretanto destacam-se alguns fonemas, representativos da flauta. As sibilantes, que perpassam todo o poema, são metonímias do seu " incessante" lamento. Também as labiais, isoladas e no conjunto Fl lembram a graciosidade, delicadeza e fragilidade do instrumento que se isola e se recusa a integrar o contexto de orgia.

2.2 Com relação ao ritmo do poema há relativa uniformidade, exceto no verso número dez:

Cau ta de/ tem Só/ mo du la/ da tri

As sílabas (de, têm e Só formam um espondeu pé métrico diferente de todos os outros que se encontram, desde que é marcado pela presença de duas sílabas tônicas contíguas, o que não se repete. Aqui se confirma, portanto, o estranhamento de um elemento integrado que se alheia do conjunto.

3. Percepções sensoriais

Também no âmbito dos sentidos vamos encontrar diferenças no poema. A orgia em que se insere a orquestra apresenta todas as sensações executando-se a auditiva; o som da orquestra e dos beijos é detido fora, cautelosamente, pela noite, que acolhe apenas o trilhar modulado da flauta.

Em compensação, as outras sensações são plenamente atuantes com relação à orgia: vêem-se os barcos de flores ao longe e as luzes cintilam em clarões, apresentando o aspecto visual.

Existe sugestão de sensação tátil através dos beijos, que colocam gustação e olfato, além da idéia de gozo carnal pelo desflora que se refere a lábios, portanto a beijos. Durand diz que o ato sexual é simbolizado pelo beijo bucal que sintetizaria todos os sentidos, apenas no plano físico, portanto, material.

A sensação trazida pela Flauta é de natureza diferente. È apenas auditiva, é a que falta à orgia; sugere alheiamento, insatisfação com a realidade superficial em que se insere- é a mesma diferença que se estabelece entre a orquestra e a flauta, como realização musical.

4. Presença/ ausência de cores

Outra diferença entre orquestra/ flauta seria a presença/ ausência de cores. A orgia (onde se encontra a orquestra) é branca, cor que e a reunião de todas as outras. Além disso, seus participantes usam carmim (vermelho) nos lábios idéia de artificialidade, que se opõe à naturalidade, simplicidade e espontaneidade da Flauta. A ela não se atribui cor, mas é apresentada como viúva que sugere vestida de negro (especialmente no contexto português da época do Autor).

5. Poesia do nome / poesia do verbo

É Merschonnic quem nos fala da poesia do nome e da poesia do verbo. Também nesse aspecto há diferenças, no poema, entre flauta e orquestra:

A flauta se apresenta através dos seguintes substantivos: som, voz, flauta, hora, dar, e dos adjetivos só e incessante(três vezes), viúva(duas vezes), grácil(duas vezes), perdida,

modulada e flébil(débil, fraca, lacrimosa). Os verbos são: chorar (três vezes), exilar, trilhar e deplorar.

Tanto a poesia do nome quanto a poesia do verbo sugerem com relação à flauta, solidão, fraqueza. Indicam a sua insatisfação com o contexto em que se encontra a sua impotência diante dessa situação.

A orquestra, por oposição, apresenta um contexto de materialidade, movimento, agitação e alegria inconseqüente, através: a- dos substantivos: festões(de som), orquestra, orgia, clarões, barcos (movimento) flores e beijos; b- do único adjetivo referente à orquestra, ou melhor , a orgia que é onde se insere a orquestra: branca.O branco é união de todas as cores; sugere, através disso, união de todas as sensações, num contexto de materialidade; e- dos verbos: cintilar, desflorar e dissimular, cuja a conotação é de superficialidade e materialidade, acrescidas da idéia de falsidade, trazida pelo dissimular.

6. Por analogia com a poesia do nome e a poesia de verbo, pode-se dizer que existe no poema também a poesia da sintaxe. Há uma sintaxe natural, simples, direta e discreta em todo o poema, executando-se os versos:

“na orgia, ao longe, que em clarões cintila.
E os lábios, branca do carmim desflora...”

Trata-se de um período composto, onde se encontra uma oração subordinada, sem oração principal. Essa oração seria constituída pelo verso seguinte: “ Só incessante...”, que entretanto, está em outro período, desde que as reticências encerram o anterior. Opõem-se, então, mais uma vez, as duas realidades, que se identificam com a orquestra e a flauta.

O poema apresenta ainda dois tipos de orações: afirmativas e interrogativas: as afirmativas indicariam uma situação estabelecida, aceita pelo conjunto e desfrutada por ele- a orquestra, a orgia, o gozo imediato, material.

A interrogativas indicariam o questionamento dessa tendência e a insatisfação expressa pelo choro Constante da flauta.

7. Dominantes e Tônicas

O Poema contém três vezes colocados eqüidistantemente, regularmente, o mesmo verso dominante, exatamente no princípio, meio e fim:

“Só, incessante, um som de flauta chora...”

São treze versos, sendo dominantes o primeiro, o sétimo e o décimo terceiro. Iniciando-se com a dominante, o poema coloca uma citação de tensão que se explica nos versos seguintes de tensão que se explica nos versos seguintes através da tônica- solução de tensão. No sétimo verso volta a dominante, que novamente se resolve, mas volta e com ela termina o poema. A situação colocada é a da flauta, chorando solitária e incessantemente, sem explicação conclusiva no final. A dor permanece, a solução se coloca como impossível. Terminando com a dominante o poema deixa em aberto o problema da flauta, que insiste em lamentar uma situação com a qual não se harmoniza.

A flauta apresenta-se, portanto, em todo o poema, através de metonímias, como o instrumento que faz parte da orquestra mas que, apesar disso, está deslocado, separado, dissonante, chorando e se lamentando num contexto cautelosamente os dois conjuntos.

8. Aspecto Simbólico

A orgia simboliza, segundo Chevalier, a manifestação regressiva, a tendência ao retorno ao caos, através da perversão da embriaguez e da luxúria, daí a recusa da flauta em adaptar-se ao seu contexto:

A flauta, ao contrário, pelo seu timbre, é símbolo da expressão feminina interna, da "anima", isto é, da sensibilidade artística que se lamenta (como viúva), por não encontrar ressonância para o desejo expresso em seu choro, que é a sua linguagem. A Flauta representa então o artista que sente as pressões do meio e se sente deslocado, desajustado, sofredor, solitário e incompreendido ("Quem sabe a dor que sm razão deplora?").

A flauta simboliza o artista que sente e sofre sem conseguir explicar racionalmente o seu sofrimento e sem ter esperanças de alívio para ele.

O título do poema permite identificá-lo com um quadro impressionista. Isso porque apresenta os barcos "em festa", ao longe. Sugere-se um carnaval - carrus navalis (procissão de navios).

Segundo Cirlot, o barco é símbolo do ser ou veículo da existência. Ao simbolizar a maneiro o corpo, Camilo Pessanha faz lembrar jaspers, que disse ser o homem um ser Padegger: "o homem é um ser para a morte" com Sartre : "Homem- ser inútil". Em resumo Camilo Peçanha faz lembrar a consciência da plenitude Humana, a sua continência, a sua atração, a sua relatividade e, através da flauta sua insatisfação com essa condição humana.

A flauta se identifica também com o escritor, com a sua "angustia da escritura, de que fala Derrida, dizendo que a escritura é a angustia da Ruah hebraica sentida do lado da solidão e da responsabilidade humana; do lado da solidão mas submetido aos ditames de Deus(" Pega um livro e nele escreverás todas as palavras que eu disse") ou de Barue escrevendo os ditames de Jeremias; ou ainda a instancia propriamente humana da pneumatologia, ciência do Pneuma espirituais ou logos.

O contexto noite - instancia paradoxal

Tanto a orquestra quanto a flauta estão na escuridão da noite-trevas, que se apresentam em dupla perspectiva:

A- A da flauta, sagrada, e correspondente a um movimento de ansiosa e sofrida espera pela preparação do dia, onde brilhará a luz da vida;

B- A da orquestra, eu é profana, é a escuridão quebrada pelos clarões cintilantes da orgia, profanadores dos momentos preciosos de recolhimento. Chevalier diz que o mundo sensível é uma impostura das trevas, que procuram extasiar a luz, mas não podem senão aprisionar reflexos na matéria. É o que faz a orgia: Apresenta-se branca, porque aprisiona clarões, cintilações que são reflexos ilusórios de uma luz fictícia e perecível.

A noite se apresenta então como a instância paradoxal que une e separa duas realidades que se opõem, embora a flauta faça parte da orquestra.

A posição flauta/ orquestra neste poema de Camilo Pessanha, pode ser vista , portanto como a oposição literatura/ escritura, colocada em Meshonnie.

A literatura estaria para a orquestra, para a orgia, para a integração passiva na situação, para a massificação do indivíduo através do abafamento de suas aspirações mais totalizantes. E a escritura estaria para a flauta, aquilo que é diferente, que se destaca individualmente do conjunto, que é conscientizado e se apresenta insatisfeito com a situação em que se integra.

Referências Bibliográficas

1. MESCHONNING, Henri. "pour da Poétique" IN Pour da Poétique I. France, Gallimard, 1970.
2. PESSANHA, Camilo, clepsidra, Lisboa, Atica, 1969.
3. Derand, Gilbert, Lês structures Anthropologies de Phuaginaire. Paris-Bruxelles- Montreal, Bordas, 1973.
4. _____ Ob. Cil., p. 229
5. MESHONNIC, HENRI. Ob, cil

6. Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alvin dictiuonnaire de Symboles. Paris, Seguers 1974, III, vol, p. 331-2.
7. Cirlot, Juan-Eduardo, Diccionario de Símbolos, Barcelona, Labor, 1969. P106.
8. _____ Ob. Cil., p. 62-4.
9. _____ Ob, Cil., p. 64.
10. DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença São Paulo, perspectiva, 1971, p.21.
11. CHEVALIER, Jean e Gilbrant, Alain ob. Cil., vol. III, p. 288-9.

1977 – n. 557 – p. 09

CAMILO: REALISMO E CONTRADIÇÃO

Maria da Glória Martins RABELO
(Indian University)

Amor de Perdição tem sido apontado pela crítica tradicional como um clássico da literatura romântica portuguesa. Mas a uma literatura menos distraída não passam despercebidos certos elementos que afastam o romance de um romantismo radical, pelo menos daquilo que se entende normalmente por Romantismo.

Não existe quase o contraste usual entre personagens sublimes e grotescas. Há uma certa hesitação no caráter das mesmas. Todas elas se caracterizam por pequenas falhas que as fazem diferentes de uma Hermengarda ou de um Eurico, por exemplo. Teresa é apenas "regularmente bonita" e demonstra hipocrisia em alguns detalhes. Simão se caracteriza por um temperamento violento e sangüinário, ainda que se "transforme" por amor. Mariana, apesar do altruísmo de seu sacrifício em favor da felicidade de Simão, deixa transparecer uma tendência ao egoísmo. Subentende-se que, se ela não se aproveitar da situação para ter Simão para si própria, é por que a oportunidade não apareceu. Ao contrario, João da Cruz, criminoso nato e assassino irrecuperável, é também uma alma nobre que se dedica à causa de Simão.

As personagens que têm como função estabelecer o conflito na ação não chegam a se constituir em verdadeiros vilões. Tadeu de Albuquerque, por exemplo, o principal impedimento à união de Simão e Teresa, demonstra às vezes uma certa brandura para com a filha, o que denuncia possibilidade de um afeto se não ideal pelo menos mediano. Logicamente a sua recusa em dar a filha a um homem violento como Simão é perfeitamente natural. Ainda que sua oposição ao casamento se baseie principalmente na inimizade entre as duas famílias e não na possibilidade de que Teresa seja feliz ao unir-se a um impulsivo como Simão, não se pode deixar de considerar o lado positivo de tal ato. Tadeu de Albuquerque oscila entre o pai tirano e o que quer um melhor destino para a sua filha. Em *Amor de Perdição,* os maus nunca são completamente maus, assim como os bons não chegam a atingir o grau máximo da perfeição.

Não há nenhuma descrição de quadro natural ou identificação da natureza com o estado de espírito da personagem. A ação é rápida e se restringe ao movimento essencial das personagens, o que leva a pensar numa tentativa de psicologismo. Nenhuma cena parece prolongar-se a ponto de poder ser considerada dispensável ao desenvolvimento da intriga. A linguagem é simples, concisa e desprovida dos artificialismos e lugares comuns românticos. Há uma tentativa de realismo nos modismos que caracterizam a linguagem de João da Cruz. Esse realismo lingüístico, entretanto, não se efetua no nível das personagens principais.

Manifesta-se o germe do anticlericalismo nas cenas do primeiro convento em que Teresa esteve. A visão do ambiente corrupto do convento e depravação das freiras é artificial e exagerada, mas coloca-se já um problema que será plenamente desenvolvido no romance realista. A atitude anticlerical não é muito comum no Romantismo (pelo menos no Romantismo português). Em *Eurico, o Presbítero*, de Alexandre Herculano, a perspectiva de ataque ao sistema religioso é diferente. Herculano aponta uma falha no sistema – o celibato – mas não chega a apresentar a Igreja como instituição falida como em *Amor de Perdição*. Contraditoriamente, a perspectiva anticlerical é de certo modo anulada, ou pelo menos bastante atenuada, quando Teresa, dirigindo-se ao convento de Monchique, lá encontra freiras nobres e simpatizantes com a sua causa.

Introduz-se uma boa dose de prosaísmo na análise do comportamento de Simão, tanto em certas situações bastante comuns enfrentadas pelo protagonista quanto em certas digressões do narrador a respeito de fatos que contrastam com o clima de grandiosidade característico do romance romântico. O problema monetário enfrentado por Simão em certos ponto da narrativa é encarado da seguinte maneira:

"E ficou pensando na sua espinhosa situação. Deviam de ocorrer-lhe idéias aflitivas que os romancistas raras vezes atribuem aos seus heróis. Nos romances todas as crises se explicam menos a crise ignóbil da falta de dinheiro. Entendem os novelistas que a matéria é baixa e plebéia... Bem sabem eles que o interesse do leitor se gela a passo igual que o herói se encolhe nas proporções destes heroizinhos de botequins, de quem o leitor dinheiroso foge por instinto... Não é bonito deixar a gente vulgarizar-se o seu herói a ponto de pensar na falta de dinheiro, um momento depois que escreveu à mulher estremecida uma carta como aquela de Simão Botelho". (1).

Percebe-se a ironia do autor contra o escritor que a verdade para agradar ao leitor, que espera sempre determinadas situações no romance, mesmo que estas não passem de mistificações. Nota-se que o próprio autor da ironia não consegue escapar deste jogo. A transformação operada no animo de Simão, após alguns meses no cárcere, constitui outro exemplo de desmistificação do sublime e do amor eterno e incorruptível:

"Ao cabo de dezenove meses de cárcere, Simão Botelho almejava um raio de sol, uma lufada de ar não coroada pelos ferros... Ânsia de viver era a sua, não era já ânsia de amar". (p.202)

O ideal romântico do amor que não cede a nenhuma dificuldade não funciona em contato com a realidade.

Todos esses aspectos rapidamente apontados podem ser notados mesmo a partir de uma leitura superficial do texto e não são suficientes para afastar o romance de uma perspectiva romântica. Pelo menos aparentemente, as personagens se movem e se perdem sob a ação do destino e sob o peso das influências exteriores que não conseguem vencer. Mas mantêm-se rebeldes e fiéis ao ideal até o fim: Teresa vai para o convento, mas não cede aos desejos do pai; Simão "aceita" a fatalidade de seu destino, assumindo dignamente a responsabilidade na morte de Baltazar Coutinho. A morte, que fora do casamento é a única solução possível para o amor, realiza-se de maneira típica dentro do triangulo amoroso: tuberculose / febre maligna / suicídio. A intriga contém todos os ingredientes de um bom romance do gênero.

O próprio título da obra contribui para que o leitor se coloque dentro do clima sugerido pela intriga. Anuncia-se toda uma atmosfera trágica; uma certa impressão de fatalidade se instaura no espírito do leitor antes que se inicie a leitura. A epigrafe de D. Francisco Manuel de Melo reforça essa atmosfera:

"Quem viu jamais vida amorosa, que não a visse afogada nas lágrimas do desastre ou do arrependimento?".

Sendo os amantes e o caso de amor o centro de interesse da narrativa, o subtítulo "Memórias de uma família" é aparentemente desnecessário. Contraditoriamente, é esse subtítulo que vem a explicar e esclarecer o sentido do romance.

O fio principal da narrativa concentra-se na figura de Simão Botelho. É a sua existência trágica que impressiona o autor e motiva o romance. Não interessa a figura histórica do tio do autor, mas a personagem criada a partir dessa. O elemento central de *Amor de Perdição* é Simão Botelho, membro de certa família, habitante de tal cidade, em determinada época. A própria Teresa é uma figura apagada diante da dimensão alcançada por Simão no corpo do romance.

Para a crítica tradicional ou para o leitor em geral, Simão Botelho representa uma espécie de Romeu na literatura portuguesa. Ele é também o protótipo do bom caráter, e o romance a expressão de nobres ideais em conflito com a crueza do mundo:

"Enfim, o *Amor de Perdição* reúne em síntese os valores íntimos que definem o temperamento português... Os amorosos lutam até o fim, mas na própria inutilidade da luta, se reconhecem acorrentados a um destino a que não há que fugir... Este fatalismo alia-se como no Frei Luis de Sousa à consciência do pecado e à esperança em Deus, o que na sua incoerência".

1977 – n. 558 – p. 6-7

CAMILO: REALISMO S CONTRADIÇÃO 2

Maria da Glória Martins RABELO

(Indiana University)

É possível pessar-se numa tentativa por parte do autor de estudar o comportamento de Simão condicionado aos fatores do meio da raça e do momento concretizados mais tarde no postulado tainiado. Sendo o Amor de Perdição coletânea da história da literatura Inglesa (1863-65), onde tais idéias aparecem sistematizadas pela primeira vez e improvável que Camilo pudesse conhecer esta teoria. Muitas destas idéias, entretanto, expressas por Taine em obras anteriores, já andavam no ar bem antes desta data.

A influência negativa do meio é suficiente clara nas relações de Simão com seus familiares e na manifesta reação de rebeldia.Também a raça assume papel preponderante. Simão resume os caracteres dos pais. O temperamento violento advém do lado paterno. A referência a Marcos Botelho, irmão de Domingos, que mata o cortejador de uma mulher da qual se enamora em circunstâncias qual se enamora em circunstâncias bem semelhantes aquelas em que Simão mata Baltazar Coutinho, é mais do que, intencional. O Gênio impulsivo de Domingos Botelho se reflete intensamente em todos os gestos do filho.

A beleza física e a inteligência são dons herdados da mãe. Também a profunda consciência de sua nobreza, ainda que aparentemente pareça o contrário, é que impulsiona todo o comportamento de Simão. O que faz com que ele mate Baltazar Coutinho não é a paixão por Teresa (matando beltazar perderia Teresa irremediavelmente) mas o ódio e o exagerado sentimento da honra:

“ Quem pode ser feliz com a desonra duma ameaça impune? (p.41)... Poderia viver com a paixão infeliz:mas este rancor sem vingança é um inferno.” (pp.117).

O destino de Teresa não o preocupa, mas sim o fato de ver-se insultado diante dos olhos dela:

“ A ameaça só ela ouviu: e se eu tivesse sido aviltado no conceito de Teresa pelos insultos do miserável...” (p. 41)

O assassinato de Baltasar Coutinho é frio e premeditado. Antes de dirigir-se ao convento para efetuar a fuga planejada. Simão já tem em mente o assassinato do rival. A carta enviada a Teresa antes deste episódio comprova o fato. A idéia do assassinato camuflada sob a forma de pressentimento de sua própria morte, demonstra bem o que ia na mente da personagem. O rival é provocado a fim de surja ensejo para matá-lo. Quanto à inexplicável atitude de Simão em assumir a culpa do assassínio, quando tinha todas as possibilidades de safar-se, só pode ser explicada como uma tentativa de diminuir a culpa da personagem. Simão recusa-se a fugir com João da Cruz dizendo não querer comprometê-lo, mas é esta a primeira vez que pensa nisto no curso de toda sua ligação. O assassinato de Baltasar é uma vingança pessoal, afirmação de si próprio e de sua honra ultrajada, e nada tem a ver com o amor. A idéia de “perdição” no romance é completamente contraditada. O “amou, perdeu-se e morreu amando”. (p. 4) se opõe ao “tenho a demência da dignidade: por amor da minha dignidade me perdi ”. (p. 209) Perde-se não por amor a Teresa, mas por si próprio. Por outro lado, o falso heroísmo de assumir o crime, que parece tão simpático ao leitor, é motivado pelo orgulho, pela obsessão da aristocracia que ele ridicularizava na mãe e a que adere completamente. Perder-se é realizar-se, é a suprema voluptuosidade, é o amor da própria perdição:

“ Seguiram-se a esta carta muitos dias de terrível taciturnidade. Simão Botelho não respondia às perguntas de Mariana. Di-lo-íeis arroubado nas voluptuosas angústias do seu próprio aniquilamento”. (p. 206-207)

Com exceção de Teresa, Mariana e Manuel a concepção do mundo das personagens se baseia na noção de honra, que assume sempre a dimensão do mais perfeito egoísmo. Este conceito delas, tornando-as indivíduos de formados, incapazes de qualquer atitude que não se baseie nesses valores Tadeu de Albuquerque, por exemplo, em nenhum momento pensa na felicidade da filha. A recusa de Teresa em obedecer-lhe — sua persistência em amar o filho de seu inimigo e assassino de um seu parente — representa um ultraje à sua honra:

“Disto foi informado Tadeu de Albuquerque, e respondeu:” — Que a não desejava morta: mas, se Deus a levasse, morreria mais tranqüilo, e com a sua honra sem mancha” — Era assim imaculada a honra do fidalgo de Viseu!... A HONRA, que dizem proceder em linha reta da virtude de Jesus Cristo, da virtude de milhões de mártires, que se deram às garras das feras, perdão aos homens.” (p.151)

O mesmo se dá com relação a Domingos de Simão é motivada unicamente pela afirmação de sua honra.

Também João da Cruz, uma espécie de duplo de Simão, age sempre impulsionado por um código de honra. É a honra que o faz recusar participar no assassinato de Simão, planejado por Baltasar Coutinho.É verdade que essa recusa aparece sob a forma de gratidão pelo filho do homem que o salvou da força mas, ao mesmo tempo, revelar todo o plano de adversário a Simão representa também uma traição, já que João da Cruz devia favores a Baltasar, que provavelmente confiava nele De qualquer forma, João da Cruz talvez por pertencer ao povo e não ter nenhuma relação com a nobreza que o critica, é a única personagem que, impulsionada pelo sentimento da honra, é também guiada por um sentimento mais humano de gratidão.

Se as relações entre as personagens se caracterizam e se baseiam na noção da honra, em Simão ela atinge o paroxismo. Por isso mesmo ele constitui o centro do romance, e através desta personagem se analisa de perto a que pode levar tal tipo de mentalidade. Tudo isto demonstra a preocupação social de Camilo, que, como se vem demonstrando, se realiza num nível um pouco diferente dos escritores de sua geração. Numa sociedade (a família é vista como uma sociedade em escala inferior) que se baseia em valores desumanos só se podem gerar seres como Simão só poderia agir como agiu. Seu comportamento está condicionado por esses valores, e ele é vítima ao mesmo tempo que criminoso.Sendo membro de tal família, com os antecedentes que tinha vivendo em tal época e sociedade, Simão estava fadado a ser o que foi.

O conceito de honra é a base de todo o mecanismo social. Nas figuras de domingos Botelho e Mourão Mosqueire a representação da justiça arbitrária e degenerada que admite o assassinato, como alto ato normal em certo nível social ou nome da honra:

“ — E por quê? Diga uma palavra
— Pois sim direi : o Simão matou um homem.
— Em Coimbra?... E fazem tanta bulha por isso!” (p,127)

É evidente a ironia e a acusação do autor ao colocar na boca de representante da justiça à defesa do crime e a constatação da arbitrariedade. Em Domingos Botelho, que além de representante dessa justiça arbitrária encarna o pai tirano e indiferente, torna-se natural a intenção de apontar um erro. Mas Mourão Mosqueiro é um personagem que atrai a simpatia do leitor pelo seu caráter aparentemente justo e pela compreensão que ele demonstra para com o herói. A incoerência que envolve a personagem não é facilmente percebível e o leitor embarca no jogo duplo do autor:

“Se vossa senhoria tivesse consentido que sua filha amasse Simão Botelho Castelo Branco, teria poupado a vida ao homem sem honra que se lhe atravessou com insultos e

ofensas corporais de tal afronta, que desonrado ficaria Simão se as não repetisse como homem de alma e brio". (p.165)

João da Cruze um exemplo de vítima da arbitrariedade dessa justiça. Na cena da luta entre Simão e os criados de Baltasar, o segundo criado é morto por João da Cruz, para que não viesse a relatar as circunstâncias da morte do primeiro e possivelmente distorcê-las. Age em legítima defesa contra uma sociedade que ele sabe que não vai protegê-lo, dada a sua condição social. Mata porque sabe que está num país onde a ilegalidade é aceita e não há leis para proteger pessoas como ele:

"Pudera não! Quer que este homem fique para ir contar a história? Acha bonito? Lá vossa senhoria, como é filho de ministro, não terá perigo: mas eu que sou ferrador, posso contar que desta vez tenho o bagaço no pescoço. Não me faz jeito o negócio. Deixa-me cá com o homem..." (p.67)

"— Predam-no, prendam-no que é um matador — exclamava Tadeu de Albuquerque.

— Qual? — perguntou o meirinho-geral.

Sou eu — respondeu o filho do corregedor.

— Vossa senhoria! — disse o meirinho espantado: e, aproximando-se, acrescentou a meia voz: — Venha que eu deixo-o fugir "(p.126)

De um modo geral o movimento que se percebe em todo o romance é de que oscilação entre uma abordagem dos fatos segundo valores românticos e um mergulho talvez ainda superficial, na realidade. O protagonista, que inicialmente deveria encarnar o herói ideal, mostra muitas vezes um lado criminoso e mau. Sempre que a análise atinge este grau, estabelece-se a contradição e a tentativa de manter o lado heróico da personagem.

Como todo escritor que precisa escrever para viver, Camilo propõe-se a escrever aquilo de que o público gosta. Mas como artista e homem de seu tempo é impossível deixar de notar a incoerência de certos valores estéticos em fase da realidade que o cerca. E tudo isto traduz-se então em forma de quase ressentimento em sua obra. Numa das digressões a respeito da obra de arte,fenômeno bastante comum em seus romances, esse sentimento é facilmente percebível:

"A verdade é algumas vezes o escolho de um romance. Na vida real, recebemo-la como ela sai dos encontrados casos ou da lógica implacável das coisas; mas, na novela, custa-nos a sofrer que o autor se inventa, não invente melhor; e, se copia, não minta por amor da arte. Um romance que estriba na verdade o seu aparecimento é frio, é impertinente, é uma coisa que não sacode os nervos tira a gente, sequer uma temporada, enquanto ele nos lembra, deste jogo de nora, cujos alcatruzes somos, uns a subir, outros a descer, movidos pela manivelado egoísmo. A verdade! Se ela é feita, para que oferecê-la em painéis ao público!? (...) Os são de quem o juízo no seu lugar; mas, pois que eu perdi o meu a estudara verdade, já agora a desforra que tenho é pintá-la como ela é, feia e repugnante." (pp.201)

O trecho transe bem o ressentimento contra uma nova estética que se aproxima lismo. Mesmo por ocasião da primeira edição do *Amor de Perdição (1863)* já se anunciavam os primeiros rumores do Realismo. Ao ser realizada a quinta edição, já eram do conhecimento do público romances como *O Primo Basílio e o Crime do Padre Amaro* de Eça de Queirós. Não é fácil conciliar os ideais da nova estética com os que guiaram todo seu trabalho até então. O escritor romântico quer permanecer romântico porque não sabe ser realista. (Basta pensar na conhecida polêmica entre o romântico Castilho e Antero de Quental.) A mudança radical de uma estética para outra em geral produz artistas medíocres. Camilo tem consciência dos novos valores que surgem e da falência dos próprios, mas não a consegue aceitar integralmente. Por isso mesmo, transita entre uma e outra, mas a ruptura definitiva ele nunca conseguirá realizar — e é justamente isto que estabelece o conflito.

A perspectiva ainda é romântica. No trecho citado acima, o autor estabelece a diferença entre verdade estética e realidade. Exprime um conceito de idealização que se choca com a realidade de sua personagem. A consciência da própria contradição é que produz a amargura e o eterno processo de acusação e defesa que se tece em torno de Simão Botelho. É uma tentativa de realismo que ainda é romântica (6).

O prefácio à quinta edição contém elementos que ainda tornam mais clara essa reação ao realismo. Também, sendo o escritor mais popular da língua portuguesa, ele quer conservar o seu público:

"Se comparo o *Amor de Perdição* , cuja 5ª.edição me parece um êxito fenomenal e extralusitano, com o *Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*...o *Amor de Perdição*, visto à luz elétrica do criticismo moderno, é um romance romântico, declamatório, com bastantes aleijões líricos e umas idéias celeradas que chegam a tocar no desaforo do sentimentalismo. Eu não cessarei de dizer mal desta novel, que tem a bocal inocência de não devassar alcovas, a fim de que as senhoras a possam ler nas salas em presença de suas filhas ou de suas mães, e não precisem de esconder-se com o livro no seu quarto de banho" (pp. LXXVII-LXXVIII)

O ataque é baseado numa idéia de decoro de decência literária que pertence a uma época distinta e da qual o artista dificilmente se libertará de maneira consciente ou coerente. Dizer-se realista ou romântico não significa sê-lo.

De qualquer forma, em *Amor de Perdição* , Camilo demonstra ser muito mais consciente da incoerência criada pela necessidade de conciliar o gosto literário e a sua visão própria do que o crítico Antônio Sérgio supõe. A sua estética é muito mais de sugestão do que explicação. Nessa perspectiva , o romance lembra muito as primeiras obras do brasileiro Machado de Assis. Muita coisa se esconde por trás da aparente inocência de certas personagens.

Notas

1. Camilo Castelo Branco. Amor de perdição(memórias d uma Família)- 29º edição- com estudos críticos de Manoet Pinheiro Chagas, Ramalho Ortigão e Teófilo Braga e ilustrado com 6 simile-gravaturas, o retrato do autor o fac-simile do frontespício original. Porto: Campanha Portuguesa Editora, 1919, pp.94-95.| Todas as citações futuras desta obra aparecem autorizadas por página no corpo do artigo|.

2. Jacinto do Prado Coelho, Introdução ao estudo da novela Camiliana, Coimbra: Atlântida, 1946, pp.339-40.

3. Antônio Sérgio,<< Sobre o<<Amor de Perdição>>, Obras Completas, ensaios. Tomo VII, Lisboa: Sá da Costa, 1974, p.93.

4. Antônio Sérgio, Obras Completas, Ensaios, VII, P.94.

5. R. ªLawton << technique et Signification d' Amor de perdição>>. Bulletin dês Etudes Portuguaises, 23(1964), p. 91.

6. A tentaviva de um enfoque realista ainda sob uma perspectiva romântica produz um curioso efeito No texto que se segue, excerto do romance ChienCailou(1947) de Chamfleury, o autor apresenta duas descrições do mesmo objeto, uma<<Romântica>> e outra<<realista>>, mas mesmo uma leitura superficial prova que ambas são igualmente românticas:

<< Lês Mansardes>>

Lês Mansardes Dês Poètes

Voici à peu près lê procèdè employrè par lês poètes pour décrire une mansarde.

Une petite chambre au septième au huitième, gaie et avenante.Pás de papier, mais de murs blanchis à chaux. Un Violon accroché au mur(en cas de masculin), un rosier fleiru(en cas de feminin). Un rayon de Soleil vient tours les tours faire sa promenade dans la chambrette. On a Vue sur le ciel ou sur jardin garni de grands arbres dont les odeurs volent à la mansarda.

II est bien convení qu'une mansadre n'est jamais solitaire, et qu'elle a un pendant. Dans la mansarda d'en face se trouve une voisine, un voisin, suivant le sexe du herós du roman; on se dit bonjour; on sénvoie des baisers; les baisers sont rendus; on se rencontre dans la rue. Un tour, la mansarda, nº 1 va rendre visite à la mansarda nº2. Et voilá une nouvelle paire d'amoureux.

On rit, on chante, on boit daus les mansarde de poètes. Qualques vaudevillistes audacieux y font sabler le champagne.

Les commis-voyageurs ont chantè partout:

<<Dans un grenier qu'on est bien à vingt ans!>>

LES MANSARDAS RÈELLES

Voiei ee que pourraient écrine les poétes, s'ils avaient Pamour de la rèalité:

Une petite chambre au septième ou huitième, triste et sale. Pas de papier, mais de murs jaunis, album mural qui porte les traces de tous les localitaires. Le soleil n'y vient jamais, ou quand il y vient, e'est pour convertir la mansarda en plomo de Venise. On a quelquefois une ardoises, des toits et des gouttières.En hivier, les mansardas sont anssi humildes qu'un marais.

Le plus souvent la mansarda est isoilée, et i'om n'apercoit guère que d'horribles créatures, des Julves, des vieilles femmes, des chats maigres, des enfants déguenillés, jaunes et hâves; la musique que sort de là est le cri d'un enfant au berceau qui semble se plaindre d'entre né.

Sounvent il fait faim dans les mansardas; on y chante peu, on y boit moins encore. Peut-être pourrait on trouver à boire des larmes…

Malgré ce qu'a dit Béranger:

Dans um grenier qu'on est mal à vingt ans!>>

(Apud èdourad Maynial. L'époque rêaliste. Paris: Les oeuvres Représentatives, 1931, pp. 183-84.).....

Note bem;

Além das obras citadas no corpo do artigo e em nota de pé de página, algumas idéias presentes nos seguintes livros tiveram influência neste trabalho:

M.II Abrams. The Mirror and the Lamp. New york; Norton, 1958

Champleury. Le realisme. Paris: Michel Levy, 1857.

A. do prado Coelho, espiritualidade e Arte de camilo. Porto: Miguel Barreira, 1950.

B. Augusto da Costa Dias. Crise da Consciência Pequeno-Burguesa. Lisboa: Portugália, 1964.

C. Alberto Ferreira, Perspectiva do Romantismo Português. Lisboa Edições 70. 1971.

Arthur º Lovejoy. << OU The Discrimination of Romancisms>> Essays in the history of Ideas. London: Oxford University Press, 1960, pp. 228-53.

Antônio José saraiva. << Camilo Castelo Branco>> Literatura Portuguesa. 1º Volume. História Ilustrada das Grandes Literaturas. VIII. Lisboa: Estudos cor, 1966, on 193-204

1977 – nº 558 – p. 09

FERREIRA DE CASTRO E O ÍNDIO

Artur ANSELMO

I

A criação do Serviço de Proteção aos índios data de 1910, quando as teses pacifistas de Cândido Rondon fora aceitas pelo Governador da República, contra a mentalidade punitiva de alguns setores da opinião pública. Colocado na chefia da Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Estado de Mato Grosso e Amazonas, Rondon opunha-se à utilização de métodos repressivos na pacificação dos índios Kaingang, do Estado de São Paulo, que perturbavam os trabalhos de construção da estrada-de-ferro do Nordeste, implantada em território índio. Dois anos depois (em 1912) estava concluída a obra de apaziguamento dos Kaingang, uma das primeiras vitórias do SPI sobre a ideologia conquistadora: vitória enganadora, aliás, pois a integração destes índios na chamada civilização não seria senão o início de um processo de extinção progressiva, que reduzira a escassas dezenas, em perto de meio século, os descendentes daqueles milhar de Kaingang que a política de entendimento foi capaz de seduzir.

Até aos anos 30, sobre o signo de Rondon ("Morrer se necessário for; matar nunca"), os ventos da pacificação chegaram sucessivamente aos Krenak, de Minas Gerais (1911), aos Nambikuara, de Mato Grosso (1912), aos Kokleng, de Santa Catarina (1914), aos Umotina, de Mato Grosso (1918), aos Parintintins, no Amazonas (1922), e aos Urubu, do Maranhão (1928). Período de experiências pioneiras, de correção e aperfeiçoamentos sobre dados empíricos, estes vintes anos despertaram certos colaboradores do SPI – entre os quais se destacava um pequeno grupo de etnólogos – para a necessidade de um tratamento cientifico do problema do índio, à margem das tinta econômicas, folclóricas ou sentimentais com que se coloriam os contatos inter-étnicos. E se o paternalismo e o protecionismo eram notas dominantes, a verdade é que começavam a aparecer também os primeiros sinais de autocrítica e de superação das inevitáveis deficiências da política de captação e assimilação. Estranhamos hoje que não se tivesse ido mais longe: que não se tivesse contrariado, por exemplo, a tendência para aplicar às populações índias, após a pacificação, os esquemas básicos da sociedade aglutinadora, tendência responsável pelo decréscimo demográfico da maior parte das tribos conquistadas para a civilização. Mas é preciso não esquecer que, por um lado, as campanhas de pacificação estavam subordinadas aos estereótipos civilizacionais da época e, por outro lado, obedeciam a ideais de integração política (e, logicamente, sócio-econômica) que jamais foram postos em xeque.

Nesta perspectiva histórica, é compreensível que Ferreira Castro, ao dedicar à memória de Cândido Rondon o romance *O Instinto Supremo* (1968), tenha associado a esta "grande figura moral do nosso tempo" a atividade "de todos aqueles que realizaram nas profundidades dos sertões brasileiros, à luz das duas idéias, uma epopéia de humanitarismo" (1). Hoje, numa fase adiantada das pesquisas indigenistas e levando em conta resultados práticos pouco animadores, podemos subscrever a opinião do etnólogo Roberto Cardoso de Oliveira, afirmado que ficou demonstrada "a incapacidade do Governo – tanto quanto das Missões religiosas – em assegurar a sobrevivência das populações pacificadas, despreparadas biológica e culturalmente para enfrentar a dureza do contato inder-étnico". (2) Mas isso não significa que não possamos, ao mesmo tempo, considerar que o trabalho de Rondon e seus discípulos foi, como afirmou o romancista português, "uma epopéia de humanitarismo", no

que esta palavra tem de menos condicionado pelas pressões do ambiente histórico e de mais fecundo para o desenvolvimento harmonioso das relações humanas, como traço de um comportamento que, sendo exemplar, é também intemporal.

Por coincidência do destino *O Instinto Supremo* foi publicado precisamente no mesmo ano em que choviam sobre o SPI os ataques que o condenariam à morte, por "conivência ou omissão na apuração dos crimes que contra o índio se teriam perpetrado" (3), acusação que, nesse ano de 1968, foi identificada, por sensacionalismo, com "denuncia de genocídio" (4) Jorge Amado, que um dia chamara a Ferreira de Castro "nossa honra e nosso orgulho (...)", mestre de romance, grande português e bom brasileiro, íntimo de cada um de nós, seus leitores, (5) relacionou imediatamente os dois episódios – a publicação do livro e as noticias dos excessos praticados contra o índio – e escreveu então:

O livro de Ferreira de Castro foi como o bálsamo sobre a chaga aberta com o noticiário da violência mais ignóbil desabada sobre os índios, iguais a crianças órfãs. Ferreira de Castro, português feito homem na Amazônia – e homem de bem, homem irmão do homem, escritor de vida e obra dedicada à humanidade e ao futuro -, restituiu-nos a confiança abalada, restaurou a nossa mais profunda verdade: a dor do amor do ser humano. (6)

É sobre esta obra, narrativa romanceada da pacificação dos índios Parintintins em 1922, que iremos debruçar-nos, fazendo notar que se trata, cronologicamente, do último romance escrito por Ferreira de Castro na sua longa e operosa faina de homem de letras. Ampliando os horizontes humanos da Amazônia, personagem central d'*A Selva* (1930), a um dos componentes mais íntimos e menos sondados da floresta – o índio, Ferreira de Castro utilizou para a parte histórica d'*O Instinto Supremo* variada documentação escrita, que, numa prova de honestidade intelectual, é citada no final do romance. Mas em todo o livro se presente a experiência pessoal do autor, no tempo em que, ganhando durante o pão de imigrante (1911 – 1919), se iniciava nos ministérios da floresta, "lá onde o Mundo guarda ainda, como nos dias da sua aurora, tantos e tão complexos enigmas". (7)

II

A ação d'*O Instinto Supremo* decorre em 1922, seguindo um fio narrativo extremamente simples, cuja técnica, como acentuou Jacinto do Prado Coelho pouco depois da publicação do romance, "prende-se ainda à tradição portuguesa daquela literatura de informação sobre terras desvendadas, que remonta ao século XVI", pela

1977 – n. 564 – p. 9

Soneto

Fernando PESSOA

Súbita mão de algum fantasma oculto
Entre as dobras da noite e do meu sono
Sacode-me e eu acordo, e no abandono
Da noite não enxergo gesto ou vulto

Mas um terror antigo, que insepulto
Trago no coração, como de um trono
Desce e se afirma meu senhor e dono
Sem ordem, sem meneio e sem insulto

E eu sinto a minha vida de repente
Presa por uma corda de Inconsistente
A qualquer mão noturna que me guia

Sinto que sou ninguém salvo uma sombra
De um vulto que não vejo e que me assombra,
E em nada existo como a treva fria.

1977 – nº 564 – p. 10

DANTE, PETRARCA E CAMÕES NA TRANSFORMAÇAO DA MULHER AMADA

Mercedes LA VALLE

O precioso vínculo cultural e os laços que unem as três pátrias latinas, Itália, Portugal e Brasil, são sem duvida baseados principalmente na Poesia eterna e no humanismo dos grandes clássicos: Dante, Petrarca, Camões.

OS LIAMES FUNDAMENTAIS

Dante resume em si o espírito da Idade Média. Representa sua época nas idéias, nos sentimentos e na Fé, conseguindo unir harmoniosamente a tradição clássica com a tradição medieval.

Camões representa o século de ouro em que a língua portuguesa atingiu o ponto mais alto da civilização com o Poema em que imortalizou os heróis da sua pátria.

Obedecendo à realidade de um mundo ansioso por livrar-se do abismo em que estava-se precipitando. Dante escreveu a história da humanidade e a vida do outro mundo apenas imaginando, alternando na sua potência expressiva a mais áspera violência com uma doçura delicada e quase angélica.

Camões escolheu acontecimentos que mais força **dessem** ao seu objetivo de exaltar Portugal no sentido humano, político e patriótico e contou a história em que agem e se fundem heróis verdadeiros e figuras apenas imaginárias com o Velho do Restelo que encarna, sem realismo, a revolta do povo contra as expedições e as guerras.

AS ANALOGIAS

A respeito das analogias que se encontram nas duas grandes epopéias de Dante e de Camões, o escritor paulista, prof. Alfredo **Gomes**, escreveu no seu livro intitulado “O maior poema do mundo” (Martins Editora S. Paulo): “Parece que foi Dante a inspirar Camões em alguns versos famosos do drama de Inês de Castro, aproximando a infeliz mulher a Francisca da Rimini que também viu seu amor banhar-se em sangue:

> “Amor condusse noi ad uma morte”
> (**inf**. V. 106)

Analogias ou simples coincidência? Seja como for, estas afinidades aparecem mais concretas nos sonetos de amor de Camões, em que se **refletem** influxos que se podem referir ao que Dante chamou “dolce stil nuovo”. Isto é, o novo rumo que assumiu, no fim do século décimo-terceiro, a lírica de amor.

Particularmente a influência de Petrarca é evidente nas composições em que Camões exalta o amor com uma luminosidade de imagens altamente líricas, que vibram de saudade:

> “Aquela triste e leda madrugada,
> cheia toda de magoa e de piedade
> enquanto houver no mundo saudade
> quero que seja sempre celebrada”.

(partida de Camões para a Índia e despedida e Isabel Tavares)

TRANSFIGURAÇÃO DA MULHER AMADA

Um exemplo dessa presença de Petrarca nos sonetos camonianos encontra-se nos celebres versos de Camões dedica à morte de Dinamene, a pobre escrava que, ao acompanhar o Poeta quando ele viajava par Goa, morreu no naufrágio do navio no Mar da China:

"Alma minha gentil que te partiste
Tão cedo desta vida, descontente,"

são versos claramente inspirados no soneto de Peirarcs N. XXXI:

"Quêst'anima gentil che si diparte
Anzi tempo chiamata a I'altra vita..."

Outra analogia de imagens e sentimentos vislumbra-se no seguinte soneto de Camões, que pertence ao ciclo "Infante D. Maria", uma das mulheres que mais o poeta amou na sua mocidade:

"Vi o gesto suave e delicado,
.....
lançar ao vento a voz tão docemente
que fez o ar sereno e sossegado".

É a transfiguração da mulher amada em milagre de celestial formosura que inspira Petrarca quando sonha a beleza de Laura, a mulher amada em vida e em morte:

"Non era I'andar suo cosa mortale
ma d'angelica forma e la parola
Suonava altro che pur você umana".

(Não era o seu andar coisa mortal,
mas de angélica forma e a palavra
soava além de qualquer voz humana).

O mesmo amor, transfigurado em milagre de beleza, Dante descobre em Beatriz que por ele não é uma mulher que vivia sobre a terra, mas uma pura visão luminosa, como um sorriso de bondade de Deus. Assim lhe apareceu em Florença quando a encontrou pela primeira vez: humilde, serena, honesta nos atos e no seu doce andar espalhando saudações e sorrisos:

"Tanto gentile e tanto onesta pare
La donna mia quand'ella altrui saluta
che ogni língua divien d'un tratto muta
e gli occhi non ardiscon di guardare".
.....

E par che sia una cosa venuta

di **Cielo** in terra a miracol mostrare".

("Vida Nova", soneto XV)

Nos sonetos de Dante, de Petrarca e de Camões é evidente o idealismo místico e religioso que inspirou os três grandes poetas para exaltar o sentimento amoroso em sua idealização de virtude e de perfeições morais segundo o caráter do "dolce etil nuovo" e da "doces rimas" na "Vida Nova" dantesca.

1977 – n. 566 – p. 06 e 07

A AMBIGUIDADE EM GIL VICENTE

Lélia Maria Parreira DUARTE

I – *Introdução*

A História de Literatura não é relato objetivo de fatos independentes ou fechados em si mesmos, de autores que escreveram determinadas obras sem nelas deixar sua marca; mas é a historia de homens refletidos em obras e delas vitalmente inseparáveis, formando uma interação autor obra como "investimentos" de vida.

Meschonnic explica que assim porque a obra de arte literária baseia-se em homogeneidade, indissolubilidade entre pensamento e linguagem, língua e fala, fala e grafia, significante e significado, linguagem e metalinguagem, mas necessita também da homogeneidade entre o viver e o dizer. (1) "A arte é uma atividade social, manifestando-se como produto de um dado estado social, do qual reflete ou propaga os valores, mesmo quando denuncia", como diz Maurice-Jean Lefebve. (2)

A obra de arte expressa dados concretos da vida com uma linguagem que é de todos, operando a transmutação do particular para o universal, do real conhecido para o ideal transfigurado. Essa transmutação efetua-se de duas maneiras: ruga da realidade o mais freqüente, embora não o mais ligítimo, e invasão da realidade, **muito** mais verdadeiro se a arte for aquilo que deve ser, dentro de uma concepção ética da literatura. O artista foge a realidade quando se conforma com a ideologia vigente e faz mimese em seu sentido especular, criando na linguagem ideológica do mesmo, conforme a expressão de Affonso Romano de Sant'Anna. (3) Essa criação estética será "de baixa tensão, simples reduplicação de modelos ao nível da ideologia, num exercício de **paráfrase** sem alteração de estrutura". (4)

Por outro lado, o artista invade a realidade quando questiona a era ou à forma em que ela se reproduz, buscando uma nova maneira de ordenar o real. Esse segundo tipo constitui uma linguagem contra-ideológica que é de exclusão e de excluídos, é uma linguagem do Outro, o que o código social **refuga**, como diz Affonso Romano. O texto assim construído constitui "um conjunto simbólico de alta tensão, que não reduplica os referentes ideológicos, mas instaura-se numa construção simbólica". (5)

Esses dois tipos de linguagem: ideológica e contra-ideológica, de baixa e de alta tensão, de evasão e de invasão do real, e que vale ao que Meschonnie chama, respectivamente, de literatura e de escritura. Quando se constitui em "escritura", segundo o autor, a obra revela-se como "forte" e mostra o conflito existente entre a necessidade interior de mensagem individual – a criatividade, e o código, - o gênero, o estilo de época.

II – *O teatro de Gil Vicente*

1. A controvérsia em torno do teatro de Gil Vicente

Antônio José Saraiva afirma que Gil Vicente é o reflexo da crise de seu tempo. (6) Julga que a obra vicentina contem contradições constantes que ele não chegou a superar, como seriam:

- aspectos conservadores e tradicionais / audácias renascentistas;
- elementos populares / idéias oficiais e imperialistas;

- arte litúrgica e ascética / impulsos naturalistas;
- mentalidade de largos horizontes humanos / tradição feudal e agrária;
- sentimento de tolerância compreensiva / proselitismo **fanático**.

Segundo ele, coexistem na obra do autor da *Farsa de Inês Pereira* dois autores distintos e contraditórios: um Gil Vicente tradicionalista, cavaleiresco, **proselítico**, inteiramente integrado no Feudalismo e na tradição católica medieval; e um outro Gil Vicente irreverente, demolidor do espírito cavaleiresco, reformista em religião, animado de um naturalismo rebelaisiano, precursor de Cervantes, irmão de Erasmo.

Joaquim de Carvalho julga, entretanto, que Gil Vicente não chegou a ultrapassar a crise de seu tempo: "A índole espiritual de Gil Vicente e o teor de suas idéias nasceram na Idade Media". (7) Segundo esse estudioso da cultura portuguesa do século XVI Gil Vicente, estaria, portanto, conformado com a ideologia medieval e sua criação se faria na linguagem do Mesmo.

Em "Gil Vicente e Bertold Brecht" (8) Antonio José Saraiva revê e refaz algumas idéias colocadas em seu livro *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. (9) Nesse trabalho, Saraiva considerava o teatro de Gil Vicente acabado junto com sua época, um teatro mumificado, apenas "literatura", um reflexo espetacular de seu tempo. Naquele outro, entretanto, Saraiva compara peças de Gil Vicente e de Bertold Brecht, e percebe que ambos cultivam um mesmo gênero: a narrativa posta em cena. Tem, ambos, uma mesma concepção da arte cênica como edição poética. As conclusões de Saraiva nos mostram que o critico percebe na obra de Gil Vicente elementos que a inscrevem como "escritura", como conjunto simbólico de alta tenção, em que a **acuidade** do autor questiona a aparência observável, **baralha** os seus componentes e faz surgir inesperadamente à incoerência e mesmo o absurdo das coisas que, para o senso comum, são **habituars** e evidentes.

A mesma opinião pareça ter Milton José Pinto que ao analisar os *Autos das Barcas* mostra, através da omissão do anjo em julgar na *Barca da Glória*, que Gil Vicente indica sua discordância com relação ao julgamento divino, e o motivo seria a intromissão de uma nova forma de ideologia, o Humanismo Antropocêntrico, começava a afirmar seus direitos em relação à ideologia oficializada, ainda com raízes na Idade Media, o Humanismo Peocêntrico. (10) Dessa maneira, são condenados, em nome da nova justiça, todos os grandes representantes da hierarquia feudal, **secular** ou religiosa – os dignatários da *Barca da Glória*, e salvos todos os camponeses que viviam de seu trabalho – os trovadores da *Barca do Purgatório*, menos o **Fatui**, que se afastara do contato com a terra.

João Mendes pensava que o teatro português religioso e popular, anterior a Gil Vicente, devia ser rudimentaríssimo – "mais quadro vivo que representação literária" (11) e Segismundo Spina diz que, antes do autor da *Farsa de Inês Pereira*, o teatro português era "a base de pura cenografia e em que a palavra literária esteve quase inteiramente ausente". (12)

João Mendes julga ainda que também deviam ser rudimentares os momos e entremezes, no seu caráter espetacular, representando a obra de Gil Vicente, portanto, um notável avanço para o teatro da época. Essa é também a opinião de Albim Eduard Bean, que afirma apresentar Gil Vicente elementos inovadores, não contendo apenas tendências imitatórias, como as comedias de Sá de Miranda ou *A Castro*, de Antônio Forrein. (13)

Essas opiniões justificaram a aura de novidade do teatro vicentino, atestada pelos coevos, como Garcia e Resende, pela surpresa da corte perante o "Monólogo do Vaqueiro", e o interesse de D. Leonor, que fez com que as representações se repetissem e se desenvolvessem.

Percebe-se, então que o teatro de Gil Vicente não é analisado pela crítica de maneira uniforme. Enquanto uns o julgam conformado com a ideologia da época, outros crêem tratar-se de um conjunto simbólico de alta tensão. O nosso objetivo é verificar a razão dessa divergência.

2. *A sátira social*

Gil Vicente faz o retrato vivo das misérias da sociedade de seu tempo, opondo-se, portanto, à visão épica de Camões. Ele exprime o lado negativo da vida, o homem na sua pequenez, preso às realidades terrenas e principalmente a aparência – é o que dizem, de modo geral, os autores que falam de Gil Vicente.

Uma síntese do teatro vicentino é "a verdade disfarçada de gracejo". Rindo. Gil Vicente fustiga impiedosamente toda a sociedade de seu tempo, desde o Papa, o rei, o alto clero, até a mais baixa sociedade: os feiticeiros, as alcoviteiras, os agiotas, fazendo uma galeria de tipos riquíssima e variada. O seu teatro é uma visão da sociedade em todos os seus pormenores, especialmente os vícios da época, que Gil Vicente ridicularizava, e são da mais variada espécie.

Através de sátira, Gil Vicente denuncia principalmente o apagamento da consciência, que se preocupa com a aparência em detrimento da essência, o que significa, às vezes, o abandono do natural pelo cultural desvirtuado. Isso acontece, por exemplo, n' *O Juiz de Beira*, em que há oposição de uma personagem contra todas as outras. Aparentemente mais entendidos de leis porque mais cultos, as personagens raciocinam dentro de seu código, e de tão habituadas não percebem o sentido da lei, ficando presas apenas à sua letra. Sob a capa indivíduo/sociedade, esconde-se pois, uma tensão mais profunda e mais abrangente.

2.1. *A época de Gil Vicente*

Gil Vicente vive numa época de reforço do poder real absoluto, de que se valia a alta nobreza que ocupava as principais posições nos exércitos, na administração e no convívio colonial, e no da decadência correlativa da influência política e cultural da burguesia que fizera a revolução de 1383.

Por sua formação provavelmente provinciana e popular, Gil Vicente traz os sentimentos das antigas liberdades vilãs que limitavam o poder real. Inspira-o o espírito crítico e realista característico da burguesia e a alegria de um povo que, pouco antes de 1450 parecia ter atingido a plenitude harmônica.

Por isso mesmo, no quadro completo que Gil Vicente faz da sociedade da época ele mostra como ela se caracteriza pela oposição entre dois estratos sociais: os das camadas produtivas – camponeses e mesteirais, e o das camadas não diretamente produtivas – nobreza e clero, que, portanto, viviam ou da liberdade da Coroa ou do trabalho dos outros.

Gil Vicente mostra que a relação entre esses dois mundos era de atração, em vez de antagonismo: todos os que estavam na camada inferior procuravam forma de passar à superior, enquanto que os que se encontravam acima procuravam explorar os da outra camada.

2.2. *Posição crítica de Gil Vicente*

Por um lado, Gil Vicente defende a classe produtiva contra os que vivem à sua custa e satiriza, às vezes com violência cruel, as classes improdutivas; por outro lado, toma posição contra a mobilidade social, contar o desagregar da classe média dos mesteirais, contra a "aderência", contra a perturbação da antiga ordem social.

3. *A Farsa de Inês Pereira* (14)

Parece-nos que essa peça de Gil Vicente é muito importante, pois explica a divergência dos críticos com relação à sua obra, através das oposições e ambigüidades que utiliza.

3. 1. *Oposição falsidade autenticidade*

O argumento básico da peça é preciosamente o contraste entre a falsidade da vida cortesã, simbolizada por um escudeiro sem escrúpulos, mentiroso, ciumento e covarde, e a autenticidade e pureza da vida vilã, simboliza pelo abastado e ingênuo Pero Marques. Inês é colocada como o elemento moralizador que aprende, por experiências e sofrimentos próprios, enquanto são enganosas as aparências. Ela aprende que não é o "cavalo", o bem falante, discreto e tocador de viola, com quem sonhara, que faz a felicidade, mas é o simplório, **incalto**, o trabalhador, aquele que cuida do que é seu e não se preocupa em ir para a corte – o "asno".

O homem discreto, como diz o escudeiro, guarda o que é seu com cuidado, e por isso mesmo não deixa a mulher sair de casa:

> "Vós buscastes discrição...
> que culpa vos tenho eu ?
> Pode ser maior aviso,
> maior descrição e siso,
> que guardar o meu tesouro ?"
> (VV. 817 – 821)

Inteiramente oposta a essa é a atitude de Pero Marques que, confiante e simplório, diz à mulher:

> "I onde quiserdes ir;
> vinde, quando quiserdes vir;
> estai, quando quiserdes estar.
> Com que podeis vós folgar.
> que eu não deva consentir ?"
> (VV. 108 – 18)

Coloca-se assim o contraste entre a verdade confinante e pura das serras e a virtude aparente e hipócrita da corte.

3.2. *Oposição realidade / fantasia*

Outro contraste que pode ser visto nessa obra vicentina é o dos planos da realidade e da fantasia. Inês é "fantasiosa" e deve sofrer as conseqüências de seu não-senso para aprender a viver na realidade, na qual se integram: a alcoviteira, o judeus e a mãe. Aliás, com relação à mãe, é interessante notar que as mães vicentinas representam o bom senso de permanecer cada elemento na sua classe, num mundo de trabalho e segurança, constituído representações semelhantes à do "velho do restelo".

Companheiros de Inês na fantasia são o moço que, seduzido pelas promessas de **aderência** ao paço, continua a serviço do escudeiro (como tantos outros moços de escudeiros nas peças de Gil Vicente, especialmente *Quem tem [ilegível*), Pero Marques que em sua **parvoice**, acrescida pelos **efeitos** do amor, não tem condições de perceber a realidade e enganado por Inês que chega a fazê-lo de asno para carregá-la. Identificada inicialmente com a moça tola de *Quem tem [ilegível]*, Inês ultrapassa depois a esposa do *Amo da Índia*, que trai o marido apenas em sua ausência. Se na escolha do marido Inês soube aprender com a lição do "cavalo" a escolher o "asno", em sua vida pessoal ela soube sair da fantasia, da idealização e integrar-se na realidade, inclusive ultrapassando-a. Depois que percebe a hipocrisia da situação, Inês a ultrapassa e sai melhor aluna que o mestre.

3.3. *A ambigüidade na peça*

Um dos elementos de comicidade na paca é certamente a ambigüidade de palavras e expressões, como se pode observar nos seguintes exemplos:

a – quando Lianor descreve sua discussão com o frade:

> “Irmã, eu t’assolverei
> co breviário de braga”
> (VV, 103 – 4).

em que braga pode ser entendido também como calças;

b-quando o escudeiro pede a viola, diz o Moço:

> “Ei-la aqui bem temperada:
> não tendes que temperar”.
> (VV, 616 – 7)

e temperar pode ser entendido como afinar a viola, mas também como pôr tempero, o que não seria necessário já que não existe comida;

c – no dialogo entre a mãe e Lianor:

> “Mana, conhecia- t’ele ?”
> “ Mas queria-me conhecer!”
> (VV, 132 – 3)

em que se percebe o jogo entre conhecer – ser conhecido de, e conhecer – ter relações sexuais;

d – quando Pero Marques dá as peias a Inês para segurar, ela diz:

> “E isso hei de ter na mão”.
> (V. 320)

o que pode ser entendido como segurar nas mãos aqueles objetos grosseiros e sujos – as peias, mas também como desdém pelo pretendente;

e – quando o escudeiro diz:

> “Não sois vós, mulher, meu ouro ?
> Que mal faço em guardar isso ?
> (VV. 822 - 30

onde o ouro além de ser entendido como tesouro, pode ser visto como alusão ou casamento interesseiro;

f – pode-se ver ambigüidade em grande parte das falas dos judeus que nunca deixam de dizer a verdade, mas dizem-na tão astuciosamente que, a primeira vista, parecem dizer o **contrário. É nesse sentido aparente que são ouvidos e acreditado [ilegível] menos por Inês.**

f.1. quando Latão diz:

"Esta moça não é tola,
que quer casar por sentido..."
(36) (VV. 462-3)

está elogiando Inês por querer um casamento razoável mas, ao mesmo tempo, chama-a de tola por querer casar por "audição", referindo-se a viola e ao que havia de tolice nessa preferência ;

f.2. falando sobre o escudeiro, diz Vidal que ele:

"Alcança quando abrange"
(V. 504)

que pode, significar compreende tudo o que quer, mas também apodera-se de tudo que esta ao seu alcance;

g – também ambígua e toda a falta do **Xxxxxx**, a qual permite duas leituras uma religiosa e outra, declaração de amor a Inês.

Toda essa ambigüidade, que é meio de provocar **xxxxxxx**, pode ser vista também como espelhamento irônico da duplicidade da estrutura social, do seu culto das aparências enganosas, que encobriam a podridão. As duas únicas personagens em cujas falas parece-nos que não existe ambigüidade seriam Inês e Mãe. Inês, entretanto, entra na "escola da vida" e assim que aprende pela experiência que não vale a pena ser autêntica e falar o que realmente sente, diz ao moço, quando o escudeiro parte:

"Pois que te dá de comer...
faze o que te encomendou"
(VV. 863-4)

em que demonstra a boa qualidade da aluna – já que o Escudeiro não lhe da paga alguma, nem ao menos de "comer, não há necessidade de cumprir as suas ordens".

A moral da historia poderia ser, então, "Para sabido, sabido e meio", ou "Bom mestre, melhor aluno", além de "Antes quero asno que me carregue que cavalo que me derrube".

Inês aprende a usar a linguagem retórica da sociedade, que é a da descontinuidade entre significante e significado. Quando ela retoma o significante "marido", por exemplo, ela já não lhe atribuía o significado que atribuía antes – mas ele e um significante vazio, por ser tolo, e assim ela poderá preenche-lo a vontade.

Shosnana Felman mostrou em "Folie et Discours chez Balzac": "L'Ilustre Gaudissart" (15), como o louco vence o ilustre Gaudissart, apesar de toda a sua retórica de vendedor treinado, exatamente porque o discurso da loucura se identifica com a paixão dos significantes – a supressão da dimensão analógica, simbólica e **metafórica** da linguagem, o deslocamento do simbólico para literal, a substituição da metáfora pela metonímia. Na discussão que se estabelece entre o louco e o vencedor vence o louco, não porque desmascara a falsidade dos

argumentos de Gaudissart, mas porque os reduz a sua condição de significantes, que é o que ele são, na verdade, denunciadores da vacuidade da linguagem do vendedor.

O problema em "L'Ilustre Gaudissart", não é estabelecer o que é falso ou o que é verdadeiro, aliás dentro desse aspecto ambos os discursos seriam falsos, porque teriam bases falsas, mas o problema é o de descobrir o vazio da linguagem – através da observação direta dos signos e da verificação de que o que existe são exclusivamente eles mesmos, sem nenhum significado.

Na *Farsa de Inês Pereira* não se trata somente da ambigüidade da linguagem, mas da ambigüidade do comportamento social.

Tanto Inês quanto Pero Marques estão, a principio, atribuindo significados pré-estabelecidos aos cônjuges pretendidos e suas qualidades. Inês, porém é viva e inteligente, o que é mostrado logo no início, quando a Mãe diz que ela sabe latim e gramática, enfim o que ela quer. Ao receber sua lição, Inês aprende que o marido ideal deveria ser, na verdade, aquele que lhe possibilitasse ter uma boa vida, livre, sem trabalhar.

Pero Marques, por ser parvo, continua vendo em Inês o que quer ver apenas – aquela moça que, recatada e tímida não quis dançar e cantar para ele, e se sente muito feliz de estar casado com ela, embora a carregue, a ele e mais duas lousas, como um asno, que é na realidade.

Parece-nos que, afinal embora defenda a classe produtora, Gil Vicente mostra que, se seus elementos forem parvos serão realmente explorados:

"Bem sabeis, vós, (meu) marido
quanto vos quero;
sempre fostes decidido
para cervo.
Agora vos tomou o demo
com duas lousas"
(VV. 1149-1153)

E o resignado asno responde:

"Pois assi se fazem as cousas"
(V. 1154)

A denuncia que Gil Vicente faz da hipocrisia da estrutura social na *Farsa de Inês Pereira* nos lembra Eça de Queirós, especialmente n'*A Relíquia*. Inteligente e esperta, Inês aprende melhor que Teodorico , que não soube ter a "decidida coragem de afirmar" a sua hipocrisia até o fim, e por isso não pôde vencer naquele ambiente em que a vitória era sempre do mais hipócrita.

Como vimos, na *Farsa de Inês Pereira* o Autor não apenas reproduz especularmente a realidade de seu tempo, mas denuncia o motivo pelo o qual a classe produtora é explorada pelas classes inativas.

III – *Conclusão*

Verificamos, assim, que essa obra de Gil Vicente é resultante das pulsões individuais e das repressões do meio, colocados em tensão dialética. A esses estímulos o Autor reage de duas distintas e contraditórias: às vezes foge a realidade, ao refleti-la especularmente ou então invade o real que reproduz, denunciando os motivos que determinam a sua maneira de ser.

Julgamos portanto que Saraiva tem razão ao rever suas opiniões sobre Gil Vicente e compará-lo a Brecht e ao teatro do absurdo, porque, como parece evidentemente na farsa de Inês Pereira, o Autor oscila entre a evasão e a invasão da realidade de seu tempo. Há momentos na peça, em que ele fala a linguagem do Outro, o excluído do sistema, construindo então um conjunto simbólico de alta tensão e criando a obra "forte", de que fala Meschonnie.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

(1.) MESCHONNIE, Henri. "La Poétique et la pratique de **I ecritute** IN *Pour da Poétique* I, Paris Galtimad, 1970.

(2.) LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Coimbra Almedina,1975, p. 263-4.

(3.) SANT'ANA, Affonso Romano de. "Modernismo: as poéticas do centramento e do descentramento" IN Ávila, Afonso: *O Modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 39.

(4.) *Análise Estrutura de Romances Brasileiros*. 2. ed. Petrópolis, Vozes, 1974, p. 39.

(5.) Idem, ibidem.

(6.) SARAIVA, Antônio José. "Gil Vicente, reflexo da crise" In *História da Cultura em Portugal* Lisboa, Jornal do **Foro**, 1955, pp: 231-362.

(7.) CARVALHO, Joaquim de. "Os Sermões de Gil Vicente e a arte de pregar" In *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do Século XVI*. Vol. II, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1948.

(8.) SARAIVA, Antônio José. "Gil Vicente e Bertold Brecht" In *Para a História da Cultura em Portugal*. Vol. II. 3. ed., Mem Martins, Europa-América, 1972, p. 309-325.

(9.) *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*. 3. ed., Lisboa, Europa-América, 1970.

(10.) PINTO, Milton José. "A Mitologia Vicentina das BARCAS: Ensaios de interpretação I" IN FOUCAULT, Michel et alii. *Estruturalismo e teoria da linguagem*. Petrópolis, Vozes, 1971, p. 201.

(11.) MENDES, João. "Gil Vicente" IN *Literatura Portuguesa I*, Lisboa, Verbo, 1974, pp. 137-182.

(12.) SPINA, Segismundo. Introdução e estudo do texto de VICENTE, Gil. *O Velho da Horla, Auto da Barca do Inferno e A Farsa de Inês Pereira*. 2. ed., São Paulo. Brasiliense, 1967, p. VII.

(13.) BEAU. Albin Eduard. *Estudos* Vol. I. Coimbra por ordem da Universidade, 1959, p. 132.

(14.) VICENTE Gil. "*A Farsa de Inês Pereira*" IN *Sátiras Sociais intr*, e notas de Maria de Lourdes Saraiva, Mem Martins, Europa-América, 1975, p. 17.

(15.) FELMAN, Shoshana. "Folie et discours chez Balzac: "L'Ilustre Gaudissart". *Litterature* nº 5. fevereiro, 1972.

1977 – n. 572 – p. 09

Luiz Piva analisa JOSÉ RÉGIO

Danilo GOMES

A obra literária de José Régio tem sido abordada por vários estudiosos, aos quais se alia agora Luiz Piva, consagrado ensaísta, especialista em Camões e em literatura clássica, professor de Literatura Portuguesa e Teoria da Literatura Portuguesa na Universidade de Brasília. O conhecido camonólogo publica o livro "José Régio – O Ser Conflituoso" após anos de acurada perquirição em torno da obra do poeta, dramaturgo, romancista, ensaísta e critico português, falecido em 1960.

O volume poderia ter como subtítulo o próprio titulo de um poema de Régio: "Queixas do Poeta Contra Este Mundo", tal a extensão da alma torturada do vale lusitano, o acento trágico de sua produção poética, a busca desesperada da certeza e do absoluto aos infernos de si próprio, para dali elevar-se como um anjo redimido.

Anota Luiz Piva: "Régio é um viveiro de conflitos, estando deu espírito em perpetua tensão consigo mesmo, com o mundo dos fatos, com Deus".

Poesia Filosófica, confessional de fundas investidas ontológicas, marcadas pelo dualismo antagônico (Deus e o Diabo), foi a que Régio elaborou, com cuidados estilísticos e recursos estéticos adequados.

Lúcido, em perpetua demanda do Criador, aqui duvidando, ali crendo e tentando abrigar-se na Graça Divina, José Régio externou sua inquietação, seu temores, seus ***palhos*** complexo em seus livros. Inseguro de si, sempre fugindo e se buscando, Régio, a certa altura, abdica de seu egocentrismo para contactar com outros seres, uma plenitude existencial com vistas à gnose do grande ministério da vida e do mundo centrado no Grande Arquiteto, na Divindade.

O autor de "As Encruzilhadas de Deus" desce sempre aos arcanos do próprio ser realizar uma incessante auto-análise, materializando em quase todas as suas composições poéticas.

Aponta Luiz Piva que, em José Régio, o monstruoso, a predestinação, a parvoíce, a loucura, são elo de ligação com o sobrenatural, o angélico, o divino, embora, não raro, fontes de conflitos, internos e externos.

No capítulo intitulado "Recursos Estilísticos", seara de que é profundo conhecedor, Luiz Piva enfoca o zelo de Régio pela linguagem escorreita, castiça, linguagem que, no dizer do próprio autor de "Os Avisos do Destino", de "bastante gongorizante ou barroca", evolucionou no sentido de "uma depuração, uma simplificação, uma economia ou ascese", anelando torna-se clássica .

Nesse passeio de seu precioso e seguro ensaio, o mestre da Universidade de Brasília e membro da Sociedade de Língua Portuguesa, de Lisboa, examina e fornece exemplos dos inúmeros recursos utilizados pelo autor luso, como as simetrias bimembres, o paralelismo, a reiteração (que "não é mera repetição"), a anáfora, a onomatopéia, o ritornelo, o eco, etc. Dentre as figuras de estilo na obras regiana, o ensaísta destaca, ainda, o polissíndeto, a assonância, a aleteração, o antecanto. E observa que "há todo um vocabulário ligado à temática dos infernos", já que "o descer aos Infernos é condição básica para que a verdade se manifeste", na criação literária regiana, expressão de seu tormentoso estar-no-mundo.

Não deixou Luiz Piva de salientar, com percuciente espírito analítico, que "a cor desempenha na poesia de Régio papel de grande relevo", que o poeta "é mestre no adjetivar",

que o brilho das pedras e metais preciosos dá vida a certas imagens e, ainda, que Régio, além de usar com destreza os mais variados metros, é também perito em outros recursos estilísticos, como a justaposição, a condensação, imagens, pausa, espaço, silêncio. Observa, por fim, a perfeita adequação entre os conflitos desse poeta atormentado e a forma com que os expressou.

Opulenta bibliografia encerra o livro, abrindo o leque para outras abordagens da obra do autor de "Colheita da Tarde" e "Música Ligeira".

Cabe notar que, embora trabalho de um *scholar* que já tem divulgado trabalhos em revistas estrangeiras (*Ocidente*, de Lisboa, e *Seiva*, de Lourenço Marques, por exemplo), e em nível de estudos universitários, "José Régio – O Ser Conflituoso" é escrito em linguagem acessível posto elegante, destituída de expressões herméticas e pedantes, comuns em obras exegéticas dessa natureza.

O valioso ensaio do Prof. Luiz Piva poderia, talvez, em sua segunda edição, contar com uma página, pelo menos, de notas biográficas do autor português. Seria oportuno registrar o verdadeiro nome do criador de "A Chaga do Lado", ou seja, José Maria dos Reis Pereira, nascido em 1901 e desaparecido em 1968. José Régio foi o pseudônimo por ele adotado. Diplomou-se em letras, em Coimbra, sendo depois professor, por mais de três décadas no Liceu de Portalegre. Um dos fundadores da revista *Presença*. Como ensaísta, deixou "Ensaios de Interpretação Crítica", "Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa", "Críticos e Criticados", "Em Torno da Expressão Artística", "Três Ensaios sobre Arte", "Vistas sobre o Teatro", etc.

"José Régio – O Ser Conflituoso" foi editado pelo clube de Poesia de Brasília, em 1975, e tem a dobra da capa escrita por Luiz Otávio Sousa-Carmo.

1977 – n. 579 – p. 04

UM POEMA PORTUGUÊS TRADUZIDO POR RUBÉN DARÍO

Frederick C. H. GARCIA

É verdade sabida quanto a obra de Rubén Darío: tanto nos escritos pórticos como nas páginas de critica há reflexos luso-brasileiro. Os amigos de cá e lá; a preferência de Darío pela poesia aristocrática de Eugênio de Castro; as referências a Portugal e ao Brasil – tudo isso está relativamente bem divulgado. A conferência sobre Eugênio de Castro e as suas letras portuguesas é sempre lembrada. (1) Dois intelectuais americanos publicaram estudos sobre o poeta da Nicarágua e suas ligações com o Brasil e com as letras de Portugal; um deles conseguiu até tornar acessível a conferência de Darío sobre Joaquim Nabuco. (2) Uma pesquisadora Argentina, por outro lado, também estudou esta parte menor da carreira de Félix Rubén Garcia Sarmiento.(3)

Apesar do cuidado que foram preparados esses diversos estudos, há pormenores ligados à ressonância luso-brasileiras na obra de Darío que ainda não foram trazidas a público, e um desses pormenores é o que discutimos a seguir: um poema português traduzido por Rubén Darío.

Um passo da conferencia de 1896, em que há uma discussão sobre João de Deus (págs. 501-03) pode abalar um pouco o leitor de *Los Raros*, o qual fica sabendo que, juntamente com Soares de Passos, o poeta do *Campo de Flores* havia iniciado uma reforma semelhante à do Parnasianismo francês, apreciação bastante defeituosa dos dois poetas. A poesia de Soares de Passos é sempre lembrada por seu caráter sentimental; quando a João de Deus, foi um independente que não se inscreveu em nenhum grupo. Muito especialmente, não fez parte da "poesia oficial" de Castilho. E se João de Deus deixou bem clara a sua posição quanto a grupos literários num escrito de 1863, bem antes das explosões mais ruidosas dos jovens de Coimbra, jamais formou ao lado de Antero e de Teófilo, nem dos que seguiam de maneira nem sempre muito ortodoxa as novas doutrinas francesas. Os inovadores respeitavam João de Deus, que só se identificava com a nova geração pelo desejo de perfeição formal. Seu tema constante da idealização amorosa e a presença de motivos religiosos são, por outro lado, a negação quase total do ideal parnasiano.

É evidente que Darío não se inspirava na poesia de João de Deus e que falava com dados de segunda mão. Embora tivesse lido alguns poemas de Eugênio de Castro, ao redor do qual gravitava toda a conferência, Rubén Darío tinha uma noção bastante vaga sobre as letras de Portugal. Com seu conhecimento indireto, o poeta da Nicarágua não saberia que João de Deus havia prefaciado as *Canções de Abril*, em 1884, na estréia de Eugênio de Castro, aos quinze anos. É justo imaginar que o poeta de língua espanhola teria ouvido falar da amizade que unia os dois poetas. Pouco importa se estava informando da presença quase diária de Eugênio de Castro na casa do poeta mais velho, quando Teófilo Braga estava preparando a primeira edição do *Campo de Flores*. Amizade não é sinônimo de identidades de princípios estéticos. Para o emocional Darío de 1896, parnasianismo e simbolistas só poderiam ser merecedores de elogios; por outro lado, qualidade literária tinha de ser dentro das escolas com que se identificava. Decididamente não sabia que João de Deus tinha muito pouca simpatia para com simbolista e poetas afins, e escrevera até um epigrama que ridiculariza a expressão poética "em estilo nefelibata". (4). Podemos ainda aceitar como certo que Darío não sabia da lenda boêmia ligada a João de Deus, dos dez anos que lhe foram necessários para fazer os

cinco anos do curso de Direito; dos poemas que amigos e colegas mandavam imprimir em jornais e revistas de todos os tipos, sem ao menos pedir permissão ao autor. Muitos saíram com o nome do autor truncado, e houve os que apareceram sem o nome do poeta. (5).

À vista desses fatos, é interessante examinar um dos poemas dos tempos da adolescência de Darío. O titulo da composição é “Cristo”. Eis o texto:

MADRE, DI, QUIÉN ES AQUÉL
ENCLAVADO EN UNA CRUZ?
- HIJA DEL ALMA, ES JESÚS;
ES LA SANTA IMAGEN DE ÉL.

- Y QUIÉN ES JESÚS? – ES DIOS.
- Y QUÉN ES DIOS? – QUIEN NOS CRIA.

QUIEN HIZO LA LUZ DEL DIA
CON EL PODER DE SU VOZ.

Y QUIEN NOS VINO A ENSEÑAR
QUE SOMOS TODOS HERMANOS
QUE DEBEMOS SER HUMANOS,
QUE NOS DEBEMOS AMAR;

TODO AMOR, TODO CLEMENCIA...
Y MURIÓ? – PARA MOSTRAR
QUE DEBEMOS, HIJA, DAR
POR LA VERDAD LA EXISTENCIA. (6)

Há indicação clara de que o poema era trazido do português, mas não vem declarado o nome do autor. A edição aqui citada declara até que a autoria do original “se nos escapa completamente”. Um dos estudos dos ecos luso-brasileiros, notando a presença do poema traduzido, aventa a hipótese de que a declaração de Darío poderia ser mistificadora, do tipo dos sonetos portugueses de Elizabeth Barrett Browning. (7) Na verdade, o poema original é de João de Deus:

- MINHA MÃE QUEM É AQUELE
PREGADO NAQUELA CRUZ?
- AQUELE, FILHO, É JESUS...
É A SANTA IMAGEM DELE.

- E QUEM É JESUS? – É DEUS!
- E QUEM É DEUS? – QUEM NOS CRIA?;

QUEM NOS MANDA A LUZ DO DIA
E FEZ A TERRA E OS CÉUS ;

E VEIO ENSINAR À GENTE
QUE TODOS SOMOS IRMÃOS
E DEVEMOS DAR AS MÃOS
UNS AOS OUTORS IRMÃMENTE.

TODO AMOR, TODO BONDADE!
- E MORREU? – PARA MOSTRAR
QUE A GENTE PELA VERDADE
SE DEVE DEIXAR MATAR. (8)

Há uma certa ironia em tudo isto. Quinze anos depois da tradução do "Crucifixo", a conferência de *Los Raros* descreve João de Deus em termos que não correspondem à personalidade do poeta. O próprio Darío repetidor de informações alheias, ficou sem saber que o conhecimento de João de Deus era, ainda que limitado, verdadeiro. Um poema vale mais que qualquer repetição de conceitos alheios.

Há muito tempo que o poema de Darío anda impresso sem o nome do autor do original. Seria bom, um dia desses, ver uma edição de língua espanhola que identificasse o poema e o seu autor. Pretensão e água benta... Que estas notas possam de algum modo ajudar a identificar o autor do poema traduzido pelo Darío de quinze anos.

NOTAS

(1) Em *Obras Completas* (Madri: Afrodisio Aguado, 1950-55), II, 493-517. A conferência é também acessível em Los Raros (Buenos Aires: Espasa Calpe, várias impressões), págs. 204-23.

(2) Cf. J. N. Fein, "Una fuente portuguesa de El reino interior", *Revista Iberoamericana*, vol. 33, 359-65; Fred P. Ellison "Rubén Darío y Portugal", *Hispanófila*, No. 4 (1958), págs. 22-33 e "Rubén Darío and Brazil", *Hispania*, vol. 47. 24-35. O mesmo Ellison imprimiu a conferência sobre Nabuco na Revista *Iberoamericana*, vol. 27, 329-56.

(3) Alicia Haydée Gaibisso, "Darío y las letras lusobrasileñas", em *Rubén Darío*: *Estudios en la conmemoración del Centenario* (La Plata: Universidad Nacional, 1967), págs 457-510.

(4) *Campo de Flores* (2 vols., Lisboa, 1896), II, 91-92.

(5) Sobre o desleixo de João de Deus quanto a seus poemas, veja-se João de Barros, "João de Deus", em *Perspectivas da Literatura Portuguesa do Século XIX* (Organização de João Gaspar Simões, 2 vol. Lisboa: Ática, (1917), I, 337-50, especialmente p: 339.

(6) *Poesias completas* (Madri: Aguilar, 1961), p. 315.

(7) Cf. Ellison, "Rubén Darío y Portugal", p. 24.

(8) *Campo de Flores*, I, 357.

1978 – n. 593 – p. 8-9

A ESTRUTURA MÍTICA EM EURICO, O PRESBÍTERO

Lélia DUARTE

(CONFERÊNCIA PRONUNCIADA, A CONVITE, NO V ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES UNIVERSITARIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, REALIZADO EM FORTALEZA, DE 30.11 a 3.12.1977)

Este trabalho pretende fazer uma análise da estrutura mítica do herói *Eurico, o Presbitério* de Alexandre Herculano (1), evidenciando a repetição do ritual de nascimento/morte/ressurreição e a inversão final que caracterizam o relato mítico.

A historia de todas as culturas e de todas as grandes épocas apresenta, em seu início, relatos de acontecimentos singulares e decisivos, em que heróis especiais participam de acontecimentos modeladores determinantes de acontecimento posteriores: "Assim foi no princípio...", "Assim fizeram os deuses...", "No princípio era o Verbo...", "No princípio Deus disse...". Como conseqüência da iniciativa e da ação divina ou heróica, surgem os grandes modelos que marcam ou definem o estilo de um povo ou de uma civilização.

Esses relatos de acontecimentos constituem o que se chama de mito. Segundo Mircea Eliade, o mito narra como uma realidade veio à existência, graças aos efeitos dos Entes sobrenaturais (2). Trata-se sempre da narrativa de uma criação, pois a **costegênese** é a preocupação principal das narrações míticas.

O mito representa a primeira atitude da consciência diante do mundo. Através dele, as realidades começam a assumir contornos significativos, a receber nomes e funções e participar das representações da consciência humana (3).

A narração mítica tem um sentido interior, de revelação, dizer original, abertura de caminhos possíveis nos campos do pensar, do agir e do fazer. Propõe a realidade através dos relatos, e assim encontra sua verdade no próprio relato, isto é, a verdade do vir-a-ser do mito está no drama narrado. Por isso, os mitólogos vêem no mito a expressão de formas de vida, de estruturas de existência, ou seja, de modelos que permitem ao homem inserir-se na realidade. Especificamente, através de seus heróis, os mitos apresentam modelos exemplares para todas as atividades humanas.

O herói mítico encarna nosso desejo de escapar aos limites de uma vida sem brilho para subir à luz, nossa vontade de trocar o baixo pelos altos espaços, nossa paixão de soberania. Queremos todos ser deuses, como não cessaram de repetir a Bíblia, o Estóicos, Santo Agostinho, Nascal, Nietzsche ou Sartre.

Este sonho fundamental tem constantemente suscitado textos literários e esses se inscreve *Eurico, o Presbítero*. Sua estrutura mítica é significativamente colocada já no primeiro capítulo do romance, quando Herculano explica a origem da atual nação sigoda, formada pela fusão de governos conquistadores e romanos conquistados. A importância do herói também já se coloca nesse mesmo capítulo, através de toda uma seqüência de realizadores dos grandes feitos necessários à fundação da nova monarquia – Teodorico, Torismundo, Teudes e Leovigildo.

Através da construção do herói mítico, Alexandre Herculano apresenta uma nova possibilidade de vida, constrói um modelo que pretende responder à necessidade do homem e de [ilegível] afirmar por si mesmo num mundo em que os valores são considerados como

extrínsecos a ele. Esse herói contesta então, pelo seu valor, os poderes políticos e a sociedade. Eurico é a expressão metafórica do [ilegível] Herculano diz a Oliveira Martins, em carta de 10/dez/1870 : "...a minha inteligência amotina-se contra a conversão do homem em molécula. Repugna-me vê-lo apoucado, quase ulado, diante da sociedade, e esta pessoa moral, indivíduo coletivo, artificial, sub-rogando-se ao individuo [ilegível]."

Leszek Kolakowski diz que todos os fundamentos em que se arraiga a consciência mítica são afirmações de valores (4). O Romantismo pretende fundar um novo mundo em que os valores sejam individuais e intrínsecos ao homem. Daí a importância de Eurico, o presbítero, como o herói, porque pretende justamente fazer valer as qualidades individuais, destruindo os preconceitos sociais. Ele representa a preocupação com a honra pessoal (subjetivismo) em luta com a honra social, para quem a posição e a situação econômica valem mais que o caráter do indivíduo.

Eurico não é de nascimento humilde ou de origem ignorada, nem é bastardo, enjeitado, criado, bufão ou bandido, como acontece muitas vezes ao herói romântico. Como convém ao herói mítico, ele é de origem nobre. A sua posição social, entretanto, não é tão alta quanto a de Hermengarda; por isso "O orgulhoso Favila não consentira que o menos nobre gardingo pusesse tão alto a mira dos seus desejos (pág. 340).

Daí sentir Eurico, como o herói romântico, em geral, o contraste entre sua situação social e seu valor próprio, e isolar-se da sociedade que odeia, sentindo-se credor de tudo e devedor de nada.

Sua experiência é mítica, pois consiste em perceber o mundo de maneira direta, imediata e emocional, única forma conveniente ao mundo instaurado pelos mitos. Esse clima emocional não é um momento irracional, mas um momento anterior à reflexão lógica e essa primeira experiência radical do mundo como totalidade viva esta ligada à primeira experiência do sagrado e do profano.

A ausência de reflexão lógica em Eurico se comprova nas suas reações aos problemas criados pelo seu desejo: Hermengarda lhe é negada; sua reação é a fuga emocional para o presbítero. Quando reconhece que, dessa maneira, ele próprio colocou barreiras para a realização de seu amor, sua reação é emocional e não lógica – e o grande herói da defesa da pátria se entrega nas mãos dos inimigos.

A importância de Eurico como personagem mítica se pretende sobretudo ao fato de transmitir a certeza de que o individuo é mais importante que a sociedade. Coloca-se como mártir, aquele que se sacrifica para que os homens percebam como a ideologia social pretende sufocar o ser humano e sua manifestação mais espontânea – o desejo amoroso.

O relato mítico, que se refere ao tempo primitivo das origens de um novo mundo é, por isso mesmo, dramático. Apresenta ações, forças e poderes conflitantes. Daí ter o romance de base mítica, na perspectiva romântica, um aspecto binário, maniqueísta, e estabelecer oposições que são segundo Edmund Leach (5) uma das características do mito.

Em *Eurico, o Presbítero* são várias as oposições: opõe-se o dominante (Favila) e o dominado (Eurico); o homem mesquinho, cujo exemplo principal é Teodomiro, que se deixa tentar pela riqueza e pelo poder, e o herói, Eurico, que está acima desses interesses: os guerreiros, movidos pelo amor à pátria ou pela fé e os traidores que preferem um comportamento através do qual tenham garantida uma posição de superioridade. Mas, principalmente, opõe-se à realidade social ao desejo amoroso individual. Verifica-se então que o contexto é ideológico, condição essencial para a existência do relato mítico, que contém uma proposta de fundação de nova ordem para o mundo.

Leach indica ainda a repetição como importante característica do mítico, dado que se encontra também no romance, através da repetição do ritual de vida/morte/ressurreição, determinantes da manifestação mítica do herói.

A primeira manifestação heróica de Eurico não é a de um ser solitário, mas trata-se de epifania de duplo heroísmo, de Eurico e Teodomiro. Sendo o mais velho, Teodomiro é o hierofante, o iniciador de Eurico na guerra e na glória. As provas a que se submetem os dois amigos são as da "guerra de extermínio" (p. 356), em que "os dous mancebos tiveram saciada a sua sede de renome" (p. 356). "Através de Hermengarda, entretanto dos dois guerreiros que parecia só a morte poder dividir" (p.356). Segundo Phillipe Selier, o único verso feminino pode constituir uma ameaça para o herói (6). E realmente, após conhecer Hermengarda, o heroísmo de Eurico parece se apagar e ele se aproxima da morte.

A classe nobre era um terreno interditado para o herói e, por isso, sua penetração nesse terreno sagrado através do casamento foi impedida pelo pai de Hermengarda. Consciente dessa interdição, e conivente com ela. Eurico busca um meio de justificar o tabu (7) – e torna-se sacerdote, submetendo-se, assim, voluntariamente ao celibato.

A impossibilidade da união com Hermengarda representa a sua morte para o mundo. E realmente Eurico desaparece, o que corresponde à primeira morte do herói, sua morte para o mundo profano, e sua penetração em um terreno sagrado substituto – o do sacerdócio. Essa primeira morte do herói é preludiada por longa e perigosa enfermidade, conseqüência da "melancolia que o devorava consumindo-lhe forças". (p. 340).

O segundo nascimento do herói faz-se também através de provas sucessivas que se iniciam com os diferentes degraus do sacerdócio.

Abatido física e moralmente pela recusa de Favila, Eurico busca forças na fé e se torna o pastor do "diminuto rebanho" e do "povo rude" de Carteia, o que responde ao seu desejo de morte porque perde a identidade e se torna um desconhecido.

Eurico é então como que um novo homem separado de tudo que constituía a sua vida anterior, integrado num espaço sagrado, atemporal, como é a "quase solitária e meio arruinada Carteia" (p.340). Uma das provas a que o herói é submetido, nessa fase, é a incompreensão do povo rude da terra, cheio de crenças e superstições.

Eurico tem então uma fase obscura, que corresponde àquela fase da vida sem brilho em que o homem aspira a elevar-se à luz. Ele se coloca como uma criança que nem sabe falar: "...dos seus lábios semi-abertos e trêmulos rompia um sussurro de palavras inarticuladas" (p. 341). A falta de brilho do herói está presente também no ambiente em que ele, preferencialmente, se manifesta: o lusco-fusco da noite, a luz indecisa da lua, a luz mortiça do entardecer ou a iluminação apenas relativa da lâmpada noturna do presbítero. Eurico é uma figura indefinida e misteriosa, e na cidadezinha de Cartéia chegam a supor que ele tenha "artes criminosas, trato com o espírito mau", que faça "penitência de uma abominável vida passada" (p.341), ou que seja louco, tal o mistério em que ele se envolve.

Manifesta-se também aí uma das características do herói mítico – a sua dificuldade em se integrar em ambientes pequenos. Entretanto, identificando-se com o sol que entra na sombra, uma morte aparente e renasce depois em todo o seu esplendor. Eurico afirma-se como sacerdote através da caridade – o trato humano, e da arte – os seus hinos. É interessante observar que, do ponto de vista mítico, o sono se identifica com a morte, e que o reconhecimento público de Eurico como poeta se faz quando ele está adormecido, e o hostiário que vai despertá-lo lê os seus textos. Após o reconhecimento, o herói passa a ser considerado como inspirado de Deus e mestre até dos mais veneráveis entre os irmãos de sacerdócio.

A caridade e a expressão escrita, entretanto, que vão substituir a fala do sujeito do amor, impossibilitado de expressar diretamente o seu sentimento, dão idéia de suplemento, do que fica em lugar de, de representação, como diz Derrida (8). A poesia religiosa de Eurico revela-se então como mentira romântica, assim como toda a sua caridade. Aliás, outro tipo de composição em que "torrentes de amargura e de fel eram derramados sobre os pergaminhos" ficaram desconhecidas, escondidas por seu autor.

Tendo desejado inicialmente a glória, Eurico obteve o que desejava. Em seguida Hermengarda foi objeto de seu desejo; sentindo ser impossível realizar seu amor a esse objeto determinado. Eurico transforma seu sentimento em amor pela humanidade e poesia. A frustração contínua mostra, entretanto, que esses objetos substitutos não o satisfazem, trata-se realmente de uma "mensonge romatique" (9).

Freud ensina que o indivíduo não renuncia a nada, apenas esconde seu desejo ou substitui o objeto de seu desejo por outro (10). Eurico tenta esconder seu amor a Hermengarda e substitui esse objeto de desejo pelo sacerdócio. Entretanto, suas fantasias, seus sonhos e seus poemas são a prova de que não renunciou à amada, que continua a principal matéria de seus pensamentos.

Por essa época, começam a invasões dos árabes, e prepara-se a destruição do império visigótico. Teodomiro conclama Eurico a vir lutar junto aos godos. Não basta ao antigo gardingo, porém, o heroísmo coletivo. Seu ressentimento é grande demais e ele precisa extravasá-lo sozinho. Apesar do sacerdócio, seu ódio àqueles que lhes desprezaram o amor e traíram a pátria é imenso. Sente que Deus não lhe escutou as preces e não aceitou a resignação – também o desprezou, portanto, e por isso ele se sente desligado de qualquer compromisso, e pode buscar saciedade para seu desejo de vingança: "Que pode hoje embriagar-me se não uma festa de sangue?" (p.363).

E assim como os habitantes de Cartéia, que fogem aos invasores, Eurico parte e desaparece, e é como se morresse o presbítero de Cartéia, de que ninguém mais ouve falar.

Depois de um período de morte aparente, Eurico ressurge na luta contra os invasores da Pátria, às margens do Crissus, repetindo um ritual iniciatório simbólico, ao atravessar "uma das pontes já desertas lançadas na noite antecedente sobre o Crissus" (p.373).

O simbolismo da ponte, como passagem de uma margem à outra, é dos mais universalmente difundidos. Essa passagem representa a da terra ao céu, do estado humano aos estados supra-humanos, da contingência à imortalidade. Dois elementos são importantes: o simbolismo da passagem, e seu caráter freqüentemente perigoso (11).

Todos esses dados são relevantes na travessia da ponte sobre o Crissus, feita por Eurico. Ele vai se manifestar então como o cavaleiro negro que, pela inversão – escuridão/luz – representa o reaparecimento do sol, da esperança. Depois de atravessar a ponte ele estará entre os inimigos, situação extremamente perigosa. O cavaleiro negro, marcado pela originalidade no vestir, é visto pelos godos como o "arcanjo das batalhas mandado por Deus para salvar Teodomiro" (p.372), no momento em que o amigo corre risco de vida – é colocado portanto como supra-humano.

O nascimento mais típico do herói é o combate contra o monstro – terror de uma região, que pode ser substituído por um horrível colosso ou por uma multidão de inimigos. Eurico enfrenta sozinho grupos de invasores da Pátria, e vence por onde passa, cercando-se de uma "aureola de terror supersticioso" (p.378), o que marca o seu renascimento como herói.

Essa manifestação heróica é reforçada por vários rituais, como se pode ver:

Quando se interrompe a batalha no primeiro dia, Eurico desaparece como se tivesse morto, para voltar depois no dia seguinte, ao som das trombetas que falavam da renovação do combate como se anunciassem a chegada do herói.

Quando se encerra a luta com a traição dos filhos de Vitiza e a morte de Roderico, mas uma vez Eurico morre, ritualmente, arrojando-se à corrente do Crissus: "como estrela cedente que se imerge nos mares, aquele esforço brilhante se desvanecera na escuridão que tingia as águas dos Crissus" (p.379), para depois reaparecer em Covadonga, junto de Pelágio.

Nessa oportunidade, Eurico se apresenta como o homem só, que não tem ninguém no mundo. Sua força de líder e herói mítico logo se faz sentir quando convence Pelágio a não arriscar sua vida e a possibilidade de salvação das Espanhas na tentativa de reaver Hermengarda. E depois de vencer essa prova "...o gardingo atravessou rapidamente a

caverna" – que lembra a cabana iniciatória das sociedades primitivas – "e desapareceu nas trevas exteriores" (p.399), o que simboliza mais uma vez a sua morte.

Nova manifestação heróica se dá através da tarefa sobre-humana de salvar Hermengarda das mãos de Abdulariz. Desta vez Eurico não é o herói solitário, mas conta com doze companheiros corajosos; passa democraticamente do heroísmo isolado ao que Philipe Sellier chama de heroísmo coletivo (12). Esses companheiros são também heróis míticos que se recusam a participar da entrega da pátria aos conquistadores e pretendem fundar nela um novo reino.

É interessante notar que, como Eurico, eles não tem ninguém no mundo, e que para os escritores bíblicos doze é o número de eleição, aquele do mundo de Deus, da igreja, Israel teve doze filhos, ancestrais das doze tribos do povo hebreu. (Gênesis, 35, 23 ss). A árvore da vida tinha doze frutos. Jesus escolhe doze apóstolos, e assim proclama abertamente sua pretensão de eleger, em nome de Deus, um povo novo (13).

Para salvar Hermengarda o herói surge novamente da obscuridade. E como é noite de lua, cuja luminosidade não é suficiente para marcar a passagem do herói, o renascimento é indicado através do fogo, que ele deixa atrás de si.

Depois de entregar a irmã de Pelágio aos companheiros através de Sanción, o cavaleiro negro perece mais uma vez, ritualmente, ao dar o exemplo de fuga aos doze companheiros, que querem enfrentar os árabes. E novo renascimento heróico se faz com a travessia de outra ponte, novamente desta vez carregando nos braços Hermengarda que, amedrontada, oferece-se como nova prova ao herói, e ressalta, com sua fraqueza, a coragem de Eurico. Também para evidenciar a sua força nenhum dos companheiros ousa tentar a travessia, embora o herói prefira que outro faça e ele fique, para garantir com sua vida que os companheiros se salvem, com Hermengarda.

A oportunidade para a prova seguinte a que deve se submeter o herói é propiciada pelo plano de Pelágio para rechaçar os árabes. Eurico fica com Hermengarda na gruta de Covadonga, nova representação da caverna iniciatória onde vai ocorrer a mais dura prova para o herói.

A experiência primordial da realidade e do sagrado supõe a existência de um tempo e um espaço singulares, cujo dimensionamento transcende a sucessão de momentos e sua separação em presente, passado e futuro. Naquele momento em Covadonga, quando Eurico e Hermengarda se encontram, verifica-se a instalação do tempo primordial – mítico e atemporal. O ambiente é, então, inteiramente propício ao ritual: Eurico coloca-se à entrada da gruta e"A seus pés estavam as trevas do vale, sobre a sua cabeça as solidões profundas e serenas do céu semeado dos pontos rutilantes das estrelas e mal desbotado ao ocidente pela última claridade da lua minguante que desaparecia. Era a imagem de sua vida. (...) O seu presente e o seu porvir eram, como esse vale, um precipício sem fundo, indelineável, tenebroso e maldito".(p. 429)

Nesse momento, ele se sente como que desligado de sua circunstância: "Quem era, onde estava, porque viera ali, não o saberia dizer" (p. 431).Ouve de Hermengarda a nova de que também é amado. Entretanto, obediente à interdição colocada ao seu desejo, ele vence a necessidade de realização de amor e renuncia, o que equivale ao supremo heroísmo.

Uma última prova o espera, desta vez a de submeter-se à vida sem a realização do amor correspondido. E o seu resultado confirma o que diz Lévi-Strauss – a repetição e a inversão são a base do mito (14). Depois de tantas repetições a inversão vai se estabelecer através da transgressão, que consiste em passar por determinado limite, desrespeita uma lei.

O ambiente para a prova se apresenta como sagrado, e é interessante notar que, ao invés de todas as outras provas, ocorridas sempre a noite ou ao amanhecer, esta se realiza "quase ao pôr do sol", indicando a proximidade da destruição do herói.

Eurico dirige Opas, Juliano e Muguite para denso bosque de carvalho, "no meio do qual abria-se vasta clareira, onde sobre dois rochedos aprumados assentava um terceiro. Era provavelmente, uma era céltica" (p. 437). Trata-se de um ambiente sagrado, onde o altar se apresenta pronto para o sacrifício. Além disso, o local do "altar" é separado do mundo profano por uma "tosca ponte de pedras brutas lançadas sobre o rio" (p. 437). A pedra bruta simboliza o templo – ela desce do céu e, transformada, se eleva até ele (15). É importante ainda ser o bosque de carvalhos, árvore sagrada – completa-se assim o local para o sacrifício.

É interditado ao homem, e mais ainda ao sacerdote, atentar contra a própria vida. Eurico, entretanto, sente-se incapaz de viver depois de ter conhecimento do amor impossível de Hermengarda. Então ele vinga a pátria através da destruição de dois de traidores e depois de enfurecer Muguite, o inimigo leal e honesto e por isso digno de matá-lo, entrega-se desarmado em suas mãos.

Ao destruir os traidores da Pátria Eurico encerra a sua função de guerreiro. Daí em diante ele é apenas o sacerdote que pecou por tirar vidas humanas e por amar uma mulher proibida e que necessita da morte, para remir o seu crime.

Arnold van Gennep (16) explica que um rito pode agir diretamente ou indiretamente. O rito de ação direta é aquele que possui uma virtude eficiente imediata, sem intervenção de agente autônomo. Ao contrário, o rito indireto produz um choque inicial, que coloca em movimento um poder autônomo ou personificado.

A morte final de Eurico se inscreve como rito indireto, pois o seu resultado não será a vitória do herói, mas a fecundidade de seu sacrifício é posterior, através da propiciação de surgimento de numerosos outros heróis e heroínas românticos, que defenderão também com sua vida o direito individual do ser humano, contra os preconceitos da sociedade burguesa. Também dentro da perspectiva cristã se explica sua morte – como diz Phillipe Sellier, o herói cristão precisa ter humildade para se elevar a Deus. Eurico confessa humildemente seu crime: "Meu Deus, meu Deus! Possa o sangue do mártir remir o crime do presbítero" – e assim, na perspectiva cristã. Eurico pode ter o último e definitivo renascimento – na outra vida.

Impossibilitado de realizar um rito de agregação, através da união com Hermengarda, Eurico realiza um rito de separação, que consiste em cerimônias de funeral (17), representadas na morte do herói – simbólica inicialmente, através do sacerdócio e real, posteriormente, através da entrega da vida às mãos de Muguite. É importante notar que, como o herói mítico, Eurico é invencível, e somente por sua vontade pode ser morto.

A morte do herói equivale ao assassínio da divindade. Como diz Eliade, a história das religiões conhece deuses que desapareceram da superfície da terra porque foram pelos homens. Essa morte violenta é criadora, na medida em que algo muito importante para a existência humana surge em decorrência dela. Assassinada *in illo tempore*, a divindade sobrevive nos ritos mediante os quais o assassino é periodicamente reatualizado. Não se trata então de mito cosmogônico, mas da repetição do mito de origem, em que a divindade após a criação e não permanece muito tempo (18).

Ritualizada, a mote do herói se repete ainda em muitas novelas românticas, onde os heróis ou heroínas morrem em testemunho de seu amor, sem cuja realização recusam-se a viver. É o caso das mortes para o senso comum, através da loucura, ou das mortes conseqüentes à debilitação que leva a tísica, ou das mortes simbólicas através da renúncia ao mundo com a entrada em conventos. Em qualquer dos casos, coloca-se a rebeldia do herói que se recusa a viver em um contexto que impede a realização de seu desejo amoroso.

A manifestação heróica se faz através de um ritual e, como lembra Derrida, todo ritual é ambíguo: é preciso que haja morte para que haja vida (19). Por isso, a última manifestação

do herói em *Eurico, o Presbítero* é ambígua, pois ao mesmo tempo em que é veneno e leva à sua morte física é também remédio já que significa sua apoteose, no céu, e porque é criadora de novos heróis.

A fecundidade do ritual da morte de Eurico se localiza portanto também no campo da representação, através dos heróis românticos da literatura portuguesa que repetem posteriormente o seu modelo, encarnando o desejo do ser humano de sair de uma vida obscura através de ascensão social.

Existe no romance ainda um rito de ação direta, que é realizado através de outro herói mítico aí existente – Pelágio, cuja manifestação tem conseqüências diretas, ao invés da de Eurico.

Realizada depois de um período de iniciação na caverna de Covadonga, que, como já foi dito, se identifica com a cabana iniciatória, a manifestação mítica de Pelágio tem como resultado o início de um novo período histórico – o da cavalaria. Sua principal prova foi coroada de êxito – conseguiu organizar a resistência e planejar a estratégia que possibilitou ao reduzido número dos godos a vitória sobre o exército árabe.

A diferença entre os dois heróis – Eurico e Pelágio, um que sucumbe na última prova e outro que vence tudo – estaria na sua ligação com o universo feminino, perigosas para o herói mítico. Quando Hermengarda está em poder dos árabes, Pelágio pretende ir salvá-la, mas Eurico, o substitui nessa tarefa, evitando assim o contato do chefe da resistência goda com o perigo.

Tanto um quanto o outro se interessam por problemas da coletividade. Pelágio não se preocupa com seu problema individual: por isso não aceita a paz com os invasores, como fez Teodomiro Eurico não procura resolver seu problema individual de amor, mas toma a consciência de que a sociedade menospreza o individuo e oferece-se como vítima para a criação de um novo mundo em que os valores intrínsecos do ser humano sejam realmente respeitados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. HERCULANO, Alexandre. *Eurico, o Presbítero*. IN ***Obras 1***, São Paulo, Saraiva, 1959, pp. 333-445.
2. ELIADE, Mircea. *Aspects du Mythe*. Paris, Ed. Galimard, s/d, p. 15.
3. CRIPPA, Adolpho. *Mito e cultura*. São Paulo, Ed. Convívio, 1975, p. 38.
4. KOLAKOWSKI, Leszek. *La Presencia Del Mito*. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1973.
5. LEACH, Edmund. Genesis as Myth. London, Cape Editions, 1960.
6. SELLIER, Phillipe. *Le Mythe da Héros*. Paris-Bruxelas-Montreal, Bordas, 1970, p. 20.
7. VAN GENNEP, Arnold. *Les Rites de Passage*. Paris, Librairie Critique Èmile Nourry, 1909, p. 10.
8. DERRIDE, J. *Pharmacie de Platon*. IN DERRIDA et ALII. *Tel Quet*. Hiver, 1968, nº 32, France, Paris.
9. Cf. GIRARD, René. *Mensonge romantique el verité romanesque*. Paris, Grasset, 1961.
10. FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, Vol. II, 1948, p. 966.
11. CHEVALIER, Jean & Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des Synrboles*. Paris, Seghers, 1974, Vol. IV. Pp. 47-8.

12. SELLIER, Phillippe. Ob. cit. p. 23.
13. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Ob. cit., vol. II, p. 209-10.
14. LÉVI-STRAUSS, C. "A Estrutura dos Mitos" IN *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973.
15. CHEVALIER, Jean É GHEERBRANT, Alain. Ob. cit., Vol. IV, p. 9-18.
16. VAN GENNEP, Arnold. Ob cit., cap´. I.
17. ————————. Ob. cit., cap.VIII
18. ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1972 p. 91.

1978 – n. 595 – p. 3

Sobre Eros e Psique de Fernando Pessoa

Noemi Elisa ADERALDO

Eros e Psique, poema *Cancioneiro* de Fernando Pessoa, tem sido incluído, com razão, no ciclo iniciático ou esotérico do poeta, por autores que abordaram esse aspecto ainda insuficientemente estudado da obra pessoana. Entretanto, apesar da extraordinária importância temático-estrutural do poema, que leva um Kujawski (1) a declará-lo *um dos mais belos de todas as línguas*, não mereceu uma exegese à altura do seu sublime e profundo simbolismo.

O nosso intuito é, aqui, tão somente, apesar das alusões que, inevitavelmente, mais adiante se farão a tal simbolismo, o de situar-lhe, com brevidade, a origem e inspiração no âmbito da tradição temática a que efetivamente pertence, trazendo um subsídio porventura valioso para ulteriores aprofundamentos.

Já o título sugere, e o poema (transcrito mais adiante) confirma, nos seus trinta e cinco versos de sete sílabas agrupados em sete estrofes, tratar-se de uma visão intensamente lírica, e sobremodo original e concisa, do antigo mito grego de Psique.

Eros (ou Amor, na sua forma latina) é filha de Afrodite (ou Vênus romana), e Psique uma donzela, personagens comumente conhecidos através de várias representações esculturais de duas figuras aladas que se abraçam, alguns de cujos originais remontam ao século IV a.C. Entretanto, só encontramos o mito cabalmente relatados, pela primeira e única vez, em forma literária, no célebre romance do escritor latino Apuleio, do século II d. C., mais conhecido sob o título *O Asno de Ouro* (3). A narrativa mítica ocupa parte dos livros IV e VI, e o livro V inteiro, repetindo-se, sob forma de ação dramática, no livro final da obra, o qual relata a iniciação do protagonista (não dos protagonistas , note-se bem), que é, no fundo, um só (como bem o mostra o poema de Pessoa), nos mistérios de Ísis , divindade egípcia maior, gêmea de Deméter grega, ambas encarnações culturais da mesma Magna Mater mediterrânea.

Acuradissímo estudo hermenêutico sobre e a partir do Mito de Psique , intitulado *O Mito de Psique e a Simbólica da Luz*, é feito pelo insigne helenista português radicado no Brasil, Eudoro de Sousa, fazendo-o preceder de um inexcedível resumo da narrativa de Apuleio (4). A este resumo, ou, na falta, a um bom dicionário de mitologia , ou congênere, poderá recorrer o interessado na trama magnificamente urdida.

De sob esta, entretanto, e por trás das situações, peripécias e sofrimentos de Psique, tendo em Eros seu pólo de referência, depreende a melhor exegese simbólica o que poderíamos, esquematicamente, resumir como o confronto entre dois planos distintos de existência, um divino e outro titânico, um superior e outro inferior, e o duplo trânsito antitético de um a outro, representado pela queda original e pela ascensão subseqüente através de ingentes trabalhos.

Já desde Apuleio apresenta o mito um cariz neoplatônico, atravessando com ele a Idade Média latina, para florescer, na Renascença, como tema alegorizante de reflexão filosófico-religiosa, a inspirar, na cultura européia posterior, escritores e poetas, artistas plásticos e músicos.

Por outro lado, provenientes do mesmo arquétipo mítico e pertencentes, por conseguinte, a um mesmo círculo de representações, encontramos as lendas e estórias , outrora largamente difundidas e que povoam ainda o imaginário coletivo, do tipo *A Bela Adormecida, A Bela e a Fera, O Dragão e a Donzela,* emergências populares do mesmo substrato mítico migrando culturalmente no espaço e no tempo:

Conta a lenda que dormia
Uma Princesa encantada...

Em termos eruditos, porém, e consumando a história cultural do mito, sua tradição exegética resultam três interpretações, aliás, convergentes, complementares, solidárias entre si, como perspectivas descortinando para um mesmo objeto, que assimila em si, também, o tem, a do amor e da morte. Segundo a primeira, o mito narra a *história da alma*; de acordo com a segunda, se refere à *teoria do conhecimento*, num sentido de soteriológico, familiar aos neoplatônicos e gnósticos, para a terceira, representa o *ritual dos mistérios,* em que à morte , ou a catábase , segue-se a ressurreição , o renascimento.

Tal é, brevemente retraçado, o fundo do qual surge e sobre o qual se destaca o poema de Fernando Pessoa, poema que opera, ademais, em si mesmo, através da sua própria realização intrínseca, num milagre de síntese, a alquímica conjunção e unidade dos contrários (5), tematizada, nos dois últimos versos, pela fusão entre o Infante e a Princesa.

Releiamos o poema:

Conta a lenda que dormia
Uma Princesa encantada
A quem só despertaria
Um Infante, que viria
De além do muro da estrada.

Ele tinha que, tentado,
Vencer o mal e o bem,
Antes que, já libertado,
Deixasse o caminho errado
Por o que à Princesa vem.

A Princesa Adormecida,
Se espera, dormindo espera,
Sonha em morte a sua vida,
E orna-lhe a fronte esquecida,
Verde, uma grinalda de hera.

Longe o Infante, esforçado,
Sem saber que intuito tem,
Rompe o caminho fadado,
Ele dela é ignorado,
Ela para ele é ninguém.

Mas cada um cumpre o Destino
Ela dormindo encantada,
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino
Que faz existir a estrada.

E, se bem que seja obscuro
Tudo pela estrada fora,
E falso, ele vem seguro,
E vencendo estrada e muro,
Chega onde em sono ela mora,

E, inda tonto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra hera,

E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia.

Como bem se vê, Fernando Pessoa inverte as situações em jogo no mito, transformando Psique no Infante, e Eros na Princesa.

A reconfortante plenitude de sentido da existência, transmitida pelo poema inteiro, e o teor beatífico desse final em que se consuma o longo périplo da alma em busca do seu divino Centro, são momentos raros na poesia ortônima do *Cancioneiro*, todo ele brumosamente perpassado da nostálgica reminiscência de uma existência anterior, e do sentimento de exílio num mundo de sombras.

Para o poema inteiro, especialmente para os dois versos finais

E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia...

podemos apontar, como antitética premissa, entre outros, os dois seguintes versos iniciais de outro poema do *Cancioneiro*, escrito pouco antes:

Nesse mundo em que esquecemos
Somos sombras de quem somos...
[(6)

Eros e *Psique* é ainda a história da alma, que só através da iniciação, e depois de provada nos combates, reencontra o Caminho da Verdade que conduz à Vida:

Ele tinha que, tentando
Vencer o mal e o bem,
Antes que, já libertado,
Deixasse o caminho errado
Por o que à Princesa vem.

O poema representa também, o drama do conhecimento, desde a superfície das coisas...:

...E, se bem que seja obscuro
Tudo pela estrada fora,
E falso...,

até a sua profundidade. Igualmente implicado na iniciação e no ritual dos mistérios, tal drama do conhecimento deve culminar no cumprimento do imperativo *Conhece-te a ti mesmo!* Mas este cumprimento só é realmente possível mediante a transmutação do eu titânico, terreno, ilusório, no verdadeiro eu, no eu divino que preexiste em nós, só aparentemente adormecido para a nossa consciência, só aparentemente à espera de que o acordemos; porque, de fato, ao encontrá-lo após tê-lo buscado, nós é que despertamos nele, do sono da nossa consciência anterior –

...E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia

– *esfumando-se o sonho que éramos:*

E, ainda tonto do que houvera...

E o sonho que éramos – o Infante e toda a sua busca – era o sonho da Princesa, o que dá a diferença entre os dois graus de realidade...

Em outras palavras, o que, dentro de nós, por nós mesmos espera, como *a Princesa adormecida*, é o nosso verdadeiro Eu, o qual devemos realizar (pelo caminho certo, depois de tê-lo buscado, *sem tino / pelo processo divino / que faz existir a estrada*), o Si central, *Selbts* junguiano representado nas mandalas orientais, *centro da vida psíquica total, princípio de unificação dos contrários, do exterior e do interior, do positivo e do negativo, do racional e do irracional* (7). O nosso verdadeiro despertar é o despertar da consciência dele em nós, o despertar no seu nível de consciência.

Aqui, entretanto, mais adentrados do que fora nosso intuito, nos detemos nos umbrais dessa vertiginosa, inapreensível e inesgotável ambigüidade de movimentos, de perspectivas, de dimensões, de intenções e de sentidos, que penetra e paira em cada verso e no poema como um todo, aureolando-o com mistério igual ao que a sua epígrafe vela e revela:

...E assim vêdes, meu Irmão, que
as verdades que nos foram dadas
no Grau de Neófito, e aquelas
que nos foram dadas no Grau de
Adepto Menor, são, ainda que
opostas, a mesma verdade. (Do
Ritual na Ordem Templária de Portugal).

_____

(NOEMI ELISA ADERALDO é professora de Literatura Portuguesa do Dep. De Letras Vernáculas da UFC)

Notas

1. Kujawski, Gilberto de Mello. *Fernando Pessoa, o Outro,* São Paulo, Const. Est. Cult., Comissão de Literatura, 1967, p. 80.

2. Georg Rudolf Lind, p.ex., que aborda o assunto sob o título *A iniciação do Poeta e o Caminho Alquímico*, cap. VI, pp. 253-300 do seu livro *Teoria Poética de Fernando Pessoa* (Porto, Ed. Inova, 1970), sequer menciona *Eros* e *Psique* nas 50 páginas do referido capítulo.

3. Conhecido, igualemnte, sob os títulos *Lúcio e Metamorfoses*, foi, alguns anos, publicado pela Editora Cultrix, de São Paulo, na colação *Clássico Cultrix*, em tradução nacional.

4. Sousa, Eudoro de, em *Dioniso em Creta e outros ensaios*. São Paulo, Livr.: Duas Cidades, 1973, pp. 213-244.

5. Cf., a respeito, Jung, Ch. G. *Psicologia y Alquimia*, Buenos Aires, Santiago Rueda Edit., 1957.

6. Pessoa, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro, Ed. Aguilar, 2ª ed. 1965, p. 178.

7. Kujawski, cf. obra citada na nota 1., p. 84.

1978 – n. 595 – p. 10

Pensamentos de Camões

Alaor BARBOSA

Não sei se já foi feito um trabalho de respingamento, na obra de Camões, dos seus pensamentos – ou do seu pensamento contido em unidades de versos.

Em *Os Lusíadas* são numerosos os pensamentos definidores de uma visão de mundo, de um sentimento do mundo, de uma filosofia, de um quadro de valores filosóficos, éticos e estéticos.

Tentemos achar alguma coisa.

E aqueles que por obras valorosas
se vão da lei da Morte libertando

Aqui Camões expressa a idéia de que o feito de valores, que o homem pratica, vence a sua própria morte: é a imortalidade conquistada pela vida valorosa. Essa idéia denuncia uma concepção da vida como um decurso de trabalho e esforços, vias pelas quais o homem pode até vencer a morte.

Mais adiante:

Que nunca tirará a alheia inveja
o bem que outrem merece e o eu deseja

Uma máxima: a noção de que o que é do homem o lobo não come. O que se tem por merecimento ninguém tira.

Na estância 65:

A Lei tenho d´Aquele cujo império
Obedece o visibil e o invisível,
Aquele que criou todo o Hemisfério,
Tudo o que sente e todo o insensíbil;
Que padeceu desonra e vitupério,
Sofrendo morte injusta e insofríbil,
E que do Céu à Terra, enfim, desceu,
Por subir os mortais da Terra ao Céu
.

Estas palavras são de Vasco da Gama, não do poeta narrador. Mas valem como uma síntese da sua visão da pessoa de Deus - de Cristo.

Que é fraqueza entre ovelha ser leão.

Uma idéia moral: o homem que banca o valente e o corajoso entre fracos não é nem valente nem corajoso: é fraco também.

Na estância 76:

Porque sempre por via irá direita
Quem do oportuno tempo se aproveita.

Máxima, com sabor moral.

Que da tenção danada nasce o medo

Observação psicológica .
Nas duas estâncias finais do canto primeiro:

Oh! Grandes e gravíssimos perigos,
Oh! Caminho de vida nunca certo,
Que aonde a gente opõe sua esperança,
Tenha a vida tão pouca segurança!

No mar tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida;
Na terra tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade avorrecida!
Onde pode acolher-se um pobre humano,
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e se indigne o Céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno?

É a idéia da fragilidade e insegurança do homem. Rui Barbosa gostava de citar esta definição do homem – *bicho da terra tão pequeno*. Idéia também da fatalidade que sempre atinge o homem indefeso – contra o qual se arma e se indigna sempre *o Céu sereno.*

Que onde reina a malícia, está o receio
Que a faz imaginar no peito alheio.

Observação também psicológica. O fenômeno da projeção: o indivíduo projeto no outro aquilo que tem em si. O devasso não crê na pureza de ninguém.

Nos ombros de um Tristão, com gesto aceso,
Vai a linda Dione furiosa;
Não sente quem a leva o doce peso,
De soberbo com carga tão fermosa.

Novamente uma verdade de psicologia. O que se faz com gosto não traz pesar.

Me disse: - as cousas árduas e lustrosas
Se alcançam com trabalho e com fadiga;
Faz as pessoas altas e famosas
A vida que se perde e que periga,
Que, quando ao medo infame não se rendo,
Então, se menos dura, mais se estende.

A Concepção da vida como uma missão, ou oportunidade de realizações criadoras. Nada de dissipação do tempo. Trabalhar. A maior ou menor dedicação ao trabalho, eis um critério de avaliação da vida de um homem.

Co esta condição, pesada e dura,
Nascemos: o pesar terá firmeza,
Mas o bem logo muda a natureza.

A idéia – verdadeira – porém vinda mais da visão, da cosmovisão da Idade Média, de que a vida é mais sofrimento e dor do que prazer e felicidade. A idéia da instabilidade das coisas. A mesma idéia do final do canto primeiro:

Quão fácil é ao corpo a sepultura!

Uma beleza de verso, que exprime uma visão psicológica, subjetiva ao observador, que de si saca uma idéia universal. A sepultura parece fácil ao observador, parece fácil ao poeta: o poeta vê o cadáver sepultar-se e o acha fácil a sua adequação à sepultura: o cadáver desce próprio e sem óbice, sem resistência, aceitativo, à sepultura que se lhe propõe e apresenta.

Que toda terra é pátria para o forte.

O forte não se abate. Em qualquer lugar ele é ele - e instala a sua pátria. O forte é cidadão do mundo: não tem limitações especiais, geográficas.

Veja agora o juízo curioso
Quanto no rico, assim como no pobre,
Põe o vil interesse e sede inimiga
Do dinheiro, que a tudo se obriga.
A Polidoro mata o rei Treício,
Só por ficar senhor do grão tesouro;
Entra, pelo fortíssimo edifício,
Com a filha de Acriso e a chuva de ouro;
Pode tanto em Tarpeia avaro vício
Que, a troco do metal luzente e louro,
Entrega aos inimigos a alta torre,
Do qual quase afogada em pago morre.

Este rende munidas fortalezas;
Faz traidores e falsos amigos;
Este a mais nobres faz fazer vilezas,
E entrega Capitãos aos inimigos;
Este corrompe virginais purezas,
Sem temer de honra ou fama alguns perigos;
Este deprava às vezes as ciências,
Os juízes cegando e as consciências.

Este interpreta mais que subtilmente
Os textos; este faz e desfaz leis;
Este causa os perjúrios entre a gente

E mil vezes tiranos torna os Reis,
Até os que só a Deus onipotente
Se dedicam, mil vezes ouvireis

Que corrompe este encantador, e ilude;
Mas não sem cor, contudo, com virtude.

A idéia do poder e da ação corrupta do dinheiro. O dinheiro concebido como um perigo à alma do homem. Idéia cristã, idéia católica da Idade Média.

O que mais passam na manhã e na sesta,
Que Vênus com prazeres inflamava,
Melhor é experimentá-lo que julgá-lo;
Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo.

A idéia de que o amor é pra ser vivido e não pra ser julgado.
Na estância 92, no canto nono, novamente a idéia do trabalho e do esforço:

Por isso, ó vós que as famas estimais,
Se quiserdes no mundo ser tamanhos,
Despertai já do sono do ócio ignavo
Que o ânimo, de livre, faz escravo.
E ponde na cobiça um freio duro.
E na ambição também, que indignamente
Tomais mil vezes, e no torpe e no escuro
Vício da tirania infame e urgente;
Porque essas honras vãs, esse ouro puro,
Verdadeiro valor não dão à gente.
Melhor é merecê-los sem os ter,
Que possuí-los sem os merecer.

Moralização: idéias morais. Conselhos. Trabalhar e ser moderado e ser honesto. Nada de vaidade.

Ocultos os juízos de Deus são;
As gente vãs, que não nos entenderam,
Chamam-lhe fado mau, fortuna escura,
Sendo só de providência de Deus pura.

A idéia de providência divina, talvez se confundindo com a da fatalidade; talvez. Tanto que Camões equipara a providência ao que *as gente vãs* – os não católicos, os não cristãos – chamam de *fado mau, fortuna escura*, etc...

Novamente moralização e psicologia, juntas:

Que inimiga não há, tão dura e fera,
Como a virtude falsa, da sincera.

O filósofo Vico disse que *saber é fazer*. Camões, no canto quarto, falou do saber *só de experiência feito*. Eis a mesma idéia da necessidade de fundar o conhecimento na experiência:

A disciplina militar prestante
Não se aprende, Senhor, na fantasia,
Sonhando, imaginando ou estudando,
Senão vendo, tratando e pelejando.

1978 – n. 596 – p. 8-9

A tensão – uma constante nos Sonetos de Antero de Quental

Lélia DUARTE

I – A Poesia de Antero de Quental

Adolfo Casais Monteiro (1) divide a poesia anteriana em três momentos de expressão poética, definidos e contrastantes, que caracterizam três diferentes tipos de poesia: de sentimento pessoal, de idealismo revolucionário e de superação ambas as atitudes. A terceira fase é a de interrogação da consciência, de revelação da tensão do Poeta que sente a angústia do solitário, a agonia dos impossíveis e tenta superar essa tensão. Julga o crítico que a terceira fase se contém nos *Sonetos Completos*, que revelam ser Antero de Quental um poeta de grandeza única em nossa Poesia.

Também Carlos Filipe Moisés divide a obra de Antero em três momentos fundamentais: o primeiro é o do averbatamento juvenil, marcado pelo sentimentalismo algo ingênuo, em relação à mulher e ao amor, à natureza e a Deus; o segundo é o da crise da consciência, resultante do contato com novas filosofias e com idéias socialistas; o terceiro é o da especulação em torno de questões essencialmente metafísicas, como o Ideal, a Morte, a Verdade, Deus, etc. (2).

Ao organizar seus *Sonetos* para a edição definitiva levada a efeito por Oliveira Martins, Antero de Quental os divide cronologicamente em cinco grupos de acordo, com que ele julga a expressão definitiva de sua evolução mental.

Albin Eduard Beau (3), Manuela Bandeira (4), e Carlos Filipe Moisés (5), entretanto, demonstram que essa cronologia não é exata que essa organização que pretende unidade denuncia a interferência de tendências de uma fase em outra. Os críticos demonstram, principalmente, que nenhum dos ciclos que o Poeta distingue é homogêneos e que sonetos bem posteriores retomam os mesmo pensamentos, recordando estados mentais já colocados em poemas anteriores.

Melhor que falar em evolução, portanto, na poesia anteriana, é observar as contínuas oscilações mentais e emocionais contidas nos sonetos e, principalmente, verificar que existe neles uma permanente tensão.

Como diz Antônio Sérgio, coexiste em Antero de Quental duas grandes tendências de sentidos opostos: *a luminosa* e a *noturna* (6), que se manifestam através da coexistência de dois poetas contraditórios: um de tendências apolíneas, luminosas, em que o esforço mental do filósofo procura subordinar o sentimento mórbido a uma teoria da existência espiritualista e válida, em que predomina a vida; e outro, dionisíaco , fechado, escuro, atormentado, impulsionado pelo sentimento, em que predominam o sonho, a noite, a subversão e a morte

O próprio Antero de Quental se remete a isso, em carta a um amigo, em 1872, quando diz sentir-se solicitado, ao mesmo tempo e com intensidade igual, em dois sentidos contrários (7). Por isso ele pede à razão que lhe comunique aos nervos o estoicismo que ela tem, mas eles não atendem...

De modo geral, o que se depreende dos estudos críticos mencionados é que seus autores percebem na poesia de Antero de Quental um movimento e uma tensão constantes, e é esse aspecto que pretendemos estudar nessa parte de sua obra.

II – Os Sonetos (8) *e a busca do Poeta*

O constante movimento de busca existente nos *Sonetos* de Antero de Quental explica sua utilização da dialética hegeliana, inter e intra-poemas. Sua insistência em apresentar teses e antíteses revela a preocupação do Poeta com a busca da continuidade. O seu problema é encontrar o descontínuo, verificar que o ideal atingido é vazio, encontrar dentro do Palácio de Ventura:

Silêncios e escuridão, e nada mais

.

(O Palácio de Ventura, p.80)

1. A busca na cadeia sintagmática

Esse desejo de continuidade pode ser visto, por exemplo, através dos seguintes elementos da cadeia sintagmática:

O *enjambement*, que se encontra em quase todos os sonetos, e às vezes em quase todos os versos, como acontece em *Salmo, sepultura Romântica, A Idéia II, Espectros* e *O que diz a Morte.* Esse recurso poético parece indicar que o Poeta procura seguir em frente em busca do contínuo, tentando evitar a interrupção, a descontinuidade; entretanto isso, leva à tensão desde que, racionalmente, sabe o que é inútil procurar o palácio de ventura ; a taça do prazer, o motivo para a vida, ou o auxílio de um Deus que não sabe ao menos que não sabe ao menos como se chama...

A interrogação

A presença da interrogação, direta ou indireta, é também uma constante nos *Sonetos* de Antero, e o motivo parece ser o fato de que as constatações do Poeta são muitas vezes questionadas ou postas em dúvidas. Por isso são tantos os sonetos em que ela se encontra, e tantos são os que contêm afirmações logo contestadas pela adversativa, ou então afirmações seguidas de uma exclamação, com sentido de descontentamento com o resultado final , ou mesmo de questionamento também. Esse dinamismo contraditório é indicador da tensão do Poeta, das objeções que ele constantemente se coloca, e de sua indecisão entre conceitos antitéticos e até antagônicos.

2. A busca na temática

Essa busca, em última análise, está sempre presente através do dinamismo existentes nos Sonetos, como se pode depreender da observação de seus principais temas: a incerteza e o abismo insondável da existência, o enigma e a busca de sentido para a vida e para a morte, o ideal e a realidade, o tédio do mundo e a redenção, o mistério do Ser o do Não-Ser, Deus e o Divino, a fé, a dúvida e a descrença, o prazer e o tormento de pensar.

Esses temas não colocam os *resultados* do viver e do sofrer, da contemplação do pensamento e da meditação, mas o que neles se manifesta é o processo de viver e de sofrer, de contemplar, pensar e meditar, que se caracteriza por permanente tensão e constante busca.

Esse dinamismo às vezes se manifesta como um movimento de reação, de fuga, de sentido negativo, que se apresenta de várias maneiras, sendo uma delas em direção a um mundo indefinido, longuínquo e vago, como em *Das Unnennbare*. Essa fuga se realiza:

- através do sonho, em que o Poeta busca muitas vezes o retorno *ad uferum*, com sono no seio de uma mãe que afaga: *Mãe, A Virgem Santíssima, No Circo, A Germano, Meireles, Na Mão de Deus;*

- através do culto da existência supra-sensível, como o abandono das formas transitórias do ideal e do desejo: *Transcendentalismo, Na Mão de Deus.*

- através da fé – aspiração religiosa a um *Deus clemente*, que propiciará uma evasão total e definitiva para a *eterna pátria: Ignato Deo, Salmo, Aspiração, Comunhão, O Convertido*. Este último entretanto, já apresenta a tensão entre a necessidade de fé e a descrença;

- através do culto da morte: *única Beatriz consoladora.*

Às vezes parece que findou a busca e a ansiedade , como no soneto *Na Mão de Deus*, cujo início indica repouso:

Na mão de Deus, na sua mão direita descansou afinal meu coração

Entretanto, a certeza colocada nos quartetos não se confirma nos tercetos.A comparação da criança protegida pela mãe, ao colo, lembra um desejo de volta ou de permanência no útero materno, com regresso à inconsciência representada pela criança.

Trata-se de um movimento de reação, de fuga, atitude que o Poeta deseja adotar e é o que ordena ao seu coração, usando o verbo no imperativo.

Dorme o teu sono, coração liberto,
Dorme na mão de Deus eternamente!

É interessante observar que o poeta deseja que o coração vá para a mão de Deus, mas é para dormir, como que para morrer, esquecer, o que pode ser entendido como desejo de fuga dos problemas.

Mesmo em *Transcendentalismo,*em que

Já sossega, depois de tanta luta,
já me descansa em paz o coração,

O Poeta mostra que se convenceu de que o ideal buscado se identifica com a Ilusão e nada vale, indicando onde é que a alma vai saciar o seu desejo intenso: É na *esfera do invisível, do intangível;* é lá então que ele passará a buscar o seu ideal , onde

Voa e paira o espírito impassível!

Revela-se então que a sua busca não cessou, apenas mudou o espaço em que ela se realiza, pois o Poeta fugiu da realidade através do culto da existência do supra-sensível.

E, principalmente, essa fuga se apresenta pelo culto da morte, *única Beatriz consoladora*, como se pode observar em tantos sonetos, especificamente aqueles que Antônio Sérgio reuniu no quinto ciclo: *Da morte.*

Outras vezes, o dinamismo nos *Sonetos* de Antero se manifesta como um movimento revolucionário de sentido positivo, em que a esperança é grande, a certeza de alcançar o ideal é animadora:

Para surgir do seio desses mares
Um mundo novo espera só um aceno
(A um Poeta, p.52*)*

Antero procura animar os homens a lutar por esse ideal:

Combatei pois na terra árida e bruta
Te que a revolta a remoinhar da luta,
Te que a fecunde o sangue dos heróis.
(Tese e AntíteseII, p.54*)*

A fé e a razão são os sustentáculos do Poeta nessa esperança de atingir o ideal de justiça na sociedade. No segundo soneto intitulado *A um Crucifixo* (p.55), dirigindo-se a Cristo ele diz que o seu sacrifício não foi em vão, o seu sangue generoso não se perdeu porque:

Um povo em ti começa, um homem novo

Mas o principal tipo de dinamismo que encontramos nos Sonetos é o de duplo sentido, de ação positiva e negativa alternadas.

Em primeiro esse movimento contraditório está relacionado com antitetismo de título. São característicos a esse respeito: *Diálogo, Tese e Antítese, Disputa em Família, Luta* e a repetição de *A um crucifixo,* com diferente perspectiva.

Há sonetos que são como monólogos em que o Poeta revela a sua luta interior: *Amor Vivo, Mea Culpa, Voz do Outono, Estoicismo, Comunhão, Solemnia Verba...*

Outros existem que são sinais de seu conflito a respeito de Deus: *Divina Comédia, Ignota Deo, Ignotus, e Logos.* Os grupos que constituem séries têm estrutura dialética: *A Idéia I a VIII, Espiritualismo I e II, Elogio da Morte I a VI.* Deus é às vezes um ser em quem ele não mais acredita,

Tirano, de mão tenaz e astuta
Que mil anos nos trouxe arrebanhados
(Disputa em família, p.177*)*

O Poeta fala de um ente a quem chamam Deus, *Há mais de dez mil anos ...* mas que por si mesmo não sabe como se chama... (*O Inconsciente,* p.176) um deus que apostrofa os homens e lhes pergunta por que é que o criaram (*Divina Comédia*, p.176); um deus ainda que também se busca a si mesmo, *Desde toda a eternidade, sem se encontrar! (Ignotus,* p. 175)

Mas há momentos em que esse mesmo Deus é esperança:

Só Deus pode acudir em tanto dano;
Esperemos a luz duma outra vida,
Seja a torre degredo, o Céu destino.
(João de Deus, p.174*)*

Há momentos em que o Poeta confessa continuar o mistério e o questionamento em torno de Deus, por mais que *uma orgulhosa e vã filosofia afirme que Ele morreu. (Quia Aeternus,* p.174).

Além de tudo, entretanto, o que revela a dúvida e a tensão de Antero de Quental com relação a Deus é a presença desse tema em tantos de seus sonetos. Mesmo quando o Poeta se convence do absurdo existencial, há momentos em que volta a desenterrar da memória mitos antigos ou adormecidos: a infância feliz, um Deus bondoso e misericordioso, verdades consideradas *infantis* e abandonadas pelo adulto céptico, racionalista e reflexivo.

O dinamismo de duplo movimento se manifesta também através da dialética ilusão/descrença, que pode ser visto n'*O palácio de Ventura* (p.80). O poema se inicia com a ilusão: através do sonho o Poeta se coloca como o paladino do amor, que busca ansioso a felicidade, armado como um cavalheiro medieval. Depois vem o desmaio, a exaustão, a perda das armas. Mas novamente a ilusão se coloca através da visão do palácio, para terminar com a dor, pela constatação de que a realidade não se harmoniza com o ideal.

Essa tensão entre pólos opostos fonte do sofrimento da poesia de Antero é perceptível mesmo quando o tom do poema é de desesperança, como ocorre em *Despondency.* Julga Antônio Sérgio que o título conservou-se em inglês por ser mais significativo de abandono, de amargor, de submissão, de inércia que qualquer sinônimo em português. Mais que uma *afirmação* de entrega, de renúncia, entretanto, o poema apresenta um *desejo* de entrega, de renúncia, expresso principalmente através do tempo verbal utilizado, que é o infinitivo com sentido de optativo. Há, portanto, um movimento em direção a, e não uma entrega total:

Deixá-la ir, a nota desprendida
Dum canto extremo... e a ultima esperança....
E a vida... e o amor... deixá-la ir, a vida! (p.80)

Nesse soneto *Tormento do Ideal,* o centro do poema é o EU do Poeta, sete vezes presente no texto, de modo claro ou elíptico:

Conheci, fiquei triste, eu vi o mundo... tropeço encontro a imperfeição de quando existe, recebi o batismo dos poetas, fiquei pálido e triste para sempre.

O EU é aquele que participa de dois mundos: o profano e o sagrado, tendo o último sido alcançado através de um ritual : o batismo através do qual ele se tornou iniciado, o escolhido. Tendo concebido a Beleza eterna, a idéia pura – o absoluto, o poeta quer transmiti-los à matéria, quer unir esses dois mundos: o sensível e o inteligível, o absoluto e o relativo. Percebe porém que é impossível uni-los:

E, assentado entre as formas incompletas,
Para sempre fiquei pálido e triste (p.94)

O Poeta constata ser ele uma instância paradoxal, um elemento de tenmsão que não pode ter tranqüilidade, já que participa irremediavelmente de dois mundos distintos inconciliáveis.

III – Conclusão

A criação literária se faz de duas maneiras – através de fuga ou de invasão da realidade, correspondendo, respectivamente ao que Meschonnic chama de *literatura* e de *escritura* (9).

O artista foge da realidade quando se conforma com a ideologia vigente e faz mimese em seu sentido especular, criando na linguagem ideológica do Mesmo, fazendo *literatura*. Essa criação estética será de baixa tensão, simples reduplicação de modelos ao nível da ideologia, sem alterar as estruturas estabelecidas, como diz Affonso Romano de Sant'Anna (10).

Antero de Quental faz *literatura* quando foge à realidade, por exemplo, ao alimentar a fé em um *Deus clemente*, quando cultua a morte como libertação, ou quando diz a M. C. (quarto soneto), pois romanticamente, que seus amores são sublimados e realizados no céu:

Ali, ó lírio dos celestes vales!
Tendo seu fim, terão o seu começo,
Para não mais findar, nossos amores (p.23)

O Poeta foge à realidade, ainda, como demonstramos a pouco, através da busca de um mundo vago e indefinido, através do sonho, ou através da busca de uma existência supra-sensível – formas de alienação da realidade.

Por outro lado, o artista invade a realidade quando a questiona ou à forma em que ela se reproduz, buscando uma nova maneira de ordenar o real. O texto assim construído constitui um conjunto simbólico de alta tensão, que não reduplica os referentes ideológicos, mas instaura-se numa construção simbólica, demonstrando a homogeneidade entre o viver e o dizer, constituindo o que Meschonnic chama de escritura.

Especialmente ao revelar em sua poesia uma permanente tensão, Antero de Quental invade a realidade, porque desmetifica ao mesmo tempo o valor total do sentimento o e da razão, apresentando ao lado do consciente a força do inconsciente com que, inclusive, ele se coloca como precursor do Simbolismo.

(Lélia Duarte é Professora Assistente da FACE – UFMG)

Referências bibliográficas

1. CASAIS MONTEIRO, Adolfo. *Antero de Quental.*2. ed. Rio de Janeiro, Agir, 1960.

2. MOISÉS, Carlos Filipe. "Poesis Filosófica" IN *Poesia e Realidade.* São Paulo, Cultrix, 1977, p.99-116.

3. BEU, Albin Eduard. *Estudos.* Vol. II. Coimbra, por ordem da Universidade, 1964.

4. BANDEIRA, Manuel. *Prefácio*. IN QUENTAL, Antero. *Sonetos Completos e Poemas Escolhidos.* Rio de Janeiro, ed. de Ouro, 1969.

5. MOISÉS, Carlos Filipe, ob. Cit.

6. SÉRGIO, Antônio. "nota Preliminar do organizador da presente edição" IN QUENTAL, Antero. *Sonetos*, 3. ed., Lisboa. Sá da Costa, 1968, pp. XV a LXI.

7. Citado por Antônio Sérgio. Ob. Cit., p. XXV.

8. QUENTAL, Antero de. *Sonetos.* ed. org., pref. e anotada por Antônio Sérgio, Lisboa, As da Costa, 1968.

9. MESCHONNIC, H. *La poetique e la pratique de l'écriture* IN *Pour la Poetique I,* Paris, Gallimard, 1970.

10. SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise Estrutural de Romances Brasileiros.* Petrópolis, Vozes, 1974.

1977 – n. 597 – p. 6

FERNANDA BOTELHO: A LITERATURA COMO MATÉRIA ROMANESCA (II)

Maria da Glória Martins RABELO

A RECRIAÇÃO DA FORMA

No subtítulo-Romance [Tragédia em forma de]- depara-se com outro forte contingente de alusão literária. A autora se propõe uma mistura dos gêneros épico [Romance] e dramático [tragédia].A divisão da obra em partes harmoniza-se com a forma proposta: coro I; As personagens. [Cenas (I a IX)]; coro II[entre as cenas VIII e IX].

No coro I traz-se a apresentação dos personagens por figurantes que não apareceram mais no romance. Essas figuras são denominadas por designações tais como acólitos[os três rapazes que comentam sobre Luisa numa leitaria], Pérola e Coral[pela cor das unhas que estão esmaltando, as secretárias que tecem comentários maliciosos sobre Gil] Berto é dado a conhecer por um zelador e uma faxineira, a Rosinha, candidata a um emprego, é quem apresenta Milheiros, e Tia Vina aparece no diálogo das freguesas de uma mercearia.

Em As Personagens estão contidos os monólogos dos atores principais: Xerazade[Luiza], o Pobre diabo[Berto] o Bigo Boss[Milheiros]], o Public Relations[Gil], e Uma velha que tinha um gato [Tina Vina], personagens já conhecidos do leitor pelas referências da primeira parte. È, entretanto, nas Cenas, narradas na terceira pessoa, que se apresentam mais nitidamente às técnicas teatrais. Elas são construídas em grande parte em função do diálogo. Os verbos estão quase todos no presente do indicativo! O que aproxima o leitor temporalmente dos fatos, dando a ilusão do palco, de acontecimentos que estão a se desenrolar diante dos olhos de um espectador.

A narração [presença do autor] caracteriza-se por um movimento continuo que reforça ainda mais a ilusão do palco, através de repetições e de pontuação que lembrar a marcação do ritmo teatral e as didascálias:

> *E corre para o quarto. Puxa vigorosamente as cortinas azul-mediterrâneo absorvendo, ofegante, a paisagem que desvendou, para além das cortinas azuis, para além da sanefa com borlas cinzentas e fartas, para além do tríptico de vidro-que também desvendou, desvendando simultaneamente o que lhe fica atrás: a cama, o consolo, o espelho de moldura dourada, os medalhões...*
>
> [Grifos nossos- XO-160]

As Cenas, quanto à ação, se desenvolvem num crescendo, tornando-se mais e mais explosivas, procedimento imprescindível no teatro para manter a atenção do espectador, até atingir um clímax na cena VIII, logo após a interrupção do autor.

Tal como acontece no teatro clássico, os personagens aparecem aos pares em cenas consecutivas e se agrupam todos na cena final:

Cena I – Luiza e Milheiros[o lar];
CenaII- Fininha, Gil, Berto, Vina [a banca de revistas];
CenaIII- Milheiros e Luisa [o lar];
Cena IV- Luisa , Gil, Richardson, Berto [boites];
Cena V- Gil, Luisa [Hotel];
Cena VI- Vina, Saturno [em casa]; Gil, Luisa [boite]; Berto;
Cena VIII- Vina , Berto, Luisa, Gil [em casa];
Cena IX- Todos [em casa].

Em termos de tragédia antiga, a obra apresentada também uma unidade de tempo [do entardecer de um dia até o amanhecer de outro], ação [a história de Luisa] e lugar [Lisboa].

Após a destruição da forma tradicional de narração- o romance- conseguida através da utilização de um gênero híbrido- tragédia em forma de romance-; tem-se a destruição da história, na interrupção da narração por um autor que comenta com o leitor as possibilidades para o final da história. Apresenta-se então um autor demiurgo, que informa ao leitor sobre o caráter de invenção da narrativa, a consciência de se estar contando uma história. È a voz de Deus [ou do destino, que se misturava à voz do povo, como nas tragédias antigas-coro I].

Percebe-se que a ação dos personagens e o problema enfrentado por Luisa não constituem o cerne do romance: o Herói da narração é a própria narração, a obra de arte. Os personagens são apenas uma metáfora da criação astística [personagens esses que por sua vez são metaforizados através de alusões mitológicas]. A ênfase é colocada no problema de latéia [criação de Luísa como ser humano, psicológico]. Assim como Xerazade [narração] e não no de galatéia [criação de Luisa como ser humano, psicológico]. Assim como Xerazade conta histórias ao Sultão para escapar à sua fúria assassina, o ato de narrar para o autor é um modo de vencer o quotidiano [o xeriar do autor].

Por exemplo: o que é realmente o realquotidiano? E como não pode-porque não sabe-responder a tal pergunta, e ainda porque, quase servil perante o real quotidiano (como é de lei vigente), não nutre pelo real quotidiano nenhum sentimento de cordial admiração, decidiu-se o Autor a admitir-lhe, por força a conspiração das gerações sucessivas, uma irreparável (e, quem sabe? Necessária) sobre vivência, contra a qual apenas um recurso existe: o da invenção. E vai o musgo pela pedra como a invenção de cada um pelo real quotidiano de todos. Invenção é Luta. [XO-254]

O autor reivindica para si a liberdade de criação e invenção contra a idéia de imitação da realidade e contra o objetivismo. Para manter o interesse do leitor, do qual depende, o autor deveria imitar a vida, segundo conceitos tradicionais de arte. Mas ele se propõe a romper com esse conceito e a se ater não ao real quotidiano, mas à realidade onírica. Por isso, o romance apresenta um Happy-end. À Luisa, no final do romance, é conferida uma atitude de grandeza que não seria de se esperar no real quotidiano. Tudo seria arranjado segundo a história engenhada por Tia Vina e Luisa voltaria para Milheiros e para a sua vida mesquinha. A quebra do condicionalismo ancestral [XO-253] em que se encontra o artista enfatiza a possibilidade de uma contraposição lúdica da literatura em contraposição ao conceito de literatura de imitação[objetivismo] e participação. Não é intenção da autora colocar em evidência o problema social de Luisa:

Aliás, no caso particular destas personagens, a escolha, seja ela qual for, não tem, nem pretende ter, uma projeção social. [XO-254]

A libertação e o renascimento de Luisa se relacionam diretamente com a liberação do autor. Explica-se assim a alusão a Rimbaud, repetida diversas vezes no romance [Um soir j'ai Assis la Beanté sur mês genoux.- Et je l'ai trouvée amére.- Et je l'ai injuriée. XO- 108].

Vejamos: um dia qualquer, um qualquer homem [eu, por exemplo,] acorda e pensa: Que fiz eu dos meus juvenis projectos? Onde estão os meus poemas, as minhas revoluções, a humanidade à esperança da minha palavra, a sociedade á espera de minhas inovações? Em vez disso, a maior impotência, a grande incapacidade. E por outro lado, onde estão os homens da minha confiança? [Lnj-138].

A verdade é que tudo-desde a nova poesia portuguesa até ao Neil Armstrong a pular ao retardador sobre a Lua desflorada- se despenha tão precipitadamente na minha frente que nem com um motor a jacto na barriga e hélices no lugar das orelhas eu conseguiria acompanhar as pulsações do mundo. Tu do me ultrapassa e eu fico para trás num tempo que nunca existiu, a fazer a minha pessoal contagem decrescente. E tenho medo: Tenho medo do homem planificado através dos mass-media, da econotecnocracia, a ciência, da verborréia dos demagogos, da metralha publicitária, das balanças comerciais, das socilações da bolsa-neodivindade da neomitologia. Dão-lhe como exultório as pílulas, a sexologia ao alcance de todos, as mil e uma maneiras de cozinhar o amor, devidamente fasciculado[Aretino? Sade? Não passam de dois anjinhos!], o nu best-seller em Vulgata, séc.XX, a preço módico, ou em posters para colar nas paredes e lamber depois a cola. Tudo muito bem planificado. É urgente que se planifique ainda mais. Mas que tem tudo isso aver comigo? [LNj-215].

A Sociedade atual atingiu tal ponto de massificação que não há mais possibilidade de originalidade ou criação. O coceito de autor demiurgo, que tem na sua capacidade intentiva seu instrumento de luta contra o quotidiano [presente em Xerazade e os outros] é também destruído. Dois trechos contrastantes, simbolicamente colocados no meio e no fim do romance, são esclarecedores:

> Sinto-me demiurgo, e tenho a vida nas mãos, e todos os sentimentos e sensações vibram em mim, numa seqüência sem tempo, intensamente, prodigiosamente, idealmente. Tenho agora, como nunca tive, todos os dados na minha mão. Tenho todas as notas, todos os andamentos, todo o instrumental, para a re-criação desta concertada harmonia que foi a minha vida. [LNj-135].

> É possível ainda que tenha inventado tudo, embora nada possa ser levantado por nada haver para inventar. Mistifica-se apenas a realidade com a outra realidade- e não saberíamos dizer qual delas é mais real, caso seja admissível vários calões da realidade.[LNj-270].

O ponto básico do romance se resume nas opiniões divergentes de Firmino[arte em contexto, coletivista, participante] e Lourenço [deslocado no tempo, individualista, indiferente]:

> [Lourenço] A literatura é o homem isolado no acto de esrever, sem liames, sem governantes, sem escravos, sem por encomenda, sem a serviço de. O homem pleno, firme nas suas raízes e delas aspirando a seiva duma realidade inalterada. O homem no acto de escrever não tem passado nem dogmas, é uma explosão telúrica.
>
> Um absurdo comenta Firmino, já de óculos postos, pois é impossível determinar os limites em que a tua livre expressão deixou de o ser para refletir um movimento, um clima, uma fórmula. O homem no ato de escrever nunca estará isolado... é já uma resultante, há um antes de um depois a condicioná-lo nas coordenadas que lhe fixam as opções.

Admito o absurdo: não será, porém, absurdo maior definir a literatura em termos de objeto, retirar-lhe toda a força intima e catalítica, profissionalizando-a em carpideira duma dissolução também absurda? Admitamos, portanto, que a literatura visa um objetivo, que é o de colaborar na promoção duma sociedade tanto quanto possível perfeita; suponhamos que um dia, dentro de dez ou com anos, ou talvez amanhã, esse objetivo é atingido. Acaba a sua missão, ratificada a sua inutilidade, a literatura recebe o nosso golpe de misericórdia; ei-la fantasiada em peça de museu, obsoleto material da grande Revolução, lado a lado com os instrumentos de tortura, uma carroça de tração animal, um arado, uma alabarda, uma forja, um jogo de grilhetas, um espartilho de senhora, um bisturi, uma caixa de costura, uma picareta, as tábuas da lei, uma saca de libras, uma gulhotina, uma dorna, etc., etc.

E porque não? Excalma o Firmino[...] [LNj-50-60].

A destruição final de Lourenço é a tomada de consciência do artista [da autora também] de que a vida é mais importante que a arte e não é possível se eximir e se ausentar da situação caótica que caracteriza seu tempo para apenas fazer arte pela arte.

Os Vários processos de utilização da literatura como matéria de criação romantesca tendem, na obra de Fernanda Botelho, à discussão da própria validade da arte no mundo atual. Sua contribuição é profunda e oportuna, definindo-a como um dos romancistas portugueses mais preocupados com a sobrevivência da arte num mundo em que ela parece cada vez menos importante: O valor real de livros como A gata e a Fábula, Xerazade e os Outros e Lourenço è nome de Jogral demonstram, outrossim, que a arte, pelo menos a literária, tem sobrevivido galantemente e promete ter uma existência prolongada.

Nota

1. Fernanda Botelho. A gata e a Fábula. 2ª. edição. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., pp. 203-204. Todas as citações subseqüentes serão autorizadas no corpo do artigo e provêm das seguintes edições: GF- A gata e a Fábula, edição citada acima: XO- Xerazade e os outros. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d.[1964]; LNJ- Lourenço è nome de Jogral. Lisboa : Livraria Bertrand s.d[1971].

2. Northrup Frye. Fables of Identy; Studies in Poetic Mytology. New York: Harcout, brace and World, 1963, pp. 31; 32-33.[NB- este texto de Frye, aplicado à obra de Fernanda Botelho, foi citado em primeira mão por José Palla e carmo em sua resenha ao romance, e publicado, ao que tudo indica em reunião posterior, no seu volume intitulado Do Livro à leitura, Lisboa: Publicações Europa-América, 1971, p 123. A resenha de José Palla e Carmo intitula-se Literatura e Literariedade: Xerazade e os outros, de Fernanda Botelho."].

1977 – n. 599 – p. 6

FERNANDA BOTELHO: A LITERATURA COMO MATÉRIA ROMANESCA (II)

Maria da Glória Martins RABELO

A RECRIAÇÃO DA FORMA

No subtítulo-Romance [Tragédia em forma de]- depara-se com outro forte contingente de alusão literária. A autora se propõe uma mistura dos gêneros épico [Romance] e dramático [tragédia].A divisão da obra em partes harmoniza-se com a forma proposta: coro I; As personagens. [Cenas (I a IX]; coro II[entre as cenas VIII e IX]

No coro I traz-se a apresentação dos personagens por figurantes que não apareceram mais no romance. Essas figuras são denominadas por designações tais como acólitos[os três rapazes que comentam sobre Luisa numa leitaria], Pérola e Coral[pela cor das unhas que estão esmaltando, as secretárias que tecem comentários maliciosos sobre Gil] Berto é dado a conhecer por um zelador e uma faxineira, a Rosinha, candidata a um emprego, é quem apresenta Milheiros, e Tia Vina aparece no diálogo das freguesas de uma mercearia.

Em As Personagens estão contidos os monólogos dos atores principais: Xerazade[Luiza], o Pobre diabo[Berto] o Bigo Boss[Milheiros]], o Public Relations[Gil], e Uma velha que tinha um gato [Tina Vina], personagens já conhecidos do leitor pelas referências da primeira parte. È , entretanto, nas Cenas , narradas na terceira pessoa, que se apresentam mais nitidamente as técnicas teatrais. Elas são construídas em grande parte em função do diálogo. Os verbos estão quase todos no presente do indicativo!, o que aproxima o leitor temporalmente dos fatos, dando a ilusão do palco, de acontecimentos que estão a se desenrolar diante dos olhos de um espectador.

A narração [presença do autor] caracteriza-se por um movimento continuo que reforça ainda mais a ilusão do palco, através de repetições e de pontuação que lembrar a marcação do ritmo teatral e as didascálias:

E corre para o quarto. Puxa vigorosamente as cortinas azul-mediterrâneo absorvendo, ofegante, a paisagem que desvendou, para além das cortinas azuis, para além da sanefa com borlas cinzentas e fartas, para além do tríptico de vidro- que também desvendou, desvendando simultaneamente o que lhe fica atrás: a cama, o consolo, o espelho de moldura dourada, os medalhões...

[Grifos nossos- XO-160]

As Cenas, quanto a ação, se desenvolvem num crescendo, tornando-se mais e mais explosivas, procedimento imprescindível no teatro para manter a atenção do espectador, até atingir um clímax na cena VIII, logo após a interrupção do autor.

Tal como acontece no teatro clássico, o personagens aparecem aos pares em cenas consecutivas e se agrupam todos na cena final:

Cena I – Luiza e Milheiros[o lar];
CenaII- Fininha, Gil, Berto, Vina [a banca de revistas];
CenaIII- Milheiros e Luisa [o lar];
Cena IV- Luisa , Gil, Richardson, Berto [boites];
Cena V- Gil, Luisa [Hotel];
Cena VI- Vina, Saturno [em casa]; Gil, Luisa [boite]; Berto;
Cena VIII- Vina , Berto, Luisa, Gil [em casa];
Cena IX- Todos [em casa].

Em termos de tragédia antiga, a obra apresentada também uma unidade de tempo[do entardecer de um dia até o amanhecer de outro], ação [a história de Luisa] e lugar [Lisboa].

Após a destruição da forma tradicional de narração- o romance- conseguida através da utilização de um gênero híbrido- tragédia em forma de romance-; tem-se a destruição da história, na interrupção da narração por um autor que comenta com o leitor as possibilidades para o final da história. Apresenta-se então um autor demiurgo, que informa ao leitor sobre o caráter de invenção da narrativa, a consciência de se estar contando uma história. È a voz de Deus [ou do destino, que se misturava à voz do povo, como nas tragédias antigas- coro I].

Percebe-se que a ação dos personagens e o problema enfrentado por Luisa não constituem o cerne do romance: o Herói da narração é a própria narração, a obra de arte. Os personagens são apenas uma metáfora da criação astística [personagens esses que por sua vez são metaforizados através de alusões mitológicas]. A ênfase é colocada no problema de latéia [criação de Luísa como ser humano, psicológico]. Assim como Xerazade [narração] e não no de galatéia [criação de Luisa como ser humano, psicológico]. Assim como Xerazade conta histórias ao Sultão para escapar à sua fúria assassina, o ato de narrar para o autor é um modo de vencer o quotidiano[o xeriar do autor].

Por exemplo: o que é realmente o realquotidiano? E como não pode- porque não sabe- responder a tal pergunta, e ainda porque, quase servil perante o real quotidiano(como é de lei vigente), não nutre pelo real quotidiano nenhum sentimento de cordial admiração, decidiu-se o Autor a admitir-lhe, por força a conspiração das gerações sucessivas, uma irreparável (e, quem sabe? Necessária) sobre vivência, contra a qual apenas um recurso existe: o da invenção. E vai o musgo pela pedra como a invenção de cada um pelo real quotidiano de todos. Invenção é Luta. [XO- 254]

O autor reivindica para si a liberdade de criação e invenção contra a idéia de imitação da realidade e contra o objetivismo. Para manter o interesse do leitor, do qual depende, o autor deveria imitar a vida, segundo conceitos tradicionais de arte. Mas ele se propõe a romper com esse conceito e a se ater não ao real quotidiano, mas à realidade onírica. Por isso, o romance apresenta um Happy-end. À Luisa, no final do romance, é conferida uma atitude de grandeza que não seria de se esperar no real quotidiano. Tudo seria arranjado segundo a história engenhada por Tia Vina e Luisa voltaria para Milheiros e para a sua vida mesquinha. A quebra do condicionalismo ancestral [XO- 253] em que se encontra o artista enfatiza a possibilidade de uma contraposição lúdica da literatura em contraposição ao conceito de literatura de imitação[objetivismo] e participação. Não é intenção da autora colocar em evidência o problema social de Luisa:

Aliás, no caso particular destas personagens, a escolha, seja ela qual for, não tem, nem pretende ter, uma projeção social. [XO- 254]

A libertação e o renascimento de Luisa se relacionam diretamente com a liberação do autor. Explica-se assim a alusão a Rimbaud, repetida diversas vezes no romance [Um soir j'ai Assis la Beanté sur mês genoux.- Et je l'ai trouvée amére.- Et je l'ai injuriée. XO- 108].

Vejamos: um dia qualquer, um qualquer homem[eu, por exemplo] acorda e pensa: Que fiz eu dos meus juvenis projectos? Onde estão os meus poemas, as minhas revoluções, a humanidade à esperança da minha palavra, a sociedade á espera de minhas inovações? Em vez disso, a maior impotência, a grande incapacidade. E por outro lado, onde estão os homens da minha confiança? [LNj-138].

A verdade é que tudo- desde a nova poesia portuguesa até ao Neil Armstrong a pular ao retardador sobre a Lua desflorada- se despenha tão precipitadamente na minha frente que nem com um motor a jacto na barriga e hélices no lugar das orelhas eu conseguiria acompanhar as pulsações do mundo. Tu do me ultrapassa e eu fico para trás num tempo que nunca existiu, a fazer a minha pessoal contagem decrescente. E tenho medo: Tenho medo do homem planificado através dos mass-media, da econotecnocracia, a ciência, da verborréia dos demagogos, da metralha publicitária, das balanças comerciais, das socilações da bolsa-neodivindade da neomitologia. Dão-lhe como exultório as pílulas, a sexologia ao alcance de todos, as mil e uma maneiras de cozinhar o amor, devidamente fasciculado[Aretino? Sade? Não passam de dois anjinhos!], o nu best-seller em Vulgata, séc.XX, a preço módico, ou em posters para colar nas paredes e lamber depois a cola. Tudo muito bem planificado. É urgente que se planifique ainda mais. Mas que tem tudo isso aver comigo? [LNj-215].

A Sociedade atual atingiu tal ponto de massificação que não há mais possibilidade de originalidade ou criação. O coceito de autor demiurgo, que tem na sua capacidade intentiva seu instrumento de luta contra o quotidiano [presente em Xerazade e os outros] é também destruído. Dois trechos contrastantes, simbolicamente colocados no meio e no fim do romance, são esclarecedores:

> Sinto-me demiurgo, e tenho a vida nas mãos, e todos os sentimentos e sensações vibram em mim, numa seqüência sem tempo, intensamente, prodigiosamente, idealmente. Tenho agora, como nunca tive, todos os dados na minha mão. Tenho todas as notas, todos os andamentos, todo o instrumental, para a re-criação desta concertada harmonia que foi a minha vida. [LNj- 135].

> É possível ainda que tenha inventado tudo, embora nada possa ser levantado por nada haver para inventar. Mistifica-se apenas a realidade com a outra realidade- e não saberíamos dizer qual delas é mais real, caso seja admissível vários calões da realidade.[LNj-270].

O ponto básico do romance se resume nas opiniões divergentes de Firmino[arte em contexto, coletivista, participante] e Lourenço [deslocado no tempo, individualista, indiferente]:

> [Lourenço] A literatura é o homem isolado no acto de esrever, sem liames, sem governantes, sem escravos, sem por encomenda, sem a serviço de. O homem pleno, firme nas suas raízes e delas aspirando a seiva duma realidade inalterada. O homem no acto de escrever não tem passado nem dogmas, é uma explosão telúrica.
>
> Um absurdo, comenta Firmino, já de óculos postos, pois é impossível determinar os limites em que a tua livre expressão deixou de o ser para reflectir um movimento, um clima, uma fórmula. O homem no acto de escrever nunca estará isolado... é já uma resultante, há um antes de um depois a condicioná-lo nas coordenadas que lhe fixam as opções.

Admito o absurdo: não será, porém, absurdo maior definir a literatura em termos de objecto, retirar-lhe toda a força intima e catalítica, profissionalizando-a em carpideira duma dissolução também absurda? Admitamos, portanto, que a literatura visa um objetivo, que é o de colaborar na promoção duma sociedade tanto quanto possível perfeita; suponhamos que um dia, dentro de dez ou com anos, ou talvez amanhã, esse objectivo é atingido. Acaba a sua missão, ratificada a sua inutilidade, a literatura recebe o nosso golpe de misericórdia; ei-la fantasiada em peça de museu, obsoleto material da grande Revolução, lado a lado com os instrumentos de tortura, uma carroça de tração animal, um arado, uma alabarda, uma forja, um jogo de grilhetas, um espartilho de senhora, um bisturi, uma caixa de costura, uma picareta, as tábuas da lei, uma saca de libras, uma gulhotina, uma dorna, etc., etc.

E porque não? Excalma o Firmino[...] [LNj-50-60].

A destruição final de Lourenço é a tomada de consciência do artista[da autora também] de que a vida é mais importante que a arte e não é possível se eximir e se ausentar da situação caótica que caracteriza seu tempo para apenas fazer arte pela arte.

Os Vários processos de utilização da literatura como matéria de criação romantesca tendem, na obra de Fernanda Botelho, à discussão da própria validade da arte no mundo atual. Sua contribuição é profunda e oportuna, definindo-a como um dos romancistas portugueses mais preocupados com a sobrevivência da arte num mundo em que ela parece cada vez menos importante: O valor real de livros como A gata e a Fábula, Xerazade e os Outros e Lourenço è nome de Jogral demonstram, outrossim, que a arte, pelo menos a literária, tem sobrevivido galantemente e promete ter uma existência prolongada.

Nota

3. Fernanda Botelho. A gata e a Fábula. 2ª. edição. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., pp. 203-204. Todas as citações subseqüentes serão autorizadas no corpo do artigo e provêm das seguintes edições: GF- A gata e a Fábula, edição citada acima: XO- Xerazade e os outros. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d.[1964]; LNJ- Lourenço è nome de Jogral. Lisboa : Livraria Bertrand s.d[1971].

4. Northrup Frye. Fables of Identy; Studies in Poetic Mytology. New York: Harcout, brace and World, 1963, pp. 31; 32-33.[NB- este texto de Frye, aplicado à obra de Fernanda Botelho, foi citado em primeira mão por José Palla e carmo em sua resenha ao romance, e publicado, ao que tudo indica em reunião posterior, no seu volume intitulado Do Livro à leitura, Lisboa: Publicações Europa-América, 1971, p 123. A resenha de José Palla e Carmo intitula-se Literatura e Literariedade: Xerazade e os outros, de Fernanda Botelho.”].

1978 – n. 609 – p. 2

SEMANA DOS ESTUDOS CAMONIANOS

O Centro de Estudos Portugueses, recentemente criado na Faculdade de Letras da UFMG, fará realizar, de 12 a 16 do corrente mês, uma Semana de Estudos Camonianos. Da programação constam palestras sobre a lírica de Camões, pelo prof. Wilton Cardoso; sobre Os Lusíadas, pelo prof. Hênnio Morgan Birchal e sobre Camões e a Poesia Brasileira, pelo prof. Gilberto Mendonça Teles, da PUC-RJ. Serão apresentados audio-visuais sobre a obra de Camões.

ESTUDOS CAMONIANOS

É a seguinte a programação da Semana de Estudos Camonianos, promovida pelo Centro de Estudos Portugueses, da Faculdade de Letras da UFMG, no 5º andar, sala 525, a partir do dia 12 de junho:

Dia 12, *segunda-feira, 20,30 hs. : Babel e Sião, conferência pelo prof. Dr. Wilton Cardoso de Sousa.*

Dia 13, *terça-feira, 20,30 hs. : Áudio-visuais sobre a obra de Camões – sobre a Lírica, elaborado pelo Prof. Moacyr Laterza, e sobre a Épica, elaborado pelo Prof. Joel Pontes.*

Dia 14, *quarta-feira, 20,30 hs.: O consílio dos deuses marinhos, Os Lusíadas, conferência pelo Prof. Hênio Morgan Birchal.*

Dia 15, *quinta-feira, 20,30 hs.: Camões e a poesia brasileira, conferência pelo Prof. Dr. Gilberto Mendonça Teles.*

Dia 16, *sexta-feira, 20,30 hs.: Leitura dramática de Tu, só tu, puro amor, de Machado de Assis, por alunos da FALE.*

1978 – n. 611 – p. 6-7

A linguagem poética de Fernando Pessoa

(Leodegário A. de Azevedo Filho –
Professor Titular da Universidade
do Estado do Rio de Janeiro)

No volume intitulado *Bibliografia de Fernando Pessoa*, organizado pelo professor Carlos Alberto Iannone, pode-se verificar o extraordinário interesse da crítica literária por esse grande poeta da modernidade portuguesa. Esse interesse transparece não apenas em numerosos artigos de jornal ou pequenos ensaios publicados em revistas especializadas , mas inclusive em livros e teses de concurso. Examinado esse farto material bibliográfico, facilmente se observa que a poesia de Fernando Pessoa vem sido lida de muitos modos, ou de perspectivas bem diversas, desde a maneira apenas biográfica até às leituras de base psicológica, sociológica, estética ou ontológica. Na verdade, grande parte desses estudos se volta, redundantemente, para a descrição de temas, ou para a explicação dos heterônimos, a partir de dados estilísticos bem ou mal interpretados. Mas a linguagem do poeta, em sua complexa estrutura, tem sido muito pouco estudada. Por isso mesmo, ela permite (e até reclama) novos processos e leitura, como o que pretendemos ensaiar aqui.

Para esse novo processo de leitura, convém estabelecer uma diferença prévia entre verso tradicional e discurso poético. O verso tradicional apresentava, como centro de apoio, um elemento temático e um princípio pré-fixado de composição literária. Assim, a medida e o ritmo correspondiam pela unidade e pelo equilíbrio das linhas métricas, entre outros elementos expressivos, tais como a rima, a aliteração, a coliteração, a assonância.

O verso moderno desestruturou esse princípio pré- fixado de composição , admitindo ampla liberdade rítmica e ampla liberdade de linguagem. A linguagem automatizada dos parnasianos foi substituída pela linguagem desautomatizada da poesia moderna. No caso, portanto, o que interessa é a compreensão preliminar de discurso poético como lugar a partir do qual se engendra uma representação. E essa representação, sendo uma ordem simbólica desvinculada de qualquer identidade isomórfica com a realidade externa, não pretende refletir o real.

Com efeito, quando um discurso pretende oferecer-se como isomórfico e contínuo, em relação ao real, na verdade dissimula a sua própria estrutura, como é o caso do chamado discurso referencial ou ideológico. Ou seja: o discurso ideológico é um discurso que se constrói a partir do código, entendendo-se por código o lugar onde se fixa uma cultura. Por isso mesmo, no código existe uma ordem delimitadora do espaço que o homem deve habilitar, demarcando-se assim o chamado Espaço do mesmo, na conhecida denominação de Michel Foucault. Queremos dizer: o discurso que nos remete ao código, ou o Espaço do Mesmo, nada mais é que uma reduplicação cêntrica, que nos impossibilita de pensar o Outro, isto é, o que está fora dos limites do código.

Opondo-se ao discurso referencial ou ideológico, que engendra o *lugar do mesmo*, os discursos de representação literária não provocam qualquer inversão simétrico do real. Ao contrário, neles o que se verifica é uma inversão assimétrica ou descontínua. Por isso mesmo, um discurso de representação literária se constrói fora dos limites do código, abrindo-se então um espaço para o impensável, o espaço do Outro, que é sempre um espaço vazio em relação ao ponto de vista do código. Em síntese, no discurso referencial ou ideológico, tem-se uma representação imaginária ou simbólica que se oferece como real ou contínua à realidade exterior. Por outro lado, no discurso de representação literária, tem-se uma representação

imaginária que se mostra como tal ou descontínua em face da realidade empírica. Em ambos os casos, o signo lingüístico (arbitrário e imotivado) é sempre a base do discurso. Quando se trata de um discurso referencial ou ideológico, a relação simétrica é o lugar da palavra social ou instância da palavra dita e institucionalizada. Mas, quando se trata de um discurso literário, é posta em cena uma relação assimétrica, que vai além dos limites do código.

Elementos Constitutivos de qualquer Discurso

São elementos constitutivos da estruturação de qualquer discurso:

a) Planos: denotativo ou conotativo;
b) Funções: primeiro grau ou segundo grau;
c) Eixos: sintagmático ou paradigmático;
d) Mecanismos: seleção ou combinação;
e) Processos: contigüidade ou similaridade;
f) Imagens: metáforas ou metonímias.

Vejamos por partes:

a) *Planos*

O plano se refere à relação interna dos elementos que integram o signo lingüístico, base de qualquer discurso. Signo lingüístico que é sempre bifronte, pois se constitui de significante e significado. Na linguagem referencial, a permanente relação entre significante e significado determina a univocidade do sentido. Na linguagem poética do discurso literário, propriamente dito, predomina uma estrutura metafórica ou uma estrutura metonímica. Por isso, numa análise de caráter estrutural, parte-se do elemento lingüístico para desconstituí-lo . Essa desconstituição representa a desmontagem da univocidade. No caso, muda o sentido de uma língua fixada no código, mas não muda a sua morfologia. Assim, o discurso referencial é um discurso sintagmático, onde predomina a univocidade do sentido, enquanto o discurso literário é um discurso que vai desconstituir a univocidade de sentido. No caso, portanto, será evidenciado um novo sentido, que é um sentido latente. Note-se que as palavras admitiam esse novo sentido, mas ele era encoberto pela univocidade. Portanto, o novo sentido é sempre figurado, traduzindo o significado lingüístico de uma forma inteiramente nova. E essa forma nova é que instaura o verdadeiro significado poético, em sua natureza de discurso inconsciente, significado que só se pode ser apreendido através da desmontagem do texto. Será bom advertir que essa desmontagem é feita a favor do texto e não contra ele.

No plano denotativo, a relação entre significante e significado é simétrica ou unívoca. Ao contrário, no plano conotativo, essa relação é assimétrica por excelência, resultando daí a idéia de desligamento, pois o significado não está irremediavelmente preso ao significante. No caso, o divórcio é a norma.

b) *Funções*

Os planos (denotativo e conotativo) se combinam com as funções (1º e 2º graus)`. Os eixos (sintagmático e paradigmático) atualizam a combinação acima referida. Assim: S = d1 e c1 X P = d2 e c2). A denotação do 2º grau (d2) corresponde a metonímia. E a conotação de 2º grau (c2) corresponde à metáfora.

A função de primeiro grau, portanto, é a função da univocidade de sentido ou função referencial. A de segundo grau, por sua vez, é função de representação literária, que opera com duas matrizes: uma metonímica e outra metafórica. E a função de um discurso diz da

relação entre ele e o objeto cuja significação vai ser representada, através de uma relação sempre arbitrária. Na função de primeiro grau, há uma ilusão da imitação do real. Na de segundo grau, não mais existe a tentativa de imitar o real, e sim a de figurá-lo, através de imagens arbitrárias. Assim, as estruturas metonímicas e metafóricas dependem da função e não do plano.

c) *Eixos*

A base do eixo sintagmático é, como não podia deixar de ser, o sintagma. No caso, as palavras constroem entre si um encadeamento e os elementos frasais se situam um depois do outro, num jogo de determinantes e determinado. Por isso, diz-se que, no eixo sintagmático, as relações estão em presença, com predomínio da contigüidade. No discurso referencial, portanto, tem-se a função de primeiro grau e conotação de primeiro grau.

No eixo paradigmático, ao contrário, as relações são de similaridade (semelhança, dessemelhança, equivalência). Tais relações se estabelecem por ausência e não por presença, predominando a substituição. Assim no discurso literário tem-se a função de segundo grau. A denotação de segundo grau é a base da estrutura metonímica da linguagem, enquanto a conotação de segundo grau é a sua base metafórica.

Em síntese temos:

Eixo sintagmático
|
Contigüidade
|
Relações de equilíbrio
|
Ausência de relação de sentido novo
Continuidade externa
|
Representação = R = (Referência)
|
Eixo paradigmático
|
Substituição
|
Relações de transformação
|
Produção de sentido novo
|
Descontinuidade externa
|
Representação = Real

A estrutura formal do manifesto não é a mesma do latente. O eixo sintagmático relaciona os elementos em presença, enquanto o eixo paradigmático estabelece uma relação com os elementos em ausência ou situados fora do código. Assim, os elementos da enunciação pertencem a outra codificação. Queremos dizer: o paradigma estabelece uma tensão entre a univocidade e a não univocidade, ultrapassando-se as proporções do simples enunciado e penetrando-se na enunciação.

d) *Mecanismos*

Como vimos acima, seleção é uma substituição por ausência (similaridade), enquanto combinação é uma relação de substituição (contigüidade) em presença. A seleção está para o eixo paradigmático assim como a combinação está para o eixo sintagmático.

e) *Processos*

O que vale a pena fixar aqui, a propósito desses processos, é que a condensação de sentido se dá por contigüidade, enquanto o deslocamento de sentido se verifica por similaridade.

f) *Imagens*

A metonímia e a metáfora se passam no eixo paradigmático , porque ambas implicam na desconstituição do sentido unívoco. A metáfora é uma estrutura em que o texto trabalha o sentido por contigüidade e similaridade. Assim, a metáfora resulta de um deslocamento manifesto cujo sentido reside numa condensação latente. E a metonímia, ao contrário, ocorre quando se tem um deslocamento latente, cujo sentido reside numa condensação manifesta. Assim, a metonímia oferece o seu próprio contexto, ao contrário da metáfora. Na metonímia há um sentido manifesto e vários sentidos latentes. Na metáfora, há vários sentidos manifestos e um só sentido latente. Portanto, a metáfora se realiza no eixo paradigmático; apresenta função de segundo grau; atualiza o sentido por conotação; e relaciona os elementos por similaridade. Assim, a estrutura metafórica dissimula o texto latente. A metonímia, por seu turno, também ocorre no eixo paradigmático e também apresenta função de segundo grau. Mas atualiza o sentido por denotação e relaciona os elementos apenas por contigüidade. Assim, na metonímia, a estrutura manifesta indica a latente.

Fernando Pessoa e a Teoria da Linguagem

Em face do pressupostos teóricos acima, desenvolvidos, pretendemos mostrar agora que, no discurso poético de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, através do exercício literário, o poeta constrói uma teoria da linguagem. Para isso, recorramos ao poema nº XXXI, de *O Guardador de Rebanhos:*

XXXI

Se às vezes digo que as flores sorriem
E se eu disser que os rios cantam,
Não é porque eu julgue que há sorrisos nas flores
E cantos no correr dos rios...
É porque assim faço mais sentir aos homens falsos
A existência verdadeiramente real das flores e dos rios.

Porque escrevo para eles me lerem sacrifico-me às vezes
À sua estupidez de sentidos...
Não concordo comigo, mas absolvo-me,
Porque só sou essa cousa séria, um intérprete da Natureza,
Porque há homens que não percebem a sua linguagem,
Por ela não ser linguagem nenhuma.

Nos poemas de *O Guardador de Rebanhos,* com efeito, Fernando Pessoa joga, continuamente com a significação dos verbos *pensar* e *ver.* Para ele, sendo os signos verbais

arbitrários, a significação desses verbos é constituída pelo fazer poético na motivação entre os seus significantes. Assim:

Pensar
|
Espaço o código
|
Lugar do Mesmo
|
Língua
|
Relação contínua entre a coisa e o nome, produzindo um real que,
do ponto de vista da linguagem poética é falso.

Ver
|
Fora do código
|
Lugar do Outro
|
Linguagem
|
Relação descontínua entre a coisa e o nome.
A linguagem, através de suas imagens, cria o real verdadeiro.

Daí se conclui que, do ponto e vista do código, o real é igual à coisa e a coisa é igual ao nome. Mas é no vazio da igualdade acima apresentada Que está a verdadeira identidade das coisas. Portanto, o vazio é igual ao *silêncio*, na medida em que o silêncio é o mais dizer, por ser a palavra não dita. E cabe à linguagem poética, exatamente, resgatar esse vazio revelando o verdadeiro sentido das coisas. Queremos dizer: no ato de *pensar*, ocorre o vazio da significação poética, por força da simetria. No de *ver,* ocorre a plenitude de sentido, por força da assimetria. Daí o impasse entre o ponto de vista da língua, entendida como código, e o ponto de vista da linguagem poética, que ultrapassa os limites do código. Na apreensão dessa teoria de linguagem, a partir dos poemas de Alberto Caeiro, do ponto de vista da língua ou código, a linguagem poética é a não linguagem. Mas, do ponto de vista da linguagem poética, a língua ou código é que é igual à não linguagem, porque destituída da palavra plena. O vazio de significação é produto da falsa identidade simétrica entre a coisa e o nome. E daí se conclui, com palavras do próprio Alberto Caeiro, que a condição do fazer poético está no ato de *desaprender uma aprendizagem.*

Qual, entretanto, a solução encontrada por Fernando Pessoa diante do impasse entre a língua, encarada como código, e a linguagem encarada como criação poética?

A nosso ver, o poeta encontrou uma solução metafórica, apresentada por um processo metonímico, o que está implícito no poema n. XXXI, de *O Guardador de Rebanhos*, acima transcrito. Mas, antes de comprovar a tese, para melhor compreensão do problema, procuraremos definir alguns termos técnicos:

a) *Interlocutor* (ou sujeito da significação textual) é o leitor que o sentido novo do texto pede, pois o texto constrói o lugar do leitor, ou seja, lugar de onde o sentido ser lido. Portanto,

interlocutor é diferente de leitor, na acepção comum desses termos. Na verdade interlocutor é o sujeito da significação textual.

b) *Destinatário:* Um significado abstrato, subjacente ou latente, para o qual o poema se dirige. Na denominação de Bernard pottier, *sema virtual.* Ou *semema*, como quer Greinas. Ou ainda: *classema*, na nomenclatura de Lévi-Strauss.

Em seguida, analisemos o poema:

a) Num primeiro momento, tem-se uma descrição seguida de uma desmontagem ou de uma descontituição da cadeia sintagmática. Há aqui seleção dos acontecimentos com relevância para a explicação do sentido. Características formais da codificação: versos 1,2,3 e 4. Aí notamos que os substantivos são motivados por um sema virtual: *natureza.* Assim, *flor e rio* constituem o campo semântico da natureza no poema. Tais substantivos são agentes e recebem qualificadores: *cantar e sorrir.* Esses qualificadores, portanto, em relação ao sentido, marcados e não marcados, pelo processo de combinação. Aparecem marcados nos versos 3 e 4. Como é evidente, o sentido marcado é figurado e o sentido não marcado é referencial.

Nos versos 5 e 6, os homens falsos se opõem à percepção do sentido figurado, por serem escravos do código. O sentido não marcado (referencial) representa um argumento de distanciamento da linguagem poética, porque não possibilita a verdadeira apreensão do real. Quando o poeta apresenta o sentido figurado, como no verso 6, não está determinado um sentido referencial. O real não resulta da igualdade com homens falsos. Na verdade, o real está em outro lugar, necessariamente figurado, pois só esse outro lugar nos dá a existência verdadeiramente real das coisas.

Nos versos 7 e 8 nota-se que eles (os homens falsos) se identificam com a estupidez de sentidos. Daí se conclui que eles (os homens falsos) são diferentes do poeta; entendendo-se por poeta o produtor do sentido figurado.

Nos versos 9 e 10, a concessão de sentido gera o entendimento da figuração. A natureza é falada através de suas metáforas. Essas metáforas são para a linguagem poética, o real das coisas.

Nos versos 11e 12, novamente se verifica a oposição entre *homens falsos e linguagem poética.* Os homens falsos se identificam com a não linguagem do código, ou linguagem referencia, enquanto a verdadeira linguagem é a figurada por metáforas, revelando o sentido do silêncio. No caso, o silêncio é a palavra não-dita.

b) Num segundo momento busquemos interpretar o sentido através da utilização do material poético para o exercício de uma teoria da linguagem. O simbólico descrito é dotado de informações redundantes sem, contudo, tornar-se referencial. E assim, o que se tem é a construção da metáfora explicada por um processo metonímico. Com efeito, através da denotação de segundo grau, significados unívocos vão explicar, sem alterar o sentido referencial, significados não unívocos. A condenação entre homem falso e sentido falso assenta-se no deslocamento imediato de falso como sinônimo de sentido unívoco. Portanto, a criação da metáfora é explicada metonimicamente. A denotação e segundo grau aparece como mediadora entre sentido figurado e sentido falso. Isto é explicado, com efeito, pelo deslocamento do sentido da expressão *linguagem nenhuma* (sentido estrito do referencial e

para significar plenitude de sentido. De qualquer forma, a verdade se apreende dentro da figuração. E, por isso, os homens falsos são iguais à não verdade.

Aí estão, em síntese, as nossas conclusões sobre a teoria da linguagem construídas nos poemas de Alberto de Caeiro. Através do exercício poético, Fernando Pessoa montou todo um sistema de signos, através dos quais encontrou uma solução metafórica, centrada numa estrutura metonímica, para a construção de sua linguagem poética.

(Comunicação apresentada ao I Congresso Internacional de Estudos Pessoanos, realizado no Porto – Portugal, na primeira semana de abril de 1978).

1978 – n. 615 – p. 10

O LIVRO DE UM ADOLESCENTE, VINDO DE PORTUGAL

Euclides Marques Andrade

A adolescência é a fase da perplexidade, em que o ser humano- meio criança e meio adulto- tateia os caminhos , enveredado ora por um, ora por outro, em experiências muitas vezes angustiadas, mas quase sempre esperançosas. Na Literatura Brasileira há inúmeros livros sobre a adolescência. Reporto-me agora, ao Ulisses Entre o Amor e a Morte, de O. G. Rego de Carvalho, que a Civilização Brasileira reeditou em segunda edição, em 1972. Carlos Antônio Vilaça disse a respeito: Nunca em nossa literatura o problema da adolescência, o mistério da adolescência, merecera um tratamento assim tranqüilo e sugestivo.

É realmente livro de muitas vozes, unificado em uma única voz, de totalidade plena, mas de estilhaçado timbre. Rego de carvalho o escreveu depois que deixara a adolescência, navegando veloz na mocidade.

Agora, acaba de sair, em Portugal, a 6ª. edição de As Sete Partidas do Mundo, de Fernando namora(Bertrand Amadora, 1978). Namora, tão lido no Brasil como em Portugal, o escreveu entre os 17 e os 19 anos, quando o livro saiu em 1ª. edição. Ou seja, ele o escreveu e publicou em plena adolescência. É o seu primeiro livro.

Constituiu surpresa para o leitor, sobretudo o brasileiro, a Lúcida precocidade do autor. Ele já aparece, aos 19 anos, como um escritor feito. Assim o dizem a linguagem seivosa e a sintaxe ficcional, a caminharem em meios frasais de timbre certo.

A história, fincada no real tem a cor da mocidade. Alegre, com um fundo de tragicidade a boiar na alma adolescente. Álvaro Salem, faz estudo exemplar sobre trabalho, situando-o na Literatura Portuguesa. Nas palavras de Salema Perpassa habitual classificar nosso, apontar para as ingenuidades do vivido adolescencial. E a classificação usual. O adolescente, no entanto, está mais perto da vida do que nós, os classificadores, a esquecer que, por mais que o dolaceracemos, a vida é uma.

Em As Sete Partidas Ao Mundo está um namora a prenunciar todas as qualidades posteriores suas. Como acentua João Gaspar Simões, sobre essse livro aparecido em 1938: A inteligência desse rapaz de 19 anos que se arroja às maiores audácias da técnica do romance moderno, para vaticar que ele será uma das mais bela esperança do romance português de amanhã. Lido constantemente em Portugal como no Brasil, traduzido em quase todas as línguas vivas, com mais de vinte títulos publicados- aí está confirmado o que Gaspar Simões antevia.

Como Álvaro Salema vê o livro? Na construção de As Sete Partidas do mundo não se limita Fernando Namora a por em jogo narrativo discorrente os estados íntimos e as experiências próximas.Combina no jogo evocativo ou efabulativo, com mestria que muitas vezes surpreende pela justeza da oportunidade, o retorno no tempo, a polifonia de lugares e de épocas, a memória proustiana. Na manipulação do processo, que poderia induzir ao artifício e à deformação nas sobreposições de planos, mantém a sobriedade da exploração temática. E adiante; O processo narrativo(..) já anuncia a conjunção exata da vida interior recôndita com a circunstancialidade dos atos, que seria uma das grandes forças vetoras na obra de Fernando Namora.

Como homem comum vê o livro? È uma fascinante história de um rapaz de 18 anos, que fala sobre os seus vários amores, com muita graça. Com uma certa auto-ironia, com raiva e amor, com uma lucidez impressionante num escritor dessa idade. E não tivesse dezoito anos- como Narciso também: João apreciava-se ainda elevado, aprovando o bom gosto da gravata , na moda, o brilho imaculado dos sapatos o vinco perfeito das calças. Quase se esquecia de contemplar o rosto adorado da companheira(..)

As características dialogais do escritor português é bem diferente em relação ao seu confrade brasileiro- é claro. Vejam: O teu cabelo, hoje, perdeu as ondas. Como foi isso? Perguntou ela de testa franzida. / -É da brilhantina... / - Queres que tas faça? Embora não conhecendo ao vivo, o falar português, o leitor sente a fidelidade e, para nós brasileiros, a graça dessa expressão tão viva e tão adequada.

O fremir compassado de As Sete Partidas do Mundo, oscilando do quase desespero à alegria, é a própria adolescência a viver no livro, a adivinhar os descompassos educacionais dos adultos-e tantos outros descompassos , vindos desses mesmos adultos , que , superiores, sempre rotulam o adolescente de ingênuo. O que não é de admirar. Vivemos num mundo de rótulos. Mas a vida palpita no fundo. Sem etiquetas, sem verbalização.

(Belo horizonte).

1978 – n. 618 – p. 2

100 ANOS DE "O PRIMO BASÍLIO"

A professora Lélia Duarte, diretora do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da UFMG, está organizando um Simpósio comemorativo do Centenário de publicação de *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, de 11 a 15 de setembro próximo. Os temas do simpósio serão os seguintes:

"*O Primo Basílio* – estrutura da obra";

"Realismo e ideologia em *O Primo Basílio*";

"*O Primo Basílio* e literatura de outras línguas";

"*O Primo Basílio* e a literatura brasileira";

"*O Primo Basílio* e a critica brasileira". Serão fornecidos certificados aos participantes com freqüência integral.

1978 – n. 619 – p. 5

DENIS MACHADO E AS AVENTURA DE UM "BEST-SELLER" PORTUGUÊS

(Entrevista a Maria Amélia MELLO)

Lá se vão quatro anos de 25 d'abril e dos acontecimentos políticos que desviaram os rumos da história de Portugal. Passados os primeiros entusiasmos e as euforias da época, o ritmo da vida portuguesa vem lutando para encontrar seus próprios caminhos. No aspecto literário, não aconteceu o que tanto se propagava: os grandes textos não apareceram, ditos engavetados, anos e anos, pela censura policialesca do regime de então. Os comentários não são poucos sobre o assunto: *Diz-se, de boca fechada, onde estão esses grandes textos?*, comentou um jornalista português.

Entre uma imensa expectativa e uma compreensível esperança, os intelectuais da terra aguardam o momento de botar suas cartas na mesa. O que não aconteceu. Ficaram em silêncio, assistindo a um ilustre desconhecido arrebatar as atenções: Dinis Machado, autor de O QUE DIZ MOLERO que, em menos de seis meses esgotou seis edições num total de 60 mil exemplares, foi a grande figura, entre os escritores de 1977.

Afastado de qualquer rodinha literária, Dinis Machado pertence ao bairro Alto de Lisboa e faz parte da *malta, por origem e afinidade,* comentou. Trabalhou muitos anos em jornais esportivos para ganhar dinheiro, se diz um autodidata, com uma formação *basicamente popular*, e ainda que tenha publicado, em 1968, três livros policiais, com um pseudônimo americanizado, considera MOLERO seu romance de estréia.

- *Considero os outros livros um exercício para afinar a escrita. MOLEO tem mais suor, mais afinco, mais cuidado,* explicou.

Atualmente, trabalha junto à Editora Bertrand, em Lisboa, e, em pouco tempo, conseguiu conquistar o público e perturbar a crítica, além de pegar de surpresa os intelectuais portugueses.

- Eu acho que é difícil falar de MOLERO, mas há no livro uma tentativa de fazer uma amálgama do romance policial e do romance poético, oscilar entre o cotidiano e o imaginário. Por outro lado, fazer o cruzamento da linguagem falada com a linguagem escrita. Há sucessivas mudanças da primeira pessoa para a terceira, uma movimentação contínua dentro do próprio texto. Isto é uma coisa que me parece particular e de relevo no livro: a velocidade do texto, a sua aceleração gradual.

- Como surgiu a idéia de MOLERO?

- O livro tem um bocado a ver com umas coisas que li, por exemplo, e que não encontrava o ponto final. O texto seguia, seguia, seguia, como se fosse o próprio ritmo da máquina de escrever. Ou mesmo com os surrealistas, a escrita automática. MOLERO fica entre a narrativa e esta escrita automática. A idéia andou comigo por sete anos, virando, mexendo, sem encontrar uma pista. Quando comecei escrevi a estória em dois anos.

- Quais as influências mais marcantes em sua formação cultural?

- Minha origem é popular, sou um autodidata por excelência. Com o tempo, fui mesclando estória em quadrinhos, por exemplo, com leituras mais avançadas. Outra influência muito forte é o cinema, que tem muito a ver com tudo o que eu faço. Em MOLERO há trechos bastante visuais, inclusive a técnica cinematográfica. Fernando Pessoa me

sacudiu de cima a baixo. Por volta dos meus 20 anos, li os clássicos, passando, inclusive, pelos poetas e escritores brasileiros. Joyce, Kafka, Proust tiveram também sua participação. Considero o visual muito importante e tenho ainda uma preocupação com o som, com a musicalidade. A leitura dos sul-americanos marcou muito meu trabalho, minha visão de mundo. Eu aproveito todas as formas de expressão, sem ficar condicionado `as manifestações puramente literárias.

- Como você define MOLERO?

- O livro tem três zonas, que acabam se misturando, mas para uma primeira leitura podemos distingui-las claramente. Há uma zona real, que é a do bairro, ou como chamei de percurso da memória. Há o real imaginário, que é toda a parte fora do bairro e que diz respeito aos trechos de Paris e, depois, a volta ao mundo. E, por fim, a zona que podemos chamar de imaginária, que é o trecho de guarda da última fronteira. Isto acaba por se ligar em vários aspectos, sob uma visão ampla e geral. O livro forma um círculo: abre com uma situação perfeitamente real, agarrada ao chão, e fecha com uma situação também real. O que acontece no meio provoca tudo isto, o retorno. Aí, as leituras dos sul-americanos marcaram muito. O Gabriel Garcia Márquez , o Vargas Llosa, me ajudaram a fazer este percurso entre real e imaginário. Entre o sonho e o real. Penso que consegui, talvez, romper com umas certas idéias feitas em matéria de escrita cá da terra. Corri o risco de fazer esta mistura de coisas, de avançar inesperadamente pelo absurdo, pelo cômico, pelo trágico. O texto, de vez em quando, muda de rumo, acelera, aperta o passo, cria alçapões. Aproveito de alegorias, há uma participação social sem ser demagógica. Ela resolve-se nas situações criadas dentro do texto.

- Como assim?

- Acho que o livro tem essa característica: já não são palavras que irão servir à uma idéia, mas sim palavras que irão formar uma idéia. Meu trabalho está centrado no texto em si. Vou atrás da palavra e é a palavra que há de inventar aquilo que nós queremos dizer. Já não estamos partindo da idéia pré-estabelecida. Outro aspecto que o livro revela é o prazer de fazer o texto, o prazer de narrar. Este prazer de se contar qualquer coisa, qualquer aspecto interessante e que pode levar o autor para um caminho que, ao partir, era inesperado. E, assim sendo, acha caminhos que não previa encontrar. Por exemplo, tenho mais a ver com um certo tipo de escrita menos cerebral, mais poético um pouco do Garcia Márquez. Pode-se encontrar no meu livro uma certa relação – não falo do nível da escrita – com Cem Anos de Solidão. *A crítica Maragarida Schiappa viu estes elementos no meu trabalho, ao nível de um certo tipo de mitologia que, no meu caso, é a do mundo ocidental. E tem muita a ver com a européia, americana, uma certa mitologia popular. Aí sim, eu reconheço uma ligação com Garcia Márquez, ao nível do mitológico.*

- Você encontrou muitas dificuldades para editar MOLERO?

- Não. Tive mesmo muita sorte com isto. Trabalho na Berland e submeti o meu livro ao conselho editorial. Foi logo aprovado, lançado e parece que recebeu também apoio da crítica também. A crítica tem um papel importante aqui em Lisboa.

- Você se viu prejudicado com a atuação intensa da censura antes de 25 de abril?

- Cá na terra, todo mundo foi adiando um certo número de projetos e atividades porque achava que não era hora ainda de realizá-los. Isso aconteceu comigo e eu creio que o

mesmo sucedeu com outros autores, além de atingir outras artes também. Gente que ia adiando suas idéias porque não era altura de mostrá-las, levá-las a público. Quando apareceu o 25 de abril, eu não estava a pensar em escrever MOLERO, tinha apenas 40 páginas prontas, guardadas na gaveta há muitos anos. Com o passar do tempo, fui me afeiçoando à idéia de pegar novamente no texto. Para mim, é sempre importante deixar o trabalho amadurecer uns tempos, pois só assim conseguimos um certo distanciamento crítico.

(Esta entrevista foi realizada em Lisboa, em julho de 1977).

1978 – n. 620 – p. 4-5

O consílio dos Deuses Marinhos ou Dionisíaco em "Os Lusíadas"

Hennio Morgan BICHAL

DARÍAMOS UM GRANDE PASSO NO QUE SE REFERE À CIÊNCIA DA ESTÉTICA, SE CHEGÁSSEMOS NÃO SÓ À INDUÇÃO LÓGICA, MAS TAMBÉM À CERTEZA IMEDIATA DESTE PENSAMENTO: QUE A EVOLUÇÃO PROGRESSIVA DA ARTE E O RESULTADO DO ESPÍRITO APOLÍNEO E DO ESPÍRITO DIONISÍACO, DA MESMA MANEIRA QUE ADUALIDADE DOS SEXOS PRODUZ A VIDA.

(FREDERICO NIETZCHE, IN *A ORIGEM DA TRAGÉDIA*)

Nas obra do gênero de *Os Lusíadas,* ou seja, em epopéias, têm saliente importância os muitos *episódios* de que se compõem. Mais do que a divisão em capítulos, que no caso se chamam Cantos ou Rapsódias, impressionam o leitor as cenas e os episódios: a disputa de Aquiles e Agamanão; Zeus e Hera no monte Ida; Combate singular de Paris e Menelau; encontro de Heitor com Andrômaca e Astianax; Príamo suplicante em face de Aquiles, para só lembrar a Ilíada.

Haverá nisso uma analogia com as árias da ópera moderna, as quais são ponto-chave da ação.

N'*Os Lusíadas* gozam de especial favor os episódios: de Inês de Castro, do Velho do Restelo e do Gigante Adamastor, todos da primeira metade do poema. Tal primazia não é injusta, dado ao alto grau de dramaticidade e sublime que alcançam esses trechos. Mas o fato de estarem na parte anterior da obra terá contribuído para a fama de que a inspiração do poeta declina do Canto VI em diante. Fama discutível, não só porque Os Lusíadas não terão sido escritos, cronologicamente, na ordem em que estão montados (por exemplo, o Consílio do Deuses, do Canto I, seria interpolação posterior), como também dos CantoVI a X temos brilhantes episódios, como o Consílio de nosso título, a Tempestade, os Doze de Inglaterra, as descrições da Índia, os discursos do Smorim e do Gama, além da longa preparação e apresentação da Ilha dos Amores, que inclui a máquina do mundo.

Tais questões é que nos levaram, em princípio, a tomar o Consílio dos Deuses Marinhos (Canto VI), por tema das presentes reflexões. Desde logo, o estar na segunda metade do poema lhe confere o duplo interesse de ser menos conhecido e de funcionar em apoio da tese do não menor mérito dessa parte do *Os Lusíadas.*

Veremos que o Consílio submarino se articula perfeitamente com os episódios anteriores e posteriores, sendo também um dos pontos culminantes da inspiração camoniana.

Tendo *Os Lusíadas* sido escrito, como obra renascentista, sob a égide da imitação clássica, o Consílio dos Deuses Marinhos constitui-se numa grande originalidade de Camões, visto que as epopéias ou outras obras semelhantes greco-latinas nada apresentam de parecido. Essa originalidade se liga, aliás, a outra, a da própria presença do deus Baco entre as

personagens centrais, Na Ilíada, na Odisséia e na Eneida o deus do vinho não toma, absolutamente, parte da ação.

Já Vênus, como protetora de Vasco da Gama e sua armada, é apenas uma coerência com a Ilíada e a Eneida, nas quais a Citeréia zela pela segurança do filho que houve o humano Anquises, Enéias. E é notória a analogia de Enéias com o Gama, e de Roma com Portugal:

Sustentava contra ele Vênus bela,

Afeiçoada à gente Lusitana,

Por quantas qualidades via nela

Da antiga, tão amada sua, Romana. (Lus., p.33)

Ora, o antagonista (ele) que aparece na bela Estância 33, do Consílio dos Deuses no Olimpo, é baco. E se fazemos um raciocínio por exclusão - como na matemática – notamos que, sem o Consílio dos Deuses Marinhos, ficariam *Os Lusíadas* desprovidos de um retrato mais acabado dessa personagem básica da ação dramática, o antagonista.

Até a altura do Canto VI, a presença de Baco tinha sido relativamente breve. No 1ºConsílio, C. I, 30-32, sua posição anti-lusitana são apresentadas e suas razões são apresentadas apenas em discurso indireto; e quando, no Canto II, se disfarça de cristão, na cidade de Mombaça, a descrição só vais das Estâncias 10 a 12. Enquanto a ação decorre em Moçambique é que o disfarce e o discurso do deus, para induzir os mouros africanos e atacar os navegantes, ocupa espaço maior (C.I, 73-81).

Os Cantos III, IV e V suspendem coerentemente a presença mitológica, mesmo quando descrevem a primeira parte da viagem, na costa ocidental da África, pois a narração está a cargo de Vasco da Gama.

Quando, no Canto Vi, retoma a palavra o próprio Camões, logo após a partida de Melinde aparece a longa seqüência, Est., 6 a 38, em que Baco é a figura central. E esse *topo* ou lugar épico nos faz pensar na dicotomia estética lançada por Nietzsche ao estudar a tragédia grega: dionisismo x apolinismo.

Recordemos que se entende por dionisíaca (de Dionísio, o outro nome de Baco) a manifestações artísticas indisciplinada, tumultuosa, rebelde à forma, obscura; como que sob o efeito embriaguez do vinho.

E se Apolo,o deus louro, é o condutor do carro do sol (Febo – *Phoibos* = brilhante), preside à arte disciplinada, claramente delineada, de formas previstas e preciosas. É bem o Rei das musas, enquanto cada uma delas – de Euterpe a Clio, de Melpômene a Calíope, representa a consciência de vários gêneros e espécies artísticos, e portanto das formas definidas.

Também quanto ao conteúdo se pode dizer que o dionisismo, assume o papel heterodoxo, de oposição às diretivas traçadas, sendo movido de impulsos pessoais, subjetivos, quando não passionais. Já o apolíneos faz-se agente da opinião dominante, ortodoxa, procurando articular-se logicamente e Ter uma validade geral. É a serenidade apolínea.

Hoje costuma-se aplicar, com acerto, a dicotomia nietzschena à sucessão dos estilos da época, identificando como apolíneos os períodos clássicos e seus análogos, de arte disciplinada, e como dionisíaco os de feição romântica ou iconoclasta, personalista.

O filósofo germânico, porém, usa-a apenas para explicar a evolução do teatro, como uma fusão do espírito dionisíaco, bárbaro e oriental, como o apolíneos, este nimiamente grego:

Os gregos parecem haver estado definidos e vitoriosamente protegidos durante algum tempo contra a febre e o frenesi destas festas, que chegaram até eles por terra e por mar, pela orgulhosa imagem de Apolo (...)

A ação dos deuses de Delfos se limitou, então, a arrancar da mão de seu terrível inimigo, por uma aliança oportuna, suas armas homicidas. (...)

A conseqüência foi a reconciliação dos adversários, com uma rigorosa delimitação das linhas fronteiriças, que de agora em diante ambos deviam respeitar, e com trocas *periódicas e solenes de presentes; no fundo o abismo não estava preenchido.*

(Nietzsche, *El Origen de la Tragedia y Obras Póstumas,* trad. e introd. De Eduardo Ovejro y Maury, Aguilar, Buenos Aires, pag. 66).

E muito acertadamente, porque a seqüência do teatro grego, das procissões do culto de Dionísio, orgíacas e fálicas, às grandes trilogias dramáticas de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, mediante a progressiva introdução dos autores e a divisão em atos e estásimos (falas do coro), não é senão a história da disciplina, da educação do espírito dionisíaco pelo espírito apolíneo. Uma das mais convincentes histórias que o espírito humano já construiu. Tem nas já grandes tragédias esquilianas como nas Suplicantes e até o Prometeu Acorrentado, seus momentos finais de quase puro dionisismo , atingindo no Édipo – Rei de Sófocles, pela coerência cerebrina da ação, o máximo de apolinismo, e volta a inundar-se de dionisismo no estilo mais lasso de Eurípides.

Que tem, entretanto, o Consílio dos Deuses Marinhos, de *Os Lusíadas,* com a proposta nietzscheana? É que, revestindo-se de um caráter nitidamente dionisíaco, evoca inclusive as partes apolíneas do poema camoniano.

A ação opositiva e meio ébria de Baco para logo se define:

Mas o mau de Tioneu, Qua na alma sente

As aventuras que então se aparelhavam

À gente Lusitana , delas dina,

Arde, morre, blasfema e desatina (Lus., VI, 6)

Naturalmente, só o fato de ser Baco a personagem aqui central, já traz consigo toda a simbologia dionisiana. Mas há a nota subjetiva em *na alma*, e a gradação final da estrofe ficou tumultuada no seu sentido crescente, pela oposição de *morre*, mesmo tomado figuradamente. Já a dupla *blasfema e desatina* serve-nos à maravilha, enquanto expressão desarrazoada oposição ao deterministicamente estabelecidos pelos Fados (Canto I, 24 e 31), quer pela coerência com o verso 5 da estrofe seguinte:

Do Olimpo desce, enfim, desesperado, quer pela lembrança de situação idêntica no Canto I:
Isto dizendo, irado e quase sempre insano / Sobre a terra Africana descendeu (Est. 77).

Nas estrofes subseqüentes , até à 13ª, pode o deus contemplar o argênteo fundo do mar, os cristalinos palácios dos habitantes aquáticos e as esculturais portas de morada netunina, tudo suntuosamente descrito. Em conseqüência, porém, de sua turvação moral, *Pouca tardança faz Lineu irado / Na vista destas cousas* (Est. 14).

Nesse título de Baco (Lieu), podemos também captar o dionisismo, e duplamente. Primeiro, ligando-s a Tioneu (=nascido de Tione ou Sêmele) e verificando que a terminação fechada e sombria de ambos, o ditongo /eu/, se opõe a sonoridade clara, diurna, dos apelidos que no poema designam Vênus: Ericina, Citeréia, Acidália, então apolíneos. Depois sabendo que a forma grega lyaios baseia-se no radical ly, o mesmo do célebre verbo lyo, paradigma verbal no idioma de Platão, e que significa desligar. Donde se conclui que Lieu quer dizer *o que liberta doas preocupações, dos cuidados,* por referência ao estado de embriaguez!

Entro o deus do vinho apresenta-se a Netuno (Est.15) e este fazer que Tritão, que é descrito, convoque os deuses marinhos (Ests. 16-19), podemos ver traços do elemento estético procurado, em chamar Baco à Fortuna de injustiça e ser o mensageiro de *Netuno mancebo grande, negro e feio* o que comparado com Mercúrio, postilhão de Júpter e chamado *elo gentil do velho Atlante* (Lus. I, 20), mantém o antagonismo negrume x claridade.

Acorrem deuses e deusas ao chamado de negro arauto, sendo mencionados através de enredos míticos ou descritos plasticamente, como Anfitite, *Que o corpo cristalino deixa verse, / Que tanto bem não é para esconder-se* (Est.21). Na altura da Est. 25, estão os deuses *finalmente todos assentados / Na grande sala, nobre e divinal.*

Estas três cenas: a convocação de Netuno através de Tritão, a influência dos deuses e o tomarem os seus lugares, induzem-nos a propor a seguinte dificuldade: quando começa o Consílio? Se não tivéssemos outro ponto de referência, resposta seria, talvez, fácil: na última cena mencionada, já que a reunião se faz para ouvir o discurso de Baco, que é o núcleo do episódio. Verificamos, porém, que à concepção de Consílio dos Deuses, pelo menos segundo Camões, pertenciam esses três tios de cenas indicados: a convocação, a vinda e a assentada. Isto se sabe do Consílio do canto I, cujo Episódio bem clara e apolineamente na Est. 20, qualidades que se confirmam até pela concisão:

Quando os Deuses, no Olimpo luiminoso,

Onde o governo está da humana gente,

Se ajuntam em consílio glorioso, sobre as cousas futuras do Oriente,

Pisando o cristalino Céu formoso,

Vêm, pela Via láctea juntamente,

Convocados, da aprte de Tonante,

Pelo neto gentil do velho Atlante.

Apenas três estrofes mais desenvolvem a vinda, dos quatro pontos cardeais, e descrevem a tomada dos assentos em Olimpo, assumindo Júpter a aplavra logo em seguida. Eis como o confronto dos dois consílios acusa um procedimento formal muito mais extenso e indefinido no segundo, e, portanto dionisíaco.

A fala de Baco é no seu decorrer, uma peça de grandes virtudes oratórias, não só pelos recursos retóricos formais como as interrogações e as anáforas, bem distribuídos, como pela dialética seguramente conduzida, uma vez firmada a premissa de que os mares eram coisa proibida aos homens, tendo por papel separar os continentes: *E tu, padre Oceano, que rodeias/ O Mundo universal e o tens cercado.* Essa dialética, como mostra Hernâni Cidade, *Camões – o Épico,* 1950, págs. 93-96, é, mais que lógica, psicológica. Joga com a vaidade e, sobretudo o orgulho (supostamente ofendido) dos deuses aquáticos.

Porque a premissa acima referida é falsa, e conseqüentemente se impõe à assembléia dos deuses valendo-se do clima passional que Baco habilmente cria, já ao chegar ao fundo do

mar: O*uçam todo o mau que toca a todos* (Est.15). As águas podem tanto separar, quanto unir os povos. Tanto que, ao uso normal dos mares para a navegação dos homens, o orador só contrapõe realmente o exemplo dos ventos (que nem são deuses marinhos) a perseguirem os Argonautas (Est.31).

Ora, o passionalismo constitui, por definição, elemento dionisíaco. É a força embriagadora do espírito, cegando-o à realidade só visível através do bom senso, no caso, a vanidade de lutar contra o já disposto pelos Fados.

E Baco, num crescendo de lógica passional, correndo até um risco dialético (calculado segundo Hernâni Cidade), chega a confessar aos deuses congregados que não era pelos interesses deles, e sim pelos próprios interesses, que ele lá estava (Est. 32), para, num máximo de passionalismo e de dionisismo, ter a voz embargada pelas *lágrimas já correndo a pares* (Est. 34), que encerram dramaticamente o discurso.

E o risco calculado, mais as lágrima, dão certo , e o dionisíaco pessoal e subjetivo de até então contagia a assembléia dos deuses marinhos, tornando-se o dionisismo coletivo em que, *se acendem as Deidades da água em fofo* (Est. 34), fazendo-as arrebatadamente convocar os ventos contra o Gama e seus navegantes, sem sofrer *mais conselho bem cuidado/ Nem dilação nem outro algum desconto* (Est.35).

Tal a força do arroubo dionisíaco, que, ignorando a intenção – certamente apolínea e corretiva – do sábio Proteu, de dizer *alguma profunda profecia* (est. 36), vai provocar a formidanda Tempestade em que

Agora sobre a nuvens os subiam
As ondas de Netuno furibundo;
Agora a ver parece que desciam
As íntimas entranhas do Profundo!

(Lus. Vi, 76)

Outra notável originalidade e conexão interna do Poema de Camões, é esta, de um Consílio dos Deuses ligar-se à tempestade.

Não foi, porém, nesse sentido que no início dissemos articular-se o Consílio dos Deuses Marinhos com outros episódios da obra. É que, se bem repararmos, o elemento dionisíaco, tipicamente patente no Consílio, está também nos outros grandes episódios, e justamente nas falas das personagens que lhes são nucleares, funcionando como antítese à atitude ortodoxa e apolínea subjacente ao fluxo do poema.

Assim, na Inês de Castro o tom elegíaco do narrador, o tom lírico da *mesquinha*, dionisíacos, contrapostos aos apolíneos interesses do Estado; no Velho de Restelo, as eloqüentes censuras, embora externamente ponderadas, são arriscada oposição à irreversível e apolínea viagem; e o mesmo para o Gigante Adamastor, cujos brados e ameaças ficam reduzidos a vã tentativa de defender seus *longos mares.*

A interação, a luta, pois, do apolíneo com o dionisíacos que, nesses grandes lances artísticos, lhe confere a alta dramaticidade que é seu apanágio, assim como na tragédia grega a interação do coro dionisíaco com a ação do palco, apolínea.

(- Aspecto de conferência, a 14/VI/78, pelo Centro de Estudos Portugueses, da FALE, UFMG, Belo Horizonte/78).

1978 – n. 621 – p. 3

LENDO FERNANDO PESSOA

Lúcia AIZIM

Não, não digas nada.

Porque dizer é ir
por outros caminhos.

É pensar com palavras.

Mas tudo jaz intocado
lá no fundo do poço.

Não, não digas nada.

Inútil sonhar.
Os sonhos como frutos murcham
em vôo suspenso.

Não, não digas nada.

No hoje amanhã depois nunca talvez
porventura o peso da memória
ou qualquer coisa alada

onde pousam as coisas
e logo se adelgaçam.

Pobres coisas.

Esta porta que em vão busco.
Mas não ha porta.
Nuca houve.

Tudo é apenas
um pouco de nós que passa
Como uma estrela e se apaga.

Não, não digas nada.

1978 – n. 626 – p. 1-2

O Primo Basílio e seu simpósio

Lélia DUARTE

Comemorou-se na faculdade de Letras da UFMG, como simpósio promovido pelo Centro de Estudos Portugueses e patrocinada pela Reitoria, Conselho de Extensão da UFMG e Departamento Cultural da Associação dos Servidores da UFMG pelo Conselho de Portugal e pelo Centro de Estudos do DA da FALE, o Centenário de publicação *de O Primo Basílio* de Eça de Queiros.

Os trabalhos do simpósio se iniciaram com a conferencia do Prof. Naief Sáfady: *O Primo Basílio* – a estrutura da obra. Demonstrou o professor, a coerência da estrutura teatral do romance e seus elementos de opera trágica dos quais se utilizou o autor para colocar em cena aberta, aquilo que nenhum texto escrito seria capaz de gerar como hábitos, atitudes e comportamentos da sociedade humana, e assim critica uma sociedade viciada pelas neuroses decorrentes de um sentimentalismo piegas.

A leitura dramática de texto do romance, selecionados e adaptados pelo aluno da FALE – André Bylaardi, e feita em seguida por professores, alunos e funcionários da Faculdade confirmou a estrutura teatral do romance demonstrada pelo Prof Sáfady. Os atores fizeram viver Luisa, Juliana o Paula, tia Vitória, Joana, Helena, Sebastião, reavivando a memória do público que assim pode melhor acompanhar os trabalhos do simpósio.

A conferência Profa. Letícia Malard, que focalizou o tema *Realismo e Ideologia* em o Primo Basílio, adotou linha diferente de análise, que levou a conclusões distintas a que chegou o Prof, Sáfady. Demonstrou a mensagem de *O Primo Basílio* embora de denúncia social acaba sendo falsificada porque o autor cai nas malhas da ideologia dominante, reduplicando-a através de suas personagens que só aparentemente se colocam como contestadores dessa ideologia. Considera, por isso, *O Primo Basílio*, como romance revolucionário em termos de Realismo, e anti-revolucionário em termos ideológicos.

O primeiro debatedor da Profa Letícia Malard foi a Profa. Sonia Maria Viegas Andrade, que inicialmente afirmou oferecer a reflexão desenvolvida pela conferencista excelente panorama da situação histórica do romance de Eça de Queiros no contexto sociocultural de Portugal de fim de século e, considerou muito bem formulada a oposição entre Romantismo e Realismo.

A debatedora pareceu, entretanto, indevida a apropriação do romance de Eça de Queiros por uma exigência ideológica muito definida que estaria manifesta nas intenções teóricas desse escritor. Julga que, Eça de Queiros não deixou implícita no seu romance uma verdadeira denuncia das condições materiais subjacentes ao contexto social que descreve, não lhe parece que o mesmo possa ser julgado pelo que *não* fez, mas sim pelo que realizou nos limites de sua criação.

Julga Sônia Viegas que Eça de Queiros denuncia e critica uma falência moral no seu contexto histórico, pois a conduta de suas personagens não é determinada pelos valores morais que estes adotam a nível explícito, mas pela emoção e interesse que enclausura cada indivíduo em sua particularidade. Nesse sentido, parece-me que o romancista denuncia o esvaziamento dos valores, a sua perda e oscilação na fragilidade das relações humanas particulares, sua submissão a um jogo de interesses que privilegiará aquele que conseguir

apoderar-se das regras do jogo, dos verdadeiros interesses que comandam as consciências e que se ocultam sob uma capa de moralidade.

A segunda discordância de Sônia Viegas com relação ao trabalho da Profa. Letícia Malard refere-se a interpretação da trama do romance em função da conclusão a que pretendeu chegar. Pareceu-lhe haver certa confusão entre o que seriam as intenções do autor e as intenções da personagem e julga que, se estes defendem uma ideologia vigente e se comprometem com ela, as narrações de O Primo Basílio não coloca em questão a validade em si de uma tal ideologia: ela permanece no âmbito da denuncia de um de seus sistemas morais.

Também o Prof, Luiz Carlos Alves, segundo debatedor da Profa Letícia Malard questionou o conceito de ideologia usados pela conferencista, cuja utilização levou a concluir que *O Primo Basílio*, é um texto ideologicamente falho, desde que reduplica a ideologia vigente. A seu ver, substitui-se a ideologia realista por outra ideologia, condenando-se o autor por algo que ele não fez. Julgou o debatedor que as restrições da Profa. se prendiam especialmente ao fato de Eça não apresentar soluções, o que contrairia o seu propósito de denunciar uma das causas da decadência da cultura portuguesa – o aviltamento da família. Pensa o Prof. que é exatamente nesse ponto que o romance se apresenta como revolucionário, porque sua posição ideológica não parece estar na condenação no imoral, mas em denuncia-lo como causa num processo de decadência.

A Profa. Maria Luiza Ramos participou amplamente nos debates que se seguiram lembrando especialmente o fato de o autor unir Luisa pelo seu adultério, condenando-a a ter a cabeça raspada, castigo infligido às adúlteras e muito freqüente, por exemplo, na época da inquisição em Portugal e Espanha. Julga a Professora que o tipo de morte escolhido pelo autor para sua personagem tenha sido consciente ou não, é significativo da posição reacionária do autor cujo romance reduplica a ideologia dominante, através do tratamento que dispensa às suas personagens.

A seguir, os trabalhos centralizaram-se em torno de *O Primo Basílio e Literaturas de outras línguas*. A Professora Cleonice Mourão comparou a obra de Eça de Queirós, em particular, com *Madame Bovary*, de Flaubert. Focalizou o bovarismo da palavra em ambos os romances considerando que o adultério de Luisa situa-se ao nível da palavra manifesta e sedutora, enquanto que o adultério de Emma é muito mais oportunidade para a realização de um discurso que ela mesma cria, realizando no interior da ficção uma outra ficção, caracterizada pela fruição da palavra, configuradora de um mundo ideal e inatingível.

Os Professores Iain Linklater e Aimara Cunha Rezende compararam *O Primo Basílio* a obras da Literatura Inglesa da época realista, chegando a conceitos de Realismo diferenciados no romance inglês e no romance de Eça de Queiros. Confrontando *Adam Bete* de George Eliot, com o romance de Eça, apontaram as diferenças e semelhanças na vida criadora dos dois escritores, notadamente com referências à estrutura, criação de personagens, postura moral – dissimulada ou não – e apreensão sensual da natureza do homem.

Outro tipo de estudo comparativo apresentou o Prof. Vander Melo Miranda, que estudou *O Primo Basílio e Mastro-don Gesnaldo*, de G. Verga, ressaltando os aspectos teatrais da relações familiares e o caráter histriônicos das personagens com tentativa de mascaramento da atenção familiar e social: o texto como palco/bastidor dessa encenação.

A sessão seguinte constituiu de mesa redonda sobre O Primo Basílio e a Literatura Brasileira tendo a Profa. Ruth Silviano Brandão Lopes comparado *O Primo Basílio*, *Lucíola* e *Terras do Sem Fim*, centrando seu trabalho nas três personagens femininas dos três romances, em que se coloca o problema do poder da palavra. As conclusões da Professora mostraram que, numa sociedade patriarcal a mulher pe mais repetidora de discursos alheios do que sujeito de sua própria fala.

A Professora Ana Maria de Almeida lembrou que todas as obras comparadas apresentam um tipo especial de personagem, que se caracterizaria como o ser da sedução,

aquele que não tem identidade especifica, que é substituível ou permutável valendo exclusivamente pelo interesse que os outros lhe atribuem.

Falou em seguida a Professora Nancy Maria Mendes, que comparou *O Primo Basílio e Memórias Póstumas de Brás Cubas*, mostrando que em ambos existe o problema do adultério que embora tratado nas duas obras sob perspectivas diversas, apresenta algumas circunstâncias comuns. Eça de Queiros vê e adultera como vítima do aventureiro, responsabilizando a sociedade por sua queda. Machado de Assis cria uma personagem feminina calculista, maliciosa, sedutora, em que a dissimulação é o recurso utilizado para manter a posição social. A conclusão evidencia que a abordagem machadiana é matafísica, pois coloca distante do leitor a problemática do ser humano, incapaz de atingir os ideais que se propõe.

O trabalho da Profa Nancy foi comentado pelo Prof. Wilton Cardoso que, após elogiar a acuidade critica da Professora, apresentou como contribuição ao estudo feito a observação que adultério na obra de Machado pode ser visto simplesmente como metáfora, num plano paradigmático, no sentindo de que poderia mesmo não ter acontecido, enquanto que em Eça o adultério é elemento da narrativa, faz parte do contexto social retratado.

Outro trabalho comparativo foi o do Prof. Lauro Belchior Mendes, que focalizou *a dessublimação repressiva em O Primo Basílio* e *Caetés*. Verificou a presença de uma concepção negativa da sexualidade nas suas obras, de monstrando que em ambas o adultério não estpa baseado numa necessidade peofunda das pesonagens, mas num desejo superficial de aventura.

A última sessão do simpósio versou sobre o tema O Primo Basílio e a crítica brasileira, tendo o conferencista, professor Wilton Cardoso examinado o que considera a primeira análise significativa do romance de Eça – a de Machado de Assis e acompanhado a sua permanência no julgamento negativo dos que têm ocupado do romance.

O primeiro debatedor foi o Prof. Aires da Mata Machado Filho, que iniciou suas observações cotejando a tese do Prof. Wilton com esse juízo de Antonio Sergio (*Ensaios*, volume VI, p.71) : *o romance magnífico é um escrínio surpreendente de maravilhas, de Arte.* Considera valida a crítica machadiana, acrescenta-lhe até a persistência romântica de relacionar estados de espírito das personagens com aspectos da paisagem no momento da ação ou dúvida, porem de que nela se tenham inspirado o ensaio do crítico português, além de parecer-lhe cabíveis pesquisas referentes aos móveis que a determinaram.

O Doutor José Vieira Abranges Jordão, cônsul de Portugal, foi o segundo debatedor do Prof, Wilton, que iniciou fazendo o elogio de Eça como escritor, e refletindo sobre o significado profundo de sua obra novelística. Em sua perspectiva a falta de sua propriedade existente da obra de Eça é intencional e decorrente da sociedade alienada que descreve, na qual as personagens se movem como líderes ao sabor dos acontecimentos externos, sem ter realmente consciência de si próprios sem dispor de um projeto vital, um sistema de valores que lhes orientasse a vida. Lembrou que era justamente contra essa situação que os intelectuais da geração de 70 se rebelava se rebelavam.

Encerrando o simpósio, fez uso da palavra do Prof. Paulo de Castro, Conselheiro Cultural da Embaixada de Eça de Queirós por sua obra de combate caricatural da sociedade portuguesa. Terminou dizendo de sua satisfação ao ver que *O Primo Basílio*, apesar de todas as críticas que lhe foram feitas, esteja tão presente no Brasil.

Evidentemente o simpósio não teve a pretensão de chegar a conclusões gerais ou a fórmulas definitivas para julgar *O Primo Basílio*. Valeram, entretanto, as idéias lançadas que certamente florescerão em renovados estudos.

1978 – n. 626 – p. 2-4

REALISMO E IDEOLOGIA EM "O PRIMO BASÍLIO"

Letícia Malard

Em 12 de junho de 1871, Eça pronunciava, no Casino Lisbonense, uma conferência sob o título de *A Literatura Nova* (O *Realismo como nova expressão da Arte*). Tudo o que se conhece em seu texto é que o publicaram os jornais da época, coligidos em 1930 por Antonio Salgado Junior, no livro *História das Conferências do Casino*. Tratando-se de um improviso, é difícil saber com exatidão o que o conferencista teria dito. Entretanto, cortejando-se esse texto publicado, com um escrito do autor - *Estudo Social Portugal* (1871) - este, sim, publicado dias antes da conferência e inserido em As Farpas, nota-se perfeita coincidência entre as idéias por ele defendidas naquele momento histórico. Daí ser possível rastrear o pensamento de Eça a respeito do realismo, através de qualquer um utilizado de forma artística nos romances de *O Crime do Padre Amaro* (1876) e *O Primo Basílio* (1878). Do texto recolhido por Salgado Junior, destacamos, de sua concepção de Realismo, os seguintes elementos, reproduzindo frases do autor: é uma fase filosófica para todas as concepções do espírito: negação da arte pela arte, proscrição do convencional, abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta, a crítica do homem, para condenar o que houver de mal na sociedade. A arte não deve ser destinada a causar impressões passageiras, mas corrigir e ensinar. Deve ser perfeitamente de seu tempo, tomar a sua matéria na vida contemporânea - princípio de sua condição. Proceder pela experiência, pela Fisiologia – ciência dos temperamentos e dos caracteres.

Aqui não é o lugar adequado para identificar as fontes das afirmações ecianas, nem sua originalidade ou caráter nacional. Muito menos em dissociar em compartimentos estanques. Realismo e Naturalismo se é o caso, por desviar do tema que nos foi proposto. Para a discussão remetemos o ouvinte ao amplo estudo de João Gaspar Simões – *Eça de Queirós - O Homem e o Artista* (1945), onde se lê que a novidade da tese estava na associação da teoria de Taine, sobre a influência do meio e do determinismo dos caracteres, com a doutrina realista do Prodhon, externada em *Princípio da Arte* e de *sua Destinação Social*. Essa tese irá desembocar no Naturalismo francês, afirma Simões, e, nesse sentido, Eça se projeta como antecipador de Èmile Zola.

Quanto às distinções entre Realismo e Naturalismo, um sem número de quesitos, poderiam ser levantados. Uma análise aprofundada de O Primo Basílio, comparativa com outros romances da época, poderia conduzir-nos a rotula-lo de romance naturalista, ou mesmo realista crítico na acepção de Lukáes, dependendo dos conceitos e definições operacionais de que nos utilizarmos. Para efeito desse trabalho, o termo Realismo está conotado como movimento literário introduzido em Portugal com *O Crime do Padre Amaro*, cuja doutrinação se estabelece na aludida conferência e em textos contemporâneos de seu autor. Não nos importa, pois, que suas idéias tenham sido retomadas, ou reformuladas em tempo posterior à publicação da obra cujo centenário estamos comemorando.

O Realismo, assim entendido teoricamente, e que depois veio a caracterizar-se como Naturalismo, se concretizará na práxis literária de Eça através de O Primo Basílio. Aí pode-se encontrar a ilustração da tese realista fundamental que Antonio Machado Pires (1976) comprovou nos prefácios a muitas narrativas da época: *... conciliar uma tarefa científica, uma função social e a concomitante realização de uma obra de arte.* E mais: consecução de

proposta do romancista expressa em carta a Teófilo Braga (1878): retratar a família burguesa lisboeta da segunda metade do século XIX no seu modo de viver, no contexto que a envolve.

A temática gira em torno do adultério como necessidade de prazeres interditos, conseqüência do ócio, do *far niente* da classe dominante, a que está submisso o triângulo amoroso: Basílio – protótipo do homem descompromissado do casamento, que se enriquecera no Brasil, vivendo abastadamente da Europa e viajando a Portugal, por causa de negócios. Luisa – a heroína típica, compromissada pelo matrimonio pequeno-burguês, que aspira a fugir para um mundo refinado, exótico e paradisíaco, evocado pelo primo. Jorge – engenheiro, o marido bem comportado que, ausente de Lisboa por razões profissionais, propicia à esposa a oportunidade da queda. E, como mediadora de toda a situação dramática, a criada Juliana, que rouba cartas da patroa ao amante, ameaçando entrega-las ao marido, caso não lhas resgatassem com significativa quantia para uma pessoa muito pobre. Nenhuma inovação de temas. Depois de *Madame Bovary*, o adultério entra na moda literária. A questão das cartas é inspirada em episódios reais da Inglaterra, de que o escritor tinha notícia quando diplomata em Newcastle. Esses e os acontecimentos daí decorrentes têm um caráter realista por oposição a romântico, na medida em que se faz um estudo da patologia social – a decadência dos costumes da sociedade lisboeta, denunciando-a através de dados factuais, de leis deterministas, do caráter e temperamento das personagens, do gosto pelo detalhe até mesmo escabroso para o Século, com preocupações moralizantes: a adúltera é condenada à morte pelo narrador, embora arrependia e perdoada pelo marido. A criada também por ter praticado um roubo que levaria a patroa à desgraça, se não lhe pagassem o resgate. A impunidade do amante propõe uma lição de moral às acessas, ou melhor, ao nível da enunciação: o donjuanismo cobotino e irresponsável como doença perniciosa e sem remédio, que corrói a família, cabendo às mulheres e maridos se prevenirem dos Casanova.

Ora, na perspectiva de Eça, o que diferenciará de romantismo no tratamento do tema – e tel diferença interessa para compreender o posicionamento tomado no Casino – é o caráter moralizador do Realismo, na sua imoralidade aparente.

No texto de abertura de *Uma Companhia Alegre* (junho de 1871, portanto sete anos antes da publicação de O Primo Basílio), falando sobre a decadência da sociedade portuguesa, assim se exprime o autor:

O romance, esse, é a apoteose do adultério, nada estuda, nada explica: não pinta caracteres, não desenha temperamentos, não analisa paixões. Não tem psicologia, nem ação. Júlia, pálida, casada com Antônio gordo, atira as algemas conjugais à cabeça do esposo, e desmaia liricamente nos braços de Artur, desgrenhado e macilento. (...) E é sobre este drama de lupanar que as mulheres honestas estão derramando as lágrimas da sua sensibilidade desde 1850 (...) quando um sujeito consegue ter assim escrito três romances, a consciência pública recolhe que ele tem servido a causa do progresso e da-se-lhe a pasta da fazenda.

Em seu segundo romance, o ficcionista tentará reverter este caráter apoteótico da traição feminina, admitindo-se a propriedade de sua interpretação do Romantismo, recriando um adultério de conseqüências funestas pra legitimar a necessidade de mudanças sociais, sobretudo de costumes, numa época de perda de consciência nacional por fatores da natureza política governante. No que tange a abolição da retórica, apregoada no Casino, retórica identificada à sintonia de depuração da língua literária, a escrita como produtividade se enquadra nos moldes realistas, também por oposição ao Romantismo. Ela se constrói dentro de critérios da naturalidade, de certo esvaziamento metafórico, de proscrição do inusitado vocabular e sintático, numa tentativa de se aproximar da realidade discursiva como dado bruto e imediato. Era questão de princípios. A subestima do trabalho com a linguagem, ou da Literatura concebida primordialmente como trabalho de linguagem, transformará a narrativa eciana de então num repositório de situações descritivas, com superabundância de minúcias retardadoras da ação, a qual se desenvolve tolhida numa camisa-de-força. A intenção de

marcar os diálogos e monólogos dentro do coloquialismo, por um lado, e a literatização caricaturesca do discurso acaciano e das cartas amorosas por outro, contribuem para produzir o efeito desejado de rompimento com a escrita de Acácio se projeta muito mais na forma de utilização, do que propriamente no comportamento e nas idéias que expõe. Sua marca é a retórica, qualquer que seja a situação enfrentada. A título de exemplificação, lembre-se o episódio referente ao desenho obsceno que o Conde de Vila Rica pediu ao Conselheiro que fizesse. Ele, indignado, substituindo o ícone pelo signo verbal, tomou do charuto e escreveu, em letras garrafais: *Honra ao Mérito.*

A escrita epistolar romântica é, por excelência, retórica. Seu índice – o clichê, que o autor reduplica nas cartas de sua estória, num propositado disparate entre a tradição literária que fundamenta esse modelo de texto e o amor realista de Basílio e Luisa. Frases do tipo *Nunca deixei de te amor, O sentimento que me impelia para ti era mais forte do eu eu, Tinha vontade de te dizer adeus para sempre, mas não posso, Devemos perdoar-nos ambos, ajoelharmos um diante do outro,* revelam os lugares comuns da correspondência entre os amantes.

Limitando a esses elementos o discurso realista-naturalista d´O Primo Basílio, vejamos então o seu entrecruzamento com a Ideologia, isto é, de que maneira a realidade sofre distorções e falsificações, inconscientemente, quer na visão que o ficcionista possui do mundo e transporta para o mundo do romance, quer na maneira de ser e agir das personagens – verdadeiros porta-vozes da ideologia dominante.

Primeiramente, convém definir o termo ideologia no sentido que aqui será empregado. Sabe-se que, na obra de Marx, o sociólogo Gurvitch contou treze significações distintas, apesar de possuírem um ponto comum, ou seja, o domínio global da superestrutura. Dessas significações construímos a de ideologia dominante, isto, é, o complexo ideológico capitalista que vem a ser o conjunto de representações que se tem na vida social, tomando-se como realidade o que é imaginário, deformando-se o verdadeiro para que se alcance a determinados fins. Ela é mascaradora por ler o real segundo esquemas ideais e interpretar situações de conflito como sendo harmônicas e próprias da natureza. Em última instancia essa ideologia mistifica o conhecimento porque substituiu os objetos e relações objetivas por correlatos imaginários, ou pela manipulação de seus conteúdos. Funciona como estabilizador da classe que detém o poder de classe minoritária, servir a seus interesses, defender-lhe as atitudes, aspirações e manipulações. Em oposição à ideologia dominante, existe a ideologia dominada – conjunto coerente de idéias expressivas de uma visão de mundo globalizante, que tira a máscara da outra ideologia em determinado momento, aparecendo assim, como contra-ideologia dominante assume o papel de contestadora da ideologia oponente, constituindo-se em seu contrapensamento.

Em termos operacionais, optamos por trabalhar com esses pressupostos no universo de o Primo Basílio. Embora progressista, Eça de Queirós deixa-se contaminar pela ideologia dominante, que estruturou toda a sua formação burguesa. Ele, que já em 1872 aconselhava os operários em greve que se alinhassem aos camponeses e não imitassem os intelectuais, dispõe figuras romanescas como divulgadoras da ideologia dominante, independentemente de sua classe ou condição social, apesar de aparentarem uma posição contra-ideológica. A aceitar-se a Literatura como forma de conhecimento, dogma assumido na Conferência debaixo da expressão *verdade absoluta*, veremos que o romance distancia-se do conhecimento real, na medida em que privilegia a contestação à ideologia dominada, inclusive por parte daqueles que a praticam como se verá a seguir.

Engels, na *Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, lembra que a primeira forma histórica do amor sexual conceituado como paixão – o amor cavalheiresco da Idade Média – não foi o conjugal. Pelo contrário: as Cantigas de Amor tematizavam positivamente o adultério. Depois de um grande hiato na história literária posterior, a temática

do amor adúltero retorna com o Romantismo, e contra esse estado de coisas Eça de Queirós se rebela, como vimos, e propõe um tratamento científico para o problema, ou seja, o adultério como imoralidade a ser denunciada e punida, trabalhada em seu romance de 1878? A resposta se encontra em texto de sua autoria, com intenções sociológicas, datado de 1972, a respeito do assunto. Afirma que, para a generalidade nas mulheres, ter um amante é questão de organismo (temperamento) e educação, é ter uma quantidade de ocupações, de fatos, de circunstâncias que idealizam a existência. Se o marido se conserva como amante, tudo bem. Mas se ocupa de seus negócios, amigos e política, tudo mal; irá procurar outro homem para ocupar-se dela e vice-versa. Dai o escritor divisar na traição feminina uma decorrência de ócio e concluir que as mulheres ocupadas são as mais virtuosas, invocando o socialista Proudhon, para quem a mulher possui um destino – dona de casa ou mulher de prazer.

Esse posicionamento ideológico, nuclearíza o trama de O Primo Basílio, e longe está de uma verdade científica, distanciada do ideológico. Nossa intenção não é estudar as causas do adultério no romance, muito menos examinar teorias sobre a matéria. Ainda assim, é oportuno dizer, que se percorreremos a obra freudiana, conquanto posterior, iremos encontrar explicações bastante diferentes dessas para a traição de Luisa – fruto de instinto sexual reprimido e não convenientemente sublimado, conforme as exigências do código social. Uma de suas múltiplas tentativas de sublimação está exatamente no refúgio da leitura romântica, onde o interdito é permissível e que, em teto do autor já aqui citado, é condenada porque incita as lágrimas da sensualidade, dizendo melhor, sexualidade, das mulheres honestas. Por outro lado, Engels, na obra referida, examina toda a evolução histórica das formas monogâmicas, não sem problematizá-la. Segundo ele, a abolição do sistema capitalista fará desaparecer a prostituição oficial e não oficial. Um de seus seguidores – Auguste Bebel – no livro *A Mulher o e Socialismo*, publicado no ano seguinte a O Primo Basílio, defendia a tese de que mulher e operário são escravos e devem emancipar-se.

A denúncia das relações proibidas no romance realista é tão ideológica quanto a crítica de Eça à apologia dessas relações no romance romântico. Toma-se por verdadeiro o que confere a realidade factual, aparente, analisada sem penetrar na gênese do narrado e do descrito. As marcas individualistas de temperamento, educação, más companhias, culpabilidade auto destrutiva, falta de religião e de leituras edificantes, ofuscam uma visão abrangente, histórica e coletiva do problema. Essas marcas de individualidades se confirmam também na carta de Teófilo Braga, ao dizer que não ataca a família, mas a família burguesa lisboeta, grupo social estabelecido em bases falsas, portanto, alheia à verdade. *E neste ponto, O Primo Basílio não está inteiramente fora da arte revolucionária.*

E o que entende Eça por *falsas bases*? Aí mesmo o declara: a burguesia sentimental, arrasada de romance, sem cristianismo nem disciplina moral; o amante vaidoso de uma aventura de amor grátis e sem paixão; a criada revoltada por condição e vingativa; o formalismo ocaciano; a beatice da Felicidade; a literatura chinfrim de Ernestino, o tédio profissional de Julião e um pobre bom rapaz, Sebastião, que merecem a *bengalada do homem de Bem.*

E nessas diretrizes que se desenvolve a narrativa, verdadeira galeria de retratos, esboços, cuja verdadeira finalidade é a exposição de uma tese. As personagens dão conta de seus papéis decorados, tal qual as da peça de Ernestinho, cuja preocupação é a morte ou o perdão para a traidora, e que funciona como uma espécie de pano-de-fundo da própria estória. São atores de vários palcos, um – maior – centro do espetáculo, a casa de Jorge, em que a protagonista é a criada. Cada uma delas assume o papel principal do palco que lhe é destinado pelo narrador. No Paraíso – Basílio. No Grêmio – Reinaldo. Na casa de Leopoldina – o Castro. Na co Conselheiro – ele mesmo. No Alentejo – o engenheiro. Nas ruas da cidade – Luisa. E assim por diante. São dimensões parceladas do real, na medida em que o narrador não proporciona uma visão de mundo globalizante. Não estuda em verticalidade as relações

sociais tensas do Portugal de então, nem se aprofunda nas relações de trabalho dos seres ficcionais, relações importantes para a instituição familiar, uma vez que sua intenção era atacar a família burguesa local. Enfim, não analisa as condições econômicas geradoras desse grupo social, as máscaras características de classes e os conflitos delas oriundos, já que pretendeu retrata-lo realisticamente. Fique bem claro que não se subestima a obra, mas discute-se o conceito de realismo do século XIX e analisa-se o seu entrecruzamento com a ideologia dominante. Também não se exige da Arte que seja um tratado de Economia, de Política ou de Sociologia, sem qualquer mediação entre o real e o imaginário. Confessamos que o nosso parâmetro, talvez por demais exigente, se ficou em realista como Balzac e Dostoievski, grandes mestres da literatura concebida como processo em que se transformam as ideologias. No romance queirosiano, quase tudo é colocado como questão de oral, sem questionar sua forma e conteúdo. Imoral, na sua escrita, é o comportamento não legitimado pela ideologia dominante. Assim, o amoralismo de Basílio não reside na condição de burguês explorador de seu país, de antilusitanismo, mas na condição de conquistar da parenta casada, de quem fora outrora namorado, aproveitando-se agora de sua solidão. A mulher, aqui, é tida como criatura frágil, irresponsável, inferior, seduzida diabolicamente sem qualquer possibilidade de recuperação para a sociedade, tamanha é a culpa. Leopoldina é imoral porque sem complexos de culpabilidade, afronta constantemente os valores do casamento, indissolúvel para os católicos portugueses. Paula, representante do povo, condenando as saídas de Luisa, vive a afirmar que entre o povo há mais moralidade, o que o próprio romance não confirma: a cozinheira e o padeiro se amam no sofá da patroa durante sua ausência, enquanto que a criada de Acácio vive com ele amancebada. E, o exemplo mais significativo: imorais são os atos de Juliana, por não manter a posição de empregada submissa, de lealdade e subserviência com a mulher de Jorge, cuja família vinha explorando-lhe os serviços desde muito.

Consideramos agora as personagens em suas relações com a nação portuguesa. No texto referido de *Uma Campanha Alegre*, o autor se lança contra a perda de consciência nacional vigente, a dissolução dos costumes, o descrédito do regime constitucionalista – católico e monárquico. Traça um quadro estarrecedor do Portugal de 1871, sem fé nos seus princípios, onde a instituição familiar é a primeira a denegrir a consciência. Após descrever o decadentismo dos mais diversos fenômenos sociais, concluiu: *Perdeu-se através de tudo isso, o sentimento de cidade e de Pátria. Em Portugal o cidadão desapareceu. E todo o país não é mais que uma* agregação heterogênea de inatividades que se enfastiam.

Contudo, o autor não delineia soluções, ao contrário: apela para o riso, pois *em matéria de política constitucional, o riso é uma opinião.*

Folheando-se as páginas da História Moderna, verifica-se que esse estudo político transcende a seu tempo e a seu espaço. Historiadores e sociólogos, imbuídos de espírito crítico, sempre detectaram crises em suas épocas, dificuldades insuperáveis, quase sempre quase sempre atribuídas a um monarca ignorante, a um parlamento improdutivo, a um código legislador ultrapassado, a um ministério incompetente, a inflação, doenças epidêmicas, analfabetismo e censura à Imprensa – fatores reunidos em conjuntos ou subconjuntos. Poucos desses homens apontaram as causas verdadeiras da crise – a estrutura econômica da sociedade como sua geratriz. Assim, o quadro pintado de forma estarrecedora por Eça, o foi com as tintas da superestrutura; atribui a organização político-jurídica, não é econômica, a responsabilidade de abrir o cofre de todos os males, que se espalharam pelo território nacional e devoraram os sentimentos de cidadania e nação da comunidade. E, como não poderia deixar de ser, transfere para *O Primo Basílio* essas idéias, expressando-as literalmente através do que chamaremos de *rejeição do espaço português*. É categoria basilar no discurso das personagens e do narrador, sob as diversas formas por que praticam a ideologia. Luisa sonha em viajar para Sevilha, Roma e Paris, viver aí do luxo, acabar com aquela vida burguesa,

adjetivo sinônimo de sem horizonte. Jorge, olhando obscenidades escritas numa parede do teatro, observa que isso só acontece em Portugal. O banqueiro castro entra em cena para confirmar sua mudança definitiva para Paris. Nas faltas do narrador, de Reinaldo, de Acácio, Julião, Paula e Basílio, a pátria, a polis, se identificam por significantes que remetem a um mesmo significado: *ar tísico, chiqueiro, grande riqueza suína, porcaria, monte de estrume, falta de asseio*, respectivamente. Essas personagens representam diferentes grupos sociais, mas o consenso da decomposição do país, de sua sujeira abjeta, se presentifica nos discursos, reduplicando o discurso político do autor, trabalhando metaforicamente *decadência* – um arquissigno naquele ensaio – por meio de significantes que se reduzem ao paradigma sujeira, congruente com doença. Paralelamente a *sujeira*, a reiteração dos signos *burguês* e *lisboeta*, como qualificadores de hábitos e tradições convencionais, de mau gosto e vulgaridade, intensifica a rejeição da pátria, da polis. O Conselheiro – liberar e constitucionalista em política, defensor da monarquia e por ela condecorado, julga que Lisboa deveria estar nas mãos dos ingleses, apesar de declarar que morreria, se preciso fosse, pela independência da não e pelo trono. Elogia as inglesas como excelentes mães de família. A alta das inscrições assegura-lhe a paz da pátria.

O Visconde, habitando em Londres, não suporta o pestífero clima português, e designa o Hotel Central de lugar, onde nem soda inglesa havia. O médico, ressentido por não ter padrinhos para conseguir um emprego, deblatera contra o país às vésperas do concurso, divisando a queda da monarquia constitucional. O comerciante de trastes velhos escandaliza-se com o moralismo da vizinha e inclina-se para a comuna. O industrial aristocrata, que dá o título ao livro, imerso na vida mundana de paris, manda a pátria ao inferno. O narrador, assumindo a identidade real, ridiculariza o teatro do Ernestinho e a poesia do amante de Leopoldina – muito lisboeta e cheia de versos errados.

Sebastião é o único que declara preocupação com os baixos salários dos operários, o crescimento da miséria e o número reduzido de escolas. Talvez por isso, na carta a Braga, a autor chama-o de pobre e bom.

O avesso desses discursos se constrói sob a égide de um denominador comum: o descontentamento generalizado da sociedade portuguesa em relação à conjuntura, quer numa perspectiva individualista de classe ou grupo, quer numa dimensão coletiva, de desejo de justiça social. A alta burguesia endinheirada, de que Basílio, Reinaldo e Castro são protótipos, rejeita a pátria em confronto com outros espaços europeus e se exila voluntariamente. Os representantes da classe média em estado de alienação, praticam o escapismo através do sonho e do devaneio (Luisa) e da viagem para outro espaço que não a polis, aí permanecendo além do tempo previsto (Jorge). O defensor do sistema político vigente (Acácio) está de tal forma inserido na ideologia dominante, que se mantém pela retórica: Lisboa só era imponente quando estavam abertas as Câmaras e São Carlos; ou por seu oposto, o silêncio comprometedor: falar de miséria era indigno de burgueses e súditos reais.

Algumas personagens têm uma visão mais condizente com a realidade, aproximando-se da contra-ideologia, embora contraditoriamente: O Paula se inclina para a comuna, mas exige moralidade de classes dominantes. Sebastião avalia a miséria, mas age como anti-revolucionário no tratamento com Juliana, sendo o responsável imediato por sua morte. Ganhando o concurso, Julião se acomoda; após o término dos preparativos para o velório da empregada, vai jantar tranqüilamente, com a sensação de dever cumprido. Portanto, se a rejeição a Portugal não transporta essas duas personagens para outro espaço utópico devido ao fato de enxergarem o cerne do problema – a injustiça social – contraditoriamente matam a Revolução ao participarem da morte da criada, se admitirmos que ela simboliza uma luta perdida pelo povo.

Quanto a Leopoldina, Felicidade e Juliana, elas se colocam francamente em favor do espaço português e do nível da ação efetiva, para modificá-lo ao seu modo, mas também

numa visão de mundo individualizante, permanecendo, pois, dentro dele. Ao invés de rejeitar são rejeitadas. Leopoldina enfrenta a ideologia através de um comportamento amoroso público e publicado, influenciando Luisa, que o teme e ao mesmo tempo inveja. Diverte-se com os sucessivos amantes, cultiva o corpo, despreza a religião e almeja possuir uma casa em Sintra por apreciar as montanhas. A Pão e Queijo assusta-se com a decisão do Castro e deixar Lisboa, onde era estimado e podia divertir-se muito, dizia ela.

Para Felicidade, Lisboa é sempre Lisboa. Martiriza-se com um sentimento obsessivo pelo Conselheiro, ama-o sem restrições e lhe propõe amor, inutilmente, apelado até para os poderes sobrenaturais tolerados pelo complexo ideológico – a bruxaria. Vendo em Acácio um símbolo do poder político estabelecido, o Constitucionalismo, torna-se adequado divisar na fidalga rica um adepto incondicional seu no subjacente ao amor rejeitado.

Juliana é um caso a parte. Vê em Luisa uma inimiga, que a explora e a humilha. É a escrava inconformada, doente e sem amor, cheia de complexos, que nada conseguiu ajuntar para garantir um futuro decente. Não aceita as condições impostas à empregada doméstica pela sociedade. Se precisavam de negros, resmungava, fossem busca-lo no Brasil. Consegue vitórias passageiras, até mesmo a inversão dos papéis empregado/patrão. Guardiã das cartas comprometidas, usa delas como objeto de troca, possibilidade de ruptura nas relações de explorador versus explorado. Contudo, não consegue um lugar na contra-ideologia, pois sua ação não ultrapassa o campo do individual, tomando a patroa como um duplo, a ser destruído por conflitos psicológicos não resolvidos. Ainda assim, serve de mediadora do desmascaramento ideológico das criaturas do romance. Sendo a única figura ativa do povo na miséria, vê-se como alvo da recriminação taxativa de todos, inclusive do narrador/autor, que, cegados pela ideologia, designam de vingança merecedora de punição, atos desesperados de revolta contra as relações sociais injustas. É o que se revela este passo de estilo indireto livre: *Ela rangia os dentes. Estava apanhada! Eles tinham tudo por si, a polícia, a Boa Hora, a cadeia, a África!... E ela – nada!* Compare-se com o texto de Uma Campanha Alegre, *a propósito da perda nacional da dignidade e da opinião: (...) o indivíduo (...) habitua-se a dobrar-se; dobra diante do agiota, do merceeiro, do criado...*

Note-se que o próprio marido perdoa a esposa traidora. A criada é indigna de perdão, e até depois de morta permanece isolada pela classe que a oprime (ninguém compareceu ao seu velório). O que se condena é o fato de Luisa dobrar-se diante da criada submeter-se a sua aparente chantagem. Não está em causa o fato da criada dobrar-se diante de sua senhora, ter um cômodo imundo em sua boa casa, trabalhar como uma escrava, identificar-se a um objeto de servir, enfim, ser vítima de uma ordem estabelecida do cada qual em seu devido lugar, para a manutenção dos privilégios de quem ocupa o topo da escada.

Entretanto, a morte de Juliana, da revolução popular, não soluciona todos os problemas. Trava-se, a partir dela, uma nova luta simbólica, entre a pequena e a alta burguesia. Luisa obtém as cartas roubadas. Mas a última carta de Basílio à ex-amante é recebida por Jorge, que descobre tudo. Luisa é impotente diante desse novo golpe e sucumbe. Basílio nada sofre. É inquestionavelmente o grande vitorioso.

As impressões do grupo pequeno burguês sobre Juliana e as da alta burguesia exilada sobre Luisa, depois de sabê-las mortas, situam-se num mesmo plano: a reitificação impiedosa de ambas as mulheres: uma tida como objeto de prestação de serviços domésticos nas casas burguesas, a outra, como objeto de prazeres interditos nas casas suspeitas. A Tripa-Velha é nomeada de feia-besta, estafermo, estopada, diabo de mulher que estourou e foi para a cadeira de Pero Botelho. A prima – não tinha espírito, nem *toillete*, nem relações decentes; trambolho que servia para um ou dois meses em Lisboa, com higiene.

Se o Conselheiro é lídimo representante do poder público, Basílio é do econômico. Saem da estória como entraram, nada abalando suas posições de classe.

Dessa forma O Primo Basílio, na preocupação de se ater a realidade observada e analisa-la cientifica e friamente, conforme solicitava o realismo do século XIX, acaba por reduplicar a ideologia dominante na década de setenta daquele século, conceder-lhe os louros da vitória, sem restrições. Isso não deve desmerecer o texto, portador de muitos valores quando submetidos a leituras que colocam o ideológico entre parênteses. Além do mais, é um marco na história do romance de Língua Portuguesa, arquitetado numa nova concepção de Literatura, que impressionou e influenciou a criatividade de ficcionistas do Portugal contemporâneo: há poucos dias, Vergílio Ferreira nos declarou aqui, de viva voz, que depois de ler O Primo Basílio sentiu-se motivado ao ofício de escritor.

E o realismo português, passado o século da monarquia constitucional e um ano de Libertação, adquiriu novos rumos. A escritora Maria Velho Costa pronuncia no I Congresso de Escritores Portugueses (19750 dentro do tema *Ideologia, Revolução Cultural e Função do Escritor*, outra conferência que assim termina:

Saúdo em vós, todos vós, a escuta, e invenção da fala que este povo vai ter para consigo mesmo nas horas de crispação, no esforço e falta que vão seguir-se – estamos só escrever outra página de história inverossímil. E damos o que for preciso. Como qualquer trabalhador da escrita, embrenhado e inseguro no texto finalmente límpido.

1978 – n. 626 – p. 5

A ESTRUTURA NARRATIVA DE O PRIMO BASÍLIO

Naief SÁFADY

1. Cem anos de vida pesam no curso e no percurso de um texto de Literatura? As atitudes, condutas e comportamentos do público – grupo social anônimo e incaracterístico – realimentam os valores de um texto centenário? São estas e outras perguntas do gênero que os estudiosos de literatura geralmente se fazem toda vez que são chamados a repensar textos e idéias. Porque a consciência histórica do homem predispõe ao vínculo diacrônico, ao exame no tempo.
2. O PRIMO BASÍLIO é uma obra, em 1978, centenária. O público de um século atrás, a realidade portuguesa de 1878, o projeto intelectual de Eça de Queirós – todo esse conjunto de elementos básicos está fixo, delimitado e definido em seus diversos condicionamentos epocais, e pouca coisa haveria que acrescentar. O texto do romance, contudo, atravessa tais condicionamentos e reconstrói-se em cada leitor, de outros tempos posteriores, e reconstrói-se no leitor profissional que tenha sido, no envolver de minha vida ligada ao trato universitário. Mesmo perpassando na memória meus diversos tempos vinculados às minhas diversas leituras de O PRIMO BASÍLIO, não consigo encontrar duas que tenha assumido a mesma feição. E isso, parece-me altamente positivo.
3. A revisão que ora procedo do romance esclarece-me uma série de pormenores que em outras circunstâncias teriam passado despercebidas para mim.

Somando minhas perspectivas anteriores aos elementos, que hoje se tornam claros, O PRIMO BASÍLIO- em linhas gerais – conseguiu vencer o tempo de seu percurso, nesses cem anos de repercussão entre o público e a crítica.

Se não é um romance capaz de entusiasmar o neófilo, não resta dúvida que seu componente melodramático e sua consciência trágica ainda são capazes de comover o leitor atual, que não esteja definitivamente empedernido pela antinarração que campeia na ficção, em geral derivada da incapacidade de contar. A ficção em prosa tendeu a uma atrofia teratológica, o que explica as preferências do público – do grande público – pelas narrativas com princípio, meio e fim, pelas telenovelas, pelas fotonovelas e pelos contos de amor, que prosseguem vendendo e conquistando esse público ávido de coisas com pé e cabeça, e desinteressado de ergotizações pseudo-ficcionais. Essa observação não é matéria de opinião, é matéria de fato.

Ora, o romance de Eça continua a manter uma linha de princípio-meio-e-fim, no velho estilo romanesco das *coisas que vão acontecendo e que não podem ser adivinhadas pelo leitor*. O PRIMO BASÍLIO, de 1878, não envelheceu, e ainda pode ser oferecido aos leitores como uma história do passado, algo que aconteceu há muito tempo atrás, e que faz sentido – como contos de fada, relatos de príncipes e princesas ou uma *love story* cheirando a alfazema, como roçar de longas saias, à luz de velas e trotar de cavalos conduzindo tilburis e caleches. Justamente nesse princípio-meio-e-fim que se definem os componentes estruturais da obra, objeto da revisão ora encetada.

4. A técnica de composição de O PRIMO BASÍLIO é capitular. Partindo-se na evidência de que o processo narrativo consiste na definição de eventos numa progressão/regressão do tempo, a estrutura capitular compõe-se com o fito de delimitar, arbitrariamente, a posição desses eventos como subconjuntos narrativos.

Se o capítulo não tem a unidade de um conjunto, ressalta à sociedade que a proposta capitular de um projeto narrativo significa, na estrutura da obra, a progressão dos eventos em função do núcleo arbitrado pelo Autor – *o núcleo narrativo.* Da estrutura narrativa derivam, portanto, todas as questões que O PRIMO BASÍLIO pode suscitar. O processo narrativo, como se sabe, obedece na Literatura do universo cultural romântico a duas situações claras: a primeira, ligada a um sistema de circulação da informação, cujo canal é o texto manuscrito. E a seguir, ao texto impresso, nas etapas respectivamente seqüentes de maquinização e mecanização da imprensa. Esses dois tipos de canal (texto manuscrito e texto impresso),resultam em modalidades diferenciadas do processo de comunicação texto-leitor, e geram estruturas narrativas capitulares com significação também diversa. Assim, o texto (traduzido do francês) de *A Demanda do Santo Graal* propõe uma técnica de composição capitular, que concebe uma relação texto-ouvinte, e não texto-leitor. O capítulo arruma as informações de seqüência de eventos que lhe dão uma autonomia vinculada à leitura feita por alguém para um conjunto de espectadores. Mesmo quando a maquinização da imprensa permite o texto impresso, a proposta medieval da relação texto-ouvinte continua a manter-se como no caso de *Saudades ou Menina e Moça*, de Bernadim Ribeiro. Em suma, a bipartição do processo narrativo, do ponto de vista diacrônico, resulta da progressiva inversão da relação texto-ouvinte para a relação texto-leitor. O sistema texto leitor, depende do canal denominando veículo gráfico de comunicação coletiva, vai atingir seu modelo definitivo com a ficção do Romantismo, momento em que o veículo gráfico de comunicação coletiva resulta de um produto final aberto a uma imensa gama de consumidores, e essa abertura gera o procedimento compreendido como *democratização* da cultura e acesso *individual* à informação transmitida para o veículo gráfico.

5. Sobre o modelo ficcional acima determinado (criado na etapa histórica da Cultura Mediterrânea, que se convencionou chamar Romantismo) vão ocorrer declinações ideológicas. Dentre elas, a busca de uma *função* específica para o texto impresso, e para a Literatura, que do texto gráfico impresso se utiliza como *canal* de comunicação com o público. A Literatura de Ficção, entendida como instrumento de *mudança social*, é proposição ideológica do Realismo do século XIX. Tem seus fulcros imberbes nos princípios da Literatura moralizante – ou de moral heterônoma, na nomenclatura kantiana, do século XVIII, assumindo feição ficcional ou não ficcional, dependendo dos objetos configurados pelos autores. Voltaire e Rosseau representariam o modelo ficcional através do *Candide* e do *Émile.*

6. No caso específico da obra de Eça de Queirós, mesmo a um leitor menos avisado saltaria os olhos a intencionalidade subjacente – quando não explicita – na utilização da ficção como *instrumento*. A utilização da ficção como instrumento de crítica social parte da evidência de que existe um *público* que lê ficção. O referencial de fine uma estratégia: atingir o público que lê *romance com o romance* que coloca a sociedade em crise, denunciando, agredindo, questionando. Se não existisse *público* de *romance*, o romance não seria instrumento de mudança social – eis um raciocínio acaciano que vem a calhar. O romance, portanto, é tomado como

instrumento de *formação* de *opinião*. Eça de Queirós permanecerá sempre nessa proposta? Claro que não. Mas *O Crime do Padre Amaro*, O PRIMO BASÍLIO, *Os Maias, A relíquia, Alves & Companhia, O Conde de Abranhos* assumem irrestritamente tal proposição.

7. Resulta, então, que entre uma proposta de uma função crítica para o romance e a técnica de composição do próprio romance haverá de gerar-se um intrincado processo de contradições dialéticas. Se a intenção é formar opinião, através de constante colocar em crise valores estabelecidos, agredindo e consciencializando, o *instrumento* para que essa intenção alcance o público é a narração. O *modelo disponível* da narração não pode conflitar com hábitos, atitudes e comportamentos do público do momento sob a pena de não ocorrer o *deslinde* da intencionalidade. O modelo disponível já está firmado nos hábitos de leitura do público, e baseia-se na *progressão de eventos* que compõem a história. Daí o característico e definido componente melodramático que perpassa *O Crime do Padre Amaro, Os Mais,* O PRIMO BASÍLIO,de imediato substituídos por Eça de Queirós pelo traço da ironia socrática (confundida com o sarcasmo emergente) em *A Relíquia* e, especialmente, em *O Conde de Abranhos*.

8. É o traço melodramático que define a estrutura capitular de O PRIMO BASÍLIO, traço esse que é produto cultural típico do século XIX, em que ressumbram os modelos acabados da *ópera trágica* (e não da ópera bufa), representando o mais amplo e o mais complexo veículo de comunicação de massa daquele momento histórico. A ópera trágica, presente em todos os palcos urbanos da Europa, *et pour cause,* de Portugal, propõe em cena aberta aquilo que, em matéria de abrangência nenhum texto impresso seria capaz de gerar como hábitos, atitudes e comportamentos da sociedade urbana. Na ópera trágica, por sua vez, sobrelevam componentes tradicionais da ficção romântica, montada sobre elementos do desenvolvimento suspensivo da *intriga.* Todos os *traços culturais* emergem inclusive num romance que pretenderá ser a crítica á sociedade burguesa *viciada* pelo melodrama e pela ópera trágica, ou – como se diria na época – viciada pelas nevroses, decorrentes de um sentimentalismo piegas.

9. O PRIMO BASÍLIO está montado em dezesseis capítulos, através dos quais se propõe a estrutura narrativa do romance. Esses dezesseis capítulos desenvolvem os eventos progressivos e os eventos regressivos, como três níveis de informação:

- núcleo narrativo
- cenário e cenarização
- fauna humana

Os três níveis de informação convergem para um painel daquilo que seria a estrutura da sociedade urbana lisboeta, num dado momento da realidade portuguesa. A sociedade urbana lisboeta definiria, no romance, uma tentativa de *macropaisagem social*, vetorizada, entretanto, para a estrutura da família e da média burguesia da época. A amostragem dessa macropaisagem é fornecida pela narração de um caso de adultério (núcleo narrativo), o que passa a envolver diretamente personagens e figurantes (fauna humana) situados em determinadas bocas-de-cena (cenário e cenarização).

10. *O núcleo narrativo* – que representa o primeiro nível da informação na estrutura da obra – resumiria uma intencionalidade vinculada a um *estado de caso*. Essa a intencionalidade. Efetiva-se, (por ausência de um instrumental

não-disponível na época) através de uma *proposta melodramática*: o adultério de Luisa Mendonça de Brito Carvalho, esposa do engenheiro Jorge Carvalho, envolvida com o primo Basílio de Brito. Juliana Couceiro Tavira apossa-se de cartas comprometedoras, faz chantagem, e morre apoplética antes que Jorge saiba da traição da esposa Luisa. Luisa, por sua vez, morre de febres cerebrais, e a vida continua para Basílio de Brito (o primo-amante) e para Jorge Carvalho (o marido). Do componente melodramático, Eça de Queirós propõe seu estudo de caso, centrado no perfil feminino de Luisa Mendonça de Brito Carvalho, mulher inerme da média burguesa lisboeta, executando *ad perpetuam* seu papel de esposa, e circunstancialmente, o de amante despreparada. Sua luxúria, açodada e espicaçada pelo primo Basílio de brito, transforma-a em vítima, no percurso narrativo. A proposta do núcleo narrativo oferece a necessária ponte texto-leitor, em função dos traços culturais do momento.

11. Na estrutura capitular do romance o *pico* dos eventos narrados define-se no capítulo VII, em que a malha já propõe todos os componentes nucleares da obra, a saber: Luisa é amante de Basílio, Juliana está de posse das cartas comprometedoras e o retorno de Jorge já se antevê. Daí para frente, o romance vai apresentar o confronto entre Luisa e Juliana, ocupando os capítulos VIII a XXIII – portanto, até a morte da criada.

12. Apesar da proposta melodramática, não existe nenhum componente romanesco, salvo, talvez, a própria morte de Luisa, que poderia definir uma ruptura no tratamento lógico do núcleo narrativo.

13. uma observação quanto à morfologia gráfica do texto, revela que 57,4% do espaço formado a partir de qualquer unidade de contagem gráfica é ocupado até o capítulo VII. O confronto direto entre Juliana e Luisa, por sua vez, transita entre o capítulo VIII e parte do capítulo XIII, e sua morfologia gráfica corresponde a 39,8% de todo o espaço gráfico do romance. Restando 1,8% desse espaço gráfico para a morte de Luisa e o epílogo. A morfologia do espaço gráfico, montada a partir da estrutura capitular de O PRIMO BASÍLIO, configura que as peripécias do adultério e a chantagem de Juliana são os únicos *motivos progressivos* do sistema narrativo proposto na obra. Conseqüentemente, *os motivos regressivos* dimanam das proposições das personagens pelo Autor, com vistas à formação do passado eventual de cada uma delas. A inexistência de qualquer motivo regressivo no núcleo narrativo, que inflita nos motivos progressivos resulta em que o desdobramento do núcleo dramático ocupa-se mais do *acontecer* do que do analisar. E, portanto, apesar de suas características próprias, O PRIMO BASÍLIO ainda está solidamente vinculado à tradição narrativa da ficção romântica do século XIX.

14. O segundo nível de informação que decorre da estrutura de O PRIMO BASÍLIO propõe na macropaisagem representada pela sociedade urbana portuguesa, cenário e cenarização caracterizadores do núcleo narrativo. Por cenário entende-se a boca-de-cena, a proposta de um *espaço de uso* por onde se deslocam as personagens e figurantes.

15. A cenarização consiste na movimentação de cena, na distribuição das personagens pelo cenário fixo ou pelos espaços múltiplos, como se indicará a seguir. Em suma, o cenário é um componente estático e a cenarização, um componente dinâmico. O PRIMO BASÍLIO, embora não siga a pletora verbal descritiva do *Theèse Raquin*,de Émile Zola, uma preocupação

marcada pelos *componentes físicos da cena.* Sintomaticamente esses componentes físicos do cenário posicionam-se em dois espaços de uso:

I – a cena de Jorge –

... esta nossa casinha é tão honesta que uma dor de alma ver entrar essa mulher aqui, com o cheiro do feno, do cigarro e do resto. (O PRIMO BASÍLIO, I);

II – o Paraíso –

Batizei a casa com o nome de paraíso (id, VI), escreve Basílio.

O Paraíso de certo era como nos romances de Paulo Févat (id, VI), pensa Luisa;

... uma cama de ferro com uma colcha amarelada, feita de remendos juntos de chitas diferentes; e os lençóis grossos, de um branco encardido e mal lavado...

...riscos ignóbeis da cabeça dos fósforos, ao pé da cama;

...esteira enfiada, comida, com uma nódoa de tinta entornada (id, VI)

16. Além desses dois espaços de uso, a estrutura do romance demanda a presença de espaços múltiplos, cenários de deslocamentos e locais intermediários concebidos em função de uma disposição das personagens nas diversas situações narrativas. A concepção dinâmica da proposta narrativa obriga ao movimento, a ocorrência dentro de espaços diversificados, os espaços múltiplos. O Hotel Central (onde se hospeda Basílio de Brito), o Passeio Público, o Lumiar, O Teatro são Carlos, a Rua Nova do Carmo, o Chiado, a Praça do Loreto, o largo de Santa Bárbara, o Rossio – e toda a paisagem urbana por onde circulam e vivem personagens e figurantes.
17. A casa de Jorge e Luisa é frontalmente a cena, distribuída em dois pisos: o primeiro, o espaço de Luisa; o segundo, o espaço de Juliana. Dois espaços em conflito, a alcova, a sala, os corredores – de Luisa – e o sótão, com o quarto baixo, estreito, o *leito de ferro*, sobre *um colchão de palha coberto de uma colcha de chita* (id, III). A proposta dessa inequívoca boca-de-cena é clara: cenário duplo, sobreposto, o conflito dos espaços, representando o próprio espaço como expressão do campo de personalidade. Inquestionavelmente, uma proposta teatral.
18. O *Paraíso* – eufemicamente, o *ninho* – constitui a segunda boca-de-cena, um espaço de uso na composição da estrutura narrativa do romance. Sua sordidez formal dilui-se à medida que o envolvimento sensorial Luisa/Basílio adquire a plenitude do sexo, do regalo, da comida, das *novas sensações.*
19. O espaço de Juliana consubstancia a revolta, o despeito. O espaço de Luisa, progressivamente assume a rotina, o tédio, a angústia, o medo, a culpa. O espaço de Luisa e Basílio concretiza a curiosidade sexual, a ansiedade, a frustração. Todos esses espaços compõem o sistema de relacionamento interpessoal, sobrepostos aos espaços múltiplos já apontados, criando o ambiente de confronto e de caracterização. Assim, Jorge só participa do espaço de Luisa. Juliana, também. Basílio só participa do espaço de Luisa e do próprio espaço por ele criado (o espaço Luisa/Basílio). O dispositivo espacial, portanto, resulta em que apenas Luísa está presente e em confronto com a totalidade dos espaços propostos no romance.
20. O terceiro nível de informação oferecido pela estrutura narrativa de O PRIMO BASÍLIO define-se numa complexa proposição da fauna humana

lisboeta. A taxonomia dessa fauna permite classifica-la em quatro subsistemas:

- o círculo de Jorge
- o círculo de Luisa
- o círculo de Basílio
- o circulo de Juliana

As relações interpessoais dentro de cada círculo são eminentemente verbais. O que se diz e como se diz prepondera sobre o que se faz e como se faz. Isolando-se, arbitrariamente cada um desses círculos que compõem a fauna, o mais variado deles – é o de Jorge: Julião Zuzarte, Felicidade de Noronha, o Conselheiro Acácio, Ernesto Ledesma, Sebastião. O de Luisa: Leopoldina Noronha, a *Quebrais*. O círculo de Juliana: Tia Vitória e seu mundo, Joana.

21. Dessa fauna humana, emerge a figura de Sebastião, que ultrapassa o mecanismo de relacionamento verbal, e penetra no fluxo de narração para solucionar o confronto de Luisa/Juliana.

22. De todos esses componentes estruturais – em que se propõe os três níveis de informação do texto (núcleo narrativo, cenário e cenarização, fauna humana) – resulta a forma final de O PRIMO BASÍLIO: o conflito dos espaços morais, numa tentativa ainda válida de diagnose do bicho-homem, manipulada com um instrumental obediente à codificação cultural de um momento da realidade portuguesa. A proposta estrutural é claramente teatral e, se por mais não fosse, no conjunto da obra perpassa uma inequívoca tendência para a técnica de composição dialogada. O diálogo direto, interpessoal, vivo, circunstanciado-diálogo de boca-de-cena.

23. e assim chega-se ao final desse percurso. A retomada de O PRIMO BASÍLIO centenário é a retomada de um romance de época que, como o vinho velho não se avinagrou. Perdeu sua função de combate, manteve seu traquejo e discurso narrativo, de subtexto e de técnica dialogística.

- *Que ferro! Podia ter trazido a Alphonsine!*

E foram tomar xerez à Taverna Inglesa (id, XVI).

1978 – n. 626 – p. 6-10

O PRIMO BASÍLIO E A CRÍTICA BRASILEIRA

Wilton CARDOSO

Acabei O PRIMO BASÍLIO – escrevia Eça de Queirós, em carta de 3 de novembro de 1877, a Ramalho ortigão, amigo dileto com quem havia colaborado em As Farpas. Acabei O PRIMO BASÍLIO – *uma obra falsa, ridícula, afetada, disforme, piegas e papoulosa – isto é: tendo a propriedade da papoula: sonolificiente. De resto Você terá – isto é: dormirá* (1).

Não é esse o primeiro caso do autor descontente, severo e rigoroso no julgamento da própria obra, nem será único em relação a Eça de Queirós e seus romances. Com efeito, aqui e ali, com diferentes oportunidades e lugares, o escritor reincidirá na mesma nota de desconsolada insatisfação. *O Crime do Padre Amaro, por exemplo, parece-lhe mais adivinhado que observado* (2), e ninguém ignora o que isso significa para um profissional do Realismo. *Os Maias* é, segundo ele, um livro *vago, difuso, fora dos gonzos da realidade, seco, e estando para a bela obra de arte, como o gesso está para o mármore* (3). No caso de *A Reliquia*, confessa que *aquele mundo antigo está ali como um trambolho, e só é antigo por fora, nas exteriores, nas vestes e nos edifícios* (4). Pelo que toca *A Capital*, que deixou apodrecendo nas gavetas, não há dúvida que é também um mau livro: *é frio, é triste, á artificial; é um mosaico laborioso; pode-se gabar a correção, mas lamenta-se a ausência de vida; os personagens não são todos empalhados* (5). Em suma, quanto a todas as suas obras> *Não sei como é: dou-lhes a minha vida toda e elas nascem mortas; e quando as vejo diante de mim, pasmo que depois de tão duro esforço, depois de tão ardente, laboriosa insuflação de alma, saia aquela coisa fria, inerte, sem voz, sem palpitação, amortalhada numa capa de cor* (6). E num desabafo final: *Sou uma irremissível besta* (7).

É claro que nunca podemos tomar à letra tudo o que aí fica, injustiça que só de concede ao pai, que ao mesmo tempo que castiga o filho lhe afaga os graciosos defeitos. Mas, no caso particular de O PRIMO BASÍLIO, motivo e color dessa tertúlia centenária, não é possível rejeitar toda a zanga e lança-la à conta de mais um ato de humildade daquele culto à religião da obra bem acabada a que uma vez se referiu Mestre Eduardo Frieiro.

Primeiro, porque o romance, quase inteiramente mau, exibe farto exemplário das consabidas imperfeições do escrito, e não há como salva-lo inteiramente a pretexto de uma celebração de calendário. Segundo porque não parece lícito tomar apenas como intuito perfeccionista ou trejeito de composta humildade o comportamento de um autor que reclama sofregamente a crítica dos amigos e, indignado com o retumbante sucesso editorial do livro, bradava contra o silêncio em que se afundara a sua primeira obra no gênero – *O Crime do Padre Amaro* (8).

Com efeito, os primeiros romances de Eça não alcançaram a receptividade critica que o escritor desejava. Havia confiado em *O Crime do Padre Amaro*, que reescrevera sobre rascunho ou simples esboço publicado um pouco traiçoeiramente por Jaime Batalha Reis na revista Ocidental. A penosa refundição da obra, impressa à custa do pai em edição definitiva com tiragem magra de oitocentos exemplares, não conseguiu ir além da curiosidade que cercou a primitiva publicação – *desastre literário*, eu tanto o havia aborrecido. *Que me diz V. à nossa crítica, que não teve uma palavra para o* Padre Amaro? – perguntava ao amigo Ramalho, em carta de fins de 1876, ano do aparecimento do livro. E, forçando um pouco a nota da humildade:

Eu, que já agora pertenço toda à arte, vou por um caminho que não sei qual é: é o bom, o sublime, o medíocre? Isolado no meu quarto, produzindo sem cessar, sem crítica externa, sem o critério alheio, abismado na contemplação de mim mesmo, pasmado às vezes do meu gênio, sucumbindo outras sob a certeza da minha imbecilidade – arrisco-me a faire fausse route.

É necessário que uma voz de forma me diga: olhe o estilo, que V. imagina admirável, é simplesmente tolo: olhe que essa concepção do bem, do mal, das responsabilidades é falsa; olha que esses processos levam à vulgaridade, etc., etc. precisos conselhos, direções, preciso conhecer-me a mim mesmo – para *perseverar e desenvolver o bom, evitar o mau, ou modifica-lo e disfarça-lo* (9).

Publicado, dois anos mais tarde O PRIMO BASÍLIO, Eça, que considerava o segundo romance inferior ao primeiro, procurou vingar-se da condenação silenciosa que, segundo a expressão de Ramalho, envolvera o aparecimento de *O Crime do Padre Amaro*. Compreendendo que não havia fiar em interesses e manifestações espontâneas, decidiu reclama-los avidamente aos amigos.

A Teófilo Braga ainda escreve no mesmo diapasão da carta a Ramalho, vinte dias depois de aparecido o livro (10).

Alegra-me que você queira escrever alguma cousa sobre o Basílio: a sua opinião, publicada, daria ao meu pobre romance uma oportunidade imprevista. Dar-lhe-ia um direito de existência: e de todos os defeitos, faltas, ou erros que você notar – tomarei cautelosamente nota. Eu tenho a paixão de ser lecionado: e basta darem-me a entender o bom caminho para eu me atirar para ele. Mas a crítica, ou o que em Portugal se chama crítica, conserva sobre mim um silêncio desdenhoso (11).

Mas ao pobre Ramalho, íntimo companheiro de jornalismo juvenil, abre-se em motivação menos intelectual ou puramente estética:

Já você deve ter recebido O Primo Basílio. Como verá, é medíocre. A não ser duas ou três cenas, feitas ultimamente, o resto, escrito há dous anos, é o que os ingleses chamam rubbish, isto é, inutilidades desbotadas dignas de lixo. Em todo caso, diga-me. Você é o que pensa, e o que pensam os amigos do volume – se o leram. Eu, por mim, penso mal: foi um trabalho útil, porque me formou a mão, mas não era publicável; deva ter ficado em cartões – como ficam em atelier os quadros amalgamente borrados, onde os pintores se familiarizam com a palheta. Enfim – o mal está feito, e devo tirar dele todo o partido. Peço, por isso, que provoque, tanto quanto puder, uma certa reclame: essa reclame é sobretudo útil para manter o meu nome na memória dos homens até a aparição de cenas (12).

E as críticas vieram vindo; não tais, nem tantas, como o romancista teria desejado, mas provocadas, de encomenda e – diga-se logo, pois não se trata de refutar um autor, mas de registrar um fato – ao embalo tradicional e macio de cantigas de amigo.

Esse livro excepcional – diz o romance Guilherme de Azevedo, como do romancista já havia dito Silva Pinto: *representante único... dos espíritos de lei, que na Escócia produzi(ram)Scott, na América, Fenimore Cooper, e Honorè de Balzac em França.* Livro, cuja força de gênio coloca Eça de Queirós a par do autor da Cousine Bette, do Père Goriot e da Eugenie Grandet – explica Guerra Junqueiro, sem se esquecer de brindar o autor com adjetivos como *sonâmbulo, vidente e iluminado. Obra tão perfeita, que a consideramos como sendo uma daquelas que mais honram a humanidade* – dirá, por seu turno, Ramalho Ortigão. E o vetusto historiador Teófilo Braga, responsável, aliás, por algumas das lendas mais incríveis da historiografia literária de Portugal, não se conteve, que não entrasse no coro:

Como processo artístico O Primo Basílio é inexcedível: não haverá nas literaturas européias romance que se lhe avantaje. Há ali, a construção segura de Balzac o acabamento

artístico de Flauberi, a crueza real mas imponente de Zola, os quadros complexos como em Daudel (13).

Eis aí: eloqüência fofa e paralelos vazios; análise crítica mesmo – nenhuma.

Aludi ao retumbante sucesso editorial de O PRIMO BASÍLIO. Efetivamente, o romance não parece ter respondido mais do que a sofreguidão do consumo popular, que esgotou cerca de três mil exemplares em seis meses e provocou segunda edição ainda no ano de seu aparecimento. Mas sucesso de prosa de calçada ou cavaqueira de café, alimentadas ambas na atmosfera de alcova a que não estava acostumada a pacata, tranqüila e, sob todos os aspectos, moderada sociedade portuguesa de fins do passado século.

Se o que acabei de dizer da nota a acolhida recepção do romance em Portugal, é força convir que não havia de ser muito outra a repercussão da obra no Brasil. Por um lado, como notou Machado de Assis (14), a crítica não era entre nós uma instituição formada e assentada, e a pouca que eventualmente se fazia não ia a mais que o eco das vozes consagradoras que chegavam de além-mar. Por outro lado, como não podia deixar de ser, a metodologia dos paralelos literários grassou de tal modo em nosso meio que chegou a constituir uma corrente de teoria da literatura na obra de Cônego J.C. Fernandes Pinheiro, inquestionavelmente o seu mais alto representante (15).

Seja como for, a verdade é que também no plano literário os nossos juízos dependiam de ordenadores do Reino. Basta lembrar que Basílio da Gama, extraordinário poeta sepultado e esquecido por sistemática e até certo ponto compreensível campanha jesuíta, ressuscitou ao sopro do Bosquejo de Garret e que Gonçalves Dias só teve reconhecido o seu valor depois que Alexandre Herculano lhe proclamou o gênio.

Isso posto, assentamos com alguma coragem que não houve crítica brasileira imediatamente suscitada pela publicação de O PRIMO BASÍLIO. Pelo menos, não houve considerável. E, se alguma me escapou, como de certo me terá escapado na pequena pesquisa que empreendi, não há de ser significativa, a julgar da maneira superficial como o romance tem sido tratado em estudos mais recentes. De fato, não há nas paginas efêmeras de periódicos, mas em livros de mais arrogante presunção, essa tem sido a sorte da obra, como se pode ver em Vianna Moog, Eça de Queirós e o Século XX (Porto Alegre, Livraria do Globo, 1939), Álvaro Lins, *História da Literatura de Eça de Queirós* (Rio de Janeiro, Livraria José Olimpio, 1939) e, com um pouco mais de rigor, mas sem inteira injustiça, José Maria Belo, Retrato de Eça de Queirós (Rio de Janeiro, Livraria Agir, 1945). Tais autores simplesmente repetem a crítica válida que o romance teve entre nós, sem mesmo excluir os pontos em que aparentemente pretendem refuta-la.

Essa crítica, que ficaria célebre, como diz João Mendes SJ, num excelente livro sobre o romancista português (16), é da autoria de Machão de Assis, e sugere algumas observações preliminares.

Constitui-se como era hábito de dizer, de dois folhetins aparecidos, sob o pseudônimo de Eleazar, em O Cruzeiro, publicação semanal editada no Rio de janeiro: o primeiro, que é propriamente a análise do romance, saiu no número de 16 de abril de 1878, menos de dois meses após o lançamento de O PRIMO BASÍLIO em Lisboa; e o segundo, que volta à crítica da obra a pretexto de responder aos artigos de S. Saraiva e Amenophis Effendi (pseudônimo de Ataliba Lopes Gomensoro), publicados na Gazeta de notícias, respectivamente em 20 e 24 do mesmo mês, ocupou a edição de 30 de abril.

Tais dados dizem coisas significativas. A primeira é que Machado, que abandonara desencantado o exercício da crítica praticado na mocidade 917), a ela voltou excepcionalmente por insuperável imposição de consciência – o que explica a adoção de pseudônimo; a segunda é que ao tratar do romance de Eça, já escrevera Iaiá Garcia e se preparava para nos dar o *Brás Cubas*, revelação completa de seu gênio – era já o escritor perfeito; e a terceira ou última é que, a despeito de sua severidade (machado nunca fora tão

rigoroso na apreciação de uma obra), a crítica não provocou mais do que dois pálidos artigos de inexpressivas figuras do jornalismo carioca de então.

Este último fato diz nos um pouco mais, e é o que o romance do escrito português não teve no Brasil o êxito literário que em Portugal lhe emprestaram os amigos do autor. Teve – isto sim – o outro êxito, o da repercussão popular que o manjar realista garante a paladares especialmente educados para o fim. Aliás, o próprio Eça de Queirós, na delicadíssima carta com que, a 29 de junho, agradece a machado de Assis, o belo artigo sobre O PRIMO BASÍLIO e o Realismo, por sinal, confessa desconhecer qualquer outro pronunciamento de escritor brasileiro a respeito de seu romance.

Isto posto, creio poder tratar do tema O PRIMO BASÍLIO e *a crítica brasileira*, examinado-o em três aspectos: 1) a crítica de Machado de Assis ao romance; 2) permanência da crítica de Machado de Assis em estudos mais recentes (brasileiros ou portugueses) a respeito do romance; 3) sobrevivência da crítica de Machado de Assis no mais perfeito estudo existente sobre a obra de Eça de Queirós em conjunto, que é um ensaio de Antonio Sérgio.

Desse modo, ao primeiro ponto...

Não foi feliz o procedimento de Mário de Alencar, benemérito compilador da obra crítica de Machado de Assis, para o correspondente volume póstumo, ao contrair no simples título do romance o título que os ensaios críticos levavam em sua primitiva publicação. Com efeito O PRIMO BASÍLIO e o realismo diz melhor da índole dos escritos de Machado que, sem negar aplausos ao talento do autor, é ditada por uma posição quase hostil à doutrina e a prática do realismo.

Não interessa discutir aqui, a posição do escritor brasileiro. Machado era um tenaz adversário do realismo, como Eça era o seu fervido discípulo, e estavam ambos num exercício elementar direito de opção intelectual. Na maneira de conceber e realizar a obra de arte e na justiça dos conceitos empregados na tarefa de julgar, condenado-a ou absolvendo-a, é que a crítica literária lhes pede contas, pois, Realismo e Anti-realismo não são só por si juízos de valor.

A posição de Machado era radical:

Esse messianismo literário não tem a força da universalidade nem da vitalidade; traz consigo a decrepitude. Influi, de certo, em bom sentido e até certo ponto, não para corrigir o excesso de sua aplicação. Nada mais. Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o realismo; assim não sacrificássemos a verdade estética (18).

Que Eça era sectário do realismo não há dúvida – o escritor professara ato público e havia dado mais de uma prova de religionário confesso. Mas a maneira como Machado o situa entre os prosélitos da doutrina não é inoportuna, não só por atestar a índole da sua crítica, como por propor um pequeno problema, que deve ser logo solucionado.

O Sr, Eça de Queirós é um fiel e aspérrimo discípulo do realismo propagado pelo autor do Assomoir. Se fora simples copista, o dever da crítica era deixa-lo sem defesa, nas mãos do entusiasmo cego, que acabaria por mata-lo; mas é homem de talento transpôs ainda há pouco as portas da oficina literária: e eu, que não nego a minha admiração, tomo a peito dizer-lhe francamente que penso, já da obra em si, já das doutrinas e práticas, cujo iniciador é, na pátria de Alexandre Herculano e no idioma de Gonçalves Dias.

Que o Sr, Eça de Queirós é discípulo do autor de Assomoir, ninguém há que o não conheça. O próprio Crime do Padre Amaro é imitação do romance de Zola, La faute de l´abbè Mouret. Situação análoga; iguais tendências; diferença do meio; diferença do desenlace; idêntico estilo. Quem os leu a ambos, não contestou de certo a originalidade do Sr. Eça de Queirós, porque ele a tinha, e tem, e a manifesta de modo afirmativo (19).

Um dos riscos de quem escreve é ser lido no que não escreveu e, em certos casos, a respeito do que escreveu. Anda de certo na trilha da crítica de Machado, que percutiu fundo

em alguns espíritos de Portugal e do Brasil, a pecha lançada sobre Eça de ser escritor pobre de imaginação, falto de originalidade e, como conseqüência fatal, suspeito quando não definitivamente acusado de plagiário. A argüição deixou raízes e ainda lança algum viço pelos dias atuais, como se pode ver do ensaio de Cláudio Bastos – Foi Eça de Queirós um plagiador? Ou do livro de Antonio Cabral – Eça de Queirós, que se dá a tarefa de recensear os plágios do escritor. Ora, como deixou claro a transcrição, assim como não partiu da crítica de Machado o louvor cego dos companheiros portugueses de geração nela igualmente não teve origem o injusto vitupério. Que é injusto, e falso, e quase infame.

Daí, porém, não se colhe que os admiradores incondicionais do romancista português, pilhados na exacerbação do culto pela infelicita Nota (da segunda Edição) aposta por Eça à edição de 1880 do romance (na verdade segunda edição em livro, mas terceira publicação e – o que é importante – terceira redação da obra), se tivessem lançado contra o crítico brasileiro com o fim de lhe apontar a estreiteza do julgamento. Com efeito da leva não escapa nem um autor brasileiro, por sinal bom estudioso machadiano. José Maria Bello, ao sustentar que o próprio Machado de Assis poupando-se ao esforço de continuar as datas dos aparecimentos da Faute de lÁbbè Mouret e do Crime do Padre Amaro, não hesitou em afirmar que Eça imitara Zola (19).

Na verdade quem se poupou a esforço na crítica a O PRIMO BASÍLIO, foi José Maria Bello, enganado pela prestidigitada mistificação de Eça na citada Nota.

Vejamos isso. Em contradição com a finura da carta que endereçara ao confrade do Brasil, Eça, ao publicar a história do Padre, ruminada em terceira e difícil mastigação, entendeu de regorgitar o espinho machadiano que trazia atravessado na garganta. Sem citar nominalmente Machado de Assis, mas envolvendo a sua crítica numa generalidade fingida, classifica-a de *obtusidade córnea ou má fé cínica* (20). Deixemos passar a pequenez humana, que só tem paralelo no episódio da simulada *A Batalha do Caia*. Assentemos , porém , que no meio dos devaneios fantásticos a que era o romancista afeiçoado, a *Nota* tem isto de objetivo:

O Crime do Padre Amaro foi escrito em 1871, lido a alguns amigos em 1872, e publicado em 1874. o livro do Sr. Zola, La Faute de l´Abbè Mouret (que é o quinto volume da série Rougon Macquart), foi escrito e publicado em 1875 (21).

Convém, todavia, corrigir um pequeno conveniente engano: a primitiva publicação do Crime, na Revista Ocidental, não data, como dia de 1874, mas se fez, ao mesmo da publicação da *Faute* de Zola. Dessa maneira, é justo concluir que desde a reforma juliana, o calendário não havia sido tão dessombradamente violentado, a ponto de, na melhor das hipóteses, simultaneidade significar o memo que precedência prioridade.

Não há mais. Como já foi notado, Machão de Assis revela conhecer o romance de Eça, por via da edição em livro, aparecidda em 1876. Segundo o próprio Eça, no Prefácio:

O Crime do Padre Amaro *aparece em livro – refundido e transformado. Deitou-se parte da velha casa para erguer a casa nova. Muitos capítulos foram reconstruídos linha por linha; capítulos novos acrescentados; a ação modificada e desenvolvida; os caracteres mais estudos e completados; toda a obra enfim mais trabalhada. Assim, O Crime do Padre Amaro na* Revista Ocidental *era um rascunho, a edição provisória; o que hoje se publica é a obra acabada, a edição definitiva.*

Ora, o que essa primeira reelaboração da obra prova é que o autor não podia argumentar contra o crítico com base na publicação da Revista, pois o ponto concretamente referido por Machado – o tal capítulo da missa – lá não existe e é um dos acréscimos da edição em volume (22).

Mas ainda há mais. Como não bastasse a regressão do Crime, Eça opera diligentemente a progressão de Faule. O Zola, publicado em princípios de 1875 (a crítica de Brunetière, na *Revue des Deux Mondes*, aparece no número 1, de abril) não poderia ter sido

escrito nesse mesmo ano: fora terminado no verão do ano anterior e imediatamente incluído na revista *Le Messager d´Europe* (23).

São fatos sabidos, mas é lícito recorda-los com o fim de perguntar se valeu a pena tanto pinote para negar uma influência de escola, que ao ser proclama, não quis comprometer – antes apregoou – a originalidade do romancista português.

Vale-se, no entanto, outro fato. Em sua crítica Machado de Assis, havia notado no final do O PRIMO BASÍLIO, uma semelhança com o fecho de *Padre Amaro*, ou seja, uma repetição na maneira de concluir os dois romances. Foi explícito:

Uma das personagens que maior impressão fizeram, no Crime do Padre Amaro*, foi a palavra de calculado cinismo, dita pelo herói. O herói do* O PRIMO BASÍLIO *remata o livro com um dito análogo; e se no primeiro romance é ele característico e novo, no segundo é já rebuscado, tem um ar de clichê; enfastia* (24).

Eça, ao que tudo indica, aceitou a crítica; mas, em lugar de corrigir o dito do PRIMO, capitulado de cópia, tratou de suprimir o passo correspondente do Crime, que era a sua matriz. É claro que, desse modo, a repetição deixava de existir; mas quem ler a crítica e for conferir o romance, na versão definitiva, há de crer que é invenção de Machado o que não passa de uma escamoteação de Eça.

Indo adiante na crítica, não ainda da obra em si, mas do romance como aplicação da estética realista, refere-se Machado à fartura do pormenor, que raia pela exalação de inventário. Foi, outra vez, explícito:

A gente de gosto leui com prazer alguns quadros, em que o Sr. Eça de Queirós esquecia por minutos as preocupações da escola; e, ainda nos quadros que lhe destoavam, achou mais de um rasgo feliz, mais de uma expressão verdadeira; a maioria, porém, atirou-se ao inventário. Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada e não oculta nada? Porque a nova poética é isso, só chegará a perfeição do dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha (25).

Isso que passaria a ser pedra de toque da crítica ao escritor português, principalmente no que se refere aos primeiros romances, não parece que tenha sido arquido por outro antes de Machade. Aliás – é interessante frisa-lo, - as observações do brasileiro são sempre originais, pois a publicação de O Crime do Padre Amaro, havia passado em silêncio e ele escrevia imediatamente após a saída de livro de O PRIMO BASÍLIO.

Desse modo, o que marca a análise machadiana não é tanto o óbvio ineditismo das ponderações, como a sua permanência e validez. Tem, pois, nítida feição de Machado o que afirma José Maria belo, no já aqui lembrado *Retrato de Eça de Queirós*:

... a crítica objetiva dos primeiros romances de Eça de Queirós, de certo, não encontrará sempre motivos de louvores. Não serão raros os de restrições. Acredito que oriundos, a maior parte deles, dos defeitos da escola literária à qual não entusiasticamente se filiaria. Mais chocante, entre todos, o excesso de minúcias inúteis, por vezes, repulsivas, e que implica freqüentemente também o exagero caricatural dos traços, sem concorrer, por isto, para a melhor fixação do ambiente social. Não há, por exemplo, vilania de palavra ou de ação que o padre Amaro não cometa... (26).

Creio que nessa questão do pormenor imoderado ou do exagero de minúcias, há um ponto da crítica que porventura não terá melindrado o escritor. A menos que a condição humana transforme em virtude a revelação alheia dos próprios erros, temos de admitir que a argüição de Machado de Assis já estava no que Eça confessava, dias antes, em carta a Teófilo Braga:

Eu acho no primo Basílio uma abundância de detalhes, que obtive, e abafo um ponto a ação: o meu processo precisa simplificar-se, condensar-se, - estudo isso o essencial é dar a

nota justa: um traço justo e sóbrio cria mais que a acumulação de tons e de valores – como se diz em pintura (27).

Quem leu O PRIMO BASÍLIO sabe que a incriminação é justa e não terá dificuldade em comprová-la. Como acumulação de tons, basta lembrar, nas primeiras páginas dói livro,, as descrições da sala contígua, nas traseiras da casa, da figura de Leopoldina, do retrato da mãe de Jorge, do quarto de Luisa, da rua estreita e modorrenta , e, nas últimas, como abafamento da ação, o espetáculo do *Fausto* no Teatro de São Carlos.

A essa altura, depois de considerações que visam menos a obra do que a doutrina estética que reflete, Machado inicia a análise do romance, que é um primor de unidade nos três pontos falos em que predominantemente a considerou: a pobreza dos caracteres, a urdidura puramente episódica e fortuita da ação, e por fim, a sua insignificância moral.

Com muita finura e não sem alguma maldade, começa por aludir al diálogo, que aqui transcrevo no romance, onde Sebastião narra ao seu amigo Julião a história pregressa de Luisa e Basílio:

- *Estiveram para casar. Depois o pai faliu, ele foi para o Brasil, e de lá escreveu a romper o casamento.*

Julião sorriu, e enconstando a cabeça à parede:

- *Mas isso é o enredo da Eugênia Grandet, Sebastião! Estás-me a contar o romance de Balzac! Isso é a Eugênia Grandet* (28).

Machado apressa-se a desfazer o equívoco do romancista, e logo o exime de qualquer similitude com o escritor francês:

Se tal foi a reflexão do autor, devo dizer, desde já, que de nenhum modo plagiou os personagens de Balzac. A Eugênia deste, a provinciana singela e boa, cujo corpo, aliás, robusto, encerra uma alma apaixonada e sublime, nada tem com Luisa do Sr. Eça de Queirós. Na Eugênia, há uma personalidade acentuada, uma figura moral, que por isso mesmo nos interessa e prende; a Luisa, - força é dize-lo, - a Luisa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral.

Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra cousa; não lhe peçam paixões e remorsos; menos ainda consciência (29).

Como se vê, Machão atira aqui a primeira pedra do que viria a constituir um dos pilares da crítica queirosiana, a saber, a pobreza psicológica das suas personagens, figuras a que falta o drama íntimo de preocupações profundamente humanas.

Ora, sem drama consciente, não há personagem que se afirme, e Luisa, em quem não existem calor e paixão, fossem sublimes ou subalternas, (porque há paixões subalternas, tão grandes como as outras), não se equilibra e mantém como heroína de romance. Quem o diz é o crítico:

Luísa resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência; Basílio não faz mais do que empuxa-la, como matéria inerte, que é. Uma vez rolada ao erro, como nenhuma flama espiritual a alenta, não acha ali a sociedade das grandes paixões criminosas, rebolca-se simplesmente.

Assim, essa ligação de algumas semanas, que é o fato essencial da ação, não passa de um incidente erótico, sem relevo, repugnante, vulgar. Que tem o leitor do livro com essas duas criaturas sem ocupação nem sentimentos? Positivamente nada (30).

E aí está Luisa. De acordo com a sugestão do romancista, Machado compara-a à Eugênia, de Balzac, com o fim de mostrar um coração vazio de bem ou de mal; segundo a inspiração do crítico. Álvaro Lins confronta-a com Ema Bovary, de Flaubert, e o resultado é o mesmo. Leia-se:

... entre Ema e Luisa levanta-se uma outra diferença intrínseca: ema, um caráter, Luisa, figura negativa – ausência de caráter. Ema é sensual e vive pelos sentidos, em Luisa a vida é um artifício dos seus nervos devastados (31).

É como se vê: em Machado, Luisa é um caráter negativo; em Álvaro Lins, figura negativa – ausência de caráter. A mesma crítica. Idênticas expressões.

Não é, pois, de estranhar que, uma vez aceita a caracterização da personagem, tal como a definiu o escritor brasileiro, também dele se recolha, entre estudiosos deste e do outro lado do Atlântico, a lição do vazio psicológico com que a heroína participa da história.

É, em suma, a persistência da crítica de Machado o que testemunha o escritor J. de Melo Jorge:

A traição ao marido tornou-se para ela uma mera questão de oportunidade: bastava-lhe estar a sós com um homem que lhe estar a sós com um homem que confessasse desejo e existir por perto um canapé! O pouco de vinho que tomara, o calor, alegados por ela para justificar-se a si mesma, serviram, provavelmente, para completar o quadro, e para entregar-se sem nenhuma luta, sem resistência física, com o balbucio apenas de umas palavras triviais que não obstavam o ato nem o dificultavam.(32).

Mas insistamos. Tendo machado dito que, na sua aparente tribulação, *Luisa não tem remorsos, tem medo, ou, de modo mais explicito, os remorsos de Luisa, permita-me dize-lo, não é a vergonha da consciência, é a vergonha dos sentidos; ou, como se diz o autor: um gosto infeliz em cada beijo. Medo, sim; disse-o eu, e di-lo ela própria: que feliz seria, se não fosse a infame!* (33).

Apressa-se J. de melo Jorge em repeti-lo:

A sua tortura moral...nunca existiu. Teve, isto sim, pavor físico de que Jorge viesse a saber. Temia a morte (34).

Diga-se mais. No empenho de mostrar como a ação do romance, impedia de fluir naturalmente dos caracteres, se entristece do incidental e do fortuito, Machado observa:

Um dia arrufada com o amante, Luisa fica incerta se irá vê-lo ou não; atira ao ar uma moeda de cinco tostões; era cunho: devia ir e foi (35).

Tanto bastou para que j. de Melo Jorge, mais de meio século depois, reincidisse na observação:

Prova, sobejamente, a pouca importância que dera a sua aquiescência, o fato de confiar à sorte, de atirar para o ar uma moeda, para decidir se devia ou não atender ao convite para ir ao Paraíso. Como era cunho, devia ir. (36).

Continuemos, no entanto, a mostrar a persistência de Machado na idéia de que é a vacuidade do caráter de Luisa o que leva a esposa de Jorge a resvalar sem vontade, sem repulsa e sem consciência.

Com efeito, permanece ainda uma vez, num brasileiro, o já citado José Maria Belo:

Luisa como Ema Bovary prevarica, como prevaricaria a Ludovina de Alves &Cia., por desvio dos sentimentos, por uma forma de passividade d´alma ou de indolência moral, senão por curiosidade romanesca. Nenhuma paixão profunda; à semelhança de grande parte dos heróis e heroínas do realismo, ela é de completa mediocridade (37).

E obstina-se, por fim, num português, o Pe. João Mendes Sj:

... drama profundo que removesse, pelo menos confusamente, sérios problemas de consciência, não os teve Luisa no seu adultério porque também os não tinha, nem na cabeça, nem no coração. Defendendo-se, algum tempo, com certo instinto de fidelidade sem base. E quando, consumado o delito, foi vítima amargurada das suas imprudências, ainda então o conflito se desenvolvesse como que pelo exterior: a lenta expiação da sua infidelidade recebe-a mais de um incidente casual e da criação de Juliana que do seu coração de esposa (38).

Ora, aí está. Que esperar dessa Fedra de tamancos, a quem não move nenhuma paixão nem nenhum grande drama assalta, e que, segundo machado, começa por se sentir nervosa, no primeiro encontro com o primo, só porque *... ele lhe fala das viagens, do Patriarca de Jerusalém, do papa, das luvas de oito botões, do rosário e dos amores de outro tempo?* (39).

Mas Machado diz isso? Sim, tal como João Mendes, repetindo Machado:

E é curioso notar-se que, precisamente, um dos atrativos que em Basílio mais seduziram a prima Luisa, logo na primeira entrevista, foi o erotismo das suas viagens ao Oriente, onde ele foi amigo do patriarca de Jerusalém e de outros personagens ilustres (40).

Como prosseguir seria um nunca acabar, já daqui os conduzo aos meus fiéis e atentos seguidores a que me acompanham ao segundo ponto de crítica de Machado de Assis, a saber, o da ação constituída de episódios incidentais e fortuitos.

Em rigor não se pode imaginar como da humanidade chata de O PRIMO BASÍLIO pudesse brotar um romance, cuja ação derivasse naturalmente da energia dos caracteres. Ao lado de Luisa, Jorge, Basílio, Julião, Sebastião, Ernesto, Ledesma, o Castro e mais Leopoldinas e Felicidades, todos constituem uma súcia amorfa, a que não se pode negar certo pitoresco, mas na qual não lateia um átomo de força capaz de arrebentar em decisões válidas e procedimentos marcantes. O próprio conselheiro Acácio, da estirpe de Pachecos e Abranhos, cara ao romancista, em que Machado viu cópia do Joseph Prudhomme, de Monnier, e que Flaubert aperfeiçoaria em M. Homais, o próprio Conselheiro Acácio, mas caracterizado pelo que ele nos diz objetivamente o autor do que pelo que naturalmente deflui de sua presença na intriga, é personagem que ficou célebre por se encontrar mais na vida do que nas páginas do romance.

O deslocamento do essencial para o incidental e fortuito: eis, segundo o crítico brasileiro, a falha de concepção de O PRIMO BASÍLIO.

Com o regresso do marido e a partida do amante, ainda na fase da proposição da obra, Luisa dissolve-se, e não há meio de continuar o romance, pois as personagens não dão mais de si. É nessa altura que aparece a criada Juliana, tipo repulsivo em não obstante e caráter mais completo e verdadeiro do livro. Cansada de servir, o Couceiro Tavira apodera-se de algumas cartas trocadas entre primo e prima e faz delas a arma de uma grande ambição: brandindo-a à face da réproba, alcança tudo o que quer – que lhe dê roupas, que lhe enfeite o aposento, que lhe dispense trabalhos e a substitua em ocupações imundas. Afinal, num exemplo daquilo a que já se chamou covardia do autor, sucumbe menos a um aneurismo do que à necessidade de concluir um romance, ao passo que Luisa, em idênticas condições morre dias depois.

Machado é, nesse ponto, peremptório:

Como é que um espírito tão esclarecido como o do autor, não viu que semelhante concepção era a cousa menos congruente e interessante do mundo? Que temos nós com essa luta intestina entre a ama e a criada, e em que nos pode interessar a doença de uma e a morte de ambas?

Para que Luisa me atraia e me prenda é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida; tenha remorsos ou imprecações; mas, por Deus! Dê-me a sua pessoa moral. Gastar o aço da paciência a fazer tapar a boca de uma cobiça subalterna, a substitui-la nos misteres íntimos, a defendê-la dos ralhos do marido, é cortar todo o vínculo moral entre ela e nós. Já nenhum há, quando Luisa adoece e morre.

Mas o que, a meu ver, constitui o defeito da concepção do Sr. Eça de Queirós, é que a ação, já despida de todo o interesse moral, adquire um interesse anedófilo, um interesse de curiosidade. Luisa resgatará as cartas? Eis o problema que o leitor tem diante de si. (41)

Ora, não há romance que possa resistir a tão dura invectiva, daí o dilema que se armou para os admiradores que o romancista, quase estreante, já então aliciava e continuaria a aliciar pelo tempo afora – ou a crítica é válida e O PRIMO BASÍLIO não passa de um equivoco, ou o romance existe e, nesse caso, é preciso destruir a crítica.

Foi o que se tentou fazer, e não se fez, a despeito de todo o esforço.

Havendo Machado asseverado que, se não fosse a invenção das cartas, não haveria romance, porque as cartas, não haveria romance, porque as personagens, exaustas nos primeiros passos, já não tinha fôlego para prosseguir a caminhada, a afirmação provocou duas sortes de evasivas, ambas inconsistentes. Uma foi que o crítico imaginaria hipóteses para, em seguida, as censurar, pois, se Eurico não fosse presbítero e Hermengarda se tivesse casado com gardingo, não haveria romance tanto quanto, se Eça de Queirós não tivesse escrito O PRIMO BASÍLIO, não estariam os contentadores a discuti-lo. Foi a outra que, se Machado imaginava a supressão das cartas, como queria que subsistisse um romance que tem na existência dessas mesmas cartas a motivação do seu drama?

Entretanto, o que Machado escreveu ainda se prende ao que chamou a inanidade do caráter de Luisa. Acentuando que ela cai *sem repulsa nem vontade, que nenhum amor nem ódio a abala,* o escritor salientou incidentemente a predominância episódica da urdidura do romance:

Suponhamos que tais cartas não eram descobertas, ou que Juliana não tinha a malícia de as procurar, ou enfim que não havia semelhante fâmula em casa, nem outra da mesma índole. Estava acabado o romance, porque o primo enfastigado seguiria para França, e Jorge seguiria do Alentejo; os dois esposos voltariam à vida exterior. (42).

Pelo que toca a outra evasiva, Machado ainda foi mais claro:

Que o Sr. Eça de Queirós podia lançar mão do extravio das cartas, não serei eu que o conteste; era su direito. No modo de exercer é que a crítica lhe toma contas. O lenço de Desdêmona tem larga parte na sua morte; mas a alma ciosa e ardente de Otelo, a perfídia de lago e a inocência de Desdêmona, eis os elementos principais da ação. O drama existe, porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens: o acessório não domina o absoluto (43).

Disse eu atrás que a crítica de mestre brasileiro tem sido repetida, mesmo que por aqueles que superficialmente simulam contradita-la; pois, digam-me, depois disso, o que vale à gracinha de Álvaro Lins, tentando virar a ponta do prego contra Machado:

... e se Brás Cubas tivesse casado com Virgínia (sic0, e se o Bento do Dom casmurro, se tivesse ordenado padre? (44).

Ou, ainda, certa ingenuidade de José Maria Belo:

... como se o episódio das cartas, subtraídas pela criada, não desse justamente o motivo do drama (45)

Mas a questão era justamente que o episódio das cartas não podia dar o motivo do drama...

E já daqui passo a considerar o ensaio de Antonio Sérgio.

Assinale-se, como prévia advertência, que *Notas sobre a Imaginação, a Fantasia e o Problema psicológico-moral na Obra Novelística de Queirós,* que têm a dimensão de um pequeno volume, integram o tomo VI dos *Ensaios (*Lisboa, Editorial Inquérito), cuja primeira edição é de 1946: que foram escritas com o conhecimento de toda ficção de Eça e não apenas dos dois primeiros romances, como era o caso de Machado, que são mais obra de um pensador, dos maiores que Portugal tem tido e inquestionavelmente o maior do século, do que de um simples crítico literário, que constituem, por isso, o mais fundo mergulho na significação profunda da obra do romancista português; e que, conquanto não nomeiam uma única vez o escritor brasileiro, são um desenvolvimento e aprofundamento extremamente valiosos da crítica célebre, que o autor teve naturalmente diante de si.

Partindo de uma conhecida confissão do romancista – *Possuo o processo como ninguém, mas faltam-me as teses,* começa Antonio Sérgio por caracterizar Eça de Queirós como espírito rico de imaginação e pobre de fantasia. Já aqui, é preciso definir os termos: tome-se imaginação, inventiva figuradora como a faculdade de criar e combinar imagens, próprias do espírito sensível voltado para a natureza exterior, para o espacial, para o campo da

imagem, e entenda-se fantasia, inventiva relacionadora como o poder de intuir desenvolvimentos psíquicos ou de inventar relacionamentos inteligíveis, típico do espírito introspectivo capaz de aprofundamento psicológico, de operação científica, de criação filosófica e até de elevação mística. Desse modo, Eça, magistral no que toca à manifestação dos sentido e sua projeção no social, é inexcedível ao descrever um espetáculo ou narrar um episódio, quer pela riqueza da pintura, quer pela expressividade do pormenor. Em compensação, revela-se pobre ou relativamente pobre pelo que se refere aos temas psicológicos, sociais ou morais fundamente apreendidos ou explorados.

Repare-se na colocação mais rigorosamente exata, segundo a doutrina estética, da perspectiva do ensaísta. Não se trata, como pareceu o romancista, da posse de um processo – estilo ou forma - , a que ele próprio chamou admirável, e da carência de teses –idéias ou fundo - , de que se lamentava, pois não é possível dissociar tais elementos, mas de um estilo que só é admirável enquanto também o são as idéias circunscritas ao pictório sensível. Quanto ao que seria o seu estilo, ou processo em outras circunstâncias, as das teses profundas, força é confessar que o ignoramos, porque o escritor não penetrou além da aparência superficial.

Desse equacionamento rigoroso e preciso decorrem algumas características dos romances de Eça, a saber: primeira: a sobrecarga do pormenor descritivo, que, coerente com os preceitos de escola, nele corresponde a uma feição predominante do espírito; segunda, a pobreza humana das personagens que deriva desse mesmo feitio espiritual, mais sensível às atrações do exterior; e terceira, a urdidura episódica e solução incidental da intriga, que é conseqüência do superficial tratamento das personagens.

Já estamos a ver que não há aqui novidade marcante, e que esses pontos, em que afinal se resume o trabalho, desdobrados, com agudeza de análise, sobre os demais romances de Eça, foram feridos, pela primeira vez por Machado de Assis, na crítica a O PRIMO BASÍLIO.

Mas para que não se acusem de crítica exterior e de me deixar, por minha vez, seduzir pela superficialidade aparente, e, ainda mais, sem a arte e a graça de Eça, permite-me aprofundar um pouco esses mesmos pontos.

Quanto ao pormenor descritivo, Antonio Sérgio foi claro:

É impulsado pelo prestígio dessa percepção das coisas, desse colorido da imagem, é que lhe sucedeu por vezes descrever demais, quebrando a continuidade da ação romanesca ou distraindo o leitor do problema psíquico – balda da escola, em que os naturalistas são férteis. No Queirós, creio, dá-se isso nas obras de reconstrução histórica. Assim, cobra-se uma impressão de descrições excessivas ao lerem-se as pinturas da Jerusalém do Cristo que se sucedem no sonho de Teodorico, e na primeira parte do S. Cristóvão. E não seria o predomínio dessa obsessão da imagem o que fazia pender para o ficcionismo arqueológico? Pensou numa novela sobre a Babilônia antiga, ao que se é levado a supor. Mas no próprio Basílio há descrições a mais. Aliás, o mesmo Eça apontou, numa carta ao Teófilo, a superabundância de pormenores nesse seu romance, e que eles obstruem e abafam um pouco a ação (46).

Pelo que respeita a documentação do que aí foi dito, alusões há muitas no ensaio do mestre português, mas exemplo concreto só um e este:

Quando o Sebastião, por exemplo, assustado com o falario sobre Luisa e o Basílio, decide consultar o Julião Zuzarte e o encontra por acaso ao descer de uma rua, estranha-lhe este último a excitação da voz e logo lhe pergunta se há novidade. – Uma do diabo, rompe o outro a dizer. E chegando a tal lance, eis que o romancista nos interrompe o diálogo, com o fim de estirar, numa vintenta de linhas, a descrição de uma montra de confeiteiro, com todos os seus doces e seus licores. Se não estou iludido, qualquer descrição é um erro artístico sempre que se não insira de maneira plausível nos interesses psicológicos das personagens, ou nas necessidades e objetivos da sua ação: e por isso digo que naquele passo do livro a descrição dos doces me pareceu um absurdo, pois nenhum dos dois homens, em tal

conjuntura, se daria a inventariar com tamanho apuro as miudarias da montra do confeiteiro (47).

Mas é a crítica de Machado de Assis, a menos que se explique como Antônio Sérgio, que tinha pelo menos dez exemplos para tirar de cada capítulo de O PRIMO BASÍLIO, fosse escolher justamente aquele que se dissera o primeiro romance crítico do romancista:

Quanto à preocupação constante do acessório, bastará citar as confidências de Sebastião e Julião, feitas casualmente à porta e dentro de uma confeitaria, para termos ocasião de vermos reproduzidos o mostrador e as suas pirâmides de doces, os bancos, as mesas, um sujeito que lê o jornal e cospe a miúdo, o choque das bolas de bilhar, o choque da rixa interior. E outro sujeito que sai a vociferar contra o parceiro (48).

Pelo que respeita à percuciência de Eça na análise do caráter de suas personagens, o estudo de Antonio Sérgio é, sob muitos aspectos, revelador. Suas observações não se circunscrevem às pinturas da burguesia tola e de seu acanalhado primo, mas estendem-se dentro da mesma nota da penúria psicológica, a figuras em que o escritor pretendeu ver fortes cabedais de humanidade.

Por mais que custe crê, Eça, com sua mentalidade exteriorista e conseqüente desamor à análise profunda, confundida personalidade forte ou caráter marcante com diletantismo exibicionista. É o que, sem sombra de dúvida, mostra o seu melhor crítico português e a lição é tanto mais válida, quanto se aplica aos protótipos imaginados como eminências humanas.

O jacinto, por exemplo, saiu-lhe virado pelo avesso. Não pode haver dúvida de que o elogio da vida bucólica é o móvel dominante de A CIDADE E AS SERRAS, e é nesse sentido que a crítica tem acentuado o fato de ser o romance o desenvolvimento de um conto intitulado *Civilização.* A fina arte de Eça, e sua admirável graça poderiam ter conduzido o autor à renovação ou modernização do romance pastoril, e por vezes alguns quadros exteriores dão a ilusão de que o romancista logrou conseguir o que teria sido o seu intento. Todavia, o tema escorrega-lhe das mãos, pois não é vivido de maneira profunda por aquele expoente de civilização que o escritor, frustradamente tentou imprimir no sibarita do decantado 202 dos Campos Elísios.

Com efeito, no endeusado príncipe soa falso. A começar pelos seus conceitos de civilização e cultura, que se reduzem a um amontoado de aparelhos sofisticados (aliás, bem pobres, se comparados com os das modestas residências de hoje – o que comprova o perigo de se deixar seduzir pela faze exterior das coisas). Em seguida, porque a sua vida interior é pobre, pois a noção que tem de cultura é a da acumulação passiva do progresso técnico, de que, não obstante, só recolhe a parte conveniente ao seu vício ostentatório. Finalmente, porque nenhum grande problema humano o aflige, a não ser o da reflexa sensação de tédio da vida, que ele não soube preencher numa vontade negativa e absoluta incapacidade de ação. Se o autor o imaginava assim, bem; mas a verdade é que saiu todo ao contrário do que quis o romancista esse tal Jacinto, sem dúvida, uma das mais falhadas personagens que o romance português criou.

Se daqui passo a considerar o Mendes Ramires, não direi que na história de A ILUSTRE CASA DE RAMIRES não haja ação. Não há mesmo outra coisa. Mas que ação é essa que incha a prosápia do fidalgo da Torre, onde o impulso espiritual, a generosidade fecunda ou a magnanimidade humana são substituídos pela sangueira dos embates, pela pilhagem dos saques e pela violência do opressor?

Vê-se bem o que para a mentalidade exteriorista de Eça constitui a ação de suas personagens: não é uma ação propriamente humana, porque não deflui de atitudes do espírito, mas se radica no impulso que deriva d individualidade biológica.

Guiado por esse caminho e feito deputado de um vilarejo ordenário, Gonçalo acaba por aborrecer as torpezas que cometeria com o fim de angariar os votos do Cavaleiro; mas, se se pensa que há aí algum rasgo de honestidade tardia, é puro engano, pois não passa da

convicção de que poderia chegar aos mesmos resultados. Afinal, seu único sonho e maior ideal realiza-se mesquinhamente: em boa sintaxe portuguesa, vai enriquecer para a África.

Chego agora ao irrisório Fradique Mendes. Esse absurdo psicológico, espécie, como já dito, de Conselheiro Acácio pintado a sério, estalido e esfalfado no tirocínio infecundo de todas as artes, ciências e filosofias, não passa de um fantoche vaidoso e estéril. Sua vagabundagem intelectual tem nítidos traços de imbecilidade párvoa, e as cartas que constituem a *Correspondência*, de um vazio encasionado de madrepérolas, nem uma vez comprovam a profundeza de pensamento ou agilidade de espírito que lhe empresta o autor. Dele se pode dizer o que ele escreveu a respeito de José Joaquim Alves Pacheco:

... tudo foi, tudo teve, neste país que, de longe e a seus pés, o contemplava, assombrado do seu imenso talento. Mas nunca, nestas situações, por proveito seu ou urgência do Estado, Pacheco teve necessidade de deixar sair, para se afirmar e operar fora, aquele imenso talento que lá dentro o sufocava... o seu imenso talento aferrolhado dentro do crâneo como cofre dum avaro (49).

É possível que eu carregue nas tintas e ceda um julgamento próprio, que pode não ser em todos os termos, a expressão exata de Antonio Sérgio. Mas não chego a trair seu pensamento. É, no que toca particularmente à famigerada heroína de O PRIMO BASÍLIO, é ler textualmente:

No destino de Luisa... não sombreia um ápice de necessidade interna, no seu caso, tudo resulta de um vazio da alma, a que se agrega o vazio da desocupação mental. Todas as determinadas são exteriores a ela. A Luisa é nula, um leve ser passivo, determinado por um feixe de quatro acasos, circunstâncias fortuitas que lhe são alheias (50).

A matriz machadiana nesse passo encontra-se reproduzida linhas atrás, pelo que me limito a sublinhar algumas expressões facilmente identificáveis como inspiradoras do ensaísta português: *Luisa resvala sem vontade, sem repulsa, sem consciência; Basílio não faz mais do que empuxa-la, como matéria inerte, que é; duas criaturas sem ocupação nem sentimentos; a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito.*

Há, porém na pobreza extrema dos caracteres do livro, uma exceção significativa – Juliana Couceiro Tavira. Machado ressaltou-a, pela primeira vez, não sem assinalar a oportunidade de sua atuação no momento em que a situação tente a acabar:

Interveio, neste ponto, uma criada, Juliana o caráter mais completo e verdadeiro do livro (51)

Tanto bastou para que, de modo perfeitamente idêntico, Antonio Sérgio a alinhasse entre as *circunstâncias fortuitas* que dão matéria ao romance:

... ter uma criada excepcionalíssima, com tal capacidade e eficácia de ódio que constitui um caráter dos de maior relevo de toda a literatura de ficção do Mundo, capaz por si só de imortalizar um autor (52).

Descontada a ênfase, em que não incidiria o comedido brasileiro, a lição é quase uma só. Digo quase porque Machado apenas frisou o caráter completo e verdadeiro da criada, ao passo que Antonio Sérgio, reincidido na qualificação, a relacionou com o seu papel de personagem de ficção e as duas coisas não uma só e a mesma.

O que quero dizer é que a ênfase é descabida, porque Juliana, como puro e simples caráter apesar de completo e verdadeiro, não é ficção e nem é de Eça: é de Ramalho e foi integralmente copiada de *As Farpas* (53)

Todavia, o que de maneira clara mostra a permanência da crítica do escritor brasileiro e sua subjacente presença no substancial ensaio do pensador português é que algumas idéias ou teses de Machado, por ele aplicadas tão somente a O PRIMO BASÍLIO, que até então, com O Crime do Padre Amaro, constituía toda a obra de Eça, foram tomadas por Antonio Sérgio como modelos de análise de julgamento, de outras obras que o romancista viria a publicar em sua vasta bibliografia.

Havendo Machado, como se viu, assentado que em O PRIMO BAS´LIO, em virtude mesmo da pobreza dos caracteres, a ação não ocorre de potenciais psíquicos, mas, ao contrário se tece de episódios fortuitos, numa transferência do substancial para o acessório (caso das cartas que foram parar nas mãos da criada), entende Antonio Sérgio de aplicar o mesmo raciocínio – e, conseqüentemente, dele tirar a mesma conclusão – a outro romance de Eça, a saber – *A Relíquia.*

Eis o que escreve da célebre desmoralização do herói:

E afigura-se que a comédia teria decorrido a seu posto se não houvesse intervindo um contraste acaso: a troca dos embrulhinhos de papel pardo. Notar este ponto: não é algo psicológico o que nos aparece aqui, não é um efeito interno: é um contrariante acaso: é um acidente exterior, como a carta da Luisa que vai parar nas mãos de Juliana: e assim se nos revela em mais um traço da obra a propensão do Queirós para ver de fora os temas (54)

Ora, nesse ponto, embora se evidencie o que tenho chamado a persistência da crítica machadiana, não me parece que o mestre português tenha razão, pois o que foi dito – e muito bem dito – a propósito do acidente conjugal de Luisa não pode, de nenhum modo, aplicar-se à ridícula aventura de Teodorico Raposo.

Com efeito (e aqui è preciso defender Eça de Queirós), o que não viu Antonio Sérgio é que *A Relíquia* é um romance estruturado na mentira - a mentira da beatice Titi, a mentira da chantagem do Teodorico, mentira sodomitica da peregrinação santa, enfim, a mentira das mentiras, que é a mentira própria relíquia. Fazendo desmoronar toda essa construção com o simples pedinte de troca dos embrulhos de papel pardo, Eça quis (ou, pelo menos, admite o quis) denunciar a inexistência da mentira, cujo castelo se desfaz no sopro da primeira brisa temporã. É ainda fortuito, mas não já o fortuito incidental, e sim, o fortuito funcional.

E aqui chego ao último desta - o da irrelevância ética ou moral do romance de Eça.

Na célebre conferência do Cassino, profissão de fé a que respondem as primeiras obras do romancista, o escritor fora incisivo ao defender a idéia de que a Arte é o caminho para a regeneração dos costumes e de que o Realismo, com a ciência dos temperamentos e dos caracteres e o ideal de justiça e de verdade, é a sua forma de realização./são palavras suas, na reconstituição de Antonio Sério Júnior:

A arte presente atraiçoa a revolução, corrompe os costumes, de tal forma, ou se há de tornar realista ou irá até à extinção completa pela reação das consciências. O modo de a salvar é fundar o Realismo, que expõe o verdadeiro elevado às condições do belo e aspirando ao bem, - pela condenação do vício e pelo engrandecimento do trabalho e da virtude (55).

O programa é ambicioso e sedutor, mas não é fácil concilia-lo com os espíritos marcados pela faculdade de apreensão do que é apenas exterior ou manifestação para os sentidos.

Já o dissera Pinheiro Chagas, ocupando-se exatamente da conferência de Eça:

Para além do campo do microscópio dos realistas, há um vasto mundo que as lentes não alcançam: o mundo da moral, o mundo das paixões e dos afetos. Os realistas não o percebem porque não tem nem o sentimento delicado, nem a indignação das almas nobres. Sendo assim, nada sabendo dos sentimentos, nem dos afetos, deitam-se a descrever com um minuciosidade pueril os mais leves acessórios do drama, insistindo nas cadeiras e nos vestidos e nos cenários (56).

Eis aí: sem o sentimento dos afetos e apenas movido pela minúcia dos acessórios, ninguém consegue atingir o mundo moral. O romancista português, pobre analista de caracteres, por incapacidade introspectiva, foi, por sedução de exterioridades e preconceito de escola, um enamorado do sensível e do pictório. Apaixonado do pormenor fulgente e da miudeza ofuscante, pingou jóias por todas as páginas que escrever, mas em nenhuma delas conseguiu registrar a dor muda que costuma preceder a extração das gemas. Seu manto fulgurante de pedrarias esconde a nudez cicatrizada da terra.

Razão, pois, teve Machado de Assis, que já havia profligado O PRIMO BASÍLIO como obra que apenas propõe um problema de curiosidade (Luisa resgatará as cartas?), em ser ainda mais severo ao negar à sua obra, em face da ambição realista, o mais modesto alcance ético ou moral.

Se o autor, visto que o Realismo também inculca vocação social e apostólica, intentou dar no seu romance algum ensinamento ou demonstrar com ele alguma tese, força é confessar que não conseguiu, a menos de supor que a tese ou ensinamento seja isto: - A boa escolha dos fâmulos é uma condição de paz no adultério (57).

Mestre Antonio Sérgio acertou de dizer coisas semelhantes de *A Relíquia,* mas não há – creio eu – quem não sinta da ironia do pensador português a garra ainda sangrenta da estocada do gênio brasileiro:

... o certo da história é que no final da obra nos parece o Teodorico muito contente e próspero, e que a moralidade do conto se me afigura ser esta: busca sempre se rico: ou casando com um Dote (e confessando ao irmão – se ele é também chatim – que não amas a noiva, mas não o confessando a ela0, ou herdando os cabedais de uma Titi Patrocínio, por hipocrisia sustentadas com descaramento heróico (58).

E por aqui me encerro, que a jornada foi longa e não sei se sempre amena. Aos que repararem que, no curso do caminho houve mais oportunidade para a meditada restrição do que para a celebração incondicional, direi que só assim entendo comemorações como esta, motivo para estudo e revisão crítica e não para a exaltação pura e cega.

A Literatura como Ciência, ainda não é o campo próprio para exacerbação cívicas. Ou – pensando bem – talvez seja. Mas no sentido com que o Professor Alberto Machado da Rosa, açoriano de Wisconsim, pôs termo ao seu livro expressivamente intitulado *Eça, Discípulo de Machado?* (Editora Fundo de Cultura, Rio de janeiro, 1963). Como se sabe, há a tese de que uma segunda fase da obra de Eça, a que se segue à publicação de *Os Maias*, é fruto da lição de Machado de Assis. Se assim é, devemos ver na fecundação do mais luminoso artista de Portugal pelo mais profundo espírito do Brasil, o símbolo da união das duas pátrias.

NOTAS

1. *Novas Cartas Inéditas de Eça de Queirós ... a Ramalho Ortigão,* Rio de Janeiro, Alba, 1940, p. 6.
2. Eça de Queirós, Correspondência, Porto, Chardron, 1925, p. 60.
3. *Novas Cartas Inéditas* ..., p.75
4. Eça de Queirós, *Correspondências*, p. 138.
5. *Novas Cartas Inéditas* ..., p. 49

1978 – n. 626 – p. 11

LINGUAGEM DO PODER E PODER DA LINGUAGEM EM "O PRIMO BASÍLIO", "LUCÍOLA" E "TERRAS DO SEM FIM"

Ruth Silviano Brandão LOPES

1. INTRODUÇÃO

Segundo Bataille (1), o erotismo é uma forma da violência que se opõe ao mundo organizado do trabalho e das instituições. Uma das formas de ruptura da ordem instituída através do erotismo é o adultério e a prostituição.

Vamos aproximar O Primo Basílio de dois outros romances da Literatura Brasileira – Lucíola e Terras do Sem Fim – tomando como ponto de confronto esse aspecto particular. Em todos os três, há a presença de uma personagem feminina que transgride uma interdicção do código moral no plano da sexualidade, , realizando assim, uma ruptura, que supõe subversão de uma determinada ordem. Essas personagens ao mesmo tempo que agentes, tornam-se vítimas de sua própria transgressão.

Em *Lucíola* há uma dupla transgressão inicialmente quando ela rompe a lei paterna e se prostitui, em seguida quando se apaixona por Paulo, o que é uma transgressão às avessas, pois a prostituta colocado no espaço de exclusão, num mundo que se opõe à boa sociedade, teria que obedecer aos seus limites, sem tentar voltar a uma convivência à qual não tem mais direito. Luisa e Éster, de *O Primo Basílio e Terras do Sem fim* respectivamente, rompem o código moral através do adultério. Temos então a mulher diante de sua própria sexualidade, em circunstâncias conflitavas, que implicam a existência de uma lei que deve ser respeitada.

Interessa-nos estudar até que ponto, nesses romances a mulher está sujeita a um sistema moral, de que ela participa de forma passiva, na medida em que não detém a palavra, mas ao contrário é falada, repetidora de um discurso no qual não é o sujeito. Esse discurso exterior, entretanto, coloca a questão da sexualidade feminina, em uma sociedade patriarcal, em que a mulher não ocupa um lugar privilegiado. Sabendo-se que é através de linguagem que se instaura toda a forma de poder, procuraremos destacar nas narrativas algumas formas de discurso de que a mulher é vítima.

Linguagem de sedução, no nosso enfoque, enquanto relacionada com essa análise, significa tanto o discurso amoroso, feito pelo amante, como outras formas menos atraentes de sedução. Em todos os casos, o que nos importa pe a linguagem sedutora, como forma de um poder que cassa a palavra das personagens, substituindo o seu discurso reprimido pelo discurso de um outro sujeito. Sedução, assim, ganha o sentido de exercício na dominação, que instaura uma submissão de forma quase hipnótica. Nessa circunstância o discurso feminino parece natural, mas é ao contrário, mediatizado, tornando-se então, uma repetição, um discurso de segundo grau. As heroínas não expressam naturalmente sua sexualidade e, quando parecem faze-lo, isso ocorre num espaço de exclusão e culpa, pois ela feriu a boa consciência social.

Como principais formas de discurso de poder, veremos o literário, o religioso, o ideológico, que são repetidos pelas personagens em contraposição com a linguagem masculina, que o homem instaura como sujeito e não como objeto.

Segundo Shoshana Felman (2), toda prática lingüística repetitiva veicula um poder de hipnose, que induz o indivíduo a comportamentos sociais ou mentais estereotipados, através do qual ele abdica de sua subjetividade.

Inicialmente, entretanto, é importante verificar a semelhança estrutural das três narrativas *Terras do Sem Fim* inclui-se nesse esquema, se considerarmos apenas os amores de Éster e Virgílio. Lembramos que Éster é a mulher de um poderoso coronel do cacau, separada emocionalmente do marido por um enorme desnível cultural.

2. AS SEQUÊNCIAS NARRATIVAS

Os três romances têm a mesma estrutura narrativa que podemos decompor nas seguintes seqüências:

1. *O equilíbrio da vida familiar*

Decompondo-se cronologicamente as três narrativas, verificamos que tanto Luisa quanto Éster são tipos de moças burguesas preparadas para o casamento. O traço comum de sua situação conjugal é o bom desempenmho de sua função de esposa, conforme as expectativas sociais, fundadas na harmonia da vida doméstica. Lúcia, vivendo também com sua família é a filha submissa á lei paterna. Nessa primeira podemos afirmar, então, que o elemento comum é o equilíbrio da família, centrada na personagem feminina.

2. A segunda seqüência implica a ruptura desse equilíbrio, provocado pela transgressão de um interdito de ordem sexual. Lucíola, apesar de ser apresentada como vítima no romance, rompe a harmonia doméstica e simbolicamente morre como filha, substituindo seu nome de batismo, Maria da Glória para viver com outra identidade: a identidade de uma morta. Luisa e Éster, traindo a fidelidade conjugal, deixam de ser as boas esposas e passam a atrair as críticas da sociedade, tornando-se ameaçadoras da paz familiar. É importante repetir, quanto a Lucíola, que duas vezes ela rompe o equilíbrio, através da transgressão de um código moral. A primeira, como já dissemos, é a prostituição, a segunda, quando ela se apaixona por Paulo, ameaçando a família, num plano mais amplo. Criatura marginalizada, ela agora não pertence nem à sociedade de onde veio, nem à sociedade que freqüenta como cortesã, exclusiva objeto de sexualidade.
3. Na terceira seqüência está presente o rompimento da situação amorosa, vivida no espaço de interdição. Aliás, todas essas vivências implicam uma violência erótica, que se opõe á situação conjugal.
4. Na quarta seqüência temos uma degradação psíquica e física da personagem.

Lucíola morre simbolicamente, outra vez, transformando-se em Maria, como quer ser chamada, passando por um processo de despojamento que vem junto à dessexualização progressiva, até a total castidade. Éster e Luisa acabam vítimas de uma doença destruidora, que começa por debilita-la física e emocionalmente.

5. Finalmente a morte da heroína. Todas as três personagens morrem não por ação do marido ou do amante, mas, curiosamente, de uma doença.

3. A LINGUAGEM DE REPETIÇÃO

Importa-nos desenvolver, agora, a função da linguagem nos três romances. Partimos do princípio de que a linguagem tem poder de instaurar uma ordem hierárquica e, conseqüentemente temente, aquele que fala ocupa um lugar privilegiado nessa hierarquia.

Ora, nossas personagens alimentam-se emocionalmente de um tipo de fantasia que lhes é propiciada por leituras. Assim, elas se tornam, não autoras, mas reduplicadoras de uma linguagem impressa de narrativa masculinas, que lhes oferecem a vivência amorosa através da ficção.

A Luisa, por exemplo, *os homens ideais apareciam-lhe de gravata branca, nas ombreiras das salas de baile, com um magnetismo no olhar, devorados de paixão, tendo palavras* (PB, p. 16). Evidente aí, reprimido, pelo discurso de uma Outra. Podemos lembrar aqui o trabalho de Girard (3). *O desejo triangular,* onde ele mostra como o desejo pode ser mediatizado por um elemento que é externo ao sujeito, estabelecendo-se uma relação triangular, pois o desejo triangular é aquele que supõe um mediador entre o sujeito e o objeto desejado. Nesse modelo, vemos o que Girard chama de desejo através do Outro, que propõe seu ideal pelo exercício de uma influencia que se vai realizar de fora para dentro, num processo que podemos chamar de encantatório, dada a força de seu poder de modificar ou criar atitudes.

Também Éster e as moças de sua geração *no colégio sonhavam sonhos lindos, liam romances franceses, histórias de princesas, de uma vida formosa* (TSF, p. 36). Vemos, então, que as relações dessas personagens com o mundo é mediatizada pelos romances.

No caso de Lucíola, a função da leitura é alimentar, não seus sonhos, mas sua culpa. Lendo a *Dama das Camélias*, ela aí se reconhece, iniciando seu processo de autodestruição.

Não há, entretanto, referencia a leitura de narrativas femininas através de que a própria mulher falasse, revelando para si mesma o seu mundo emocional. Só através da própria palavra ela se conheceria, evidentemente.

A propósito do drama de Ernestinho, *Honra e Paixão*, sobre a heroína: *Falo sério e sou uma fera! Se enganou o marido sou pela morte* (...). *É um princípio de família* (PB, p. 44). Lembramos aqui o sonho de Luisa, em que ela condensa seu sofrimento onírica da peça de Ernestinho, quando Jorge ocupa o lugar do marido e apunhala a mulher adúltera. Construtora e inventora de seu próprio sonho, é Luisa mesma que se mata e não Jorge. Evidentemente Jorge não precisou se dar ao trabalho de matar a esposa, que se mata na medida em que já interioriza o código culpabilizante e se pune no próprio corpo através da febre nervosa que a leva á morte.

Éster também, consciente das leis da sociedade em que vivia, adquire a doença do marido quando cuida dele. Indiretamente, Horácio a mata, desde que ele é o foco de contágio de uma doença, não mortal para ele, e tornada mortal no corpo de Éster.

Vemos, então, que da palavra cassada, as personagens femininas têm a vida cassada, de tal forma elas interioriza, uma linguagem que não é a sua própria, mas uma linguagem autoritária que as reduz inconscientemente ao silêncio.

Toda a sua vida é, como vimos, construída e destruída a partir de um discurso que lhe é exterior inicialmente, para acabar sendo interiorizado. Aliás, o próprio Jorge já falava por Luisa na vida quotidiana. Tal fato torna-se evidente quando a proíbe de ver a amiga Leopoldina, encarregando Sebastião de velar por sua mulher durante sua ausência, *porque ela é assim: esquece-se, não reflexiona. É necessário que alguém a adviria, que diga: alto lá, isso não pode ser* (PB, p. 48).

Tal discurso representativo tem como exemplo o Conselheiro Acácio, que, apesar da ironia do autor, traduz uma ideologia arraigada na sociedade. Para ele existe uma esposa modelo, a mulher ideal, que se opõe àquela apresentada no drama de Ernestinho (PB, p. 307). Essa esposa modelo é a que satisfaz as expectativas da boa sociedade, em termos de mantenedora do equilíbrio doméstico.

Podemos nos referir também ao discurso religioso, que vai provocar e reativar toda uma culpa, depois da falta. É interessante lembrar-mos Luisa que, voltando-se para a religião, não consegue rezar além de formas estereotipadas: *Quereria falar a Deus, abrir-se toda a Ele, mas com que linguagem?* (PB, p. 334). Em seguida, suas tentativas recaem na lembrança de toda uma literatura religiosa piegas em que a mulher se isola e se cala (PB, p. 335).

4. A LINGUAGEM SEDUTORA AMOROSA

A sedução do conquistador processa-se também especialmente pelo poder da palavra. Seu discurso, entretanto, vai reativar aquele outro discurso da leitura romanesca, do herói das palavras sublimes, e por isso, Éster *pensava e bebia mais e bebia também as palavras do Dr. Virgilio* (TSF, p. 58). Seduzidas pelas palavras que repetem as leituras lidas da adolescência, a personagem constrói uma relação amorosa inconscientemente alimentada pela ficção.

As palavras dos amantes são duplamente poderosas, pois nelas se encontram os ecos de leituras forjadoras de seus ideais amorosos. O relato das viagens de Basílio, por exemplo, imediatamente faz Luisa reacender seus antigos desejos:

Que vida interessante a do primo Basílio – pensava – O que ele tinha visto! Se ela pudesse também fazer as suas malas, partir, admirar aspectos novos e desconhecidos, a neve nos montes, cascatas reluzentes! Como desejaria visitar os países que conhecia dos romances (...) (PB, p. 69).

É interessante acrescentar que a paixão amorosa implica uma exacerbação da auto-estima. Reduziria ao silêncio, principalmente Luisa e Éster, vêem gradativamente crescer seu narcisismo, através do discurso do amante. Entretanto, divididas entre o extase narcísico e a culpa, nossas personagens acabam por se destruir.

5. CONCLUSÃO

Nos três romances, vemos presentes os mesmos elementos estruturais. Em todos eles, a mulher, mesmo quando fala repete o discurso de um Outro e não o seu próprio. Podemos acrescentar que tais personagens só têm possibilidades de ocupar um espaço dentro da sociedade em que vivem: aquele que lhes é reservado pela expectativa criada por uma ideologia autoritária e patriarca. A nenhuma delas é possível sair de seu espaço fechado para investir seu desejo e suas pulsões num mundo mais amplo do trabalho e da realização pessoal. Cabe-nos acrescentar que, repetidoras de um discurso alheio, essas heroínas são também curiosamente, criaturas criadas por autores masculinos que falam por elas.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BATAILLE, G. *L´érotisme.*Paris Union Genèrale d´Editions, 1975.
2. FELMAN, S. Ilusion réaliste et repetion romanesque. Comunication du 10 novembro de 1972 au Colloque de Sociocritique de Toronto.

GIRARD, R. Le désir triangulaire. In: *Mensonge romantique et veritè romanesque*. Paris, Grasset, 1961.

1978 – n. 629 – p. 8

Centenário de lançamento de "O Primo Basílio"
A Dessublimação repressiva em O Primo Basílio e Caetés

Lauro Belchior MENDES

I – Pressupostos

É difícil estabelecer comparações entre obras distantes no tempo e no espaço, como *O Primo Basílio* (1) e *Caetés* (2). Não se pode jamais desconhecer a importância do momento histórico na produção de uma obra literária. Só esta observação bastaria para colocar pontos de afastamento entre os dois romance. De um lado estaria a pequena burguesia lisboeta de fins de século passado, e do outro, a acanhada sociedade de Palmeira dos Índios, da terceira década deste século. Cada sociedade com seus problemas típicos que, acredito, apenas na superfície podem se assemelhar. A dificuldade torna-se maior, quando se trata de comparar um escritor em pleno domínio da escrita e da técnica narrativa – como é o caso de Eça de Queirós – com outro escritor estreando seu primeiro romance, ainda inseguro – como é o caso de Graciliano Ramos. Antonio Candido chega mesmo a firmar que *Caetés* é um *deliberado preâmbulo; um exercício de técnica literária mediante o qual pôde (Graciliano) aparelhar-se para os grandes livros posteriores.* (3) E nesse exercício preparatório, é inegável a influência de Eça de Queirós: *os jantares magistrais* que se oferecem como *modelos* (4) a Graciliano Ramos, pormenores de frases (5) e o gosto pelo naturalismo (6).

Uma vez colocada essas observações, gostaria de declarar que não tenho a intenção de apresentar a minha leitura dos dois romances como análises conclusivas, acabadas, mas sim como pontos a serem verificados e discutidos, para uma análise posterior. O ponto máximo de união entre as duas obras creio que esteja na representação de uma concepção repressiva da sexualidade e o conseqüente endosso dessa moral do sexo, característica de nossa cultura. Este trabalho se concentrará na leitura de *Caetés* e procurará demonstrar de que forma essa moral coincide com a moral de *O Primo Basílio.*

II – Caetés

Todo mundo de *Caetés* nos é revelado por João Valério, o narrador. Trata-se de personagem medíocre, escriturário da firma Teixeira & Irmão, que aspira a escrever um romance sobre índios Caetés, e a libertar-se de sua condição social. Entretanto João Valério não trabalha ativamente no sentido de realizar essa libertação. Seu comportamento diante da sociedade é passivo e é através de um possível casamento com mulheres ricas – Luísa, Marta Varejão, a Teixeira – que o narrador vê a possibilidade de sua ascensão social. Todo as personagens, todos os fatos são trazidos à escrita pelo narrador-personagem, com sua quase ausência de senso crítico, o que limita assim a possibilidade de um conhecimento mais profundo do universo humano do romance. Como bem observa Letícia Malard, *Duas ou três palavras contundentes e depreciativas bastam para formar a opinião que tem das pessoas de sua convivência. Rancoroso e injusto com os endinheirados, passa o tempo a subestimá-los e a subestimar-se a conflitos que não o levam a objetivo algum.* (7). Todo o pequeno universo de Palmeira, dos índios- o patrão, a mulher do patrão, o irmão do patrão, o advogado, o

médico, o vigário, as velhas beatas, as moças solteiras, a dona da pensão, a polícia, as festas provincianas, os comentários maliciosos, etc. – tudo é visto através da ótica desse narrador imaturo , como personagem e como senhor do discurso. A narrativa se inicia com o narrador quebrando as barreiras da distância social e infringindo o código da moral vigente: o patrão doente recolhe-se ao quarto, João Valério dispõe-se a ir embora, mas Luísa quer mostrar-lhe uma passagem do livro. Em resposta, o rapaz dá-lhe *dois beijos na cachaço* (8). Luísa assume um comportamento ambíguo, reagindo por um choro passivo e convidado o empregado a se retirar. O herói se enche de sentimento de culpa, chega a considerar-se um *animal estúpido e lúbrico* (9) e sente medo diante da possibilidade de escândalo que se faria, caso Luísa relatasse o acontecimento ao marido. Isso não acontece, entretanto. A heroína continua lendo seus romances, tocando piano e guardando segredo. É interessante observar a ingenuidade e os preconceitos do narrador não contavam com essa atitude. A relação é bastante clara e reflete a moral cultural – o homem é um animal lúbrico e a mulher, um anjo e pureza:

> *Compreendi a razão porque Luísa não confessou ao marido minha temeridade, Uma criatura como ela não agravaria nunca o sofrimento alheio. (10)*

As duas personagens só voltam a dialogar no capítulo 10. João Valério agora tem a certeza do silêncio da mulher, que se mostra penalizada em relação a ele. Confessa-se um canalha e percebe lágrimas em relação a ele. Confessa-se um canalha e percebe lágrimas nos olhos de Luísa. Novamente essas lágrimas são ambíguas, pois, ao ouvir de João Valério a confissão de que a amava, Luísa, que poderia ter afastado, a oportunidade do diálogo, estrategicamente se enche de pudor e se condena:

> *Fiz mal de ouvir essas loucuras (11).*

No capítulo 19, contudo, Adrião, o marido viaja à capital e o conflito será resolvido. Toda a iniciativa amorosa pertence a João Valério, enquanto Luísa procura mostrar-se resistente, oferecendo-lhe motivos racionais que a impedem de relacionar-se amorosamente com ele. Suas palavras são anuladas, porém, pelas lágrimas. E a partir desse momento, consuma-se o adultério. O narrador se empenha em destruir qualquer hipótese de amor. A ligação para ele passa a ser meramente sexual:

> *Não lhe cai aos pés com uma devoção mais ou menos fingida . A felicidade perfeita a que aspirei, sem poder concebê-la, rapidamente se desfez no meu espírito. Livre dos atributos que lhe empreste, Luísa pareceu-me tal qual era, uma criatura sensível que, tendo necessidade de amar, me preferira ao Dr. Liberato e ao Pinheiro, os indivíduos moços que freqüentavam a casa dela. (12)*

Os preconceitos do narrador o impedem de reconhecer qualquer sentimento mais profundo nessa ligação. Casada com um velho doente, é natural que Luísa o deseje. Em vez de amor, uma aventura em que ele, João Valério, participa como objeto sexual, cuja finalidade é satisfazer os desejos da parceira. Mas, repito, sua visão está eivada de preconceitos, chegando a afirmar que Luísa *não se envergonha do que faz* (13), como se, diante dele, ela tivesse a obrigação de se envergonhar. Na verdade, João Valério não faz nenhum esforço no sentido de compreender os sentimentos da amante. A narrativa destrói a individualidade da protagonista, em detrimento do endosso da moral do adultério, quanto à responsabilidade feminina. Esse fato se mantém, mesmo quando a relação se torna pública pela carta anônima e pelo suicídio de Adrião. O narrador se sente culpado pela morte do patrão, mas não se preocupa com Luísa, que seria mais culpada do que ele. Somente dois meses após o suicídio,

João Valério toma a resolução de procurá-la. Essa resolução não é ato pessoal, mas antes influência de Isidoro Pinheiro, que declara ser obrigação casar-se com Luísa. Depois de várias tentativas, consegue um entrevista com a viúva. Esse último diálogo é fundamental para a compreensão psicológica das duas personagens:

- Vim aqui... arrisquei.
- Vem aqui sempre, atalhou ela. Não tenho querido recebê-lo.
Emendou:
- Não tenho podido. É verdade: não posso.
Mordi os beiços. E, para acabar depressa:
- O que eu queria era declara que me considero obrigado... moralmente obrigado...
Ela estremeceu, encarou-me:
- Obrigado a quê, João Valério? A casar comigo?
- A acolher qualquer resolução sua, respondi timidamente. Supus... compreende. Não sei... Todos os dias me preparava para vir.
- E vem depois de dois meses, João Valério?
- Que havia de fazer. Um golpe, um abalo tão grande... E tive acanhamento. É natural. Se foi por isso que me fechou a porta por uma semana...
- Não, disse ela erguendo-se. Não precisa justificar-se. (13)

Como se pode notar, Luísa se mostra mais forte que João Valério. Essa superioridade, entretanto, é aparente. Na verdade Luísa não se apossa do discurso para mostrar sua superioridade, mas somente para colocar o ponto que a covardia de João Valério impede de colocar:

Eu estava com algum escrúpulo, continuou Luísa. Talvez o Valério ainda fosse o mesmo. Estou agora tranqüila. Nenhum de nós sente nada, e o Valério finge tristeza. Para que mentir? (14)

Ao narrador parece interessar a cristalização do comportamento ambíguo de Luísa, pois, ao retirar-se, percebe que ela *soluçava, caída por cima do piano.* Novamente as palavras significariam o oposto das palavras? Pelo menos é o que parece sugerir o narrador. A *fortaleza* de Luísa não lhe dá o direito de escolher o seu parceiro. Seu comportamento é semelhante ao comum das mulheres de sua cultura, conformando-se com a fatalidade de sua solidão. Com a morte de Adrião, João Valério se arruma na vida, passando a sócio da firma. Abandona o projeto do romance que escrevia e planeja casar-se com a Teixeira. Numa tentativa de auto-análise, a narrativa termina com a identificação bárbara do narrador com os antropófagos que seriam a matéria de sua criação frustrada. Noutras palavras, o projeto de ficção se encontra com a ficção consumada.

III – O Primo Basílio e Caetés

Não se pode afirmar que haja correspondência de personagem . Fazer uma afirmação como essa seria destruir o romance de Graciliano Ramos, que, embora não seja nenhuma obra-prima, não deixa de anunciar o grande escritor de *São Bernardo, Angústia e Vidas Secas.* Há situações que se correspondem e personagens que se assemelham em vários aspectos, inclusive, nos casos das heroínas, no nome próprio. Creio, entretanto, que esses fatos são os menos importantes e que a proximidade entre as duas obras se inscreva mais na área da cultura, do que na possibilidade de influência. É a concepção da moral diante do adultério que estabelece semelhança: os dois romances falam de crime e castigo.

Em *O Primo Basílio*, a figura de Luísa concentra toda a atenção da narrativa. Jovem e bonita, casada com marido jovem e de boa posição social, não há no interior da protagonista nenhum motivo que justifique o seu adultério. *Um títere* como reclamava Machado de Assis (15), Luísa se entrega a Basílio puerilmente, como se tratasse apenas de uma brincadeira que só lhe dissesse respeito, desligada da sociedade e que não tivesse maiores conseqüências. A sua irresponsabilidade está vinculada a educação de princípios morais hipócritas e ao excesso de leitura romântica decadente. Da mesma forma que se torna amante de Basílio, aceita o despotismo de Juliana. Eça de Queirós procura inocentá-la, na medida em que coloca os móveis de sua debilidade moral fora de seu próprio ser Luísa é vítima da maldade humana que a aniquila, representada pelos dois monstros sociais e morais - o cinismo de Basílio e a ambição frustrada de Juliana. Embora vítima, Luísa não deixa de ser culpada, pois viola a interdição máxima dentro do código moral vigente – a lei da fidelidade conjugal da esposa. Dessa forma, agredida a interdição, ela pagará o seu crime com a morte: a sua frágil psicologia sucumbe, quando Jorge toma conhecimento da traição.

Em *Caetés,* conforme já se observou, a narrativa se concentra em João Valério, personagem-narrador. A situação é diferente de *Oprimo Basílio*, de onde o narrador se apossa de todos os meandros da narrativa com seu olho onipotente que consegue devassar, até mesmo o olho mágico de Juliana. No romance de Graciliano Ramos, a onisciência se dilui inteiramente na mediocridade discursiva de João Valério. Muito pouco é revelado de Luísa e este muito pouco, mesmo assim, se encontra comprometido pela impressão do narrador: o que se revela não é Luísa, mas um certo sentimento de Luísa. Ao longo da narrativa percebe-se que as lágrimas da protagonista significam mais que um mero recurso de exploração sentimental, momento em que teria que romper o círculo de sua passividade cultura; Luísa recua e chora. Tal fato já se apresenta na primeira página do romance, após os dois primeiros beijos , quando assume a fidelidade imposta e, chorando, afasta João Valério. Da mesma forma, ao ouvir suas explicações, no capítulo 10, ela se retira quase *sufocada.* No diálogo decisivo para a realização do adultério, quando o silêncio pesa sobre os dois e o herói pede a Luísa que fale, é entre lágrimas que esta lhe responde a não dizer nada. Entretanto, uma vez consumado o adultério, o narrador sente que a mulher é mais forte que ele: ela não se arrepende do que fez, nem tem disposição para sacrificar-se para agradar aos outros, mostrando-se sempre disposta a agüentar as conseqüências. Essas qualidades de caráter de Luísa aborrecem a João Valério, que mantém, por algum tempo, o relacionamento apenas por desejo e covardia:

Luísa já não era a santa que imaginei. Tinha descido. Mas, quando estava alguns dias sem ver, eu descobria nela todas as perfeições. (16)

Percebendo que Luísa não adota o comportamento tradicional da mulher, e que pode ameaçar sua autonomia masculina, João Valério, gradativamente, via perdendo seu interesse pela aventura, desprezando a amante. Decresce o desejo, chegando mesmo a um estado de afânise, após a morte de Adrião, que, paradoxalmente, lhe é positiva em todos os sentido: ascendo socialmente e rompe, em definitivo, com Luísa. Talvez o fato mas importante, na elaboração do retrato da passividade feminina imposta pela cultura, seja a incapacidade da heroína assumir a palavra para falar de si mesma e de suas necessidades. No último diálogo, já consciente da fraqueza moral de João Valério e decepcionada, Luísa chora e silencia. Como se procurou mostrar, Luísa parece querer romper o círculo de sua passividade. A estrutura social, entretanto, não permite que tal fato aconteça. A última notícia que se dá de Luísa é que ela também se tornou sócia da casa, mas sócia comanditária. Os diretores são João Valério e Vitorino. A passividade de Luísa, ou melhor, da mulher nas relações comerciais, reduplica, portanto, sua passividade na evolução e no rompimento da relação amorosa.

Nos dois romances, representa-se a sociedade patriarcal e reacionária, onde inevitavelmente é reservado à mulher o papel de sombra silenciosa ou mero acessório. Com as duas Luísas acontece aquilo que, em *Eros e Civilização (17),* Marcuse chamou dessublimação repressiva: a aparente liberação da sexualidade, conduzindo a uma repressão mais violenta da mesma. Assim, as duas heroínas, aparentemente liberam do tabu da moral conjugal, mas, na realidade, sofrem uma repressão tão violenta que culmine na sua condenação: a Luísa de *O Primo Basílio* é condenada à morte e à de *Caetés*, à perda total da palavra e à solidão.

NOTAS

1. QUEIRÓS, Eça de - *O Primo Basílio,* Lello & Irmão Editores, Porto, 1950.
2. RAMOS, Graciliano - *Caetés,* Livraria Martins Editora, 7ª. Edição de *Caetés, 1965.*
3. CANDIDO, Antonio – *Ficção e Confissão,* estudo introdutório a 7ª edição de *Caetés,* p.11.
4. Idem, p. 15
5. Idem, ibidem.
6. Idem, p. 17
7. MALARD, Letícia – *Vidas Secas – Introdução a Graciliano Ramos,* tese mimeografada, UFMG, 1972, p.19.
8. RAMOS, Graciliano – Op. Cit., p. 75
9. Idem, ibidem.
10. Idem, p. 118
11. Idem, p. 120
12. Idem, pp.189 e 190
13. Idem, p. 250
14. Idem, p. 251
15. ASSIS, Machado de - *Crítica Literária,* W. M. Jackson Editores, Rio, São Paulo, Porto Alegre, 1946, p. 165
16. RAMOS, Graciliano – Op. Cit., p. 201
17. MARCUSE, Hebert - *Eros e Civilização,* tradução de Álvaro Cabral, Zahar Editores, Rio, 1968

(Lauro Belchior Mendes é Mestre em Literatura Brasileira e Professor da mesma disciplina na FALE – UFMG)

1978 – n. 632 – p. 8-9

Eça de Queirós e Graciliano Ramos

Letícia MALARD

(EXPOSIÇÃO APRESENTADA NO CURSO SOBRE **INTERTEXTUALIDADE**, PROMOVIDO PELAS **AMIGAS DA CULTURA**, BELO HORIZONTE, SETEMBRO, 1978)

Uma das perspectivas mais em voga nos estudos contemporâneos de Literatura é a intertextualidade, isto é, o diálogo que os textos estabelecem entre si, iluminando-se mutuamente, e por isso, enriquecendo o campo de pesquisas do conhecimento de uma das formas de produtividade social - a Literatura. Não pretendemos expor e discutir as teorias da intertextualidade, que, numa visão moderna, remontam a Curtius, no estabelecimento dos *topoi* – imagens e figuras que se presentificam através dos tempos em muitos textos, e que vão sendo trabalhados pelos escritores, de acordo com o contexto histótico-social e com a concepção de escrita literária das diferentes épocas. Contemporaneamente, temos à nossa disposição as construções teóricas de Todorov e Kristeva, as quais partindo de afirmativas não tão óbvias como se pode pensar, demonstram que todo texto construído se remete a outros textos anteriores – consciente ou inconscientemente – não importa – pois a escrita é um fazer, um trabalho que parte de um fazer, de um trabalho anterior. Em última instância, coloca-se em xeque a teoria do gênio, da inspiração, da originalidade absoluta em matéria literária.

Isso posto, vamos trabalhar com dois romances: *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós e *Caetés* (1933) de Graciliano Ramos, procurando mostrar, dentro dos limites que esse trabalho nos impõe, em que níveis e através de quais expedientes se faz o diálogo intertextual, ou melhor dizendo, a maneira como Graciliano leu/releu Eça em seu primeiro romance.

O primeiro crítico a observar a proximidades parece ter sido Antonio Candido, em *Ficção e Confissão*, chamando a atenção, em algumas linhas de seu estudo sobre os romances de Graciliano Ramos, para o fato de o escritor alagoano lembrar o ficcionista português na pintura de cenas familiares de serões e jantares, constantes no *Maias* e n'*A Ilustre casa de Ramires,* bem como no gosto pelo pormenor descritivo e na utilização pormenores fraseológicos. Remanescentemente, e numa perspectiva diversa do que propomos enfocar, Lauro Belchior Mendes aproxima os dois romances, por semelhanças e diferenças em sua globalidade em mesa redonda na Faculdade de Letras da UFMG, transformada em artigos para a publicação nos próximos dias.

A aproximação que pretendemos fazer estará centrada sobretudo nas semelhanças entre os romances, partindo do pressuposto que Gracilianbo foi leitor atento de Eça e por ele influenciado, como o foram os seus contemporâneos e os primeiros modernistas, no Brasil e em Portugal.

Comecemos pela rememoração sumarizada dos enredos: *O Primo Basílio:* Luísa e Jorge, casal da pequena burguesia lisboeta da década e setenta do século passado, vivem felizes, sem filhos, cercados de amigos freqüentadores da casa: o Conselheiro Acácio, representante do poder político vigente, o médico Julião, Felicidade, uma rica fidalga e Sebastião. Por questões profissionais, Jorge, engenheiro, precisa ausentar-se de Lisboa por muitos dias. Sua viagem coincide com a chegada de Basílio, primo de Luísa, de quem fora outrora namorado, tendo rompido o namoro no Brasil, para onde viera em busca de

enriquecimento. Agora rico Basílio retorna a Portugal e torna-se amante de Luísa, envolvendo-a aos poucos na sua própria casa e finalmente alugando um quarto em bairro distante para os encontros. A prima deixa-se pelo refinamento do rapaz, solteiro e experimentado nos prazeres de Paris. Jorge ausente, as relações amorosas em franco processo, até que a criada Juliana apanha no lixo cartas que a patroa escrevera ao amante. Revoltada por sua condição, ela ameaça entregar as cartas ao marido, caso não pagassem por elas boa quantia. Basílio recusa, parte para Paris. O marido volta. Luísa tenta vários expedientes para conseguir o dinheiro, inutilmente, e se submete à humilhação de prestar todos os serviços da criada, até relatar tudo a Sebastião. Este consegue reaver as correspondências, e a criada morre do coração. Esses episódios levam Luísa à doença e Basílio a escreve-lhe sobre o assunto. Quem recebe esta carta é Jorge, que tudo descobre e perdoa. Luísa não resiste ao novo golpe e morre.

Caetés: João Valério, o narrador, é escriturário da firma de Adrião e Vitorioso, o primeiro muito doente e mais velho que sua mulher, também Luísa. Logo no início da narrativa, Valério a beija de forma surpreendente, ela se revolta. Adrião faz uma viagem à capital. Luísa e Valério tornam-se amantes. A residência do casal é freqüentada por amigos, em reuniões sociais; O deputado e advogado Evaristo Barroca, o padre Alanásio, a rica Engrácia, o tabelião Miranda Nazaré, moças de família e outras pessoas de certa influência no lugarejo de Palmeira dos Índios. Os amantes prosseguem em suas relações amorosas furtivas, causando mexericos na cidade. Além de escriturário, Valério tem pretensões de escritor, e, com dificuldade, tenta escrever um romance sobre os índios caetés. Uma carta anônima denuncia ao marido o adultério, levando-o ao suicídio. Para levar a honra, o amante propõe casamento à viúva e é recusado. Acaba como sócio da firma, sua intenção implica desde o início, e o abandona a produção do romance *Caetés.*

Esses resumos não substituem, evidentemente, a leitura dos textos, m,as nos parecem suficientes para estabelecer sua intertextualidade jogando com os dados que selecionamos:

1. *O background da motivação composicional*

Paralelamente ao romance de Eça, a personagem Enestinho, teatrólogo, escreve uma peça para imediata apresentação. Possui uma dúvida: trata-se de um caso de adultério e não se sabe se, ao final, deve perdoara ou punir a culpada com a morte. Acaba por perdoá-la , desfecho que coincide com o da estória narrada.

Paralelamente à estória de Valério, narrada por ele mesmo, escreve a história dos *Caetés.* Como pouco sabia a respeito desses silvícolas, transpõe para a sua história personagens com quem convive no próprio romance. Acaba por concluir que ele mesmo é um caeté com tinturas de civilização. A vida dos índios é tomada como metáfora da vida dos habitantes de Palmeira dos Índios.

Daí se pode concluir que tanto Eça quanto Graciliano trabalham o romance em dois níveis de realidade:

Realidade1 – o reflexo da realidade circundante: as personagens da vida se refletem no romance.

Realidade 2 – o reflexo da realidade, já transformado em arte, em outra arte que o romance trabalha: as personagens do romance se refletem em outra obra de arte que o romance cria: o teatro e o romance histórico, respectivamente, que são formas literárias que mais se aproximam da realidade circundante: a imitação da vida por personagens de carne e osso num palco, no primeiro caso, é a reprodução documentada do passado vivido, no segundo. Entendemos que esse expediente de técnica narrativa tem a finalidade de confirmar

a verossimilhança não só da arte com a vida, como reza a tradição desde os gregos, mas também da vida como arte, encerrando essa última como forma de conhecimento.

2. *Condições para a existência do adultério e suas conseqüências*

Os procedimentos são os mesmos nos dois romances:

2.1. Freqüência, à casa da mulher, de um homem solteiro, portanto descompromissado do matrimônio, e de aparência física superior à do marido: Adrião é velho e manco; Jorge não é interessante; Valério é louro de olhos azuis, jovem; Basílio sabe vestir-se e é aristocrata.

2.2. O homem solteiro está em relação de dependência do casal: parentesco (primo da mulher / primo torto do marido); economia (empregado do marido).

2.3. O envolvimento da mulher se dá em sua própria casa, através de um beijo roubado e sugerido pela música: a cena se dá junto de um piano.

2.4. A queda da mulher é devido à ausência do marido em viagem, sugerindo a solidão e o abandono como legitimadores da aceitação amorosa.

2.5. Ausência de amor *verdadeiro* da parte dos amantes e adulteras, e presença de amor *verdadeiro* da parte dos maridos, que são fiéis.

2.6. Mexericos de personagens conhecidas.

2.7. O traído toma conhecimento da traição por uma carta.

2.8 Autopunição de um dos cônjuges: morte da mulher por febre nervosa, doença de caráter psíquico, em *O Primo Basílio*; morte do marido por suicídio, em *Caetés.*

2.9. Impunidade dos homens amantes.

Do exposto, e esquematicamente, embora reconhecendo a necessidade de aprofundamento dessas correlações no nível paradigmático, pode-se concluir que o homem é o conquistador, que se aproveita da fragilidade e do contexto psicológico favorável da mulher casada, para seduzi-la diabolicamente. Esse posicionamento ideológico é contraditório na medida em que o mal não é punido, o criminoso sai incólume do adultério. Nada acontece com Basílio, grande vitorioso como já demonstramos em outro escrito. Valério obtém o prêmio de substituir o marido de Luís na firma.

Observe-se também que o crime é denunciado pela palavra escrita. Em termos de realidade, ela dá segurança e idoneidade ao ato praticado, o que vem confirmar o poder da escrita em nossa civilização, o poder do documento e o crédito de que é merecedor.

3. O poder econômico na infra-estrutura do adultério

O Basílio é o representante do poder econômico estabelecido. Por ser rico e viver no luxo das grandes capitais européias, encontra fácil receptividade em Luísa, que, deformada por leituras românticas, sonha viver com ele num mundo diferente, não burguês, aqui sinônimos de sem horizonte. O primo poderia proporcionar-lhe tudo aquilo que o marido não podia, simples empregado, apesar de engenheiro. Valério é pobre, mas deseja a ascensão sócio-econômica. Ao conquistar a mulher do patrão, de quem ganhava baixo salário para pagar a pensão em que morava, está destruindo-o como representante do poder econômico opressor. Paralelamente ao caso com a amante, sonha casar-se com uma das poucas herdeiras da cidadezinha. Com a morte de Adrião, não se casa com a viúva, passa a sócio da Teixeira & Irmão e tem planos de casar-se com uma moça rica, a Teixeira.

4. O espelhamento das personagens

Elas se constelam à roda do triângulo amoroso e representam os diferentes tipos da sociedade que os romancistas pretendem retratar, nas diferentes camadas da superestrutura:

4. 1. A falsa intelectualidade, isto é, indivíduos que se consideram escritores e vivem da impossibilidade ou da dificuldade da criação literária ou ainda da sua baixa qualidade. Em Eça – Ernestinho e o amante de Leopoldina; em Graciliano, Valério, Barroca e Atanásio.

4. 2. A política negativa, de interesses pessoais, que se sustenta pelo abuso da retórica, no discurso vazio de idéias recheado de lugares comuns rebuscados. Ilustram-na a Acácio e Barroca.

4. 3. A beatice aliada à riqueza, nas figuras femininas: é o caso de Felicidade e Encrácia.

4. 4. A ciência (Medicina) em questionamento, representado por Julião e Liberato.

4. 5. A erudição duvidosa mas necessária para a manutenção do *status* social e/ou profissional: novamente Acácio, Barroca e Atanásio, entre outros.

4. 6. A influência das leituras no comportamento feminino: as mulheres de ambos os romances lêem romances importados, admirando as heroínas estrangeiras, fugindo pela imaginação para um espaço utópico.

5. O ritual do fago

Acreditamos que o diálogo das duas narrativas se estabelece mais estreitamente no nível do *ato de comer*, que designamos de *fago*, elemento do grego que aparece sob a forma de *fagia* em nosso vocabulário. De Eça, o escritor alagoano tirou o seu jantar em comemoração ao aniversário de Vitorino, calcado, consciente ou inconscientemente pouco importa, repetimos. É um expediente narrativo utilizado para que as personagens exponham suas idéias, troquem opiniões a respeito dos assuntos do momento, discutam política, religião, filosofia, enfim se revelem dentro ou fora da ideologia dominante. Tenhamos, então, presentes os dois jantares. O de Eça é comemorativo de uma comenda com a qual o Conselheiro Acácio foi agraciado pelo poder real.

Ao dar entrada aos convidados em sua sala, diz Acácio ao anfitrião:

- *Não esperem o festim de Lúculo: é apenas um modesto passadio dum humilde filósofo.*

Compara-se com o que diz Barroca ao ser introduzido na sala de Vitorino:

- *Nunca entro aqui sem evocar aqueles homens antigos, aqueles barões austero da conquista, os precursores da raça.* E comenta o narrador: P*alanvrório reles e postiço, de dar engulios.*

A marca dessas falas é a retórica. Lúculo, famoso general romano por seus banquetes, é o elemento de comparação que o Conselheiro usa para si, pela negação, oposto a *filósofo* (humilde), qualidade que assume. Ora, a narrativa de Eça demonstra exatamente a falsa intelectualidade de Acácio, que conserva intactos os livros de sua biblioteca. A fala de Barroca também acarreta ambigüidade por parte dos ouvintes: o Pe. Atanásio pensa que ele se refere a Abraão ou Jacó, que vestiam saia e comiam gafanhotos. O Miranda não aceita o dito do Barroca, associando esses varões aos fazendeiros, que cortam a carne a facão e o osso com o pau de bater couro. Concluem pela diferença daquele jantar, ritual de civilizados. Já aproximamos o conselheiro e o advogado pela retórica. Conseqüentemente, suas falas convergem para um mesmo significado: o anfitrião se identifica a um homem antigo, conquistador/general – seja Lúculo ou Lusitano colonizador das terras de Santa Cruz. Por outro lado, em ambas as falas substitui-se o primitivismo pela civilização; general não é congruente com filósofo, assim como precursor da raça não é congruente com Abraão nem

com fazendeiro. Não nos esqueçamos de que Acácio é um conselheiro e Vitorino um comerciante.

A segunda seqüência dos jantares focaliza os pratos. No de Eça, eles se definem, os comensais são convocados a optarem por esse ou aquele através de comentários. No decorrer do ritual, entremeando os diálogos, o narrador vai apontando quem está comendo o quê e como. O jantar de Graciliano é mais modesto, coisa que não anula o diálogo intertextual. Simplesmente procura uma adequação ao contexto social, sem o refinamento do lisboeta:

Serviram um prato que não pude saber se era peixe ou carne, fatias desenxabidas em molho branco. Indefinição absurda. Acrescente-se o fato de que o narrador compareceu ali a contragosto e, além do mais, encontrou Luísa amuada. Essa situação irá levá-lo, mais adiante, a atacar a democracia, exclusivamente devido a seu mau-humor. A fim de suprir a ambigüidade dos objetos do ritual (pratos), o entremeio dos diálogos se faz pela utilização dos copos, do beber, ao contrário do texto de Eça, que revela apenas o comer, segundo vimos.

Passemos agora à conversação, que gira em torno de política e religião, e que pode ser assim vista esquematicamente:

Em *O Primo Basílio*:

O Conselheiro Acácio inicia a conversa e expressa as seguintes idéias: Liberalismo político e religião se combinam; a religião só é necessária para as classes inferiores, impedindo os crimes; certas doutrinas religiosas não são propriamente doutrinas, mas táticas do partido reacionário, quer dizer, não liberal.

Como se percebe, ele pratica a defesa do sistema político que representa, a monarquia constitucionalista e liberal. Confirma um tipo falso de liberalismo, pois o verdadeiro prega oportunidades iguais para todos e esse discrimina por classes a necessidade religiosa.

Julião deseja a Revolução e sente nojo do País, agride a religião, prega o extermínio da classe dominante e vê só gente ordinária no governo.

Nega, portanto, o liberalismo por não vê-lo exercido.

Jorge e Sebastião participam da conversação para manifestarem, o primeiro contra a existência do céu, incompatível com a Matemática; o segundo, contra o baixo salário dos operários e a falta de escolas.

Em *Caetés*:

O deputado Barroca, dono da retórica como Acácio, também é o iniciador da conversa. A sã política é filha da moral e da razão. A liberdade só se atinge pelas seguintes etapas: esclarecimento das massas com o ensino obrigatório, que elegerão um governo de elite de gênio, que estabelecerá democracia verdadeira.

Vê-se que ele confirma um tipo falso de liberdade, pois o verdadeiro prega um governo de maioria trabalhadora, não de minoria indigente.

Miranda Nazaré acusa de *da pedra lascada* as idéias do Barroca, mas também defende uma posição reacionária-irônica: afirma que a liberdade é pilhéria, pois sempre se governou pela força, o povo admira os cangaceiros, a instrução e a religião são inúteis ao povo.

Nega, portanto, a liberdade, por não vê-la exercida.

Castro e Atanásio se manifestam no sentido de acharem que a religião é o essencial, sem argumentos no primeiro e com argumentos confusos no segundo.

As semelhanças se estabelecem com exatidão, respeitados, é claro, os contextos de cada um dos romances:

As personagens sustentadas pela retórica e inseridas no contexto político vigente, defendem o liberalismo/liberdade através de conceituações ideológicas e, em conseqüência, o tipo de democracia a que elas conduzem.

As personagens que se colocam em contradição com as anteriores – Julião e Nazaré, opinam também ideologicamente, mas à margem de construções teóricas, e dentro de uma

observação direta e analítica da realidade, no que pese a visão um tanto distorcida dessa realidade.

Quanto ao papel da religião, ele se comporta de forma semelhante nos dois jantares: ela é funcional, estabilizadora de elementos da super-estrutura (estatística de crimes), quando se discriminam as classes sociais (a dominante não precisa dela); ou não é funcional porque nada tem a ver com o poder político.

A penúltima seqüência das que estamos analisando desses jantares, constitui comentário a respeito dos assuntos neles tratados: eruditos, na opinião do Conselheiro; filosóficos, na do Castro e de Adrião, magníficos.

Finalmente, a última parte do ritual – o brinde. Em honra de Acácio, todos bebem à monarquia liberal, inclusive os que a atacaram. O rito precisava ser cumprido a qualquer custo.

Mas a arte de Graciliano Ramos, aqui, rompe com o ritual e revela também a ruptura, no subjacente a seu texto, com o texto de Eça; neste, as personagens, fina flor da burguesia e da pequena-burguesia lisboeta, possuem um discurso seguro, sabem o que falam e porque falam no nível do consciente, discurso enformado por *background* cultural que permite o argumento e o contra-argumento, que mantêm o poder sobre a palavra. Contudo, os sertanejos de Palmeira dos índios não possuem a segurança de seu discurso, não manejam a palavra em todo o seu poder. Utilizam o mesmo código, mas não dispõem do instrumento necessário para o seu uso conveniente, não possuem assunto. Isso é sentido claramente na construção do diálogo através de frases curtas e de frases longas sincopadas ou truncadas, como as do Padre Atanásio. Daí ser esse discurso vazio, que transforma também o jantar num jantar vazio (os pratos não são identificados). E o esvaziamento do ritual se completa com o esquecimento do brinde:

- *Vejam que desgraça, veio dizer-me Isidoro. Não fiz o brinde, ninguém fez brinde, Tanta lorota e esqueceram o essencial.*

Estudo apresentado no curso sobre intertextualidade*, promovido pelas* Amigas da Cultura*, Belo Horizonte, setembro/78.*

1978 – n. 634 – p. 8-9

O Primo Basílio e a Literatura Inglesa

Ivan LINKLATER

Aimara Cunha REZENDE

Para se estabelecer uma relação entre *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz, e a Literatura Realista inglesa, faz-se mister uma colocação de *realismo* e *naturalismo*, no Continente e na Ilha Britânica. A tradição inglesa de liberdade de pensamento tem sido, sempre, responsável por imenso manancial de idéias novas; e essa liberdade mesma, juntamente com uma literatura nativa de alto valor, foi menos conducente à necessidade de reformas radicais, contrariamente ao que acontecia no Continente. Além disso, o romance inglês é, em essência, o produto de uma cultura protestante. A maioria dos romancistas estava preparada para aceitar o senso comum de como as coisas são e o que são, senso esse que controla a observação e o julgamento habituais de sua época – as conclusões conscientes e comuns quanto às coisas e seus valores, que muitos julgam ser suas próprias conclusões, cuidadosamente pensadas; assim sendo, na Inglaterra, o escritor sempre se sentiu participante da comunidade para a qual escreve; e aceita, analisa e vê além dos sistemas de valores de seu tempo. Ele tem tentado *manter um espelho à altura da natureza* e mostrar sua época.

Ao mesmo tempo, tem sido comum buscarem-se normas de comportamento que se repartem, essencialmente, com os leitores. São os britânicos romancistas de maneiras; queremos definir, assim, os gestos e os modos de ser estabelecidos por uma sociedade, a fim de expressar atitudes morais; maneiras, nesse sentido, seriam manifestações morais exteriores e visíveis. Realidade e imaginação se fundem num microcosmo em que homem e ambiente se reconciliam, e em que o romancista retrata os aspectos que ele considera significativos do real; sua *realidade* consiste, exatamente, na fusão e no equilíbrio entre real e fantasia.

O romance tornou-se a forma literária dominante no século, trabalhando um campo que o poeta havia cessado de explorar – a relação entre imaginação individual e os problemas e complicações da sociedade. Essa conjuntura, tipicamente inglesa, não se encontrava na França. Transpostos, em termos franceses, como a síntese entre *romântico* e *burguês*, esses dois mundos são explorados por Balzac e Flaubert, mas não se reconciliam. Na França, devido a esse extremo do dualismo romântico, a maioria dos escritores se aliena do mundo do burguês, que se expandiria por todo o século. E a França é o modelo seguido pela Literatura Portuguesa. Balzac é o único capaz de fazer essa fusão, tornando-se o exemplo, escolhido por Lukacs, do *realista* capaz de criar um relacionamento orgânico entre a realidade objetiva e a vida da imaginação.

O Realismo apareceu, na Inglaterra, na metade do século XIX e tendeu a se desenvolver analogicamente à ficção francesa. Ao refletir o mundo, declarava ser o comum mais real, quando não mais representativo e, portanto, mas frutífero que o heroísmo. As realidades mais certas são objetos e não idéias ou situações imaginárias. O Realismo inglês sempre presumiu ser o real tanto significativo quanto bom – enquanto o Realismo francês tendia a se afastar de tomadas de posição morais, levando à noção de um universo indiferente, que seria examinado objetiva e cientificamente – donde surge o *naturalismo*. O sentido de moral, implícito no romance inglês, sempre de maior coesão da comunidade – a *ordem* inglesa vem do pressuposto de que os valores são mutáveis. Autor e leitor repartem esses valores, apostamente aos franceses que, após as revoluções de 1830 e 1848, se revoltaram abertamente contra a burguesia e o *establishment*. O escritor francês é mais voltado para a

ideologia que o britânico. A ausência de preocupação moral, o desengano com uma burguesia materialista, alienaram o escritor francês, enquanto o inglês era participante, repetimos, em uma sociedade cujo liberalismo se desenvolvia gradativamente. Essa visão do indivíduo *humanamente* valioso, importante demais para se tornar um mero objeto de estudo, afasta o Realismo inglês e mesmo o Naturalismo do romance de tese e da análise fria e objetiva das personagens.

Com essas considerações preliminares, focalizamos, comparativamente, *O Primo Basílio*, de Eça, e *Adam Bede*, de George Eliot, publicado em 1858.

Enquanto Eça procurou, como Flaubert, trazer à frente do palco a grande descoberta do século XIX, o adultério, este tema já não desperta o interesse do escritor inglês de 1800, isso porque já havia aparecido, criticamente, com aquela ironia tão inglesa e tão queiroziana – desde Chancer, com a mulher de Bath, ou no século XVIII com Fielding, numa Mrs. Booby. Tema velho, portanto, na Inglaterra, já não causaria mais, o impacto da descoberta. Contudo, a mulher naturalmente sensual existe e Hetty Sorrel, em *Adam Bede*, encarna vivamente essa mulher.

Tanto Hetty quanto Luísa são vítimas da sensualidade inata. Luísa é sensual, mas vazia; é a vítima inconsciente da combinação tendência/ambiente. Tola, com a mente desocupada, deixa-se levar pelo romanesco do amor proibido, envolvida que é pelas leituras de romances como *A Dama das Camélias*, e excitada pela libertinagem de Leopoldina. Hetty, que se entrega a Arthur Donnithorne, não por adultério, mas por uma leviandade tão perniciosa, para os valores vitorianos, quanto a traição, é impelida por sua sensualidade e por sua paixão pelas *coisas fúteis da aristocracia*. Ela não sabia ler; mas possuía imaginação suficiente para se sentir atraída e idealisticamente envolvida pelo refinamento das altas camadas. O erotismo inato é bem característico nas duas heroínas; contudo, George Eliot o trabalha mais, fundindo-o, quase, a um certo romantismo e explicando-o em parte, pela pouca idade e nenhuma experiência, em Hetty. Até mesmo o ambiente rústico, que serve de palco aos encontros de Hetty e Arthur a compele a se entregar. Aqui se observa a colocação de George Eliot no grupo a que seguramente pertence, dos grandes *Pan-naturalistas* ingleses: ela própria, Hardy, Lawrence e Bates. Há como que uma constante inter-relação amantes/natureza, que torna mais forte o laço sexual. É o animal que se funde a tudo o que o cerca, selvagemente perturbador.

Luísa não é envolvida pelo ambiente. Sua entrega se dá no mesmo sofá em que recebia os beijos de despedida do marido. Ela é levada conscientemente – pois tinha liberdade de opção – pela vaidade e pela desocupação. Quando Basílio ressurge em sua vida, tudo está preparado para encaminhá-la ao adultério. Mas é uma relação menos permeada de outros fatores, tanto ambientais quanto psíquicos.

Eça cria um ambiente desprovido de significado afetivo, mas pleno dos elementos conotativos de prazer erótico. Faz a análise fria dos objetos e seres, do romance de tese.

Ambas as heroínas se deixam levar pelo *homem superior*, porque sua imaginação rica e seu corpo exigente assim o desejam. Enquanto Hetty é possuída de um desejo global, que vai do físico ao psíquico e ao social, pois que Arthur, além de a atrair, abrir-lhe-ia as portas a tudo o que apreciava na aristocracia, Luísa, como produto de um autor que tenta provar um princípio científico, é a tola que se interessa pelo homem de muitas mulheres, e se ocupa, simplesmente levada pelo físico, em distrações proibidas, enquanto o marido não volta.

Observe-se que a portuguesinha é bem mais consciente que a simples camponesa. Ela tem lutas internas de dúvida e culpa, pensa em vão não ver mais Basílio, procura se lembrar de Jorge, mas termina por ceder à concupiscência. Quando Hetty engravida é quase um choque para o leitor, que sente nela muito mais que o desejo da carne, dada a sua ingenuidade. Ela julga possível o final feliz, no amor de Arthur Donnithorne.

Tanto Hetty quanto Luísa têm liberdade para decidir. Mas a opção da primeira seria mais difícil, pois que causas várias interfeririam em suas decisões – o seu gosto pelo refinamento dos aristocratas; sua animalidade latente, de que se aproveita Arthur Donnithorne, ao encontrá-la, sempre, no mesmo ambiente natural – o seu *habitat?* – sua simplicidade de campônia ignorante, a ausência de identificação entre ela e a tia exigente e implicante; seu desinteresse, ou melhor, enfado, em relação aos primos, principalmente a cansativa Totty, de quem devia cuidar, freqüentemente; até a consciência que tinha de sua beleza e juventude.

Luísa, por outro lado, tinha poucas tentações, a não ser a concretização dos sonhos românticos, que Basílio encarnava. O marido estava longe, é verdade, mas ela poderia se evadir, nas amizades, em casa; todavia, diante de Basílio (que, como Arthur, é o homem vindo do mundo sonhado e desconhecido – no caso, as viagens) até os amigos se tornam desprezíveis, com exceção de Leopoldina, a mundana, cuja liberdade ela admira.

É interessante notar, tanto em Eça quanto em George Eliot, alguma apreensão psíquica das personalidades das duas heroínas. Há momentos de dúvida e angústia, em ambas, quando é dado ao leitor receber o fluxo de seus pensamentos angustiados e contraditórios. Suas dúvidas, seu medo, são-nos trazidos pelo autor, onisciente, mas capaz de penetrar em suas mentes, através da compreensão do seu *ego*.

Na metade do século XIX o termo *realismo* tendia ao agressivamente material, designando a idéia de uma existência física exterior, independente da mente. Trata-se mais de um problema de identidade. Identificando-se, invariavelmente, com o passado, os autores reconheciam a constância do *eu*. É o *velho ego estável*, de Lawrence, e outros escritores de nosso tempo. Essa identidade se resolve, ao levar em conta o presente como fruto do passado e a constância do ego, numa dicotomia causa-efeito x opção. Assim, todos os romances podem ser chamados de uma história de escolhas, visto ser o romance um universo fechado, o que nos possibilita ver um modelo de escolhas que se evoluem até uma determinada conclusão. A impressão de que o romance relata uma série de opções é aparente apenas para o leitor, pois que para as personagens, o futuro parece indeterminado e a cada passo ela são livres para optar.

O realismo busca o equilíbrio entre o determinismo naturalista e a liberdade individual do romance subjetivo. Sendo as forças determinantes, no romance realista, metafísicas, sociais ou genéticas, e se forem enfatizadas até o detrimento da adequação mimética da ficção, encontrar-nos-emos envolvidos por alguma filosofia dogmática que nos conduz para fora do mundo fictício imaginado, e, mesmo, do mundo da Arte.

Parece ser esta a objeção final à teorias de *objetividade científica*, que Eça declarou ter abraçado em *O Primo Basílio*.

Essa intenção de criar o *romance de tese*, experimental e frio, não se coaduna com a personalidade *emotivamente* portuguesa de Eça. É, diríamos, uma tentativa vã, pois que, enquanto romance de tese, *Primo Basílio* nos parece falho, o que não lhe tira o valor, que reside no estilo de Eça, em seu modo de recriar as emoções e, mais que tudo, o ambiente, quase que impressionisticamente, através da linguagem. Não foi o dogmatismo científico que fez desse livro uma obra de arte, mas o misto de fantasia e realidade inerentes ao escritor. Esse modo de criar, tão queiroziano, só no princípio do século encontraria, na Literatura Inglesa, seu grande paralelo, em D. H. Lawrence. O livro que aqui lhe comparamos, *Adam Bede*, é o reflexo da autora moralista e objetiva, realisticamente descritiva. *O Primo Basílio* transcende, na linguagem magnificamente, essa objetividade. A escolha dos vocábulos, a aliteração, a associação criam toda a reação sinestésica no leitor, sinestesia essa que já se faz completa desde o capítulo inicial.

Por fim, a análise da estrutura dos dois romances nos levaria à conclusão de que *Adam Bede* talvez seja mais completo como obra, por apresentar uma estrutura complexa, que nos

transmite os valores e o modo de ser de um mundo real, não deformado pela crítica nagativista, mas imbuído de um amor universalizante da autora pelo homem. George Eliot enfatiza a captação verdadeira e normal da vida. Seus romances têm a densidade dos detalhes domésticos do quotidiano, que não são adereços, mas compõem a própria contextura de que é feita sua obra. Possuindo um forte senso de causalidade, tanto na esfera psicológica quanto na social, ela jamais permite rasgos de sorte ou coincidência. Crê que a personagem é o destino, mas que há lugar para o livre-arbítrio. A importância capital da estética de George Eliot é o processo de despertar e expandir a percepção moral e a solidariedade através da ação da imaginação que trabalha os detalhes. O leitor, assim, possui uma onisciência que o faz vivenciar intrinsecamente o contexto. Colocado que está, fora do romance, torna-se capaz de relacionar e comparar de um modo que é impossível aos habitantes do mundo da ficção, devido à própria natureza desses. Esse esforço em relacionar e comparar faz parte do processo moral que o romance busca estimular.

Nas *Conferências Democráticas*, Eça afirmou consistir a verdadeira função do artista em retratar a realidade social objetivamente, na esperança de que o conhecimento da verdade levasse a reformas. Declarou que o romancista deveria representar o homem como *um resultado, uma conclusão e um produto das circunstâncias que o criaram*; que ele se deveria ocupar exclusivamente de personagens-tipo, ilustrativas das tendências e instituições sociais. Essas idéias *revolucionárias* eram bem naturais em um ibérico digno de seu tempo. Na Península, tanto a censura óbvia quanto a velada contribuíram bastante para o declínio do romance no final do século XVII e para o seu desaparecimento virtual no século XVIII (quando se desenvolvia largamente na Inglaterra). A intenção de Eça, de aderir à criação de tipos retratadores das tendências e instituições sociais, afasta-o do individualismo, aproximando-o do determinismo. É interessante notar, aqui, como tipos, na Literatura Inglesa, escaparam de algum modo a esse destino e se afirmaram em seu próprio modo de ser.

É o que se dá com os tipos de Chancer, Shakespeare, e mesmo Dickens. É por isso que, contrariamente a Eça, George Eliot não cria tipos estáticos; suas personagens são humanas; em seus livros o destino não existe, como força abstrata. É o que podemos observar na mãe de Adam Bede, ou em Mrs. Poyser, que transcendem os tipos que representam e que, por mais rústicos que pareçam, vivem dentro de uma filosofia moral – que é da autoria e do povo, simultaneamente. E no desenrolar dessa filosofia, reformulam, mesmo que parcialmente, o seu modo de agir e pensar, devido a uma interação com as outras personagens e com o próprio ambiente.

Contrariamente, em *O Primo Basílio*, tipos como o Conselheiro Acácio, D. Felicidade, Joana e mesmo o pessoal da rua têm um modo de agir único e de maneira alguma interagem no romance. A crítica social mordaz do autor os aniquila, hiberna, numa linearidade de estrutura que não nos deixa entrever o real objetivo, visto ser este o escopo da escola realista. O determinismo de Eça faz de seus tipos fantoches, cuja existência é o representar algo. O drama de Luísa não os afeta; nem Jorge parece ser, num nível mais profundo, abalado pelos acontecimentos. Tudo continua o mesmo. A desgraça de Hetty, opostamente, afeta não só os mais ligados a ela, como até o povo miúdo da mansão dos Donnithorne; a Arte viva de que fala Coubert movimenta o microcosmo de George Eliot, permeia as crenças e os sentimentos de cada ser ali apresentado, conforme seus afetos e seus antagonismos, seus princípios.

Em *O Primo Basílio* há um determinismo cru, só se observando a interação entre Luísa e Juliana (sendo esta última a caracterização mais perfeita do livro, pelo que tem de representação do mal). A tensão se cria pelo desespero da primeira, mesclado à consciência da sordidez de seus atos e exacerbado pela crescente atuação da criada, vil, mesquinha, insatisfeita, revoltada. Há a objetividade fria (e irreal) na criação de Basílio, que entra e sai de cena, sem um vislumbre sequer de sentimento. Enquanto Basílio – o sedutor português – surge de uma camada social mais alta, apenas para provar um romance de tese, Arthur – o

sedutor inglês – luta consigo mesmo, com sua leviandade e inconseqüência e é, como os demais componentes do romance, atingido pelo momento de anagnopisis e pela tomada de consciência, à qual se segue uma reformulação de conduta.

Os dois romances trabalham, de maneira diferente, um propósito moral – o inglês, um moralismo óbvio, mas permeado de simpatia pela humanidade; o português, um moralismo oculto, mas nem por isso inexistente, afastado da realidade criada, frio e cientificista. Mas os dois se encontram, talvez pela posição dogmática de ambos, num final forjado – e conseqüentemente artificial – quase melodramático. Luísa morre de uma febre mental, com a cabeça raspada, e um marido vigilante a seu lado. Hetty, já no cadafalso, é salva da morte, numa cena de heroísmo romântico, por seu sedutor que, todavia, não pode impedir que seja mantida longe de tudo e de todos.

Enquanto a morte de Luísa não faz sentido, como realidade médica observável, a não morte de Hetty também o não faz, como realidade judicial observável no sistema legislativo de uma Inglaterra de 200 anos atrás.

As duas estruturas, uma complexa e outra linear, debilitam-se no momento em que o dogma as domina e deixam no leitor uma sensação de frustração.

A relação a ser encontrada entre os dois romances deve permanecer sutil. A versão de George Eliot é mais profunda e inclusiva, devendo-se lembrar, contudo, que a sedução de Hetty Sorrel não é o foco central do livro. A estória de Eça, se bem que bem trabalhada dramaticamente, desaponta o leitor cuidadoso, devido à percepção moral superficial e à falta de coesão entre o drama de Luísa e Juliana e o amplo quadro satírico da vida social de Lisboa.

Mas ambos os romances deixaram bem viva a comunidade que quiseram criticar; mais do que tudo, iluminaram vibrantemente os erros e os valores considerados falsos pelo Realismo e valorizaram, numa mesma corrente estética, o homem comum e o seu dia-a-dia.

1978 – n. 637 – p. 5

"A RELÍQUIA" E SUAS DESPROPORÇÕES

Wilson Castelo BRANCO

Durante muito tempo considerei A RELÍQUIA um dos mais límpidos, lúcidos e claros romances de Eça de Queirós. Até o Naturalismo, a novelística portuguesa sempre me deu a impressão de um clima abafado, opresso, rescendendo a bolor, como se pode ver num retrospecto das obras de Bernardim Ribeiro a Herculano, passando inclusive por Camilo. Essa impressão permanece no que se refere ao desempenho de Eça, tanto no conduzir o tema a que se propôs como também no entremeá-lo com uma dosagem de humor raramente alcançada no horizonte de nossa língua.

Saturado da rígida e pouco convincente formação moral de seu tempo, - e talvez retomando e atualizando a contestação satírica de Cervantes – Eça de Queirós teria pretendido refazer neste romance o processo ético-social da vida portuguesa de então, sob o tópico satírico de Jean de Santeuil, *ridendo castigal mores*. A RELÍQUIA corresponde a um lema paralelo, sob o qual foi concebida: *Sobre a nudez forte de Verdade* – o mundo diáfano da fantasia.

A RELÍQUIA é, pois, um romance de intencionalidade e de substância anedótica, eis que assim foi planejado e realizado, possivelmente um modelo no gênero, possivelmente colocável à altura de um *Tartarin de Tarascon*, de Dadet. Não se pode criticá-lo sob este aspecto, portanto. A obra comporta reparos, como por exemplo no que diz respeito a unidade, ação, descaminho, fuga, etc., mas o propósito de ridicularizar o fanatismo resulta perfeito e acabado. Como naturalista, o autor alcançou o que perseguia: colocar o beatismo fora da normalidade social e religiosa ou desmascarar os condicionantes psíquicos deste comportamento. Tem-se a impressão de que mulheres como dona Patrocínio devem ter escasseado em Portugal, depois da publicação deste romance.

Acontece que foi o próprio Eça de Queirós quem se mostrou insatisfeito com certas desproporções de A RELÍQUIA, como neste trecho de Notas Contemporâneas, pág. 163: *A RELÍQUIA é certamente um livro mal feito. Às suas proporções falta harmonia, elegância e solidez – certos personagens apenas recortados e não modelados, oferece numa notação uniforme e esfumada; a forma não tem suficiente fluidez e ductibilidade, antes por vezes encaroça e empasta, e por querer ser grave parece hirta como sucede aos grandes homens da Província, etc., etc.*.

Em certo trecho da *Correspondência*, Eça volta a referir-se ao romance: *A estrutura e composição do livro são muito defeituosas. Aquele mundo antigo está ali como um trambolho e só é antigo por fora, nas exterioridades, nas vestes e nos edifícios. É, no fundo, uma paráfrase tímida do Evangelho de São João, com cenários e fatos de teatro; falta-lhe ser atravessado por um sopro naturalista d'ironia forte, que daria unidade a todo o livro. D. Raposo, em lugar de se deixar assombrar pela solenidade histórica, devia rir-se dos Judeus e troçar dos Rabis. O único valor do livro está no* realismo fantasia da farsa.

À crítica literária, por estranho que pareça, algumas reflexões de Eça são questionáveis, quando menos passíveis de contestação. Quem leu o romance e o aprofundou, há de ver logo que o autor foi demasiado rigoroso para com sigo mesmo. Salvo descrições ociosas ou rasgos destemperados de imaginação, o romance é bem feito, seduz pela força, agrada no tema e não lhe faltam, em termos, elegância e harmonia. Não se nota artificialismo na descrição ou representação do mundo antigo, de Jerusalém e de seus sítios sagrados, porque não se exige do romancista a fotografia daquelas cenas, mas, tão somente, a verossimilhança. Não é preciso chegar ao exagero de Flaubert.

Mais acertadamente do que o autor, Camilo Castelo Branco tocou uma das chagas de A RELÍQUIA quando lamentou que o romancista fizesse com que o sono da Paixão de Jesus de Nazaré – a *alma esplêndida do livro, um sonho transcendente de ascese – fosse realizado logo pelo* pulha *Dom Raposo*, desbragado garoto, *e classificou tão triste idéia de* histerismo da imaginação, nevrose do talento. Na verdade, o personagem, um gozador, um bom gozador da vida, movido mais pela sensualidade e pelo instinto, não dispunha de embasamento cultural para engendrar tal sonho. Imagine-se o que teria acontecido se um *mais forte sopro d'ironia* houvesse repassado sobre o cenário religioso de A RELÍQUIA.

A nosso ver, o que mais enfraquece o romance, sem embargo de sua delícia envolvente, foi ter o autor tentado atacar, sob o ranço naturalista, valores universais e eternos, como o do Cristianismo, que não podem ser confundidos com o fanatismo, a hipocrisia e com a baixa extração das fraquezas humanas. Se o romancista se tivesse contentado com ridicularizar dona Patrocínio, na sua carolice, a hipocrisia de Raposo, a curiosidade sexual da amante inglesa o cinismo de algum familiar, a ambição desabrida de outros, a imprudência, etc., estaria o livro, de um ceticismo atroz, aprestado para romper os tempos, os costumes e os regimes, eis que tais fraquezas humanas, nele retratadas, procedem das origens do mundo e com ele ainda permanecem. Este conteúdo, às vezes caricatural, não traz prejuízo ao romance. Nem se diga que me preocupa aqui a critica sob o enfoque moral, pois Eça de Queiros, como qualquer pessoa, tinha e têm o direito de expandir suas convicções religiosas ou não-religiosas. Ocorre, porém, que os conceitos ecianos sobre o tema eram de vôo rasteiro, como se pode ver nestes passos de sua obra: *A religião! A religião é o desenvolvimento suntuoso de um instinto rudimentar, comum a* ***todo homem****, o terror*, in A Cidade e as Serras, pág. 18; ... *uma religião a que se elimine o Ritual desaparece – porque as religiões para os homens (com exceção dos raros Metafísicos, Moralistas e Místicos) não passa dum conjunto de Ritos através dos quais cada* ***povo*** *procura estabelecer uma comunicação íntima com Deus e obter dele favores*, in *Fradique Mendes*, pág. 158; ... *se não era inteiramente devoto, achava a religião um acessório dispensável ao homem bem educado* ... in *Notas*, pág. 301; ... *a religião terá sempre por fim, na sua essência, a súplica dos favores divinos e afastamento da cólera divina; e como instrumentação material para realizar estes objetos, o templo, o padre, o altar, os ofícios, a vestimenta, a imagem.*, in *Fradique Mendes*, pág. 168; *Sou liberal. Creio em Deus. Mas reconheço que a religião é um freio*..., in *Notas*, pág. 362.

Assim, quando Eça de Queiros reduz a banalidade o episodio da condenação de Cristo ou a falsidade da Ressurreição do Senhor, toda a sua verve e finura se reduzem a pó.

Não obstante tudo isso, permanecem do livro muitos dos **valores delineados**, e outros sutilíssimo, que conferem permanência à obra... além do seu tom machadiano.

1978 – n. 638 – p. 3

POEMA

Fernando PESSOA

Escrevo meu livro a beira-mágoa.
Meu coração não tem que ter.
Tenho meus olhos quentes de água.
Só tu, Senhor, me dás viver.

Só te sentir e te pensar
Meus dias vácuos enche e doura.
Mas quando quererás voltar?
Quando é o Rei? Quando é a Hora?

Quando virás a ser o Cristo
De a quem morreu o falso Deus.
E a despertar do mal que existo
A Nova Terra e os Novos Céus?

Quando virás, o Encoberto?
Sonho das eras português,
Tornar-me mais que sopro incerto
De um grande anseio que Deus fez?

Ah, quando quererás, voltando.
Fazer minha esperança amor?
Da névoa e da saudade quando?
Quando, meu Sonho e meu Senhor?

1979 – n. 658 – p. 5

AS PECULIARIDADES DO PORTUGUÊS DE ÁFRICA

(Anotações de um Dicionário)

Jean Michel MASSA

A independência das nações lusófonas de África deixou aparecer o vazio dos instrumentos de pesquisa para uma leitura documentada no campo lingüístico e literário, das obras culturais dessas nações. Com efeito, por motivos políticos e culturais que seria inútil inventoriar, as particularidades da(s) língua(s) portuguesa(s), dos crioulos de África nunca foram admitidas ou aceitas. Durante o colonialismo, a Língua Portuguesa devia manter uma unidade idêntica a ficção política, alias já a ruir.

A situação atual se define por uma inadequação entre as realidades passadas, presentes e futuras – ligadas à cultura, a língua e a Literatura da África lusófona – e os vários instrumentos de trabalho, pesquisa e estudo para sua compreensão. Há uma evidente opacidade para os que procuram ler ou entender as obras traduzidas pelas nações de África lusófona. Opacidade relativa – ninguém vai contestá-lo, mas indiscutível para quem está ligada a uma ou outra dessas nações. E, aliás, uma dificuldade que não nasceu com a independência, já que resulta duma situação bem anterior, mas que a independência, em si mesmo cristalizou.

O problema atual é de facilitar a possibilidade de divulgação e difusão dos patrimônios culturais elaborados no passado e que vão desenvolver-se e crescer. A leitura, o estudo desses novos paises e antigas nações de África precisa, entre outro, de instrumentos de estudos ainda por serem elaborados. O que mais faz falta é um guia lingüístico de um dicionário. Devo acrescentar que um trabalho da mesma natureza, um dicionário das particularidades do Francês da África francófona (área cultural e lingüística bem mais unida geograficamente) está a ser realizada por um grupo de universitários e pesquisadores emanado da A.U.P.E.L.F. (Association des Universites Partiellement ou Entiérememt de Langue Française). Infelizmente não existe nenhuma organização semelhante na lusófona. A experiência capitalizada para realizar esse dicionário, já bem adiantado, poderia permitir não uma imitação mas uma adaptação às realidades, e diferenças sensíveis entre os dois grupos lingüísticos, notadamente a existência dum *corpus* escrito mais amplo e muito mais diferenciado (pense-se na dispersão geográfica da lusofonia) sem contar as razões históricas e diferentes.

Por isso se impõem uma metodologia ligada as diversidades nacionais. A extensão das tarefas obriga também a definir três etapas, talvez sucessivas mas sobre tudo independentes por motivos técnicos:

O *corpus* da língua escrita desde já atingível já que pode ser reunido o inventariado num breve prazo. O *corpus* da língua oral seria já mais completos (de mais custo também). O *corpus* dos crioulos (Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné- Bissau) encontraria problemas especiais de apreciação e análise mais complicados ainda. Esses motivos aconselham limitar a um *corpus* ESCRITO a primeira análise base necessária antes de outros trabalhos.

O *corpus* escrito facilita também um estudo cientifico através dum tratamento por computadores. A primeira base metodológica consiste em separar as palavras através duma seleção negativa do Português da África (imperfeito mas decisivo) das palavras que não constam nos dicionários de Portugal e do Brasil, seleção efetuada por pesquisadores ligados a normas destes dois países. Os dicionários portugueses e brasileiros (infelizmente), quase

desconhece no seu *Corpus* da análise ou de referência a africanidade lusófona. Limitando o nosso material à vivencia lusófona de África – e só a esta – reuniremos alguns milhares de palavras, um vocabulário de base, distinto que o tratamento informático graças a uma codificação apropriada ajudara separar em vários grupos:

1) um tronco comum válido para qualquer área nacional;

2) as palavras específicas para cada uma das nações.

O resultado da primeira etapa será constituído por um inventário unilíngüe (com o mais largo contexto possível para esclarecer o sentido). O inventário objeto de uma publicação experimental deverá ser completo por definições, citações, freqüência (esboço dum futuro – e parcial – Português fundamental de África) que constituirá a etapa posterior.

O desejo de pragmatismo e de atuação concreta obriga a limitar o projeto. Trata-se dum trabalho que necessita a constituição duma equipe internacional e pluridisciplinar. A maturação do projeto vai durar aproximadamente um ano (Outubro 1979) para afinar a metodologia, reunir o inventário lingüístico-literário, sensibilizar os colaboradores, alargar os contatos preliminares, conseguir os fundos.

Se a iniciativa vem duma Universidade aberta a mais de um meio século à lusofonia (o ensino do Português foi criado em 1921) é claro nas intenções dos que conceberam este plano que se deve estabelecer uma vasta colaboração. Por isso, apelamos aos que se interessem por este trabalho. Não é uma mera coincidência se tal dicionário do lusofonia africana é representado e difundido pela primeira vez numa revista como *África*. É um símbolo.

Dirijo a quem estiver interessado um solene apelo: que tomem consciência da necessidade da urgência (ou da utilidade) dum tal instrumento de trabalho e de pesquisa.

É vital para o conhecimento, o estudo, a divulgação da lusofonia africana.

Por enquanto, é o sonho dum grupo de uma dezena de universitários lusófilos de cinco ou seis nações, reunidas por um mesmo amor à lusofonia africana a qual querem universalizar através da realização dum dicionário.

Eis o endereço do nosso centro:

CENTRE D’ETUDES PORTUGAISES, BRASILIENNES
ET DE L’AFRIQUE LUSOPHONE
Université de Haute Bretagne
35043 RENNES CEDEX

1979 – n. 659-p. 8-9

ANOTAÇOES DIDATICAS SOBRE EÇA DE QUEIRÓS
LITERATURA PORTUGUESA

Vicente ATAÍDE

A critica costuma dividir a obra de Eça de Queirós em três fases:

1ª fase literária – formação.

a) características: 1) tema romântico em processo realista: 2) aparecimento da ironia; 3) improvisação, faltando-lhe método, plano, escola, fixação de estilo.

b) Obras: *O Mistério da Estrada de Sintra* (livro escrito de parceria com Ramalho Ortigão. Informam os biógrafos do romancista que as pessoas não queriam passar por aquela estrada, depois de aparecerem os primeiros capítulos nos folhetins, temerosas que estavam de serem vitimas de igual crime), *As Farpas (Uma Campanha Alegre), Contos.*

2ª fase literária – romance realista.

a) Características 1) os melhores europeus haviam publicado obras renovadoras; 2) ação e execução dentro das novas tendências estéticas; 3) as personagens não pensam nem agem à luz do sentimento, mas são controladas pelo racionalismo que caracteriza o movimento realista; 4) sociedade e vida como são: virtudes e defeitos, bem e mal, mazelas **morais** e probidade; 5) a forma adquire bom gosto; 6) linguagem e estilo seguríssimos; 7) enredo premeditado e ação distribuída: regularidade, ordem e proporção; 8) engenho; 9) problema do romance-tese.

b) Obras: *O Crime do Padre Amaro, O Primo Basílio, Os Maias, O Mandarim*

3ª fase literária – realismo em declínio.

a) Característica: 1) desaparecimento dos principais traços descobertos anteriormente, sobre tudo conduzindo a uma maior humanização do conjunto dramático; 2) introdução da cronologia na ação; 3) ausência de minúcia descritiva.

b) Obras: *A Relíquia, Correspondência de Fradique Mendes, A Ilustre Casa de Ramires, A Cidade e as Serras*, e outros.

Eça de Queirós é um observador do mundo, das coisas, dos homens e dos fatos sociais e políticos, da vida cosmopolita que se passa à sua volta. Tudo é registrado, vislumbrado, dissecado pelo seu senso artístico. Esta é a principal contribuição do escritor para a evolução da temática romanesca em Portugal: sabe captar o mundo e comunica-lo através de uma linguagem depurada, rica de modismos, de torneios sintáticos originais, com um estilo soberbo, pessoal e original. Eça não se preocupa em mergulhar na alma humana – o que ele quer é espraiar-se pela sociedade, recolher do social os ingredientes tensos que traduzem a perplexidade da vida.

Três são as mais importantes características de Eça: a) serenidade; b) espírito critico; c) lirismo. Destas decorrem outras igualmente importantes, como: expectatorismo (qualidade de expectador, vidente das coisas e da realidade); emoção e gosto (embora Eça não fosse colhido substancial que lhe minasse o espírito, tinha a qualidade fundamental de bom artista, sentir e emocionar-se diante dos fenômenos que o mundo lhe apresentava, bem como sabe dosar os ingredientes que escolheria para comunicar sua experiência diante desse mundo); imaginação (poderosa no sentido de captar e transformar a realidade através de uma força intuitiva original); esnobismo (um ser sempre voltado para fora, para o toque, o chique, o fradiquismo – isto enquanto concepção artística); ironia (uma das tônicas dominantes no escritor, em todas as passagens).

O criador do Conselheiro Acácio afirmava que "*não há Escola Realista. Escola é a imitação sistemática dos processos dum mestre. Pressupõe uma origem individual, uma retórica ou uma maneira consagrada. Ora, o Naturalismo não nasceu da estética peculiar dum artista; é um movimento geral da Arte, num certo momento da sua evolução*." Tal afirmação do próprio escritor possibilita compreender o aspecto original de sua obra artística, a evolução temática que a mesma teve, o trato artesanal que o romancista dava a linguagem, trabalhando-a pacientemente, a reação crítica que tinha diante da realidade portuguesa do seu tempo, as atitudes sociais que despontam dos seus livros. Portanto, grande parte de sua obra é resultado de uma posição assumida conscientemente pelo artista do mundo.

As principais influências que Eça recebeu foram influências dos escritores franceses, principalmente Balzac, Renan, Flaubert e Victor Hugo. Trata-se de influência, não de imitação. Numa carta a um amigo, Eça define com clareza as influências que recebe: "*Você classificou admiravelmente o meu trabalho* (o escritor esta se referindo a *O Crime do Padre Amaro*), filiando nos romances de "*realismo psicológico*". *Balzac, com efeito, é o meu mestre (...) ele é com Dickens, certamente o maior criador da arte moderna; mas é necessário não ser ingrato para com a influência que tem no realismo Gustavo Flaubert; - o seu estilo, a sua profunda ciência dos temperamentos tem feito na arte contemporânea uma revolução importante. Eu procuro filiar-me nestes dois grandes artistas: Balzac e Flaubert. Isto bastará para fazer compreender as minhas intenções e a minha estética*". De fato basta, porquanto ambos reúnem o que Eça possui: o primeiro é o autor do largo painel da sociedade, o segundo, o analista. A despeito da profunda admiração que o escritor luso nutria por Balzac, Flaubert é que o marcou mais detalhadamente: a) independência perante os interesses morais, políticos ou sociais; b) objetividade, ou seja, que a vida do artista pouco interessava para a consecussão da obra de arte; c) identificação do método artístico e aplicação dos princípios científicos.

A estrutura literária dos seus livros é buscada no mundo português, na sociedade; as personagens são extraídas do quotidiano, da vida diária, aproveitadas segundo uma particularidade, um cacoete, uma virtude ou um vicio. E como disse o escritor: "*constitucionalista, socialistas, Miguelistas e Jacobinos, de resto, para mim, como romancista, são todos produtos sociais, bons para a Arte, quando são típicos, todos explicáveis igualmente interessantes*". A preocupação fundamental do artista era a sua arte, o romance, o aproveitamento de seres humanos que pudessem constituir um caso, um episódio, que pudessem ser personagens. Quanto ao enredo, forma-o da própria imaginação e da observação da realidade pois é preciso não esquecer que Eça é um escritor voltado para o social, para a realidade do seu país. O esquema de ação romanesca era formado tendo em vista a apresentação de situações possíveis dentro de Portugal. O espaço sempre é português, embora algumas vezes ocorram situações fora do solo luso, isto se deve a uma necessidade crítica, como é o caso do conto *A Cidade e as Serras* em que o aproveitamento da Cidade de Paris tem um valor especial: revela o tédio da personagem pela civilização, ao mesmo tempo que propicia um maior aproveitamento dos recursos matérias da vida. O tempo é cronológico em todos os momentos, Eça nesse sentido segue a tradição literária do século XIX. A situação-ambiente também é portuguesa, pois o escritor tem em mira a crítica aos costumes, instituições e usos de seu povo. Eça é o idealizador de um novo mundo lusitano, pois sua crítica visava desmantelar o *status* atual a fim de impor uma ordem. Par conseguir esse objetivo, tratou de mostrar os aspectos negativos da sociedade e do homem; a atmosfera de seus livros dá exatamente a sensação duma sociedade em vias de explosão, de desmantelamento completo, pois respira-se em todos os lugares um ar insuportável de decadência e miséria social. O ponto de vista, conseqüentemente, de todos os seus livros é o próprio Eça, pois o escritor, mesmo vestindo o disfarce de uma personagem que narra a estória, visa atingir aqueles objetivos antes mostrados.

Considerando que o realismo se preocupa com o romance-tese, pode-se dizer que as duas mais importantes que atravessam a obra de Eça são o adultério e a critica à sociedade. O artista levou as últimas conseqüências os interesses sociais de sua obra, a ponto de se pensar que ele pretendeu mostrar uma sociedade corrupta, arrasada. Diante disso precisava com urgência iniciar um trabalho de reconstrução do mundo português. Fê-lo apresentando os pontos fracos, as características negativas, dissolventes, maléficas, dessa sociedade. A ironia mordaz e ferina o auxilia na tarefa de desmoronamento na sociedade. Verdade que nem sempre assiste razão ao escritor, pois alguns elementos que apresenta são equívocos e erro de visão,do que leva o autor de *Os Mais* a ver inobjetivamente a sociedade, alterando-a profundamente em sua estrutura, por isso mesmo sem conseguir atingi-la. O tema de adultério é mais uma convenção literária do Realismo do que uma característica temática do escritor luso. Muitos outros autores serviram-se do adultério para a análise da sociedade ou para a analise psicológica. Ao fundo de tudo, porém, a critica severa à burguesia.

A revolução artística portuguesa foi feita principalmente pela arte e pelo estilo de Eça. Alguns críticos vão ao ponto de dizer que o marco da Literatura Portuguesa é Eça de Queirós. Uma coisa é a arte literária lusa antes da obra do criador de Amélia, outra coisa é essa mesma arte depois de Eça. A linguagem ganha graça, sutileza, harmonia tornando-se policromática, perdendo os meneios e a exuberância de Camilo, a majestosidade escultural de Alexandre Herculano, os truques artificiais do clássico. Os diversos graus da ironia, o riso fácil ou simples graça, a troça zombeteira, a caricatura e a ironia iconoclasta e dissolvente, embora sempre elegante, têm um conseqüente reflexo na linguagem, que se torna atual, maleável, adquire forte poder expressivo e riqueza pela possibilidade de novas invenções. A valorização do adjetivo corresponde a uma renovação de estilo português através duma linguagem viva e moderna, atualizada em todos os sentidos.

A CIDADE E AS SERRAS

Esse livro não é um romance, é um conto. Aliás, consiste num desdobramento de uma outra narrativa do escritor, inserida nos contos, chamada *Civilização*. Neste, Eça primou pela concisão, pela brevidade das cenas, pela apresentação sumaria das antíteses, entre a cidade e o campo. Para a obra maior, mais extensa – *A Cidade e as Serras* – Eça procedeu a ligeiras alterações mas a estrutura e a tese permanecem as mesmas, embora a construtura semântica se tenha enriquecido substancialmente. De modo genérico as mais importantes alterações que as duas narrativas sofreram são as seguintes: rápida mudança do nome das personagens, pois Jacinto tinha o sobrenome Torges, proprietário do solar dos Torges, na região serrana de *Trás-os-Montes*, mas, talvez por eufonia, foi mudado para Tormes, forma como é hoje conhecido. O amigo de Jacinto e narrador da historia tinha apenas o nome de José, ganhando, na segunda e definida versão, o apelativo Fernandes. O tempo e o espaço também são mudados; o conto *Civilização* passa-se em Lisboa, tem um aspecto simples e ligeiramente acanhado, enquanto a edição aumentada procura um painel largo, imenso, onde tudo podia ser descortinado com clareza, já agora em Paris, pois o interesse era de provar uma tese: a artificialidade dos meios materiais devida, a deturpação moral que a civilização provoca no homem, contra a formação integra, coesa, obtida pelo contato direto com a realidade campestre, onde os artifícios e sofisma de viver não penetram. Isso provoca um aumento de todos os elementos de *A Cidade e as Serras* em comparação com a *Civilização*: a renda de Jacinto se torna maior, os desastres provocados pelos enguiços das máquinas têm maior repercussão, Eça povoa a 202, dos Campos Elíseos, a rica mansão parisiense de Jacinto de Tormes, de outras personagens, seres dedicados a aproveitar a riqueza de Jacinto, maliciosos, hipócritas, todos vistos pelo mesmo processo de ironia, da pilheria, do sarcasmo.

Muitas passagens do conto *Civilização*, no entanto, estão presentes no *A Cidade e as Serras*:a insistência de Zé Fernandes para que Jacinto perceba o valor da vida simples e pura do campo; a riqueza excepcional de Jacinto, dando-lhe condições para se corresponder com inventores, criadores das máquinas, fábricas especializadas, estar em contato com todos os inventores que havia no mundo, adquirir bens materiais e construir uma gigantesca biblioteca;a viagem de Jacinto ao interior do país, bem como os estragos provocados na bagagem o extravio da mesma; o encanto, o deslumbramento de Jacinto diante das serras pelo contato repentino com a natureza; a descoberta dos valores simples e puro do mundo rural; da delícia dum jantar típico da terra. Em ambas narrativas o processo é o mesmo: através dos paradoxos o autor vai revelando o mundo das serras ao supercivilizado Jacinto, a ponto de operar nele uma total mudança: não quer mais sair da propriedade da família, que viera as suas mãos depois de muitas gerações.

No fundo, porém, *A Cidade e as Serras* permanece sendo o mesmo conto *Civilização*. Por que conto? Devido ao fato de a estrutura narrativa apresentar uma única célula dramática. Ou, como diz Massaud Moises:

"*O conto é, do ângulo dramático, unívoco, univalente. (...) Constitui uma unidade dramática, uma célula dramática. Portanto, contém um só conflito, um só drama, uma só ação: unidade de ação. Para entender nitidamente essa unidade dramática, temos ainda que considerar outro aspecto da questão: Todos os ingredientes do conto levam ao mesmo objetivo, convergem para o mesmo conto. Assim a existência dum único conflito, duma única "história", esta intimidade relacionada com essa concentração de efeitos e de pormenores: o conto aborrece as digressões, as divagações, os excessos ao contrário, exige que todos os seu componentes estejam galvanizados numa única direção e ao redor de um só drama. Quanto a esse objetivo exclusivo para o qual deve tender a fabulação, podemos compreendê-lo considerando o seguinte: a soma dos objetivos parciais e absoluto, que vamos tendo pela vida afora, poderia dar uma série de pequenos aramas*". (MASSAUD MOISÉS- A Criação Literária, São Paulo, Melhoramentos, **xxx**, p.100.)

Mesmo que Eça tenha enriquecido a narrativa com algumas personagens, como Madame d'Oriol, o Grão-Duque Casimiro, a Gilbert, Dornan, entre muitos outros que infestam o 202 dos Campos Elíseos, não conseguem desprender-se do fato de *A Cidade e as Serras* ser conto, pois ainda persiste uma única célula dramática, o conflito de Jacinto de Tormes na cidade, na civilização e a descoberta da pureza do Campo e sua vida simples. A proposição inicial do livro, através da fórmula

$$\frac{\text{suma ciência}}{\text{suma potência}} = \text{suma felicidade}$$

é que aos poucos vai sendo deteriorada. As novas personagens, portanto, servem de pano de fundo para o drama de Jacinto: enquanto Zé Fernandes, contraste, parece lépido, feliz, bem disposto, alegre com a vida, Jacinto intoxicado de civilização, vai sofrendo força e resistível de tédio, e sucumbindo. Sendo uma personagem plana, voltado para os problemas do social, percebe-se-lhe o drama interior através de suas diferentes reações face às de mais personagens e face à situação ambiente.

Verifica-se também um aumento de personagem na parte referente ao campo: Tia Vicência, Joaninha, Dr. Alípio, o Abade e toda uma população que faz o vivo contraste com aqueloutra que havia ficado no 202. Há um duplo enriquecimento de personagens, mas no fundo o conflito fundamental não sofre alterações. Não é em conseqüência com o aumento de personagem que se registra a evolução de um conto para um romance. A cosmovisão de Eça,

nesta narrativa, se completa através de um conto, quer ele tenha trinta, quer ele tenha trezentas páginas.

O enredo também enriquece, pois o escritor sabe coordenar a fábula e a trama, pois se a primeira é razoavelmente pobre (Jacinto nasceu em berço rico, mora em Paris, todos o admiram é jovem e de muita cultura, mas seu espírito é corroído pelo tédio, a ponto de Zé Fernandes – o narrador – julgá-lo infeliz, cercado de todos os bens materiais possíveis, mas vazio de humanidade, devida, de amor. Zé Fernandes fará o trabalho sutil e corrosivo, por outro lado, para que o amigo mude de ambiente. O motivo encontrado por Jacinto foi a translação do corpo do seu avô, o velho Galião, origem próxima da fortuna de Jacinto. Acertada a viagem, partem Jacinto, Zé Fernandes e o Grilo, serviçal amigo do patrão. Perdem-se as malas, há uma série de peripécias negativas, mas ao contato com a serra, deslumbra-se o Senhor de Tormes com encontros nunca antes vistos. Devido à fome e ao cansaço, a comida preparada pelo caseiro pareceu "*deliciosíssima, sob os auspícios de Melchior*", e Jacinto "*com as mãos cruzadas sobre o peito, dormia beatificamente na sua enxerga de granito*". Depois disto, Jacinto se adapta ao sistema vivencial de Tormes, aí fica casa-se, abandonando de vez Paris). A trama isto é, a seleção e organização, sabem encontrar os melhores resultados através do apropriado uso da ironia, do riso, do bom gosto das minúcias. Há uma sutil metamorfose nas atitudes e no comportamento exterior de Jacinto, ou seja, a passagem do tédio a alegria que se espraia em tudo e por tudo.

A diferença entre o conto *Civilização* e o conto *A Cidade e as Serras*, está, portanto no enriquecimento do segundo, as nuances, são mais vivas, os contrastes mais acentuados, as posições diante da vida mais radicais, a atmosfera da narrativa é mais forte.

Automaticamente *A Cidade e as Serras* vale pela criação de uma excelente situação ambiente. Em primeiro lugar há um interesse objetivo, plástico em contrastar duas realidades: a da cidade e a do campo. O escritor cria dois ambientes estanques: a partir de um determinado instante tudo é ruim na cidade, e o campo começa ser entendido como uma solução ideal – campo e cidade constituem duas entidades opostas entre si, sem possibilidade de intercomunicação. Neste sentido a narrativa de Eça de Queirós é defeituosa e insuficiente e só é sustentável graças a tese que comporta: o artista procura levar às últimas conseqüências os argumentos probatórios das vantagens da reespiritualização do homem e de um reencontro com ele mesmo. No fundo é isso que se observa na situação-ambiente do livro – e este é o seu saldo positivo – depois de sentir a vida e o mundo como integrantes do materialismo que dominou seus melhores livros (*O Crime do Padre Amaro, O Mandarim, O Primo Basílio, Os Mais*), volta-se o romancista para os seus próprios paços a fim de procurar o homem, de reinstalá-lo sobre uma condição que reflita uma atitude espiritual diante da realidade. Estas são as forças espirituais que emergem dos fatos apresentados, do esquema de ação, dos diálogos e das tendências predominantes das personagens.

Ao lado disso, porém, ainda o leitor encontra o mesmo Eça de Queirós, que tem o gosto pela minúcia, que sabe explorar a riqueza contida num detalhe, que sabe fazer um fato influir sobre outro, que faz rir galhofeiramente ou amargamente, que mede com bastante critério a atmosfera tensa e pesada em meio ao riso sofisticado da cidade, contra o ar límpido e jovial que transborda da paisagem e do homem campestre.

1979 – n. 660 – p. 7

Camões e a poesia brasileira

Stella LEONARDOS

Já "realizada", convertida em si mesma, silenciada no enunciado, os labirintos da enunciação(o não-dito, o mal-dito, o interdito) não eram nunca revelados. È claro que de vez em quando elementos da reflexão emergiam e se deixavam ler disseminados pelo texto poético, mas raramente se convertiam em objetos poéticos e poetizáveis. È fácil perceber isso, lendo por exemplo, a antologia metapoética de Pierre seghers, a sua L'art poétique.

Chegou porem, um momento em que a reflexão entrou em processo de subversão: começou a exigir a sua entrada em cena, inicialmente através de referências a termos ligados às artes, a literatura e a própria linguagem; cresceu depois para a tonalidade do poema e chegou as dimensões do livro, como na Psicologia da Composição, de Cabral. Acho que o ponto de partida é mesmo a filosofia da composição, de Poete, depois, alguns textos de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé e Valery, para só citar numa direção cultural.

Tenho a pretensão de filiar-me nessa direção, fato aliás que já foi assinalado por um artigo de Tristão de Athayde. Assim, o racional, vale dizer, o reflexivo, ocupa um lugar central no meu trabalho poético. E acho que este aspecto vem duplamente motivado: A priori, por um gosto todo especial pelos estudos de Fisiologia, lingüística, crítica e História literária , o que faz açúcar(acredito) a capacidade de percepção da linguagem, tematizando-a e vendo-a, como na epígrafe de Roland Barthes, com que , abro a Arte de Amar; e a posteriori, como atitude de dessacralização do lirismo que me envolve de maneira totalizante e fácil, como nos versos de Mário de Andrade e de Drummond. O fóssil pode ser lido aqui não só como o petrificado pelo tempo, o desgastado, mas também como o difícil de encontrar como meu e não de outrem. Se você procurar nos meus três últimos livros de poemas, nos quais o objeto poético predominante é mesmo a linguagem, você verificará que houve um projeto, uma linha consciente de trabalho que mais ou menos me conduziu na produção dos poemas e na organização dos poemas no livro, pois sempre me preocupo com a estrutura do livro: ele contém a significação maior, a que descorre da relação dos poemas entre si. Mas essa linha vem de longe, do meu primeiro livrinho bilaqueado, de 1955, do qual selecionei alguns textos para os Poemas Reunidos, deste ano. Não seria, já me perguntaram, a dicção do professor de literatura e do crítico que se projeta na produção do poema? Pode ser. Aliás, deve ser . Mas pode ser também outra coisa que ainda não sei explicar. O certo é que o racional esta lá, mas não tanto como se pode pensar. Ás vezes, o que chamamos de racional pode ser apenas a outra face da intuição: aquela face da lua que não se mostra à perspectiva da Terra ou do terra-a-terra, mas que pode ser claramente vista a partir de outra perspectiva.

- De acordo com o que coloca a respeito do racional, qual é o processo de criação de seu poema?
- Penso que não há um processo, mas vários. Repetindo há um processo, mas vários. Repetindo Cabral, no poema dedicado a Drummond: " Não há guarda-chuva/ contra o poema/ subindo de regiões onde tudo é surpresa/ como uma flor, num poema de Arte de Amar: " Ninguém calcula todo o jogo / da incerta linhagem dos deuses, / nem se revolta contra o soco / da inspiração e suas vezes".Há poema que chega ; há o que é procurado, pesquisado, e há até o que é encomendado. Mas aproveito a pergunta para relatar uma experiência de criação poética que se parece bastante com a narrada por Valéry num dos volumes de Variété. Fiquei realmente encantado quando descobri a observação do grande estudioso da poesia, pois eu

encontrei na sua experiência um ponto de apoio para compreender melhor a minha própria experiência. Certa manhã, por volta das seis horas, andando pela praia de Copacabana, comecei a sentir fome. Imediatamente, vendo o mar à minha frente, comecei a perceber que o ritmo de meus passos na areia molhada me ia sugerindo um verso decassílabo:" Abro o espaço da fome na manhã". Quando percebi que dali poderia surgir um poema, o lado racional entrou em cena: se estou com fome, tenho de comer. Surgiu daí o verso já retocado:" Abro o espaço da fome e me abasteço. Eu já me sentia agora com o fio do poema na mão e sabia fácil puxá-lo, ou dar-lhe seguimento. Assim surgiu a idéia de "me abasteço das coisas mais comuns: céu, mar, areia, nuvens, gaivotas, poesia, etc. As coisas comuns me fizeram lembrar da minha infância, quando lá em casa se dizia qua havia o "trivial" para comer. A palavra trivial me levou à palavra sóbrio (etimologicamente ligada à bebida). A firmação de que " sou trivial e sóbrio" me exigiu uma negação. Daí o " mas faminto". A estas alturas, já estava chegando ao Posto Seis e meu estomago começou a roncar, como se diz. Isso me sugeriu outro verso: "Amo o jogo das tripas e dos tropos", sendo que esta ultima palavra não só se contrapunha a tripas como lhe dava as dimensões poéticas e filosóficas de que eu parecia precisar. A partir daí foi fácil continuar os versos que eu já sabia de cor. Não é Kierkergaard quem disse que o poeta era o gênio da memória? Passei da dor da fome à dor da poesia e daí ao prazer da comida, em qualquer sentido que se tome esta palavra, uma vez que "nas vésperas da posse" é um verso que tanto pode ser do alimento, como o prelúdio prazer do faminto diante do alimento, como o prelúdio amoroso antes do ato e , também, a intima alegria da posse total do poema, que ai está:

3. Abro o espaço da fome e me abasteço
   Das coisas mais comuns.
   Sou trivial e sóbrio, mas faminto.
   Amo o Jogo das tripase dos tropos
   E todo dia exercito a competência
   Da língua retorcida como um búzio
Nas vésperas da posse.

- E qual a sua opinião sobre o ensino de Letras na Universidade?
- A minha experiência de vinte anos no ensino universitário, trabalhando sempre na arca de Letras(literatura Brasileira, Portuguesa, teoria da Literatura, língua Portuguesa, Filosofia Romântica, Lingüística Geral e introdução à Pesquisa), os contatos em cursos, concursos e conferências em mais de vinte universidades brasileiras e a recente participação numa comissão do departamento de Assuntos Universitários do MEC, destinada a estudar o currículo mínimo dos cursos de letras no País, e , além disso, a atuação há nove anos na área de Pós graduação na PUC do Rio de Janeiro e na do Rio Grande do sul, me levam a ver, com certo otimismo, as transformações que se tem verificado nos nossos cursos de letras, principalmente nas universidades particulares. O sistema burocrático(para não dizer outra coisa) impede a maioria das universidades brasileiras de ir, à medida do possível , aperfeiçoando o ensaio na área de Letras. A introdução de uma disciplina de um a disciplina nova ou a modificação na própria disciplina constitui uma espécie de tabu. Para muitos administradores melhor é não mexer em nada. Ai, se o professor está mesmo imbuído de vontade de fazer alguma coisa nova, ela acaba superando esse problema; mas, como é fácil imaginar, a maioria prefere seguir fielmente a "sabedoria" das ementas... è comum ouvir de professores mais velhos que o ensino hoje é bem pior do que o da época da Antologia nacional, de Fausto Barreto. È uma lástima ouvir isso de um professor. Basta comparar as opções textuais da atualidade, para se perceber que a quantidade de informação literária transmitida é muito superior. Se é verdade que o aluno de hoje não lê tanto como o do passado(Ah! O saudosismo, o flrebal

olim!), coisa de que duvido muito , a verdade entretanto é que ele se dispõe de uma carga teórica muito maior e muito mais variada, abrindo-lhe inúmeras perspectivas de passar da simples leitura para a análise e para a análise e para a crítica da obra , quando não para a visão histórica do discurso literário.

A diferenciação regional do Brasil é um fato que não pode desprezar no ensino das letras. E o que me irrita é o menosprezo que muitos professores dão a excelentes autores regionais, preferindo trabalhar com grandes autores nacionais, muitas vezes porque já foram trabalhados e lhes facilitam a tarefa... Conheço um professor do Norte que adotou certo poeta do sul só porque um crítico do centro lhe havia que se tratava de um bom poeta, mas o professor mesmo não havia lido ainda o tal poeta bom. Como me interesso muito pelo estudo da História Literária, procurei saber como as universidades brasileiras vêem o problema. E as conclusões a que cheguei podem ser assim resumidas: A)- Há professores q eu só ensinam Literatura Brasileira através dos manuais de história Literária ;

B) – Há professores que não recorrem jamais às informações históricas, preferindo analisar as obras independente de seu contexto; C)- e há professores que se situam num meio termo, iniciando o aluno na história e no estudo imanente do texto . mas há muitos que acham que o estudo da história Literária é coisa superada.

Ora conforme escrevemos num artigo publicado na Revista Vozes(n.6, de 1978), no momento em que a Universidade brasileira se encontra dedicada à verticalização do seu ensino, promovendo a expansão dos cursos de Aperfeiçoamento , de especialização, de Mestrado e de Doutorado , não resta dúvida de que o lugar de produção de uma história literária que responda às exigências científicas da atualidade está “forçosamente” ocupado pelo saber universitário. Compele às Universidades brasileiras o levantamento do material regional, a sua interpretação e o seu relacionamento com o corpus já consagrado do que se denomina Literatura Brasileira. Mas esse estudo deve ser feito à luz das teorias históricas mais recentes senão o lugar , regionalizando-se e perdendo o seu possível de ligação com a universidade dos fenômenos da cultura nacional.

A situação cultural do Brasil ainda comporta a convivência dos dois tipos de investigação histórico-literárias: o tradicional e o modernismo. Repetimos que não esgotamos ainda as nossas edições críticas. Fizemos algumas, mas precisam ser revistas à luz de métodos novos, não puramente fisiológicos . Não aplaitra ainda o caminho para se passar a outra fase da investigação da história Literária; não levantamos ainda as condições materiais e institucionais de produção e de recepção da mensagem estudada, não estudamos ainda as técnicas de reprodução , de conservação e de transmissão dos discursos oral e escrito: o mercado dos discursos(edição, difusão, distribuição); não temos estudos sobre as instituições que condicionam as práticas verbais; não temos informações sobre interlocutores da mensagem: a situação do escritor, do público que lê ; não se fizeram ainda os levantamentos dos códigos e sua hierarquização na época considerada(os códigos lingüísticos, estéticos e ideológicos), como também não temos estudos bem feitos sobre as referências intertextuais que existem em toda literatura. Ainda bem que eu falei que via tudo com otimismo...

1979 – n. 670 – p. 8-9

POUCO ANTES DA MORTE DE JOAQUIM PAÇO D'ARCOS

Haendel de OLIVEIRA

Também me dediquei bastante ao ensaio e à conferência. Tenho ensaios sobre grandes escritores: Eça de Queiros, Roy Campbell, Malheiro Dias e muitos outros, publicados primeiro em revistas, de que tirei separatas, e depois reunidos em dois volumes que intitulei Pedras à Beira da Estrada. E chamei-lhes assim porque a minha verdadeira estrada é a de ficcionista.

Também tive uma interessantíssima experiência como dramaturgo, desde O Cúmplice, estreado no Teatro Avenida em 1940; três peças representadas no Teatro Nacional, O Ausente, Paulina Vestida de Azul e O Braço da Justiça. Tive, em certa altura, uma curiosa e polêmica experiência no Teatro Experimental de Cascais, onde Carlos Avilez levou à cena a minha peça Antepassados Vendem-se.

Tenho um livro de poemas que está esgotado. Nunca tinha pensado em tornar a publicá-lo pois não me considero um poeta profissional.

HO – Falávamos do seu livro de poemas...

JPA – Ao longo da vida escrevi apontamentos poéticos. E fazia-o, talvez quando a sensibilidade me pedia uma forma de expressão mais íntima, mais sintética. Com esses apontamentos poéticos publiquei em 1952 o tal livro que intitulei Poemas Imperfeitos e teve um acolhimento muito desvanecedor para mim.

O grande lusófilo francês Armand Guibert levou a tradução do meu livro ao editor da Meca da poesia mundial Pierre Seghers, que o apreciou muito e o publicou numa coleção de grande renome mundial, o que foi extremamente honroso para mim.

O livro também está traduzido e publicado em Itália e foi traduzido para o inglês por um dos maiores poetas da língua inglesa deste século, Roy Campbell. Como não sou um poeta, mas escrevi simplesmente uns apontamentos poéticos e como este livro teve a rara ventura de ser traduzido por um grande poeta de língua inglesa, considero a edição inglesa do livro muito superior à minha edição portuguesa. Isso para mim foi um marco indelével de minha obra. Agora a Editora Arcádia sugeriu-me a reedição do livro na sua Coleção de Poesias, o que aceitei com natural jubilo.

HO – Como lhe surgiu a idéia de escrever a suas Memórias ?

JPA – Quando ao longo de umas dezenas de anos já tinha percorrido o caminho da ficção, o caminho da novela, o caminho do ensaio, o do teatro, e, até, um pouco, o da poesia; olhando para trás, para essa vida tão cheia de experiências, de contactos humanos, de mundos percorridos, de horas dolorosas e horas felizes, entendi que tinha bastante a dizer se escrevesse as minhas memórias.

Depois de ter escrito os meus últimos romances Cela 27 e Memórias de Uma Nota de Banco, dediquei-me as Memórias. Como começo a estar idoso e estou doente, considero que o que me resta fazer, e oxalá Deus me dê vida para completar esta missão é redigi-las.

Publiquei em 1973 o primeiro volume sob o título que se tem conservado, Memórias da Minha Vida e do Meu Tempo.

HO – O segundo volume quando foi publicado ?

JPA – Publiquei o segundo volume em 1976. Abarca a minha experiência bancaria, a minha ida para Moçambique com meu pai, onde fui seu secretário e chefe de gabinete, como já lhe referi, e depois a minha rica, intensa, embora malograda experiência brasileira.

Ao longo desses volumes, não perco de vista o mundo que nos rodeava e, principalmente, a vida política portuguesa.

Agora, em 1979, acabo de publicar o terceiro volume das minhas Memórias.

Este terceiro volume ainda não vem até à atualidade.

Abrange o período que vai de 1930 a 1942.

Gostaria de ter ainda vida para completar as Memórias e trazê-las até aos nossos dias. Dias que recentemente foram trágicos, que modificaram completamente a dimensão da nossa Pátria e a vida portuguesa.

Uma testemunha como eu que não se envolveu nos acontecimentos, que deles grande parte foi vítima, mas uma vítima que nunca perturbaria o seu depoimento com quaisquer despeitos ou rancores, essa testemunha talvez tenha algo a dizer, num plano de independência e de serenidade, que não excluiria a vibração do português naturalmente ferido pelo nosso drama coletivo.

HO – Qual a personagem que mais gostou de criar nos seus romances e a que mais antipática se lhe apresenta ?

JPA – Faz-me uma pergunta de difícil resposta. Se nos lembrarmos que só os romances da Crônica da Vida Lisboeta, segundo um índice publicado num volume da coleção Aguilar, que reúne os seis romances, contém mais de duzentas personagens, e a estas se juntarem as personagens dos meus outros romances, novelas contos e peças de teatro, verá que criei umas centenas de personagens.

Desse mundo nosso contemporâneo, que vive e se agita nas minhas páginas, na minha obra, destacar essa ou aquela personagem numa rápida entrevista de jornal não é um trabalho fácil.

Como também não quero deixar inteiramente sem resposta a sua pergunta, talvez recorde duas ou três personagens femininas: Eugênia Maria, do romance O Caminho da Culpa, uma mulher que morre marcada por trágico destino: talvez Norma Davenport, da Neve Sobre o Mar.

Há uma personagem que não é nada especialmente da minha estima, mas que reflete todo um mundo plutocrático, egoíeta, implacável, da luta pelo dinheiro, da luta pelo poder, nos anos que marcaram na vida portuguesa a Guerra Mundial e o surto de desenvolvimento econômico que depois se verificou: o banqueiro Costa Vidal. É uma personagem tipo, que eu trato sem generosidade mas com espírito realista.

Dizer qual a personagem mais antipática, não o sei dizer. Eu tenho amor as minhas personagens, que são da minha criação e, talvez, até as antipáticas estremeça.

HO – Qual a sua maior alegria de escritor e qual o seu maior desgosto ?

JPA - A minha maior alegria, como escritor, é sempre terminar um livro. Sinto-me nessa altura realizado, sinto que continuei a cumprir a minha missão.

O meu maior desgosto? Devo dizer-lhe em cinqüenta anos de vida literária, nunca tive nenhum desgosto, um desgosto provocado pela vida literária.

Tive desgostos profundos na vida, é natural, como tive horas de grande alegria. Tive uma vida muito intensa, devo dizer com altos e baixos, mas, de maneira geral muito feliz, porque a vivi intensamente e a ela me entreguei sempre com otimismo e entusiasmo.

O escritor português Joaquim Paço D'Arcos, falecido recentemente em Lisboa, que, em 1976, esteve em Belo Horizonte, concedeu ao jornalista Haendel de Oliveira, do jornal *Tempo* de Lisboa; a três de maio do corrente ano, a entrevista que abaixo transcrevemos na integra.

HO – Considerando, unanimente, pelos mais exigentes críticos de todos os quadrantes políticos, desde Oscar Lopes e Armândio César, como um dos maiores escritores portugueses, Joaquim Paço D'Arcos publicou agora o terceiro volume das suas Memórias – *Memórias da Minha Vida e do Meu Tempo*, obra em que revela fatos fundamentais da cena política que

desde muito novo acompanhou de perto e que abarcam o período que se indica no alvorecer da República até a segunda Grande Guerra Mundial.

Com cinqüenta anos de vida literária (completou-os o ano passado) e outros tantos títulos publicados, Joaquim Paço D'Arcos, que nasceu em Lisboa em 1908, tem cultivado todos os gêneros literários, e em todos eles atingindo um nível só accessível a eleitos – do romance, ao conto, à novela, ao ensaio, ao verso, ao teatro e, agora, as memórias as quais para citar Nuno Bermudes apresentam "*excepcional valor como documento da vida portuguesa e da vida mundial, ao qual os historiadores terão de recorrer, para sobre este alto testemunho, lapidar o sereno alicerçarem a História*". Na opinião de nacionais e estrangeiros, designadamente brasileiros e ingleses, a prosa e a obra de Joaquim Paço D'Arcos é a continuadora da de Eça de Queiroz, sem que tal signifique uma imitação ou sugestão à deste. Joaquim Paço D'Arcos criou um estilo próprio, nunca se integrou a nenhuma corrente ou escola literária, mas a sua *Crônica da Vida Lisboeta* reproduz, com uma fidelidade só comparável àquela que nos deixou Eça de Queiroz nos *Maias* ou no *Primo Basílio*, a sociedade de seu tempo.

Como dramaturgo, Joaquim Paços D'Arcos pode orgulhar-se de ser o escritor vivo mais representado no *Teatro Nacional*. De uma verticalidade a toda prova, Paço D'Arcos, que foi sempre politicamente independente, podia, até neste campo, ter se beneficiado após o 25 *de Abril* de um fato consigo ocorrido no regime anterior. Coerente com o seu proceder de sempre, não o fez, porém, e mais uma vez se enobreceu com esse procedimento. É ele próprio que nos conta:

"Tenho duas peças que por serem muito inconformistas e, como direi, até implacáveis, não foram autorizadas pela censura, no tempo em que censura teatral exercia a sua atividade no nosso País: O Crime Inútil e A Ilha de Elba Desapareceu. E devo dizer-lhe que nestes cinco anos passados, depois de 25 de abril, não me apressei a trazê-las a ribalta ou a buscar atestados de inconformismo com essas duas peças. Mantive-as discretamente na gaveta, deixando que a onda dos oportunismos passe e que alguma calma e aventura regressem ao nosso País".

Este pormenor define o caráter de um Homem. De um Homem que está no último quartel da vida. Uma vida de que viveu intensamente todos os minutos e de que muito aproveitou para reproduzir na sua obra literária. A obra de ficção de J.P.A. é parcialmente baseada em fatos autênticos, em sofrimentos e alegrias por eles sentidos no dia-a-dia. Esse, quanto a nós, um dos maiores méritos do escritor e uma das características mais marcantes de toda a sua obra. J.P.A. teve o raro mérito de transformar em peças literárias de grande valor acontecimentos aparentemente triviais, muitas vezes, que ocorrem a centenas e centenas de pessoas, sem que estas lhes apreendam o seu real significado.

JPA está doente. Isso não obstou a que se pusesse inteiramente ao dispor do jornalista e o recebesse com fidalga hospitalidade em casa, onde, para nos satisfazer a curiosidade, longamente falou da sua obra. Eis o diálogo então travado:

HC – Ao fim de cinqüenta anos de atividade literária, como conjuga esse longo passado e qual a sua posição atual?

JPA – *De fato completaram-se no ano passado cinqüenta anos que publiquei meu primeiro trabalho. Era um folheto que intitulei Patologia da Dignidade, onde defendia as posições de meu pai, que era um grande oficial de marinha e um grande governador ultramarino, em graves questões ligadas à nossa soberania no Ultramar.*

Não posso considerar esse trabalho, essa publicação, hoje inteiramente esgotada, como uma publicação de ordem literária. Essa localizo-a em 1933, quando publiquei o romance Herói Derradeiro, que se passa em África e em Lisboa. Foi de fato a minha estréia literária e marcou profundamente, logo de entrada, a minha posição: uma posição de

combate, em que havia um misto de realidade, de charge a muitos poderes estabelecidos na vida portuguesa, e de ficção.

Publiquei, em seguida, livros de novelas, arrancados à minha experiência de grande viajante. Vivi, quando novo, em Angola, Moçambique, Macau, Brasil, França. Adquiri uma experiência muito profunda e muito rica. Isso reflete-se, incontestavelmente, nos meus primeiros livros de novelas. Destaco destes o livro Amores e Viagens de Pedro Manuel – e o romance Diário de um Emigrante, que é a crônica romantizada da minha experiência de emigrante no Brasil. Nesse tempo, deve confessar-lhe, S. Paulo era um meio hostil, reservado. Não fui feliz na minha experiência brasileira, feliz no sentido de triunfo material, mas acumulei um tal material de experiência que teve uma grande influência na minha obra literária e, anos depois, publiquei esse Diário de um Emigrante. Está hoje publicado em diversas línguas e sei que é devidamente apreciado no Brasil.

Vim do Brasil e fixei-me em Lisboa. Primeiro como funcionário superior da Companhia Nacional de Navegação, atividade que recordo hoje com saudade e que, também, como todas as atividades que exerci, teve uma certa influência na minha obra literária. Tudo quanto fiz na vida, e tenho a consciência que muito fiz, se reflete na minha obra literária, enriquece-a. Mais tarde, em 1936, fui convidado para chefe dos Serviços de Imprensa do Ministério dos Negócios Estrangeiros. Achei o convite interessante e aceitei-o. Tivera sempre um grande interesse pela política estrangeira e, anteriormente, durante a minha vida nômade pelo Mundo, cheguei a exercer as funções de comentador internacional num jornal de São Paulo.

Devo, porém, revelar-lhe uma nota curiosa da minha vida; nunca ocupei nenhum dos poucos lugares que ambicionei. O destino veio provar que foi útil para mim tal ter acontecido, e todas as funções que exerci na vida, com exclusão da literária, que esta estava dentro de mim, só sabe da sua existência no momento em que era convidado para ocupá-las.

HO – Concretamente, que funções gostaria de ter exercido e não conseguiu?

JPA – Vejamos: poso citar-lhe, no aproximar do final da Guerra Mundial, a de diretor da Casa de Portugal em Paris. Mas ainda bem que não fui, pois tinha ido assistir ali a agonia da França e aos anos terríveis de privações do final da guerra e dos que se lhes seguiram. Também pretendi, em dada altura, ir para um lugar em África, o que não consegui, como relato neste terceiro volume das Memórias, embora a minha vida tenha em seguida voltada a estar extremamente ligada àquela continente e nele tenha exercido funções de grande interesse e que recordo com profunda saudade.

HO – Quais, por exemplo?

JPA – As de administrador da Trans-Zambesia Railway Company durante trinta anos, de 1944 a 1974, funções que me obrigam a freqüentes idas a Moçambique.

HO – Voltemos, se não se importa, à sua fixação a Lisboa.

JPA – Certo. Embora com residência em Lisboa, onde tinha, digamos, o meu quartel-general, as funções que exercia na Companhia Nacional de Navegação, e que ocupei até 1953, e no Ministério dos Negócios Estrangeiros, obrigaram-me a continuar a viajar com grande freqüência. Não obstante estas viagens, ultrapassei o plano subjetivo da minha obra e passei a olhar em volta, para a cidade onde nascera e onde voltara a residir. Daí nasceu o meu primeiro romance lisboeta: Ana Paula.

Esse romance foi enriquecido, posso dizer assim, por um acidente literário com a Academia das Ciências que lhe deu o prêmio Ricardo Malheiro, mas com restrições críticas que não pude aceitar. O livro tornou-se célebre, tem inúmeras edições, e, após ele, lancei-me durante uns anos, francamente, à crônica romanceada da vida portuguesa, e especialmente da vida de Lisboa, porque a capital é o centro da vida portuguesa.

Ana Paula foi anterior ao começo da guerra de 39/45, mas durante a guerra fui publicando romances com a mesma orientação – Ansiedade, Caminho da Culpa, Tons Verdes

em Fundo Escuro. Quando terminei o Caminho da Culpa, é que me compenetrei de que estava a construir uma saga, uma crônica da vida lisboeta e assim intitulei esses romances.

Mais tarde, em1950, publiquei Espelho de Três Faces, e na mesma continuidade publiquei, em 1956, A Corça Prisioneira, que foi o último dos seis romances que constituem, no conjunto, a Crônica da Vida Lisboeta, de fato, o corpo central da minha obra. A Crônica remonta ao final da Primeira Guerra Mundial, com Ana Paula, e cobre com os restantes romances a vida portuguesa antes e durante a guerra de 39/45, com todos os nossos problemas de neutralidade difícil, de pré-beligerância, da vida de refugiados, de ansiedade social política.

No Espelho de Três Faces, que é o romance mais vasto e de maior amplidão que escrevi, já se refletem os problemas difíceis do pós-guerra e a grande inquietação social que a vitória dos Aliados e da Rússia despertou, até à Corça Prisioneira, romance publicado em 1956 e que já aborda os problemas da Idade Atômica e o destino da entrega atômica, para bem ou para mal da humanidade.

Esse longo caminho, que percorri escrevendo esses romances, desde 1937 a 1956, cobrindo um período de algumas dezenas de anos da vida portuguesa, esse longo caminho marcou profundamente a minha vida literária e reconheço que embora tenha vida literária e reconheço que, embora tenha cinqüenta títulos publicados esses seis romances formam o pilar central da minha obra.

1979 – n. 672 – p. 8

UMA LITERATURA GALAICO-PORTUGUESA

Mário Arias PEREZ

As primeiras manifestações de uma literatura *galega* se radicam em período muito recuado da história da Península Ibérica, quando a Galícia ainda era um reino independente, como vamos encontrar farta informação na antologia bilíngüe organizada por Carmen Martín Gaite e Andrés Ruiz Tarazona intitulada *Ocho Siglos de Poesia Gallega* (1).

O galego-português ou galaico-português era um idioma falado na Galiza (Galícia) e ao Norte de Portugal, na Idade Média. Todavia no tempo de Dom Denis de Portugal, neto de Afonso o Sábio, já havia variado algo no português, tendente a diferenciá-lo do gallego. Os historiadores nos ensinam que se "*chama expressamente galaico-português a língua comum falada e escrita durante os séculos XII a XIV na faixa ocidental da Península do Minho, para cima e para baixo*". Nesse período se dá o auge da primitiva lírica galaico-portuguesa.

Referindo-se às origens do lirismo medieval, diz-nos Carpeaux que ele "*é um dos grandes problemas da historiografia literária*" e busca localizar influências ovidianas oriundas da poesia latina medieval, além das "*influências da mariologia*" cristã que se teria secularizado, transformada em culto da dama; discutem-se as *influências árabes no lirismo provençal e ibérica*" (2).

Entre as muitas reproduções ou versões estilizadas ao gosto da época que se fizeram de obras célebres da Literatura Grega ou Romana, tão comuns durante a Idade Média, tem-se noticia de uma *Conquista de Troya* galega, assim como também de uma versão da *história Distructionis* Troice, de Guida delle Colonne, em versão galega de Fernán Martinez. A vida de Carlos Magno, sua aventuras e desventuras, também mereceu, entre tantas outras, uma versão galega, adaptada ao gosto do meio e do tempo - "*assuntos mortostornaram-se, outra vez vivos*" – como diz Carpeaux.

Sem dúvida alguma, depois de ter sido erigida a Catedral de Santiago de Compostela (*campus stellae*), onde estariam guardados os restos do santo Santiago, dando motivo a peregrinação e romarias vindas de vários pontos do continente, a Galícia passou a ser mais conhecida na Europa toda.

Mais adiante três séculos, aproximadamente, Afonso Enriquez independizava o Condado de Portucale, região galega entre o Minho e o Mondego, reconhecido pelo tratado de Zamora de 1143. A um filho de Afonso, o rei Sancho I de Portugal se deve uma das mais importantes composições galaico-portuguesa. Essa composição tornou-se objeto de fortes polêmicas e apaixonadas controvérsias entre euriditos gallegos e portugueses. Vejamos alguma dessa primitiva composição lírica galaico-portuguesa, cultivada "*aquém e além do Minho*" naquele período áureo, no qual brilharam figuras como Martin Codax, Gómez Chariño, Nuno Fernandes Torneol, Airas Nunes, Xohan Zorro e o próprio rei Dom Denis. Vejamos de Mendiño a amostra "sin paralelo, a nuestro entender, em ninguna de lãs literaturas modernas", segundo parecer de Martin Gaile e Ruiz Tarazona:

"Estaba yo em la ermitã de san Simon / y me cercaron las olas que grandes son / *esperando yo a mi amigo*, / *esperando yo a mi amigo*: / A morrer houbе i por en, / tanto a vi bem tallada / que parecia mui bem / em su sela dourada; / as sueiras son de ensai / e os arções de faia; / vestida dun pres de Combrai; / *Deus, que bem lle esta manto e saia*! / e a podese eu filiar / terriame por bem andante / en os braços a levar / na coma do rocin deante: / por camiño de Lampai / pasar Miño e Douro e Gaia; / *vestida dun pres de Cambrai*, / *Deus, que bem lle*

esta manto e saia! / Se a podese eu alongar / quatro leguas de crecente, / e nos braços a fillar, / apertala fortemente; / non lli valria dicer ai, / chamar Deus nen santa Olaia; / *vestida dun pres de Cambrai*, / Deus, que bem lle esta manto e saia!"

Quem não percebe aí, logo, as raízes nascentes do português e do castelhano que depois tanto se diferenciariam? Isto, historicamente, quanto a forma, nos pode dizer muito, embora quanto ao conteúdo ou sentido pouco possam achar eco no leitor de nossos dias.

Em meio ao século XIV vai se diferenciando a linguagem galaico-portuguesa, permanecendo no entanto muito do galego primitivo em sua compositura, enquanto a língua castelhana (espanhol) e a portuguesa começam por sua vez a ter vida autônoma. No marco político a Batalha de Aljubarrota (1385) marcaria a separação definitiva. Quanto a Galícia, desaparecendo progressivamente as peregrinações a Santiago de Compostela, torna-se ia de reino a irmã pobre de Castela.

REXURDIMENTO (3)

Depois de tudo que nos foi dado ver, com referência ao período que marcou o aparecimento das mais primitivas manifestações líricas galaico-portuguesas, entre os séculos XII e XIV, segue-se-lhe um período de relativa prostração, entre os séculos XIV e XVIII, para operar-se um renascimento ou ressurgimento (*rexurdimento* em galego), já agora em termos de uma poesia lírica verdadeiramente enquadrável em termos de Literatura, superior ao singelo cancioneiro galaico-potuguês de antanho, por suas formas e valores estéticos superiores. Novas figuras, ao primeiro terço do século XIX, graças ao seu labor, esforçam-se por ver ressurgir da longa prostração a sua amada Galícia.

Registre-se, contudo, que a trova cancioneira galaico-portuguesa dos primeiros tempos, foi de ponderável influência na formação da lírica castelhana. Afonso X considerou-a tão importante e expressivamente poderosa, que a usou para as suas cantigas à Virgem. Menéndez Pelayo se refere a um opulento caudal de poesia lírica, vinda da Galícia para Andaluzia e Múrcia. O galego chegou a tornar-se então língua obrigatória de toda expressão lírica culta de Castilha.

Em meados do século XIX já era expressivo o ressurgimento, reaparecendo agora independente dos vínculos políticos com o seu passado galaico-português, uma poesia galega renovada e viçosa. Deste novo período ou renascimento, aparece por volta de 1863 um dos livros capitais da poesia galega que é o *Cantares* de Rosalia de Castro, do qual diria Emilia Pardo Bazán "*lo más sincero de nuestra poesia, lo que mejor refleja la fisionomia tradicional y pintoresca de nuestro país*". Estes novos poetas galegos novecentistas teria entre eles Eduardo Pondal que evocava com suas palavras os remotos tempos da Galícia druídica, em versos contidos e depurados em que os topônimos soam poderosamente: Dumbria, Brandomil, Corcoesto, Troitosende, Morpeguile, Gundariz, Nememzo, Sisargas, típicas do extremo Norte da Galícia – "*terra agreste e solitária, batidas pelos ventos do norte e o bravo mar da costa da morte*". Regiões tão bem descritas por Manuel Murgia em sua bela e preciosa *História de Galizia.*

Outros expressivos poetas galegos foram Nicomedes Pastor Díaz, Xoan Manuel Pinto Villar, Francisco Añon Paz, Alberto Camino, Valentin Lamas Carvajal, Manuel Curros Enríquez, Alberto Garcia Ferreiro, Antonio Noriega Varela e, depois, já no século XX, Ramon Cabanillas, Ramon Del Valle Inclán, Antón Zapato Ramon Olero Pedrayo, Luiz Pimentel, o inolvidável Frederico Garcia Lorea, Manuel Antonio, Amado Carballo, Aquilino Iglesias Albariño, Alvaro Cunqueiro, Anne-Marie Morris, Pura Vâzquez, Celso Emilio Ferreiro, Manuel Maria, Antonio L. Casanova, Salvador Garcia Bodaño e Franco Grande, entre outros tantos mais.

Joaquim de Montezuma de Carvalho, em *Boletim de Ariel*, número 13, volume II, de jan/fev. 1976, sob o titulo *As Cantigas de Pero Meogo*, escreve em magnífico estudo sobre a língua e literatura da Galicia: - "*el gallego fue instrumento maravilloso de la grande y única poesia lírica de Espanha*" – citando Castelão.

Por outro lado Rosental Calmon Alves, no Jornal do Brasil de 3/3/79 destaca a influência do galego na obra de nosso Guimarães Rosa, em artigo intitulado *O Galego na Linguagem do Sertão*, ao fazer um estudo critico de Valentin Paz-Andrade, na obra intitulada *A Galicidade na Obra de Guimarães Rosa* (4). Valentin Paz-Andrade é membro da Real Academia Galega e nos dá com seu livro "um*a demonstração da vitalidade cultural dessas terras acima do Rio Minho (fronteira Portugal-Espanha), de onde partiram para o Brasil tantas gerações de imigrantes*". Sua obra tem trechos significativos que destacam a aproximação galega na obra de Guimarães Rosa que bem merecem destaques como os feitos pelo citado crítico Rosental C. Alves.

Tal é idioma galego, vindo do século III com o nascimento político da Galícia, no extremo Norte da Península Ibérica.

1) OCHO SIGLOS DE POESIA GALLEGA, C. M. Gaite e A. R. Tarazona, organizadores, Alianza Editorial, Madrid, 1972.

2) HISTORIA DA LITERATURA OCIDENTAL, Otto Maria Carpeaux, vol. 1. 2ª edição. Editora Alhambra, 1978.

3) Corresponde a ressurgimento ou renascimento.

4) A GALECIDADE NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA, Valentin Paz-Andrade, introd. De Paulo Rónai, Ediciones do Castro, Sada (La Coraña), Espanha, 1978.

(Porto Alegre / RS)

1979 – n. 679 – p. 3

LITERATURA AFRICANA DE EXPRESSÃO PORTUGUESA, UMA FORMA DE COMBATER

Geraldo SOBRAL

É de se saudar a contribuição de Donald Burness aos estudos da literatura Africana de expressão portuguesa com seu ensaio *Fire* (1). Aliando o conhecimento do Português ao dos dialetos e idiomas nativos de Angola, Moçambique e Cabo Verde, revela ao mesmo tempo alta sensibilidade na tradução ao Inglês de manifestações poéticas da área objeto de seu estudo. E uma perspicácia crítica que lhe permite apreender a cambiante expressão literária que emerge. Abrande seu ensaio as obras de Luandino Vieira, Agostinho Neto, Geraldo Bessa Victor, Mário Antônio, Baltasar Lopes e Luis Bernardo Honwana, com uma percuciante visão.

Observa Burness dois aspectos básicos dessa Literatura: sua manifestação eminentemente anticolonialista e a expressão urbana. E não poderia ser de outra forma. No decurso da colonização, os centros culturais se localizavam nas cidades, onde havia também o mercado de trabalho mais atraente. Assim toda a elite intelectual negra ou mestiça ali se formou, alguns com oportunidade de acesso às universidades da metrópole. E ao contacto com a cultura, ocidental a *intelligentsia* colonizada assimilou a ideologia anticolonialista. Daí surgem obras marcadamente políticas, expressando as mais diversas tendências ideológicas do nacionalismo africano. E quanto a ser uma Literatura urbana, suas raízes estariam na vivência dos seus criadores.

Ao se debruçar sobre Luandino Vieira, hoje a mais expressiva manifestação da Literatura angolana, desvenda-nos Burness a simbologia anticolonialista subjacente desde suas primeiras obras. Não é sem razão que o ensaísta afirma ser este o criador de uma *Literatura angolana de expressão angolana*. Nasceria ela do casamento lingüístico do Português com o Quimbundo, de sorte que alguns de seus trabalhos são de difícil leitura para a maioria do público brasileiro. Apesar de português de nascimento, Luandino Vieira viveu desde criança nos musseques, ou favelas, de Luanda, universo que transplantou para seus contos e novelas. E submetendo à analise alguns de seus melhores trabalhos, Donald Burness extrai elementos que os tornam mais compreensível, desde que baseados na simbologia das tribos africanas da Angola.

Quanto a Agostinho Neto, de quem já se publicou uma antologia, caracteriza sua poesia como uma poesia de combate. Em algum momento, compara-o a Leopoldo Sénghor. A princípio, a noite dominava o poeta, como o tempo da ignorância, medo e morte. Prisioneiro da escuridão como as noites no musseque de Sambizanga. Anuncia-se uma nova fase, quando o dia emerge sugerido através de imagens de flores e frutos, primavera e nascimento. E por último a poesia de luta contra a degradação. Submetendo a um exame mais profundo a poesia de Agostinho Neto, Donald Burness esclarece que sua linguagem poética é sempre simples e direta, às vezes coloquial. E que não tem escrito em quibundo por várias razões, dentre as quais seu maior domínio expressional da Língua Portuguesa.

Integra Burness, o poeta Gerado Bessa Victor no movimento da negritude. Adverte porém que ele não cedeu à tentação de escrever poesia de propaganda sem abandonar sua íntima relação com a cultura, linguagem e espírito da Europa. Temos então uma profunda melancolia em sua poesia, que talvez seja superada pela esperança de um novo dia em que o

homem cessará de ser dominado por seus baixos instintos. As crianças e a infância constituem o tema central de Bessa Victor, nas quais as brancas e as de cor brincam como irmãos de uma humanidade maior. Nos seus contos, Donald Burness encontra uma ambígua saudade, em que Bessa Victor pretende encontrar uma Luanda ainda ingênua, passinada talvez pela presença dos antigos colonizadores.

Sobre Mário Antônio (Fernandes de Oliveira) enfrenta o ensaísta um paradoxo ao compará-lo com Luandino Vieira. Enquanto este, um homem branco, constrói romances e contos sobre negros e mulatos do musseques, inspirado sempre pela tradição oral africana, a voz poética daquele está frequentemente em harmonia com um coro de confusos escritores europeus hodiernos que se lançam ao abismo do solitário ser a fim de explorar multifacéticos mergulhos na percepção, afirma Donald Burness sobre este poeta mulato: *O dividido ser de Mário Antônio não encontra unidade. O poeta, alienado de um mundo criado por sua imaginação e alienado do universo mundano da existência cotidiana, vai para a Europa, porém sua alienação aumenta porque seu ser vai conhecer uma divisão posterior – aquela entre África e Europa*. Confia entretanto que no poeta há o sentimento de que está em luta para recapturar alguma coisa que perdeu.

Escritor do mais *completo exemplo de harmonia racial que o mundo já conheceu*, o poeta, romancista, filólogo e ensaísta Baltasar Lopes não produziu suas outras em crioulo. Figura respeitada, surge na década dos 30 sob a influência de Fernando Pessoa e de Jorge Amado, José Lins do Rego e outros brasileiros. Seu único romance, *Chiquinho*, forte quadro social da vida cabo-verdeana, somente viria a causar impacto anos após, quando surgiram *Things Fall Apart*, na Nigéria, e *L'Enfant Noir*, na África fancófona. Como Ségnhor – lembra Burness – o poeta celebra a mãe. Porém para Baltasar Lopes a mãe africana – a alma africana de Cabo Verde – não é luxuosa e sensual, antes frequentemente sem vida.

Concluindo seus ensaios, Donald Burness equipara o moçambicano Luís Bernardo Howana a Baltasar Lopes e a Luandino Vieira como outro mestre da prosa lusófona de áfrica, embora tenha apenas publicado um único livro, a coletânea de contos *Nós Matamos o Cão Tinhoso*. Desenrolam-se estas histórias nos caniços, ou favelas, de Maputo. Trata-se sobre tudo de expressivas parábolas sobre os mais diversos aspectos do colonialismo. Há um profundo *insight* psicológico da desumanização de negros e de brancos sob o sistema que, em última análise, destrói os melhores instintos dos homens.

A seguir, Burness oferece oito poemas de Bessa Victor em edição bilíngüe, tradução para o inglês do ensaísta. Neste trabalho demonstra uma capacidade bem forte ao transpor as nuances e a construção poética de Bessa Victor para a sua língua nativa.

Conclui *Fire* com um excelente posfácio no qual Manuel Ferreira, da Universidade de Lisboa, promove um sucinto diagnóstico dessa emergente Literatura. Lamenta a inexistência de um escritor de renome em Guiné-Missau é as omissões de Donald Burness quanto a não estudar escritores de São Tomé e Príncipe. E acredita numa Literatura africana marcada pela ruptura e reestruturação da Língua Portuguesa na construção de linguagens moçambicanas, angolanas e cabo-verdeanas.

Sob vários aspectos, *Fire* é valioso. Donald Burness enfoca autores e obras sob perspectivas políticas e/ou ideológicas simultaneamente com as construções formais, compreendendo o contesto social, histórico e político ao lado das técnicas de cada poema, romance e conto. Valoriza-se o livro com a seleta bibliografia e um guia geral do estágio atual de estudos sobre a Literatura africana de expressão portuguesa.

4. – Fire – Six Writer from Angola, Mozambique and Cape Verde – Donald Burness – Poafácio de Manuel Ferreira, ilustrado, Theree Continents Pree, Washington, EUA, 148, pp, 1977.

1979 – n. 684 – p. 7

DA SINGULARIDADE DE SER UM CAMONISTA

Cassiano NUNES

Já tive mais de uma vez a oportunidade de observar que a mentalidade *classe media*, que predomina atualmente no Brasil, mantém um certo número de preconceitos, com referências ao intelectual. A palavra *literato*, por exemplo, ganhou uma conotação despicativa no nosso meio social. E até essa nobre palavra, esse privilegiado vocábulo *poeta* é pronunciado frequentemente com desdém, em tom de mofa. Ignora-se a impressionante etimologia desse substantivo. A Universidade Brasileira, pela razão de só ter sido criada há poucas décadas, também tem sido causa de numerosas concepções errôneas que às vezes estranhamente chegam a circular dentro do próprio recinto universitário, e dele não são expulsas como moeda falsa mas, ao contrario, aceitas com surpreendente credulidade. Uma das pressuposições ainda correntes, do País, é a da ociosidade do intelectual... Outra, a inaproveitabilidade de seu labor. A idéia fundamental que explícita ou implicitamente vem atuando na Universidade Brasileira é a da conversão intelectual em burocrata. Já até ouvi falar na existência de tecnocratas que, conscienciosos, fazem cálculos para registrar, com rigor matemático, a rentabilidade didática do professor universitário. Ocorram-me agora esses pensamentos, ao terminar a leitura da obra DO ANTIGO E DO MODERNO NA ÉPICA CAMONIANA, do prof. Luís Piva, professor de Literatura Portuguesa na Universidade de Brasília, obra de inteligência. Sim, mas também – e isto é que quero de modo especial assinalar – de paciência, de desvelo, de erudição armazenada em longos anos. Uma acumulação lenta. Eis um livro que nasceu... do trabalho, mas de um trabalho particular, que nada tem a ver com a vida trepidante dos nossos dias, com a concepção praticista, interesseira, imediatista, que hoje predomina na nossa sociedade e impregna tudo. Não me surpreenderei se alguém descobrir que essa poluição cultural infectou a própria Universidade, onde o alvo pragmático do diploma e dos títulos já suplantou a busca pura do saber.

As universidades brasileiras, por motivo de sua juventude ou do forçado utilitarismo, resultante de nossa condição inarredável de subdesenvolvimento, com raras exceções, não têm estimulado a fundação de recursos especiais de estudo dos grandes autores clássico do Ocidente: Dante, Camões, Cervantes, Shakespeare. De Chaucer, Petrarca, Ariosto, Tasso, então nem falar! Essa constatação é muito melancólica sobretudo quando já se observa no "campus" o ingresso dos avatares da cultura de massa, que se caracterizam por uma vocação totalitária de tudo degradar e destruir, em nome de um populismo inautêntico, que exige o nivelamento na lama. Um autoritarismo achamboado que repele o saber e a atitude crítica. A omissão dos clássicos, o desdém pelos valores do passado, flutuam nessas águas pantanosas ... Diz-se que o patrimônio maior da Humanidade, que iluminou os melhores espíritos através dos séculos e foi transmitido de geração a geração como bóia salvadora no mar confuso, lutulento, da Historia, *já era*! Essa aversão pelos clássicos, que foi recentemente denunciada na própria Europa – sofrendo o colossal miasma como qualquer outro continente – no Congresso de Literatura Comparada de Insbruck pelo prof. Horst Ruediger, constitui um dos defeitos mais evidentes da Universidade brasileira nos dias que ocorrem. Contribui para o domínio de um facilismo, de uma superficialidade, que poderiam ser contemplados com condescendência em ambientes ligeiros ou fúteis, mas não na Universidade, o último reduto do conhecimento e da crítica da cultura no império alienado do consumismo.

Não só colega de Departamento do prof. Piva, mas também companheiro de sala, há anos testemunho o seu acirrado (é o adjetivo que vem à mente) empenho em estudar, em continua resultando, os assuntos de sua predileção, que não atraem os espíritos leves nem levianos. É um encarniçado propósito, uma entranhada decisão que o faz vencedor das circunstâncias que o cercam, e que são a distração, a conversa, o convite, o apelo sem justificativa, que convocam, desviam, dispersam, anulam. Luiz Piva impõe o sobrecenho, cheio de prevenção, mergulha o rosto no livro, e deixa de lado, perplexa, desmoralizada, a agitação fervilhante. Ele consegue, no borborinho, isolar-se, o que não é nada fácil. Fico assombrado com o seu triunfo, enquanto, vencido, almejo solidões remotas, celas conventuais.

Na introdução de seu estudo mais recente, o prof. Piva nos esclarece quanto aos fins de sua redação e edição: "O desejo de conhecer e de apreender um pouco do que de permanente há em OS LUSISDAS levou-nos a escrever este trabalho. Conhecemos alguns dos estudos realizados em torno do poema camoniano e não ignoramos a dificuldade que se nos oferece de dizer algo de novo sobre assunto tão variado e insistentemente trabalhado. Empreendemos, porém, o nosso certos de contribuirmos, ainda que modestamente, para a compreensão de alguns aspectos da epopéia camoniana".

Evidentemente Piva, não esgota o assunto épico em Camões. (E quem esgotará?) Os elementos antigos e modernos da epopéia em questão, que analisa o seu livro, não são abarcados na sua totalidade, evidentemente, mas o que oferece de inédito, o que acrescenta de finura nos comentários, são pontos a merecer agradecimento e aplauso dos apaixonados de Camões e sua obra-prima.

Cada um dos capítulos da tese (pois é a tese de doutoramento do seu autor, apresentada à banca examinadora composta pela Universidade de São Paulo) – expõem e discutem eles a infra-estrutura de OS LUSIADAS, a proposição, a invocação, o Fado, o conflito de Vênus e Baco, e D. Sebastião e a missão ecumênica de Portugal – constitui um conjunto de idéias lúcidas que nos obrigam a pensar e a admirar.

Os três pontos do volume que mais me atraíram a atenção foram: 1º o da "modernidade" de OS LUSIADAS ao fundir a matéria épica com a poesia romanesca – o que compõe um modelo de *atualização* artística para qualquer época; 2º o relacionamento da epopéia suprema de Portugal com a HISTÓRIA DO FUTURO do Padre Antônio Vieira e a MENSAGEM de Fernando Pessoa e, 3º o tema da antinomia Moral-Fortuna, que pode ser prolongado nos campos da Filosofia e da Teologia.

Ao fim da leitura da obra em referência só se pode, a propósito do prof. Piva, repetir o julgamento do prof. Dino Preti, da USP, que o considera "um dos mais importantes e persistentes estudiosos no Brasil da obra camoniana". Realmente, o nosso valoroso colega na *Revista Camoniana* em vários trabalhos comprovou a sua capacidade de camonista, que soube aproveitar as lições e os estímulos de seus ilustres mestres Segismundo Spina e Agostinho da Silva. O prof. Piva tem vivido sob o signo da fidelidade a Camões, o que não quer dizer que só se interesse por assuntos antigos. O seu fino, translúcido ensaio sobre José Régio comprova a amplitude dos seus interesses. Mas parece-me que mais do que qualquer outro título Luis Piva reivindica o de estudioso camonologia. Seus prévios estudos sobre os comentadores de OS LUSIADAS do século XVII – primeiro, Manuel Pires de Almeida e agora Frei Marcos de S. Lourenço – demonstram a sua devoção por Camões. A sua bibliografia pessoal revela o roteiro dessa paixão. Luiz Piva, decerto, aspira, com simplicidade, a ser apenas mais um dos comentaristas de OS LUSIADAS, incluir o seu nome nessa fileira de eruditos modestos mas luminosos que, nos seus primórdios, contou com as figuras de Manuel Severim de Faria e Manuel de Faria e Souza. Ninguém poderá arrebatar-lhe esse raro privilégio.

Vejo-o diariamente à sua mesa de trabalho, indiferente ao ruído, absorto no seu trabalho, isto é, no estudo de Camões. Ele atira-se, determinado, à sua faina escrupulosa – que um halo de sonho contorna -, duro, obstinado, com uma certeza religiosa.

(CASSIANO NUNES é professor da Universidade de Brasília, DF, poeta, teatrólogo e crítico de Literatura).

1980 – n. 692 – p. 4

CAMÕES E EUCLIDES DA CUNHA

Artur de Castro BORGES

Os setenta anos de pensamento de EUCLIDES DA CUNHA e os 400 anos de morte de LUÍS VAZ DE CAMÕES como que nos obrigam a algumas reflexões entre os dois líderes máximos das literaturas luso e brasileira.

Sabe-se que ambos morreram como se fosse uma tragédia grega, pois, enquanto o PRÍNCIPE DOS POETAS PORTUGUESES, segundo o famoso e desaparecido quadro que pertenceu ao "Salão da Princesa de Joinville", no Rio, de autoria do DOMINGOS ANTÔNIO SEQUEIRA, retrata "A MORTE DE CAMÕES, ALMEIDA GARRET, em "CAMÕES", no décimo e último Canto canta a legenda:

> "E JÁ NO ARRANCO EXTREMO: PÁTRIA, AO MENOS JUNTOS
> MORREREMOS..." – E EXPIROU COM A PÁTRIA"

numa referência clara e insofismável à tragédia de Dom Sebastião em Alcacer-Quibir, o "PRÍNCIPE DOS ESCRITORES BRASILEIROS", morria numa triangulação amorosa que, posteriormente, também lhe levou o filho que, instantes antes, quisera matar.

Militares ambos, viajantes sempre, Euclides deixou, conhecido, apenas um soneto, que tem menos fama do que o único famoso de Coelho Neto, mas, toda sua obra é de versos brancos...

Em entrevista que concedeu a "O GLOBO", OLÍMPIO DE SOUZA ANDRADE, que tem o mérito de ser o maior admirador daquele que diziam "escrever com cipó", do que eu, afirmou, com absoluta certeza que toda a obra de Euclides é o complemento de sua personalidade que era um homem "SUPERLATIVAMENTE HONESTO" e mais além que da página 120 em diante "OS SERTÕES" é poesia pura, única afirmação de que discordo do eminente homem de letras patrício.

Na realidade, toda a obra de Cunha é poesia, pois, a afirmação de sua honestidade o obrigava a método, ritmo, coerência com os sagrados princípios que herdara da família e melhor cultivara ainda nos seus estudos de militar corajoso e obediente.

Já desconfiava disso e completei minhas observações, indo assistir o filme em três partes sobre CANUDOS que nossos cinemas projetam e basta ver a imagem que passa e as palavras que E. C. escreveu sobre a Terra, o Homem e a Luta para se sentir a poesia que se evola daquilo que se pensou ser cipó e era flor de maracujá.

CAMÕES foi acusado de desonestidade em seu posto, mas, sua própria morte na miséria bem parece demonstrar que era uma inverdade, nada constando, posteriormente, contra o maior vale português que, como Euclides, se tangeu "as débeis cordas da lira", na realidade, ambos, tocavam melhor a cítara, ou seja, sentiam mais os grandes épicos dramas que transformavam em epopéias que vão atravessar os séculos, após atravessar os séculos, após atravessar os oceanos gregos.

A influência dos clássicos em Camões viria, através da biblioteca latina de Dom Duarte; das paráfrases de Sêneca e Cícero por D. Pedro; A Afonso V, discípulo de Mateus Pisano e Estevão de Nápoles promovendo a vinda de humanistas da Itália tais como Justo Baldino e exaltando a Azurara o ofício de escritor; o despertar dos primeiros alvores do Humanismo e os Gouveias e Aires Barbosa estudando nas universidades estrangeiras e

Clenardo e Vaseu lecionado em Portugal, citando Fabrício Bazas que já discutia, então, Homero no original com seus alunos – como notaram tantos autores, entre os quais JÚLIO J. MARTINS E OSCAR F. LOPES, em Literatura Portuguesa, em lições para os alunos do 3º ciclo liceal.

E. da Cunha não fugiu aos clássicos e seus melhores biógrafos destacam que era sua vontade escrever um livro que, - infelizmente – não chegou a produzir o que se intitularia "UM PARAÍSO PERDIDO", numa clara alusão ao "PARAÍSO PERDIDO" de Dante.

Curiosamente, "OS CAMÕES", que meu pai chamava de "Bíblia Brasileira", pela soma imensa de dados brasílicos, sua importância geográfica, histórica, humana, etc... a ponto de mandar encadernar o exemplar que possuía conjuntamente com páginas brancas, pautadas, onde lançava, pouco-a-pouco sua própria vida e da família, se confunde, muitas vezes, com a própria apreciação dos LUSÍADAS;

Assim é que OTO LARA RESENDE, hoje, imortal, escreveu:

> "... É NA SUA VERTENTE..., NA SUA RECENTE, NERVOSA E COMPLEXA AVENTURA PESSOAL QUE ESTÁ A ALMA PROFUNDA, E A DIMENSÃO DRAMÁTICA DE NOSSO POVO".

EGON SCHADEN, como seleu, antropólogo da USP, disse:

> "EM..... O SEU AUTOR ESTAVA EM DIA COM A MELHOR CIÊNCIA DO SEU TEMPO".

AFRÂNIO COUTINHO discreveu:

> "OS..... SÃO DESSAS OBRAS INCLASSIFICÁVEIS, QUE FOGEM A UMA INTERPRETAÇÃO RÍGIDA, POIS ENCERRA ELEMENTOS DE DIVERSOS GÊNEROS".

> "OS..... SÃO UMA OBRA DE FICÇÃO UMA NARRATIVA HERÓICA, UMA EPOPÉIA, DA FAMÍLIA DE "GUERRA E PAZ", DE TOLSTOI, DA "CANÇÃO DE ORLANDO" E CUJO ANTEPASSADO MAIS ILUSTRE É A ILÍADA, DE HOMERO".

De quem falariam: de "OS LUSÍADAS", de CAMÕES ou de "OS SERTÕES", de EUCLIDES DA CUNHA?

1980 – n. 706 – p. 3

A TRAGÉDIA DA RUA DAS FLORES

Lélia Parreira DUARTE
(Diretor do Centro de Estudos Portugueses
da Faculdade de Letras da U.F.M.G.)

Eça de Queirós foi um autor fecundo. Viveu entre 1845 e 1900 e publicou em vida grande parte de suas obras, em edições revistas, sem problemas de ecdótica ou de fixação de texto. De seu acervo de produção, grande parte foi publicada postumamente, com apresentação de seu filho José Maria. Permaneceu inédita, entretanto, *A tragédia da rua das Flores*, texto que se ressente de uma revisão do Autor, e em torno do qual se fizeram abundantes suposições e criou-se mesmo folclore.

Dizia-se que o romance seria apenas um esboço de *Os Maias* e, realmente, a tragédia tem muito a ver com aquele romance. Os dois têm em comum, por exemplo, o ambiente: Lisboa e seus arredores, especialmente Sintra; a família Maia vive no Ramalhete e a história de Vitor se passa na rua das Flores; uma lenda do fatalidade envolve o Ramalhete, e a rua das Flores é marcada pelo fato de ter sido palco de um crime de amor.

Personagens, com as mesmas características e até os mesmos nomes pertencem às duas obras: Damaso é em ambas o mesmo ocioso covarde e ingênuo; a criada é Mélanie; Sara é a governante inglesa, altiva, de convicções protestantes e desprezadora da raça portuguesa, que considera deteriorada. A característica principal das personagens é a inércia e a imoralidade, o que se repete, aliás, com as personagens de Eça, de modo geral. As heroínas dos dois romances – Maria Eduarda e Genoveva – são vistas como deusas – Juno e Vênus -, provocadoras de amor irresistível. Os pais desaparecidos de ambos os heróis chamam-se Pedro; aos dois fugiram as mulheres deixando cada uma um filho e tirando-lhe, dessa forma, todo o interesse pela vida; Pedro da Maia entrega o filho Carlos ao avô e se mata; Pedro de Ega entrega o filho ao seu irmão e tanto se desinteressa pela vida que morre logo com uma febre.

Também situações se repetem: Maria Eduarda e Genoveva são mulheres que "*vivem com quem lhes paga*", Carlos Eduardo e Vitor, os heróis dos dois romances, desafiam Damaso para um duelo e este se recusa, assinando uma confissão de covardia.

Não se sabe muito sobre o tipo de educação dada a Vitor; nota-se, entretanto, semelhança com a educação de Carlos Maia: o avô quer desenvolver neste o animal, pretende que tenha força física para dominar; o tio Timóteo da Ega quer que Vitor tenha um estômago forte e seja um "homem de verdade" por isso lhe prega o que chama de "imoralidades".

Há, entretanto, significativas diferenças entre *Os Maias* e *A tragédia da rua das Flores*. Neste o que mais importa é a ação, enquanto naquele existe uma preocupação extrema com a descrição da sociedade. Daí a linearidade da intriga em *A tragédia*, enquanto que em *Os Maias* a preocupação principal é com a pintura de costumes. Por isso mesmo o último é lento, moroso, minucioso e detalhado. A camada social difere em um e outro: em *Os Maias* Eça focaliza a alta burguesia e a aristocracia decadente; na história de Vitor se analisam os costumes decadentes da média e baixa burguesia.

Em *Os Maias*, embora a ação se inicie com Carlos já crescido, faz parte do tempo do romance a época em que o rapaz estuda e o leitor pode acompanhar a degradação de seu ideal de médico e a sua perversão pela sociedade. O mesmo não acontece com Vitor, que já é apresentado, desde o início, como um temperamento sentimental e melancólico, vagamente

romântico, cheio de tédio pela profissão e de uma tristeza mórbida, sendo visto pelo tio como efeminado. Assim, *Os Maias* colocam a sociedade como responsável pela decadência do homem; no outro romance ele já é, atavicamente, um decaído.

Outras diferenças podem ainda ser apontadas: o incesto em *Os Maias* dá-se entre irmãos; em *A tragédia da rua das Flores* passa-se entre um filho e a própria mãe. As heroínas dos dois romances são mães; Maria Eduarda é mãe amorosa embora em verdade, se preocupe mais com a cachorrinha que com a filha. O instinto maternal de Genoveva é desvirtuado, como demonstra o fato de ter abandonado o filho e passar afoitamente por uma criança que aprende a andar, derrubando-a.

Ambos os romances tratam de amores absorventes. *A tragédia da rua das flores*, entretanto, além do sonho idealista de Carlos que pretende amar uma Julieta, apresenta a necessidade física do amor, à moda realista, depurada de qualquer idealismo, especialmente quando trata do relacionamento de Vitor com Joana, a mulher de seu amigo pintor. Nos romances de Eça, em geral, embora o casal amoroso esteja dominado pelo desejo, submete-se a encontros preparatórios para suas cenas de amor. É o que acontece com Amaro e Amélia Basílio e Luísa, Carlos e Maria Eduarda, Teodomiro e Adélia. Também em *A tragédia da rua das flores* há um estágio preparatório para amor de Vitor e Genoveva. Há na obra, entretanto, uma verdadeira e urgente paixão dos sentimentos quando Vitor, que está vivendo um amor intenso com Genoveva, vai à casa do amigo Camilo Serrão procurá-lo para pintar o retrato da amante. Camilo não está, mas sim Joana, sua mulher. Vitor e Joana sentem uma atração irresistível, e meia hora depois o rapaz se despede, culpando a sedução do vestido amarelo pelo que aconteceu. Um outro elemento de realismo aparece, quando se anuncia, no final do romance, que Vitor vive com essa mulher analfabeta, simplesmente fêmea, "belo pedaço de animal", para quem pos casa e com quem "dizem que vai casar".

Também com relação ao incesto *A tragédia da rua das Flores* é mais realista que *Os Maias* ou *O Primo Basílio*, em que o tema foi usado pela primeira vez. A violação da interdição existente entre mãe e filho constitui problema muito grave que o relacionamento entre irmãos e primos. O amor entre Vitor e Genoveva desconhece a interdição básica: que filho e mãe não voltarão a possuir-se, depois de estarem tão intimamente unidos durante a gestação e depois de serem devidamente separados.

A tragédia da rua das Flores repete, pois, de certa forma, a história de Édipo, renegado pelos pais e entregue a um pastor pela mãe. Vitor é abandonado pela mãe e o pai entrega-o ao tio para criá-lo, mudando-lhe o sobrenome; isso equivale a retirar-lhe o nome do pai, o que é uma forma de não reconhecer o filho. Quando Édipo pergunta sobre os pais, o oráculo lhe fala do futuro. Quando Vitor quer saber sobre os pais, o tio lhe conta apenas parte da história. Vitor livra Genoveva da presença indesejável de Damaso, um parasita social, e Édipo livra Jocasta da maldição que pesa sobre a cidade. É a partir das novas trazidas por Creonte, seu tio, que Édipo descobre que vive com a mãe; é através de Timóteo, tio de Vitor, que Genoveva fica ciente de estar convivendo com o próprio filho, e ambas as mães se matam ao saber de seu crime.

A tragédia de Vitor e Genoveva foi escrita em 1878. em 1895 Freud publica seus primeiros trabalhos desenvolvidos a partir de 1835, e só em 1910 aparece em seus escritos a expressão "complexo de Édipo", considerado posteriormente como fundamental na estruturação da personalidade e na orientação do desejo humano, Lacan desenvolve os trabalhos de Freud e demonstra que as relações familiares são decisivas para o amadurecimento da personalidade, através da interdição do pai ao desejo do filho e da mãe de voltarem à sua união primordial. Graças à interdição, o desejo primordial se sublima, o sujeito aprende a simbolizar e assume a sua personalidade, tornando-se capaz de escolher os objetos de seu desejo.

Ora, uma das características das personagens de Eça, de modo geral, é não viverem elas de modo completo essas relações familiares. Não têm pai ou não têm mãe, ou vivem distantes deles, criados por tios ou avós, mas sem presenças masculinas e femininas atuantes simultaneamente, em situações onde pudesse existir o desejo relativo à mãe e a necessária interdição. Determina-se com isso o fato de não serem essas personagens capazes de um desejo autêntico ou, em outras palavras, de serem elas incapazes de tornar-se independentes e donas de uma linguagem sua.

É o que acontece com Vitor da Silva, a personagem central de *A tragédia da rua das Flores*. Ele não viveu o triângulo familiar embora o desejasse, como prova o seu sonho em que se apaixonar pela mãe, sendo impedido pelo pai. Não teve a necessária ligação com a mãe, que não conheceu, nem com outra mulher que a substituísse. Por isso não conheceu a interdição e continuou incapaz de escolher os objetos de seu desejo, que são sempre tomados de outros, adquiridos através da mediação. Essa mediação se estabelece às vezes através da literatura romântica, e Vitor procura na realidade aqueles modelos idealizados e aprendidos nos livros. Às vezes o seu desejo amoroso é mediatizado pelo desejo de vingança; ele precisa do ciúme do outro para confirmar o seu desejo pela mulher, sendo esse desejo repetição da escolha amorosa de outro. Por isso Vitor deseja Aninhas, concubina do Policarpo; Genoveva, a amante de Dâmaso, e Joana, a mulher do Camilo Serrão. Neste último caso a mediação é reforçada por um objeto – o vestido amarelo.

O fato de serem os seus desejos mediatizados determina a pobreza psicológica de Vitor e o coloca no mesmo nível das outras personagens de Eça de Queiroz, a quem se recrimina a superficialidade dos caracteres.

Disse o Autor numa carta: "*Tenho o processo como ninguém, mas faltam-me teses*". Parece, no entanto, que Eça tinha a tese fundamental, através da qual se explicaria o tédio, a ociosidade e a falta de vontade própria de suas personagens, a sua preocupação exclusiva com dinheiro e poder, elementos que ele constantemente recrimina no "*enorme porco adormecido*" em que pretende "*dar um choque*" para que se assuste com a própria imagem e tente modificar-se. Eça deseja sacudir aquela sociedade que considera viciada, entorpecida, insegura de seu ser, cuja desvalia trágica ele não pode suportar.

Como toda a Geração de 70, julga que Portugal só podia esperar a redenção através de uma catástrofe regeneradora, de um apocalipse histórico, como diz Eduardo Lourenço (1).

Nesse sentido, *A tragédia da rua das flores* é o seu grito mais alto, a sua denúncia mais forte, o índice mais coerente de seu desejo de regeneração da gente portuguesa. A obra denuncia a especularidade do desejo de uma sociedade que não sabe o que quer, por isso as suas personagens têm sempre um desejo mediatizado, tomado de outro. Eça de Queirós especifica em *A tragédia da rua das flores* o problema psicológico-moral de que fala Antônio Sérgio (2), indicando intuitivamente a sua base – a deficiência do triângulo familiar que determina a falta de autonomia de suas personagens e as condena à superficialidade.

Parece-nos que, especialmente por ter tratado do tema do incesto, *A tragédia da rua das flores* apresenta dados com contribuem para melhor compreensão da obra de Eça de Queirós. Por esse motivo, congratulamo-nos com os amantes e estudiosos da Literatura Portuguesa por essa publicação que vem tornar mais complexo o acervo da Literatura do século XIX.

LOURENÇO, Eduardo, "Da Literatura como interpretação de Portugal" in *O Labirinto a Saudade – Psicanálise Mítica do Povo Português*. Lisboa. D. Quixote, 1977, ps. 85-126.

SÉRGIO, Antônio. “Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Eça de Queirós” in *Ensaios*. Tomo VI Lisboa, Sá da Costa, 1971. ps.53-120.

1980 – n. 707 – p. 8-9

NO 4º CENTENÁRIO DA MORTE DE CAMÕES

Márcio José LAURIA

Malgrado o lastimável estado a que chegaram no Brasil os estudos da literatura portuguesa em geral e da camonologia em particular, não é demais lembrar que a 10 de junho de 1580 morria Luís Vaz de Camões, o maior poeta da língua.

Sem nenhum outro método que não fosse o da escolha pessoal, selecionei cerca de vinte juízos críticos formulados em diferentes épocas e com diferentes propósitos. Talvez pelo conjunto deles o leitor de hoje possa ter uma idéia, incompleta, do permanente valor de *Os Lusíadas* e da obra lírica de Camões.

CRITÉRIO DE APRECIAÇÃO

Em vez de ir buscar vestígios de leituras, que constituíssem matérias de elaboração do próprio estilo do poeta, deve-se procurar inventariar os valores lendários anteriores, que o poeta recolheu, sublinhou e coordenou. Se fosse possível fazer esse trabalho num livro didático, ver-se-ia que de quase toda a matéria componente do poema de encontra em formas anteriores. Isso não apouca a originalidade criadora do poeta, define-a, dá o critério verdadeiro de apreciação do seu gênio.

20 *Juízos Críticos*:

(FIDELINO DE FIGUEIREDO. *História Literária de Portugal*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1960, p. 178/9).

GRANDE POR SUA POESIA

Camões é grande, dentro e fora dos quadros literários portugueses, por sua poesia. Esta divide-se em duas maneiras fundamentais, conforme as tendências dominantes ou em choque no século XVI: de um lado, a maneira medieval, tradicional, a *medida velha*, expressa nas redondilhas; de outro, a maneira clássica, renascentista, a *medida nova*, subdividida em lírica, vazada nos sonetos, odes, elegias, canções, églogas, sextinas e oitavas, em épica, *Nos Lusíadas* (1572).

(MASSAUD MOISÉS. *A Literatura Portuguesa.* 4º edição, São Paulo, Cultrix, 1966, p. 74).

O CAMINHO DAS ESTRELAS

Por tudo isso, Camões é grande, o seu poema vive. Por tudo isso, as palavras de seus versos ainda nos entusiasmam e Portugal cresce de dentro delas e nós acreditamos cada vez mais na Poesia, oxigênio do espírito, no Homem e na sua capacidade, na Literatura, arte indispensável.

E olhamos confiantes para o futuro, enquanto os navegantes continuam por espaços *nunca dantes navegados*, a procurar o caminho das estrelas.

(DOMÍCIO PROENÇA FILHO. *Estilos de Época na literatura*. 2ª edição, Rio, Liceu, 1969, p. 123.)

UMA ENCICLOPÉDIA NATURALISTA

Camões não quis apenas fazer uma enciclopédia histórica, mas também uma enciclopédia naturalista, contrapartida quanto possível real do antigo maravilhoso homérico. Para isso, descreveu impressivelmente regiões, situações estranhas e fenômenos naturais mal conhecidos e expôs uma visão geral do universo segundo a concepção ptolomaica, ainda corrente na sua época.

(ANTÔNIO JOSÉ SARAIVA & OSCAR LOPES. *História da Literatura Portuguesa.* 4ª edição, Porto, Porto Editora, s. d., p. 341.)

LIRISMO ANTITÉTICO

Quando se tiver deixado de considerar Camões um petrarquista no sentido que vulgarmente tem a palavra para os investigadores de fontes, e se se reparar no que no seu lirismo há de antitético (duma nova antítese que não estava nas previsões de Petrarca), teremos então atribuído a Camões o seu lugar muito especial *em frente da* (e não *dependente da*) corrente petrarquista.

(ANTÔNIO SALGADO JÚNIOR, *Biografia de Camões*, em *Luís de Camões*, Obra Completa. Rio, Aguilar, 1963, pp. LXXXIII/V.)

O PREÇO CABE EM VERSO

Assim, um homem só, naquele dia, / Naquele escasso ponto do universo, / Língua, história, nação, armas, poesia // Salva das frias mãos do tempo adverso. / E tudo aquilo agora o desafia. / E tão sublime preço cabe em verso.

(MACHADO DE ASSIS, *Camões*, em *Poesias Completas – Ocidentais* – Rio, Jackson, 1946, p. 372.)

VALE POR UMA LITERATURA

Aubrey Bell considera *Os Lusíadas* "mais nobre poema" do que *Orlando Furioso*, de Ariosto, e mais humano e intenso do que a *Jerusalém Libertada*, de Tasso. De Camões disse Schlegel que vale por si só uma literatura inteira; e Humboldt chamou-lhe "o Homero" das línguas vivas. Como lírico, é comparável a Petrarca.

(ÁVARO LINS & AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA. *Roteiro literário de Portugal e do Brasil*, 2ª edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966, 1º volume, p. 68/69.)

MODELO DOS PRIMEIROS POETAS BRASILEIROS

All in it is *The Lusiads* out of imperial Portugal at the apex of her glory that affords the one great expression we have of the impact made upon the spirit of man bay the post-

Columbian world. And Camões of course was the revered master and model of Brazil's first poets.

(SAMUEL PUTNAM. *Marvelous Journey*. New York. Knopf. 1948, p. 50.)

SIMPLES E PERFEITO

Se a um homem do povo bastam 300 a 400 palavras para exprimir idéias rudimentares, uma criança de 7 anos, de boa educação, já possui um acervo de 2.000 e um estudante de universidade 20.000. Huxley, sábio e vulgarizador científico, teve a sua disposição 30.000 (...). Diante de qualquer indivíduo de nosso tempo, perdulário de palavras inexpressivas e vãs, temos o direito de exclamar: como Camões é perfeito... simples e perfeito! Com 5.000 palavras, apenas, fez *Os Lusíadas*! E destas, cinco em cem, mais de duzentas, são latinismos, que traíam seu *humanismo* de homem do Renascimento. Dessas vozes, pouquíssimas se arcaizaram... O oportunismo, o atualismo camoniano demonstra como uma obra-prima fixa durante séculos a língua de um povo.

(AFRÂNIO PEIXOTO. Prefácio ao *Dicionário de Os Lusíadas*, Rio, Livraria Francisco Alves, 1924, p. 10.)

PARA CLARIVIDÊNCIA

Não parece com efeito indiferente à obra camoniana que ela se houvesse realizado na Europa e no Portugal de Quinhentos e que a tivesse elaborado o homem que, mais do que qualquer outro poeta do tempo, viveu uma vida dramaticamente trabalhada e *pelo mundo em pedaços repartida*, com freqüência em circunstâncias ou situações subjetivas, que lhe fizeram considerar a *mais desgraçada que jamais se viu*.

Desgraçada, sob o aspecto anedótico. Mas o que há de verdade no verso de Régio – Eu sou feliz porque SEI – Camões o deveria sentir, mais do que ninguém, porque atravessou, com a rara clarividência de que era dotado, os ambientes que melhor lhe poderiam condicionar o *honesto estudo com longa experiência misturado*.

(HERNÂNI CIDADE. *Luís de Camões* – O Homem e a Obra. Lisboa, Arcádia, 1961, p. 18.)

UM CÂNONE MAIS EXIGENTE

Em oposição aos apologistas de Camões, por vezes a exorbitar na paixão de seu culto, tentou impor-se uma corrente de críticos que, embora reconhecendo a genialidade do Camões, defendeu o direito de discutir, objetiva e imparcialmente, a sua obra, de lhe apontar as altas qualidades, mas também pequenos defeitos; e defendeu sobretudo o direito de impor a novos poetas um cânone artístico mais exigente, do ponto de vista da preceituação clássica, do que aquele que instituíra *Os Lusíadas*.

(ANTÕNIO SOARES AMORA. Introdução à edição monumental de *Os Lusíadas*. São Paulo, edições LEP, 1957, p. XIV.)

O POETA MAIS VIVO

Luís de Camões, em sua existência anedótica, tem razão em maldizer das funestas estrelas que lhe frustraram os sonhos de amoroso, as ambições de soldado, as comodidades de funcionário, e também, em certa medida, os triunfos de poeta; mas se pudesse prevê-lo, quanta razão para ser grato às estrelas propícias que à sua vida essencial condicionaram ser ainda hoje o poeta mais vivo de Portugal!.

(HERNÂNI CIDADE. Prefácio à edição de *Os Lusíadas*, São Paulo, Abril Cultural, 1979, p. 7.)

SER DE INESGOTÁVEL RIQUEZA

A massa de aventura que constitui qualquer epopéia é sempre articulada, mas nunca rigorosamente fechada; forma um ser vivo de inesgotável riqueza de vida, que tem outros seres semelhantes ou análogos como irmãos ou vizinhos.

(GEORGE LUKACS. *A Teoria do Romance* – Lisboa, Presença, s. d., p. 36.)

DEUS, AS CRIATURAS VERDADEIRAS

O plano mitológico é o que há de essencial, nele residindo a vida e o significado profundo do poema. É na intriga dos deuses que reside a ação do poema. Os deuses são as criaturas verdadeiramente vivas *d'Os Lusíadas*, as únicas que t~em carne e paixões. Em contraste com estas, as pessoas históricas são inteiramente convencionais.

(ANTÔNIO JOSÉ SARAIVA. *Luís de Camões*. – Lisboa, Edições Europa-América, 1959, p. **3**.)

CARINHOSO PATRIOTISMO

A meu ver, o que assegura ao poeta de *Os Lusíadas* lugar à parte na literatura universal é a qualidade de livro nacional, apesar de obra consciente de um literato tardio. Além disso acho dignos de reparo dois traços muito característicos: o apreço que o próprio poeta dá a verdade pura dos assuntos de que trata; e o carinhoso patriotismo que **xxxxx** longa ausência de Portugal desentranhou da **Ima**, arrancando-lhe continuamente expressões de afetuosa saudade.

(CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELOS. Prefácio à Edição Nacional de *Os Lusíadas*, p. XXXI.)

INCONGRUÊNCIAS INEVITÁVEIS

Mas do conúbio das duas culturas numa mesma obra resultaram, às vezes, partos monstruosos, capazes de fazer sorrir um leitor do Século XX, que não considere a época da criação *d'Os Lusíadas*. Não se concebia processo de unir, em conjunto harmonioso, por exemplo, o paganismo e a religião cristã; e o poeta, que, homem de seu tempo, empregava, como expediente literário, o maravilhoso pagão, não podia prescindir do Cristianismo que seus heróis andavam dilatando. Eram inevitáveis as incongruências. Assim, no Canto **II**,

estança 12, fala-se de Baco, nosso figadal inimigo, vestido de padre católico a celebrar o sacrifício da Missa.

(Pe. ARLINDO RIBEIRO DA CUNHA. *A língua e a Literatura Portuguesa*. 6ª edição, Braga, 1963, p. 248.)

EPOPÉIA NACIONAL

Contando os feitos de um povo, tomando-o a este, por assim dizer, como o herói do poema, *Os Lusíadas* são uma epopéia nacional no sentido rigoroso da palavra. E por este motivo e pela maneira como o assunto é tratado, pertence-lhe um lugar à parte na literatura universal.

(JOSÉ MARIA RODRIGUES. *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, publicada sob a direção de Albino Forjaz de Sampaio. Lisboa, Aillaud & Bertrand, 1930, volume II, p. 354.)

PINTOR DE MARINHAS

Camões é, no sentido mais estrito, um grande pintor de marinhas. (ALEXANDRE HUMBOLDT, citado por JOAQUIM NABUCO. *Camões e Assuntos Americanos*. São Paulo, Nacional, s.d., p. 9.)

VIGÍLIA DE ARMAS

Lendo *Os Lusíadas*, Portugal esperava. Os portugueses faziam uma longa vigília de armas, lendo o Poema, antes da restauração de 1640.

(AFRÂNIO PEIXOTO. *Ensaios Camonianos*. Coimbra, 1932, p. 12.)

EPOPÉIA DE ESPAÇO

Os Lusíadas se configuram como uma epopéia de espaço e tal se pode ratificar se verificamos que o processo narrativo é mais centrado no *onde* do que no *quando*, de forma que se conhece a história portuguesa muito mais pelas batalhas e outros feitos no espaço e/ou em busca de sua conquista que por uma cronologia propriamente dita, assim como o processo de viagem, nos é apresentado mais por configurações espaciais do que por temporais. O próprio tempo sofre *n'Os Lusíadas* um processo de espacialização.

(JOSÉ CLÉCIO BASÍLIO QUESADO. "A Significação do espaço n'Os Lusíadas" Rio de Janeiro, Universidade do Estado da Guanabara, 1974, p. 93.)

EXPERIÊNCIA & OBSERVAÇÃO DIRETA

Conceito importante a revelar *n'Os Lusíadas* é a contraposição da experiência e da observação direta à ciência livresca da Antigüidade. Trata-se de uma idéia característica dos grupos ligados às atividades marítimas – astrônomos, pilotos, construtores de barcos, viajantes – que, para possibilitar a navegação no alto mar, tiveram de criar uma técnica apropriada com base na experiência, visto que nos livros não encontravam a chave do problema; e que, por outro lado, tiveram ocasiões de verificar a falsidade de noções correntes

na literatura geográfica medieval e antiga, tais como as da impossibilidade de antípodas ou vida na zona tórrida, do prolongamento da África até ao pólo sul, da existência de seres com configuração semi-humana, semi-animalesca, etc.

(ANTÔNIO JOSÉ SARAIVA & OSCAR LOPES. *História da Literatura Portuguêsa*. 4ª edição, Porto, Porto Editora, s.d., p. 342.)

TAMBÉM COM ELA

A doença e as adversidades nem então lhe afrouxaram o amor da pátria. Às vésperas da dominação espanhola, ainda amargurado com o desastre de Alcácer-Quibir, escrevia ao seu amigo D. Francisco de Almeida, capitão de Lamego: "... enfim, acabarei a vida e verão todos que fui tão afeiçoado à minha pátria, que não me contentei de morrer nela, mas com ela". Pouco tempo depois morria, e é ainda Diogo do Couto que testifica cruamente : "... nobre, sem remédio e estado...", de tal forma que só teve a enterrá-lo a "Companhia dos Cortesões e o depositaram à porta do Mosteiro de Sant´Ana, da banda de fora, chãmente". Nem a terra lhe resguardou os ossos: foram estes dispersados pelo terremoto que destruiu Lisboa em 1755.

(MARQUES REBELO. *Antologia Escolar Portuguesa*. Rio de Janeiro, MEC/Fename, 1970, 293.)

PROFUNDEZA FILOSÓFICA

A profundeza dessa lírica tem levado a alguns críticos a classificá-la como "filosófica" – assim principalmente nas canções, em "Sôbolos rios" e em muitos sonetos. Na verdade, trata-se de uma poesia que se realiza em plenitude, síntese genial de pensamento e emoção, idéia e experiência vital, vasto saber e excepcional poder de expressão. Em Camões deu-se a rara convergência de altos dotes de intelecção com incomum capacidades expressional. Note-se que nele platonismo e petrarquismo não são atitudes, exercícios de escola, e sim identificação com a experiência vital e tendências estilísticas mais autênticas.

(CELSO PEDRO LUFT. *Dicionário de Literatura Portuguesa e Brasileira*. Porto Alegre, Editora Globo, 1973, p. 74.)

OBRIGADO PONTO DE REFERÊNCIA

No livro por excelência de portugueses e brasileiros o gênio de Camões pôs à prova as virtudes e as possibilidades da língua comum. Plenamente alcançou aquilo a que aspirava: perpetuar as glórias e as tradições da gente lusitana. Com isso, a tal ponto acrescentou o pecúlio expressional do idioma que *Os Lusíadas* se tornam obrigado ponto de referência na história da nossa língua literária. Uma das grandes obras da literatura universal, interessam ao público brasileiro também por isso e ainda porque dos descobrimentos portugueses faz parte o primeiro contacto da civilização européia com a região onde surgiria a nossa pátria.

(AIRES DA MATA MACHADO FILHO. – Prefácio a *Camões Épico*. Rio, Agir, 1957, volume 14 da Coleção "Nossos Clássicos", p. 9.)

Márcio José Lauria é professor universitário, ensaísta e crítico literário.
(São José do Rio Pardo/SP).

1980 – n. 707 – p. 9

Subvenção de campanha para Luís Vaz de Camões

Vergílio Alberto VIEIRA

Tão logo os bronzes do império (que em nos enriquecendo mais pobre nos tornaram) aquém dos continentes emudeceram a razão, e outra é já nossa indústria, camarada.

Não que outro seja o rude tímpano de outrora, não que outra seja a gente surda: que o verbo a mesma lira destempera.

E canse a mesma pátria:

metida / No gosto da cobiça e na rudeza / De uma austera, apagada e vil tristeza (1).

Dessarte, olha que, por agora, de *baldias esperanças* ainda nos mantemos!

Os que do reino tanta riqueza tiraram p'ra seu uso, do teu saber outro saber fizeram; e das artes, ousado bem com que, ante o favor das musas, no cantaste, o coração e a alma ratearam.

Por isso, mais enfastia o que sobeja! (2)

Muito cumprimos por preço bem mesquinho, nós que, pelas armas, ainda há pouco, em áfricas buscados, errávamos de nosso fundamento.

O que da espada é brilho em nada nos protege.

O que pela pena é ouro desta idade, em pouco ou nada, do culto nos corrige.

Mas de quantos erros adoece a pátria tua amada, há-de este povo porfiar um dia, desperto para a luz de um bem regido e sábio entendimento.

NOTAS

1. Luís de Camões, Os Lusíadas; Canto X.
2. Sá de Miranda, Carta ao Senhor de Bastos.

1980 – n. 712 – p. 4

Camões, poeta barroco?

Francisco Barbosa de REZENDE

A dez de junho de 1580, portando há quatrocentos anos, morria "com e em" Portugal, segundo suas próprias palavras, internado num hospital, pobre e desvalido, o poeta Luis Vaz de Camões.

No mesmo ano de sua morte, Felipe II anexava Portugal à coroa da Espanha, suplantando os demais candidatos ao trono português vago com a morte do cardeal D. Henrique.

Dois anos antes do passamento do poeta, como a sobrecarregar-lhe a amargura, D. Sebastião e a fina flor da nobreza portuguesa pereciam na desastrada batalha de Alcácer-Quibir travada contra os infiéis sarracenos. D. Sebastião, o rei-menino, encarava na época as esperanças de Portugal, esperanças que se esfumaram deixando o vazio e o desespero no coração dos portugueses.

Era a estrela de Portugal que se apagava no firmamento da história...

A decadência da pátria pressentiu-a Camões, homem de gênio, e seu pressentimento se fez poesia para glória e tristeza de seu povo. O episódio do velho do restelo, nos *Lusíadas*, traduz a preocupação do poeta com o futuro de Portugal, não vendo com bons olhos a odisséia em que se empenhavam seus compatriotas na descoberta e conquista de novos mundos. A advertência do velho ante o espetáculo dos navios chegando e partindo, é contundente: "Ó glória de mandar, ó vã cobiça / desta vaidade a quem chamamos fama". *Ao cheiro desta canela*, dizia Sá de Miranda despovoava-se o reino...

No canto décimo, fecho do poema, desespera-se o poeta ao constatar que cantava para uma gente surda e endurecida, e que a sua pátria, de ouvidos moucos a tantas advertências, "estava metida no gosto da cobiça e da rudeza / de uma austera, apagada e vil tristeza".

Passagens como estas dos *Lusíadas*, justamente aquelas em que o poeta não se limita a descrever e celebrar as gestas de sua gente, mas a emitir juízos de valor à base de sua sensibilidade pessoal, não recortam o perfil de um homem do Renascimento.o amor da glória foi sempre um sentimento dos mais marcantes e profundos do homem quinhentista. Sempre foi uma das características dessa época histórica em que a *intelligentzi* se esforçava para reviver os modelos artísticos e literários dos antigos gregos e romanos. Ora, o grego sempre encarou a glória como a maior recompensa num mundo em que o esquecimento era para ele o mais duro dos castigos. Os cantores de Apolo, depois de admitirem que o homem, "flor de um dia", é apenas "o sonho de uma sombra", resalvavam: "mas se a glória ilumina sua curta vida, ele se torna semelhante aos deuses".Aquiles, nas profundezas do Hades, confessa que preferiria ser escravo de um pobre na superfície da terra a reinar sobre todos os mortos.

Se esse culto da glória nem sempre é freqüente no "epos" heróico, no caso *Os Lusíadas*, onde vem narrada a *aristeia* de um povo empenhado em dilatar a fé e o império, ele desaparece completamente quando se tem em mira a poesia lírica do poeta.

Se existe na poética camoniana uma nota característica , pelo menos na sua parte lírica, não será esta característica, por certo, o amor da glória, das pompas mundanas, mas antes um forte sentimento de desengano das coisas deste mundo... ninguém melhor do que Camões, nesse particular, poderia fazer também sua a frase já famosa: *Sic transil gloria mundi*... E a sua própria vida, atormentada e miserável, seria o melhor penhor de uma *Wellanschauung* carregada de desilusão e de pessimismo.

A inanidade das glórias terrenas e o sentimento do desconcerto do mundo, por ventura fruto de uma dolorosa experiência pessoal, são, sem sombra de dúvida, notas típicas da poesia de Camões.Quem já não sentiu tudo isso lendo principalmente *Babel e Sião, Desconcerto do Mundo*, o soneto das mudanças, o soneto da Babilônia, *O Amor é um Fogo* e assim por diante.

Isso talvez explique a perene atualidade do poeta lírico como uma fonte permanente de inspiração e como exemplo ideal de companheirismo. A ele nos liga uma espécie de simpatia, os mais exigentes diriam sincronismo, fruto de uma identificação e de uma convivência intemporal, sem data, de pobres exilados neste vale de lágrimas. “Cá neste escuro caos de confusão / cumprindo o curso estou da Natureza / vê se me esquecerei de ti, Sião”.

“os escritores clássicos – escreve Claude Roy – apresentam-nos esse caracol marítimo (que é a sua obra literária) para que o aproximemos do ouvido e ouçamos rumorejar a noite dos tempos e compreendamos o dia do presente histórico”.

Foi nas praias do mar Egeu, observando o fluxo e refluxo das ondas, segundo o poema Matthew Arnold (*Dover Beach*), que Sófocles sentiu pela primeira vez “the turbid ebb and flow / Of human misery”...

Por tudo isso é que nos inclinamos a colocar Camões sobretudo o lírico, no universo barroco. Barroco pelo sentimento de inquietude, de desencanto, de desdém pelas glórias terrenas, de enfermidade, e sobretudo de desengano, que dão o tom e a medida de sua imensa poesia.

E nenhum desses sentimentos se encontra no perfil psicológico do homem do Renascimento, do homem que soube como nenhum outro, depois do grego, valorizar as coisas deste mundo. Nenhum deles serve para caracterizar o clima do humanismo renascentista. Daí a observação de Afrânio Coutinho de que “estudos recentes incluem Camões na órbita barroca”. E nada mais justo.

(Itajubá/MG)

1980 – n. 715 – p. 1

Camões 400 anos
Camões rememorado

Lélia Parreira DUARTE

O *Suplemento Literário* do "Minas Gerais" mais uma vez apóia as promoções do Centro de estudos Portugueses da Faculdade de Letras da UFMG, publicando os trabalhos apresentados durante a III Semana de Estudos Camonianos, comemorativa do IV Centenário de Morte do poeta Luís Vaz de Camões.

Evidenciando a importância da data, a obra camoniana foi focalizada em seus aspectos mais variados, aplicando-se ao seu estudo modernos ensinamentos da crítica literária. Temas bastante inexplorados da Lírica foram vistos em profundidade: *O desconcerto do mundo*, na tópica que o constitui e nas contradições que apresenta, pelo Prof. Wilton Cardoso; a mulher como remédio e veneno e outros temas comuns a Camões e Petrarca, pelo Prof. Wander Melo Miranda; a temática amor/desejo e sua dialética na canção nº 1 de Camões, pelo Profa. Vera Lúcia Carvalho Nova e *Os fundamentos filosóficos da obra de Camões*, em poética conferência pela Profa. Sônia Maria Viegas Andrade, cujo debatedor foi o Prof. Moacyr Laterza. As conferências foram ilustradas com leituras dramáticas da Lírica camoniana: os professores Sérgio Magnani e Guido de Almeida tornaram viva a obra de Petrarca e Camões, respectivamente, através de leitura de uma seleção de poemas, e um grupo de alunos do teatro Universitário da UFMG ilustrou o tema do amor através da leitura de sete sonetos camonianos, sob a direção do Prof. João Etienne Arreguy Filho.

Também a Épica recebeu tratamento em profundidade: o Prof. Hênnio Morgan Birchal discutiu Camões à luz do conceito de clássico de T. S. Eliot, estabelecendo fecundo debate com o Prof. Johnny José Mafra; o Prof. Luiz Carlos Alves discorreu sobre "*A idéia da Fama n'Os Lusíadas*, tema a que os debatedores Profs. Letícia Malard e Gilberto Mendonça Teles deram excelente complementação. O Prof. Gilberto Mendonça Teles falou ainda sobre *O mito camoniano*, mostrando a repercussão da epopéia camoniana na poesia e na prosa brasileiras.

As relações profundas entre a época e a lírica devidamente ilustradas com a conferência do Professor Ítalo Mudado, acompanhada de dramatização de episódios líricos da epopéia, pelos alunos do mesmo professor. E a importância do teatro camoniano foi evidenciada pelo Prof. Naief Sáfady que, alternando suas palavras com leitura dramática das comédias, mostrou que todos os temas fundamentais da obra camoniana estão presentes, por semelhança ou diferença, na obra dramática do autor de "Sôbolos Rios".

Falou ainda o Prof. Aires da Mata Machado Filho que, justamente com sua debatedora, profa. Maria das Graças Rodrigues Paulino, lamentou a ausência de Camões na escola secundária e mostrou o grande auxílio que representará para o ensino de Língua e Literatura a reabilitação, no segundo ciclo, do grande clássico do idioma vernáculo.

O presente número do SLMG publica a maior parte dos trabalhos apresentados durante a Semana de estudos e publicará, até dezembro de 1980, os demais estudos.

O final da III semana de estudos Camonianos não significará o término das comemorações camonianas em Belo Horizonte. Estão programadas ainda exposições bibliográficas, mesa redonda sobre a presença de Camões na Escola e um concurso sobre a obra de Camões, aberto a todos os interessados, até o dia 31 de dezembro de 1980. Além disso sentimo-nos mais motivados para estudar e apreciar a obra camoniana, que se coloca mais uma vez como um desafio extremamente fecundo e enriquecedor para todos nós.

1980 – n. 715 – p. 2-4

Camões e o conceito de clássico de T.S. Eliot

Hênnio Morgan BIRCHAL

Há quem veja problema no maravilhoso pagão d'*Os Lusíadas*. Pretendeu-se ou pretende-se que Camões usasse a Deus, Cristo, Nossa Senhora, Arcanjos, Anjos e o Demônio para assessorar a viagem de Vasco da gama. E que a presença de Júpiter, Vênus e Baco ofende a piedade cristã do poema. Tanto mais descabida, a questão, quanto já tinha sido solucionada pelo bom frei Bertholameu Ferreira, responsável pela "Licença da santa e geral Inquisição":

Todavia, como isto é Poesia e fingimento, e o Autor, como poeta, não pretendia mais que ornar o estilo poético...

E isto é coisa que se lê, na Edição Princeps, de 1572, antes mesmo de entrar no poema.

Pena que Chateaubriand, que no *Gênio do Cristianismo* analisa as virtudes do maravilhoso cristão nas epopéias modernas, e por isso traça elogios ao *Paraíso Perdido* de Milton, conclua, "in limine":

A mescla de fábula e cristianismo que faz Camões dispensa-nos do maravilhoso do seu poema. (Op. Cit., Clássicos Jackson, Vol. XVI, p. 194 – Trad. de camilo Castelo Branco).

É pena, porque se trata de um grande livro, com análises pertinentes. Páginas antes, lança o estilista francês as premissas em que Camões fica à vontade:

Em toda a epopéia os homens e suas paixões são talhados para ocuparem o proeminente e amplíssimo lugar.

Pelo que, todo o poema onde uma religião é empregada como *assunto* e não como *acessório*, onde o maravilhoso é *essência* e não *acidente* do quadro, peca essencialmente pela base.

Se Homero e Virgílio estabelecessem as suas cenas no Olimpo, duvida-se, apesar do engenho deles, que pudessem sustentar o interesse dramático até final. (Op. Cit., pág. 183).

E no rodapé:

É um princípio incontestável que se deve trabalhar com inspiração antiga; mas a optar por história moderna, é dever cantar a própria nação.

Fosse um pouco mais amplo o tema do autor dos *Mártires*, fizesse ele, por exemplo, o levantamento das obras que mais eficientemente exaltaram o cristianismo, e certamente veria nesse tratamento indireto, nesse usar a mitologia para pregar a expansão da fé cristã, o mais feliz resultado. E isso, mesmo quando concluísse, como outros já o fizeram, que a coisa mais viva em *Os Lusíadas* é justamente a máquina mitológica.

Porque está expressa a subordinação dos deuses pagãos à ordem monoteística. Logo no Canto I, fazendo Camões congregarem-se os deuses no Olimpo, diz:

Deixam dos sete Céus o regimento,
Que do Poder mais alto lhe foi dado,
Alto poder, que só com pensamento
Governa o Céu, a Terra e o Mar irado.
- Est. 21

Assim, quando logo adiante está Júpiter com a palavra e estabelece o êxito dos lusitanos como desígnio dos fados:

Prometido lhe está do fado eterno,
Cuja alta lei não pode ser quebrada,
Que tenham longos tempos o governo
Do mar que vê do Sol a roxa entrada,
- Est. 28 associam-se harmonicamente as duas tradições.

Aqui diverge realmente Camões de frei Bartolomeu Ferreira, de quem é a frase: "que todos os deuses dos gentios são demônios". Daí em diante o aparato mítico, suficientemente concretizado em Vênus e Júpiter (representando ambos a ortodoxia), torna-se esteio da expansão cristã levada por Vasco da gama aos mares "nunca arados de estranho ou próprio lenho".

Vamos querer registrar neste ponto um dos mais interessantes efeitos estéticos d'*Os Lusíadas*. O princípio lógico de que a fantasia mítica não devia patentear-se às personagens reais gera a situação de proteger Vênus, por várias vezes, à armada lusitana, e irem os agradecimentos contritos do grande capitão diretamente para Deus ou para a "Divina Guarda Soberana".

Tal se dá, primeiro ao longo da costa oriental da África, quando a Citeréia e as formosas ninfas evitam que, em Mombaça, as naus caiam numa cilada. Para isso, elas "Põem no madeiro duro o brando peito, / Para detrás da forte nau forçando". Vê-se bem a condição cristã, católica, nas palavras do herói, conscientizando-se do ocorrido:

Oh! caso grande, estranho e não cuidado,
Oh! milagre claríssimo e evidente,
Oh! descoberto engano inopinado,
Oh! pérfida, inimiga e falsa gente!
Quem poderá do mal aparelhado
Livra-se sem perigo, sabiamente,
Se lá de cima a guarda soberana
Não acudir à fraca força humana?
- Lus., II, 30.

Vasco pede a Deus, em seguida, a indicação de um "porto seguro de verdade", no que, entretanto, é atendido por Mercúrio, que lhe aparece em sonhos a mando de Júpiter solicitado por Vênus.

Repete-se o processo no Canto VI, Estância 93, quando, serenada a tempestade, por intervenção da deusa da beleza, avista a armada costa da Índia, e ainda nos incidentes em terra, com os disfarces de Baco para incitar os indus – Canto VIII, 47 - 49.

O que acima chamamos de "efeito estético" é que essa inconsciência, especialmente de Vasco da Gama, de quem o está ajudando, produz um efeito quase cômico, apenas evitado pela ordenação das coisas, estabelecidas no Consílio dos Deuses, segundo já vimos, e porque as intervenções de Baco para acionar a contrapartida dramática das ciladas e intrigas anti-lusitanas se operam em encarnações ou avatares de que também os mouros ou indianos não têm conhecimento.

Permanecem, pois, os planos monoteísta e politeísta perfeitamente definidos. Uma conseqüência é suspender-se longamente toda intervenção maravilhosa durante a narração patriótica dos Cantos III e IV, onde a palavra está delegada a Vasco da Gama. A aparição do Gigante Adamastor, no Canto V, também descrita propriamente à máquina dramática, esbatendo-se em grande parte na "nuvem que os ares escurece", como episódio insulado que é.

A separação dos planos mencionados favorece a essência nacional do poema: narram-se e celebram-se as glórias lusitanas repetidas vezes, num e noutro plano, além de no discurso narrativo do próprio poeta. Falam delas Júpiter e Vênus (Canto II); o Gama ao rei de Melinde (Cantos III e IV); Fernão Veloso a seus companheiros marinhantes (Canto VI), Monçaide e Paulo da gama ao catual (Cantos VII e VIII); uma ninfa e tétis, deusa dos mares, aos marinheiros e ao Gama (Canto X).

Trata-se de outro ponto em que a comparação com a *Eneida* tende para *Os Lusíadas*, já que naquela a história ou as glórias romanas quase só são referidas na fala de Anquises ao filho Enéias, e em meio a outros assuntos, no Livro VI.

Terão, porém, os nossos ouvintes percebido: vínhamos considerando a delimitação do plano real e do mitológico n'*Os Lusíadas* como traço de coerência e de estruturação clássica, e entretanto fomos obrigados a referir a convivência dos heróis com Tétis e as ninfas.

Seria então o aliciante Episódio da Ilha dos Amores um problema estrutural, uma contradição no grande poema? Absolutamente não. É ele, ao contrário, uma necessidade, porque uma solução. Sem ele, onde estaria a simbologia, a mitização, a heroização épica?

Era herói ou semideuses Aquiles, filho da ninfa Tétis, aquela cujo casamento com Peleu veio a causar a Guerra de Tróia, geradora de toda a saga épica da antiguidade clássica; herói ou semideus era Enéias, filho de Vênus, que desde a *Ilíada* o protege na Tróia sitiada; como já vimos, semideus ou herói é também Augusto, pela ilustre ascendência.

A Ilha dos Amores vem a ser a apoteose do herói lusitano.

Sem ela não atingiria o poema a transcedência mítica. A sustida discriminação dos planos durante oito cantos é disciplina formal e contendo necessária a um clássico. Mas era preciso transcender os limites humanos, fundir simbolicamente as duas linhas.

O endeusamento se faz, inclusive, "a posteriori", com prêmio da vitória, e não por consagüinidade. E com isso generaliza-se: não só Vasco da Gama, mas também os marinheiros são divinizados. Confirma-se a pluralidade dos heróis do poema. Fica toda a raça exaltada:

Assi a formosa e a forte companhia
O dia quase todo estão passando,
Numa alma, doce, incógnita alegria,
Os trabalhos tão longos compensados.
Porque dos feitos grandes, da ousadia
Forte e famosa o mundo está guardando
O prêmio lá no fim bem merecido,
Com fama grande e nome alto e subido.
Lus. IX, 88.

Para o efeitro das exigências eliotianas do clássico universal, é de ver que a consagração no plano mitológico, sobre valer por si mesma, epicamente, anexa a *Os Lusíadas* toda antigüidade clássica, de validade européia.

Não menor setor de universalidade d'*Os Lusíadas* está no plano político. E também de maturidade, a maturidade de costumes.

O ilustre compatriota de Eliot, Arnold Toynbes, considera as grandes navegações portuguesas como uma "response" (reação, resposta) para a "challenge" (desafio, provocação) que foi a presença ou proximidade de moura em relação a Portugal. Trata-se de uma das teorias do filósofo da História britânico: um fator aparentemente negativo (challenge) pode tornar-se um acicate para grandes feitos (response) de uma raça.

Segundo Toynbee, as navegações foram apenas desdobramento da Guerra da Reconquista. Se o ouvimos, veremos que, apesar da fleugma inglesa e da sobriedade da História, no caso ele pôde mostrar-se até eloqüente:

A derrota dos árabes pelos francos sob o avô de Carlos Magno na Batalha de Tours, em 732 d. C., foi seguramente um dos decisivos fatos da história; porque a reação do Ocidente à pressão siríaca, que então se manifestou, cresceu continuamente em força e impulso nesse setor, até que, sete ou oito séculos depois, seu ímpeto arrastava a vanguarda portuguesa da cristandade ocidental para fora da Península Ibérica e através dos mares, em torno da África, até Goa, Malacar e Macau, e a vanguarda castelhana, através do Atlântico até o México, e pelo Pacífico até Manilha.

Estes pioneiros ibéricos prestaram incomparável serviço à cristandade ocidental. Ampliaram o horizonte e por isso, potencialmente, o domínio da sociedade que representavam, até vir ela a abarcar todas as terras habituadas e todos os mares navegáveis do globo.

Foi devido, em primeira instância, a essa energia ibérica, que a cristandade ocidental cresceu, como a semente de mostarda da parábola, até que se tornou "a Grande Sociedade": uma árvore a cujos ramos todas as nações da terra se aconselharam e obrigaram.

(A Study of History – Abridgement of Volumes I – VI by D. C. Somervell, pág. 124).

Os Lusíadas parecem ter sido escritos como uma exposição ou defesa antecipada da posição toynbeana. A perspectiva ali é toda anti-muçulmana, em detrimento, até, de uma universalização mais ampla do cristianismo, em confronto com budismo, bramanismo, etc. Mantém-se ao longo do poema a discriminação do Canto I, Est. 8, dirigida a D. Sebastião, em que só os sarracenos recebem um adjetivo nada lisonjeiro:

Vós, que esperamos jugo e vitipério,
Do torpe Ismaelita cavaleiro,
Do Turco Oriental e do Gentio
Que inda bebe o licor do santo Rio.

Assim, as intrigas contra os portugueses, nos Cantos VII e VIII, também se atribuem aos mouros.

Os portugueses, pois, que pela proximidade geográfica dos árabes mais viveram essa tensão histórico-cultural, assumem a liderança (ou continuam na liderança)de luta, representando todos os povos europeus e sua posição cristã. E o que não têm Os Lusíadas *de explícito como apelo à unidade cristã! Lê-se à chegada dos navegantes à Índia. C. VII:*

Ó míseros Cristãos, póla ventura
Sois os dentes de Cadmo desparzidos,
Que uns aos outros se dão à morte dura,
Sendo todos de um ventre produzido?
- *Est. 9*

E após censurar alemães, ingleses, franceses, italianos e incitá-los à luta extra-européia por Cristo:

Mas entanto que cegos e sedentos
Andais de vosso sangue, ó gente insana,
Não faltaram Cristãos atrevimentos
Nesta pequena casa Lusitana.
De África tem marítimos assentos;
É na Ásia mais que todas soberana;

Na quarta parte nova os campos ara;
E, se mais mundo houvera, lá chegara.
Est. 14.

Será propositado, da parte de Camões, o fato de começar a ação do poema na costa oriental africana, ficando a atuação anti-muçulmana sempre presente? Sim, porque, se começasse com a chegada a Melinde – em mais próxima analogia com a Eneida, onde já no Livro I vão ter os troianos a Cartago – tal não aconteceria.

A luta anti-sarracena por África e Ásia anexa, por si mesma, toda a tradição medieval ao significado d'Os Lusíadas, e num sentido ortodoxo, leigo e heróico, de epopéia. Isto, porque durante os séculos medievais, quando se lutavam corpo a corpo com os sarracenos, construí-se o edifício teológico e político cristão. Tudo o quê é captado, embora não referido diretamente (a não ser que assim o julgássemos o relato da História de Portugal – Cantos III e IV) numa ação mais moderna, renascentista, e não numa ação cronologicamente situada na Idade-Média, como nas outras epopéias do século XVI.

O tratamento anti-muçulmano da viagem de Vasco da Gama vem a satisfazer também a condição da "maturidade de costumes"que nos impõe T. S. Eliot. O poeta clássico deve adotar um comportamento, uma atitude de depuração correspondente às qualidades de civilização de sua própria época, segundo o pensador.

No caso d'Os Lusíadas, podemos dizer que a época do tema tratado e a do poeta se confundem, já que apenas uns cinqüenta anos as separam. Algumas diferenças já ocorriam, e o próprio Camões as denuncia, sobretudo no plano moral; mas no da euforia da riqueza e no de sentir-se centro do mundo, o clima era o mesmo. Vê-se, por exemplo, de versos como um dos citados há pouco: "É na Ásia mais que todas soberanas", que, observe-se, pertence a uma digressão sobre a atualidade do poeta.

Aí está a maturidade de costumes: Camões vai recobrir esse orgulho nacional decorrente da conquista do universo, através da vitória sobre os árabes, com um poema da feitura renovada, moderno, e por isso mesmo herdeiro de tudo o que construíra tal modernidade.

Um poema Renascentista.

Por toda a amplitude e sutileza de sua Lírica; por toda a simbologia e representatividade de sua Épica, o testemunho escrito de Thomas Stearns Eliot concluirá conosco que, ao lado de Virgílio, de quem é o maior discípulo, Luís Vaz de Camões é um clássico universal.

1980 – n. 715 – p. 5

Porque, segundo Eliot, Camões não é um clássico

Johnny José MAFRA

Debate com o Prof. Hênnio Morgan
Birchal, a propósito de sua palestra
intitulada Camões e o conceito
de "clássico" de T. S. Eliot

Estudamos hoje uma questão que não é nova, pois nos foi legada pela antigüidade latina: o significado de classicus. Nos primitivos tempos de Roma, a palavra designava a primeira das cinco partes em que Sérvio Túlio dividira a população da cidade.ao significado sociológico e político do vocabulário juntou-se a idéia de excelência e prestígio. Mais tarde, no século II d. C., classicus aparece em Noctes Allicae de Aulo Gélio, na expressão classicus scriptor, utilizada para exprimir o conceito de escritor excelente e modelar (Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Teoria da Literatura. Coimbra, Livraria Almedina, 1967. pág 351).

Aplicado à Literatura, o termo clássico designa a época compreendida pelos séculos XVI, XVII e XVIII, quer dizer, os períodos de Renascimento, do Barroco e do Neoclassicismo (cf. Jacinto do Prado Coelho. Classicismo. In: Dicionário de Literatura Portuguesa, Galega, Brasileira e de estilística Literária. 3ª ed., Porto, Figueirinhas, 1978), época que pode definir-se "por um ideal de clareza, de sobriedade, de nobreza, de calmo equilíbrio, de harmonioso acabamento"... (idem, ibidem).

No desenvolver da crítica literária, acompanhamos a evolução do conceito de clássico: Ora designa os escritores que atingiram a maturidade, ora os autores modelares, ora simplesmente os escritores da literatura latina ou grega, ora os autores adotados nas classes das instituições escolares, ora ainda a antítese clássico romântico. Não são poucos os autores que se ocupam da definição de clássico, bastando lembrar o excelente capítulo de Vitor Manuel de Aguiar e Silva, em Teoria da Literatura, que nos leva a De l'Allemagne, de Mmede Staël, a Qu'estce que le classicisme? de Henri Peyre. Basta lembrar Le Gene du Christianisme de Chateaubriand, brm como os livros ou artigos do Prof. Hernâni Cidade, um dos maiores estudiosos do classicismo e particulares de Camões.

Faltava-me um contato com o excelente e revolucionário trabalho (excelente porque revolucionário) de T. S. Eliot What is a classic? Tive-o, na leitura e exame da palestra do meu mestre e amigo Prof. Hênnio Morgan Birchal, que agora acabamos de ouvir e que se intitula Camões e o conceito de "clássico" de T. S. Eliot. Tive-o na leitura direta do artigo de Eliot, em tradução francesa de Henri Fluchere.

Em seu trabalho, o Prof. Hênnio arrola todos os passos que julga necessários e bastantes para a análise de clássico que pretende fazer. Nesses passos facilmente encontra a colocação do poeta Virgílio. Mas estranha a "maneira omissa" do ensaísta inglês, "de excluir Ovídio e Horácio". Enquanto defende o enquadramento dos dois poetas latinos no conceito eliotiano de clássico, esquece-se de que Eliot é também "omisso" quanto ao poeta português. Talvez o faça de propósito o meu prezado professor, porque quer ele próprio aplicar ao autor d'Os Lusíadas as idéias que Eliot aplicou a Virgílio.

Muito acertado andou o professor e admirável foi o seu trabalho, quando levantou as idéias essenciais de clássico contidas no ensaio e as aplicou a Camões, quer lírico, quer épico. Tais conceitos, diz ele, constam das páginas 9-10 e 19-21 da edição que consultou. Atesto ainda a referência e a citação das páginas 22 e 25.

Ocorreu-me ler terceira ou quarta vez o ensaio e observar que não basta o que consta dessas páginas, porque, nas intermediárias, o poeta inglês ou aplica a Virgílio os conceitos emitidos ou os nega a autores ingleses, franceses e italianos. Diante disso, quero acrescentar à excelente análise apresentada pelo Prof. Hênnio alguns dados tirados das páginas intermediárias, o que me autoriza a desejar para Camões o título de clássico, sim, de clássico, mas não de clássico universal como pretendeu o conferencista na última página de seu trabalho.

A partir deste momento, mencionarei a versão francesa de Henri Fluchere, Qu'estce qu'um classique? In: Essais choisis. Paris, Éditions du Seuil, 1950. pág. 339-363.

Eliot admite a existência de dois tipos de clássicos, quando diz: Dinstinguirei entre o clássico universal, como Virgílio, e aquele que só é clássico em relação a outra expressão literária em sua própria língua, ou segundo a visão que tem da vida num período particular. (pág. 342). Tal distinção só nos permite considerar Camões um clássico relativo, como volta o poeta a dizer em nova classificação na página 357.

Mas vejamos em recurso as qualidades de uma obra clássica mencionadas por Eliot: 1) Maturidade de espírito; 2) maturidade de costumes; 3) maturidade da língua; 4) perfeição do estilo comum. Além disso, o clássico deve ser universal.

Procedendo por partes, o Prof. Hênnio analisa a obra de Camões das Redondilhas a Os Lusíadas, para concluir que o grande vate português é um clássico universal. Não parece provável, de acordo com as entrelinhas de Eliot. Mas o autor de What is a classic? não fala de Camões, nem apenas menciona seu nome, o que é lamentável. É lamentável que o ensaísta desconhece Os Lusíadas ou é lamentável que ele menospreze a literatura portuguesa. De qualquer maneira, partamos desta realidade: Eliot não fala de Camões. Mas, se falasse, diria que não é um clássico, como o disse claramente de Milton, de Shakespeare, de Racine e de Dante.

Vejamos, quanto ao amadurecimento do espírito, o que diz Eliot na página 343: A maturidade de uma literatura é o reflexo da maturidade da sociedade em que essa literatura se formou: um autor individualmente – Shakespeare e Virgílio sobretudo – pode fazer muito para desenvolver sua língua, mas não pode levar esta língua à maturidade, a menos que o trabalho de seus predecessores tenha preparado o terreno para que ele ajunte seu toque final. Uma literatura madura tem então uma história atrás de si: história que não é apenas cronologia, acumulação de manuscritos e escritos de toda espécie, mas progresso ordenado, embora inconsciente, progresso de uma língua para realizar as virtualidades que estão nela, no interior de seus próprios limites. Ora, a língua latina, estilizada na Eneida, possui uma história que ultrapassa os limites dos primeiros textos. Desses limites até Virgílio decorreram quase quatro séculos, durante os quais a floração épica foi ponto de destaque. Inicialmente a tradução latina da Odisséia. Em seguida, o poema épico Bellum Punicum, do poeta Névio, ainda escrito no rude, desconhecido e inculto verso itálico, o saturnino. Como coroamento, a grande epopéia de Enio, Annales, em métrica grega. Este período conheceu a tragédia e a comédia grega. O período seguinte, ainda antes de Virgílio, desenvolveu a oratória e celebrizou o nome de Marco Túlio Cícero. Este mesmo período conheceu a lírica didática de Lucrécio e a poesia amorosa dos neóteroi ou poetas novos, de que é representante máximo Catulo, autor de um carme de apenas um dístico sobre as contradições do amor: "Odi et amo. (...)" Odeio e amo. Toda essa história de grandes poetas prepara a Eneida de Virgílio.

Os Lusíadas não têm essa história que Eliot considera necessária. Não confundamos história com fonte, mas etapas no amadurecimento de um poeta. A propósito, reporto-me à belíssima página de Teófilo Braga no livro Camões e o Sentimento Nacional, pág. 64, e leio que em volta dos Lusíadas agrupou Camões como episódios as mais belas tradições da história portuguesa, que são a parte viva e característica da feição nacional: as lendas de D. Affonso Henriques, como a visão de Ourique, a fidelidade do seu aio Egas Moniz, a praga de

D. Thereza sua mãe, a palma sobre a sepultura do cavalleiro Henrique... E o autor continua lembrando fatos de igual teor. Mas nenhum desses fatos foi tratado em grandes obras anteriormente a Camões. A literatura portuguesa celebra e com razão a belíssima obra dos Cancioneiros Medievais. Mas podemos observar que há um salto desses cancioneiros para a obra camoniana, mormente para Os Lusíadas. Acredito que a língua dos Lusíadas, que passa a ser modelar, é mais uma imitação do estilo virginiano, introduzindo pelo Renascimento, do que um amadurecimento do português em evolução. Há muita distância entre a língua dos cancioneiros ou de Gil Vicente, e a d'Os Lusíadas. Camões fixou padrões lingüísticos buscados nos clássicos latinos e não dos precursores da própria língua. Podemos lembrar a tragédia Castro de Antônio Ferreira, mas com a objeção de que é a única obra poética que consta das fontes dos Lusíadas (cf. Os Lusíadas. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto Editora, 1975). Por outro lado, Fidelino de Figueiredo, em A Épica Portuguesa no século XVI, pág. 10, dá-nos um elenco das epopéias portuguesas, das quais a mais antiga data de 1572. Nenhum registro épico, em português, relativo ao período anterior a Camões. Concluímos que a obra é uma criação renascentista imitada de Virgílio, e não amadurecida no cadinho da língua portuguesa.

Ainda sobre a maturidade, na pág. 350 lemos: maturidade de espírito: exige uma história e um sentido de história. O sentido de história só pode ser despertado se há uma outra história diferente da do povo do poeta... Neste passo, surpreende-nos ainda o poeta de O Crime na Catedral com um dado novo: história de um povo diferente. Aqui remonto ao trecho em que o Prof. Hênnio, na pág. 9, coloca Os Lusíadas como obra universal, por "consubstanciar uma tradição não apenas nacional". E continua: A Eneida concretiza uma cultura de mil anos – tantos os que vão da guerra de Tróia ao século I a. C. Os Lusíadas os absorvem e somam-lhe os mil e quinhentos outros de cultura cristã. Muito bem. Muito bonito e muito impressionante, mas não parece muito convincente. Vejamos: o assunto da Eneida é de fato a história de Roma, desde a guerra de Tróia até Augusto, enquanto o assunto d'Os Lusíadas é de fato a história de Portugal, mas que não se inicia na guerra de Tróia, nem no império de Augusto. Ao invés de Camões absorver os 2.500 anos, o que me parece mais claro é a sobrevivência de Virgílio. Tudo indica que a influência de Virgílio é que se projeta sobre os anos subseqüentes, até a época de Camões ou até nossos dias. Na verdade, após a época de Virgílio, a cultura latina perdeu seu vigor, de tal modo que mal podemos apontar alguns grandes autores. A epopéia de Lucano, Bellum Civile, ou Pharsalia, longe está da perfeição do mantuano. Sêneca, o filósofo, reelabora os temas da tragédia grega e se projeta sobre o futuro, sobrevivendo no teatro elizabetano. Com o Renascimento, voltam os autores do século I a. C., sobretudo Cícero, Virgílio, Horácio, Catulo, Tibulo, Propércio, Ovídio e Tito Lívio. Do século I d. C., revive o teatro de Sêneca. Mas a obra de Camões não contém esses anos de cultura. Contém, isso é certo, a cultura de um momento mais próximo do poeta, à imitação de Virgílio. O que traz de Horácio e Ovídio é lhe apenas modelar, porque a sua história é a história de seus dias.

Quando Eliot define o que é estilo comum, só podemos confirmar que Camões se enquadra em sua definição: Entendo por estilo comum não o que nos faz dizer: "eis um homem de gênio que se serve da linguagem", mas: "eis quem realiza o gênio da língua".

Dispenso-me de discorrer sobre a maturidade e perfeição da língua, porquanto sinto que os conceitos de Eliot facilmente se aplicam à língua e estilo de nosso poeta. Mas não me furto a um comentário sobre a universalidade, pois é com esse conceito que Eliot nega a Camões o título de clássico e é também com ele que lho podemos atribuir.

Recapitulemos o que está na página 357: há um clássico relativo, que diz respeito apenas à língua em que o poeta escreveu, e há um clássico absoluto, que se relaciona com algumas outras línguas. Eliot exemplifica com a diferença que separa um clássico como Pope de um clássico como Virgílio. Camões é clássico na literatura portuguesa, mas não é um

clássico universal. Virgílio é um clássico universal, porque se projeta sobre Camões, Petrarca, Milton, Shakespeare, Dante, etc., enquanto nenhum desses se projeta um sobre o outro. Nenhum desses é universal.

Diante de uma comunidade de cultura inglesa, em que existe uma consciência de classicismo, Eliot teve a coragem de afirmar que Milton não é clássico, e o provou sem desmerecer da gente obra, orgulho dos ingleses. Semelhante ousadia tenho eu para, diante de um auditório de camonistas e camonófilos, dizer que, pelas mesmas razões por que Eliot diz que não são clássicos Dante, Rabelais, Racine e Moliére, também não é clássico Camões. Minha conclusão não entra no mérito do autor de Sôbolos rios... ou de Alma minha gentil que te partiste; não diminui em nada a grandiosidade do episódio de Inês de Castro ou do Velho do Restelo.

Parece-me que Eliot quer dizer que ainda não temos uma cultura portuguesa, ou inglesa, ou francesa etc., mas uma grande cultura européia, de 2.500 anos, da qual é figura mais importante Públio Virgílio Marão.

Caro prof. Hênnio, pode parecer impossível, mas é verdade: lançamos mãos, ambos, da mesma fonte e chegamos a conclusões contrárias. Diz o senhor que “o testemunho escrito de Thomas Stearns Eliot concluirá (...) que, ao lado de Virgílio, de quem é o maior discípulo, Luís Vaz de Camões é um clássico universal”. De minha parte, declaro que o testemunho do mesmo Eliot concluirá que Camões não é um clássico universal. Mas não deixa de ser um clássico, um clássico relativo, na conceituação do próprio Eliot.

Quero concluir, com um abonamento de Jacinto do Prado Coelho (Classicismo. In: Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira, Galega e de Estilística Literária): “E só depois de empreendido o esforço humanístico de refundição da língua na escola da latinidade é que a expressão poética (cerca de 1560: Camões) e a expressão em prosa (cerca de 1620: R. Lobo, Fr. Luís de Sousa) atingiram a maturidade, a segurança, a plenitude que tornam esses autores modelos, logo, em certo sentido, autores clássicos (i. é: de primeira plana, dignos de estudo e de imitação).

1980 – n. 715 – p. 6-7

CAMÕES NA ESCOLA

Aires da Mata Machado FILHO

Foi no curso primário. O responsável pelo quarto ano insistia nas dificuldades de "análise léxica", na voz ativa, passiva e reflexa, na conjugação dos verbos regulares e irregulares. Começa a cuidar de análise lógica ou sintática, como hoje se prefere. Nessa altura, pediu licença. O professor que veio substituí-lo tinha fama de conhecer melhor a matéria. Sobrepondo-se à penosa impressão que a voz fina deixava, ditou, para serem analisados, nada menos que esses versos de Camões:

"E diz-lhe mais, com o falso pensamento,
Com que Sinon os frígios enganou,
Que perto está uma ilha cujo assento
Povo antigo cristão sempre habitou".

Sujeito da oração principal, "diz-lhe mais com o falso pensamento", ele, oculto por elipse. – "Ele, quem?" Julgou desnecessário explicar. Também se dispensou de sentir o período no desenvolvimento da narrativa. "Aquelas palavras, pusera-as o poeta na boca de quem?" Tampouco explicou a identidade do tal Sinon. O engano aos frígios, passagem mitológica trazida a colação, despertaria a esquiva atenção da turma para interpretação indispensável. Mas, qual! Aquilo era Camões, servia para analisar... No mais, tratava-se do escritor português mais importante. E só. "O professor novo sabia Camões!"

No primeiro ano do curso ginasial, novo encontro com o temeroso prodígio. Um dia, o adolescentizinho metido a sebo interpretou o catedrático de língua portuguesa: - Doutor, não seria preferível que, antes de analisarmos o canto primeiro dos Lusíadas, o senhor nos apresentasse texto mais simples?

Felizmente, não se ofendeu, mas passou à estrofe seguinte, "à estanca subseqüente", como costumava dizer.

Mais tarde, chegou-se a compreender a razão em que se baseava. Ainda se estava na fase anterior à Lei Orgânica do Ensino, que se deveu ao grande ministro mineiro, Gustavo Capanema. Português não se lecionava em todas as séries. Figurava só em três; às vezes, unicamente em duas, como no Colégio dessa verídica história. Pensava o mestre – e com toda a razão – que não se podia tolerar que alguém terminasse curso de Português, sem conhecer o escritor que perfez a estrutura do vernáculo e lhe proporcionou o fundamento do vocabulário. Além do mais, que pertence à Literatura propriamente e à Cultura Geral do brasileiro médio, é como se o honête homme pudesse terminar a escolaridade, sem qualquer notícia de La Fontaine, de Montaigne, de Victor Hugo, e o gentleman se pudesse qualificar como tal, sem algum contato com Shakespeare.

Mas, vamos ao resto da história. Sabem o que fez o rapazinho perguntador? Muniu-se de uma edição escolar dos Lusíadas, e leu o poema de cabo a cabo. Muita coisa deixou de entender; mas ninguém faz essa leitura impunemente. Indicaram-lhe Camoniana, do Barão de Paranapiacaba. Percorreu esse livro bem intencionado, não de todo inutilmente. Os colegas não chegaram a tanto. Sempre foi um aluno esforçado. Todos, porém, se compenetraram da incomparável importância de Camões. O próprio substituto nas aulas do curso primário, contribuiu para avivar essa marca positiva, na formação literária e cultural da turma.

Nem admira fizesse parte dela alguém que se tornou verdadeiro apaixonado de Camões. Reuniu, vagarosamente, o maior número de edições dos Lusíadas, que lhe foi possível. Da Lírica também possui as principais. Sua camoniana vai crescendo sempre, pois não faltam problemas no fascinante assunto.

Acabou professor de Português e escritor. Coube-lhe preparar, para a Editora Agir, os dois volumes consagrados ao poeta máximo, na Coleção Nossos Clássicos: Camões Épico, antologia que dá em resumo o que não pôde contemplar, de modo que vale por si e como introdução à leitura da epopéia, e Camões Lírico que, além de conter as peças representativas, em volume das proporções previamente determinadas, aspira a exercer função aperitiva ao conhecimento completo de Camões. Neste ano, trabalha numa edição da Lírica, para a Literatura Italiana, contribuição a seu alcance para a comemoração do quarto centenário da morte do poeta.

No curso médio, hoje nem sequer se menciona o nome de Camões. O aluno brasileiro deixa o denominado segundo grau, sem a menor idéia do que significa o privilégio de poder fruir, no original, obras relevantes na literatura de todas as nações e de todos os tempos. Pelo tema, pela concepção, pela execução genial que os singularizam, pertencem Os Lusíadas, indiscutivelmente, à Literatura Universal. As Rimas, sobre valerem sé por si, no quadro da Literatura Portuguesa deixou de fazer parte do currículo do ensino secundário.

Intolerável, semelhante omissão. Dir-se-á: "Será estudada, no curso de Letras da Universidade". Tal excusa é tão absurda quanto aquela supressão. São naturalmente em número reduzido aqueles que procuram cultura superior, nas Faculdades de Letras. Acresce a verdade comezinha, infelizmente esquecida pelo dominante imediatismo, de que o curso secundário tem em si mesmo a própria finalidade: é autotélico. Não se destina exclusivamente a preparar para a Universidade. E a essa devem ir os egressos do segundo grau, dotados das requeridas condições psíquicas, sem discriminação de nenhuma natureza. A grande maioria, naturalmente, deixa de prosseguir estudos escolares. Todos, porém, hão de alcançar o nível de cultura geral desejável, ia quase dizendo, indispensável. Tal não se pode afirmar de quem deixa os bancos escolares, sem jamais ter ouvido falar de Garret, de Alexandre Herculano, do Padre Antônio Vieira, de Camilo Castelo Branco, de Eça de Queirós, de Ferreira de Castro, de Miguel, Torga... de Camões.

A língua que partilhamos com o grande pequeno povo que, com os descobrimentos marítimos, abriu as portas ao mundo moderno, existe e persiste, graças à tradição que vai dos Cancioneiros a Fernando Pessoa, passando, obviamente, pelo autor dos Lusíadas. Tornou-se o instrumento de duas literaturas que se completam no tempo, mantida diferenciação, na unidade do idioma. Compreende-se-á o romance histórico de Alencar, sem considerar o autor do Monasticon, o criador do gênero? E como compreender a impossibilidade do indianismo em Portugal, marcadamente característico do romantismo brasileiro? São exemplos, entre centenas de outros. Baste-nos particularizar, neste momento, que a presença do Brasil na epopéia dos grandes descobrimentos ultrapassam as referências nominais, diretas ou indiretas, pois está no móbil dessa outra criação do gênio lusitano.

Claro que para o poeta que sofreu bastante neste mundo, não se quer a situação de vítima, precisamente naquilo que o imortaliza – a criação literária. O professor terrível estendia no quadro negro a estrofe sacrificada. Lendo-a, os alunos não compreendiam patavina. Começa então o suplício da "análise lógica". "Fulano, aponte a oração principal". A muito custo, começava a penosa tarefa, mas embatucava de repente. Vinha partida, várias vezes interrompida, no inextricável cipoal de vírgulas e conectivos. Inútil passar adiante: ninguém sabia. "Qual a função sintática deste que?" À imperiosa indagação só responderiam tolices ou então o silêncio apavorado. Prosseguia, sucessivamente, o trabalho que a nada conduz.

No quarto de hora final, o mestre descia da cátedra e punha em vistoso diagrama, com a frieza mecânica da longa experiência, o período submetido ao duro interrogatório. E a turma, aliviada, saía comentando: “Um colosso, este professor! Sabe Camões!...”

Pelo amor de Deus, não é a tortura infligida pelo mestre que sabe Camões o que se preconiza. Não. Quer-se alguém de sensibilidade, capaz de acompanhar os alunos na compenetração da beleza estética, patenteada no texto. Aprofundadamente. Sem tecnicismos. A partir da interpretação, evidentemente. Análise sintática também caberá: como um dos meios de compreensão, jamais com fim. Sem esmiuçar demasiadamente. Facilmente o consegue quem já domina a estrutura da frase e a relação entre as palavras, mediante o convívio gradativo com texto de inteligência transparente. Eis o que se não faz, eis o que se pode e se deve fazer.

Grandes mestres, no prefácio a edições escolares do épico, deixam de aludir ao oportuno realce da beleza literária, dos aspectos estilísticos, provavelmente porque isso lhes parece obvio. Preocupam-se mais com problemas de linguagem. O pioneiro Otoniel Mota, aproveitando a lição de Epifânio Dias, cuja edição de 1916 constitui importante marco na Camonologia, refere-se ao vasto campo que se abre ao comentarista, “para pesquisas no que toca à história da língua, de modo que se ministrem conhecimentos de gramática histórica, em doses homeopáticas, tendes a preparar os espíritos juvenis para a peregrinação posterior na selva oscura dos Cancioneiros”. Nem há dúvida. Em 1930, Antenor Nascentes adverte certeiramente: “O texto verdadeiro dos Lusíadas é forte demais para um estudante, como o terceiranista ginasial, que desconhece a gramática histórica e tem apenas um ano de latim”. Hoje em dia, a indispensável leitura daquele poema tem cabimento no segundo grau, um pouco também no final do primeiro, para os que não prosseguirem os estudos. É gente sem coisa alguma de latim e escassa notícia de Gramática Histórica.

O bom caminho começa na Lírica. Que adolescente deixará de vibrar, pensando na sua namorada real ou na amada impossível, diante desse retrato?

> “Um mover de olhos, brando e piadoso,
> Sem ver de quê; um riso brando e honesto,
> Quase forçado; um doce e humilde gesto,
> De qualquer alegria duvidoso;
>
> Um despejo quieto e vergonhoso;
> Um repouso gravíssimo e modesto;
> Ua pura bondade, manifesto
> Indício da alma, limpo e gracioso;
>
> Um encolhido ousar; ua brandura;
> Um medo sem ter culpa; um ar sereno;
> Um longo e obediente sofrimento:
>
> Esta foi a celeste fermosura
> Da minha Circe, e o mágico veneno
> Que pôde transformar meu pensamento”.

Não menos de enfeitiçar, essa história de Jacó pode confrontar-se com o texto bíblico:

> “Sete anos de pastor Jacó servia
> Labão, pai de Raquel, serrana bela;
> Mas não servia ao pai, servia a ela,
> Que a ela só por prêmio pretendia.

Os dias, na esperança de um só dia,
Passava, contentando-se com vê-las;
Porém, o pai, usando de cautela,
Em lugar de Raquel lhe dava Lia.

Vendo o triste pastor que com enganos
Lhe fora assim negada a sua pastora,
Como se a não tivera merecido.

Começa de servir outros sete anos,
Dizendo: - Mais servira, se não fora
Para tão longo amor tão curta a vida".

Do amor, muitos sabem de cor a bela definição metrificada:

"Amor é um fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer;

É um não querer mais que bem querer;
É um andar solitário entre a gente;
É nunca contentar-se de contente;
É um cuidar que ganha em se perder;

É querer estar preso por vontade;
É servir a quem vence, o vencedor;
É ter com quem nos mata, lealdade.

Mas como causar pode seu favor
Nos corações humanos amizade,
Se tão contrário a si é o mesmo amor?"

Sem ligar importância ao cacófato, que os clássicos não evitavam, repare-se, mais uma vez, na poesia da amada que para sempre se foi:

"Alma minha gentil que te partiste
Tão cedo desta vida, descontente,
Repousa lá no céu eternamente,
E viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo, onde subiste,
Memória desta vida se consente,
Não te esqueças daquele amor ardente
Que já olhos meus tão puro viste.

E se vires que pode merecer-te
Algua caisa a dor que me ficou
Da mágua, sem remédio, de perder-te.

Roga a Deus, que teus anos encurtou,
Que tão cedo de cá me leve a ver-te,
Quão cedo de meus olhos te levou".

A iniciação aos Lusíadas constaria da proposição, da invocação às tágides, da dedicatória a D. Sebastião. Viriam depois episódios como o Concílio dos Deuses, além de Inês de Castro e Adamastor, ambos líricos, no fio da narrativa épica, e que vale confrontar. São outros tantos poemas, inseridos no poema, à semelhança dessas reflexões do "bicho da terra", em inesquecível aproximação do Evangelho:

"O recado que trazem é de amigos,
Mas debaixo o veneno vem coberto,
Que os pensamentos eram de inimigos,
Segundo foi o engano descoberto.
Oh! Grandes e grevíssimos perigos,
Oh! caminho de vida nunca certo,
Que aonde a gente põe sua esperança
Tenha a vida tão pouca segurança!

No mar tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida;
Na terra tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade aborrecida!
Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e se indigne o Céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno?"

"Mas morrer de puro triste / Que maior contentamento?" indaga o mais português de todos os poetas, nas redondilhas inspiradas no Salmo 136, que o nosso Machado de Assis parafraseou em versos, das quais afirma Sousa da Silveira ser "delicioso poema, um dos mais belos quantos já produziu o espírito humano".

Pois o mesmo Camões nos legou composições humorísticas que, na verdade dos assuntos, exemplificam temes do cotidiano, e passagens da vida apertada que viveu o inditoso vate. Fazem essas peças boa liga com o conhecido episódio do "Veloso amigo" ("olá, Veloso amigo! Aquele outeiro / É mais fácil de descer que de subir"), e convém citar, pelo menos algumas, entre as mais típicas:

"A um fidalgo na Índia, que lhe tardava com uma camisa galante, que lhe prometera".

"Quem no mundo quiser ser
Havido por singular,
Para mais se engrandecer
Há de trazer sempre o dar
Nas ancas do prometer.
E já que Vossa Mercê
Largueza tem por divisa,
Como todo mundo vê,
Há mister que tanto dê
Que venha a dar a camisa".

E há mais, muito mais, verbi gratia, a fala do velho do Restelo nos Lusíadas voz da oposição daquele tempo, sugeridora de pesquisa acerca das idéias políticas de Luís Vaz de Camões, figura em tudo e por tudo **renascencentista**, e o valor formativo do inesgotável poema, a que se referiu Joaquim Nabuco. Para alguma hora terminar, fiquemos nos versos saborosos que mostram quanto se revela antiga a depreciação do trabalho intelectual, através deste depoimento do Camões copista:

"A Dom Antônio, senhor de Cascais, que prometera a Luís de Camões seis galinhas recheadas por uma cópia que lhe fizera, e lhe mandava, por princípio de paga, meia galinha".

"Cinco galinhas e meia
Deve o senhor de Cascais;
E a meia vinha cheia
De apetites para as mais".

1980 – n. 715 – p. 7

Sobre “Camões na escola”, de Aires da Mata Machado Filho

Maria das Graças Rodrigues PAULINO

O professor Aires mostrou bem a injustiça que a escola vem cometendo há tantos anos com a obra poética de Camões: após usá-la como verdadeiro instrumento de suplício nas aulas de análise sintática, chega hoje a deixá-la esquecida, como se nem existisse.

De fato, o abandono do estudo de Camões e de toda a literatura portuguesa constitui mais uma lamentável imperfeição de nossos currículos, entre tantas outras que conhecemos. Tal lacuna, entretanto, se revela ainda mais séria quando lembramos que falta não só o estudo sistematizado, mas também a simples (e agradável) leitura das melhores produções literárias em língua portuguesa.

A classe média brasileira se afasta dos livros, não por vontade própria, mas por injunções da indústria cultural e da máquina publicitária. Condicionada à passividade intelectual, ao consumo fácil, à dependência aos apelos sensoriais, a classe média não pode ver atrativos na leitura. Tal tendência se acentua nos jovens já criados sob a tutela da televisão, criados para dançar, jogar, brigar, comprar, competir, mas rarissimamente incentivados a pensar, a criar, a ler.

A escola se diz impossibilitada de mudar esse quadro. Quando muito, ouvimos queixas sobre ele, queixas às vezes feitas por professores que promovem leituras obrigatórias, não-motivadas e mal explicadas, de obras sem importância, encaradas pelos alunos como verdadeiros castigos que mais os afastam dos livros.

E de onde saem tais professores? Ora, da Faculdade de Letras, é claro, desta instituição destinada a formar professores de língua e literatura.

Era de se esperar que os alunos das faculdades de letras apresentassem, ao contrário de outros jovens, um bom desenvolvimento do hábito de leitura. Sabemos, todavia, que essa diferença não costuma ocorrer, principalmente devido às distorções do vestibular. É grande, nas faculdades de letras, o número de maus leitores e de leitores forçados, os quais, em que pese o paradoxo, se tornarão professores de leitura. Torna-se, assim, pouco provável que eles cheguem a trabalhar no sentido de mudar um quadro em que eles próprios se inserem como vítimas. Digo vítimas porque os vejo bloqueados para a compreensão e a fruição do texto artístico e do que ele significa como possibilidade de representação-transformação do mundo. Vítimas que passarão a réus, quando, em suas salas de aula, não conseguindo fingir o entusiasmo que não possuem, estenderem para muitas outras pessoas a sua incapacidade de leitura, ou a preguiçosa indiferença a seus valores.

É bem raro, por exemplo, encontrarmos um jovem professor que se reserve o lugar correto para a leitura dos chamados “clássicos”. “São uns chatos”, dizem uns, com ar de tédio, escondendo um imediatismo e uma falta de perspicácia de leitura bem mais típicas de possíveis “chatos”. “Os alunos não se empolgam com essas velharias”, dizem outros, eximindo-se de qualquer responsabilidade no processo de despertar o entusiasmo da turma por obras, antigas, vá já, mas vinculadas a formas fundamentais de organização do discurso e da experiência cultural por ele representada.

Dos 519 alunos que no dia 14 de maio estavam nas salas da FALE/UFMG, nos primeiros horários da manhã ou da noite, apenas 30 haviam lido *Os Lusíadas* na íntegra. Desses 30, ainda vou saber, desenvolvendo a pesquisa, se leram bem o poema, e com gosto. De qualquer forma, os futuros alunos dos outros 489 têm poucas possibilidades de serem

despertados para a leitura desse grande poeta clássico que atualmente se encontra expulso do sistema escolar brasileiro. Só nos resta esperar que preciosas sugestões de trabalho, como as que hoje nos apresentou o prof. Aires, frutifiquem a ponto de em breve permitirem o glorioso retorno de Camões à escola.

1980 – n. 715 – p. 8-10

Fundamentos filosóficos da obra de Camões

Sônia Maria Viegas ANDRADE

"Ah dura lei de Amor, que não consente
quietação nua alma que é cativa!"
(Camões, Soneto 92)

A reflexão filosófica usualmente possui como poesia, um nascimento irrisório. Quando as pequenas certezas perdem seu caráter de dogma, quando o universo familiar deixa-se abrir à melancolia, à surpresa, à dúvida e, mesmo ao caos, eis que dele emerge uma semente de discórdia, um espanto transformando em poesia ou em pergunta filosófica. A indagação filosófica, assim como a intuição poética, gesta-se no âmago de pequenas incertezas; ao atingir, porém, sua expressão, rompe os limites subjetivos e dá testemunho do seu tempo, de sua circunstância histórica. Nesse sentido, o filosofar e o poetizar emergem de um certo silêncio, de uma ruptura que a consciência inaugura na vida, nos acontecimentos, na práxis social, religiosa ou política, nas mudanças e no horizonte descortinado pelas mudanças.

A filosofia, diz De Waelhens, "é reflexão sobre uma experiência não-filosófica". "Correlativamente, a experiência não-filosófica está suficientemente próxima da filosofia para nesta encontrar ressonância, inspirando-lhe a inquietude e transformando-a *como* filosofia" (2). Existe, pois, uma constante dialética entre o mundo conceptual da filosofia e o borborinho da existência, assim como entre a vida e sua poética. No imediato em que nasce, completa-se e morre um gesto humano, no limite criado pela superação de seu momento, a existência aponta para fora de si mesma, para a sua transcendência poética ou filosófica.

Quando, então, buscamos os fundamentos filosóficos de uma obra poética, estamos tentando reconhecer, em linguagem conceptual, o horizonte humano que essa obra captou sob forma de poesia. Qual, porém, a vantagem de se fazer a releitura de uma leitura poética da vida? A releitura filosófica não visa reduplicar ou refazer o labor já poeticamente realizado. A poesia diz – provavelmente diz muito mais que a filosofia – mas não sabe o alcance do que diz, pelo fato mesmo de que a expressão poética só é possível encarnada na emoção subjetiva do poeta. Quando, porém, a filosofia interroga a poesia, não é para reduzi-la ao discurso inteligível, interpretando um sentido pretensamente oculto sob a névoa poética. Em matéria de poesia, a dissecação mata o sentido. Sem atingir o poético, sem desatar o mistério e a surpresa que aí se recriam no incessante jogo da sensibilidade,a leitura filosófica apenas reelabora, sob forma de temas, uma circunstância de vida que se conservou sob forma de intuição criadora.

Torna-se necessário algum esclarecimento sobre a diferença existente entre o *tema* e o *sentido* poético, a fim de que possamos fundar nossa reflexão numa consciência precisa dos limites da interpretação filosófica. Para tanto, utilizaremos a distinção estabelecida por Jacques Maritain, em sua obra *A intuição criadora na arte e na poesia* (3).

Na poesia, os temas estão enredados na sua própria metáfora; na penumbra da intuição criadora, a vida se faz matéria de uma expressão que a transfigura no sentido poético. "O valor intencional primeiro e fundamental no poema – diz Maritain – é o sentido poético, porque este é o que mais próximo se encontra da fonte criadora". O sentido poético é, dessa maneira, a essência do poema, que não se confunde com sua ação, ou seja, com o que, no dizer do autor, o poema *faz*. O poema desenvolve estruturalmente uma ação que não se reduz

às ações descritas no seu enredo. Quanto ao tema, é este "imanente à vida do poema, visto que é a significação da ação". "O tema, como a ação, pressupõe o sentido poético e tem sua origem na intuição criadora". Um tema jamais produz um poema ou é por este pressuposto. Ao contrário, ele pressupõe o poético como sua alma interior, "no qual as coisas e a subjetividade são apreendidas em bloco, de forma individual, pela emoção e na obscuridade". Emergindo "da fecunda e criadora noite da subjetividade", o tema se constitui "como objetivação ou intelectualização – ainda implícita e concreta – do conteúdo da emoção criadora. Ele é irredutível a todo enunciado puramente lógico; pode, todavia, ser ulteriormente traduzido num tal enunciado – perdendo, dessa forma, sua própria natureza" (4). Eis porque, traduzidos em linguagem filosófica, reconhecidos para além da subjetividade que os expressou, correm os temas o risco de se perderem na lucidez vazia dos conceitos, na absorção que mina por dentro a filosofia e que se constitui o elemento anti-filosófico por excelência.

Chegamos, dessa maneira, a um pressuposto, paradoxal e fecundo, de que devemos estar conscientes a cada passo de nosso trabalho. A filosofia, como diz De Waelhens, é alimentada por uma inquietude que lhe chega da vida. É como se a filosofia fosse um intervalo criado, na matéria da vida, pela consciência da finitude. Essa finitude opaca e resistente, concentrada em si mesma, a que chamamos vida, é o elemento não filosófico do qual se origina, como de sua própria substância, a reflexão filosófica. É, pois, a filosofia incessantemente negada pela existência concreta que ela busca reconhecer em seu discurso. Através de uma dialética própria da razão que a elabora, a filosofia deve retornar de alguma forma à vida, a fim de efetivamente pensar o homem que nela busca seu reconhecimento.

É essa vida, transfigurada na sua própria metáfora, que buscamos na obra de Camões.

Limitados à lírica de Camões, aí buscaremos explicitar uma filosofia calcada na experiência do Amor e da Morte. Estes temas já consagrados por toda uma tradição filosófica, constituem duas antinomias caras ao maneirismo e ganham uma surpreendente peculiaridade na lírica camoniana. Acreditamos poder conseguir, através de análise do Amor e da Morte, uma visão de síntese da filosofia existencial latente na lírica de Camões e que, parece-nos, reúne o espanto do poeta em face do transcorrer do tempo com uma certa visão crítica da vida que lhe é propiciada pela experiência poética do amor. Sendo este sentimento, para o nosso poeta, essencialmente carência, desejo frustrado, aparece ele na lírica (onde Camões assume, como sujeito, a fala de sua poesia) sob a forma de uma reiterada fonte de indagação. A frustração amorosa transfigura-se no paradoxo e na pergunta que não visa resposta, mas, ao contrário, exercita seu próprio fôlego para alçar-se tão mais audazmente na perplexidade gerada pelo sentimento amoroso quanto mais dolorosa é a ferida que esse sentimento denuncia na intimidade do eu que pergunta.

Existe, ainda, um outro aspecto, já bastante ressaltado pelos comentadores da lírica de Camões: o platonismo presente na forma como o poeta considera o amor e o objeto amado. Surpreende-nos o fato de que os comentadores, buscando correlacionar a idealização do amor em Camões com a teoria platônica, não se tenham preocupado em verificar como o poeta se apropria da idealização platônica, ou seja, como ele transpõe, para o contexto de sua cultura e de seu momento histórico, uma idealização que, na filosofia de Platão, tem outro sentido e outras implicações.

Vejamos, em primeiro lugar, o tema do Amor como problema insolúvel. Uma primeira leitura da lírica nos permite três constatações:

1. Em Camões, o amor não depende do objeto amado. É um estado inerente ao sujeito, uma atividade intransitiva, uma predisposição do espírito, uma atitude em face do mundo essencialmente contemplativa e solitária.

"Daí-me u'a lei, senhora, de querer-vos, (...)

Tudo me defendei, senão só ver-vos
E dentro na minha alma contemplar-vos";
(Soneto 18).

É interessante, sob esse aspecto, percebe-se, na lírica, a força do *olhar* na relação amorosa. O amor começa e termina no olhar que a amada lança a seu amante, através do qual ele se coloca em face dela como de um outro inatingível. O olhar simultaneamente une e separa o amor do objeto amado:

"Pêra mim, que de olhos vivo,
Guardai-me esses olhos belos."
(Redondilhas 113).

O olhar da amada detém o amante no espaço que os separa, espaço físico, do olhar sensível, mas sobretudo imaginário, do olhar com que a contemplação interior cultiva a idéia da amada:

"Os olhos como que todos me roubastes
Foram causa do mal que vou passando;"
(Soneto 102).

"Se, imaginando só tanta beleza,
De si, em nova glória, a alma se esquece,
Que será quando a vir? Ah, quando a visse!"
(Soneto 59).

O amor é um sentimento cuja irrealização permite ao sujeito tomar posse de si mesmo, devolvendo-se irremediavelmente a si mesmo. Paradoxalmente, o sentimento amoroso é uma saída de si, visto que é através e em função desse sentimento que o sujeito ordena suas experiências de vida, percebe a natureza, hierarquiza sua escala de valores e, sobretudo, se constitui como consciência *para* o outro. O sujeito toma posse de si, na medida em que, mais cedo ou mais tarde, tem de assumir o vazio de seu desejo:

"Oh! como se me alonga de ano em ano
A peregrinação cansada minha!
(...)
Vai-se gastando a idade e cresce o dano;
Perde-se-me um remédio que inda tinha;
Se por experiência se advinha,
Qualquer grande esperança é grande engano".
(Soneto 57).

E se constitui como consciência para o outro exatamente em vista dessa disponibilidade em aberto em que se torna, mesmo quando a intencionalidade, do seu sentimento não mais alimenta qualquer, ilusão de encontrar destinatário

"Antes sem vós meus olhos se entristeçam,
Que com qualquer cousa outra se contentem;"
(Soneto 34).

2. O *páthos* amoroso organiza o mundo subjetivo em função do *já vivido.* Por independer do objeto amado, cuja posse o envolveria numa embriaguez momentânea, o amor se alimenta do passado. Assim, o objeto, amado se constitui como tema de evocação constante, emergindo de uma nostálgica lembrança, situando-se a vivência do sujeito em função de um *antes* irrecuperável. É assim que, no Soneto 106, deparamos com uma saudade mais forte que o desejo. Curtir a perda é mais gratificante (?) que curtir o desejo de recuperação (?) do abjeto amado:

“Ai, amiga cruel! que apartamento
É este que fazeis da pátria terra?
(...)
E só nesta verdade ide segura:
Que ficam mais saudades com partirdes
Do que breves desejos de chegardes.”

A irrealização amorosa torna, dessa forma, o presente um estado indefinidamente repetido, que só poderá ser resolvido com a Morte. A intransitividade do amor arrisca anular, no sujeito, o poder de prospecção:
“Amor, coa esperança já perdida,
Teu soberano templo visitei;
(...)
Vês aqui alma, vida e esperança,
Despojos doces de meu bem passado”.
(Soneto 3).
“Enfim, nestes cansados pensamentos
Passo esta vida vã, que sempre dura”
(Soneto 71).

3. “Se cuidais / De matar quando usais / De esquivança, / Irei tomar por vingança / Amar-vos cada vez mais / (...) Que Amor sobre o impossível / Amostra que pode mais”. (Redondilha 16). A contradição *desejar o impossível enquanto mesmo que impossível* faz identificar o ser amado com a idealização que dele faz o amante. Esta idealização, porém, incorpora-se ao amante e não possui, como em Platão, um correlato transcendente, fora da subjetividade do amante.
“Transforma-se o amador na cousa amada,
Por virtude de muito imaginar;
Não tenho, logo, mais que desejar,
Pois em mim tenho a parte desejada.”
(Soneto 96).
A idéia do ser amado não é, pois, um ideal, um fim: não é a perfeição que caracteriza predominantemente a idealização do ser amado, tampouco a esperança de alcançar o correlato da idéia:
“Pede o desejo, Dama, que vos veja,
Não entende o que pede; está enganado.
É este amor tão fino e tão delgado,
Que quem o tem não sabe o que deseja.”
(Soneto 64).
O ser amado, essa obsessiva idéia do outro, se caracteriza precisamente pela impossibilidade do outro enquanto outro. Subjetivado, incorporado ao ego, o outro nem habita um mundo de essências, nem habita o mundo real onde o desejo poderia satisfazer-se; trata-se de uma alienação que corrompe de dentro o sujeito, da evidência do vazio que se verifica no seu íntimo, da sua perda e da tentativa de recuperação de si mesmo na figura alienante do outro.
“Molesto Amor...
(...)
estavas tão secreto no meu peito,
Que eu mesmo, que tinha, não sabia
Que me senhoreavas deste jeito.”
(Soneto 58)

“E de mim, que vos amo,
Em ver que soube amar-vos, me namoro:
E fico por mim só perdido, de arte
Que hei ciúmes de mim por vossa parte.”
(Canção 3)

É, dessa forma, o amor, simultaneamente, um sentimento essencial para a constituição do sujeito em face do mundo e a causa de uma profunda e constante dor: a dor de perceber-se como fonte de sua própria frustração. Em outras palavras, o que frustra o eu não é a falta de objeto do desejo (possivelmente, no caso, a realização do desejo fosse mais decepcionante, porque desanuviaria o encantamento poético que transfigura na idéia do outro o vazio interior). O eu é, por natureza, uma falta irremediável, uma carência essencial. Nesse sentido, o tema do amor impossível esconde, poeticamente, a tematização do próprio Eu:

“De que me serve fugir
De morte, dor e perigo,
Se me eu levo comigo?

Tenho-me persuadido,
Por razão conveniente.
Que não posso ser contente,
Pois que pude ser nascido
Anda sempre tão unido
O meu tormento comigo.
Que eu mesmo sou meu perigo
E, se de mim me livrasse
Nenhum gosto me seria.
Que, não sendo eu, não teria
Mal que esse bem me tirasse
Força é logo que assim passe:
Ou com desgosto comigo,
Ou sem gosto e sem perigo.
(Redondilhas 20).

Em face das três constatações acima apontadas, uma pergunta se coloca: como pode o amor impossível, que se nutre de uma idéia incorporada ao sujeito, proporcionar à consciência uma abertura para o outro? Se o objeto amado não passa de uma idéia subjetiva, poderia, realmente, sua invocação abrir a consciência para o outro concreto e para o mundo concreto? A resposta é, surpreendentemente, afirmativa. A lúcida desesperança da realização do amor não fecha a consciência, visto que não é a impossibilidade do outro que frustra o desejo, mas a impossibilidade de si mesmo. E o lirismo camoniano consiste, sobretudo, nessa abertura, realizada na comunicação poética. O eu se tematiza e se confessa. Para quem? Para o verdadeiro outro que o tomará sob forma de expressão poética. O interlocutor existe, inevitavelmente, numa comunicação em aberto, indefinidamente recriada, entre quem fala do amor na linguagem da poesia em quem sente o amor e se reconhece nessa linguagem. A expressão poética impede, dessa forma, que o sujeito, desesperançado do outro, se isole numa introspecção, sem saída. A constatação poética do amor-carência abre o sujeito para o outro e o impede de consumir-se numa auto-suficiência mórbida. Existe, assim, na lírica de Camões, uma diferença essencial entre o tema do amor e a expressão poética do amor. Esta última é o sentido poético de que falávamos no início deste trabalho. Quanto ao primeiro, é a objetivação que buscamos depreender da linguagem poética.

Dizíamos que a experiência do amor proporciona ao poeta uma visão da vida. A impossibilidade amorosa de expressa no paradoxo, e o paradoxo é uma pergunta sem resposta, ou uma resposta que se nega.

"Onde esperança falta, lá me esconde
amor um mal, que mata e não se vê;
Que dias há que na alma me tem posto
Um não seu quê, que nasce não sei onde.
Vem não sei como, e dói não sei porque".
(Soneto 12).

"Se inda de Amor domésticos venenos
Nunca provastes, quero que saibas
Que é tanto mais o amor depois que amais,
Quanto são mais as causas de ser menos.
(...)
Que amor com seus contrários se acrescenta".
(Soneto 100).

O paradoxo obriga o poeta a perceber criticamente sua existência. Por mais idealizado que seja, o amor não colabora para uma mistificação do sujeito. Antes, contribui para o seu desconcerto em face do si mesmo. Quanto mais complexo, contraditório e enganoso é o amor, mais possibilita o confronto do sujeito consigo mesmo, Levando-o a perceber-se como o avesso dos seus sonhos. Daí a tônica, na lírica camoniana, de um certo fastio, um profundo desagrado, da auto-revelação decepcionante. Parece que uma exigência muito alta de ser é abortada na decurso da existência. O sujeito caminha para um aniquilamento progressivo, traduzido na idéia de sua decadência continuada ao longo dos anos. A mudança é sempre para pior, o presente é cada vez mais intolerável, a ponto de a existência tornar-se de tal forma pesada que o sujeito se sente desterrado de um lugar em que nunca pisou:

"Mas, ó tu, terra de glória,
Se eu nunca vi tua essência,
Como me lembras na ausência?
Não me lembras na memória,
Senão na reminiscência".
(Redondilhas 47: "Sôbolos rios...)

Aqui chegamos, realmente, ao platonismo camoniano. Não é a idealização de um mundo ou do ser amado que torna platônica a poesia de Camões, mas essa desesperança da vida. Hernani Cidade aponta em *Sôbolos rios...* "a poesia platonizante de Camões", onde se patenteia a "adaptabilidade dos símbolos platônicos à doutrina cristã" (5), com base na invocação, que se encontra nessas Redondilhas, de Sião como pátria ideal, onde a alma um dia habitou e para onde voltará tão logo se liberte deste mundo de sombras em que vivemos. Tudo isto está, de fato, explícito nas Redondilhas em questão e, mesmo, em outras passagens da poesia de Camões. Gostaríamos, porém, de mostrar que esse platonismo é efeito de superfície. Camões é, a nosso ver, platônico na sua experiência do amor como carência e na sua descrença no mundo terrestre. Quanto a Sião, não passa de uma metáfora. Camões não posui, sob esse aspecto, a certeza platônica de um mundo transcendente.

Em Platão, a descrença no mundo terrestre prepara e despoja a consciência, numa ascese dialética, para a realização de sua exigência de verdade no mundo das Idéias. O processo de aniquilamento do sujeito culminando na morte, é um processo de despojamento

filosófico no qual o sujeito prepara para a contemplação das essência, e, nesse sentido, viver é filosofar (já que, como encontramos no *Fedon*, filosofar é aprender a morrer) (6). O processo de aniquilamento do sujeito é, pois, uma libertação, uma aprendizagem; a decepção do mundo temporal se acompanha de certeza do mundo ideal. O desconcerto e o vazio da alma é dessa forma, provocado pelo seu desajuste num mundo de sombras, e o filósofo caminha para o seu fim na convicção de que caminha para a felicidade. Filosofar, para Platão, é preparar-se para morrer na medida era que a filosofia é a intermediária entre o momento (aparência) e a eternidade (verdade). Porque a existência temporal não se justifica por si mesma, porque é incompleta, é sempre a aspiração de uma totalidade que ela jamais contém: as verdades, na existência temporal, transcendem a temporalidade, se bem que é a finitude humana, a consciência da incompletude, que alça o desejo numa senda ideal. Filosofar é, pois, para Platão, assumir a finitude da condição humana, é aprender a negar-se para superar-se. "Na verdade – diz Sócrates no *Banquete* – o olho do pensamento só começa a ter visão penetrante quando o olhar sensível começa a perder sua acuidade" (219a).

E Camões? Como bom representante da subjetividade moderna, nosso poeta pressente que a consciência é uma talentosa capacidade de perguntar e uma angustiante impossibilidade de responder. Assim, em Camões, a idealização é fonte de dor, de desespero, porque não conduz, como em Platão, o sujeito para a superação de si mesmo. O sujeito deseja a morte como o fim de um mal, e, não, como o limiar de um bem. Em Platão, o desespero é dialeticamente esperança; o que define a consciência é sua capacidade de desejar uma verdade radical. A finitude e a impossibilidade, que tornam a carência tão inesgotáve1 quanto o desejo, alçam o sujeito para a sua transcendência. Em Camões, a inesgotabilidade do desejo e a idealização de seu objeto não provocam uma transcendência, mas, ao contrário, colocam o sujeito em face de sua fínitude, de sua cicatriz originária, de sua fenda mal fechada. Para Platão, a razão, essa também inesgotável exigência de verdade, autos de ser lógica é erótica, possuída pela sedução demoníaca de *eros* que deverá elevá-la até a sabedoria. Diz, a propósito do *eros* platônico, Festugieère: "mais originariamente e, portanto, mais profundamente que aos argumentos da razão, a alma obedece a uma força de amor. Amor no sentido mais sublime, desejo que sempre visa a um objeto mais alto, mais vasto, e que termina por ultrapassar todo limite" (7). O amor é a *metaxe*, a mediação entre o nada e o todo; enquanto mediação, é desejo, desejo assumido, consciência da incompletude.

Devemos, ainda, considerar que, em Camões, a idealização do amor dá ênfase a implicações psicológicas que Platão desconhecia. Quando, no *Banquete*, o filósofo define Eros como carência, não está se referindo à vivência subjetiva, peculiar é insubstituível, dessa carência, mas a uma universalidade de condição, a um *éthos* humano em função do qual se determina a atitude do filósofo. *Eros* adquire, assim, uma significação metafísica de busca do Bem. A carência fundamental dor ser humano é dessa forma, preenchida, não pela idéia do Bem, mas pela busca do Bem, busca, aliás, inerente a toda relação com o outro. A intencionalidade para o Bem, sob o ângulo metafísico, e a intencionalidade para o outro, sob o ângulo moral (*philia*: amizade) supõem, ambas, a imperfeição humana. (8)

O *Eros* platônico é, como se vê, não apenas falta, deficiência, mas, sobretudo, consciência da falta. É essa consciência que o torna intermediário entre a finitude e a transcendência, conferindo ao homem um poder de saída de si. O amor é a possibilidade, a abertura, o risco. Só a finitude humana permite essa possibilidade. Abertura para o outro, abertura para a verdade, o amor jamais poderia significar, para Platão, um sentimento de perda na subjetividade.

Já em Camões, o amor aparece da perspectiva subjetiva do nada, e o componente psicológico, peculiar ao mundo moderno, torna-se fundamental para a sua compreensão. Desesperança do mundo, consciência da finitude, tudo isso encontram em Platão e no liminar do mundo moderno. O que é específico deste é uma secreta dúvida na remissão eterna, que

corroía já o homem do fim da Idade Média, e que agora é tematizada e assumida como conteúdo do desespero. Essa dúvida inaugura a subjetividade, faz baixar os olhos e o desejo, do seu inteligível, para a tormentosa noite interior, onde a finitude, sob forma de pânico, loucura, espreita o pobre e vão discurso humano: "Quais são os sonhos que teremos, no sono da morte, quando escaparmos a esta tormenta da vida?", pergunta Shakespeare. E, a si mesmo responde: "a vida é uma sombra ambulante; um pobre ator que gesticula em cenas uma hora ou duas antes, depois não se ouve mais. Um conto cheio de barulho e fúria, contado por um idiota, significando nada". Loucura e Morte habitam agora a consciência. Foucault mostra, num texto magistral que reproduzimos a seguir, como o mundo moderno inaugura, com a subjetividade, o tema da loucura:

> *Até a segunda metade do século XV, ou mesmo um pouco depois, o tema da morte impera sozinho. O fim do homem, o fim dos tempos assume o rosto das pestes e das guerras. O que domina a existência humana é este fim e esta ordem à qual ninguém escapa. A presença que é ameaça no interior mesmo do mundo é uma presença descarnada. E eis que nos últimos anos do século esta grande inquietude gira sobre si mesma: o desatino da loucura substitui a morte e a seriedade que a acompanha. Da descoberta desta necessidade, que fatalmente reduzia o homem a nada, passou-se à contemplação desdenhosa desta nada que é a própria existência. O medo diante desse limite absoluto da morte interioriza-se numa ironia contínua: o medo é desarmado por antecipação, tornado irrisório ao atribuir-se-lhe uma forma cotidiana e denominada, renovado a cada momento no espetáculo da vida, disseminado nos vícios, defeitos e ridículos de cada um. A aniquilação da morte não é mais nada, uma vez que já era tudo, dado que a própria vida não passava de simples fatuidade, palavras inúteis, barulho de guizos e matracas. A cabeça, que virará crânio, já está vazia. A loucura é o já-está-aí da morte. Más é também sua presença vencida, esquivada nesses signos cotidianos que, anunciando que ela já reina, indicam que sua presa será bem pobre". "Esse liame entre a loucura e o nada é tão estreito no século XV que subsistirá por muito tempo, e será encontrado ainda no centro da experiência clássica da loucura.* (9)

A loucura é impensável num mundo onde desespero aponta para uma certeza além. No mundo moderno, a consciência do nada é terrível porque ela não pode empreender o sujeito na busca de um Bem que se tornou, para [ilegível] uma constante dúvida. Consciência do **nada** e experiência da subjetividade identificam-se pois, no mundo moderno. Esse o fator psicológico que torna a literatura humanista moderna tão complexa, introspectiva, **questionado-se** dos valores justificadores da existência, [ilegível] pelo limiar entre o ser e o nada que o [ilegível] carrega dentro de si e no qual a consciência se equilibra perigosamente. Esse fator psicológico não aparece (ou aparece pouco) no mundo antigo. *Comparada com a dos modernos – diz René Schaerer – a psicologia dos* ***antigos*** *parece pobre, ou, antes, estilizada à* ***maneira*** *de suas estátuas. Shakespeare, Moliére,* [ilegível], *Balzac, Dickens, Dostoievski, Tolstoi ultrapassam de longe, sob esse aspecto, a Ésquilo,* [ilegível], *Eurípedes e Aristófanes. Quanto ao "conhecer-te a ti mesmo" de Sócrates, sabe-se* [ilegível] *ele nos convida a descobrir em nós mesmos, não o que nos distingue dos outros e conclui nossa originalidade própria, mas, no contrário, a essência universal do homem da qual* ***participamos*** *todos. O herói, épico ou trágico,* [ilegível] *define menos em si mesmo que na perspectiva religiosa, social ou familiar em que se situa.* (10). É raro encontrarmos, no mundo antigo, o amor sem condição, o amor pelo amor, o amor que não orienta nenhum valor religioso ou moral". Este, continua Schaerer, "tende a voltar-se contra si mesmo e anular-se" (11), como é o caso de Jasão e Medéia: um amor que anula no ódio, injustificado politicamente, e que se afirma "incondicionalmente como **desejo** cego e fonte de

conflitos". (12). No mundo moderno, o amor pelo amor ganha o primeiro **plano**. O fator psicológico desabrocha na medida em que o amor, fonte subjetiva de contradição e de perplexidade, sem poder recorrer [ilegível] um valor transcendente ou ao grande Outro [ilegível] o cristianismo, revela o homem como um [ilegível] que só tem diante de si, como um espelho **impertinente** e sedutor, outro nada, outra consciência.

Na pré-renascença, a surpresa em face da perda do caráter metafísico do amor convida a um diálogo inquiridor entre os amantes que [ilegível] , no exercido mesmo do sentimento, a perda do objetivo pelo qual se entregaram um ao outro:

Que é do amor?
Se ele é um fogo
que causa alarde
a todo mundo,
donde vem seu frio
que traz a morte
ao coração

Se amor é um frio
quem causa este calor
que jamais um rio
jamais pudera
estas mágoas

Se amor é doce
por que não é menor
sua amargura larga
e duro

Mas se amaro é amor
sem disfarce ou farsa
ensinai-me, senhora
por que em doçura
amor se faz

Amor aonde?
onde do amor?

Onde do amor?
lume que arde
queixume e choro
se ele é um fogo
ardor ou frio
a dor profunda
coração vazio.

amar e frio
seu ardor quem traz?
um rio ou mar
com suas águas
apagar um dia?

doçura tanta
menor a dor
travor amargo

amaro amar
o amargor do amar
dize-me, senhor
tão doce agora
amar se fez?

Que é do amor?
Onde o amor?

(13)

No limiar do séc. XVII, o amor é uma forma de estar só:

Reinando Amor em dous peitos,
Tece tantas falsidades,
Que de conformes vontades
Faz desconformes efeitos.
Igualmente vive em nós
Mas, por desconcerto seu,
Vos leva, se venho eu.
Me leva, se vindes vós

(Camões, Redondilhas 56)

E Sião? poderiam perguntar-nos. Acaso Sião não traduz, para Camões, o mundo ideal, o paraíso perdido e novamente esperado, redenção final de todo sofrimento? Conhecido na reminiscência, não guardaria. Sub o caráter de transcendência para a qual se destina o desejo? Sião é, a nosso ver, apenas compreensível como a contrapartida de Babel, do mundo desconcertado. Assim, vejamos. As Redondilhas "Sôbolos rios..." realizam um itinerário que se articula do desconcerto de si (dor subjetiva) para o desconcerto do inundo, ou seja, Babel. Nesse itinerário, percebe-se que Babel é uma projeção ampliada da decepção subjetiva. Em contrapartida, entre a idealização do objeto amado e o mundo redimido, Sião aparece como a universalização do caráter imaginário do objeto amoroso. Se, como vimos, o objeto amado é desejado enquanto mesmo que impossível, Sião se torna a grande metáfora dessa impossibilidade. À pátria redentora constitui, pois, não uma aspiração, mas uma confirmação amarga do desengano. Nada permeia Babel e Sião. São dois universos radicalmente separados. Não se trata, como em Platão, de inserir a atividade do desejo na encruzilhada do terreno e do ideal.

Outro aspecto da antinomia Babel/Sião precisa ainda ser considerado: a sua situação no tempo:

E, tudo bem comparado,
Babilônia ao mal presente,
Sião do tempo passado.

Não podemos entender literalmente essa situação temporal a que se refere Camões. Baseados na constatação de que, para o poeta, o passar do tempo provoca uma decadência

progressiva, podemos concluir que Sião é uma utopia às avessas: o sujeito não caminha para uma terra prometida, mas se distancia progressivamente dela.

O que, porém, justificaria em Camões essa idéia de degenerescência progressiva? O passado é o lugar inofensivo onde a idealização do objeto do desejo não sofre o impacto de obstáculos concretos. Em contrapartida, se o transcurso do tempo libera o passado como o lugar por excelência da idealização, ele tece, também, a seqüência de presentes cheios de frustração. Não há como escapar à memória desses momentos que se sucedem, visto que o sujeito sobrevive a todos eles.

E vi que todos os danos
Se causavam das mudanças
E as mudanças dos anos;
Onde vi quantos enganos
Faz o tempo às esperanças.
Vi ao bem suceder mal
E, ao mal, muito pior.
(Sôbolos rios...)

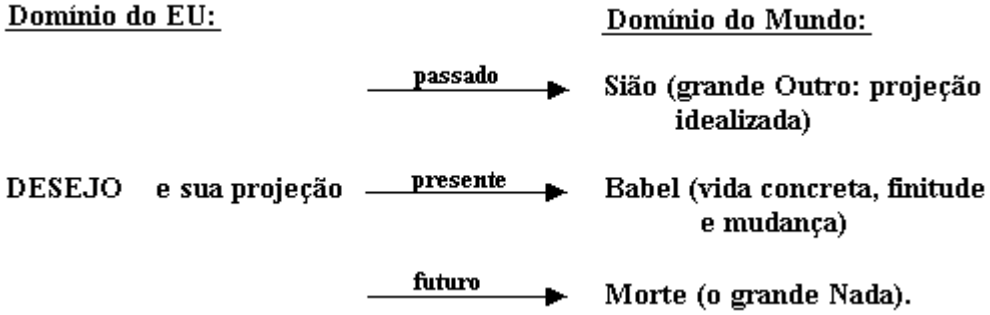
É assim que o transcurso do tempo, simultaneamente, propicia a liberação do lugar do Amor (passado) e efetiva a degenerescência progressiva da vida, degenerescência constatada na finitude opaca de cada presente que conduz à morte:

Um gosto que hoje se alcança,
Amanhã já o não vejo:
Assim nos traz a mudança
De esperança em esperança
E de desejo em desejo.

Mas em vida tão escassa
Que esperança será forte?
Fraqueza da humana sorte,
Que quanto da vida passa
Está recitando a morte!
(Sôbolos rios...)

Se todas as esperanças terminam por instalar-se no passado, a morte, a verdadeira grande contrapartida de Sião, constitui-se, ao fim das mudanças, como a objetivação radical do nada, da finitude. A morte é a única abertura – aniquilante! – para a transcendência.

Recapitulando, esquematicamente:



Entre o Outro e o Nada, o aqui-agora se desdobra, angustiante encruzilhada. Triunfante sobre tudo o mais, a morte não pode, contudo, triunfar sobre a fonte mesma dos desenganos: o Amor. Ela apenas dissipa o Eu que o amor confirma:

Que idade, tempo, o espanto
De ver quão ligeiro passe,
Nunca em mim puderam tanto
Que, posto que deixe o canto,
A causa dele deixasse.
(Sôbolos rios...)

(1). *(...) O que torna o filósofo melancólico é esta luta em duas frentes: a escuridão da noite, que abriga em si tudo o que ameaça e destrói, mas que é, por outro lado, o regaço do mistério; e a luta deve ser mantida ao mesmo tempo contra o que ameaça e a favor do mistério – a mais heróica de todas as lutas. A melancolia da filosofia une a coragem e a sensibilidade, coragem contra a noite é sensibilidade para a noite (isto é, para o nada), a fim de que a condição humana seja preservada e que a mensagem seja recebida. A melancolia dá ao filósofo o poder de enfrentar os perigos, da noite; permite-lhe também conhecer, indo além dos claros limites de cada instante, o principio unificador do todo. Por isto, exercita a sua sensibilidade com o longínquo, como os atiradores que aprendem a atingir alvos distantes.* (*WILHELM SZILASI, comentando textos de Aristóteles;* apud BÜRNHEIM, *Introdução ao filosofar;* Porto Alegre, Ed. Globo, 1978, p. 17-18, nota 24).

(2) ALPHONSE DE WAELHENS, *La philosophie et les expériences naturelles*. La Haye, Martinus Nijhoff, 1961, p. 2, 3.

(3) JACQUES MARITAIN, *L'intuition créatrice dans l'ar et dans la poésic*. Paris, Desclée de Brouwer, 1966.

(4) MARITAIN, *Op. cit*., p. 344, 345.

(5) HERNANI CIDADE: *Luís de Camões o lírico*. Lisboa, Livr. Bertrand, 1952, p. 161.

(6) (...) quando uma pessoa se dedica a filosofia no sentido correto do termo, os demais ignoram que sua única ocupação consiste em preparar-se para morrer e em estar morto! (Fedon, 64a). É uma coisa bem conhecida dos amigos do saber, que sua alma, quando foi tomada sob os cuidados da filosofia, se encontrava completamente acorrentada a um corpo; que o corpo constituía para a alma uma espécie de prisão, através da qual ela devia forçosamente encarar as realidades, ao invés de fazê-lo por seus próprios meios e através e si mesma; que, enfim, ela estava submersa numa ignorância absoluta. E o que é maravilhoso nesta prisão, a filosofia bem o percebeu, é que ela é obra do desejo, e quem concorre para apertar ainda mais as suas cadeias e a própria pessoa! (82d). *Fedon*, trad. Jorge Paleikat e João Cruz Costa, Abril Cultural, 1972.

(7) A.J. FESTUGIÉRE, Contemplation et vie contemplative selon Platon. Paris, 1967, p. 335.

A propósito da noção de *Philia em Platão,* cf.FRAISSE: *Philia, la notion d'amilié dans la philiphie antique*. Paris, Vrin, 1974. Platão, diz FRAISSE, se insurge "contra uma *philia* imanente aos sentimentos dos amigos e contra uma reciprocidade puramente afectiva" (p. 145). Para Platão, essa reciprocidade "exige que a *philia* não se esgote numa troca fechada sobre si mesma, mas se abra indiretamente sobre o Bem". Platão, continua Fraisse, "constata nque a *philia*, em sua ambigüidade de sentimento para com o bem e para com o outro, trata-se, ademais, do amante ou do amado, supõe a imperfeição humana" (p. 163).

No Banquete, o mito do nascimento do amor deixa bam clara a consciência da finitude, inerente à disposição metafísica para o Bem: "E por ser filho o Amor de Recurso (Póros) e de Pobreza (Penia) foi esta a condição em que ele ficou. Primeiramente ente é sempre pobre, e longe está de ser delicado e be1o como a maioria imagina, mas é duro, seco, descalço e sem lar, sempre por terra e sem forro, deitando-se ao desabrigo, às portas e nos caminhos, porque tem a natureza da mãe, sempre convivendo com a precisão. Segundo o pai, porém, ele é insidioso com o que é belo e bom, e corajoso, decidido e enérgico, caçador terrível, sempre a tecer maquinações, ávido de sabedoria e cheio de recursos, a filosofar por toda a vida, terrível mago, feiticeiro"; "nem empobrece o Amor nem enriquece, assim como também está no meio da sabedoria e da ignorância. Eis, com efeito, o que se dá. Nenhum deus filosofa ou deseja ser sábio – pois já é -, assim como se alguém mais é sábio, não filosofa. Nem também os ignorantes filosofam ou desejam ser sábios; pois é nisso mesmo que está o difícil da ignorância, no pensar, quem não é um homem distinto e gentil, nem inteligente, que lhe basta assim. Não deseja portanto quem não imagina ser deficiente naquilo que não pensa lhe ser preciso". (Banquete, 203c-2f14a. Trad, de José Cavalcante de Souza, Abril Cultural, 1972).

(9) MICHEL FOUCAULT, História da loucura. Trad. de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978, p.15, 16, 17.

(10) RENÉ SCHAERER, *Le héros, le sage et l'événement*. Paris, Ed. Montaigne, 1964, p. 58-59.

(11) *Idem*, p. 62.

(12) *Idem*, p. 65.

(13) Poema de François Premier, tradução livre em poliverso de Moacyr Laterza.

1980 – n. 715 – p. 10

Camões e Petrarca: um esboço de literatura comparativa

(...) Cantando il duol si disacerba.
PETRARCA

A nossa proposta de comparação entre Petrarca (1) e Camões (2) busca, ao invés do estudo das influências do primeiro sobre o segundo, percorrer um itinerário analítico onde o entrelaçamento dos textos de ambos seja feito de modo tal que as peculiaridades de cada um não sejam sufocadas pelo afã de tornar semelhante aquilo que é distinto. Ocorre que, muitas vezes, o verso petrarquista quando transposto para o universo poético camoniano nele adquire ressonância própria, diversa, daquela do espaço de origem.

Trabalharemos com um número reduzido textos, muitos dos quais já estudados comparativamente por outros, o que não implica, da nossa parte, numa mesma perspectiva de leitura. Assim, abstemo-nos de realizar o estudo propriamente estilístico e/ou formal dos poemas em questão, por julgá-lo desnecessário, uma vez que já foi feito detalhadamente por Hernâni Cidade (3) e Helmut Hatzfeld (4), entre outros.

O foco central da nossa abordagem é a oscilação do elemento feminino entre dois espaços contrastantes — um, divino e benéfico, o outro, terreno e maléfico. Incapaz de se decidir verdadeiramente por um desses espaços, o poeta se defronta com um vazio e a única solução que se lhe apresenta como modo de preenchê-lo é a metamorfose da *mulher* em *musa* e, assim, catarticamente se dissolve, apenas pela e na palavra, a tensão acima referida.

Inicialmente, é necessário ressaltar a característica determinante do "Dolce Stil Novo", pois Petrarca, e através dele Camões, sofre influências da concepção "stilnovista" do Amor. Segundo essa concepção, embora o Amor seja uma batalha áspera e angustiante, pela adoração à mulher-anjo o amante adquire perfeita humildade e suprema elevação espiritual, propícias ao fortalecimento moral e à ascensão a Deus. (5)

Esse procedimento revela-se, porém, de difícil concretização — meta quase inatingível — porque, para Petrarca, o Amor é perda da razão e dissipação de energias intelectuais, marca indelével, causa de tormento obsessivo e duradouro, como é sugerido pela imagem do labirinto, que assinala, o indo do amor por Laura:

Mille trecento ventisette, a punto,
su l'ora prima, il dí sesto d'aprile
nel laberinto entrai: né veggio ond'esca:

A ocorrência da metáfora do labirinto acentua a perplexidade do poeta diante de uma realidade incontrolável e ressalta o aspecto irracional do Amor, o qual, em Petrarca "ha in sé qualcosa di oscuro e di morboso, nella sua natura stessa di desiderio perennemente inappagato, nella sua durata oltre la morte della donna, nella sua qualità di affetto esclusivo e tirannico". (6) Para Camões que, à diferença de Petrarca, "em várias flamas variamente ardia", o efeito do Amor como perda é o mesmo:

Por que te vás de quem por ti se perde,
para quem pouco te ama? — suspirava.
E o eco lhe responde: Pouco te ama.

É interessante notar que, ligado ainda ao campo semântico de “labirinto”, o Amor é visto como uma imolação sacrifical, que, em Petrarca, no soneto *Era il giorno ch’al sol si scoloraro,* adquire uma aura sacra, pela coincidência entre o dia do primeiro encontro com Laura e a comemoração do sacrifício de Cristo. Há um contraste evidente, que pode ser explicitado pelos termos crucificação de Cristo — sa1vação e imolação do poeta — perda, subjugação às armas da amada:

Tempo non mi parea di far riparo
contr’ a’coplpi d’Amor: peró m’andal
secur, senza sospetto; onde i miei guai
nel comune dolor s’incominciaro.

Em Camões, o Amor é também figurado como sacrifício, e de maneira virulenta: o Amado oferece-se como a vitima a ser imolada, pois “Que Amor não quer cordeiros nem bezerros”, como está dito no soneto *Em prisões baixas fui um tempo atado.* A mesma idéia repete-se em outro soneto, no qual o poeta dirigindo-se á mulher amada dirá:

E, pois tendes aqui oferecida
esta alma vossa a vosso sacrifício,
acabai de fartar vossa vontade.

Ainda seguindo o mesmo raciocínio, cabe no momento ressaltar, tanto em Petrarca como em Camões, a insistência na metáfora dos *olhos*. Herança do “Stil Novo” – basta recordar o famoso soneto *Voi Che per gli occhi mi passaste al core*, de Guido Cavalcanti – o, aproveitamento e desdobramento dessa metáfora adquire nova ressonância e maior amplitude, chegando mesmo a ultrapassar a concepção platônica de que as emanações da beleza entram pelos olhos e através deles atingem a alma, como se pode ler no *Fedro*. (7)

Pelo poder devastador dos olhos da Amada, realiza-se o jugo do Amante e o ofuscamento da razão — cegueira metafórica —, como nos é mostrado nos sonetos “O culto divinal se celebrava” e “Todas as almas tristes se mostravam”, de Camões, ou realiza-se a imolação do Amante à Amada, como no já citado *Era ti giorno ch’al sol si scoloraro,* de Petrarca.

O alcance metafórico dos *olhos* abarca também os termos *luz, fogo, sol* e correlatos, que orientam a escrita para a problemática do desejo, como veremos.

Em dois sonetos bastante semelhantes (o português diretamente inspirado no italiano), que são *Qual tem a borboleta por costume* e *Come talora al caldo tempo sóle,* podemos ver como o Amante é fatalmente atraído pelos olhos da Amada, como a borboleta o é pela luz. Disso resulta a vitória da paixão e do instinto, em detrimento da razão — a consumição do Amor no fogo *mortal* do desejo. Vejam-se os versos de Petrarca:

cosi sempre io corro ai fatal mio sole
de gil occhi onde mi ven tanta dolcezza,
che’l frezz de la ragion Amor non prezza,
e chi discerne é vinho da chi vole.

E veggio ben quant’elli a schivo m’ànno
e so ch’ i’ ne morrò veracemente,
ché mia veru non po contra l’affanno;

e os de Camões:

Tal eu correndo vou ao vivo lume
Desses olhos gentis, .Aônia bela:
E abraso-me, por mais que com cautela
Livrar-me a parte racional presume.

Conheço o muito a que se etreve a vista,
O quanto se levanta., o pensamento,
O como vou morrendo claramente;

Através do afrontamento paradoxal dos termos *vida* e *morte*, da conversão da luz dos olhos em fogo do desejo, configura-se o drama nodal dos dois poetas — verdadeira matéria da poesia —, que se resume na tensão inelutável entre a carne e o espírito. A complexidade e a ambigüidade de tal situação serão sugeridas por Petrarca, ao considerar a mulher como um "gelo ardente" (não nos esqueçamos da recorrência, na poesia dos dois autores em questão, da oposição entre "gelo" e "fogo"). Mesmo a Solidão ascética e eremítica, proposta como liberação de todo desejo e ânsia, mostra-se estéril e, no belíssimo soneto "Solo e pensoso i piu deserti capi", Petrarca nos oferece a radiografia exata do seu malogro:

Aliro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de íe genti,
perché negli atti d'allegrezza spenti
di fuor si legge comm'io dentro avvampi;

A única possibilidade de superação ou de saída desse labirinto infernal-celestial é o apego a uma luz mais forte, porém benéfica, que oriente seus passos na direção justa: a luz da Graça Divina e da reta razão revelada por Cristo (ver o soneto *Padre dei ciel, dopo i perduti giorni,)* e travestida na Virgem Maria, tema da canção que encerra o *Canzoniere*, onde a Virgem é postulada como o único "refrigerio al cieco ardor ch'avvampla".

A respeito especificamente de Camões, Hernani Cidade observou com exatidão — ao discordar da tese "platonizante" de Antônio Sérgio, segundo a qual o verdadeiro amor em Camões é o Amor do Amor — que a mulher não é somente incorpórea, pois, na realidade, existe como objeto do desejo e somente pelo pensamento, que é divino, se realiza sua conversão em semi-idéia. (8) Tal fato, entretanto, não abole o conflito anteriormente considerado nem encaminha, cremos, sua solução de maneira igual a que ocorre com Petrarca.

No soneto *Transforma-se o amador na* cousa amada, o Amor é visto como um processo especular que elide sujeito e objeto, realizando apenas aparentemente a supressão ou satisfação do desejo, pois este busca ainda concretizar-se: a mulher – "pura semidéia" e que "está no pensamento como "idéia" não capaz de oferecer uma "resposta" satisfatória àquilo que o corpo busca alcançar. Somente um distanciamento supremo entre sujeito e objeto, ou seja, a morte, é capaz de solucionar harmoniosamente esse conflito, transformando o Amor *ardente* em *puro* Amor, como é sugerido nos seguintes versos do soneto "Alma minha gentil, que te partiste":

Se lá no assento etéreo, onde subiste,
Memória desta vida consente,
Não te esqueças daquele amor ardente
Que já nos olhos meus tão puro viste.

Postura semelhante notamos em Petrarca, pois, como nos ensina Carlo Salinari, (9) depois de morta, Laura está mais próxima dele do que estivera em vida, não como objeto do

desejo, mas como alma irmã, depurada das escórias do desejo, como no soneto *Levommi il mio penser in* parte *ov'era.*

As características sublimes da mulher, que o poeta se compraz em enaltecer, são, porém, ambíguas, já que se colocam como "mágico veneno" e a mulher é comparada à Circe mitológica, filha do Dia e da Noite, ser maléfico e benéfico, a cujos sortilégios se sucumbe, pois para eles não há um contraveneno eficaz. Num soneto camoniano, semelhante ao petrarquista "Grazie ch'a pochi il ciel largo destina", após enumerar, as qualidades da Amada, o poeta conclui:

Esta foi a celeste formosura
Da minha Circe, e o mágico veneno
Que pôde transformar meu pensamento.

O elemento feminino é, portanto, fonte de desequilíbrio e pode ser entendido como ameaça à unidade do sujeito, tornando próximo aquilo que deveria permanecer distante. Amando, o Amante vê-se lançado ao afrontamento perene de situações contraditórias, dividido entre sentimentos tão opostos quanto a esperança e a desilusão, a alegria e a tristeza, como podemos notar nos sonetos "Pace non trovo e non ò da far guerra" e "Tanto do meu estado me acho incerto".

A proximidade espácio-temporal da mulher resulta no distanciamento de Deus e/ou da razão; tal proximidade, sendo maléfica, exige que a mulher seja exorcizada e seus traços negativos sejam cancelados.

Esse procedimento supõe o deslocamento do objeto do desejo; o espaço vazio do desejo não satisfeito passa a ser ocupado pela palavra poética, num processo de inversões e deslocamentos que proporciona a conversão da *mulher* em *musa*, isto é, em *poesia.* Desse modo, as contradições, podem ser aprisionadas numa forma serena e depurada, como acontece com Petrarca e em menor escala com Camões. A vivência do concreto realiza-se, então, pela e na memória, e o que era turbulência e desagregação de coloro de tons melancólicos e nostálgicos de uma realidade sonhada, e não vivida. Exemplo significativo disso encontramos nos seguintes versos da canção "Chiare fresche e dolci acque":

Da' be' rami scendea,
dolce ne la memoria,
una pioggia di fior sovra'l suo grembo,
ed ella si sedea
umile in tanta gloria,
coverta già de l'amoroso nembo;
qual fior cadea sul lembo,
qual su te treccie bionde,
ch'oro forbito e perle
eran quel di a verdele;
qual si posava ia terra e qual su l'onde,
qual con un vago errore girando parea dir: "Qui regara Amore".

Quante volte diss'io
allor pien di spavento:
"Costei per fermo nacque in paradiso!"
Cosi carco d'oblio
il divin parlamento
e'l volto e le parole e'l doce riso

m'aveano, e si diviso
da l'imogine vera,
ch' i' dicea sospirando:
"Qui come venn'io o quando?"
credendo esser in ciel, non là dov'era.

É cabível, aqui, fazermos referência ao mito platônico da parelha alada, (10) no tocante à necessidade de se escravizar a parte viciosa da alma e de se libertar a sua parte virtuosa. Em Camões e Petrarca, essa meta somente é atingida por intermédio de um procedimento violento, que se reflete significativamente no recalcamento do desejo (ou no deslocamento do seu objeto, como vimos), mas, apesar de tudo, aquilo que se quer manter ausente torna-se uma presença insinuante. Basta, no caso, atentarmos para dois epítetos onde a mulher aparece como "fera bella e mansueta", para Petrarca, e "fera humana tão formosa, suave e venenosa", para Camões. Os adjetivos *bela, humana, formosa, suave* e *mansueta* procuram encobrir uma virulência latente, condensada no termo *fera*, cujos efeitos negativos Camões ressalta pelo emprego do termo *venenosa*, que fecha o circuito metafórico confirmando aquilo que se tentou negar.

Cremos poder dizer, antes de finalizar, que o aspecto (pseudo) consolador da escrita, que compensa o afastamento do concreto pela sua posse *na* palavra transfiguradora e pela aproximação à instância etérea e suprema da idéia, instaura, evidentemente, um movimento de liberação catártica. No soneto introdutório do *Canzoniere*, Petrarca realiza severo exame de consciência e chega à decodificação do enigma do Amor-labirinto, afirmando de maneira conclusiva que "quando piace al mondo è breve jogno". Camões, por sua vez, no soneto que, segundo alguns críticos, serviu de encerramento às suas produções líricas, repete idéia semelhante:

Em quem, pois, virdes largas esperanças
De amor e da Fortuna, cujos danos
Alguns terão por bem-aventuranças,
Dizei-lhe que os servistes muitos anos,
E que em Fortuna tudo são mudanças,
E que em Amor não há senão enganos.

NOTAS:

(1) PETRARCA, Francesco.*Rime Trionfi e Poesia Latine*. Milano, Napoli, Ricardo Ricciardi editore, 1951.

(2) CAMÕES, Luís de. Obra Completa. Rio de Janeiro, Aguiar, 1963.

(3) CIDADE, Hernani. *Luís de Camões – o Lírico*. Amadora, Bertrand, 1963.

(4) HATZFELD, Helmut. *Estúdios sobre el Barroco*. Madri, Editorial Gredos, 1966.

(5) Sobre o "Dolce Stil Novo", ver: SAPEGNO, Natalino. II Dolce Stil Novo. In: FUBINI, M. & BONORA, E. *Antologia della critica letteraria*. Torino, G. B. Petrini, 1967. v. 1, p. 192-198 e DE BENEDETTO. L. Introduzione. In: - *Rimatori del Dolce Stil Novo*. Torino, Unione Tipografico – Editrice Torinense, 1944.

(6) SAPEGNO Natalino. *Storia letteraria del Trecento*. Milano, Napoli, Ricardo Ricciardi Editore, 1963. p. 252.

(7) Cf. PLATÃO. *Diálogos. Mênon. Banquete. Pedro*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1968, p. 234.

(8) Cf. CIDADE, op. Cit., p. 212-213.

(9) Cf. SALANARI, Carlo. *Profilo storico della letteratura italiana*. Roma. Editori Riuniti, 1972, v. 1, p. 138-139.

(10) Cf. PLATÃO, op. Cit., p. 235-236.

1980 – n. 715 – p. 12

LEITURA de uma canção camoniana

Vera Lúcia CASA NOVA

Três colocações são feitas neste trabalho. A primeira é a da inserção do mito de Eros. A segunda: o desejo como princípio ativo da canção. A terceira, a concepção de amor.

Os últimos versos da canção nº 1 de Camões, sintetizam a representação do amor, assim como recolocam a significação de Eros, em sua Lírica.

Se com razões escuso meu remédio
sabe, Canção, que é porque não vejo,
engano com palavras, o desejo.

Estes versos foram escolhidos para explicitar a importância do sujeito individual como elemento formador do conteúdo da lírica. É no ato de se fazer linguagem, que o poeta toma consciência de si mesmo, no seio deste conteúdo. Toda a produção lírica camoniana repousa sobre a invariante do conhecimento do amor que vai sendo constituída, engendrada por uma mística, através da figura de Eros, ora latente, ora manifesta, proposta, inicialmente pela ideologia da imitação, do mundo clássico, mas reelaborada pela experiência do poeta.

Em Platão, Eros não pe um deus, no sentido de estar acima do homem, e sim uma força que une as coisas e os homens, o poder de formar tudo o que existe. E por formar, entende-se aqui, a busca pela devoção do amor, a forma do objeto amado e o desejo de unir-se a ele. No Banquete aprendemos que o amor é amor a algo. Que só se deseja o que não se tem, no momento presente; o que não se identifica com o mesmo, aquele de que se está desprovido, e que as coisas superiores do amor são um mistério.

Toda esta iniciação constitui uma ascensão erótica, que vai se realizando através de partes, quais sejam: o amor à beleza corporal, que compreende amor a um corpo belo determinado e/ou amor à beleza corpórea em geral; amor à beleza das almas, à beleza moral; mas também amor ao conhecimento, espírito criador do homem.

Sendo o amor um mistério, a religiosidade permite-lhe transcender ao plano divino. Aí o caráter transcendente do amor platônico, e a repercussão disso no neoplatonismo, e através dele, no pensamento cristão. Em Platão o amor não é sujeito e portador de supremo valor, sendo-o para o cristão. Assim é que em Santo Agostinho, Eros é a força que impele para Deus, a ânsia de união mística que emerge da experiência religiosa de união com Deus.

Tanto na acepção pagã quanto na acepção cristã, Eros existe com um elemento da interioridade do homem. Movimento do interior para o exterior. Erotismo. Busca de um objeto de desejo, ou como nos diz G. Bataille: objeto que corresponde à interioridade do desejo. 2

Eros pagão e Eros cristão se encontram e se completam na mística do amor em Camões, fundando o Eros, a que os historiadores da Literatura chamam de maneirista, onde a preocupação com a imagem interior, com o "desenho interior" é mais acentuada do que a imitação. Riqueza de fantasias, descobertas no interior do homem, acrescentada a elementos de psicologia religiosa encontrada na lírica camoniana.

Minha proposição é aproximar o Eros neoplatônico, conceito ideológico de uma determinada fase histórico-cultural, e a forma escolhida por Camões, para realizá-lo poeticamente – o desejo de amor.

A linguagem do desejo neste texto de Camões se constrói a partir da beleza do objeto amado.

Fermosa e gentil dama, quando vejo
a festa déouro e neve, o lindo aspeito,
a boca graciosa, o riso honesto,
o colo de cristal, o branco peito...

Com os olhos do corpo e com os da alma, o poeta observa e descreve a beleza.

"Fermosa e gentil" dois traços descritivos que nos colocam diante de duas faces – a material e a espiritual, como também em "boca graciosa" e "riso honesto". Beleza física e espiritual se fundem através do ouro, da neve, do cristal e do branco, simbolizações do estado celeste, correspondentes ao centro espiritual.

Pelos traços iniciais não é bem o tipo de mulher desejável que nos é descrita, mas sobressaem os elementos eróticos, tais como boca, peito e colo. O instinto inscreve no poeta o desejo dessas partes. A atração de um rosto belo, que anuncia outras partes cobertas, dissimuladas pela roupa; a beleza, a pureza, o sagrado e o aspecto simbólico do branco inscrevem a mancha. A essência do erotismo é a mancha. Quanto maior a beleza, mais profunda é a mancha, a transgressão.

A encenação do desejo fica mais nítida, na medida em que há interdição, presente na descrição.

de meu não quero mais que meu desejo,
nem mais de vós que ver tão lindo gesto.

O desejo se manifesta. O poeta acede à linguagem poética – a canção.

A boca, o peito, o colo são significantes que se inscrevem no inconsciente. Vivência e prazer, emoção sexual.

O desejo é desejo de se fazer reconhecer pela mulher,
que se enfim, resisto
contra tão atrevido e vão desejo,
faço-me forte em vissa vista pura,
e armo-me de vossa formosura.
ao mesmo tempo em que ela, objeto desejado, parece desdobrar sua significação. Causa do desejop, ausência que eterniza o desejo,
fujo de mim e acolho-me
correndo à vossa vista...
fuga de um significante a outro do pedido.
e de mim, que vos amo,
e ver que soube amar-vos, me namoro;
e fico por mim só perdido, de arte
que hei ciúmes de mim por vossa parte
Abre-se aqui a dialética da identificação:
imagem do eu poeta = imagem do objeto amado

Relação espetacular, motivo do espelho tão comum na pintura maneirista, em Camões se manifesta na relação formal erótica do poeta com a imagem da mulher, que o aliena no duplo.

Há aqui dois aspectos a serem considerados no que concerne ao imaginário. Do ponto de vista intra-subjetivo: a relação narcisista. Do ponto de vista inter-subjetivo: a relação do poeta com a mulher, relação dual, baseada na e captada pela imagem da mulher. Atração erótica. Cirlot citando D. de Rougemont diz:

En el amanecer del tecer dia que
sigue a la muerte terrestre, se produce
el encouentro del alma (del hombre), com
su yo celeste a la entrada del puente Chinvat... en un-del-corado
de montañas llameantes en la aurora
y de aguas celestiales. En la entrada
se yergue su Daena, su yo celeste, mujer
jovem de refulgente belleza que le dice:
Yo soy tú mismo. 3

Imagem no espelho, o duplo é também símbolo de consciência, eco da realidade.
Mas inda isso de mim cuidar não posso,
d'estar muito soberbo com ser vosso.
Sofrendo a pressão do simbólico, o poeta a ele se submete e se limita, do momento em que preso ao objeto amado, condiciona sua vida na posse, confundindo-se nessa fusão, nesse momento de identificação.

Assim Camões vai tecendo sua concepção de amor. Dor e prazer constituem a constante de seu sentimento.
Se porventura vivo descontente
por fraqueza d'espírito, padecendo
a doce pena que entender não sei

e fico contente
que zombo dos tormentos que passei
Às fraquezas de espírito correspondente às fraquezas físicas. "Viver descontentes" e "ficar tão contente" são experiências vividas na ânsia de reduzir o conflito, e o conhecimento, o saber, assimilados incorporado.
se ainda mais que ver, enfim, pretendo
fraquezas são do corpo, que é de terra,
mas não do pensamento, que é divino
Como na primeira parte da canção, a presença de Eros (maneirista) corpo-terra; pensamento – divino que corresponde a Deus-pensamento: fraquezas do espírito e do corpo.
Ideologicamente na encruzilhada de uma época conturbada (Inquisição, Contra-Reforma), surge da consciência do poeta, em contraste com o platonismo, a sugestão de que a formosura feminina, como fator da vida, leva ao Diabo, ao invés de levar a Deus.

e porque de vós tudo lhe quadrou
dos raios desses olhos fez as setas
com que fere quem alça os seus, a vê-los.
Olhos que são tão belos
dão armas de vantagem ao amor.

A visão da amada, traz-lhe sofrimento, dor; as setas do Amor, são as setas fálicas, doadoras de vida, que atingem o coração, símbolo de conjunção. Da mesma forma, que em outro verso dirá:

os arcos com que fere, Amor tomou
e fez a linda corda dos cabelos
A trança, a corda como símbolo de ligação, conexão, logo destruição do dualismo.

Amor mata, destrói, faz chora. Mas queixar-se do mal significa não conhecer a glória que é amar. Quanto mais se sofre, mais se merecem graças.

Racionalmente ("com razões") desculpa ao amor do seu tormento, pois sofrer e ter fé é o meio de poder receber a graça do "doce riso", e só assim sentir que a

esperança se satisfaz com o bem que não alcança.

O sofrimento, os sucessivos deslocamentos têm um sentido que corresponde a uma ordem: o cristianismo valoriza o sofrimento, transformando a dor em experiência de conteúdo espiritual positivo. A valorização do sofrimento e a procura da dor, por suas qualidades salvadoras, de purificação e ascensão espiritual. Daí ainda dizer:

mas, porém, não se ganha
cum paraíso outro paraíso.

Do paraíso de um corpo, de um prazer a um centro místico do dogma cristão. Símbolo de um estado espiritual, onde não há lugar para dúvidas, nem interrogações.

Do desejo à canção, o deslocamento do alvo. Da mulher para o fazer poético.

Historicamente temos aí a situação determinada pela tradição monástica, da pastoral cristã – os homens deveriam procurar fazer de seu desejo, um discurso. Nada deveria escapar, mesmo que as palavras empregadas fossem cuidadosamente neutralizadas. Tudo o que se relacionasse com o sexo deveria passar pelo crivo da palavra. Assim nos relata Michael Foucault em sua História da Sexualidade. 4

Camões mascara, depura, dissemina, de modo a não mencionar diretamente, economizando seu prazer pundonorosamente. A canção mostra prudentemente a inquietação do desejo, ao mesmo tempo que a complacência do espírito.

Hernani Cidade no *Camões Lírico* fala de uma "timidez católica" e de uma fé que não interroga nem pede provas, contendo-se em passiva submissão. O que explica o somente *ver* e a conseqüente proibição do desejo, mas esclarecendo por outro lado a fé platônica, sem os excessos do proselitismo português da época.

Percebe-se assim, como o poeta interioriza a ordem religiosa, a Lei, lida com o interdito, vai do imaginário ao registro do simbólico: a linguagem, a canção.

Concepção do autor que emerge da impossibilidade do ato, do inacessível, realizada na exaltação da pureza da mulher-corpo e da mulher-espírito, constitui-se em verdadeira teorização metafísica, à qual se acrescentam suas experiências.

Engano com palavras o desejo

é o verso que determina a canção – que substitui o real da existência pelos símbolos. Esta é a resolução da poeta – por que não diríamos do Édipo? É a canção a sua metáfora.

NOTAS:

1 – Camões, Luis Vaz. *Rimas.* Atlântica Editora, Coimbra, 1973.

2 – Bataille, George. *O Erotimo*. Ed. Moraes. Lisboa, 1968, pág. 29.

3 – Cirlot, J. Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Editorial Labor S.A. Barcelona, 1978, pág. 65.

4 – Foucault, Michael. *História da Sexualidade*. Ed. Graal. 2ª ed., 1979, pág. 24.

1980 – n. 715 – p. 13-15

Camões e o teatro

Naief SÁFADY

Pontuando o caminho

Este ensaio consiste num ordenamento de algumas idéias básicas acerca do teatro, infletindo numa possibilidade de leitura dramática dos três textos camonianos – *Enfatriões, El-Rei Seleuco e Filodemo*.

Tal possibilidade assenta-se na hipótese de que o teatro camoniano representa caracteristicamente, como ideologia, traços culturais pertinentes ao Quinhentismo português e, mais amplamente, ao universo ibérico, através do modo como esse universo compreendeu a tradição clássica greco-latina.

E que, além disso, formula a literalidade do teatro camoniano o corolário de que, acima das circunstâncias da ideologia aqui referida, as propostas do texto revelam intencionalidade efetivamente dramática, com perspectiva de *boca-de-cena*. O que, em linguagem menos esotérica, significa ter Camões produzido material teatral e encenável, e não um *divertissement* letrístico. O texto teatral camoniano é a presunção de sua *oralização*. De conseqüência, a ideologia é circunstancial, e a teatralidade – essencial:

Eis, senhores, o Autor, por me honrar nesta festival noite, me quis representar u'a farsa; e diz que, por não se encontrar com outras já feitas, buscou uns novos fundamentos pêra a quem tiver um juízo assim arrazoado satisfazer. E diz que quem se dela não contentar, querendo outros acontecimentos, que se vá aos soalheiros dos escudeiros da Castanheira, ou de Alhos Vedros e Barreiro, ou converse na Rua Nova, em casa do boticário, e não lhe faltará que conte. (Fala do Mordomo, no prólogo de El-Rei Seleuco).

TEATRO COMO MODALIDADE DO PROCESSO RE REPRESENTAÇÃO

Como forma de comunicação, o teatro caracteriza-se como processo direto e multipessoal. Vale dizer que a relação se dá entre ator (atores) e público, com realimentação permanente do circuito de comunicação, através do *controle* definido pelo ator (atores) sobre o texto memorizado.

O teatro assume, com certeza, um nível estritamente *social* do procedimento de comunicação. Tal nível social decorre da evidência de que o teatro, como forma de representação, presume *público*. O autor do texto propõe uma relação com o *espectador*, e não com o *leitor*. Decorre que o teatro resulta da relação estabelecida entre texto-ator-público, perfeitamente clara para o autor. Configurando o óbvio, teatro é texto para ser *dito*, e não para ser *lido*.Haverá que ressaltar que o teatro é uma modalidade, dentre diversas, no que se denomina processo de representação. A representação é um componente dos códigos culturais, que ocorre praticamente em qualquer tipo de grupo social. Na etapa da organização das rotinas dos códigos do grupo, a institucionalização dos mesmos como procedimento em seqüência conduz ao ritmo (ou ritual). A representação é a expressão formal do rito, que se concretiza através de habilidades que resultam em atos conjuntos ou discriminados. Esses atos definem a dança, o canto e a declaração. No mecanismo ensino/aprendizagem, que caracteriza

o homem como ser cultural, *dançar, cantar, declamar* como *expressões formais* do rito podem pertencer meramente à tradição oral.

Todavia, em determinado ponto da evolução de um grupo social, os atos de dançar, cantar, declamar encontram uma estrutura documental. Isto é, podem ser recodificados graficamente numa *escritura* reversível. Toda *escritura* reversível – codificação e decodificação – permite *leitura*.

O teatro é uma modalidade *textual* (escritura/leitura) das diversas formas rituais de representação. Por isso o *texto teatral*, na tradição mediterrânea greco-latina, foi uma proposta declamatória só ou então mista, do tipo pantomimesco (dança, canto, declamação). Daí as origens rituais e religiosas do teatro mediterrâneo, tanto o de tradição greco-latina como o de tradição romântica. Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Plauto, Terêncio, o *Jeu D´Adam*, o *Miracle de Théophille*, Juan del Encina, Gil Vicente definiram uma, ou muito mais de uma vez, o princípio original do teatro, como forma ritual de expressão, de origens religiosas. Os deuses falam, pela boca do ator, as palavras escritas pelo autor.

Por esse motivo, de alguma forma simbólica, persiste no texto teatral o universo mágico da relação rito/mito. Camões fez os deuses falarem nas seqüências dialogísticas de *Os Lusíadas*. Manipulou-os, inclusive. Reduziu-os a uma estrutura simbólica, definiu-lhes funções. E o teatro camoniano?

JÚPITER EM QUESTÃO

Enfatrião, que em teus dias
Vês tamanhas estranhezas,
Não te espantem fantesias,
Que às vezes grandes tristezas
Parem grandes alegrias.
Júpiter sou manifesto
Nas obras de admiração,
Que por mi causadas são.
Quis-me vestir em teu gesto,
Por honrar tua geração.

Tua mulher parirá
Um filho de mim gerado,
Que Hércules se chamará,
O mais valente e esforçado,
Que no mundo se achará

(Fala de Júpiter, “de dentro”, ao fim de *Enfatriões*). (1)

O texto acima reflete uma atitude simbólica: Júpiter explica a confusão que provocara no universo matrimonial de Enfatrião e Alcmena *fora de cena*. “De dentro”, sumindo, causando “roído grande e horrendo”, o *pai do dia* retorna aos céus. Retorna irresponsavelmente deixando a semente de seu legado, Hércules, no ventre de Alcmena. Assim também em Plauto: Júpiter, nas nuvens, depois de fazer soar trovões aterradores, volta para o céu explicando, entrementes, ao terrorizado Anfritrião que Alcmena havia parido duas crianças – “Ela agora teve dois meninos ao mesmo tempo e um deles, aquele que saiu da minha semente, há de trazer-te uma glória imortal”. (2)

Estranho consolo. De qualquer forma, na mitologia codificada por Hesíodo, e na comédia de Plauto, persiste o mito mediterrâneo da concepção do semi-deus, um mito de

longo curso e de longo fôlego. Qualquer Zeus, qualquer Júpiter, qualquer Júpiter, pode usar a mulher mortal, e fecundá-la, e fazê-la conceber. Sob os olhares comovidos e entusiasmanos de qualquer Anfitrião: *E agora, espectadores, é aplaudir com toda a força em honra do Supremo Júpiter*! (3), grita o General Tebano, ao fim da peça de Plauto (224-182 a. C.).

Na peça de Camões, Júpiter fora de cena diz a fala final. Enfatrião permanece silente. Não aprova, nem desaprova. E Alcmena está fora de cena há muito tempo. Em Plauto sua última aparição ocorre no Ato III, Numa peça de cinco atos; e em Camões, exatamente a pouco mais da metade do ato único, quando contracena com Júpiter transmudado em Enfatrião:

Júpiter: *Sempre serei magoado*
Se vossa má condição
Me não perdoa o passado.

Alcmena *Perdôo, e peço perdão*
De lhe não ter perdoado (*p*. 58)

Nesse percurso de quase mil e setecentos anos, de Plauto a Camões, Júpiter passou de deus omnipresente, metafórico e omnipotente à condição de pretexto.

Essas considerações não objetivam estabelecer uma análise comparativa entre o notável texto de Plauto – em termos de ironia, sarcasmo e fé religiosa – com o texto de Camões, preocupado com a proposta cênica de um evento curioso. Objetivam apenas levantar a evidência de que a peça camoniana consiste na transliteração do texto do comediógrafo latino, texto esse – aliás – que teve praticamente todo o ato IV escrito por Hermolau Bárbaro, no século XV de nossa era.

A transliteração, ou seja, a transposição literal de um discurso situado em determinado espaço/tempo para outro discurso, em diverso espaço/tempo, propõe agudamente a perspectiva mimética da arte, da literatura e do teatro no quinhentismo ibérico e português. Imitar (mimese), no caso, é recriar, refazer, repor, recolocar. Não é apenas reiterar, repetir, reproduzir.

As três peças camonianas – *Enfatriões, El-rei Selenco e Filodemo* – são, a diversos níveis, transliterações. *Enfatriões* liga-se diretamente ao *Amphytruo* de Plauto; *El-ReiSeleuco* retoma um explorado filão dialogístico, proposto a partir do *De Viris Illustribus*, de Plutarco; e *Filodemo* indiscutivelmente retoma material *narrativo* hispânico, relacionado com o romance pastoril espanhol e os modelos da écloga dialogada de Garcilaso de la Veja. A tradição clássica e ibérica, pois, perpassa o teatro camoniano, cujo referencial, nesse pormenor, é claro, é preciso.

Mas os deuses não foram propícios para Camões. Nem para Camões nem para os outros dramaturgos portugueses que tiveram a infelicidade de ser ou contemporâneos ou pósteros de Gil Vicente – “elle foy ho que inventou / isto caa, & o usou / cõ mais graça & mais dotrina, / posto que Ioam del Enzina / ho pastoril começou”, como afirma Garcia de Resende em sua *Miscelânea*, provavelmente redigida entre 1530 e 1536. mas Gil Vicente é especialmente um mito romântico, com seu pressuposto teatro popular, mito esse reiterado pelo cientificismo de Teófilo Braga e pela *hispanidad* de Menéndez y. Relayo. Muito timidamente Maria de Lourdes Belchior (em 1971) aventa a hipótese dos dramaturgos que teriam “sido acaso subestimados, em virtude de uma espécie de sobrevalorização do teatro de Gil Vicente”, (4) em escrito referente a Antônio Ribeiro Chiado, autor das peças *Prática de Oito Figuras, Auto das Regateiras* e *Prática dos Compadres*. Essa matéria, contudo, é de alto coturno, e não cabe, por ora, nas disquisições camonianas que estou intentando.

OS FATOS

As três peças de Camões concebem o teatro na linha da comédia, ao modo como o entenderam Plauto, Terêncio e – anteriormente – Aristófanes. Ingredientes superficiais, circunstancialidade, rapidez, variação de técnica comparativa, tendência pantomimesca, ironia, sátira, comicidade – tudo encimado por uma linha ideológica, em que sobressai o amor como estrato predominante – compõe a versão camoniana da comédia.

A comédia é uma gentil parte de toda a poesia, em a qual por exemplos agradáveis se dá a beber a todo o povo um famoso documento e lição contra as trapaças do mundo, o qual modo não só dos nossos maiores foi admitido com grande aplauso, mas também dos modernos e vivos – afirma Justo Lípsio, o humanista interveniente no apólogo dialogal *Hospital de Letras*, de D. Francisco Manuel de Melo (1657). (5) Nesse mesmo apólogo, D. Francisco Manuel de Melo – que intervém como *Autor* – afirma que, à vista da excelência do teatro de comédia em Portugal (refere-se a Gil Vicente, Antônio Prestes, Antônio Ribeiro Chiado, Sebastião Pires, Simão Machado, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Sá de Miranda, Francisco de Sá e Luís de Camões), revira sua posição quanto ao "estilo cômico", já que "o não julgava merecedor de tanto séquio, parecendo-lhe mole ocupação de ociosos". (6)

Seria ingênuo supor que a concepção da comédia em Portugal permanecesse, por exemplo, numa linha semelhante a *Estrangeiros* e *Vilhalpandos*, de Sá de Miranda, ou *Bristo* e *Cioso* de Antônio Ferreira. A tessitura do universo ibérico teria reduzido a comédia a modelo profundamente heterodoxos, como os de Lope de Veja (1562-1635), espécie de ponto de chegada da tradição hispânica do teatro, deflagrada por Juan del Encina. Isso aconteceria mais cedo, ou mais tarde – como o testemunha, também, o teatro de D. Miguel de Cervantes (1547-1616).

Embora a cronologia das peças camonianas seja obscura, não resta a menor dúvida que sua proposta teatral insere-se num contexto amplo, do universo cultural idérico. Não é apenas o bilingüismo (de resto também presente em Gil Vicente) que confirma essa inscrição, e sim todo um conjunto de intencionalidades e de estruturas formais.

Enfatriões, como já se disse, é a transliteração do *Amphytruo* de Plauto. Esse é o texto formalmente mais chegado a um material propriamente teatral, no caso a comédialatina citada. Enquanto Plauto necessita de oito personagens para compor a figuração de cinco atos, Camões necessita de onze personagens, para desenvolver um único ato. O quadro abaixo dá essa perspectiva muito bem:

PLAUTO	CAMÕES
Anfitrião	Enfatrião
Alcmena	Alcmena
Sósia	Sósia
Brômia	Brômia
Blefarrão	Belfarrão
Júpiter	Júpiter
Mercúrio	Mercúrio
Tessala	----------
	Aurélio
	Feliseu
	Calisto
	Moço (de Aurélio)

El-Rei Seleuco e *Filodemo*, como já se viu, também são transliterações, só que seu antecedente não é uma peça teatral.

El-Rei Seleuco é uma peça intercorrente, comédia-dentro-da-comédia, com seis personagens no sistema prólogo/epílogo: Mordomo, Moço (Lançarote), Martim Chinchorro, Ambrósio, Representador e Estácio; e dez personagens, na comédia propriamente dita: Seleuco.

Estratônica, Antíoco, Leocádio, Moça, Porteiro, Alexandre da Fonseca, Frolalta, Físico, Sancho.

Filodemo resolve-se com onze personagens e mais dois grupos de figurantes. As personagens: Filodemo, Vilardo, Dionisa, Solina, Venadoro, Monteiro, Duriano, Florimena, D. Lusidardo, Doloroso, Pastor, Bobo (Alonso). Os figurantes são *pastores* e *músicos.*

Estabelecendo-se uma relação entre as três comédias de Camões todas de ato único, mas demarcadas por seqüências (ou cenas) que assinalam entrada/saída das personagens, verifica-se o seguinte:

COMÉDIA	Nº DE PERSONAGENS	Nº DE SEQÜÊNCIAS
ENFATRIÕES	11	30
EL-REI SELEUCO	16 (6+10)	21 (7+14)
FILODEMO	12 (mais figurantes)	28

Quantificadas as falas, com vista a sua presuntiva duração, em termos cênicos, a peça mais longa é *Filodemo*, seguindo-se *Enfatriôes* e *El-Rei Seleuco*. A relação possível seria a seguinte:

	DURACÃO: ÍNDICE	PERSONAGENS	CENAS
FILODEMO	100	12	28
ENFATRIÕES	79	11	30
EL-REI SELEUCO	51	16	21

O modelo quantificado da comédia camoniana revela que à rotatividade das personagens corresponde à rotatividade das cenas. De conseqüência, tal comédia haverá de ser mais *verbal*, e menos *visual*, com o que os efeitos circunstanciais alcançarão maior dimensão que a própria continuidade linear dos conteúdos.

IDEOLOGIA E TEATRALIDADE

Quando a rainha estratônica, esposa de El-Rei Seleuco, entra em cena com sua criada Frolalta e recebe, de suas mãos, a carta do Príncipe Antíoco, diz:

O dia que entrei aqui,
Que a Seleuco recebi,
Logo nesse mesmo dia
No Príncipe, filho, vi
Os olhos com que me via,

Este princípio sofri-lho
Pêra ver se se mudava
Antes mais se acrescentava
Eu amava-o como filho
E ele de outr'arte me amava. (p. 113)

Duriano, amigo de Filodemo, aparece em quatro cenas das vinte e oito da comédia. Mas sua função teatral é fundamental, porque além de ser o responsável pela recuperação narrativa do argumento, atua como sábio contraponto de Filodemo, que "não crê em sonhos". Fala Duriano: "Eu vo-lo direi: porque todos vós outros os que *amais pela passiva*, dizeis que o amor fino como melão não há de querer mais de sua dama que amá-la; e virá o vosso Petrarca, e o vosso Petro Bembo, atoado a trezentos Platões, mais safado que as luvas de um pagem de arte, mostrando razões verissímeis e aparentes, pere não quereredes mais de vossa dama que vê-la; e ao mais até falar com ela. / ... / E eu já de mi vos sei confessar que os meus amores hão de ser *pela ativa*, e que há de ser a paciente e eu agente, porque esta é a verdade" (pp. 153-154, grifos meus).

Calisto e Filiseu, enquanto aguardam a chegada de Enfatrião, e se preparam para levar novas para Alcmena, disputam:

Calisto (...)
Ora eu já cheguei a ler
Petrarca, e crede de mi
Que nunca tal cousa vi (p. 18).

Feliseu não se dá por achado, e continua a propor seus motes e desenvolver suas voltas, teorizando:

Feliseu (...)
Que a trova trigo-tremês
Há de ser toda de um pano;
Que nunca parece muito ingrês
Num pelote português
Todo um quarto castelhano.
Ouvi outra também minha,
Que fiz a certa tentação,
Crara, leve, bonitinha,
De feição que esta trovinha,
É trovinha de feição (p. 19).

Os três segmentos apontados pertencem a *El-Rei Seleuco*, a *Filodemo* e a *Enfatriões*, respectivamente. Propositadamente selecionados, simbolizam as relações entre ideologia e teatralidade, levantadas no texto camoniano. O mal-de-amor de Antíoco e sua madrasta Estratônica é a revisão conceitual do "sofrer de amor", na evidência do amor *pela ativa* proposto por Duriano; e a disputa de Calisto e Feliseu em torno da arte de cantar amor, possível de ser contida na "trovinha de feição".

Tais relações entre ideologia e teatralidade suscitam a investigação da postura crítica assimuda por Luís de Camões em suas peças. Disso a verificar-se qual a função do teatro será um meio passo.

As comédias camonianas apresentam argumentos, em que o amor propõe o centro aparente. O amor, pois, definiria a linha ideológica do teatro camoniano, como *ação*. Em *Enfatriões*, Alcmena – a esposa – dá o módulo dessa ação. Das trinta cenas que compõem

essa comédia, Alcmena está presente em oito. Portanto, será fácil verificar que a ação é o amor de Alcmena por Enfatrião – ainda que esse Enfatrião seja um Júpiter metafórico; e será fácil de perceber que esse amor não *polariza* a estrutura da peça. Nessa evidência, resultará uma evidente contradição: o módulo da ação de *Enfatriões* é o amor de Alcmena por seu marido, mas a presença de Alcmena em cena (como personagem-arquétipo) não polariza sobre ela as ações.

Para que a contagem das cenas fique clara verifica-se a seguinte distribuição das personagens, como ocupação do espaço/tempo da ação:

PERSONAGEM	Nº DE CENAS	PERSONAGEM	Nº DE CENA
Sósia	12	Belferrão	3
Enfatrião	9	Mercúrio	3
Alcmena	8	Aurélio	3
Brômia	6	Feliseu	2
Júpiter(metamorfoseado)	5	Moço	2
Mercúrio(metamorfoseado)	5	Calisto	1
		Júpiter	1

Sósia, o criado (escravo) de Enfatrião, polariza sobre si as ações, já que ocupa o maior espaço cênico. Em sua condição, não fala português. O Pastor e seu filho Alonso (o Bobo), da comédia *Filodemo*, também não falam português. Donde: criados, pastores e bobos falam espanhol. Exceção à regra representa-se pelo Físico de *El-Rei Seleuco*, que fala espanhol e responde pela resolução da trama.

A contradição resolve-se em *Enfatriões* como proposição teatral. Isso significa que o texto camoniano, centrado no amor de Alcmena por seu esposo, considera insuficiente a proposição central do argumento, e compõe o periférico como fundamental. O confronto Sósia/Mercúrio (Mercúrio é o Sósia metafórico) é cômico, ridículo (no sentido etinológico) e cruel; cruel e ridículo é também o confronto Enfatrião/Júpiter (Júpiter é o Enfatrião metafórico). Na cena dez, Mercúrio transforma-se em Sósia, e pergunta:

Mercúrio *Como te llhamas, mal hombre?*
Sósia *Sesea soy, si no me oíste.*
Mercúrio *Como? en persona tan triste*
Osas de ensuciar mi nombre?

Estos puños llevarás,
Pues tener mi nombre quieres.
Quiéresme dicir quien eres?
Socia *O Señor, no me dés mas,*
Que yo seré quién tú quisieres
(p. 35).

Na cena 22, Enfatrião depara com Júpiter (metamorfoseado), para grande espanto do Belferrão, capitão da nau:

Belferrão *Oh! grande admiração*
Vejo eu outro Enfatrião,
ou é sonho isto que vejo (p. 67).

E Enfatrião, vencido pela competição contra um deus, exclama:

Enfatrião *Pode isto haver,*
Que outrem minhas cousas tome?!
*Vós galante haveis de ser***,**
O que me tomais o nome,
Casa, moços e mulher (...) (p. 67).

Em suma: para manter a ação centrada, Camões propõe o espetáculo diversificado, através de peripécias tagenciais. E destarte resolve-se a contradição.

Na comédia *El-Rei Seleuco* dispõem-se dois planos teatrais, dentro do modelo comédia-dentro-da-comédia. O primeiro plano — que começa e termina em *prosa*, e não em versos redondilhos — é de suma importância porque seu assunto é... o *teatro*:

Moço (Lançarote*): Porque foi a gente tanta, que não ficou copa com frisa, nem talão de sapato, que não saísse fora do couce. Ora vieram uns embuçadetes e quiseram entrar por força; ei-lo arrancamento na mão: deram u'a pedrada na cabeça ao Anjo e rasgaram u'a meia calça ao Ermitão; e agora diz o Anjo que não há de entrar, até lhe não darem n'a cabeça nova, nem o Ermitão até lhe porem u'a estopada na calca. Este pantufo se perdeu ali; mande-o V. M. domingo apregoar nos púlpitos, que não quero nada do alheio.* (p. 78 – 79).

Martim Chinchorro, recém chegado com o escudeiro Ambrósio, ao pátio (corro) em que e dará a representação, fala ao Mordomo (ou proprietário da casa):

Martim: *Ora pais, Senhor, o auto que tal dizem que é? Porque um auto enfadonho traz mais sono consigo que u'a pregação comprida.*

Mordomo: *Senhor, por bom mo venderam e eu o tomei à cala'de sua boa fama. E se tal é, eu acho que, por outra parte, não há tal vida como ouvir um vilão que arranca a fala da garganta, mais sem sabor que u'a pera-pão, e u'a donzela que vem mais podre de amor, falando como apóstolo, mais piedosa que u'a lamentação*. (pp. 82 – 83, grifo meu).

E, mais adiante

Mordomo: *Parece-me, Senhor, que entra a primeira figura. Moço, mete-te aqui por baixo desta mesa; e ouçamos este representador, que bem mais* ***amartotado*** *(= amarrotado) dos encontros que um capuz roxo de piloto que sai em terra e o tira de arca de cedro.*

Martim: *Senhor, ele parece que aprende a cirurgião*.

Ambrósia: *Mais parece ourinol capado, que anda de amores com a menina dos olhos verdes.*

Mordomo: *Enfim, parece* figura de auto, *em verdade.* (p. 91, grifo meu).

Praticamente todas as falas dessa proposição, em que se insere o episódio do Príncipe Antíoco, de seu pai, o Rei Seleuco, e da Rainha Estratônica, todas essas falas — dizia consistem numa sátira ao auto e às representações de "embuçadetes". O próprio

Representador que, ao fim e ao cabo, surgiria no *pálio das comédias* para iniciar o espetáculo, não deixa por menos:

Represcutador: (...) *Mas em breve palavras direi a Vossas Mercês a suma da obra: ela é toda de rir, do cabo até a ponta. Entrarão primeiro quinze donzelas que vão fugidas de casa de seus pais, e vão com cabazes apanhar azeitonas; e trás elas vêm logo oito mundanos, metidos em um covão, cantando.* Quem os Amores tem em Sintra; *e depois de cantarem farão u'a dança de espadas, cousa muito pera ver. Entra mais El-Rei D. Sancho, bailando os machatins, e entra logo Caterina Real com uns poucos de parvos nu'a joeira; e semeá-los-á, de que nascerá muito mantimento ao riso. E nisto fenecerá o auto, com música de choaclho e bozinas, que Cupido vem dar a u'a alfeoleira a quem quer bem; e ir-se-ão Vossas Mercês cada um pera suas pousadas, ou consoarão cá conosco disso que aí houver* (pp. 92 – 93).

Qualquer semelhança da versão acima do Representado com um texto de Lewis Carrol existirá, na medida em que a visualização do *auto de embuçadetes* atinge um universo surrealista. Crítica mordaz a respeito do que se faz com o teatro, esse material da comédia El-Rei Seleuco é absolutamente precioso. Justamente porque a teatralidade proposta e realizada por Luis de Camões é o oposto do *auto de embuçadetes.* Ou, nas palavras do *Mordomo*, "temos cá auto com grande fogueira (...), pera que sobre o canto-chão botemos nosso contra-ponto de zombaria" (p. 79). A consciência da teatralidade em Luis de Camões parece-me de vez reportada, na fala inicial do Mordomo, na comédia *El-Rei Seleuco: E diz (o Autor) que quem se dela (a* farsa) não contentar, querendo outros novos acontecimentos, *que se vá aos soalheiros dos escudeiros de da castanheira, ou de Alhos Vedros e Barreiro, ou converse na Rua Nova em casa do boticário, e não lhe faltará que conte.* E prossegue o Mordomo no prólogo: *Porém, diz o Autor que usou nesta obra da maneira de isopete* (p. 77) — o que vale dizer que o Autor não está preocupado com vulgaridades verbais ou visuais, mas com a produção de um teatro à moda das fábulas de Esopo — o isopete — com nítida função social e moraI. Completaria eu dizendo: com função social e de moral heterônoma.

Como já se viu, anteriormente, a comédia *El-Rei Seleuco* é a peça de Luis de Camões com menor índice de duração, mas que utiliza a maior quantidade de personagens (16), no menor número de cenas (21). A distribuição das personagens pelas cenas — no sistema comédia-dentro-da-comédia — é a seguinte:

PERSONAGEM	NÚMERO DE CENAS	PERSONAGEM	NÚMERO DE CENAS
<u>1. Prólogo/Epílogo</u>		<u>2. El-Rei Seleuco</u>	
Mordomo	5	Antíoco	8
Martim Chinchorro	4	Seleuco (Rei)	6
Moço /Lanalarote	3	Estratônica (Rainha)	5
Ambrósio	3	Leocádio	4
Representador	1	Físico	3
Estácio	1	Moça	2
		Porteiro	2
		Alexandre da Fonseca	1
		Frolalta	1
		Sancho	1

Tal quantidade de personagens, em tão reduzido número de cenas, e mais o sistema (ao modo da parábase, na comédia clássica) comédia-dentro-da-comédia coloca *El-Rei Seleuco* na situação de peça mais ágil do teatro camoniano. E mais do que isso: se na ideologia o traço característico prende-se ao amor, a linha heterodoxa que a teatralidade desenvolve como proposta de relação texto-ator-público é vincadamente anti-platônica e anti-petrarquista. Nisso reverte a conceitualidade de um teatro atuante, como proposta de ação humana — ou de moral heterônoma. Que me perdoe o Mestre Max Weber pela imprópria relação que faço: Camões reverte uma *utopia* platônico-petrarquista, modelo da ideologia amorosa presente até Leôn Hebreo, numa *ideologia* terra-a-terra e heterodoxa, verbalizada através da presença física e material do teatro, como processo de atuação e de mudança.

O confronto verbal entre El-Rei Seleuco e o Físico, que ciente da paixão de Antíoco, figura metonimicamente:

Físico *Porque tengo entendido*
Lo más malo de entender,
Para lo que puede ser,
Porque anda, Señor, perdido

De amores por mi muger. .. ....
Rei *Santos Deus! Que! Tal amor*
lhe dá doença tão fera?!
Que mulher achais melhor?
Físico *Forzado será que muera,*
Porque no muera mi honor.
Rei *Pois como! A um só herdeiro*
Deste Reino não dareis
Vossa mulher, pois podeis,
Que tudo faz o dinheiro?!
Pois este não o enjeiteis;
Dai-lha, porque eu espero
De vos dar dinheiro e honra,
Quanto eu pera ele quero.
Físico *No tira el mucho dinero*
La mancha de la deshonra.
(pp. 121-122).

Enrodilhado na figuração “daquilo-que-acontece-aos-outros”, El-Rei Seleuco termina soltando a fala que todos esperam:

Rei *A mulher que eu tivesse*
Dar-lha-ia. Oxalá
Que ele a Rainha quisesse!
Físico *Pués déla, si le parece,*
que por ella muerto está.
Rei *Que me dizeis?*
Físico *La verdad.*
Rei *Sem dúvida, tal sentiste?*
Físico *Sin duda, sin falsedad.* (p. 122).

E as subseqüentes falas de Seleuco, para o filho Antioco, para o Físico e para Estratônico, são de uma sabedoria agressiva:

Rei *Que maneira há de haver?*
Que eu certo me maravilho,
Possa mais o amor do filho,
Do que pode o da mulher!

Finalmente hei-lha de dar,
que a ambos conheço o centro.
(p. 123)

El-Rei Seleuco e "Antíoco, com a Rainha pela mão", entram na última cena E declama-se na verdade final:

Rei *Que mais há i que esperar?*
Olhai que estranheza vai
O muito amor ordenar:
Ir-se o filho namorar
De u'a mulher de seu Pai!

Querer bem foi sua dor,
Negar-lha será crueldade;
Assi que já foi bondade
Usar eu tal amor,
E de tal humanidade.
Ela deixou de reinar
Como fazia primeiro,
Por se com ele casar;
E por amor verdadeiro
Tudo se pode deixar. (p. 125)

E, adiante, conclui:

Rei *Hajam cantos pera ouvir,*
Jogos, prazeres sem fundo;
Porque, se quereis sentir,
Deste modo entrou o mundo,
E assi há de sair (p. 125).

Filodemo é a peça de Luís de Camões de maior duração. Sua construção é relativamente mais elaborada, porque seu percurso cênico, sendo maior do que, as duas comédias anteriores, exige uma relação progressiva e de coerência interna mais apurada. É difícil dizer que *Filodemo* consiste no melhor exemplar do teatro camoniano — posição em que acordam analistas como Vieira de Almeida, Fidelino de Figueiredo, Hernâni Cidade e Antônio José Saraiva / Óscar Lopes. Difícil porque as três comédias nada apresentam em comum, que permita comparação gradativa, em termos de juízo de valor;

A comédia *Filodemo* utiliza 12 personagens e 28 cenas, conforme foi indicado em páginas anteriores. E sendo o texto mais longo, proporcionalmente à duração da encenação

utiliza menor quantidade de personagens em menor número de cenas. Assim como *El-Rei Seleuco*, a técnica de composição dessa comédia revela um texto em prosa, ao lado de versos redondilhos. Os critérios dessa variação (prosa/verso redondilho) estão claros em *El-Rei Seleuco*, pois que prólogo/epílogo são em prosa, e a comédia propriamente dita apresenta-se em verso redondilho.

No caso de Filodemo, entretanto, a opção criativa pelo texto em prosa ou pelo verso redondilho é absolutamente arbitrária. Isto é, é ama definida opção feita pelo Autor, apenas (e apenas), e ocorre exatamente em seis cenas integrais, no total das 28 que definem a comédia. Contracenam, nessas seqüências em prosa, Filodemo e seu amigo Duriano; Dionisa e sua criada Solina, a alcoviteira; Vilardo, criado de Filodemo, e Doloroso (amigo de Vilardo); e, finalmente, o Monteiro e Duriano.

A distribuição das personagens de *Filodemo* pelas cenas é a seguinte:

PERSONAGEM	NÚMERO DE CENAS	PERSONAGEM	NÚMERO DE CENAS
Solina	8	Florimena	5
Filodemo	8	Duriano	4
Dionisa	7	Bobo (Alonso)	4
Venadoro	7	Lusidardo	3
Monteiro	6	Doloroso	1
Vilardo	5	Três pastores	1
Pastor	5	Dois músicos	1

A ideologia da peça define-se na proposição do amor aos pares Filodemo e Dionisa, Venadoro e Florimena. Filodemo e Florimena são irmãos; Dionisa e Venadoro são irmãos. E todos primos entre si, porque Filodemo e Florimena são filhos de "um irmão do Senhor [ilegível] Lusidardo que, agravado de El-Rei, se foi [ilegível] Reinos da Dinamarca"? (p. 220).

[ilegível] Duriano, numa linguagem desabrida, [ilegível] relata para o Monteiro:

Duriano — *Pois esse galante, em satisfação de muitas mercês que El-Rei da Dinamarca lhe fizera, meteu-se de amores com u'a sua filha, a mais moça; e como era bom justador, manso, discreto, galante, partes que a qualquer mulher abalam, desejou ela de ver geração dele; senão quando — livre-nos Deus! – lhe começou de encurtar o vestido, que estas cidras não se desistem em nove dias, senão em nove meses; foi-lhe a ele então necessário acolher-se com ela, porque não colhessem a ela com ele* (pp. 220-221).

O fato é que o irmão de D. Lusidardo resolve fugir da Dinamarca com a sua jovem princesa, ocorrendo um terrível naufrágio, do qual apenas a moça se salva. Estava em terras de Espanha, aí pelas serranias do Alenjo português. E prossegue Duriano:

(...) *e indo assi a pobre mulher pola terra estranha e despovoada, e sem quem a encaminhasse por donde, depois de ter perdido tanto a esperança de ter algum remédio, dando-lhe as dores do parto junto de u'a fonte, aonde em breve espaço lançou duas crianças, macho e fêmea, como visagras. E como a fraca compleição da delicada mulher não pudesse sustentar tantos e tão desacostumados trabalhos, facilmente deu a vida, que ato desejava de dar, deixando vivos aqueles retratos dela e de seu pai* (...) (4. 221)

A impressionante figura teatral de Duriano responde pelos conceitos, já indicados, de amor *pela ativa e pela passiva*.

Três traços caracterizam a teatralidade do *Filodemo*, como proposição de boca-de-cena: um definitivo esforço criador do cômico, através de texto e sub-texto; a conceituação de uma prática amorosa, confirmatória da linha heterodoxa de Luís de Camões; a análise da condição da mulher. Ao contrário do teatro de Gil Vicente, em que o grosso da comicidade resulta do ridículo dos tipos populares (fidalgos falidos, criados, velhos carcomidos e abusivos), em *Filodemo* a sátira fina e a linguagem desabrida em da boca e Duriano, amigo de Filodemo, e seu alter-ego. Os criados, por outro lado, se equalizam com seus senhores, que são menos senhores do que se espera. Vilardo, criado de Filodemo; Solina, criada de Dionisa e perfeita vocação de alcoviteira; o omnisciente Pastor e seu incrível filho Alonso, o Bobo — compõem, em bloco, o traço do humor fino. Tal humor está muitas vezes associado a uma tessitura erótica, como nessa passagem contracenada por Duriano é Solina:

Duriano *Que vos custam dous abraços?*
Solina *Não quero tantos despejos.*
Duriano *Pois que farão meus desejos,*
Que querem ter-vos nos braços,
e dar-vos trezentos - beijos?
Solina *Olhai que pouca vergonha!*
l-vos de i, boca de praga! (p. 169)

Adiante:

Duriano Se vedes minha canseira,
Porque lhe não dais maneira?
Solina Que maneira?
Duriano A da saia.
Solina Por minha alma hei de vos dar
Meia dúzia de porradas.
Duriano Oh! Que gostosas pancadas!
Mui bem vos podeis vingar.
Que em mim são bem empregadas
(pp. 169-170).

O Monteiro procura pelas serranias do Alentejo, a mando de D. Lusidardo, o paradeiro de Venadoro. Depara de rijo com o Pastor e seu filho, Alonso; o Bobo — uma figura típica de non-sense*:*

Monteiro Quero-me ir lá saber.
Ficai -vos a Deus, Pastor.
Pastor Diós os livre de dolor.
Bobo Y a nos dé siempre comer
Pan y sopas, que es mejor *(p. 182)*

Vilardo, criado de Filodemo, produz uma das melhores seqüências satíricas ao amante que "mantêm-se de imaginar"

Vilardo Pois também cá minhas dores
Me não deixam comer pão;
Nem come minha afeição

Senão topadas de amores,
E mil postas de paixão.
Das lágrimas caldo faço,
Do Coração,. escudela
Esses olhos são panela
Que coze bofes e baço,
Com toda a mais cabedela. *(p. 178).*

Dionisa, filha de D. Lusidardo, por quem Filodemo se apaixona na passiva *(como diria Duriano), desabafa:*

Dionisa Bofe, que estava cuidando
Que é muito para haver dó
Da mulher que vive amando.
Que um homem pode passar
A vida mais ocupado:
Com passear, com caçar,
Com correr, com cavalgar,
Forra parte do cuidado.

Mas a coitada
Da mulher, sempre encerrada,
Que não tem contentamento,
Não tem desenfadamento,
Mais que agulha e almofada?
Então isso vem parir
Os grandes erros da gente:
Em que lá antigamente
Foram mil vezes cair
Princesas de alta semente *(pp. 172–173)*

Tais considerações acerca da condição iníqua da mulher são sublinhada por Solina, numa observação digna do Positivismo do século XIX:

Salina Senhora, a muita afeição
Nas princesas de alto estado
Não é muita admiração
Que no sangue delicado
Faz amor mais impressão *(p. 173).*

Florimena, a irmã-gêmea de Filodemo, monologa, diante da fonte que os viu nascer:

Do mesmo parto nasceu
Meu irmão, que entre os cabritos
Comigo também viveu:
Mas, assi como cresceu,
Cresceram nele os espritos.
Foi-se buscar a cidade:
Teve juízo e saber;
Eu fiquei; como mulher,

E não tive faculdade
Pera poder mais valer *(p. 184).*

PARTE EM QUE SE CHEGA AO FIM

O percurso pelo teatro camoniano, representado pelas três comédias, serve para confirmar a hipótese: Luis de Camões levanta, na propositura teatral, um dos caminhos de ruptura com a ideologia. Donde, para ele a teatralidade é o instrumento *de ruptura, e a forma de definição da heterodoxia. É como proposição do* espetáculo *teatral que seu texto (total ou parcialmente autêntico, já que circulou em apógrafos) cresce e impressiona. Em* Os Lusíadas *a visão dramática de Luís de Camões figura na presença de narradores de uma estrutura dialogística de contradições internas que aproximava o poema da feição teatral da tragédia grega. Ora bem: a comédia camoniana é outro passo, nessa impressionante caminhada pelo contexto da aventura humana, que o conjunto da obra de Camões nos deixou legado.*

"Vão-se todos e fenece a presente obra.

FINIS, LAUS DEO" (p. 223)

NOTAS:

1. *O texto caminiano é citado a partir da edição de Hernani Cidade – Luís de Camões* – Obras Completas*, Lisboa, Sá da Costa, 1946, vol. III. As variações de grafia são de minha responsabilidade.*

2. *Indico pela edição e tradução de Agostinho da Silva – Plauto e Terêncio – A Comédia Latina, Rio de Janeiro, Tecno-print, s/d, p. 119.*

3. *Plauto* – Anfitrião*, in* A Comédia Latina*, cit., p. 120.*

4. *Maria de Lourdes Belchior* – Os Homens e os Livros *(Séculos XVI e XVII), Lisboa, Verbo, 1971, p. 31.*

5. *D. Francisco Manuel de Melo* – Apólomos Dialegais*, pref. e notas de José Pereira Tavares, Lisboa, Sá da Costa, 1949, vol. II, p. 115.*

6. *Id., ibi., p. 114.*

1980 – n. 715 – p. 16

Ser tão Camões

Gilberto Mendonça TELES

Um rio se levanta da planície
goiana e se detém calamitoso
para lutar comigo e revelar-me
o mistério mais fundo do sertão.

Primeiro, fez sumir dos meus anzóis
os beliscões dos peixes e sereias.
Fez crescer a zoada dos mosquitos
e a sensação de vento nos cabelos.

E me armou no mais intimo do ser
a máquina do medo, me ocultando
o amoroso espetáculo dos botos
e a legenda da lua nos remansos.

Depois, foi-me atirando as suas ondas,
foi-me arrastando pela correnteza
e me foi perseguindo nas vazantes
como o rio de Homero ou como aquele

oculto e grande rio a que os indígenas
chamaram de Araguaia, pronunciando
o dialeto das aves que povoam
os longos descampados. Talvez sonhe

el-rei com seus dois rios de altas fontes.
Talvez ouça o silêncio das iaras
dormindo nos peraus. E talvez chore
toda aquela apagada e vil tristeza

de quem penetra a solidão noturna
do canto do jaó, sem perceber
o discurso do rio que me grita
do barranco:

"Não passarás, Saci,
desses vedados términos. Goiás!
eis o sinal que vibrará canoro
e belicoso, abrindo na tua alma
vastidões e limites.

Terás sempre
o sal da terra e a luminosa sombra

que te guia e divide, e te faz duplo,
real e transparente, mas concreto
nas tuas peripécias.

Nada valem
tua cabeça de mandinga, o aroma
de teu cachimbo e o mágico rubro
de tua carapuça. Nada vale
a tua perna fálica, pulando
nos cerrados.

Há vozes que te agridem
e há dedos levantados te apontando
nas porteiras, nas grotas, na garupa
das éguas sem cabeça, como há sempre
uma tocaia, um canivete, um susto,
uma bala perdida que resvala
em tuas costas.

Mas ainda tens
de nutrir tua vida nas imagens
da terra. Ainda queres como nunca
alegres campos, verdes arvoredos,
claras e frescas águas de cristal
que bebes em Camões.

Todo o te ser
tão cheio de lirismo e de epopéia
tenta escapar-se em vão aos refrigérios
dos fundões de Goiás".

Assim me disse
e, queixoso, voltou ao leito antigo,
deixando-me perplexo e mudo, como
se, junto de um penedo, outro penedo!

Minha pe(r)na se foi enrijecendo,
foi-se tornando longa como um veio,
uma pepita de ouro, o estratagema
de uma forma visual que vai possuindo

as entranhas do mapa e divulgando
a beleza ideal destas fantásticas
e vãs façanhas, velhas, mas tão puras,
tão cheias de si mesmas, tão ousadas

como o rio que agora já se cala-
mitoso na linguagem.

(Rio/RJ)

1980 – n. 722 – p. 5

Camões, 400 anos
Des/semelhanças nos autos Camonianos

F. Casado GOMES

Por entre as muitas des-/semelhanças observáveis nos autos camonianos aqui destacamos apenas duas:

ENTRECHOQUE DE CÓDIGOS

Os *Autos* criticam aspectos do código social vigente, que se opõem aos imperativos do Amor.

Esse entrechoque merece tal destaque que se apresenta como uma espécie de personagem permanente, direcional, atuante e até bem mais ativa e central do que qualquer falante.

E, apesar do condenado, contínua a ser obedecido ou aproveitado, o final das peças.

X-X-X

Em *O Auto de Filodemo:* a lei da endogamia, imposta pelo código cultural da aristocracia, é a causa direta de a mãe de Florimena ter-lhe dado a luz numa praia de Portugal, ao fugir da ira do Rei da Dinamarca, por haver se unido a um fidalgo de menor linhagem do que ela, e sem a imprescindível licença paterna.

Também é a grande razão de Filodemo e Dionísia amarem-se às encondidas, de precisarem da alcovitice de Solina e de Duriano, e de merecerem as críticas dos criados. É, ainda, a justificativa do medo de Dionisa e das preocupações de Filodemo, e até da crise de identidade por ele sofrida, e das criticas da moça à educação que recebia.

A lei da endogamia atinge também a Venadoro que sofre a luta entre o preceito do Amor e o preconceito linhagístico, a ponto de adiar o casamento com Florimena até o momento em que o Pastor lhe assegura que ela é, tão fidalga quanto ele que, aliás, teme haver cometido o erro de casar sem o consentimento do pai.

Esse, talvez por respeito ao código social, não dirige à palavra à nora, mas logo depois festeja os casamentos por já saber, graças ao Pastor que Filodemo e Florimena são seus sobrinhos.

Apesar dos males causados pelo código social aos que respeitam o código da natureza, ele é obedecido por todos se bem que o código do Amor também o seja simultaneamente, mas tão só pelo, fato de haver pública reverência e referência ao pre(con)ceito linhagístico endogâmico.

Em *O Auto d'Os Enfratriôes,* é-nos dito, subrepticiamente, que o código social vigente exige que os homens válidos se engajem em guerras, por mares e terras distantes, onde devem obter vitórias, enquanto as esposas sofrem, na pátria, a solidão e a saudade deles, ficando, expostas ao perigo de cometer adultério.

Nesse Auto, para diminuir a culpa de Almena e facilitar a conquista a Júpiter, Cupido dá a este a faculdade de a-/parecer em tudo semelhante a Anfatrião, o marido ausente que, por

voltar (inoportunamente) é confundido com o impostor, já que para os seus convivas *parecer* é *ser*, isto é: a semelhança prova a unidade, determinando a identificação.

Essa falsa identidade, que desrespeita a ipsicade, gera desconcertos existenciais para Sósia, Anfatrião, Almena e Belferrão.

Por causa do código social é que Anfitrião prefere que Almena seja mentirosa ou que esteja louca a admitir que tenha ela cometido o confessado adultério que, por sugestão do mesmo código, deve ser punido a ferro e fogo, apesar de saber-se ser ela inocente, enganada por um *falso feiticeiro*.

O mau costume de estabelecer-se a identidade através da identificação de meras aparências pode negar a ípsidade, sentida e vivida na experiência pessoal, na existência do próprio ser, na substancia(lidade) individual, o grande meio de saber-se a verdade.

Mas, apesar de o Auto dar a prova disso, causa do drama do destino nele vivido, a peça clausura com o respeito e acatamento às aparências.

Em *O Auto d'El-Rei Seleuco,* há o entrechoque de dois códigos sociais.

Um — repressivo, moralizante, que condena e pune o incesto. É respeitado por Antioco, Estratônico e Físico.

O outro — permissivo e mercantilista, que permite o casar para conquistar alto assento, que não impede tentar-se comprar a anuência ao adultério, que tolera uniões extra-conjugais e até possibilita e legaliza o incestuoso casamento com madrasta. Este código é acatado pelo Rei, por Alexandre e por dois criados.

O choque entre esses códigos ocorre porque permitem, ambos, que o velho case com moça mas não impedem que ela venha a amar um jovem que lhe retribui o sentimento, conforme sugere e até lhes impõe o código da Natureza.

Apesar de o Príncipe e a Rainha auto condenarem-se por estar a desrespeitar o código repressivo, aproveitam a permissibilidade do outro, e casam por ordem do Rei, sem nenhuma reação moralizante.

ÍNDICES DOS CRIADOS

Entendemos por índice as referências indiretas e até in-/voluntárias que os criados fazem a fatos e ditos de seus patrões.

No *Auto de Filodemo* são poucos; Encontramo-los apenas nas cenas 12, 20 e 23, em falas de Vilardo, Duriano e Monteiro, referentes — respectivamente — a Dionisa, Filodemo e Venadoro.

No *Auto d'Os Enfatriões* vem-los:
na *cena* 2, na fala de Brômia, com relação ao que acontecerá, na cena 8 entre Júpiter e Almena;

na *cena* 3, a queixa de Feliseu contra Brômia opõe-se às de Almena, feitas nas cenas 1 e 2; relaciona-se com a presença de Júpiter-Enfatrião e com as reclamações de Anfatrião, ocorrentes nas cenas 17, 18 e 25.

Uma declaração de Brômia prefigura a do Júpiter-Enfatrião, na cena 20 (referência à viagem donde não voltará) e outro verso dela lembra a ausência de Anfatrião.

Na *cena* 4, as *fantesias,* referidas por Feliseu, sugerem as de Almena, na cena 8. E os amores de Feliseu prefiguram os de Júpiter com Almena, na cena 5.

Na *cena* 6, o desconcerto vivido por Calisto relaciona-se com o de Júpiter (cena 5). O fato de Feliseu ser repudiado pela amada é índice do que acontecerá a Anfatrião. Até o mote do criado, que fala sobre a antítese: contente e penado aplica-se à futura situação de Almena e Anfatrião. O fato do empregado "pagar os paus" prevê declaração de Júpiter referente a Almena e Anfatrião, na cena 20.

As lamentações de Feliseu prefiguram as de Anfatrião, nas cenas: 17, 18, 22, 26, 28 e 29, e a afirmação do criado quando a não se fiar de si mesmo é aplicável a Anfatrião.

Na *cena* 9, o haver uma só alma repartida por dois corpos, afirmação de Mercúrio-Sósia, em Brômia reporta-nos aos encontros amorosos de Júpiter-Enfatrião com Almena.

Na *cena* 11, o alegre cantar de Sósia coaduna-se com a fugaz futura alegria de Anfatrião, na cena 17.

Na *cena* 12, a longa noite percebida por Sósia relaciona-se com o encontro de Júpiter-Enfatrião com Almena, que ocorre na cena 8. As referências à carne humana, feitas pelo criado espanhol recordam expressões de Júpiter, na cena 5, ao falar sobre Almena.

A voz de Mercúrio, ouvida por Sósia, prefigura a de Júpiter que será escutada por Aurélio (cena 30).

A afirmação de auto ipsidade, feita pele criado, é índice das de Anfatrião nas cenas 17, 18, 22 a 30.

Ó fato de Mercúrio-Sósia dizer que Anfatrião perdeu o juízo indicia a preocupação deste com a loucura, o que ocorre nas cenas 15, 17 e 22.

Expressões usadas por Mercúrio-Sósia contra Sósia serão repetidas por Anfatrião, nas cenas 22 e 24. E a agressão a Sósia reaparece nas cenas 22 e 23, realizada por Anfatrião. A "licencia" que Mercúrio-Sósia promete a Sósia de "ser quem é", reaparecerá na cena 31, dada por Júpiter a Anfatrião.

No "Auto-d'El Rei Seleuco":

na *cena* 5, os amores do Porteiro com a camareira são índice, do caso do triângulo amoroso, vivido pela família real;

Na *cena* 7, Leocádio reproduz, com pequenas alterações, frases do Príncipe, ditas nas cenas 2 e 3, e da Rainha (cena 1);

Na cena 9, as trovas do Porteiro são índice do que ocorrerá ao Príncipe, na cena 16;

Na *cena* 17, o verbo dar usado por Leocádio, lembra a expressão do Rei, com relação à mulher do Físico (cena 16).

Esses e outros índices que já apontamos com minuciosas transcrições nos estudos d'*Os Autos Camonianos*, provam que os criados foram dotados de um certo *dom profético* com relação ao que fazem ou dizem seus patrões, o que os valoriza, e prova ter havido o preestabelecimento de um minucioso plano para a redação das peças, principalmente no caso

de *O Auto d'Os Enfatriões*, cuja temática é a mais complexa, abrangendo assuntos filosóficos (a Gnoseologia), sócio-econômicos e culturais, entre os quais avulta a emergência da burguesia.

Aliás, em *O Auto de Filodemo*, a solução dos casos de amor entre os jovens aristocratas é dada pelo Pastor, um pequeno-burguês, cujo filho é o crítico da aristocracia, ao reviver o papel do Bobo, das cortes medievais.

O caso mais espinhoso, mais difícil, mais impossível por absolutamente ilegal é o vivido na corte d'El-Rei Seleuco.

F. CASADO GOMES. ensaísta. professor universitário, reside em Porto Alegre/RS.

1980 – n. 726 – p. 8

Camões, 400 anos
Camões amoroso
(esboço em claro-escuro)

Maria de Lourdes HORTAS

"No tempo que de amor soia"...

A corte portuguesa, à época de D. João III, era, no dizer dos historiados Oliveira Martins, "um paraíso de delícias fáceis". De todos os pontos da Europa vinham cantores, músicos, sábios, escritores. Havia saraus, em que menestréis tangiam alaúdes, e onde a Infanta D. Maria era a anfitriã, espantando a todos pelos seus conhecimentos humanistas. Lisboa era, na feliz expressão de Hernani Cidade, "o cais do mundo". E nele "desembarca", por volta de 1543, um fidalgo pobre, de trajar simples, porém alto, louro, de olhos claros, com o físico adequado ao duplo papel que .iria desempenhar naquele paço, teatro de tragédias e comédias.

Seria o poeta-cortesão, preferido pelas damas mais inacessíveis do paço. E seria, também, o poeta-boêmio do Bairro alto, onde a sua estatura forte, que denunciava a herança do mouro peninsular, despertava paixões nas "damas de aluguer". Esse jovem, de pouco mais de vinte anos, chamava-se Luis Vaz de Camões.

"Criou a Natureza damas belas"...

Várias são as candidatas a "amada imortal" do grande poeta luso. Os biógrafos levantam hipóteses, fazem conjecturas, mas de concreto pouco se sabe.

Falava-se, então, em Renascimento. Entre os ideais neo-clássicos, o do amor platônico encontrou eco especial entre os poetas palacianos. Nenhum poeta da época fugiu desse lirismo ensaiado ao espelho. E o ardor tradicional da Lira portuguesa foi abafado por requintados devaneios e importadas contemplações. Camões, que tinha uma sólida cultura clássica, seguiu a procissão dos que erguiam andores para Beatrizes e Lauras, modelando nesse esquema de ideal amoroso a sua amada, que chamou "Natérvia". Envolta em petraquista distância, aquela "mui alta senhora" subiu a tão metafísicas alturas, que guardou consigo o segredo de sua identidade, escapando a todo e qualquer registro humano.

Natércia é o anagrama de Catarina. Uma alta dama do paço, D. Catarina de Ataíde, teve seu nome ligado ao de Camões por vários biógrafos. Faria e Souza, no entanto, encontrou no século de Camões três Catarinas de Ataíde, não havendo nenhum documento que, entre as três indique aquela que deva ocupar "o assento etéreo". Fidelina de Figueiredo esclarece que "a identificação que se tem tentado com as várias damas homônimas da época é improvável, sempre pela grande diferença de idade ou por qualquer outra circunstância".

Assim, a ideal Natércia pode ser apenas uma ficção, onde Camões exteriorizou todos os seus sonhos platônicos.

Alguns biógrafos, fantasistas e romântico, atribuem os exílios de Camões a amores proibidos pela Infanta D. Maria, irmã de D. João III. Baseando-se nas referências feitas pelo poeta a uma "alta torre", ou a "uma mui alta senhora" e "ao sol no meio das estrelas", levam em consideração, também o fato de a Inafanta tratar Camões com distinções especiais. Há provas de que D. João se encarregava de afastar todos aqueles que se aproximavam de sua irmã, com intenções de a cortejar, não apenas em defesa do prestigio real, mas por razões de caráter econômico.

A terceira candidata a “amada imortal” é D. Francisca de Aragão. Também ela está em altura aristocrática suficiente para justificar um desterro, pois era a segunda dama do Paço. Para D. Francisca Luis Vaz glosou vários motes, acrescentando aos poemas bilhetes de irrefutáveis insinuações amorosas. Do mote “mas porém a que cuidados” fez a seguinte declaração de amor: “Se penas que Amor me deu / Vem por tão suaves meios, / Não há que temer receios, / Que vale um cuidado meu / Por mil descansos alheios. / Ter nus olhos tão fermosos / Os sentidos envelados, / Bem sei que, em baixos estados, / São cuidados perigosos; / Mas, porém, ah! que cuidados!” /

A verdade histórica não foi dogmatizada. A qual das três damas deve Camões o exílio para Ceuta, que a maioria dos biógrafos localiza após um escândalo com uma dama da Corte?

“Ah! Fortuna cruel! Ah! duros Fado”...

Ao regressar do desterro Camões não consegue ser recebido nas altas rodas onde antes brilhara. Homem que “em vária flama variamente ardia”, volta-se para o purgatório das ruelas de arcos sombrios, onde é acolhido como antes. Para as musas desse ambiente, ele é o mesmo, não obstante a pele queimada, as feições curtidas pelo sofrimento; a ausência da vista direita. A algumas dessas ninfas da noite chega a amar: “Amada Circe minha. / posto que minha não, contudo amada”. A outras, defende e ajuda. Assim, em oitavas dirigidas ao Cardeal D. Henrique (regente do reino enquanto D. Sebastião estava em Tanger) Camões intercede por uma mulher que fora presa e condenada ao desterro por ter praticado prostituição na ausência do marido, como único meio de sobreviver: “Que ninfa houvera aí,, que deusa Vesta / Em virginal estado poderosa, / Que não rendera a tudo o casto nome / Por não morrer nas mãos da dura fome?”

Esta mulher, que também se chamava Catarina, foi a sua companheira de miséria. (Sem qualquer base para o que vou dizer a seguir, me passa pela cabeça uma fantasia, que registro: não poderia ser esta Catarina a decantada Natércia? Não seria possível, por parte de Camões, essa tentativa de sublimação?).

Ah! minha Dinamente! assim deixaste...

Resta lembrar a chinesa Dinamene. Para ela há um capítulo à parte na biografia camoneana. Surge sempre ligada ao naufrágio em que o poeta salva a nado o manuscrito dos “Lusíadas”. O barco em que viajavam vai a pique nas costas da Conchinchina, levando Dinamene e deixando o poeta em desespero, o que lhe inspira elegias revoltadas e pagãs. Ramalho Ortigão exclui dessas elegias o conhecido soneto “alma minha gentil que te partiste”, onde Camões é o impessoal e culto poeta influenciado por Petrarca, pois o tema já fora explorado pelo citado poeta italiano. O célebre soneto foi, muito provavelmente, dedicado a Catarina de Ataíde, quando, em Goa, o poeta soube do seu prematuro falecimento. (A dama tinha apenas vinte e seis anos).

Nos poemas dedicados à morte de Dinamene, Camões não consegue refugiar-se na resignação cristã. A única eternidade que prevê para a sua amada é a da poesia. Nesses momentos de alta tensão lírica, Camões não retém em moldes petrarquistas os seus impulsos mais autênticos, as suas raízes, a sua força, a sua verdade emocional. Foi-lhe impossível fugir, não obstante todos os modismos renascentistas, ao fatalismo amoroso de sua raça. Talvez porque, Luis Vaz de Camões, nascido em meados do terceiro decênio do século XVI — o aristocrata cortesão, o boêmio, o aventureiro, o soldado, o erudito, o patriota épico, o apaixonado poeta — não foi, apenas, o resumo de todo o renascimento luso. Foi, e continua sendo, o próprio Portugal cantando, desde as brumas de suas origens, até hoje.

(Recife/PE)

1980 – n. 727 – p. 2-3

Panorama da Poesia de Angola
Angola, uma cultura ligada à realidade brasileira

Joaquim Matos PINHEIRO

A despeito da forte contribuição que recebeu dos povos africanos para a modelação da sua própria fisionomia nacional, o Brasil só agora está descobrindo que, do outro lado do Atlântico, floresce há séculos uma cultura que tem muito a ver, ainda hoje, com a realidade brasileira.

Em Angola – de onde vieram os grandes contingentes de escravos que ajudaram os senhores de engenho no ciclo do açúcar e escavam o chão de Minas no ciclo do ouro – esse fenômeno cultural pode ser pesquisado, por exemplo, através do conhecimento de uma plêiade de escritores e poetas, de cuja obra pode ser extraído o fio condutor de uma história sofrida, pressentida a luta diária no desbravar da terra em busca do porvir e do pão, detectada a procura perseverante de uma identidade nacional que tardou a ser encontrada.

Uma coleção recentemente lançada por prestigiosa editora paulista já revelou ao leitor brasileiro alguns romancistas angolanos, tão significativos e também tão dissemelhantes como Pepetela e Luandino Vieira, cuja obra já foi lida em países tão diversos como a Suécia e a Tcheco Eslováquia, ou a Espanha e a União Soviética.

Os poetas angolanos, porém, não foram aquinhoados com igual sorte e, por isso, eles ainda não chegaram às mãos do leitor do Brasil. Paradoxalmente, no entanto, é na poesia que o discurso literário de Angola é mais profundo, mais antigo e mais consciente.

A construção da poesia angolana ocorreu como no caso de tantas outras culturas, ao longo de dois caminhos que, depois de terem sido paralelos durante muito tempo, encontraram hoje um percurso que é convergente por deliberação. De um lado, podemos referir a poesia oral, a poesia tradicional produzida pelos povos autóctones que ainda hoje desconhecem a escrita. No outro, podemos situar a poesia urbana, onde os poetas de matriz européia incorporam à sua obra matrizes especificamente africanos e eventualmente nacionalistas – uma construção poética que acompanhou, no tempo, as tendências e as modas do mundo ocidental levadas à África pelos portugueses, e que aí assimilou, sem dificuldade, a magia dos trópicos.

O conhecimento da poesia tradicional de Angola chegou à Europa e aos Estados Unidos no final do século passado, e aí tem sido divulgada em razão do século passado, e aí tem sido divulgada em razão do trabalho precioso, sério e paciente de três homens excepcionais, que a ele consagram a sua vida: o sociólogo Oscar Ribas e os Padres Heli Chatelain e Carlos Estermann. É devido ao seu trabalho que, nos nossos dias, podemos deleitar-nos com a leitura de tantos poemas de autores desconhecidos, cuja origem se perde no tempo, mas que no exemplo seguinte, nenhum poeta laureado pelas academias do nosso século desdenharia subscrever:

As grandes rãs, haisikoti, saúdam *a tua vinda*
as aves aquáticas
e o homem nobre.
Quando a chuva aparece, exclama:
"Ó terra estável e sólida, encharco-te de água,
Kadiva, *cubro-te de água,*

Apenas o omufitu*, forte como eu, ousa resistir-me!”*
A sua manteiga é a rã
A sua gordura é a tartaruga.
Oh! as próximas chuvas não cairão já
sobre os bois velhos e magros.
Tu, pastor, poderás chupar o leite das tetas.
A chuva é a mãe de panelas de pirão
e mãe do cesto cheio no tempo frio.
Que ela venha! Para que nós, miseráveis,
Não sejamos obrigados a roubar
e, exaustos, famintos, não pensemos
em apoderar-nos do alheio!

Kadiva – terra-fértil
Omufitu – árvore sagrada

O padre Carlos Estermann que fez a recolha **e a o seu** trabalho junto dos povos cuanhamas, que habitam o sul de Angola, explica que uma tradução literal seria impossível, pois as metáforas se seguem uma após outra e são dificilmente compreensíveis para a nossa mentalidade. De algumas depreende-se o sentido, quando se conhecem bem as condições particulares da terra e das gentes que nela habitam. O próprio nome alegórico dado à chuva é significativo e confirma o que acabamos de dizer: “haisikoti” é um carreiro batido, batido aqui pelo pisar de muito gado. A chuva evoca, na mente do poeta, intermináveis filas de luzidios, que passam pelos tortuosos caminhos do mato.

A poesia dos cuanhamas – que são o povo poeta por excelência, em Angola – ocupa-se de temas os mais diversos. Vai desde a exaltação dos heróis mortos, passando pelos dramas de amor e indo até ao canto dos fatos de cada dia, como no caso do poema acima transcrito, onde se louva a chuva que chega, evitando a seca e a miséria que ela carreia.

Já na poesia de origem urbana tem um roteiro mais fácil de acompanhar. Cada poeta é claramente identificável, a sua poesia foi veiculada em livro ou circulou nos suplementos dos jornais angolanos, e está disponível para qualquer leitor.

Neste rápido bosquejo, podemos nos referir, sem preocupação de estilo e de época, aos nomes de Ruy de Carvalho, Agostinho Neto, Cochat Osório, Alda [ilegível].

Cada um destes nomes pode ser facilmente ligado a uma fase da história angolana: Agostinho Neto, por exemplo, é o poeta símbolo da arrancada final pela independência, Ruy de Carvalho, seu contemporâneo, está umbilicalmente vinculado aos grandes espaços do sul de Angola, à terra fértil, ao enraizamento de todos os homens ao chão de Angola. Tomaz Vieira da Cruz, por sua vez, é o cantor da aventura do desbravamento das matas do interior, que ergue em herói o vulto humilde do colono, esse homem simples que chegava de Portugal trazendo apenas a vontade de vencer – e que vencia a terra inóspita, a doença, a solidão.

Os poetas angolanos aqui publicados podem ser considerados antológicos, tal a significação que eles e seus autores tiveram no movimento cultural da vida de Angola. Apesar de estarem despojados de informações mais detalhadas sobre seus autores e sobre as épocas em que foram escritos, a intenção de os divulgar é, singelamente, a de abrir espaço para os poetas angolanos nas preocupações e nos interesses dos leitores do Brasil – homens e mulheres que herdaram e cultivam, às vezes imperceptivelmente apreciável quinhão dessa riqueza cultural que até hoje tem sido esquecida do outro lado do Mar.

(J. M. PINHEIRO nasceu em Portugal e pertence à geração que se radicou em angola no início da luta pela libertação. Da sua obra poética, destaca-se o livro [ilegível].

1980 – n. 727 – p. 4

AMOSTRAGEM POÉTICA

Civilização ocidental
Agostinho NETO

Latas pregadas em paus
fixados na terra
fazem a casa

Os farrapos completam
a paisagem íntima

O sol atravessando as frestas
acorda o seu habitante

Depois as doze horas de trabalho
escravo

Britar pedra
acarretar pedra
britar pedra
acarretar pedra
ao sol
à chuva
britar pedra
acarretar pedra

A velhice vem cedo

Uma esteira nas noites escuras
basta para ele morrer
grato
e de fome

(AGOSTINHO NETO, o poeta-presidente (recentemente falecido), é o símbolo da poesia angolana engajada na luta contra a dominação de Portugal. A sua obra poética, toda ela escrita na Europa, onde viveu até a independência de Angola, valeu-lhe ser considerado como o Segnor Angolano).

A velhinha fidalga contempla a sua quita
contempla a da vizinha e a sua.
O hongo *ergue-se do solo.*
O arbusto está implantado na terra de Kalunga.

O elefante comeu e morreu.
O gnu *provou-o e sucumbiu*

Hauína o abateu, mas ele rebentou novamente.

(Poema da etnia muhongo, cantando a nobreza da sua estirpe e a riqueza do solo das suas terras)

Hongo – planta
Gnu – animal da savana

O bicho esfomeado de Nangobe
Passou a noite a chorar.
A hiena uivou toda a noite,
O bicho esfomeado berrou toda a noite!
Um companheiro nosso não regressou.

(Poema da etnia cuanhama, no qual um grupo de guerreiros anuncia, no final de uma sortida, a morte de um companheiro).

Nangobe – morte

Meu querido que foi que te aconteceu?
Tu vens para a minha cubata sem falar.
Se caíste em qualquer desgraça, que o digas!
Se for qualquer compromisso, que eu o saiba!
Pois dou-te a minha pulseira,
A argolinha do braço direito.

(Poema da etnia cuanhama reportando as preocupações amorosas de uma jovem, falando a seu noivo).

O Colono

Tomaz Vieira da CRUZ

A terra que lhe cobriu o rosto
e lhe beijou o último sorriso,
foi ele o primeiro que a pisou!

Ele venceu a terra que o venceu,
Ele construiu a casa onde viveu...
Ele desbravou a terra heroicamente,
Sem um temor, sem uma hesitação,
- terra fecunda que lhe deu o pão
e lhe floriu a mesa de tacula...
Mas quando olhava a imagem pequenina
- Senhora da Boa Viagem -,
que a mãe lhe pôs ao peito à hora da partida,
o Homem forte chorava...

Foi arquiteto e foi também pintor,
Porque pintou de verde a sua esperança...
Esculpiu na própria alma um sonho enorme,
por isso foi também escultor!

Foi genial artista e mal sabia ler!
O que aprendeu foi Deus que o ensinou,
Lá na floresta virgem imensa catedral,
Onde tanta vez ajoelhou!
Viveu a vida inteira olhando o céu,
a contar as noites
da lua nova à lua cheia,
E o sol do meio dia lhe queimou a pele,
o corpo todo e até a alma pura.

Foi médico na doença que o matou,
ao homem ignorado e primitivo,
que derrubou bravios matagais
e junto deles caiu,
como caem árvores sacrificadas
à abundância dos frutos que criaram...

E a primeira mulher que amou e quis
foi sua inteiramente...
E era negra e bela, tal o seu destino!
E ela o acompanhou
como a mais funda raiz
acompanha a flor de altura

Foi o primeiro em tudo,
na Dor e no Amor,
na Honra e na Saudade,
porque nunca mais voltou...
E nas terras de toda a gente
e de ninguém...
- estranha criatura! -
... foi sua também
a primeira supultura!

(TOMAZ VIEIRA DA CRUZ nasceu em Portugal em 1900 e chegou a Angola em 1924, onde ficou até morrer. Ele é geralmente considerado o maior poeta angolano. Toda a sua obra é considerada antológica, pela forma magistral como entendeu e transformou em poesia os grandes dramas de uma terra que se lançava na busca de um futuro novo, a meio do nosso século. A sua obra está reunida nos volumes: Quissange – Saudade Negra (1932), Tatuagem (1941) e Cazumbi (1950)).

Castigo pró comboio malandro
Antônio JACINTO

Esse comboio malandro
passa
passa sempre com a força dele
ué ué ué
hii hii hii
te-quem-tem te-quem-tem te-quem-tem

o comboio malandro
passa
Nas janelas muita gente:
ai bô viaje
adeujo homée
n'ganas bonitas
quitandeiras de lenço encarnado
levam cama no Luanda pra vender
hii hii hii
aquele vagom de grades tem bois
múu múu múu
tem outro
igual como este dos bois
leva gente,
muita gente como eu
gente que vai no contrato
Tem bois que morre no viaje
mas o preto não morre
canta como é criança:
Mulende ia Késsua uadibalé
uadibalé uadibalé...
Esse comboi malandro
Sozinho na estrada de ferro
passa
passa
sem respeito
ué ué ué
com muito fumo na trás
hii hii hii
te-quem-tem te-quem-tem te-quem-tem
Comboio malandro
o fogo que sai do corpo dele
vai no capim e queima
vai nas casas dos pretos e queima
Esse comboio malandro
já queimou o meu milho.
Se na lavra de milho tem pacaças
eu faço armadilha no chão,
se na lavra tem Kiombos
eu tiro a espingarda de kimbundo
e mato neles
mas se vai lá fogo do comboio malandro
- deixa ! -
ué ué ué
te-quem-tem te-quem-tem te-quem-tem
só fica fumo
muito fumo mesmo.
Mas espera só
Quando esse comboio malandro descarrilar
e os brancos chamar os pretos para empurrar

eu vou mas não empurro
- nem com chicote -
finjo só que faço força
aka!
Comboio malandro
você vai ver só o castigo
vai dormir mesmo no meio do caminho.

(ANTÔNIO JACINTO pertence ao grupo MENSAGEM, revista do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, surgido por volta de 1950 e que sofreu a influência dos modernistas brasileiros de 1922, como Manuel Bandeira, Jorge Lima e Lins do Rego).

Hoje
João Maria VILANOVA

Hoje,
quando a lua caveira amarela
surgir no morro da Kileba
eu João Maria
solenemente vos juro
vou repartir meu pingo de café

Não mais monangamba calado
sentado na esteira não mais
Não mais coração sozinho
chorando inutilmente
o regresso de Hebo

Ventos anharas
Ventos que me ouvis nos Quatro Carreiros
ou espiando
no recôndito verde-escuro
das matas
correndo irei correndo pelos quimbos
a repartir meu pingo de café.

(J. M. VILANOVA publicou o livro 20 Canção Para Ximinha em 1971, causando um impacto profundo nos círculos culturais de Angola. Nasceu em Luanda, em 1933, e pode ser considerado como poeta do subúrbio)

Carta
Joaquim Matos PINHEIRO

Escrevo uma carta para ti,
Luanda,
no dia da minha despedida.
Não fiques triste,
Luanda,
por eu partir.
Lembra-te sempre,

terra que eu amo,
que há sempre gente,
a vir.
Terra dos meus olhos queimados
e dos meus sonhos vermelhos,
eu não te deixo!
Vou só ali,
àquela esquina do mundo,
olhar.
Vou ver se é longe,
Aquela esquina,
daqui.
Quando eu voltar,
Luanda,
no dia do meu regresso,
quero receber
o que te dou agora:
Quando eu voltar,
quero que me devolvas
as lágrimas de saudade
que por ti choro
- quando me vou embora!

Como quem se ergue
João ABEL

Escrevo amor como quem escreve pão ou casa
e digo-te mulher como quem diz combate
e todo eu selvagem como quem é respeito
penetro terra adentro no segredo de mil frutos

Frutos ouviste?
Frutos é o que é
como todo o cio de verdades e ilusões
a coreografia do movimento
a maravilha de homens a nascer
a dor dinossáurica perdida em mares ultrapassados

Flores porque trogloditas do meu século?
Escrevo poema como quem sente ferida
afirmo sol como quem grita seiva
e falo sombra como quem aplaude forma.

E a ti rosto-mulher-voz que deságua
dou-te vida como quem dá força
como quem respira como quem se ergue
como quem cheira barro e saboreia sumo
gritando o teu nome como quem caminha
como quem sobe como quem constrói
os pingados brilhos da manhã

(Os livros Bom Dia e Rosto de Mulher, publicados no começo da década de 70 revelam JOÃO ABEL como o poeta da cidade. Dotado de uma sensibilidade muito apurada, os seus poemas são flagrantes dramáticos de uma sociedade sofrida, onde as disparidades sociais cavam abismos entre as pessoas e as colocam vivendo os seus dramas como se habitassem em mundos diferentes).

A voz

Ruy de CARVALHO

Junto a ti
é que me sinto inteiro
Firme, acabado,
vertical e bom.

Junto de ti
posso provar
que tenho um sol em cada mão
p'ra colocar no céu de toda a gente.

Macho,
junto de ti sou fêmea prenhe
dos embriões de amor
que fiz à terra

Lavro-te o ventre
p'ra colher romãs
e na rocha do teu peito
cavo a água

Faço-te arder nas cochas
um cor de anhara,
um sol de abril,
um fogo de altitude.

Adoço-te as costas
com licor de acácia.
Espremo-te os rins:
um favo de dem-dém.

Vou fundo em ti
feroz
e oiço-te um ai:
faz eco em mim
a voz
do meu país in-tacto

(RUY DE CARVALHO é angolano por opção. Agrônomo, vivendo sempre em contato com a terra, ele é o [ilegível])

1980 – n. 729 – p. 2

Camões, 400 anos
O texto lírico de Camões

Leodegário A. de AZEVEDO FILHO

Até hoje, quatrocentos anos após a morte de Camões, ninguém sabe onde começa e onde termina a sua obra lírica, quase toda de publicação póstuma. De fato, em vida do poeta, apenas três composições líricas foram publicadas: a "Ode do Conde do redondo", nos Colóquios dos Simples e Drogas (...), de Garcia d'Orta, em 1563; "Tercetos" dedicados a D. Leonis pereira, na História da Província de Santa Cruz, de Pero de Magalhães de Gândavo, em 1576; e um "Soneto", também dedicado a D. Leonis Pereira, na citada obra de Gândavo. A parte restante de sua produção lírica, quase a totalidade, ficou perdida em manuscrito ou cancioneiros de mão.

É verdade que Diogo do Couto, na Década Oitava da Ásia, declara ter visto o poeta compondo um livro douto de muita ciência, filosofia e poesia, a que daria o nome de Parnaso. Mas esse documento, se é que chegou a ser concluído, encontra-se inteiramente perdido. E assim nos restam apenas as três composições líricas acima mencionadas, como textos publicados com o poeta vivo, além dos textos dispersos em numerosos manuscritos, muitos dos quais são atribuídos a poetas diferentes.

Morto Camões em 1580, como se admite, somente 15 anos depois, exatamente em 1595, aparece a primeira edição de sua obra lírica, com o título de Rhythmas, e com um prólogo possivelmente escrito pelo licenciado Fernão Rodrigues Lobo Soropita. Para a organização do volume, dispôs o seu editor apenas dos textos encontrados em vários manuscritos ou cancioneiros de mão, muitas vezes com duvidosa indicação de autoria e com numerosas variantes. Mas a outra fonte, evidentemente, não podia recorrer o organizador do volume.

Em 1598, três anos depois da primeira, aparece a segunda edição, com o título de Ritmas, nela reproduzindo-se os textos de 1595 e mais os poemas que se encontram no chamado manuscrito Apenso à citada primeira edição. Tal Manuscrito se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa e dele nos deixou excelente edição diplomática o professor Emmanuel Pereira Filho, publicada pela Aguilar, em regime de co-edição com o INL. No século XVI, portanto, apenas duas edições foram impressas da lírica de Camões, em condições extremamente precárias, pois o poeta não deixou nenhum autógrafo conhecido.

No século XVII, agrava-se ainda mais o problema, pois daí por diante foram sendo incorporados ao corpus da lírica de Camões numerosos textos apócrifos, a exemplo do que fez Manuel de Faria e Sousa, sem adotar qualquer critério de crítica textual, pois não só acolheu poemas sem a mínima garantia de terem sido escritos pelo poeta, mas também resolveu "aperfeiçoar" os versos que lhe parecem dissonantes, emendando abusiva e arbitrariamente os textos. Afinal, no século XIX, depois de longo e tumultuado percurso, a chamada lírica de Camões é um território sem dono, como se pode ver nas edições de Visconde de Juromenha e de Teófilo Braga, que acolheram quase tudo o que se dizia ser do poeta, será qualquer comprovação de autoria. Pior do que isso: acolheram textos com autoria duvidosa ou mesmo atribuídos a outros poetas em diferentes manuscritos ou obras já publicadas.

Somente em nosso século, no ano de 1932, a partir de estudos filológicos de Wilhelm Storck e Carolina Michaëlis de Vasconcelos, é que José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira dão início a uma nova fase na história conturbada dos textos da lírica de Camões,

eliminando do seu corpus nada menos que 248 poemas falsamente atribuídos ao poeta. Mas a edição que prepararam dos textos líricos de Camões ainda não é, ao contrário do que se lê na página de rosto do volume, uma "edição crítica". Aliás, não existe nenhuma edição crítica da lírica de Camões, nem cremos que isso seja de realização possível em curto espaço de tempo. Assim, também não são críticas as edições posteriores de A. J. de Costa Pimpão, Hernâni Cidade ou Antônio Salgado Júnior, até aqui considerados as melhores, apesar de suas inevitáveis falhas.

Estudos modernos sobre a lírica de Camões também devem ser mencionados aqui, como os de Jorge de sena, Roger Bismut ou Vítor Manuel de Aguiar e Silva. Mas a verdade é que, antes de Emmanuel Pereira Filho, todas as tentativas para o estabelecimento do cânone lírico de Camões não tiveram êxito. E isso porque esse cânone é de impossível fixação, pelas razões já apresentadas.

A exceção acima feita a Emmanuel Pereira Filho justifica-se, em primeiro lugar, pelo fato de ter introduzido, nos estudos caminianos, a noção de cânone básico ou irredutível, deixando de lado qualquer preocupação em determinar a totalidade da obra lírica de Camões, objetivo de todo inatingível. O seu método, portanto, é inovador e conseqüentemente, por ser realista. No caso, o que importa é dizer, com segurança, o que verdadeiramente foi escrito por Camões, a partir de um critério rigorosamente científico. E tal critério se baseia em três pontos essenciais, a saber:

a) Testemunho quinhentista;
b) Tríplice testemunho;
c) Testemunho incontestado.

Ou seja: para que um texto possa integrar o cânone básico ou irredutível da lírica de Camões é preciso que responda, afirmativa e simultaneamente, aos três pontos do critério por ele fixado. Trata-se, portanto, de um critério afirmativo, pois não pretende negar a autoria camoniana de nenhum texto. Mas tem condições de afirmar em face do critério estabelecido, quais os textos efetivamente escritos pelo poeta. E isso, como se percebe, assinala uma nova etapa na longa e tumultuada história dos textos líricos de Camões.

Para testar a operacionalidade desse novo método de pesquisa, Emmanuel Pereira Filho reuniu oito documentos, quatro impressos e quatro (na época) ainda manuscritos. Os documentos impressos são: Colóquios dos Simples e Drogas (...), de Garcia d'Orta; História da Província de Santa Cruz, de Pero de Magalhães de Gândavo; Rhythmas, primeira edição de 1595; e Rimas, segunda edição de 1598. Eis a relação de manuscritos: Ms. da Biblioteca do Mosteiro de San Lorenzo Del Escurial, com a versão da História da Província de Santa Cruz; Manuscrito Apenso à primeira edição das Rhythmas (1595); Cancioneiro de Luís Franco Corrêa, já agora publicado; e o índice do perdido Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro, conforme edição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos.

Era o primeiro passo, ainda provisório, por não ter chegado às mãos de Emmanuel Pereira Filho outros manuscritos quinhentista de extrema importância. E o interrogatório que fez aos referidos documentos, com base no critério por ele estabelecido, apresentou como resultado uma verdade inquietante: apenas 65 poemas poderiam ser atribuídos a Camões, a saber: 37 sonetos, 9 canções, 2 odes, 1 sextina, 5 composições em tercetos, 2 epístolas, 5 églogas e 4 composições em versos de redondilha.

Era muito pouco, não há dúvida, mas já se tinha um índice básico de autoria criteriosamente elaborado. E a continuidade de seus estudos, se não fosse inesperadamente interrompida com o seu falecimento, por certo que o teria levado a ampliar o cânone irredutível, a partir da consulta a outros manuscritos quinhentistas, já agora de mais fácil acesso. Como exemplo, citamos o Cancioneiro da Academia Real da História, de Madrid, por nós examinado em função do critério de Emmanuel Pereira Filho, daí resultando, como se

pode ver no pequeno volume intitulado o Cânone Lírico de Camões, um acréscimo de 20 novos textos. E isso inclusive em relação nos dois sonetos, abaixo indicados pelo incipit:

a) Todo o animal da calma repousava;
b) Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades.

Na verdade, tais sonetos aparecem no índice do Cancioneiro do Padre Ribeiro com dupla indicação de autoria: Camões e Diogo Bernardes. Mas, se há dupla indicação de autoria, num mesmo documento, é evidente que uma anula a outra, restando ao pesquisador a alternativa de buscar o tríplice testemunho quinhentista em outros manuscritos, como o fizemos. Além disso, tais sonetos não aparecem na obra completa de Diogo Bernardes, fato que reforça a solução por nós proposta.

Com a recente publicação do Cancioneiro de Cristóvão Borges, feita por Arthur Lee-Francis Askins, da Universidade da Califórnia, novamente procedemos à revisão do índice básico ou irredutível de autoria, chegando à conclusão de que podemos, tranqüilamente, atribuir a Camões nada menos que 104 textos, na constituição de um cânone já agora considerável e perfeitamente capaz de nos dar a verdadeira dimensão lírica do poeta. A propósito, observamos que o citado Cancioneiro, com data de 1578, remete-nos a uma época em que o poeta vivia, fato que reforça a validade do seu testemunho, por ser documento contemporâneo do autor. E desde logo observamos que, por uma questão de lógica, consideramos como de Camões todos os poemas agrupados em seções de textos seus, sempre levando em conta a necessidade do tríplice testemunho e da incolumidade da atribuição. Aliás, tudo indica que o referido Cancioneiro estava pronto para o preto, dividindo-se em seções os poemas dos autores nele contemplados.

Mas não se pense que a constituição de um índice básico ou irredutível de autoria, seja um ponto de chegada. Na verdade, é um ponto de partida, pois resta agora o estabelecimento crítico desses 104 textos, tarefa capaz de consumir muitos e muitos anos de laboriosa pesquisa. Por isso mesmo, com propósito menos ambiciosos, pretendemos publicar apenas uma edição das Rimas com texto apurado, os 104 textos aqui referidos, numa espécie de tarefa preliminar à elaboração de uma edição crítica, que espero seja feita pelos estudiosos que me sucederem, pois já não me resta tempo para tão ingente, consumidor e apaixonante trabalho.

Em tudo isso, o que importa é que estão no índice básico de autoria todos os grandes poemas que a tradição vem atribuindo a Camões, ressalvada uma ou outra exceção. E a publicação dos textos, em edição apurada, oferecerá à crítica literária, finalmente, condições técnicas para um estudo criterioso da obra lírica do maior poeta que a língua portuguesa produziu em todos os tempos. Uma obra lírica que ultrapassa a estética clássica para incluir-se na estética maneirista, aparecendo aos nossos olhos como um produto legítimo da própria desintegração do mundo renascentista, como pretendemos demosntrar, em outro estudo.

(LEODEGÁRIO A. DE AZEVEDO FILHO, professor universitário, ensaísta e Diretor da PRODELIVRO. Reside em Brasília/DF).

1980 – n. 731 – p. 6

Camões e os Olhos

Hilton ROCHA

LUÍS DE CAMÕES (1524-1580)

Sem dúvida lisboeta. Embora tanto se tenha debatido sobre sua terra natal, parece que ele mesmo no-la indicou em seus versos, ao proclamar como suas as ninfas do Tejo:

E vós, Tágides minhas, pois credo
Tendes em mim um novo engenho ardente,
Se sempre em verso humilde celebrado
Foi de mim vosso rio alegremente

CAMÕES aqui se recorda pelo gênio da língua, jamais confrontado, e que aos oculistas se ligou pelo sofrimento, pela perda de um dos olhos:

Poetas épicos de llíadas
Temos dúzias; mas eu colho
Que tinha apenas um olho
O que escrevo os Lusíadas

Estamos agora comemorando o quarto centenário de sua morte. Temos também que reverenciar-lhe a vida e a obre. Ele nasceu quase no momento em que Cabral descobriu o Brasil.

Nasceu em 23 de janeiro de 1524, pera morrer a 10 de junho de 1580.

Não se lhe conhece o registro batismal, e é provável que nunca tivesse existido. Nem o próprio CAMÕE queria sabê-lo:

O dia em que eu nasci morra e pereça;
. . . . . .
O´ gente temerosa, não te espantes,
Que este dia deitou ao mundo a vida
Mais desgraçada que jamais se viu.

Com seu registro batismal desconhecido, seus despojos mortais não se sabe onde se encontram (nos Jerônimos dizem alguns, mas sem convicção). Até o olho realmente cego poderá ser motivo de dúvida (será realmente o direito?).

Sua mãe foi Anna de Macedo ou Anna de Sá, apesar das controvérsias argüídas por Stork. CAMÕES é criticado por nunca haver dedicado uma palavra de amor, um terceto sequer, para aquela que lhe deu o ser, e que morreu ao dá-lo à luz.

Seu pai foi indiscutivelmente Simão Vaz, que residia em Lisboa, na Mouraria.

Sua vida foi irrequieta e acidentada, o que torna até de impressionar como pôde ele amealhar aquele vasto cabedal vernáculo e humanístico, que nenhum outro vate da Língua lhe pôde igualar.

Já aos 24 anos de idade era desterrado, e não havia ainda perdido um dos seus olhos, pois assim escreveu para sua amada Natercia:

Ella, só, viu as lágrimas em fio
Que de uns e outros olhos derivadas
Juntando-se formavam largo rio.

Dois anos de serviço militar cumpriu em Ceuta, voltando a Lisboa. Vinha mais curtido, mais bravo. Na vida de soldado africano perdera o olho direito (?) num combate, não se sabe com que inimigo, nem se em terra ou se no mar

Mas a vida em Ceuta não lhe melhorou a moral: Irrequieto, brigão e temido. E volta a ser preso, para escrever:

Terra em que por os pés me falecia,
Ar para respirar se me negava,
E faltava-me em fim o tempo e o mundo.

Alista-se como soldado em 1553, na armada que partia para a Índia. A caminho de Goa, e já estavam sob o cruzeiro do sul, quando a tempestade os atingiu:

Eis a noite com nuvens se escurece,
Do ar subitamente foge o dia
E todo o largo oceano se embravece,
A máquina do mundo parecia
Que em tormentas se vinha desfazendo;
Em serras todo o mar se convertia.
Lutando Bóreas fero e Noto horrendo,
Sonoras tempestades levantavam,
Das naus as velas côncavas rompendo.

Foi quando morreu sua amada Chinesinha – Dinamene – a quem ele dedicou aqueles versos insuperáveis:

Alma minha gentil que te partiste
Tão cedo desta vida descontente.
Repousa lá no céu eternamente,
E viva eu cá na Terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo onde subiste,
Memória desta vida se consente.
Não te esqueças daquele amor ardente,
Que já nos olhos meus tão puro viste.

E se vires que pode merecer-te
Alguma coisa a dor que me ficou
Da mágoa, sem remédio, de perder-te,
Roga a Deus, que teus anos encurtou,
Que tão cedo de cá me leve a ver-te,
Quão cedo de meus olhos te levou.

Restava-lhe um tesouro – seu Poema – “a Grinalda de Natércia”*, como escreveu Otoniel Mota: “*o canto que, molhado, vem do naufrágio triste e miserando”.

Volta à Pátria após 17 anos de sofrida ausência. D. Sebastião nega-lhe audiência, e CAMÕES encerra seus Lusíadas:

No’mais, Musa, no’mais, que a lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.

E a esse plangente verso então vivido, viria a auréola da posteridade:

E então todo porvir repete em brado
São os Homeros, os Camões, os Dantes,
Deixai passar, não cabem no passado.

CAMÕES perdeu um olho, em batalha na África.
Em seus versos, é com freqüência que o vate lusitano se refere aos olhos:

A verdura amena
Gados que pasceis,
Sabei que a deveis,
Aos olhos de Helena.
Os ventos serena
Faz flores de abrolhos
O ar de seus olhos.

Menina dos olhos verdes,
Porque me não vedes?

Eles verdes são,
E têm por usança
Na cor esperança
E nas obras não.
Vossa condição
Não é de olhos verdes.
Porque me não vedes.
Verdes não o são
No que alcanço deles;
Verdes são aqueles
Que esperança dão:
Se na condição
Está serem verdes,
Porque me não vedes?

Mas a graça desse verde]tira a graça a toda cor.
Fica agora sendo a flor
A cor que nos olhos tendes,
Porque são vossos e verdes.
Tudo, Senhora, alcançais
Quanto a ser fornosa alcança,
Senão que dais esperança
Co'os olhos com que matais.
Se acaso os alevantais
É para as almas renderdes;
Senão que tendes os olhos verdes.

Por que as sucessivas referências poéticas e apaixonadas aos olhos verdes, nos motes e nas voltas? Existirão realmente olhos verdes? Ou, como ponderou Heinermann, "CAMÕES não via olhos verdes *in natura* em sua amada mas, pelo contrário, porque não os

via nem podia ver, porque eles eram algo de estranho e de maravilhoso em uma mulher imaginária, bela e mais não pode ser, um ideal distante e inatingível, por isto foi que os exaltou".

Ou realmente CAMÕES via verdes e apaixonados os olhos de sua prima Isabel? Mas os olhos, mesmo não verdes, imantavam-no:

De ver-nos a não vos ver
Há dois extremos mortais:
E são eles em si tais
Que um por um me faz morrer;
Mas antes quero escolher
Que possa viver sem ver-vos,
Minha alma, por não perder-vos.

Deste tamanho perigo
Que remédio posso ter,
Se vivo só com vos ver,
Se vos não vejo, perigo?
Quero acabar comigo.
Que ninguém me veja ver-vos,
Senhora, por não perder-vos.

O coração invejoso
Como dos olhos andava
Sempre remoques me dava
Que não era o meu mimoso:
Venho eu, de piedoso
Do senhor meu coração,
E boto os olhos no chão.

Uma dama, de malvada,
Tomou seus olhos na mão
E tirou-me uma pedrada
Com eles ao coração.
Armei minha funda então,
E pus os meus olhos nela:
Trape! quebrei-lhe a janela.

Mas, ao lado desses motes e dessas voltas, vejamos o soneto:

Vossos olhos, senhora, que competem
Como sol, em beleza e claridade,
Enchem os meus de tal suavidade
Que em lágrimas, de vê-los, se derretem.

Meus sentidos prostrados se sometem
Assim cegos a tanta majestade;
E da triste prisão da escuridade,
Cheios de medo, por fugir remetem.

Porém, se então me vedes por acerto,
Esse áspero desprezo com que olhais
Me torna a animar a alma enfraquecida.

Oh! gentil cura! estranho desconcerto!
Que dareis com um favor que me não dais,
Quando com um desprezo me dais vida?

Como escreve hoje o grande estudioso dos Lusíadas – Eurico Lisboa Filho – CAMÕES faz por vezes a análise psicológica do próprio sentimento amor. Assim em Busque Amor Novas Artes, Novo Engenho... *como que se debruça sobre o próprio coração a ver se descobre o que é aquele* "não sei quê, que nasce não sei onde, vem não sei como e dói não sei porque".

Segundo o seu inspirador Petrarca, CAMÕES escreve o seu celebrado soneto das contradições:

Amoe é fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer;
É solitário andar por entre a gente;
É um não contentar-se de contente;
É cuidar que se ganha em se perder.

É um estar-se preso por vontade;
É servir a quem vence, o vencedor;
É um ter com quem nos mata lealdade.

Mas como causar pode o seu favor
Nos mortais corações conformidade,
Sendo assim tão contrário o mesmo Amor?

E a todo instante volta
CAMÕES a enfocar os olhos:

Formosos olhos, que na idade nossa
Mostrai do Céu certíssimos sinais,
Se quereis conhecer quanto possais,
Olhai-me a mim, que sou feitura vossa.

Vereis que do viver me desapossa
Aquele riso com que a vida dais;
Vereis como de Amor não quero mais;
Por mais que o tempo corra, o dano possa.

Pois meus olhos não cansam de chorar
Tristezas, não cansadas de cansar-me;
Pois não se abrandam o fogo em que abrasa-me

Pôde quem eu jamais pude abrandar.

As setas traz nos olhos, com que tira.
Ó pastores! fugi, que a todos mata,
Senão a mim, que de matar-me vivo.

Mas vamos encerrar estas citações óculo-caminianas, que poderíamos muito prolongar, lembrando, nos Lusíadas (Canto III), o caso triste e digno da memória, *a morte de Inês de Castro, aquela* que depois de ser morta foi rainha.

Estavas, linda Inês, posta em sossego,
De teus olhos colhendo doce fruito,
Naquele engano da alma, ledo e cego,
Que a Fortuna não deixa durar muito,
Nos saudosos campos de Mondego,
De teus formosos olhos nunca enxuito,
Aos montes ensinando e às ervinhas
O nome que no peito escrevo tinhas.

*E sobre os amores de CAMÕES? O grande e platônico, para aquela que ele denominou NATÉRCIA, talvez uma ilustre dama da rainha. E a jovem de olhos verdes, a quem tantos versos dedicou: talvez sua prima Isabel Tavares. E a bela chinesinha Dinamene, a quem teria dedicado o mais célebre de seus sonetos: "*Alma minha gentil que te partiste...*"*

Genial o poeta luso, que tanto amou, tanto sofreu nos legou. Monóculo imortal.

1980 – n 731 – p. 17-19

O MAR EM OS LUSÍADAS
(Esboço de estudo)

William JOSÉ

> É impossível negar a Camões o título de o maior épico; Só não lhe podem subtrair a primazia como poera do mar ou o pintor do mar, na feliz e duradoura expressão de Humboldt.

Poema épico dedicado a uma das mais empolgantes epopéias marítimas, OS LUSÍADAS, como não poderia deixar de ser, canta os mares e os marujos que compuseram a glória da audaciosa e heróica gente lusa voltada às viagens oceânicas. E canta-os para a imortalidade, naquilo que ambos tiveram de trágico e poético ou, simplesmente de natural e humano.

A presença do mar e dos fenômenos que o caracterizam é, pois, a mais reiterada imagem do poema camoniano. Não só porque a imensidão das águas oferece admirável número de figuras poéticas, mas também porque só assim OS LUSÍADAS corresponderia à epopéia poetizada, só assim ele teria aquela autenticidade querida pelo vate e que fez desse poema o único verídico, em seus episódios, entre os cinco semelhantes e maiores da humanidade, só assim seria a glorificação de Portugal, cuja história maior se escreveu, em favor da Fé e do Império, nos mares e em função dos mares do globo.

Assim, vale sacrifícios o assinalar a presença do vocábulo mar e de expressões a ele correspondentes em OS LUSÍADAS. É o que se procurará fazer neste trabalho.

Registre-se, logo de início, que o poeta emprega os vocábulos mar e oceano no mesmo sentido, não parecendo aceitar diferença quantitativa ou qualitativa entre um e outro, como querem os geógrafos posteriores à Idade Média. Razões para isso tinha ele. Em seu tempo, mar e oceano significavam a mesma realidade, uma vez que não se havia conseguido ainda visão global da Terra e, em especial, das superfícies líquidas. Tanto isso é verdade, que, desde os escritores latinos e sua expressão **mare oceanum**, os estudiosos medievais e quinhentistas usavam correntemente a locução **mar oceano**.

Digno de menção, a seguir, é o hábil recurso de CAMÕES às figuras, que vão da enálage e metáfora à perífrase e à sinédoque, para substituir o vocábulo mar. E, nisso, revela o poeta seu domínio sobre a cultura universal do tempo, pois os subsídios para a construção dessas figuras são recolhidos da Mitologia, da Náutica, das ciências e de outras categorias de conhecimento

Num rol estatístico, notar-se-á que a idéia de mar aparece em OS LUSÍADAS sob as seguintes formas: **mar** com e sem adjetivos, **mares** sem adjetivos, **mares** com adjetivos, **oceano** sem adjetivos, **oceano** com adjetivos e expressões variadas figurando a idéia de **mar**.

Todas essas maneiras de representar a idéia fundamental do poema interessam ao analista, para chegar a compreender com mais segurança, as intenções do poeta, seus recursos lingüísticos e artísticos, seus conhecimentos sobre a vida marítima e, sobretudo, sua pujante cultura em face da ciência e técnica quinhentista. Neste trabalho, porém, cuidaremos de analisar apenas as formas compostas com adjetivos e as expressões ou locuções correspondentes ao vocábulo mar.

A expressão **oceano**, regida de adjetivos, é a que se manifesta em menor quantidade. Pode-se encontrá-la se não há omissão na pesquisa respectiva, sete vezes, assim distribuídas:

Largo oceano: I, 90; II, 61 e IV, 48; Sarmático oceano: III, 10; Índico oceano: IX, 10; Oceano Índico: IX, 10; Profundo oceano: IX, 40.

Pouco mais longa é a relação do emprego de nomes de mares determinados. Tem ela, pelo menos, o mérito de registrar boa parcela da terminologia geográfica e cartográfica do tempo do épico luso:

Mares do Oriente: I, 15; X, 132; Mar Oriental: I, 28; Mar Mediterrâneo: II, 18; Mar Roxo: II, 49; X, 97; Mar Sarmático: III, 11;Mar de Atlante: III, 73; Mar Síçulo: IV, 62; Mar Euxino: IV, 83; Mares da Índia: VI, 6; Mares Ocidentais: VIII, 53; Roxo Mar: IX, 3; X, 62; Mar de Melinde: X, 39; Índico Mar: X, 63.

Algumas dessas denominações caíram em desuso, substituídas que foram por outras mais precisas ou mais ao gosto dos contemporâneos. É o caso das denominações **Mar Euxino** e **Ponto Euxino**, que desapareceram da Cartografia moderna e hodierna para dar lugar à denominação **Mar Negro**. Semelhante fenômeno ocorreu com a designação **Mar Roxo**, hoje inteiramente esquecida nos mapas, em face do uso obrigatório da expressão **Mar Vermelho**.

Substancialmente mais longa é a lista das expressões em que os substantivos **mar** e **mares** surgem qualificados.

Ei-las:

mar irado: Está nas passagens I, 18; II, 110; VI, 27; VIII, 67

Concede o poeta ao mar um dos sentimentos mais característicos da natureza humana decaída. Bela metáfora.

dividoso mar: Registra-se no I, 27. É expressão carregada de realismo.

A indecisão no uso das vogais intermediárias permitia o aparecimento de formas como essa de **dividoso**.

As variedades vocálicas eram bem mais presentes que hoje.

mar alto: Acolheu a expressão o canto I, 31. Pouca poeticidade tem ela.

largo mar: Aparece em I, 45; I, 51; V, 11; V, 42; V, 66; VI, 85 e IX, 19.

Embora menos realista que a expressão anterior, possui mais delicadeza eufônica e corresponde, nos períodos em que se manifesta, mais fielmente às necessidades da métrica.

A largura dos mares, pela deficiência dos recursos náuticos de então, impressionava de modo esmagador os povos. E, aos poetas, cabia fixar no verso esse comum sentimento,

mar remoto: Compõe o I, 52.

Com relação a Portugal, era remoto o mar indiano, a que se referia o poeta.

A idéia de distância carregava-se, no século XVI, de denso realismo, pois apavorante era ainda a separação marítima entre um ponto e outro.

salgado mar: É manifesta a forma pleonástica da expressão, que está em II, l9 e VI, 23.

Consciente do fenômeno, o poeta só excepcionalmente recorreu à figura, embora longo fosse o poema e a repetição de **salgado mar** acabasse pouco notada. CAMÕES conhecia os limites toleráveis para a reiteração vocabular.

mar bravo: Surge em II, 45.

É claro o sentido atribuído pelo poeta à expressão.

Quando bem dosadas, como ocorre em OS LUSÍADAS, as metáforas alcançam compensadores efeitos artísticos.

mar fero e horrendo: Acha-se em III, 7.

Digna de menção é a forma apocopada **fero**, em lugar de **feroz**. Atende à linguagem poética e prova que o épico luso usava bem a apócope.

mar profundo: Encontra-se em II, 103, III, 57; V, 40; V, 86; V, 33 e VIII, 25.

Não possuíam os geógrafos quinhentistas razoáveis conhecimentos do relevo submarino, mas sabiam que as massas marítimas desciam a profundezas espantosas. E o poeta

se abeberou nesses conhecimentos, além de senti-los no correr das muitas e trepidantes viagens oceânicas por ele realizadas.

duvidoso mar: Acolhe a expressão o IV, 66.

A adjetivação procede inteiramente. Por mais que se previsse, na vida marítima dos quinhentos, o fator dúvida, jamais seria ele anulado. Sagres já existia com seu ensino mais que centenário, mas a técnica revelada por seus mestres era ainda terrivelmente falha para assegurar certeza de êxito nas viagens oceânicas. Se ainda hoje a imprevisibilidade marca, em boa dose, os fenômenos do mar, maior era a incidência dela no século de CAMÕES, o XVI. Justo, pois, é o qualificativo **duvidoso** acolhido pelo épico.

mares largos: Está no IV, 85.

Corresponde a variante das expressões **mar largo** e **largo mar**, esta apreciada e usada pelo poeta em passagens incisivas do poema.

mar iroso: Aparece no IV, 91.

É variante erudita de **mar irado** e, como essa, corresponde a um caso de metáfora.

longos mares: Vem no V, 41.

Traduz a expressão o esmagamento que a amplidão marítima causava sobre o homem quinhentista.

tranqüilo mar: Acha-se no VI, 38.

É idéia que só volta a ser usada no X, 143, sob a forma de **mar tranqüilo**. Razão tinha o poeta para usar com parcimônia a expressão. Tranqüilidade de movimentos, a água do mar só tem por exceção. E não seria CAMÕES o responsável pela ignorância de um fato rotineiro como esse.

altíssimos mares: Está no VI, 74.

Indica o fenômeno dos mares com sua superfície elevada em decorrência de terrível furacão.

mares temerosos: Inclui-se no VI, 75.

A vida marítima era feita de sobressaltos e pavores. E o poeta não perdia ocasião para referir-se a essas modalidades de opressão psicológica.

mar aberto: Vem com o VI, 86.

Comum é a idéia. Refere-se a mar sem formações de recifes ou corais barrando a saída das embarcações. Também exprime o mar não sujeito a maiores medidas fiscalizadoras.

mar undoso: Acolhe-se no VII, 27 e IX, 39.

Digna de observação é a forma adjetiva undoso, tipicamente latinizada, eis que procede, sem maiores alterações fonéticas, de **unda**, **undae**.

Também merece ser lembrado o pouco uso da idéia de **onda** no poema, apesar de as ondas representarem um dos fenômenos mais característicos do mar.

mares inimigos: Surge no VIII, 70.

Eram os mares dominados pelo inimigo, aqueles em que predominava a força dos opositores da epopéia marítima lusa. Mas a imagem pode ser ampliada e aplicada aos mares em si mesmos, porque, na realidade, o mar não é amigo de ninguém. É massa líquida agitada por forças terríveis e esmagadoras para a natureza humana.

mar incerto: Integra o IX, 116. Corresponde a mais uma demonstração da hostilidade com que o poeta via o mar. Para ele e contemporâneos seus, o mar continuava a ser incógnita, embora nele vivessem longo tempo.

mares tristes: Forma o IX, 18.

Traduz a expressão a melancolia gerada pelas viagens marítimas, especialmente aquelas que se desenvolviam em mares cobertos de nuvens na maior parte do ano. Seria neurose marítima?

mar ingente: Inclui-se no IX, 61.

Tem o adjetivo **ingente** boa aplicação como termo poético, no sentido de forte e grande.

mar não navegado: Aparece no IX, 86.

É forma visivelmente empregada em sentido figurado, isto é, significando mar não percorrido pelas grandes navegações, porque, à altura do século XVI, todos os mares do globo já haviam sido devassados, ainda que não pelos navios de longo curso.

insanos mares: Surge no X, 91.

A metáfora usada tem valor poético de boa grandeza.

Ao olhar descuidoso, que não se escora no conhecimento das leis da natureza, a agitação marítima aparece, de fato, naturalmente como resultado da ação de desorganizadora força. Era o que ocorria com o vulgo quinhentista. E o poeta se valia, nessa passagem, de expressão aceita pelo povo em geral.

mar instábil: Surge no X, 91.

Faz parte das expressões com que o poeta significava a volubilidade dos panoramas marítimos.

mar grande: Só é usada no X, 127.

Era, evidentemente, idéia comum no tempo do poeta e esse, para fugir do vulgar, só excepcionalmente a acolheu.

Por outro lado, é de convir que, se não é possível formar imagem precisa, da amplidão oceânica, nada impede que se criem imagens a esse respeito. E um viajante por diversos mares do mundo, como CAMÕES, estava em condições para esse trabalho criador. Além da experiência de viajor, guardava também o poeta a dolorosa experiência de náufrago.

vasto mar patente: Vem com o X, 138.

Não é comum no poema o uso de formas adjetivas duplas. Daí a importância que a expressão adquire na análise do verso em que aparece.

mar sereno: Compõe o X, 144.

Seu emprego por uma vez apenas está na linha realista do poema. De fato, serenidade no mar é condição que ocorre por exceção.

Se a riqueza lingüística e poética de CAMÕES se manifesta nas expressões já indicadas, mais vigoroso ainda se fez nas expressões ou figuras seguintes, em que a idéia **mar** adquire variados contornos, ora pedidos às ciências da época, ora recolhidos nos labirintos da Mitologia, ora ainda retirados da própria língua a serviço da poesia. Aliás, sem essa multiplicidade de recursos, não se teria em CAMÕES o épico genial, eis que a produção épica, por sua natureza, formula, para ser grande e imortal, exigências dispensáveis de bom grado pela poesia lírica e pela poesia satírica.

Tente-se, aqui, breve análise dessas expressões equivalentes ao vocábulo **mar**.

Cerúleo senhorio: É registrada uma vez, no I, 16.

Significa **senhorio de cor celeste** ou **domínio celeste**.

Salso argento: Acolhe a expressão o I, l8 e o VI, 3.

É figura formada com a associação das idéias de **sal** e **cor de prata**, ambas perfeitamente justificáveis à realidade marítima. A idéia de **sal**, realmente, está por natureza ligada à de **mar** e a **cor de prata** é acidental, no caso, mas admissível em face das circunstâncias.

Inquietas ondas: Vem no I, 19.

Exprime poeticamente realidade característica do mar.

Dóris: Surge no I, 31, no verso **Da Índia, tudo quanto Dóris banha:** Dóris é deusa do mar, esposa de Nereu e mãe de 50 Nereidas. A explicação confirma o fantasioso da Mitologia.

Águas: Está no I, 56 e II, 89. Também surge no V, 59.

É a mais simples das expressões enumeradas. Toma o geral pelo particular.

A imagem em apreço não oferece qualquer novidade, pois é tão velha quanto o conhecimento humano. Contudo, seu valor nasce precisamente de sua correspondência à realidade.

Argênteas ondas netuninas: Localiza-se no I, 58.

As idéias de prata e de Netuno, tão caras ao poeta, se unem para ótimo efeito na expressão.

Águas de Netuno: Por duas vezes aparece empregada no poema: em I,78 e V, 15.

Havendo acolhido o maravilhoso mitológico teria CAMÕES que se referir forçosamente a Netuno, deus do mar, na concepção pagã greco-latina. E, em outras passagens, voltará Netuno, direta ou indiretamente, a ser mencionado no poema.

Ondas de Anfitrite: Vem no I, 96.

Em poesia, Anfitrite, além de.....

1981 – n. 745 – p. 9

A autenticidade da Lírica de Camões

Thereza da Conceição Aparecida DOMINGUES
Maria de Lourdes CASTRO

O problema de autoria da lírica camoniana é um dos mais sérios da ecdótica portuguesa.

O problema da fidelidade dos textos da lírica camoniana vem do fator de não existir uma edição nem mesmo uma compilação da totalidade das suas produções feita em vida do autor.

Apenas três composições líricas foram publicadas em vida de Camões: a primeira, em 1563, nos *Colóquios dos simples e drogas*, de Garcia d'Orta, é uma ode dirigida ao Conde de Redondo; a segunda e a terceira são, respectivamente, uns tercetos e um soneto, dedicados a D. Leonis Pereira, e aparecem na *História da Província de Santa Cruz*, de Pero de Magalhães Gândavo, publicada em 1576.

Sua produção lírica é, entretanto, extensa e acha-se dispersa em vários manuscritos, ou cancioneiros de mão, como se dizia na época.

A questão primeira é saber da veracidade das atribuições de autoria contidas nesses manuscritos. Não é raro que, em alguns, uma composição seja dada a mais de um autor ou que da mesma composição se apresente uma variante com diversa atribuição de autoria. Em outros, muitas poesias conservam-se anônimas. Ainda em outros, é usado o critério de se considerarem as composições anônimas como se fossem do autor que figura neles com a maior parte das poesias ali copiadas.

Devido a essas circunstâncias, o problema de autoria da lírica camoniana é um dos mais sérios da ecdótica portuguesa.

As edições da poesia lírica de Camões passaram por três fases: a primeira – que chamaremos de *fase de coleta ufanista*, vai do século XVI ao século XIX; a segunda – que denominamos *fase das supostas edições críticas*, iniciou-se no século XIX; e a terceira – *fase de revisão científica*, inicia-se a partir dos estudos de Emmanuel Pereira Filho.

Fase de coleta ufanista. No período compreendido entre os séculos XVI e XIX, os compiladores e editores da lírica camoniana davam maior valor à quantidade do que à fidelidade na atribuição de autoria. Julgavam engrandecer Camões, atribuindo-lhe o maior número possível de obras. Como veremos, não hesitavam em recorrer a fraudes para *enriquecer* a lírica do grande poeta.

Após a sua morte, o interesse pela obra lírica cresceu de tal maneira que o mercador de livros Estevão Lopes resolveu custear uma edição. A tarefa de compilação dos textos ficou a cargo de Fernão Rodrigues Lobo Soropita, advogado e poeta, que levou a cargo o trabalho com diligência e honestidade. Assim, em 1595, impresso por Manuel Lira, em Lisboa, aparece o volume intitulado *Rhythmas*. Compunha-se de 63 sonetos, 10 canções, 1 sextina, 5 odes, 1 elegias, 3 poemas em oitavas, 8 églogas e 81 redondilhas. Ao todo, 177 composições. É certo que esta edição contém erros, alguns corrigidos na edição seguinte. O próprio Soropita confessa dúvidas, principalmente quanto à fixação do texto, em face das variantes encontradas e do mau estado de alguns manuscritos.

Foi tal o sucesso dessa edição que, três anos depois, em 1598, aparecia outra, custeada pelo mesmo Estevão Lopes. Faz reparos à primeira, suprime dois sonetos e uma redondilha e, em troca acrescenta muitas outras composições que afirma ter encontrado com grande esforço. Fica assim constituída essa segunda edição: 168 sonetos, 10 canções, 1 sextina, 10 odes, 5 elegias, 3 oitavas, 8 églogas e 95 redondilhas. Ao todo, 210 composições.

Apesar dos erros (1) são essas duas edições as que merecem maior crédito por serem as mais próximas da vida do autor e pela evidente boa fé daquele que as organizam.

A partir da edição de 1598 instala-se o caos. O único desejo dos editores é apresentar inéditos camonianos. Aonde vão buscá-los e não se sabe ao certo. Cada um proclama haver encontrado um manuscrito, mas nada fica documentado.

Nas duas edições de 1607 e 1619, o editor Domingos Fernandes usa e abusa dos apócrifos. Sua intenção é apenas a de servir-se da glória do poeta em proveito próprio. Não o move nenhum intuito de engrandecer o poeta, o que o teria redimido da total infidelidade da "Segunda Parte" da sua edição das *Rimas*.

Não é bem esse o caso do mais famoso compilador camoniano.

Manuel de Faria e Sousa. Dedicou ele vinte e cinco anos à lírica de Camões, tanto na procura de novas composições, quanto nos retoques com que procurava *embelezar* a obra de seu ídolo.

Aferrado à idéia de que o *Parnaso* havia sido roubado ao autor, não hesitava em acusar de ladrão a qualquer poeta, quinhentista ou não, cuja obra julgasse digna de pertencer a Camões ("mi poeta", como lhe chamava). Além disso, qualquer poesia anônima que considerasse bela ia fazer parte de sua coletânea camoniana.

Por diversos motivos, Faria e Sousa não chegou a publicar em vida (1590-1619) o resultado de seu trabalho, que só postumamente veio a ser editado, e de forma incompleta, por Domingos Fernandes, em 1685 e 1689 (2).

No Século XVIII, surge apenas a edição das *Obras Completas* (1779-1780) sob a responsabilidade do Padre Tomás José de Aquino, que pretendeu publicar o restante do trabalho de pesquisa de Faria e Sousa.

No entanto, a avalanche de apócrifos camonianos, que parecia detida, reaparece com maior vigor no Século XIX. Em 1860, o Visconde de Juromenha inicia a publicação das *Obras de Luís de Camões*. Segue raciocínio semelhante ao de Faria e Sousa e considera plagiários do grande lírico a vários poetas. Teve à mão documentos que ainda não haviam sido explorados, como, por exemplo, o *Cancioneiro de Luiz Franco*, o *Cancioneiro de D. Cecília de Portugal*, vários cadernos de poetas quinhentistas e ainda inéditos preparados por Faria e Sousa. Não fez, porém, bom proveito do material de que dispôs, ou por falta de preparo, ou porque seu intuito, de mal entendido cunho patriótico, era o de acrescentar e não o de diminuir a obra do grande poeta da nacionalidade... Teófilo Braga, nas edições de 1873 e 1880, ainda consegue acrescentar cerca de cinqüenta inéditos!

Assim é que, no Século XIX, a lírica camoniana conta com mais de seiscentas composições para gáudio de ufanistas de toda espécie.

Fase das edições críticas. Foram dois estudiosos alemães – Wilhelm Storck e D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, esta última radicada em Portugal – que tiveram a suficiente energia, paciência e erudição para pôr cobro a essa maré de apócrifos camonianos.

Os primeiros frutos de seus trabalhos começam a surgir nas décadas posteriores. Aparecem pesquisadores interessados em restabelecer as verdadeiras dimensões da lírica do poeta com o expurgo dos apócrifos.

Em 1932, aparece, em termos de edição crítica, o trabalho pioneiro de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira – *Lírica de Camões*. Retiraram nada menos que 248 poemas que anteriormente vinham sendo atribuídos ao poeta. Apesar de tal esforço no sentido de autenticidade dos textos, a edição foi prejudicada por dois motivos – o da manutenção de

muitas peças só admitidas por reforçar a chamada “tese da infanta”, que o primeiro propunha e o segundo adotava, e do critério pessoal como base de seleção das poesias (3). Uma falha gravíssima é o fato de terem criticado duramente faria e Sousa, pelo que toca às composições apócrifas, e adotarem a sua lição textual, que sabemos ser profundamente retocada.

Em 1944, Costa Pimpão publica a primeira de suas edições – *Rimas, Autos e Cartas*. Procura valorizar os estudos anteriores de José Maria Rodrigues – Afonso Lopes Vieira, embora deles divirja, mas aceita as edições setecentistas do farsante Domingos Fernandes (1616) e do plagiário Antônio Álvares da Cunha (1668). Drasticamente, exclui *todo* o Faria e Sousa. Seu critério seletivo tem muito de pessoal – *é bom, pode ser de Camões*.

Em 1946, Hernani Cidade publica a sua edição das *Obras Completas de Luís de Camões*. Pelo que toca à lírica, utiliza-se, na esteira dos críticos e estudiosos anteriores, apenas das edições impressas. Diz preferir as duas primeiras edições (1595 e 1598), mas na verdade trabalha calcado na de 1932. não apresenta critérios muito explícitos sobre o estabelecimento de cânones.

1981 – n. 753 – p. 2

Atualidade de OS LUSÍADAS

Mercedes La VALLE

Camões escolheu, na trama de uma história autêntica, acontecimentos que mais força dessem ao seu objetivo, que era o de exaltar Portugal particularmente no sentido humano.

A celebração do quarto Centenário da morte de Luis de Camões é um acontecimento histórico de excepcional importância que constitui não apenas a apoteose do maior poeta português, mas também um significativo hino em louvor de Portugal e do Brasil, pois os dois países estão ligados pela comunidade luso-brasileira, cujo espírito brotou do mesmo tronco comum.

Poeta da estirpe de Virgílio, Dante, Shakespeare, Goethe (que realizaram obras de plenitude inserindo-se no patrimônio espiritual da humanidade), Camões figura entre os clássicos cuja voz é das mais altas e permanente do humanidade) Camões figura entre os clássicos da Renascença. Efetivamente, nos horizontes espirituais dos Lusíadas sempre se destaca a ação do homem.

Hernani Cidade (que foi meu mestre e lembro com saudade) afirmou: *OS LUSÍADAS são o poema de um humanista mais interessado pela ação do homem do que pelos aspectos da natureza.* E, exaltando o valor português, que nos Lusíadas atingiu um grande valor humano, o famoso ensaísta assim disse analisando o conjunto de misticismo, piedade cristã e humanismo que caracterizam os Lusíadas desde seu inicio:

Camões canta o homem devassando oceanos e continentes, efetivando a sua realeza no planeta. Exalta o Português dilatando na terra a lei da vida eterna. Ele é católico e humanista; sabe muito bem que, se o homem não pode prescindir do auxilio divino, é sobretudo com suas forças que deve contar, nas próprias empresas em que serve a Deus. Só assim a ação pode ganhar mérito. Só assim o homem se dignifica como único responsável pelo próprio destino.

De fato Camões escolheu, na trama de uma história autêntica, acontecimentos que mais força dessem ao seu objetivo, que era o de exaltar Portugal particularmente no sentido humano.

Nas extraordinárias aventuras de heroísmo que contou, sempre se destaca a ação do homem. Não exalta apenas a história da sua terra e as glórias das descobertas, mas o homem capaz de triunfar em tudo o que a lenda lhe apresentava como obstáculo insuperável, como perspectiva catastrófica, ampliando assim para o futuro os horizontes da cultura humana: cultura histórica, literária e científica.

A atualidade de OS LUSÍADAS consiste na sua voz moderna, que é o coro de uma pátria inteira. É uma voz moderna, mesmo na rigidez de uma trama aparentemente antiga.

O atormentado poeta português (como nota um dos seus exegetas, Jacinto Prado Coelho) não quer somente exaltar a grandeza de um povo, mas entende manifestar liricamente o poderoso expandir-se dos horizontes e a difusão da cultura ocidental para além das velhas fronteiras;

Neste sentido o poema, síntese do século dezesseis português, apresenta uma franca originalidade realística: as fábulas antigas opõem-se à história recente, não menos maravilhosa; e à sabedoria baseada sobre a observação.

Os próprios deuses, que residem em grande confusão num mundo mitológico, são puras referências espirituais e servem mais à nobreza do que à mecânica dos feitos narrados acrescentando-lhes um colorido lendário, mas sempre numa perspectiva transcendente.

É por isso que Camões, na narração de tempestades e de batalhas, subordina os destinos individuais, a sorte da nação, a conduta do célebre soberano e a do inimigo, ao mundo transcendente que ultrapassa qualquer outra coisa e do qual se esforça interpretar a exigência de justiça.

CAMÕES E OS POETAS ITALIANOS DA RENASCENÇA

Camões enriqueceu sua cultura renascentista da escola portuguesa com os modelos dos poetas, que o precederam, e o conhecimento profundo da cultura clássica iniciada na Itália.

Inúmeros críticos e biógrafos já falaram das influências que aproximaram o autor de OS LUSIADAS aos grandes poetas italianos de cunho clássico.

Seu poema, porém, não se pode comparar com outros poemas das conquistas e por isso não é licito insistir sobre as derivações dos modelos seguidos e dos oráculos respeitados durante o Renascimento.

A atração do poeta português pelas letras italianas e latinas começou a manifestar-se desde os tempos em que estudava na Universidade de Coimbra a língua toscana, junto à latina e à História Antiga e Moderna.

Supõe-se ter cursado aulas em Santa Cruz, sob a direção dos humanistas nacionais ou os estrangeiros vindos da França.

Foi esse o primeiro sinal que devia depois revelar-se em toda a sua obra de épico e de lírico. Uma obra de um espírito doutíssimo nos vários ramos da erudição na Renascença: as letras, a mitologia, a geografia, a cosmografia, o latim, o italiano, o castelhano.

Tão densa cultura pressupõe nele estudos continuados e regulares e não pode ser — como afirmam alguns biógrafos — que Camões não terminou os cursos de Santa Cruz.

O seu gênio começou talvez a brotar em Coimbra, metrópole do humanismo, com o mais amplo conhecimento em todas as espécies de sabedoria contemporânea, que se transfundiu, mais tarde, na inspiração poética de OS LUSÍADAS.

É bem sabida a irresistível influência de Petrarca no lirismo do Século XVI.

Imitaram-no na Itália todos os poetas do amor e não podia escapar Camões ao seu fascínio, o que está também documentado no Canto dos Lusíadas (estância setenta e oito) em que Camões trasladou um verso de Petrarca, deixando-o na língua original:

Tra la spiga e la man qual muro é messo.

Traduzido em português, este verso diz:

Entre a espiga e a mão qual muro está posto.

O que, o enamorado marinheiro, na “Ilha dos Amores”, queria dizer:

havia sempre um obstáculo à realização dos seus desejos.

Em 1526, foi Sá de Miranda quem trouxe a Portugal, depois de cinco anos de permanência na Itália, os lindos metros do *dolce stil novo:* os tercetos de Dante; a canção e o soneto de Petrarca; o verso decassílabo a écloga de Jacopo Sannazzaro, poeta e humanista

napolitano; a oitava rima de Ludovico Ariosto, autor de *Orlando Furioso*, uma das mais perfeitas expressões artísticas do espírito renascentista.

O italianismo vinha assim pontificar por largo tempo na civilização de Portugal.

O *dolce stil novo* se afirmou entre os séculos XIII e XIV com um grupo de poetas toscanos, entre os quais se destacam Dante e Guido Cavalcanti (1255-1300).

Guido Cavalcanti, poeta florentino, filósofo e lírico, foi um dos maiores expoentes do *dolce stil novo*, do qual teorizou os princípios na canção "Donna mi prega" (Mulher me implora).

Foi amigo de Dante, que lhe dedicou a *Vita Nova* e várias vezes o lembrou na sua *Comédia* Inferno (décimo) e Purgatório (décimo primeiro) como também no soneto: "Guido; io vorrei che tu e Lapo e io" (Guido eu quereria que tu e Lapo e eu).

Ao exílio que ele sofreu se refere talvez a melancólica dança "Perch'io non spero" (Porque eu não espero).

O *dolce stil* novo para Dante representava o amor como matéria da sua poesia, o amor sobretudo como fonte de renovação moral por meio da qual a mulher, angélica mediação entre o homem e Deus, realizava efeitos de milagre no coração do poeta, dirigindo-o à pesquisa da virtude.

Petrarca e o petrarquismo italiano inspiraram o *dolce stil* novo na cultura portuguesa e criaram discípulos capazes de continuarem sua lição.

Na musicalidade da língua de Petrarca, Camões encontrou, além da doçura do verso, afinidades de espírito: o humanismo, o profundo sentimento religioso, a transfiguração da beleza da mulher que lhe lembrava a visão de ideal pureza da sua Natércia.

Até a infelicidade da expatriação forçada era a mesma de Petrarca que lembrava no prefácio das *Epístolas de Rebus Familiaribus:* "Ego in exilio genitus, in exilio natus sum".

Nessas palavras, o maior poeta da lírica amorosa de todos os tempos queria dizer que a cidade de Arezzo, na região toscana onde nasceu, em 1304, era, naquela época, terra de exílio.

E depois, em toda sua vida, era forçado a viajar continuamente, pois não encontrava paz em nenhum lugar depois da morte de Laura, a mulher inspiradora eternamente amada:

morta é aquela que me fazia falar,
que do meu pensamento estava em cima.
Não posso e mais não tenho a doce lira.

Esses versos de Petrarca deram talvez a Camões a lembrança do que sofreu quando fugiram da terra as mulheres que amou e que eternizou em versos embalados de sonhos.

Joaquim Ferreira, que pertence ao Instituto de Coimbra, na edição do seu importante estudo sobre a *História da Literatura Portuguesa* assim escreveu: *Petrarca foi lido, como então se lia Dante. O seu lirismo não se afasta muito do entendimento comum e a sua concepção do amor estava em harmonia com "o amor cortês" da velha lírica dos trovadores*

E continua: *Nota-se influxo petrarquista no limitado respeito com que a maioria dos poetas canta a mulher que ama, e nos esforços de enquadrar os sentimentos íntimos na natureza exterior.*

Era o espírito da Renascença, esplendendo então no solo itálico, a esboçar os primeiros passos em Portugal.

À influência italiana é preciso ligar também a assim chamada "oitava rima camoniana" como justamente observa o conhecido filólogo paulista, Prof. Silveira Bueno, na sua excelente obra OS LUSÍADAS por ele comentada.

A "oitava rima" chegou a Portugal, além do *Ariosto*, com alguns conhecidos poetas do Século XV como Mateu Boiardo, iniciador da grande poesia épica italiana e Poliziano (1454-

94) que traduziu a *Ilíada* em versos latinos, revelando sua doutrina precoce de humanista e grande poeta.

(MERCEDES LA VALLE, ensaísta, divulgadora de escritores brasileiros em sua pátria, traduziu para o italiano OS LUSÍADAS, de Camões).

1981 – n. 754 – p. 8

Atualidade de OS LUSÍADAS

Mercedes La VALLE

"Em todo o seu poema (OS LUSÍADAS) Camões só citou duas vezes
o Brasil, talvez porque o seu canto se refere fundamentalmente ao
descobrimento do caminho marítimo para a Índia".

Até Giovanni Boccaccio, autor de "Decameron" (obra-prima com a qual alcançou a imortalidade) embora fosse conhecido como "pai da prosa italiana", se distinguiu, na perfeição da "oitava rima" com três pequenos poemas: *Filóstrato, Ninfale Fiesolano* e a *Teseide*.

Nesse poema pede "as musas nuas para que cantem de armas e não de amores", talvez inspirando Camões na estância quatro do primeiro Canto em que invoca as Ninfas do Tejo:

E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em mim um novo engenho ardente,
Se sempre em verso humilde, celebrado
Foi de mim vosso rio alegremente,
Dai-me agora um som alto e sublimado,
Um estilo grandíloco e corrente,
Porque de vossas águas Febo ordene
Que não tenham inveja às de Hipocrene.

(E voi, Ninfe del Trigo, che creato
avete in me un nuovo ingegno ardente,
se sempre in verso mite celebrai
il vostro fiume con letizia immensa,
datemi ora un accento alto e sublime,
uno stile grandioso ed eloquente,
perché Febo voglia che l'acqua vostra
non porti invidia a quella d'Ippocrene)

Eis nesta oitava o Camões lírico que pede a inspiração do seu canto à água da "fonte de Ipocrene".

Fonte consagrada às Musas e nascida, segundo a mitologia, de uma patada do cavalo Pégaso, símbolo de inspiração poética para quem bebia suas águas.

As relações entre a poesia portuguesa e a poesia italiana eram, de resto, recíprocas: também Camões foi lido na Itália.

A força do seu entusiasmo, o sincero e elevado amor pátrio, a apoteose de uma civilização, o valor estético indiscutível de OS LUSÍADAS repercutiram na alma de Torquato Tasso, o cantor da epopéia cristã, o maior contemporâneo de Camões.

Depois de ter lido a epopéia portuguesa ele quis saudar seu protagonista, Vasco da Gama, e o autor de OS LUSÌADAS com um célebre soneto:

Vasco, le cui felici ardite antenne
incontro al Sol, che ne riporta il giorno
spiegar le vele e fer colá ritorno
dov'egli par, che di cadere accenne:
Non piú di te per aspro mar sostenne
quel che fece ai Ciclope oltraggio e scorno:
né chi turbó le arpie nel suo soggiorno,
né dié piú bel subietto a colte penne.
Ed or quella del colto e buon Luigi
tant'oltre stende il glorioso volo
che i tuoi spalmati legni andar men lunge.

Vasco, cujas felizes audazes antenas
encontro ao Sol, que traz a luz do dia
abriram as velas e fizeram retorno
onde parece que de cair acene:
não mais do que tu, áspero mar sofreu
aquele que o Ciclope escarneceu
nem o que perturbou as harpias em sua morada,
nem deu mais belo assunto a cultas penas.
Mas agora ai do culto e bom Luigi
tão longe estende a glória do seu vôo
que ficam para trás teus lisos lenhos.

Torquato Tasso queria dizer com este soneto que Camões não é só o poeta, mas o intérprete da alma lusitana, o cantor das suas glórias e das suas desventuras, a voz da sua gente.

OS LUSÍADAS é o poema que canta os empreendimentos de Vasco da Gama, dando-lhe uma segunda Vida, "por mares nunca dantes navegados", como Ulisses em busca de terras desconhecidas e longínquas, ricas de mistério no oceano sem confins.

Em Vasco se encarna a alma dos novos argonautas ajuntando ao anseio da exploração de Ulisses, um anélito que o mundo antigo ignorava: o de espalhar a mensagem da civilização cristã e ocidental.

OS CLÁSSICOS E AS NOVAS GERAÇÕES

Já falamos bastante da perene atualidade de OS LUSÍADAS pela riqueza da cultura que contêm; riqueza de realismo histórico que corresponde ao espírito dos tempos modernos.

Todavia não se pode dizer que esta atualidade seja reconhecida na Itália.

Il futuro ha un cuore antico
(O futuro tem coração antigo)

são palavras bonitas que pertencem ao título de um romance do escritor italiano Carlo Levi, mas todavia não correspondem à opinião e ao gosto da gente moça que, na Itália, como em muitos países da Europa, não quer estudar os Clássicos e desconhece a beleza de OS LUSÍADAS.

Também no século passado, no que se refere à Itália, os estudantes não gostavam muito dos Clássicos, o que é documentado num ensaio de um famoso historiador e patriota milanês Carlo Cattaneo.

Lamentando a indiferença dos jovens para com os Clássicos, e para com Camões, assim escrevera:

É preciso despertar a juventude imergida nos seus ócios literários e convidá-la ao estudo de um poeta estrangeiro conhecido na Itália desde o século dezesseis.

Bem podemos, por isso, falar aos jovens sobre Luis de Camões, apresentando-o como ele próprio nos declara.

La penna in una e in altra mano ilbrando
(Numa mão sempre a espada e noutra a pena).

E assim continua Carlo Cattaneo: *Camões era um dos últimos daquela geração de valorosos*

"Que da Ocidental praia lusitana
Passaram ainda além de Taprobana"

defendendo assim os limites de uma augusta pátria e os direitos do seu povo e da sua língua.

Com um poeta dessa relevância — concluía Cattaneo — *pode bem misturar seus pensamentos a juventude italiana.*

Hoje na Itália, as discussões e polêmicas a propósito do ensino da língua latina nas escolas e da cultura humanista, convida o estudioso a conhecer os grandes Clássicos, mas não em termos abstratos, nem como uma pesada bagagem gloriosa que é preciso respeitar de longe.

O problema só se pode resolver com traduções modernas dirigidas aos jovens e por isso correspondentes ao tempo que passa, a história que caminha; aos costumes que mudam, aos gostos, aos hábitos, à mentalidade dos jovens de hoje. Pois não se pode recusar a beleza da Poesia, que é vida, aproxima os povos e favorece, um mais imediato contato entre as diferentes tradições e ideologias.

Mas no Brasil é diferente, como documenta o Encontro promovido em São Paulo pela Secretaria de Estado da Cultura.

O saudoso e estimado crítico literário, paulista, Sérgio Millet, assim escrevera a propósito da sua paixão pelos *Lusíadas* desde sua infância: *Eu menino, curioso e amante da poesia, lia às escondidas o batidissímo Canto Primeiro, em vez de estudar aritmética, muito antes de iniciair meu curso de Literatura Portuguesa.*

CAMÕES E O BRASIL

De fato, em nenhum país do mundo, como no Brasil, pode-se compreender o significado da epopéia camoniana e seus, cantos magistrais que representam o poema da Comunidade Luso-Brasileira, que fortalece cada vez mais seus laços numa união de alma e de linguagem, desde os tempos em que Camões cantava no Canto Décimo do seu poema:

Mas cá onde mais se alarga ali tereis
Parte também, co'pau vermelho nota;
De "Santa Cruz" o nome lhe poreis;
.....
(Qui dove piú s'allarga sará vostra
una terra nota pel suo legno rosso,

Terra di Santa Cruz la chiamerete).

Outra referência ao Brasil se encontra no Canto Sétimo de OS LUSÍADAS (Estância quatorze):

Esta pequena casa Lusitana
.....
De África tem marítimos assentos.
É na Ásia mais que todas soberana;
Na quarta parte nova os campos ara.
E se mais mundo ouvera, lá chegara.

La piccola casa lusitana,
in Africa ha maríttime dimore;
in Asia piú degli altri essa é sovrana
in tutto il nuovo mondo i campi ara
e se ci fosse piú mondo lá sarebbe.

Em todo seu poema, Camões citou duas vezes o Brasil, talvez porque o seu canto se refere fundamentalmente ao descobrimento do caminho marítimo para a Índia.

Se Camões voltasse a este mundo, e resolvesse continuar o seu poema, o Canto Décimo seria, sem dúvida, dedicado ao Brasil, a começar pela descoberta portuguesa e pela primeira colonização até a epopéia dos Bandeirantes, os "domadores da floresta", que bem correspondia à idéia heróica expressa em OS LUSÍADAS, das explorações e civilização de novas Terras.

Talvez Camões incluísse entre seus personagens o assim chamado "Cavaleiro da mística aventura", o apóstolo Anchieta, recentemente beatificado, que teve papel fundamental na implantação da "Língua Camões" entre os indios do Brasil.

Encontro que enriqueceu a nova língua com muitas palavras expressivas dos Tupi-Guarani, criando a originalidade da atual língua luso-brasileira.

A língua de um povo é uma coisa viva, que vai evoluindo e enriquecendo-se continuamente.

Por isso a língua exprime a história de um povo e lhe dê consciência de ser o que realmente é.

Mas esta evolução, no que se refere ao Brasil, tem suas raízes na obra de Camões, que eternizou a língua portuguesa.

OS LUSÍADAS, patrimônio de portugueses e de brasileiros, atingiram a mais alta expressão na língua lusitana, e acrescentaram a riqueza expressional de um idioma comum, de uma comum história literária.

(MERCEDES LA VALLE, ensaísta e poetisa, traduziu para o italiano Os Lusíadas, de Camões)

1981 – n. 762 – p. 6

As Cantigas de Pero Meogo

Dalma do NASCIMENTO

Fazendo ressumar esquecidos cantares, como moderno “trovador” de textos raros (na etimológica acepção de “trouver” = encontrar, desvelar o escondido “achado” poético), o professor e crítico Leodegário A. de Azevedo Filho dialoga com o mistério da criação da medieva pureza do século XIII em AS CANTIGAS DE PERO MEOGO (1), numa revitalizada publicação, ora realizada em convênio com o Instituto Nacional do Livro.

Num virtual exercício de buscas e encontros em trilhas multisseculares dos idos cancioneiros galego-portugueses, o autor — especialista em letras lusas — imerge, iluminado, no manancial instigador de nove produções de Pero Meogo, trovador-jogral dos alicerces estéticos de uma histórica Portugal. De posse deste universo quase-magia, quase-lenda, em que o sagrado originário abre-se em perspectivas fundadoras, Leodegário A. de Azevedo Filho recompõe os mecanismos textuais estruturadores de tensões poéticas dos cantos de Pero Meogo, através de uma pesquisa séria e profícua (com estabelecimento critico de textos, glossário e reprodução fac-similar dos manuscritos da Biblioteca Nacional de Lisboa — CBN). Reinstala-se, assim, em assinalado frescor o eterno-presente de uma expressão cultural portuguesa em cantares de Plena Idade Média que se oferta, mais clarificada agora, ao século XX pelo rigor filológico e interpretação criadora do analista-professor.

Partindo de abalizados pressupostos científicos, numa tentativa de reprodução o mais possível fidedigna, a coletânea de Leodegário, num enfoque crítico-criador, divide-se em três densas partes. A primeira, precedida de uma homenagem a Oskar Nobiling (iniciador das pesquisas sérias da literatura medieval no Brasil) congrega, também, o eloqüente prefácio de Eduardo Portella *À Sombra dos Cancioneiros* em que o renomado crítico, a partir da ressurreição de Pero Meogo por Leodegário de Azevedo Filho, verticaliza substancial reflexão sobre a poesia. Desta parte introdutória constam, também, critérios norteadores da abordagem e a metodologia de que se servirá “o analista-trovador” nos versos de Pero Meogo. Sempre fiel à honestidade da pesquisa, nesta ampla e aprofundada discussão inicial, o estudioso de AS CANTIGAS DE PERO MEOGO alude a consagrados autores que se detiveram na obra do jogral medievo, não omitindo a história dos textos, os códices, suas edições completas e parciais. Numa laboriosa busca de ecdótica, configura o professor Leodegário diretrizes outras a reflexivo exame, em que controvérsias e confluências de interpretação se colocam, num lúcido exercício de pensamento horizontal/vertical.

À segunda parte, pertencem as nove cantigas de Pero Meogo, seguidas de aparato critico. A cientificidade de pressupostos e critérios das páginas finais da parte primeira — amainadas, porém, em seu pórtico, pela criadora visão de Eduardo Portella — dilui-se, totalmente, agora, porque ... a poesia vai falar. E ela brota, em cântaros vivos, cantando beleza na lírica-dramática tensão imagística de alvas e fontanas frias, nas sofridas coitas de amor, na ética de submissão a códigos institucionalizados, nos cervos simbólicos que deslizam, anunciadores, nos cantares universais de Pero Meogo. Imagens obsessivas que se entrecruzam num parturiente diálogo nos nove textos estudados, mesclando-se, coesos, às sonoridades de refrões e paralelismos de uma estilística fônica de primordial expressividade estética. Versos-vozes que ressurgem como arquétipos, cirandando magas mensagens de um refinamento popular primitivo do amor em que o simbolismo da fonte polariza a narrativa. Vozes-oferendas desta Idade Média, substancialmente fecunda, mas, ainda assim obliterada por

padrões críticos classicizantes, pela minimização da rusticidade inaugural de suas produções, que subvertem modelos de uma arte-limitação de uma cristalizada antigüidade greco-latina e transita, refinada, no libertário compromisso com a arte-invenção.

É este território de arcaicos resíduos primaciais, mobilizando-se na poesia de Pero Meogo, que a leitura crítica-criadora de Leodegário visa a flagrar. Porém, todo um aparato material se constrói: estilístico, filológico etc., para posterior mergulho em cada canto. Para os nove poemas, após sua especifica transcrição, em cada um estabelece suas fontes expressas de fidedignidade, reproduzindo as variantes dos manuscritos, estudando-lhes a versificação e seus expressivos recursos. Também, lê, atentamente, a pontuação, na observância arguta de matizes ainda insuspeitados numa crítica geral do texto expresso. Conclui cada cantiga com um item congregador em que discute, com seguras claves, o sentido geral de cada texto. No fecho desta unidade de análise, tenta o autor contactar cada cantiga com as anteriores, depreendendo-lhes identidades e diferenças (semânticas e estruturais) nos versos do trovador-jogral. E, com seriedade remissiva a analistas outros, o professor Leodegário se coloca, ratificando ou questionando posicionamentos predecessores.

Na terceira parte *Da Narrativa e da Interpretação Simbólica*, coligam-se pensamentos e hipóteses do crítico, já entretecidas ou sinalizadas no estudo específico a cada canto. Amplia-se, porém, o passeio poético nestas "trouvailles". Sintético e didático, Leodegário de Azevedo Filho enfatiza o amálgama (subversivo) de vários gêneros nas *Cantigas de Amigo,* galego-portuguesas, na consciência de que tal produção estética não pertence ao gênero lírico puro. Afirma que

ela, não raro, apresenta caráter narrativo, quando não dramático, associando-se ainda ao canto e música (p. 113)

e que

este caráter narrativo, em torno de um tema de circunstância, ligado à vida primitiva e rural, transparece claramente no conjunto das nove cantigas de Pero Meogo. (p. 119)

Assim, o pesquisador do poético depreende um modelo narrativo nas nove cantigas do jogral do século XIII integrando-se e relacionando os quatro elementos peculiares ao gênero: *personagens* (lexemas atores, conjuntivos e disjuntivos quanto à ação em face do ponto de vista do destinatário); *tempo* (num driblado ziguezague de avanços e recuos "sem qualquer ordem cronológica rígida, exatamente como na ficção moderna") (p. 115), *ação* (na constituição dos símbolos em que o fio narrativo pode ser representado numa concomitante leitura linear e simbólica) e o *ambiente* que tem a imagem da fonte como núcleo polarizador da tensão do texto.

Através dos remanejamentos temporais, das actâncias dos protagonistas, de vozes narrativas que emergem nas cantigas de Pero Meogo, num dialogismo textual, o estudo do poeta-jogral se efetiva. Todavia, os semas constelares à imagem da fonte configuram as claves básicas para a leitura criadora do cancioneiro. Pero Meogo e Leodegário "trovadorando achados", reencontram-se nesta *conascedora* interpretação dos símbolos de cristalizadas fontes (local do encontro amoroso, cenário condutor-força da narrativa), na simbolização do cervo (sexualidade viril), no brial (vestido rasgado) como alegórica perda da virgindade, no baile (alusão metafórica à mentira para o encontro furtivo na fonte), nas garcetas (madeixas de cabelo) alusivas, também, à virgindade. Por tais constelações sêmicas-simbólicas, as conclusões de Leodegário extrapolam o nível do instituído — do dizer expresso — e encaminham-se a itinerários críticos renascentes. Na análise do ambiente "primitivo e rural" em que se elevam as canções, a fonte prefigura, o *sêmen do sentido.* Sem o dizer expressamente (pois, por vezes, o crítico opera, até, numa perspectiva estruturalista, através de funções e seqüências) sente-se que o prof. Leodegário caminha, mais longe, ao encalço do poético de Pero Meogo. Sem dúvida percebe-se, *nas entrelinhas,* que o crítico vê, no sentido,

a fonte do fazer artístico do artista galego-português, que se articula num âmbito em que o poético põe à luz o sentido maior da existência. Não é gratuita a ênfase à fonte no estudo em questão, num elucidativo gráfico nucleador de outros símbolos, amalgamados aos semas (virgindade, fecundidade, lavar cabelos, cervos que volvem as águas etc.). Todos, como se depreende, sublinham marcos metafóricos de transgressão, ou pelo menos, são fissuradores de códigos instituídos, pois todos, sem exclusão, dizendo aparentemente verdades prontas, encaminham-se a territórios de iniciações. Carregam, no seu processo de desconstrução do semiotizado, a força que funda novos espaços reveladores, numa concepção de símbolo aqui pensado na própria etimologia de (sim + balum = o que é jogado com a força que transcende e aciona) e, no acionar, cristaliza presença. E é o percurso desta força no simbólico a que a leitura clarificante de Leodegário, em última instância, se refere. Pois, Pero Meogo não é repetidor, mas inventor. Anuncia. Rompe esquemas lingüísticos, contextuais, poéticos, já nesta acoplagem tão moderna de gêneros que se fundem e fundam uma narratividade-lírico-dramática, em preconizadoras propostas libertárias que o Romantismo iria avalizar muitos séculos depois. Embora na conclusão de seu ensaio (p. 130), o prof. Leodegário não aceite quaisquer influências da poética de Pero Meogo, nem no Romantismo, nem no Realismo, ligando-o, tão somente, aos filões da ficção moderna.

Assim, a "ecdótica poética" de Leodegário de Azevedo Filho em AS CANTIGAS DE PERO MEOGO tenta captar o processo universal de simbolização. Por isso, a atemporalidade da poesia de Pero Meogo que, conforme afirma, no prefácio, Eduardo Pottella...

... as decisões tomadas pela estética de Pero Meogo têm por objetivo e quase numa antecipação hegeliana, empreender a concretização do universal. Quando pero Meogo fala do homem e das coisas está configurando um complexo universo. É que nesse modo de produção ainda artesanal tem início um sofisticado processo de simbolização. Naquele sentido de que o símbolo, como a alegoria de que nos fala Walter Benjamin não é apenas a face inquieta de uma operação lingüística, mas, e aqui reside a sua força, é antes o processamento dialético da realidade, a apreensão global do movimento alternado das contradições (p. 18).

E é espaço poético transgressor – que diz um além do código – numa simbolização instauradora que leodegário, também transgressor e hábil espião das pulsações do texto, quis espreitar em AS CANTIGAS DE PERO MEOGO.

NOTA

(1) AZEVEDO FILHO, Leodegário A. *As Cantigas de Pero Meogo*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro / INL-MEC, 1981.

(*DALMA DO NASCIEMTNO é professora de Evolução da Literatura na UFRJ; e teoria Literária e Leitura Brasileira e Portuguesa na FUSV*).

1981 – n. 764 – p. 8-9

A teoria do cânone mínimo na lírica de Camões

Leodegário A. de Azevedo FILHO

O Estudo Introdutório preparado por Vitor Manuel de Aguiar e Silva, um dos maiores camonistas portugueses da atualidade, para a belíssima edição fac-similada das *Rimas*, de Camões, exatamente a segunda, que é de 1598, preciosidade que se deve à Universidade do Minho (Braga, 1980), em comemoração ao ano do quarto centenário da morte do poeta, leva-nos a desenvolver algumas reflexões, que esperamos sejam úteis, entre a sua erudita exposição e a teoria do cânone mínimo, segundo proposição de Emmanuel Pereira Filho, no livro *As Rimas de Camões* (1).

Como se sabe, o ilustre camonista brasileiro, após chegar à conclusão de que seria impossível estabelecer de modo incontroverso, o cânone total da lírica de Camões, propôs o conceito de cânone mínimo assim constituído:

I – Testemunho quinhentista;
II – Tríplice testemunho;
III – Incontestabilidade do testemunho.

Para que um texto possa entrar no cânone mínimo, portanto, é indispensável que atenda, simultaneamente, aos três pontos do critério acima indicado. Não se trata, como é evidente, de um critério negativo, por ser apenas afirmativo. Em relação aos textos não contemplados, por não apresentarem tríplice testemunho quinhentista incontroverso, de forma alguma se afirmará que não sejam de Camões. Mas ficarão à margem do cânone mínimo, até que possam atender às exigências do critério estabelecido.

Na segunda edição das *Rimas* (1598), além de seus intuitos corretivos, indicados desde os estudos de Jorge de Sena, ampliou-se o *corpus* de poemas, não só tomando-se como base os textos da primeira edição (*Rhythmas*, 1595), mas também os textos do *Manuscrito Apenso* ao exemplar das *Rhythmas* (Cam – 10 – P), existentes na Biblioteca Nacional de Lisboa, documento de que Emmanuel Pereira Filho nos deixou a edição diplomática acima referida. Nesse livro, o camonista brasileiro demonstrou ainda, com plena aprovação dos especialistas na matéria, que MA (*Manuscrito Apenso*) é fonte indiscutível da segunda edição, embora se constitua em documento autêntico, não apenas por força do problema das variantes, mas também porque o editor reviu a questão da autoria dos textos. Tanto assim que recusou lições do *Manuscrito Apenso* e eliminou poemas da primeira edição, como demonstrou Vitor Manuel de Aguiar e Silva. Portanto, com absoluta nitidez, temos dois testemunhos relativamente autônomos: o do *Manuscrito Apenso* e o da edição de 1598, embora aquele tenha servido como fonte (criticamente revista) do segundo. Na verdade, três testemunhos relativamente autênticos: RH, MA e RI.

Bem sabemos do rigor excessivo da teoria do cânone mínimo. Mas ela foi tão exigente quanto necessária, para opor-se à pesquisa selvagem que inflacionou de textos apócrifos o verdadeiro *corpus* da lírica de Camões, sobretudo a partir do século XVII. Nesse sentido, o próprio Vítor Manuel de Aguar e Silva assinalou na III Reunião Internacional de Camonistas, realizada em Coimbra no ano do quarto centenário da morte do poeta, que há dois movimentos, não raro alternados e até concomitantes, nos estudos relacionados com a lírica de Camões: um movimento de *diástole* e um movimento de *sístole*. O primeiro apresenta a

tendência de aumentar os textos da lírica camoniana, como é o caso do livro *Os Sonetos de Camões* (2), de Cleonice Berardinelli, enquanto o segundo se realiza no sentido inverso de diminuir o *corpus*, a partir de critérios rigorosos, como é o caso do modelo teórico de Emmanuel Pereira Filho.

Quanto às críticas que o segundo movimento tem recebido, o de *sístole*, algumas são procedentes e outras não. Entre elas, há duas que merecem a nossa atenção imediata:

a) O desenvolvimento dos estudos das relações estemáticas dos manuscritos quinhentistas ou não, inevitavelmente, vai dificultar a procura e a conseqüente apresentação, para cada poema, de três testemunhos quinhentistas autônomos e incontroversos;

b) O critério, sobretudo pela razão acima indicada, tornar-se-à cada vez menos produtivo, reduzindo-se muito o *corpus* lírico do poeta, como bem observou Vítor Manuel de Aguiar e Silva, na citada III Reunião Internacional de Camonistas, em intervenção ao que lá me couve expor.

Não há dúvidas de que isso pode ocorrer. Mas nos permitimos discutir aqui alguns aspectos do poema, a partir do item *a*. No caso, como propõe Cleonice Berardinelli (op. cit. p. 31), o tríplice testemunho quinhentista deve ser recusado, se o terceiro for PPR ("Índice" do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*) ou MA (*Manuscrito Apenso* à edição de 1595), pela precariedade e contradições do primeiro e porque o segundo serviu de base para a edição de 1598.

Analisemos, separadamente, as duas objeções:

1ª) *O caso do "Índice" do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*

já se tornou um lugar comum, na ecdótica da lírica de Camões, a crítica feita ao "Índice" do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (PPR). Trata-se de um documento tardio, por ser do século XVII, e remete a um *Cancioneiro* perdido no incêndio do grande terremoto de Lisboa, sempre responsável pelo desaparecimento de muita coisa em Portugal. Documento-fantasma, não há dúvida alguma, além de "Índice" feito com mão posterior e cheio de contradições. Nele, os poemas são apresentados pelos *incipit*, sem qualquer possibilidade de acesso ao texto integral. Além disso, o mesmo poema pode aparecer com *incipit* diferentes, ou então dois textos podem ter o mesmo *incipit*.

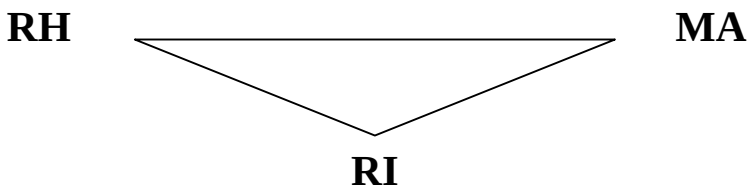
Até aqui, nada de novo. Mas negar validade ao tríplice testemunho quinhentista incontroverso, quando um dos três for PPR ou MA, a coisa já muda de figura. Ora, as contradições de PPR não são assim tão numerosas, como todos sabemos, pois sobretudo se resumem em determinados casos de dupla indicação de autoria, conforme a eterna disputa Bernardes/Camões, o que apenas revela dúvida no organizador do "Índice". Mas, para tal dificuldade, por sugestão de Roger Bismut, já indicamos a solução coerente, introduzindo pequena modificação no critério de Emmanuel Pereira Filho, sem invalidar arbitrariamente aquele documento histórico. Na verdade, nos casos de dupla indicação de autoria, num só e mesmo documento, uma deve anular a outra, restando ao pesquisador a alternativa de buscar o tríplice testemunho quinhentista em outros manuscritos da época, ressalvado sempre o princípio da incontestabilidade dos novos testemunhos. Por certo é muito cômico, mas também muito anticientífico, afastar do cotejo um documento histórico ou negar-lhe validade, só porque ele traz em seu bojo algumas dificuldades. Acresce ainda que o critério de Emmanuel Pereira Filho exige seja o testemunho quinhentista ou *descendente* (o grifo é nosso) de outro também quinhentista, não importando assim que o "Índice" tenha sido feito no século XVII, como não importa que só apresente os textos pelos *incipit*, pois dispomos de vários outros manuscritos quinhentistas para esclarecer qualquer dúvida, como o próprio livro de Cleonice Berardinelli, com segura erudição, cabalmente o demosntra. Claro está que o ideal seria que tivéssemos o *Cancioneiro* completo, mas não o temos e isso não autoriza a

eliminação, pura e simples, do documento histórico Se fosse assim, todos os documentos históricos que apresentam dificuldades em sua utilização (e são numerosos) deveriam ser sumariamente banidos da mesa dos pesquisadores. Na verdade, porém, tais documentos é que, muitas vezes, despertam o maior interesse no mundo científico.

Nem se pense que, para a crítica textual, a regra do tríplice testemunho seja obrigatória. Normalmente, o duplo testemunho é suficiente, como ninguém ignora. E chegamos a pensar, graças à objeção de Cleonice Berardinelli, que foi exagero de Emmanuel Pereira Filho a exigência de um tríplice testemunho, mesmo em se tratando da complexa questão da lírica de Camões. De fato, se o texto já dispõe de duplo testemunho quinhentista incontroverso, pouco importa que o terceiro seja de PPR ou de MA, pois tudo já indica a sua autoria camoniana. Em suma, o que se poderá dizer de PPR é que a sua precariedade reclama sejam os manuscritos quinhentistas classificados segundo uma ordem de valor. Nesse sentido, ninguém terá dúvida de que lhe são decisivamente superiores, por exemplo, o *Cancioneiro da Real Academia da História,* de Madrid; o *Cancioneiro de Cristóvão Borges;* e o Manuscrito nº 2209 do *Arquivo Nacional da Torre do Tombo,* não tendo Emmanuel Pereira Filho acesso a nenhum deles, infelizmente. Em conclusão, por ser muito relativo o testemunho de PPR, no que todos estamos de pleno acordo, o que se deve fazer é estabelecer uma hierarquia de valores entre os manuscritos quinhentistas úteis ao estudo da lírica de Camões, jamais impugnar qualquer documento histórico.

2ª) *O caso do Manuscrito Apenso á edição de 1595*

A questão de MA reclama cuidados especiais. Emmanuel Pereira Filho, sempre com inteligência e rigor, estabeleceu as relações estemáticas de RI, em face de RH e MA. Indiquemos isso num triângulo:



Com plena aprovação de todos os especialistas, Emmanuel Pereira Filho provou que MA não descende de RI, por ser inversa a relação estemática. Assim:

E também assim:

Agora, retornemos ao triângulo acima apresentado, para concluir que a objeção feita por Cleonice Berardinelli, em livro aqui citado, acabaria por destruir não apenas o testemunho de MA, mas também o de RH, por não haver entre eles *textos diferentes (?)* ou porque RI tomou, como textos de base, os de RH e MA. Mas a explicação de Emmanuel Pereira Filho é cristalina, na página 219 do seu admirável livro: RI reviu a questão de autoria, incluindo, corrigindo e retirando textos, e assim os três "representam documentos de atribuição quinhentista inteiramente autônomos". Portanto, o testemunho do *Manuscrito Apenso* à edição de 1595 é um, não sendo exatamente igual ao testemunho do organizador da segunda edição, a de 1598. Ou seja: por haver revisão do problema de autoria, na verdade, temos dois testemunhos autônomos. E a massa de poemas coincidentes tem fácil explicação: todos os textos são de Camões ou a ele atribuídos.

Com isso não queremos dizer que o critério de Emmanuel Pereira Filho seja intocável, pois ele mesmo várias vezes assinalou o caráter provisório das conclusões a que ia chegando. Assim, o seu critério pode e deve ser revisto e remanejado, sobretudo à luz de novos manuscritos, mas com base científica aceitável. Nós próprios já remanejamos o modelo teórico que nos deixou, nele introduzindo algumas modificações, não apenas no que se refere ao caso do duplo e contraditório testemunho em PPR, mas inclusive aumentando o cânone mínimo, após consulta ao *Manuscrito de Madrid* e ao *Cancioneiro de Cristóvão Borges.* No último caso, chegamos a aceitar, como de Camões, os textos incluídos em seções inequivocamente suas. Mas já recuamos da posição assumida, pois também fazemos revisão das próprias idéias, não raro no próprio ato de escrever. Em síntese, para eliminar-se o testemunho de MA, teríamos que fazê-lo também em relação a RH, por força das relações estemáticas de ambos com RI. Mas tal decisão seria inteiramente arbitrária.

Ao que estamos informados, estuda-se ainda a possível relação estemática de PPR com o *Cancioneiro de Luís Franco Correia* e com o *Cancioneiro de Crsitóvão Borges*, certamente com proveito para a investigação científica. Mas, reveladas ou não tais relações, ou mesmo outras aqui não previstas, nas desesperada busca de um arquétipo final, uma objeção sempre ficará de pé: a massa coincidente de textos, em vários manuscritos quinhentistas ou não, dificilmente provará qualquer relação estemática verdadeiramente indiscutível entre eles. E isso pela simples razão de que todos os textos em causa, sendo de Camões ou a ele atribuídos, necessariamente terão que ser coincidentes.

Quanto ao item *b*, concordamos com Vítor Manuel de Aguiar e Silva em que a exigência de três testemunhos quinhentistas incontroversos, aos poucos, irá tornando o critério de Emmanuel Pereira Filho cada vez menos produtivo, além de colocar à margem do cânone mínimo considerável soma de poemas até aqui, sem qualquer contestação, atribuídos ao poeta. Por isso mesmo, revendo a teoria do cânone básico ou irredutível, entendemos que se deve exigir, com muita segurança e grande probabilidade de acerto, duplo e não tríplice testemunho quinhentista incontroverso. Assim, para que um texto entre no cânone mínimo, deverá atender, concomitantemente, a duas exigências:

I – No mínimo, duplo testemunho quinhentista;
II – Incontestabilidade dos testemunhos.

E a razão é simples, e já foi dada: o rigor excessivo do tríplice testemunho incontroverso, realmente, torna o critério pouco produtivo, reduzindo-se os textos do poeta a uma quantidade pouco representativa da sua verdadeira dimensão lírica, pois de lado ficarão poemas inquestionavelmente escritos por ele. Em tudo isso, como se sabe, o que dificulta a pesquisa é a circunstância de preciosos manuscritos quinhentistas, como é o caso específico do *Cancioneiro de Luís Franco Correia*, apresentarem pouca utilidade para a discussão do problema de autoria, que neles nem sempre vem expressa. E se tem recusado, com razão, o

critério de considerar-se, como do poeta, um texto que apenas esteja incluído em seções de obras suas.

Com a remodelação aqui proposta para o critério de Emmanuel Pereira Filho, acreditamos que a questão da produtividade do método, em grande parte, estará resolvida. No caso, pouco valor terá a objeção de que, sendo assim, bastará que determinado poema venha na primeira e na segunda edições (RH e RI) para entrar no cânone mínimo. Mas, se tal poema efetivamente aparecer, nas duas edições quinhentistas, sem qualquer atribuição divergente e sem qualquer contestação válida de autoria, por que deverá ficar fora do cânone? E o mesmo raciocínio se poderá desenvolver em relação aos textos que apenas aparecerem numa das duas edições quinhentistas, mas com outro testemunho quinhentista incontroverso colhido em manuscritos ou cancioneiros da época. Ainda o mesmo em relação aos poemas de autoria camoniana atestada apenas por dois manuscritos ou cancioneiros do século em que viveu o poeta, desde que se respeite sempre o princípio da incontestabilidade do testemunho, conforme os termos estabelecidos por Emmanuel Pereira Filho e com a já citada exceção dos casos de dupla e contraditória indicação de autoria no "Índice" do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro,* uma anulando a outra. Quanto aos poemas que foram descobertos do século XVII em diante, por motivos óbvios, deverão ficar para outra etapa da investigação.

Concluindo, o novo critério aqui submetido à apreciação dos especialistas trará, não temos a menor dúvida, para o cânone mínimo, uma série de novos poemas que, salvo prova em contrário, efetivamente vibram da pena de Camões. E afinal, com base num critério sólido, será reconstituído o verdadeiro *corpus* de sua obra lírica, ou algo muito semelhante a ele, eliminando-se a enxurrada de textos apócrifos que, mormente a partir do século XVII, com imperdoáveis alterações, foram penetrando na obra lírica do maior poeta da língua portuguesa de todos os tempos.

NOTAS

(1) PEREIRA FILHO, Emmanuel. *As Rimas de Camões.* Rio de Janeiro, Aguilar/MEC, 1974.

(2) BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta. *Sonetos de Camões (corpus* dos *sonetos camonianos).* Lisboa/Paris-Rio de Janeiro, Centre Culturel Portugais/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980.

(LEODEGÁRIO A. DE AZEVEDO FILHO, professor universitário, ensaísta e diretor da Prodelivro — Reside no Rio de Janeiro/RJ)

1981 – n. 768 – p. 4

Uma revisitação das Novelas do Minho, de Camilo Castelo Branco

João DÉCIO

Lembradas invariavelmente como obra-prima, na extensa bibliografia deixada por Camilo Castelo Branco, as NOVELAS DO MINHO, no entanto, têm sido pouco estudadas. Dentre os críticos que se detiveram a analisá-las, destacam-se Jacinto do Prado Coelho e Vitor Ramos respectivamente em *A Letra e o Leitor e Estudos em Três Planos.* A primeira obra estende-se em considerações sobre o Realismo (e também o Romantismo) de duas novelas: *O Filho Natural* e *Maria Moisés* e a segunda desenvolve com mais profundidade o tema da ruralidade em Camilo.

Vistas modernamente, embora os temas das NOVELAS DO MINHO tenham se desgastado e se revelem algo repetitivos, muito de interesse ainda resta ao nível da técnica romanesca e da forte sensibilidade e da moral que presidem tais narrativas. Vistas bem as coisas, se há um aspecto que identifique e aproxime as várias novelas em questão, se bem vejo, é o da marginalidade de ordem vária que se impõe a muitas das personagens, em especial, as protagonistas. Assim é que das oito narrativas que compõem as NOVELAS DO MINHO, algumas personagens são filhos naturais, uma é cega, o que dá forte índice da marginalização moral, social, psicológica ou física. Disto resultará um fenômeno esperado: a forte carência afetiva que preside a existência das criaturas camilianas nas NOVELAS DO MINHO. O suspense todo decorre da busca de solução, por parte das personagens interessadas, para o problema dessa carência, nuns casos, logrando-se o êxito, noutros, continuando-se a marginalidade. Ao lado dessa marginalização, aspectos como o das presenças das estética, realista e romântica, bem como a fixação de uma intensa rusticidade nas personagens e temas, são outros que surgem com real interesse na obra que vamos analisar.

Os três volumes da NOVELAS DO MINHO compreendem oito narrativas: o primeiro insere: *Gracejos que Matam, O Comendador, O Cego de Landim* e *A Morgada de Romariz*: o 2º apresenta: O *Filho Natural* e *Maria Moisés* e o 3º: O *Degredado* e *O Filho do Enforcado.*

Oito narrativas de ambiência predominantemente rural, com as quais, Camilo Castelo Branco equilibra as preferências dos tipos urbanos em novelas clássicas como *O Amor de Perdição, Carlota Ângela, A Doida do Candal,* dentre outras.

O primeiro destaque que se pode fazer às NOVELAS DO MINHO é que se trata de uma obra em que Camilo adere francamente à ambiência e aos tipos rurais; no exercício de um realismo e um impressionismo que a sua narrativa de temas urbanos pouco conhece.

E dentro desta ruralidade, tais narrativas, operam preferentemente em torno de personagens e situação de marginalidade, seja no plano social, moral, psicológico ou físico. Como se está lembrado a marginalizado imposta às personagens nas novelas de feição urbana, Camilo se fixava mais numa dimensão da pura sentimentalidade das personagens. Aqui não, nas NOVELAS DO MINHO as personagens adquirem um caráter marginalizante de dimensões totais, daí o maior alcance destas narrativas que estabelecem mesmo um corte profundo, uma ruptura com as de tom urbano onde só tinha lugar a paixão descabelada e ultra-romântica. Neste sentido, pelo seu realismo, seu equilíbrio na visão das personagens e da ambiência, as NOVELAS DO MINHO se constituem rigorosamente, naquelas composições camilianas antecipadoras do Realismo em Portugal, motivo porque esteticamente se revestem de enorme importância, não só pelo sentido profundo da ficção, onde imaginação, fantasia e

observação se casam perfeitamente, como por se constituírem em antecipação do movimento literário que se desenhava com o romance de Júlio Diniz ou a poesia de João de Deus.

Mas, fundamentalmente, além de estabelecer uma ruptura no espírito da narrativa camiliana, as NOVELAS DO MINHO se resolvem numa fixação de grandes mudanças na realidade social campesina da região que lhe dá o nome, especialmente na ascensão de uma riqueza econômica baseada numa realidade agropastoril e também na transição econômica antes baseada no sangue e na tradição aristocrática e agora fixada numa mão-de-obra produtora de bens. É a passagem da inutilidade da genealogia do sangue para a utilidade do trabalho intenso junto à terra.

Antes, porém, de passarmos a nossas considerações mais específicas sobre o assunto, cumpre rever a bibliografia acerca das NOVELAS DO MINHO e para isso selecionamos duas das contribuições já lembradas: *A Letra e* o *Leitor,* de Jacinto do Prado Coelho e *Estudos em Três Planos*, de Vitor Ramos.

Jacinto do Prado Coelho (1), nas suas considerações, se atém exclusivamente às duas narrativas do 2º volume das NOVELAS DO MINHO: *O Filho Natural* e *Maria Moisés*, esta aliás, tida pelos críticos em geral como a mais bem realizada temática e esteticamente dentre todas. Lembra inicialmente que ambas histórias atêm-se a um esquema semelhante, isto é, mantêm as ações durante dezenas de anos, pelo menos durante duas gerações, a dos pais e dos filhos. A marginalidade dos protagonista, Maria Moisés e Álvaro Afonso são filhos naturais e que foram abandonados. Antes disso ocorrem as ações que configuram os amores de Vasco e Tomásia e Antônio e Josefa, mantendo-se ambas novelas num caráter puramente cronológico.

Mais adiante o critico assinala que o reencontro dos pais com o filho estabelece um contraste, pois enquanto em *Maria Moisés* o fato tem um caráter "sublime", em *O Filho Natural* ele se reveste de uma maior secura e menor transbordamento. Já nesta altura, Jacinto do Prado Coelho toca em um aspecto fundamental e que percorre as NOVELAS DO MINHO, num sentido amplo:

O confronto dos dois passos põe em foco uma velha oscilação do autor, acentuada nas NOVELAS DO MINHO, entre romanesco e anti-romanesco, visão idealizadora e desmistificação realista. (2)

Como se sabe, um dos graves problemas na análise da novela camiliana e que se põe também nas NOVELAS DO MINHO é a distinção entre imaginação e a fantasia. Ademais, cumpre distinguir aquilo que pertence à memória ao lado do que constitui observação, processo criador importantíssimo em Camilo. É preciso lembrar que o próprio ficcionista afirmava que não imaginava mas que apenas lembrava.

Mais adiante, Jacinto do Prado Coelho assinala a constante pretensão de Camilo que era "cingir-se à realidade observada", tentando desmistificar as convenções do romantismo

Ainda mais, cremos que discernir as características de Realismo nas NOVELAS DO MINHO, texto que ainda mantém, intensas, algumas características românticas, constitui um trabalho importantíssimo. Aliás, nesta linha de idéias, Jacinto do Prado Coelho acentua mais adiante:

Realismo nas NOVELAS DO MINHO? Sim, conquanto só algumas vezes seja possível destrinçar um realismo novo, provocado pelos ventos da cultura, da vocação camiliana, tão cedo revelada, para captar e reproduzir fielmente aspectos do real. (3)

Jacinto do Prado Coelho lembra que n'*O Filho Natural* há referências ao positivismo moderno, à Idéia Nova, à sátira, ao Romantismo e Realismo além da sátira à política.

Discreteando inicialmente sobre *O Filho Natural*, o crítico assinala que no recorte psicológico de Tomásia, o romancista começa por apontar defeitos, lembrando que em seguida a personagem se arrepende e se redime, tomando a novela um tom edificante. Este mesmo sentido o crítico detecta em *Maria Moisés:*

A heroína é um símbolo vivo da caridade ("o prazer de dar é muito maior que o de receber"): enjeitada, dedica a vida a outros enjeitados, o que é um modo de saldar uma dívida pessoal de gratidão.

Disto, podemos inferir uma característica mais ou menos identificadora das NOVELAS DO MINHO: o percurso que vai do "crime ao castigo e posteriormente à redenção.

Passando a considerações específicas sobre *Maria Moisés*, Jacinto do Prado Coelho assinala que a narração da morte de José dá a medida da genialidade camiliana. A morte, aliás, se constitui um dos temas fundamentais das NOVELAS DO MINHO e a ela se associam outros temas como o do amor, da dor e da redenção.

Depois de reafirmar o caráter de obra-prima de *Maria Moisés*, o crítico lembra a técnica narrativa de caráter policial, partindo de um fato comum na ambiência rural que é o tresmalhar de uma cabra do rebanho conduzido pelo Zé da Mônica. Com isso, temos o pretexto, segundo ainda Prado Coelho, para a apresentação de outras personagens tipicamente rurais: tia Brites, o moleiro das poldras (tio Luiz) e o caseiro da quinta de Santa Eulália e Francisco Bragadas. Mais adiante o crítico, numa idéia síntese, lembra um aspecto que devem ter em mente todos os que partem para a análise das NOVELAS DO MINHO:

Deste modo penetramos na intimidade da comédia aldeã, fazemos uma idéia da mentalidade tacanha dos habitantes.

Mais adiante, o crítico acentuará que todas as personagens lembradas são testemunhas do comportamento e do destino de Josefa, a protagonista da história. Aqui cumpre discordar, porque a real protagonista e em quem se apoiam as principais ações e toda a grandeza do drama, resulta ser *Maria Moisés*, que aliás dá nome à narrativa. Josefa se constitui, verdadeiramente, na segunda personagem mais importante e que dá origem a Maria Moisés, centro e pólo de atração da novela.

Jacinto do Prado Coelho assinala como o primeiro lance da novela, e que nós consideramos como de tensão e de suspense, toda a movimentação e o encontro de Josefa já moribunda. Aproveita para citar passagens da história que mais fortemente afirmam o caráter policialesco e misterioso da narrativa.

Em seguida, o crítico lembra o segundo lance da novela e que ele denomina de distensão. Mais adiante, o crítico assinala um fato que reputamos de enorme interesse: a passagem do Autor (melhor seria dizer narrador) de repórter para narrador onisciente, no primeiro caso referindo o que as personagens-testemunhas viram, ouviram ou souberam e no segundo trazendo o relato completo sobre o que se passou com Josefa, contando o que fez, sentiu, pensou", até o momento em que é encontrada à morte, próximo ao rio.

Como se pode depreender, as idéias de Jacinto do Prado Coelho apresentam enorme interesse, na medida em que entram fundo, não só no problema da técnica, como da estrutura e das estéticas das NOVELAS DO MINHO.

BIBLIOGRAFIA

BRANCO, Camilo Castelo — *As Novelas do Minho.* Lisboa, Parceria A. M. Pereira.
COELHO, Jacinto do Prado — *A Letra e o Leitor.* Lisboa, Portugália Editora, 1969.
RAMOS, Vítor — *Estudos em Três Planos*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1966.

NOTAS

(1) *As Letras e o Leitor*, pp. 162-170.
(2) Nota preliminar às *Novelas do Minho*. 2º vol., p. III.
(3) Ibid.

(JOÃO DÉCIO é professor titular de Literatura Portuguesa, do Instituto de Letras, História e Psicologia de Assis - UNESP)

1981 – n. 772 – p. 2

Notável ensaio sobre "Os Lusíadas"

Danilo GOMES

Numa das mais modernas capitais do mundo um estudioso aplica-se a continuado exame e interpretação da mais antiga obra-prima da língua portuguesa. Refiro-me a Luiz Piva, professor de Literatura Portuguesa na Universidade de Brasília, e seus estudos sobre OS LUSÍADAS.

Em edição do Clube de Poesia e Crítica de Brasília acaba de sair o livro *Do Antigo e do Moderno na Épica Camoniana*, que, com ligeiras modificações, é a tese de doutoramento brilhante apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, na disciplina de Camonologia, em 1968, quando integraram a banca examinadora os mestres Sigismundo Spina (na presidência), George Agostinho da Silva, Armando Ronioli, José Cavalcante de Souza e Alfredo Bosi.

Prosseguindo os estudos de Manuel Pires de Almeida, Manuel Severim de Faria, Manuel de Faria e Sousa, Manuel Correia, Hernani Cidade, Epifânio da Silva Dias, Marcos Lourenço, Rebelo Gonçalves e outros eruditos, Luiz Piva apresenta-nos 120 páginas de uma dissertação que seria fastidiosa se a ela o autor não empregasse um estilo moderno, vivaz e condizente com a mais castiça tradição da língua.

Para melhor exposição da matéria, Luiz Piva perfila as seguintes unidades: A Infra-Estrutura de *os Lusíadas*, A Proposição, A Invocação, O Fado, O conflito de Vênus e de Baco, D. Sebastião e a Missão Ecumênica de Portugal. A substanciosa e bem selecionada Bibliografia reflete a dimensão da pesquisa e as longas horas de estudo fecundo.

O grande mérito dessa obra é abrir diante de nós, com base nos enfoques da literatura comparada e na hermenêutica de textos clássicos, um amplo leque para a apreensão da totalidade da épica de Luis Vaz de Camões. Os Ensinamentos da História, da Filosofia, da Lingüística, das Letras Greco-Romanas, da Filologia, são canalizados no sentido de enriquecer a análise, sempre atraentemente erudita, do Mestre, Luiz Piva, que entrega aos leitores uma contribuição notável no campo dos estudos camonianos. Espero que o livro atinja um público vasto.

Nas obras do volume, o poeta e prosador – exímio ensaísta – Cassiano Nunes louva na obra o "conjunto de idéias lúcidas que nos obrigam a pensar e a admirar".

(DANILO GOMES, comentarista literário, reside em Brasília/DF).

1980 – n. 779 – 780 – p. 8

O “Corpus” dos sonetos de Camões

Wilton CARDOSO

Não há quem, familiarizado com as letras portuguesas, não tenha conhecimento dos problemas relacionados com o cânon da poesia lírica de Camões. O Poeta não publicou os seus versos menores – sonetos, odes, canções, elegias, oitavas – e, nisso não fez mais do que seguir um hábito da época, nem deixou, que se conheça, quaisquer cópia autógrafa ou apógrafa, supostamente autorizada, de tudo quanto produziu fora da época, e nisso se diferencia pelo menos de Antônio Ferreira, que deixou preparados os *Poemas Lusitanos*, ou de Sá de Miranda, que copiou ou fez copiar, com retoques e sucessivas variantes de forma, uma boa coleção de cadernos manuscritos. A conseqüência do fato, com um história de roubo ou pilhagem que romanticamente se veio bordando em torno da vida atribulada do autor, foi que, depois de sua morte e ainda a partir do século XVI, os editores tiveram de ir reunindo tudo quanto lhe era esparsamente atribuído nos chamados cancioneiros de mão. Ora, tais repositórios não tinham outra autoridade além de uma vaga atribuição, freqüentemente contraditória, e de um texto inseguro, quase sempre variável e até visivelmente deturpado.

Eis porque as primitivas e magras edições quinhentistas (1595 e 1598), com 65 e 108 sonetos respectivamente, vieram progressivamente encorpando-se até arrebentar, a volta do terceiro centenário da morte do Poeta, no gordo Visconde de Juromenha (1860) e no enxundioso Teófio Braga (1880), que, só nessa espécie poética, levaram a custosa lida a um registro de perto de quatro centenas de composições. Compreende-se que a fama do Poeta inspirasse a faina dos editores, e de certo modo lhes devemos ser gratos por nos terem salvado uma das belas vozes líricas da humanidade. Mas não há como não justificar a tarefa de revisão crítica, com vistas a um texto expurgado e corrigido, que foi a princípio empreendida por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1882), em seguida continuada por seu compatriota Wilhelm Storck (1882-1885) e trazida até nós pelos editores deste século, a exemplo de José Maria Rodrigues, Afonso Lopes Vieira (1932), Álvaro Júlio da Costa Pimpão (1944 e 1953) e Hernani Cidade (1946).

Uma coisa, porém, é certa. A simples questão de autoria, como deslindamento de composições autênticas e apócrifas, rigorosamente impossível no caso de Camões, não esgota o problema da obra lírica do Poeta. Nem se reduz a tão pouco toda a controvérsia da edição crítica, que é o que em última análise se deve propor e que tem na apuração e estabelecimento de um texto o seu propósito extremo. Daí parecer, sob certo aspecto, exagerada a importância da pura e simples atribuição de autoria em que se vem convertendo a hermenêutica do cânon camoniano. Dir-se-á, no entanto, que não se pode apurar o texto de um autor se não se sabe previamente se o texto lhe pertence, e não se terá dito mal. Mas esse ponto, quando existe, é de algum modo correlato ao da fixação canônica do texto, tanto é certo que as edições críticas por **si** se multiplicam e só algumas vezes têm de levar em conta problemas de autenticidade autoral. Mais. Mesmo nos casos em que a matéria existe, e não pode deixar de ser considerada, ela não impede a lição crítica, e é até prudente, se não se têm razões definitivas para excluir um texto, mantê-lo a despeito de naturais reserva. Foi o que fez Dorothee E. Grokenberger, ao tomar a lição de Ferreira como base de sua magnífica edição da *Menina e Moça*: “Juntamos, porém, a continuação de Évora, deixando em aberto a questão dela provir ou não, no todo ou em parte, da mão de Bernardim Ribeiro. No estado atual da investigação, antes que se encontrem documentos concludentes, não cremos haver razão para a excluir do

conjunto da obra". (*História de Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, Lisboa, Livraria Studium Editora, 1947, p. XXX)

A melhor prova, no entanto, de que o trabalho de expurgo não consome o termo da edição crítica está no fato de que a edição de 1932, chamada *crítica* pelos autores, foi a que primeiro empreendeu a tarefa, reduzindo o espólio da edição anterior de Teófilo Braga a praticamente sua metade (exatamente, no caso dos sonetos, minguou de 383 para 197). Todavia, a edição do filólogo José Maria Rodrigues e do poeta Afonso Lopes Vieira, mero arranjo de inspiração subjetiva, é péssima e, com um pouco mais de rigor, se poderia chamar ridícula: a despeito do volumoso expurgo, acolhe simples variantes como peças diferentes ("Quem presumir, Senhora, de louvar-vos" – "Quem, Senhora, presume de louvar-vos"), opta por um chamado *texto corrente* (que nunca existiu e que é, em verdade, o sabidamente retocado por Faria e Souza) e culmina por um pitoresco "Guia de leitura das poesias relativas aos amores de Camões" (farsa convenientemente alindada para justificar a acalentada tese da Infanta).

Ainda há pouco, fiz referência a Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que iniciou em Portugal o trabalho de depuração da lírica camoniana. Seu critério é ainda válido e, todas as condições de publicação da obra do Poeta, o único a que razoavelmente se pode aspirar: deve-se considerar de Camões tudo aquilo que lhe tem sido tradicionalmente atribuído e que não foi até agora, com boas razões, reclamado para outro. Como se vê, trata-se de critério aberto, ou flutuante, em nome do qual não se pode fazer mais do que o que ela severamente praticou – estudar concretamente, nas raízes destes quase quatro séculos de erudição, peça por peça, alijando as que definitivamente se devem alijar, pondo sob reserva aquelas sobre as quais possa incidir a eiva de suspeição e recolhendo, até prova em contrário, aquilo que tem probabilidade de pertencer ao Poeta.

É óbvio que tais princípios não se conformam com as teses genéricas e de certo modo apriorísticas que, com maior ou menor dose de erudição e sensibilidade crítica, têm sido carreadas para o intuito de nelas resumir toda a problemática do cânon lírico camoniano – quer seja o critério estatístico de Jorge de Sena, que não prova mais do que a Estatística sempre provou, quer seja o estilístico de Roger Bismut, só original no ponto em que leva às últimas conseqüências uma idéia de Costa Pimpão destinada a fixar o padrão de linguagem do autor, quer seja o do índice básico de Emanuel Pereira Filho, ultimamente muito propagado entre nós. Na verdade, o que não raro tais critérios, sempre eivados de certo teor de subjetividade, acabam por produzir é a criação de um radicalismo, que a matéria de modo nenhum comporta.

No caso, por exemplo, dos testemunhos históricos, que é naturalmente o que até aqui tem guiado a generalidade dos editores, a questão chega a ser pitoresca. De cerca de quatro centenas de sonetos, a que atingiu o *corpus* na edição final de Teófilo Braga, recolhe Emanuel Pereira Filho, com base, no que chamou testemunho tríplice, percto de dez por cento (rigorosamente 37), um dos quais – "Quem vê, Senhora, claro e manifesto" – já não corresponde ao critério por ele próprio estabelecido, hipótese aliás que nunca afastou. Como em face da publicação dos textos, o estabelecimento de um critério é questão de mais ou de menos, e será sempre aleatória, todo o problema se reduz a maior ou menor rigor e tanto vale um como outro: se se contenta com um testemunho único ou duplo, obviamente se alarga a messe: se se apela para um testemunho mais exigente, pode-se chegar a eliminar comodamente o problema, pois a lírica do Poeta, salva as três composições publicadas em vida do autor, acabará por não existir.

Não participo, pois, o cepticismo do ilustre diretor do Centro Cultural Português, da Fundação Calouste Gulbenkian, de Paris, quando, ao apresentar a recente edição preparada pela professora brasileira Cleonice Serôa da Motta Berardinelli (*Sonetos de Camões*. *Corpus* dos sonetos camonianos. Edição e Notas por... Centre Culturel Portugais, Lisbonne –

Paris/Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1980. XVI + 706 pp. + 11 fls. de "Quadros") nos previne contra o que possa ser a receptividade de ima publicação que teve em mente reproduzir o *corpus* dos sonetos camonianos, a saber, todos os sonetos alguma vez atribuídos ao Poeta. Das três espécies de reação a que se refere o prof. dr. José V. de Pina Martins (a dos que pensam que se deve limitar "ao que é indiscutivelmente de Camões", a dos que continuam a pensar que Manuel de Faria e Sousa foi um falsificador e a dos que "sistematicamente diminuem o esforço alheio"), como se lê à p. XI, obviamente a última terá que ser desprezada. Quanto ao editor das *Rimas Várias* (1685-1689), creio que não se pensou em reabilitá-lo a todo o preço, e é possível que haja demasia no tratamento que, desde o pórtico, lhe dá a presente edição. Com efeito, não é de reabilitação pura e completa que se trata, nem me parece que tenha sido preciso esperar por Jorge de Sena para que fosse revisto o seu processo. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que chegou a lhe dar o título de fabulista-mor da Literatura Portuguesa, e os editores mais recentes, como Hernani Cidade e Costa Pimpão, sem dúvida o mais rigoroso, pois chega ao ponto de sistematicamente recusar acolhida a qualquer texto que tenha em seu favor o seu único testemunho, há muito lhe fizeram justiça naquilo em que a merece, a saber, na extraordinária erudição, no gosto literário, que fez que suas lições continuassem preferidas mesmo depois de sabidamente retocadas, e no devotamento à obra do "seu" Poeta. Creio que a mais ele dificilmente poderá aspirar, e Jorge de Sena não foi multo além de vestir o mesmo julgamento com a ênfase de linguagem que lhe era peculiar. Pelo que toca aos que gostariam de ver publicado apenas o que *é indiscutivelmente* de Camões, também eu os aplaudiria se, nas condições atuais, fossem capazes de executar a tarefa.

Desse modo, a edição do *corpus* dos sonetos camonianos não só se justifica, mas, sob mais de um aspecto, claramente se impõe.

Convêm, no entanto, descartar uma suspeita a que não pode dar curso quem, desconhecendo os trabalhos de Cleonice Berardinelli, apenas tivesse compulsado esta sua edição dos *Sonetos de Camões.* Com efeito, em nenhum lugar, a competente professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro aparece-nos como quem empreende uma viagem regressiva aos tempos do Visconde de Juromenha ou de Teófilo Braga com o fito de nos inculcar um *corpus* camoniano de quatrocentos sonetos que a erudição posterior, por pressupostos aliás tão discutíveis quanto os de seus galhardos predecessores, havia reduzido a menos de quarenta. Ao contrário, precisamente porque a prudência aconselha deixar ao menos por enquanto a questão em aberto e porque fazia falta a recolha de edições e manuscritos inacessíveis, a publicação de todo o *corpus* é um procedimento legitimo, sobretudo, como é o caso, se se registram as variantes ou lições divergentes dos textos e a história de cada um, devidamente recenseada, pode dar um indicio de sua autenticidade ou falsa atribuição. Ora, foi isso o que Cleonice Berardinelli fez exaustivamente, com a competência que todos lhe reconhecem.

A esse respeito, um fato, como o que atrás referi, é esclarecedor e mostra como a tarefa a que se entregou a atual editora, longe de ser a reprodução passiva de tudo o que anteriormente foi atribuído ao Poeta, requer espírito crítico e pode resultar na apresentação de um cânon superior ao de algumas edições expurgadas. É o caso do soneto — "Quem presumir, Senhora, de louvar-vos" —, que tem, na presente edição, o número 150 e que aparece, desde Faria e Sousa, em versão substancialmente diversa daquela que é aqui recolhida. A edição de 1932, dita *crítica*, sem reparar que se trata de variantes de um mesmo poema, acolheu-as a ambas (n.ºs 149 e 150), repetindo um erro que vinha pelo menos desde o tempos do Pe. Tomás José de Aquino. No entanto, Cleonice Berardinelli, que não tinha o propósito de expurgar textos e sim coligir um *corpus*, não resvala no cego engano.

É claro que um trabalho como o de que se encarregou a distinta professora brasileira esbarra em escolhos filológicos que nem sempre podem ser removidos com a simples opção

de um texto básico calcado nas primeiras edições de cada peça. Nesse particular, o texto que oferece, sem pretensão a leitura crítica, pode ser discutido e até contestado. A mim não me agrada, por exemplo, que o soneto nº 129 – "Se grão glória me vem de olhar-te" – tenha sido recolhido, no corpo da edição, segundo a lição estropiadíssima de Domingos Fernandes, só porque é essa a primitiva redação conhecida. Tratando-se, como se sabe, de tradução de um soneto espanhol, atribuído, entre outros, a Sá de Miranda, e como tal incluído por Carolina Michaëlis de Vasconcelos na edição crítica das *Poesias* (Halle, 1885, p. 597) do cantor de Bastos e Célia, parece evidente que os versos do primeiro terceto

Porque amor tão raro sempre fere.
Ó humano tesouro, doce glória,

Correspondentes a um original que diz

I si el amor tan raro se prefiere
Al humana tesoro i dulce gloria,

só se explicam em virtude de má leitura ou erro de cópia de um original em que *se prefere* foi tomado por *sepre fere* e ó, redução da contração *ao* transmudou-se na partícula *ó*.

Mas a isso mesmo pretende a publicação de *corpus*. Era preciso pôr à mão dos estudiosos tudo quanto e como foi atribuído a Camões. Venham agora os críticos e edificadores de cânones supostamente insuperáveis e trabalhem sobre o alicerce constituído: ele aí está – sólido, como pedra de canto.

(WILTON CARDOSO, professor universitário e ensaísta, reside em belo Horizonte/MG)

1982 – n. 799 – p. 4-5

Loucura/repressão da mulher em "Encarnação", "A Doida do Candal" e "O Homem"

Ruth Silviano Brandão LOPES

1. A IDEOLOGIA DA LOUCURA FEMININA

Num artigo sobre a loucura e a mulher, Shoshana Felman (1), em seu livro *La Folie et la Chose Littéraire*, explicita a relação que existe entre loucura feminina e ideologia patriarcal. Resumindo rapidamente sua argumentação, podemos partir do conceito de feminilidade tradicionalmente percebido como um negativo do masculino, uma falta, negativo do positivo, e não uma alteridade, um outro em si. Compreende-se, então, que noções como normalidade ou sanidade estão estreitamente vinculadas ao modelo ideal masculino.

Ilustrando seu raciocínio, Shoshana analisa um conto de Balzac – *Adieu* – especialmente o episódio da personagem Stéphanie, que tornou-se louca afásica depois de perda de seu amante Philippe, ficando incapaz de pronunciar outra palavra além de "adieu". A separação do casal aconteceu na Rússia, durante as guerras do Império, à margem do rio Beresina, e só muito mais tarde Stéphanie é reencontrada por Philippe, que com ajuda de dois outros homens, vai tentar devolver-lhe a razão.

De um lado estaria, então, a razão masculina e, de outro, a "desrazão" feminina. A volta à normalidade estaria basicamente relacionada com o "re-conhecimento" do referente masculino. No momento em que Stéphanie fosse capaz de reconhecer e nomear Philippe, ela estaria curada, como se só o espelho masculino refletido no caos psíquico da heroína viesse lhe trazer a luz da razão. Loucura, então, está para não-coincidência com o narcisismo masculino.

Nosso objetivo principal é, através de *Encarnação* (2) de Jose de Alencar; *A Doida do Candal* (3) de Camilo Castelo Branco e *O Homem* (4) de Aluísio de Azevedo, delinear como na narrativa literária do século XIX a personagem feminina ocupa um espaço de exclusão, dependendo da forma como ela se coloca diante do espelho masculino: como reduplicação de sua imagem ou insistência da presença feminina. No primeiro caso, há o espaço da ordem, da sanidade, do bom senso; no segundo, o da loucura.

2. O ELOGIO DA LOUCURA

A escolha de *Encarnação* como objeto de estudo explica-se pela presença de sua personagem principal, Amália, tratada na narrativa como uma heroína do amor, capaz de sublimes renúncias para conquistar e perpetuar o amor de Hermano.

Encarnação é a história dessa personagem que pelo amor do marido perde sua própria identidade, interiorizando lentamente em si própria a imagem de Julieta, primeira mulher de Hermano, por sua vez também reflexo de um ideal de uma fantasia, de uma ilusão de feminilidade.

Todo o processo de conquista feito por Amália vai implicar sua transformação em Julieta através de um jogo histriônico, mimético, de gestos, roupas, penteados e hábitos de Julieta até que Hermano, confundido as duas mulheres numa só imagem, acaba por apaixonar-se por Amália e realizar-se no imaginário desse amor mítico de conjunção total.

Não se questiona em *Encarnação* a loucura de Amália, sua cabal alienação no espelho turvo do egoísmo de Hermano, esse Narciso com os olhos para sempre fixos no seu próprio reflexo. O que Alencar realiza, sem nomear, sem mesmo ter consciência, é o elogio da loucura feminina, negando-a como tal.

Esse romance revela – exemplarmente – o lugar da personagem feminina na literatura brasileira tradicional: discurso de masculino, repetição e eco a construção da heroína alicerçando-se na morte de sua identidade.

3. ESPELHOS PARTIDOS

À Amália – protótipo da submissão a um modelo patriarcal – aquela que teve sucesso na sua loucura, conquistando um espaço de inclusão no palco social, opõe-se Magdá, o reverso da medalha, negativo da feminilidade ideal. Recusando os modelos instituídos, perdeu seu espaço espetacular e erigiu-se em modelo da loucura feminina. Se Amália endossa, legítima e reduplica o narcisismo de Hermano, Magdá quebra o espelho de seu pai, fere seu valor de homem, na medida em que se recusa a realizar suas expectativas.

À Magdá, perdido o noivo-irmão, se lhe impuseram noivos-cópias simulacros, imagens degradadas de Fernando. Através desse jogo de substituições grotescas, o narrador zomba do mecanismo social, desse teatro de marionetes. Magdá recusa o jogo, rejeita o palco, a peça e os atores que contracenariam com ela. Recusando o titeriteiro e o papel de títere, ao qual Amália se submeteu, Magdá deixa-se marcar pelos sintomas da loucura, inscrevendo em seu próprio corpo a dor da perda, num espaço para sempre vazio de um desejo sem objeto.

Como Magdá, a doida do Candal deixa estilhaçar seu espelho interno, onde, ausente a imagem de Marcos Freire, apaga-se o reflexo de sua razão.

Se Magdá, pelas portas da loucura, entre em sua Ilha do Segredo, espaço edênico e onírico onde se realizam seus desejos; Maria, pelas mesmas portas sai do seu éden do Candal. No sonho, Magdá constrói um mundo formado de pares e gera seu filho que acaba se realizando a réplica de Fernando. No Candal, Maria também gera seu filho e com ele nos braços, é a replica da Virgem Maria, a máxima representação materna do mundo cristão.

Se Maria de Nazaré realizou-se de alguma forma no seu mundo paradisíaco, quando morre Maços Freire, ela nada para substituir o objeto perdido, perdendo-se na escuridão de sua loucura. Magdá, a que nada teve e nada realizou, produz no lugar do sonho os objetos de seu desejo, num deslocamento de significantes, que cada vez mais se aproximam da imagem original de Fernando, objeto interdito de seu amor.

Nos dois textos, a maternidade é o atributo máximo da feminilidade, realizado ou no sonho ou na realidade. Para Marcos Freire, Maria só contava como mãe de seu filho, por sua vez seu próprio retrato, lugar de suas expectativas.

Maria, louca, desconhece o filho: ela é a mãe do filho de Marcos, o que é a garantia de sua identidade. Se falta o pai do seu filho, perde ela a condição de mãe, condição que lhe é dada pela presença onipotente do pai, agora ausente. Torna-se ela, então, sombra de uma ausência.

Da mesma forma que no conto de Balzac, *Adieu*, procura-se a cura de Stéphanie pelo "re-conhecimento" de Philippe; *A Doida do Candal,* procura-se a cura de Maria pelo reconhecimento do filho, réplica do pai, ou pela lembrança do próprio pai. Ausente Marcos, Maria perde a feminilidade expressa na maternidade, tal como Stéphanie que também é a negação de uma feminilidade só reconhecida pela mediação masculina. Como diz Shoshana Felman, a cura de Stéphanie está na razão de Philippe. A recuperação da razão deverá se processar por um ato de reconhecimento do amante. Nesse caso, por "reconhecimento" subtende-se também aceitação, acatamento de uma lei, de uma ordem.

Como em *Adieu*, a cura de Maria deve-se processar pela reconstituição das imagens da perda. Apresentando-lhe inúmeras vezes o filho e o retrato de Marcos, espera-se que ela, através dessas mediações, recupere a razão, o que vai coincidir com sua morte, tal como a de Stéphanie. Maria, como Stéphanie, deve morrer enquanto outro desvio do reflexo masculino: ocorrendo a morte real dessas personagens, morrem elas também como loucas. Enfim, a loucura como alteridade é excluída e a não-loucura se define pelo reconhecimento do modelo masculino.

Magdá, também, acaba perdendo-se no espelho onírico de imagens alucinadas, até a dissipação total de sua consciência, encontrando outra forma de morte na internação no hospício. Magdá é sombra como na canção de Luís, onde o homem é o sol e a mulher é sombra:

"Tu a amar-me e eu a amar-te;
Não sei qual será mais firme!
Eu como sol a buscar-te;
Tu como sombra a fugir-me"

Apagando-se o sol, com a morte real de Luís, ela é sombra de sombra, pois nenhuma luminosidade irradia dela mesma. Maria de Nazaré, perdido Marcos, perde toda a luminosidade de sua beleza, provocando o espanto e o medo de seu próprio filho. À perda da luminosidade dessa beleza corresponde a perda da luz de sua razão.

Ora, já sabemos que a razão está do lado masculino, com aí está o poder da palavra instauradora de toda uma ordem hierarquizada. A mulher sozinha é uma mulher "singular", carente da proteção masculina, sem a qual ela se anula, restando-lhe aceitar a proteção/denominação dos homens, único antídoto para sua loucura.

4. O ESPAÇO DA RAZÃO

Em *A Doida do Candal,* do lado masculino, estão a coragem, a virtude, a força, sinônimos de sua razão; do feminino, a submissão a doçura, e dependência. Esse é o espaço de sua identidade que só se concretiza sob a tutela de um protetor. Também em *O Homem*, opondo-se à loucura de Magdá encontra-se a razão masculina realizada no saber do dr. Lobão e na proteção do comendador. Antes de adoecer, Magdá aceita que Fernando ocupe um lugar de professor. Só no sonho, ela se torna a guia intelectual de Luís – duplo de Fernando – depois de ser iniciada por ele no espaço do erotismo. Só com Luís, no sonho, Magdá transgride os interditos da lei do PAI e realiza-se como sujeito e como individualidade. Por transgredir na vida real, os preceitos sociais negando-se ao casamento, ela entrega-se à loucura. Maria de Nazaré na vida real, também transgride os intermédios sociais, unindo-se, fora do casamento, a um homem de outra condição social.

Em *A Doida do Candal* , há "confidência de desgostos", entre Lúcia e Marcos o que é o preenchimento do vazio interior através de palavras. Marcos é aquele que consola, paternalistamente, substituindo com seu discurso o amor que nega à prima, "santa e mártir do amor" (ADC, p. 23). Entre Marcos e Maria não há esse tipo de troca através de palavras, por incapacidade de Maria, que "carecia de lustre e polimento intelectual em que seu amado espelhasse imagem e idéias de esfera superior ao trato comum" (ADC, p. 28). Com Lúcia, a relação é possível, pois não havendo desnível social é ela uma boa receptora do discurso do primo, o que a torna superior a Maria, puro afeto e doação.

Como o Hermano de *Encarnação,* que se orgulhava de ter aprimorado intelectualmente sua primeira mulher, Marcos é o que detêm o saber e a luz intelectual. Cabe a eles refletir essa luminosidade intelectual masculina sobre a intuição feminina, segundo os

antigos mitos que atribuem ao masculino a intelectualidade e a razão; ao feminino, a intuição e as forças terrestres do inconsciente caótico. De um lado, o sol masculino; de outro, a terra feminina; de um lado, o principio *yang* ativo; o *ying*, passivo.

Ao discurso racional de Marcos Freire, opõe-se as lágrimas de Maria: "Não tinha outros recursos a eloqüência da sentida moça" (ADC, p. 24). As lágrimas são a retórica de Maria, como mais tarde sua linguagem vai ser a da loucura. Assim também Magdá, não tendo palavras para verbalizar sua perda, procura expressá-la por deslocamento através do discurso místico ou o da autonegação, antes que seu corpo se cubra com os sintomas da loucura, outra forma de linguagem: a linguagem dos que detêm o poder da palavra.

5. CONCLUSÃO

Nos textos analisados, o que se pode perceber é um jogo de espelhos onde à personagem feminina cabem duas soluções: ou refletir a imagem masculina, metonímia e metáfora de uma ideologia opressora, ou perder-se no vazio da loucura e da marginalização. O discurso feminino é, então, ou pura repetição ou uma falha, produtora da desordem e da desrazão.

Encarnação, A Doida do Candal e O Homem são variações de um mesmo tema: a alienação feminina que as narrativas teatralizam no palco dos textos. A diferença é como se apresenta o espetáculo. Em *Encarnação*, elogio da submissão; em *A Doida do Candal,* eliminação das diferenças e perpetuação do saber masculino; em *O Homem,* crítica demolidora de uma sociedade doente da qual Magdá é sintoma e bode expiatório.

BIBLIOGRAFIA

(1) FELMAN, Shoshana. *La Folie et la Chose Littérarie.* Paris, Ed. du Seuil, 1978.

(2) CASTELO BRANCO, Camilo. *A Doida do Candal.* Lisboa, Parceria Antônio Maria Pereira, 1945.

(3) AZEVEDO, Aluísio. *O Homem.* SP, Martins, 1959.

(4) ALENCAR, Jose de. *Encarnação.* RJ, In: -. *Ficção Completa e outros escritos*. Aguilar, 1965.

DEBATEDOR: WANDER MELO MIRANDA

Inicialmente, Ruth, gostaria de tornar público o meu apreço pelo seu trabalho intelectual, do qual este "Loucura/repressão da mulher em *Encarnação, A Doida do Candal* e *O Homem*" é um dos exemplos mais significativos e maduros. Nele, você dá andamento aos seus estudos sobre a personagem feminina na literatura brasileira, alargando-os, agora, pela inclusão da literatura portuguesa no seu campo de preocupações. Não nos resta senão esperar que você amplie cada vez mais sua original, e necessária, reflexão sobre o espaço da mulher no discurso literário/critico brasileiro/português.

Outro ponto importante que merece ser ressaltado é o modo como você trabalha com os conceitos teóricos que servem de suporte à analise. Utilizando recursos provenientes da Psicanálise de linha freudiana, em nenhum momento você força o *texto* ficcional ao teórico, e vice-versa. Nota-se, ao contrário, em seu trabalho, a feliz e difícil união entre rigor na manipulação teórica e sensibilidade no trato do texto ficcional.

Como se vê, eu não tenho nenhuma contestação a fazer ao seu texto, mas apenas algumas observações que visam possibilitar maior desenvolvimento de algumas questões a meu ver, importantes.

(1) Você afirma que, em *O Homem*, "Magdá Transgride os interditos da lei do PAI e realiza-se como sujeito como individualidade" e que, "no sonho, Magdá constrói um mundo formado de pares e gera seu filho que acaba se revelando a réplica de Fernando". Pelo fato de Magdá realizar, no sonho dos atributos máximos da feminilidade – a maternidade – e pelo fato dela se colocar como a Terra e Luís como o sol, não estaria Magdá apenas revivendo de modo alucinado a visão que delega à mulher o *ying*, passivo, e o *yang*, ativo, ao homem? Em outras palavras, a realização alucinada do interdito, no sonho, por Magdá, não seria tão somente uma imagem virtual das tensões do real, impedindo-a, assim, de, mesmo em sonho, realizar-se como sujeito e individualidade? Por outro lado, a loucura de Magdá não seria principalmente, o resultado da onipotência repressora do interdito? Nesse caso, é cabível considerar a loucura de Magdá não como afirmação da sua identidade, mas como a negativa mais radical dessa entidade? Gostaria de lembrar que em um momento significativo da narrativa Magdá diante do espelho nega, repudia sua imagem nele refletida, pois esta se opõe à dos seus sonhos. Essa tensão jamais resolvida entre duas imagens inconciliáveis não levaria Magdá a perda da identidade e, portanto, sua confusão de imagens, toda individualidade é abolida?

(2) Ainda a respeito de *O Homem*, o embaralhamento dos códigos sexual e religioso por Magdá na erotização do amor a Cristo que resulta na aproximação do êxtase místico ao êxtase sexual, não levaria a vivência do sexo, mesmo alucinada, à morte? Lembremo-nos que, em um dos sonhos de Magdá, o gozo sexual é chamado de "coma venéreo". Em suma, como em *O Homem* erotismo e morte se relacionam?

(3) Como você veria a possibilidade de desenvolvimento da problemática do remorso e da culpa em relação à vivência da sensualidade, que real, como em Sor Margarida de *A Doida do Candal*, quer onírica, como em Magdá de *O Homem*? A autoflagelação de Sor Margarida pode ser tomada como o termo de união entre êxtase místico e êxtase sexual?

(4) Em *A Doida do Candal*, Lúcia, em certa passagem da narrativa, aceita casar-se com o Major Osório, por ver nele representados, conjuntamente, o pai, o esposo e o irmão ideal. Quais as diferenças e semelhanças da função dessa trindade máxima da repressão masculina em relação a Lúcia, Amália e Magdá?

(5) No final do seu trabalho, você considera Magdá como sintoma e bode expiatório de uma sociedade doente. Nesse caso, Amália, de *Encarnação*, e Maria de Nazaré, de *A Doida do Candal*, não poderiam também ser consideradas bode expiatório, a partir das colocações de Girard em *La Violence et le Sacré*?

RESPOSTAS DE RUTH SILVIANO BRANDÃO LOPES

Wander, é um prazer e um desafio tê-lo como debatedor deste trabalho, pois nossos caminhos na crítica literária já se cruzaram outras vezes, principalmente por ocasiões da defesa de sua belíssima dissertação de Mestrado sobre *A Menina Morta* de Cornélio Pena, uma das análises mais primorosas que conheço de um texto ficcional.

Como nosso tempo é curto, tentarei responder de forma breve às suas questões.

(1) Magdá transgride a Lei do Pai *apenas* em sonho que é como você sabe, o espaço privilegiado da realização do desejo.

Como autora de seu texto onírico, ela o constrói escrevendo-o e inscrevendo-se como sujeito do discurso de seu desejo. A partir de certo momento, a personagem acaba invertendo, no sonho, as funções ativo/passivo, quando se torna guia de Luís, afirmando-se de forma cada vez mais onipotente, mesmo em relação à maternidade. Como você bem afirma não há um

espaço de conciliação entre a imagem onírica e a real, pois, se assim acontecesse, Magdá não teria submetido na loucura, que é, para mim, também sintoma de uma sociedade em que se nota uma cisão radical entre as máscaras sócias e os desejos individuais, configurando-se então como um espaço alienante.

(2) Sua observação quanto a erotismo e morte, segundo o pensamento de Georges Bataille, é bastante pertinente e eu não explorarei esse tema, como seria de se desejar: logicamente o desejo de conjunção total de ausência do descontínuo, estão presentes no erotismo, na morte e também na loucura, na medida em que seria aí o lugar da alienação total, como o é o do amor narcísico espetacular, onde os pares se perdem na "confusão" dos duplos.

(3) A culpa está ligada à ruptura, à transgressão de um interdito. A culpa feminina se revela, nos três romances, exatamente por transgressões no campo da sexualidade, com as quais as personagens não conseguem conviver, desviando, então, a realização do desejo para o espaço da loucura ou do misticismo.

(4) A trindade masculina é opressiva para todas as personagens. No caso de Lúcia e Amália, houve submissão ao modelo patriarcal, quando elas aceitaram ser a imagem refletida no espelho das expectativas masculinas, o que não ocorre com Magdá, que, não aceitando os pretendentes escolhidos pelo Comendador, acaba despedaçando "todo o seu valor de homem e todos as forças de seu coração de pai" (*OH*, p.32).

(5) A partir do momento em que o leitor-analista se coloca como crítico da sociedade patriarcal – onde não há espaço para o discurso feminino, exceto se ele for reduplicador do masculino – percebe-se que as personagens são vitimas expiatórias da violência social, sempre ligada ao erotismo.

(RUTH SILVIANO BRANDÃO LOPES é Mestre em Literatura Brasileira pela faculdade de Letras da UFMG, onde leciona. WANDER MELO MIRANDA é Mestre em literatura Brasileira pela Faculdade de Letras da UFMG, onde leciona Literatura Italiana)

1982 – n. 799 – p. 6-8

O HERÓI ROMÂNTICO – REBELDIA E SUBMISSÃO

I – Introdução

Lélia Parreira DUARTE

Estudos comparados de literatura, na acepção de Prawer, básica para este trabalho e para toda a organização deste Ciclo de Estudos, supõem confrontos entre literaturas de línguas diferentes ou de contextos nacionais/culturais distintos.

O início dos estudos comparados de literatura coincide com o advento do Romantismo, época em que a literatura começa a preocupar-se, sistematicamente, com aspectos que seriam específicos da Sociologia e da Antropologia. Uma decorrência natural desse fato é ser o aspecto mítico o mais importante suporte literário do Romantismo.

"O herói romântico – rebeldia e submissão" estuda, em obras significativas da Literatura Portuguesa e Brasileira, um dos mais importantes mitos tratados pelo Romantismo – o do herói -, o mais comum e mais conhecido mito do mundo, segundo Jung. A análise proposta é, portanto, essencialmente mítica e conseqüência ideológica, na medida em que se pretendem verificar as implicações do mito no plano do poder.

Este trabalho é conseqüência de uma pesquisa realizada com alunos do curso de graduação em Letras, tendo cada um deles escolhido a obra/objeto da pesquisa. A condenação do resultado apresenta-se aqui em cada item de ensaio, seguindo-se uma conclusão, que pretende levantar pontos de semelhança e divergência entre as obras de Literatura Portuguesa e Brasileira estudadas.

II – Carlos, de "Viagens na Minha Terra" (1)

César Augusto Perillo FERNANDES

1. *A obra: narrativa de viagem e novela*

Viagens na Minha Terra, de Almeida Garrett, é uma narrativa da viagem de Lisboa a Santarém, feita pelo autor em 1483. Na seqüência narrativa, além de várias digressões que tratam dos mais diversos temas do Portugal de então é inserida uma novela, ao gosto das leitoras de folhetins: "... uma história simples e singela, sinceramente e sem pretensão". (p. 64). Nesta novela, em meio a uma complicada trama familiar, vamos ter dois pontos principais de interesse: Frei Diniz e Carlos, pai e filho. No velho vamos ter representada a luta pela conservação de antigos valores, e na pessoa do rapaz o desejo e a busca de renovação. Nessa dicotomia, vemos recriada a situação de Portugal na primeira metade do oitocentos. Garrett descreve o conflito e choque de gerações que tanto dominava o espírito português. Como este par antitético o Autor mostra a assimilação de novos valores e a conservação de antigos, num mesmo país, num mesmo tempo. A aristocracia e o povo, outra antítese, também são comuns nesta obra do Autor: eles são "... os dois pólos do gosto literário de Garrett, numa dicotomia cultural em que não há lugar para a burguesia", segundo José Augusto França (2). O que observamos nas *Viagens* é uma posição a favor do povo: "... o povo está são, os corruptos somos nós os que cuidamos saber e ignoramos tudo" (p. 255).

2. *O Herói Mítico e Romântico*

Carlos é a personagem principal do romance, na perspectiva do herói mítico e romântico. Ele se caracteriza como aquele que busca fugir à banalidade da vida, seja no estudo, na guerra ou no amor. Amou Georgina, a inglesa, porque ela "... era nobre, rica, admirada, ocupava uma alta posição no mundo... e tudo lhe sacrificara a ele exilado, desconhecido". (p. 141). Essa amada representava a glória, a imortalidade, tão buscada pelo herói. Na guerra ele se destaca e torna-se comandante, talvez com o desejo de desempenhar a função de "salvar o mundo, renová-lo, inaugurar uma nova etapa" (3). Carlos, quando luta ao lado dos liberais, busca a renovação e justiça para a sua nação, instaurando uma nova ordem constitucional. A seqüência mítica nascimento-morte-renascimento do herói, descrita por Sellier, faz-se presente na novela, seja através de exílio, de fuga e retorno à casa de sua família ou de afastamento voluntário. Joaninha, "a figura mais lírica do renascimento português". (4), funciona como um ser sagrado, interdito, no livro. A sua pessoa, assim como a casa onde morava em Santarém, devia ser respeitada pelas tropas em combate. Esse espaço era neutro, "entre uns e outros por tácita convenção parecia estipulado que aquela suave e Angélica figura pudesse andar livremente no meio das armas inimigas". (p. 123)

Como o herói romântico, Carlos é um descontente com o mundo que o cerca. Em várias situações demonstra a sua inquietude e instabilidade. Seu amor tem como objeto sucessivas mulheres, no que ele difere, por exemplo, de Eurico e Egas Moniz, personagens de Herculano cujos amores são exclusivos: Hermengarda e Dulce, respectivamente.

O tipo de narrativa mais propício à formação do mito é a epopéia. Ao associar sua viagem à *Odisséia* de Homero, Garrett facilita a criação do mito dentro da novela e, talvez, dentro da própria narrativa da viagem, na utilização de sua pessoa como personagem principal:

"Como hei-de eu então, eu que nesta grave Odisséia das minhas viagens tenho de inserir o mais interessante e misterioso episódio de amor que ainda foi contado ou cantado..." (p. 67).

3. *Rebeldia e Submissão do Herói*

A rebeldia do herói pode ser encontrada em três aspectos de sua personalidade: sua insatisfação perante o mundo e as ordens estabelecidas pela sociedade; os seus feitos na guerra, a favor da causa liberal; sua revolta contra a família. Mas, "desiludido consigo, mentiroso por fatalidade, ser ambíguo por maldição, Carlos dá-se por vencido". (5) Aí vamos ter o herói submisso.

Depois de tanto lutar por uma causa que julgava justa, desengana-se de tudo e torna-se um barão capitalista. No capítulo XIII, Garrett já havia se referido aos barões como os substitutos dos frades na sociedade portuguesa:

"O frade era, até certo ponto, o Dom Quixote da sociedade velha.

O barão é, em quase todos os pontos, o Sancho Pança da Sociedade nova. Menos na graça..." (p. 80).

Na dicotomia Dom Quixote/Sancho Pança estão representados, respectivamente os valores espirituais e materiais do homem. O autor ridiculariza ao máximo a figura do barão, usando palavras pejorativas ao descrever sua figura:

"... o barão é o mais desgracioso e estúpido animal da criação".

"... é *zebrado* de riscas monárquico-democráticas por todo o pêlo. Este é o barão verdadeiro e puro sangue..." (p. 80).

"O barão mordeu no frade, devorou-o... e escouceou-nos a nós depois". (p. 81).

Pois bem. Carlos torna-se barão. Pela lógica de Garrett, é um sucessor dos frades. E seu pai, Frei Diniz, não era um frade? Os frades foram criticados como a parte negativa de uma passada sociedade monárquico-adbolutista, assim como os barões o são da nova sociedade constitucional. Carlos barão é, então, um submisso. Depois de lutar contra o sistema, submete-se a ele e enriquece à custa da venda dos bens nacionais, após a revolução.

O personagem em foco, herói romântico, enquanto *rebelde* simbolizaria os anseios de uma geração que lutou por valores novos e mais justos para seu povo. Entretanto, seria *submisso*, uma vez que, após a tomada do poder, recaiu nos mesmos erros que combatera, fazendo uma revolução que, na verdade, conservou os mesmos valores de um tempo ultrapassado.

III – Egas Moniz Coelho

Paulo Roberto Escudero ANGELINI

Esta análise do romance *O Bobo*, de Alexandre Herculano (6), não tem a pretensão de ir além do levantamento de algumas questões em torno do herói romântico e de suas relações com o universo mítico, discutir a rebeldia ou submissão do herói, sua função preservadora ou transformadora das relações sociais.

Mito é a história verdadeira que fornece modelos para a conduta humana, conferindo significado à existência (7).

Segundo Phillippe Selliter, o herói é aquele que tem pais ilustres, de natureza divina ou, pelo menos, são reflexos da divindade: reis, príncipes, seres próximos de Deus. Egas Moniz Coelho era primo do ancião Egas Moniz Coelho era primo do ancião Egas moniz, senhor de Cresconhe e Rezende. Era de linhagem de Riba de Douro, ou seja, sua ascendência era comprovadamente aristocrática.

A maneira mais freqüente pela qual o herói se revela ao mundo é na vitória contra o monstro, que pode vir representado por um multidão de inimigos: Egas entra no Castelo de Guimarães que está em pé de guerra com cerca de mil homens prontos para atacar ao primeiro sinal de soldados do Infante. O Castelo está sob as ordens de Garcia Bermudes, um notável guerreiro que odiava Egas e recebia ordens do Conde de Trava, outro inimigo do nosso herói. Só pelo modo de falar o Conde amedronta Egas; apesar de suas características de ser semidivino, o herói é romântico, portanto, um ser contraditório. Ao vencer o nobre Garcia Bermudes, o herói venceu também a batalha, ou pelo menos, deu-lhe rumo final. A força, o ódio e a fúria de Garcia Bermudes podem associá-lo ao monstro.

1. *Solaridade do Herói*

O herói é um ser divino, luminoso, brilhante. Assemelha-se ao astro maior: o sol. Neste romance de Alexandre Herculano, Egas é esse herói. Às suas manifestações heróicas corresponde sempre o aparecimento, da palavra sol escrita com letra maiúscula, evidenciando as relações do herói com uma "entidade".

Na primeira vez em que Egas aparece, quando volta da Palestina, está coberto com um zarame (um capuz): sua aparição é feita ao redor de uma fogueira. Deste momento em diante, as relações do herói com a luminosidade aumentam à proporção do seu envolvimento na história. O bufão do Castelo de Guimarães (o bobo – que dá nome ao livro) é o primeiro a chamar a atenção para o ciclo desenvolvido pelo sol, que vai do seu nascimento à morte (aparentemente) e renascimento.

Também a seqüência mítica do herói é ritmada pela alternância nascimento/morte/renascimento e o nascimento do herói é, muitas vezes, precedido de

oráculos e sonhos (8). Na obra analisada, o bobo é aquele que desvela ou presente o nascimento do herói. A cantiga que o bufão canta para o sol tem lugar no fim do capítulo VII é exatamente aquele em que aparece Egas. O bobo canta para o sol (herói) uma trova, diferenciando-o dos mortais, isto é, indicando a sua imortalidade. E Egas se manifesta cada vez mais brilhante, através de nascimentos sucessivos. Depois da ida à Palestina, que representa uma morte, ele não pode se expor totalmente ao conhecimento de todos; por isso mostra-se primeiramente ao frei e ao Lidador, não sem uma razão: os amigos do nosso herói possuem também pendores heróicos, além de características míticas (traços solares, por exemplo).

Egas age de acordo com o binômio claro/escuro: quando é noite, o herói se esconde; quando é dia, o herói aparece. Quando o sol nasce, nasce também o herói. A saída do escuro para o claro mostra como ele obedece ao ciclo solar nascimento/morte/renascimento.

A morte aparente de Egas acontece sob formas diferentes: ou o herói está viajando, ou está escondido, ou o narrador se esquece dele, desviando a visão da narrativa para outro ponto, ou o herói está preso. Neste último caso temos um exemplo elucidativo:

"*O Sol inclinava-se para o poente. Os seus raios dourados roçando pela borda do fosso vinham, através de uma das troneiras, pintar um pequeno circulo avermelhado no pavimento da masmorra aos pés do preso, em cujo rosto batia a claridade pálida refrangida da lajem branca. A luz do dia, ao desaparecer, como se dobrava para afagar e beijar o desgraçado, que talvez não a tornaria a ver. Dir-se-ia que os raios do Sol se prendiam aos cabelos louros do mancebo onde folgavam cintilando trêmulos, e que pediam àqueles olhos mortais e meio cerrados o último olhar de saudade com que o homem costuma despedir-se do astro esplêndido, quando ele vai mergulhando na extremidade do horizonte*". (p. 196)

Até este momento, a palavra sol é escrita com letra maiúscula. No momento em que o herói está na prisão e percebe que a morte vem ao seu encontro, desespera-se. À sua consciência de mortalidade corresponde um sol escrito com letra minúscula. No entanto, ao primeiro sinal de liberdade e de possibilidade de Egas lutar num campo de batalha, o sol já nasce novamente com maiúscula.

E realmente o sol ilumina o campo de batalha. A vingança e o amor (sentimentos que aparentemente norteavam a trajetória heróica de Egas) são maiores que a amizade, e o nosso herói deixa de combater ao lado do Infante para matar Garcia Bermudes. Este movimento do herói é registrado pela posição do sol: é exatamente meio-dia. Depois de ter matado Garcia, Egas define a sorte da batalha – os guerreiros fogem ao ver seu líder morto. O herói chegou ao ápice de sua solaridade e o sol passa a descrever uma trajetória descendente.

No momento em que Egas entra a vida monástica, ainda a luminosidade o acompanha:

"O altar-mor iluminou-se de súbito: (...) o cavaleiro entrou e no meio de duas fileiras de frades, aproximou-se do altar" (p. 229).

2. *Rebeldia e Submissão do Herói*

O herói é um elemento que se impõe pela força ou, nas palavras de Vítor Manuel, "(...) um rebelde que se ergue altivo e desdenhoso contra as leis" (9). O herói é aquele que inaugura uma nova etapa, o portador de uma mensagem de cunho rebelde. Essa rebeldia, no caso de Egas, fica evidente quando o herói se une ao Infante Dom Henrique, considerado uma ameaça ao poder constituído.

O heroísmo se justifica por um desejo de imortalidade. Egas foi para a Palestina obter "glória" e dizia lutar para ser digno de Dulce. Quando, porém, é preso no Castelo de Guimarães e fica sabendo que Dulce já havia se casado, aceita o conselho do bobo que o

convence a lutar "(...) por uma grande idéia (...) por um destino a cumprir (....) um nobre feito a prosseguir". O herói é convencido pelo bobo a ser, mais uma vez, rebelde, isto é, a lutar pela imortalidade.

O heroísmo nada mais é do que uma manifestação narcísica. "Este narcisismo é que faz os homens nas guerras marcharem contra o fogo à queima-roupa (...) (o homem) se sente um imortal" (20). Assim, quando Egas, com apenas seis cavaleiros, entra num castelo de mil inimigos, acreditava que estava fazendo algo verdadeiramente heróico, supremo e significativo.

Egas é, porém, um submisso ao não aceitar Dulce como esposa. Vejamos porque. O Conde de Trava (que estava no lugar do Pai de Dulce) proibiu a união fazendo a moça casar-se com Garcia Bermudes. Este interdito, Egas não podia quebrar. Se aceitasse Dulce, a mentalidade do sistema, os valores de constituição da família estariam em jogo. Há, então, uma luta entre o herói e a sociedade. Esta não lhe oferece condições de existência. Apesar de ter conseguido provar seu valor, Egas tem que morrer para cessar o desajustamento, e o amor com Dulce vai se realizar num outro espaço, isto é, no céu.

A impossibilidade de se unir a Dulce na terra canaliza a violência de Egas, que se dá em quatro momentos: 1 – mata Garcia Bermudes; 2 – violenta Dulce verbalmente; 3 – entra para um convento; 4 – deixa-se morrer.

Segundo René Girard, "(...) o sacrifício polariza sobre a vítima os germes da dissensão espalhados evitando que, numa reação em cadeia, o sistema desmorone" (11). Matar Garcia e Dulce e entrar para um convento não mudaria as normas sociais; deixar-se morrer pode ser um ato rebelde por ir contra um instinto de sobrevivência, mas, na medida em que esta violência gera uma vítima sacrificável cuja morte não muda as leis, é uma submissão a essas leis, por não mudá-las. Há um processo de substituição do objeto da violência que chega ao fim com a morte do próprio Egas.

O romance torna-se, então, um tipo de reforço da ideologia dominante, uma forma de moralização. O fato de Egas aceitar as regras do jogo não fazendo perguntas proibidas ou questionando o sistema social e morrendo em vez de lutar para modificar estas leis, torna-o um mito. Este é aproveitado para veicular valores sociais, reforçando a ideologia dominante na medida em que o narrador preferiu fazer seu personagem morrer em vez de lutar, submeter-se em vez de rebelar-se. E mais: à proporção que o mito vem escorado por uma base histórica verdadeira e inquestionável, torna-se ele (mito) também verdadeiro e inquestionável; se contra fatos históricos não há argumentos, o mito que vem embrulhado nestes fatos também é inexpugnável a qualquer argumento.

IV – Maria da Glória / Lúcia, de "Lucíola" (12)

Vera Lúcia da Silva Sales FERREIRA

Lucíola "é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos". Essa dicotomia LUZ/TREVA sugere, já a partir do título do romance, a ambigüidade da heroína, em conseqüência, principalmente, de ser Paulo, o narrador-personagem, uma espécie de juiz. Dono da palavra, representa ele a voz dos preceitos sociais, deixando claro o maniqueísmo na obra: o *BEM* é tudo que não contraria a ordem social, imposta pelo dominador; o *MAL* é tudo que ameaça ou extrapola essa ordem.

A partir desse foco narrativo, podemos dizer que existem, na obra em estudo, dois planos distintos: 1 – o plano sagrado, onde não há violação das leis sociais – representado pela estrutura familiar; 2 – o plano profano, onde há transgressão dessas leis – representado pela prostituição.

A heroína passa por três momentos distintos: o primeiro ocorre no espaço sagrado; o segundo, no plano da prostituição, portanto em ambiente profano; e o terceiro é a retomada do espaço sagrado, onde ela vive sua apoteose.

1. *Espaço Sagrado*

O herói caracteriza-se, basicamente, por sua capacidade de sobrepor-se às dificuldades.

A dificuldade inicial de Maria da Glória, primeiro nome da heroína, é vencer o monstro representado pela fome e pela doença. Ainda criança, ela é a salvadora, a provedora das necessidades de sua família, atacada pela febre amarela. Para vencer tal obstáculo, a heroína sacrifica sua virgindade. Dissemos "sacrifica", porque, para a sociedade patriarcal, a virgindade é imprescindível. É ela que determina a pureza, o pudor e a dignidade no contexto feminino. A mulher só pode perdê-la quando passa por um ritual: o matrimônio. Por transgredir as leis sociais, Maria da Glória é expulsa do contexto familiar e transforma-se em Lucíola, uma prostituta.

2. *O Espaço Profano*

Quando Maria da Glória se transforma em prostituta, sente a necessidade de morrer para a família. Por isso, numa substituição, adota o nome de Lúcia, uma amiga que acabara de falecer.

Essa troca de nomes indica a primeira morte – aparente – da heroína, que, assim, se resguarda, pois somente seu corpo é usado por essa nova mulher que surge.

Lúcia vence nesse novo espaço, onde não se submete a ninguém. Quando conhece o amor, entretanto, é novamente sacrificada: o amor lhe é interdito, já que não possui virgindade.

Assim, ela é obrigada a abdicar de seu poder, passando de dominadora a dominada. Na sua própria expressão, Paulo "torna-se seu dono e senhor" (p. 59). Da figura dominadora surge uma mulher submissa que repudia seu passado. Pois isso, gradativamente vai recusando seu corpo e, numa decorrência natural, muda sua maneira de vestir e os móveis de sua casa. Lúcia morre para o mundo e surge novamente Maria da Glória.

3. *A Retomada do Espaço Sagrado*

O processo mítico renova uma comunidade quando revive suas origens. Para que isso aconteça, é preciso que as ruínas do velho ciclo sejam destruídas. É o que ocorre com Maria da Glória, que retorna ao espaço sagrado com a destruição de Lúcia. Ela é reintegrada na sociedade como no primeiro momento da narrativa: assexuada. A presença de sua irmã Ana, nesse novo espaço, garante a idéia de reestruturação familiar. Ela simboliza a recuperação da virgindade, a pureza, a instauração das leis sociais.

Logo depois, Maria da Glória descobre que está grávida e morre, levando consigo o filho: símbolo, ao mesmo tempo, de perdão e de pecado. Essa morte representa o seu renascimento absoluto, o nascimento imortal, sua apoteoso.

A trajetória da heroína, em *Lucíola*, está ligada ao número três – número mítico da perfeição: três fases, três hierofantes, três iniciações, três monstros para vencer, três sacrifícios, três mortes e três vitórias.

Na primeira fase, é iniciada pelo pai no espaço social. Na segunda, Couto a introduz no espaço da prostituição. Na terceira, é reintegrada por Paulo no espaço familiar, onde vive sua apoteose.

É importante ressaltar que a heroína é iniciada, em cada fase, por um homem, o que caracteriza a sociedade patriarcal em que vive: o homem é quem ensina, é o detentor do poder.

Lúcia, prostituta, torna-se marginal; está morta para a família que, por isso, não a defende. Seu amante, imbuído dos mesmos valores sociais, torna-se seu acusador e nunca seu defensor.

Assim, a heroína só é dominadora num espaço interdito. Tão logo esse espaço é invadido pela sociedade, na pessoa de Paulo, ela se torna submissa e realiza uma descida purificadora aos infernos, o que possibilita sua vitória num espaço transcendental, que supera os valores humanos.

V – O índio Peri

Geraldo Martins ALVES

O plano mítico é um dos suportes mais evidentes de *O Guarani* (13) de José de Alencar, onde o herói é definido como um ser semi-divino, poderoso, destacado da multidão dos homens comuns, brilhante. Peri é o "filho do Sol".

Acompanhando a estrutura do mito heróico, com Philippe Sellier, será possível compreender melhor a trajetória do herói de Alencar. Vejamos:

1.1. *Ascendência ilustre*. "seu pai ou sua mãe são de natureza divina ou pelo menos, reflexos da divindade: reis, príncipes, seres próximos aos deuses". Peri descendente de pai ilustre:

"- Como te chamas?

- Peri, filho de Ararê, primeiro de sua tribo" (p. 71).

1.2. *Vida obscura*. É o período do "ocultamento" até que se revela ao mundo por trabalhos "radiosos". Peri só aparece adulto e se revela através do trabalho titânico de sustentar a rocha que ia esmagar Cecília:

"(...) surgira como um gênio benfazejo das florestas do Brasil" (p. 71).

1.3. *Relação herói/sol*. a) O herói é sempre imaginado com traços emprestados ao sol. É assim que a pele cor de cobre de Peri "brilhava com reflexos dourados..." e sua pupila era "negra, móbil, cintilante" (p. 20, 21). b) O herói percorre uma carreira idêntica à do sol. A seqüência mítica é ritmada pela alternância nascimento/morte/renascimento. Peri "morre" várias vezes para, em seguida, "renascer" de forma radiosa: recebe a flecha atirada pelos Aimorés e destinada a Cecília. Sentidndo a morte próxima, luta debalde com a fraqueza. Pensa então na moça branca e vê que precisa continuar vivendo para protegê-la. "Fez um esforço supremo (...). Sentiu-se renascer. Estava salvo" (p. 48). Peri envenena seu corpo ingerindo curare para "servir ao banquete dos Aimorés" (p. 183) mas "vendo o desespero de sua senhora, o índio sentiu-se com forças de resistir ao torpor do envenenamento que começava a ganhar-lhe o corpo" (p. 192). Entranhou-se na floresta escura. O dia declinou: veio a tarde e a noite e "quando primeiro reflexo do dia purpureou o horizonte, as florestas se abriram, e Peri exausto de forças (...) saiu do seu retiro" (p. 192). Recolheu alimentos que serviriam a este *banquete da vida* e festejou "a sua vitória sobre a morte e o veneno". (p. 192). Peri parece ter descido ao reino dos infernos, quando vai ao precipício buscar o bracelete de Cecília. Era impossível retornar, mas, como o sol, o herói é invencível e retorna como o bracelete. c) O herói é freqüentemente associado a animais relacionados ao sol, como a águia e o leão. A comparação estabelecida por Alencar entre o herói e determinados animais supõe o paralelo entre a águia e aves comuns à selva brasileira; o leão, numa transferência tropical, é comparado à onça (tigre). Peri "tem como a andorinha as asas de suas flechas; como a

cascavel o veneno das setas; como o tigre a força de seu braço, como a ema a velocidade de sua carreira" (p. 120).

Na luta contra a onça, tanto Peri quanto sua vítima, conscientes de suas forças e coragem, "consideravam-se como vítimas que iam ser imoladas" (p. 22). Mas o herói vence, confirmando sua identificação com o sol.

Se, por outro lado, temos Peri associado a animais que se relacionam com o sol, do outro lado, temos os inimigos que enfrentava, os Aimorés, relacionados negativamente também a animais. O seu instinto carniceiro tinha apagado "o cunho da raça humana". Os

"lábios de homens se haviam transformado em mandíbulas de fera afeitas ao grito e ao bramido. Os dentes agudos como a presa do jaguar, já não tinham o esmalte que a natureza lhes dera; armas ao mesmo tempo que instrumentos de alimentação, o sangue os tingira da cor amarelenta que têm os dentes dos animais carniceiros. As grandes unhas negras e retorcidas que cresciam nos dedos, a pele áspera e calosa, faziam de suas mãos, antes garras temíveis, do que a parte destinada a servir ao homem. (...) Grandes peles de animais cobriam o corpo agigantado desses filhos das brenhas, que a não ser o porte ereto se julgaria alguma raça de quadrúmanos indígenas do novo mundo" (p.165).

Esses Aimorés/animais poderiam ser relacionados com o monstro a ser vencido pelo herói.

1.4. *Individualidade/invencibilidade*. Narcisicamente, Peri insiste em sua capacidade de vencer sozinho os perigos, evidenciando sua imortalidade. Peri defenderá sua senhora e não precisará de ninguém. Vencerá a todos, nem que "sejam mil". "Peri correndo mil perigos, arriscando-se a despedaçar-se nas pontas dos rochedos e a ser crivado pelas flechas dos selvagens, ganhava a floresta, e daí a uma hora voltava trazendo um fruto..." (p. 150). É que "a aventura do eu romântico apresenta uma feição de declarado *titanismo*, configurando-se o herói como um rebelde que se ergue, altivo e desdenhoso, contra as leis e os limites que o oprimem, que desafia a sociedade e o próprio Deus" (14), como atestam os exemplos anteriormente citados.

1.5. *Maniqueísmo*. Toda narrativa heróica tende ao maniqueísmo. À beleza dos traços físicos de Peri contrapõe-se o aspecto grosseiro e rude dos Aimorés. À proteção e adoração de Peri a Cecília, o desejo de posse violenta, expressado inúmeras vezes por Loredano, um dos aventureiros que habitava no pequeno feudo de Dom Antônio. Os primeiros personagens da narrativa permitem esta separação entre o bem e o mal.

Outra característica aponta o herói como aquele que "salva" o mundo, renova-o, inaugura uma nova etapa. Peri repete ritualmente o mito de Tamandaré, o Noé indígena: salva Cecília e inaugura uma etapa nacional na vida brasileira.

2. *Rebeldia e submissão*

Peri abandona sua tribo, sua mãe e seu meio para devotar sua vida à salvação e proteção de Cecília. Em relação à sua tribo, Peri é um rebelde, na medida em que os apelos de sua mãe, qual fera protegendo seus filhotes, de nada valem. Ela tem que receber a decisão de Peri como "uma sentença irrevogável; sabia do império que exercia sobre a alma de Peri a imagem de Nossa Senhora, que ele tinha visto no meio de um combate e havia personificado em Cecília" (p. 81). É a própria idéia de sedução exercida pela civilização européia e seus valores.

Durante o convívio com a família de Dom Antônio, entretanto, Peri é sempre submisso. À selva e natureza de Peri opõem-se a casa e a cultura dos Mariz. Aquele pequeno

feudo era uma construção distinta em relação ao espaço maior compreendido pela selva, como atesta a própria narrativa: "O índio apareceu à entrada da cabana; correu alegre, mas tímido e submisso" (p. 41).

Peri sustenta a rocha que ia esmagar Cecília mas, conclui o trabalho, "a altivez do guerreiro desapareceu: ficou tímido e modesto; já não era mais do que um bárbaro em face de criaturas civilizadas, cuja superioridade de educação o seu instinto reconhecia" (p. 73) (...) "humilde e submisso fitava um olhar profundo de admiraçãi sobre a moça que tinha salvado" (p. 71). Alencar, etnocentricamente, vê o branco como superior ao índio que se sente inferior, é Alencar que o vê assim.

Peri aceita ser batizado cristão. Seria esta a única forma de Dom Antônio lhe confiar a salvação de Cecília, em face do iminente ataque que os Aimorés preparavam. Mais uma vez, Alencar coloca-o submisso. Aparentemente, pretende mostrar a negação do batismo: Peri diz a Cecília que, como seu pai, morrerá selvagem. Entretanto, ele simplesmente reforça sua posição etnocêntrica, na medida em que já está seduzido pelos valores europeus e não assumirá mais seu lugar de selvagem, nem terá lugar na cultura branca.

3. *Tentativa de conclusão*

Em torno da casa de Dom Antônio, "a qual fazia as vezes de um castelo da Idade Média" (p. 15), gira uma estrutura feudal, num relacionamento de senhor e vassalo. É a reduplicação da natureza, onde o rio Paquequer se curva humildemente aos pés do suserano, o rio Paraíba. Existe, ainda, a oposição índio/branco, onde Peri é escravo e Cecília é senhora. Numa leitura otimista, somos levados a crer que acontece uma apoteose do herói, porque os restos e ruínas de uma humanidade que reforça e sustenta a diferença social e cultural são destruídos pelo cataclismo das águas e Peri e Cecília formarão uma "nova humanidade". O fim da casa de Dom Antônio *não* significa, porém, o fim da cultura européia, mas apenas de uma parcela sua. O herói, embora não pareça, é o verdadeiro sacrificado, pois chega ao fim a sua cultura indígena.

VI - Conclusão

Lélia Parreira DUARTE

Deixando de lado alguns dados tradicionalmente definidores do herói romântico, por não estarem presentes em toda as obras analisadas, verificamos que o paradigma encontrado para o herói, através da análise de *Viagens na Minha Terra, O Bobo, Lucíola* e *O Guarani*, contém os seguintes elementos: vida obscura inicial, predestinação, solaridade, marginalidade (com figa à vida comum, saída do grupo de origem, desafio aos costumes e às leis); luta contra o monstro, experiência de descida aos infernos, passagem vitoriosa por provas, rápida ascensão ao poder, narcisismo, religiosidade, desejo de conquista de um ser amado interdito, beleza excepcional desse ser amado, amor apaixonado e sacrifício.

Parece ter ficado explícito que toda a trajetória do herói se resume na busca da imortalidade, ou na negação da morte, na expressão de Ernest Becker. Para escapar ao temor da morte, ao medo de uma vida sem individualidade, sem brilho, o herói busca o perigo, procura realizar grandes feitos, quer mostrar sua condição de ser excepcional que, por isso mesmo, tem que escapar da morte.

Ele busca então destacar-se de seu meio: rebela-se contra as normas da família e da sociedade. É o caso de Carlos, cujo pi é absolutista. Ele se revolta contra D. Diniz (mesmo sem reconhecê-lo como pai), e torna-se um liberal. É o caso de Egas, que toma partido do deserdado do trono, mostrando-se assim um rebelde com relação ao poder instituído. É

também o que acontece com Lúcia, que se torna uma cortesã, num ambiente em que os valores familiares eram absolutos. É ainda o caso de Peri, que abandona sua tribo para viver entre os brancos.

Essa rebeldia, entretanto, não vai muito longe, como mostram os finais reservados aos heróis românticos estudados. E a maior prova disso é que, buscando embora a imortalidade, esses heróis encontram na verdade a morte. Exatamente o fato de se revelarem seres superiores – diferentes – os identifica como seres "sacrificáveis", isto é, como aqueles cuja vida pode ser sacrificada para que se conjure a violência que ameaça a sociedade: não haverá quem os vingue.

A mulher escolhida pelo herói é proibida e também tem os requisitos necessários ao ser sacrificável: a pureza e a falta de um defensor.

Em todas as obras analisadas, na medida em que não há possibilidade de concretização física do amor proibido, a violência exercida contra o herói, sua amada ou a família desta é inóqua. Mas a partir do momento em que o amor tende a se realizar, isto é, quando se aproxima a possibilidade de realização da união total, a vida do herói e/ou da mulher ou de sua família está ameaçada. A união representaria a anulação das diferenças sociais, e como tal, é impossível aos olhos do narrador, representante da sociedade e a ele submisso, apesar da aparente rebeldia.

É que a sexualidade tem relação direta com a violência, como ensina René Girar. Ambas são susceptíveis de provocar as temíveis efusões de sangue.a relação entre violência e sexualidade é evidente nos casos de rapto, violação, defloração, sadismo etc. A sexualidade provoca muitas vezes doenças, reais ou imaginárias, termina nas dores do parto, susceptíveis de fazer a morte da mãe e da criança. Também no interior do quarto ritual a sexualidade se acompanha de violência. E quando escapa a esse quadro, através de amores ilegítimos, - como o adultério, o incesto, a prostituição, - a impureza e a violência são extremas.

Conjurando o perigo da união total, representada na conjunção amor/sexualidade, surgem no mito do herói obstáculos à realização do amor e substitui-se a sexualidade pelo sacrifício. A rebeldia do herói, confirmada através de escolher ele um objeto interdito ao seu amor, transforma-se em submissão ao renunciar ele a esse objeto amado. Carlos abdica do amor de Joaninha e de Georgina, afirmando mesmo – "Não quero, não posso, não devo amar a ninguém mais" (p. 364). Egas recusa Dulce, considerando-a indigna de seu amor. Lúcia renuncia ao amor de Paulo e deixa-se morrer, após um período de penitência por ter exercido a sexualidade. Apenas Peri une-se a Ceci; para isso, entretanto, foi necessária a criação de um novo espaço: Cecília foi violentamente desligada de seu contexto familiar; Peri precisou sacrificar toda a sua cultura, a sua individualidade, necessitou substituir todo o seu código de valores.

Além disso, observa-se que a família de D. Antônio de Mariz é sacrificada em lugar dos heróis. Essa família forma um conjunto deslocado, marginal, no meio da selva. A sua destruição, portanto, não representa perigo de vingança, o que indica seu caráter "sacrificável". A alteração feita por Alencar não tem, assim, maior relevância, na medida em que o narrador do romance atende à necessidade de sacrifício. Este se faz, tanto através do índio enamorado, que deve abdicar de sua cultura, como através de D. Antônio de Mariz, herói da luta contra os franceses invasores do território brasileiro que é, aparentemente, um defensor do que é nacional. Além disso, ele é o pai que é sacrificado em lugar da filha.

O herói romântico é então um rebelde, alguém que não teme libertar a agressividade, a violência proibida pela sociedade. No momento, porém, em que essa violência vais se manifestar através da conjugação sexualidade/amor entre seres de diferentes condições sociais, isto é, no momento em que esse amor poderia significar conjunção e a anulação de diferenças, o herói romântico se contém e se acomoda nos padrões sociais, isto é, reprime a violência. Torna-se aí, então, essencialmente, um submisso.

Parece que o tratamento do mito do herói no Romantismo português e brasileiro obedece ao mesmo paradigma. Uma diferença seria, no romance português, para presença constante do convento-instituição como espaço de morte simbólica. Nos brasileiros, a morte simbólica para o mundo apresenta-se através de reclusão voluntária e isolamento da sociedade. É o caso de Lúcia, do romance *Lucíola*, e de Peri, que abandona todo o seu espaço cultural para adotar o de Ceci.

Essa diferença explica-se em função do contexto cultural dos romances, lembrando-se que, em Portugal, terra tradicionalmente ligada à igreja católica, existe uma pletora de conventos, o que não ocorre no Brasil. Assim como a língua falada no Brasil é transformada e adequacionada ao novo ambiente, também o mito do herói apresenta, na literatura brasileira, as marcas do diferente contexto.

Concluindo, parece possível afirmar que a rebeldia e a submissão do herói romântico, tanto na literatura portuguesa quanto na brasileira, ou ainda, na literatura universal, conferem a esse herói o estatuto de consolador dos infelizes. Como toda obra que se apóia no suporte mítico, mostra a impossibilidade de mudança no sistema, animando os dominados a suportar com paciência as "provações" da vida e servindo, assim, de reforço da ideologia dominante.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

(1) GARRETT, Almeida. *Viagens na Minha Terra*. Porto, Figueirinhas, 1970. (Todas as citações de página no texto referem-se a esta edição).

(2) FRANÇA, José Augusto. *O Romantismo em Portugal*. Lisboa, Horizonte, 1974. vol I., p. 250.

(3) SELLIER, Phillipe. *Le Mythe du Heros*. Paris, Bordas, 1973.

(4) FRANÇA, José Augusto. Ob. cit., p. 251.

(5) Ob. cit., p. 256.

(6) HERCULANO, Alexandre. *O Bobo*. Lisboa, Bertrand, 1972. (Todas as citações de página no texto referem-se a esta edição).

(7) ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo, Perspectiva, s.d., p. 8.

(8) SELLIER, Phillipe. Ob. cit., p. 15.

(9) AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 2ª ed., Coimbra, Almedina, 1968, p. 476.

(10) BECKER, Ernest. *A Negação da Morte*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976. p. 18.

(11) GIRARD, René. *La Violence et le Sacré*. Paris, B. Grasset, 1972.

(12) ALENCAR, José de. *Lucíola*. 4ª ed., São Paulo, Ática, 1977. (Todas as citações de página no texto referem-se a esta edição).

(13) ALENCAR, José de. *O Guarani*. 6ª ed., São Paulo, Ática, 1977. (Todas as citações de página no texto referem-se a esta edição).

(14) AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. Ob. cit., p. 428.

BIBLIOGRAFIA

CAMPBELL, Joseph. *El Héroe de las Mil Caras. Psicanálise del Mito.* México, Buenos Aires, Espasa-Calpe S.A., 1951.

CARLYLE, Tomás. *Los Héroes.* Buenos Aires, Espasa-Calpe S. A., 1951.

CURTIUS, Ernest Albert. *Literatura Européia e Idade Média Latina.* 2ª ed., Brasília, Instituto Nacional do livro, 1979.

JUNG, CARL G. *El Hombre y sus Símbolos.*Madrid, Aguilar, 1966.

LOPES, Ruth Silviano Brandão. *Tríptico de Lucíola*. In: SUPLEMENTO LITERÁRIO do *Minas gerais* nº 655, de 21-04-1979. p. 3-4.

MACHADO, Luiz Toledo. *O Herói, o Mito e a Epopéia.* São Paulo. Alba, 1962.

PRAWER, S.S. *Comparative Literary Studies – an Introduction*. London, Duckworth, 1973.

SCHELER, Max. *El Santo, el Genio, el Héroe.* Buenos Aires, Nova, 1961.

TIEGHEM, Paul Van. *El Romanticismo en la Literatura Europea*. México, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1958.

(LÉLIA PARIERA DUARTE, é Mestre em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras da UFMG, onde leciona Literatura Portuguesa e dirige o Centro de Estudos Portugueses. Os colaboradores do trabalho são alunos do curso de Graduação em Letras na FALE/UFMG, sendo que Césae Augusto Perillo Fernandes é monitor de Literatura Portuguesa, Paulo Roberto Escudero Angelini monitor de teoria da Literatura e Vera Lúcia da Silva Sales Ferreira monitora de Lingüística).

1982 – n. 799 – p. 9

O TEATRO DO ROMANTISMO PARA UM PARALELISMO LUSO-BRASILEIRO

Naief SÁFADY

RETOMANDO UMA REFERÊNCIA

Entre a liberdade e a teatralidade medeia, eventualmente, um significativo abismo – pelo qual respondem o diretor, o encenador, o ator e, ao cabo, o próprio espectador. Tive oportunidade, em diversas circunstâncias (1), de fazer alusão ao teatro, como processo de comunicação multipessoal de características nimiamente sociais. O autor do texto propõe, sempre, uma relação de multipessoalidade com os espectadores, e não de interpessoalidade com o leitor.

Como o texto teatral é concebido para ser *dito*, e não para a ser *lido*, os eventos que na Literatura são considerados epifenômicos, no Teatro consistem sua própria essência. Dessa afirmação resulta que Literatura (literalidade) e Teatro (teatralidade) são funções diversas atribuídas ao texto. De conseqüência, Teatro não é Literatura. Falta a essa última – na distinção funcional – aquele vínculo fundamental que o Teatro tem com mas diversas formas antropológicas de *representação*, através das *expressões formais* típicas, dançar, cantar, declamar – isoladas ou conjugadas.

Enquanto o texto é essencial para a Literatura (a história da literatura é a história do texto gráfico), ele só terá importância para as formas *declamadas* da representação em determinado estágio da evolução social do grupo: no exato momento em que esse grupo social cria (ou empresta) um código de representação gráfica, capaz de documentar o pensamento humano.

As outras duas formas de documentação, representadas pela notação musical e, muito recentemente, pela balegrafia, apenas comprovam que as três modalidades antropológico-culturais da representação não sustentam relacionamento de causalidade com o texto.

Até onde podemos conhecer a progressão histórica das formas de representação, autoriza-se a afirmação de que teatro, dança, música cantada ou instrumental nunca perderam sua feição de execução/interpretação pública. As relações de origem mito/rito explicam, ainda hoje, a feição, a feição estritamente mágica – por exemplo – do espetáculo teatral, a que se assiste com reverência e intensa participação.

Retoma-se essa referência conceitual a fim de repisar que Teatro não é Literatura, e que a *realização* da teatralidade (componente aspectual da não-literalidade do teatro) depende de fatores externos perfeitamente dispensáveis, no caso da Literatura, como o sistema cena/cenário e o sistema diretor/ator. Portanto, uma relação comparativa entre o teatro brasileiro do Romantismo e seu congênere português derivará de um painel de referência muitíssimo mais complexo, do que a consideração – também importante – do instrumento textual.

COMO E O QUE COMPARAR

Talvez o derradeiro e significativo exemplo dos estudos comparasitas deva-se, nos últimos trinta anos, à University of North Carolina e a seu *Yearkook of Conparative and General Literature*, editado em Chapel Hill, desde 1952 e que, de alguma forma, "sucedeu" à

abortada experiência da revista internacional *Hélicon*, da década de 1930, e que a Segunda Guerra Mundial – pródromo da insanidade econômica-militarista e genocídio da intelectualidade – destruiu de vez.

Os estudos de Literatura Comparada chegaram a entusiasmar, inclusive, a geração pós-guerra. E, em todas as suas modalidades, desde a *Hélicon*, parecia a todos que somente os estudos comparatistas voltariam a reciclar e a realimentar como novo instrumental os estudos críticos de Literatura.

O comparativo, todavia, não consistiu em modismo, como essas eventualidades inconsistentes que estamos habituados a seguir, especialmente no Brasil, a pretexto de "renovação" ou de "ciência" (2). Não. A visão comparativa envolvia um pleno e sólido domínio pelo especialista de, pelo menos, setores cronológicos específicos, no mínimo, de duas literaturas.

A Literatura Comparada era, de alguma forma, uma das conseqüências do esforço em outra área: a síntese, na História. A famosa e velha Bibliothèque de Syntèse Historique / (dirigida por Gustave Cohen) dava, na França da década de 1930, o modelo de uma visão totalizadora e transnacional do conhecimento. Paul van Thieghem e seu clássico *Le Romantisme dans la Littérature Européenne* representava, nessa mesma década, uma espécie de desejo coletivo em matéria de História da Literatura Comparada.

Faço essa referência – quase ao sabor de reminiscências pessoais – a fim de prestar, com muita humildade, minha homenagem ao espírito comparatista que também animou minha geração universitária. E, dessa forma, reconhecer preliminarmente que o que estou escrevendo assume apenas a feição de levantar alguns dados, sujeitos a desenvolvimento posterior.

Nessa *mise-au-point*, convém lembrar que o romantismo português e o brasileiro suscitam indagações acerca de similitudes e dessemelhanças. Não viria a pêlo, nesse momento, reiterar tais indagações, ressalvada a lembrança de que em ambas as culturas ressalta-se o acirramento da busca de uma consciência nacional.

Só que as motivações de tal busca não são as mesmas. Sabe-se, de outra parte, que no Romantismo o teatro é um instrumento de formação da citada consciência nacional. Só que a instrumentação não assume as mesmas características, em Portugal e no Brasil.

Quando se pergunta, portanto, o quê submeter à comparação, e de que forma executar o *modelo comparativo*, parece que o ponto de partida – no caso do teatro luso-brasileiro – reside no *modelo cultural* de ambas as nações, posto em confronto. O teatro, como sistema amplo de comunicação multipessoal, permite tal confronto, precisamente porque não é apenas o *texto* dramático que deverá ser colocado em relação, mas todo um conjunto de elementos geradores da teatralidade.

De conseqüência, o primeiro dado comparativo – e o mais geral – consiste nos pródromos da formação de um teatro nacional português e de um teatro nacional brasileiro, como espectativa de uma classe letrada, que progressivamente passa a ser – no Romantismo – a detentora do "poder" cultural. Este trabalho pretende, a título de prolegômenos, levantar um perfil básico de um teatro nacional português e brasileiro do Romantismo, pondo em paralelo seus possíveis modelos culturais. Não resta a menos dúvida de que alguns *autores* realizaram, melhor do que os demais, a expressão desse modelo de cultura, como é o caso de Almeida Garrett, Gonçalves Dias, ou Martins Pena. Mas, também, não resta a mínima dúvida que atores-empresários, como João Caetano, explicam de forma eloqüente os contornos desse modelo cultural.

A realização textual, no entanto, só teria real significado se, e apenas se, para além da escritura dramática, todo um sistema propiciasse a boca-de-cena – sem a qual a teatralidade inexiste.

Retomando a postura introdutória: um estudo comparatista dos textos dramáticos, *tout court*, resultaria numa perspectiva restritiva para a proposição dos estamentos de um possível paralelismo entre os primórdios do teatro português e brasileiro, no Romantismo.

Algo muito mais amplo, talvez, deva servir como referencial a tal proposta comparatista, como se tentará mostrar a seguir, tomando-se como objeto as primícias cronológicas de ambos os sistemas teatrais, o português e o brasileiro.

PARALELISMOS

1. O primeiro nível comparativo, definidos os pressupostos anteriores, residiria na tentativa de descrever os possíveis paralelismos na instituição e na definição de um teatro *nacional*, em Portugal e no Brasil.

A ênfase nesse determinante *nacional* tem sua razão de ser. Dificilmente poder-se-ia compreender um novo estilo da cultura européia – como e é o Romantismo – sem que seu indicador político fosse omitido. A formação de uma consciência nacional e de um "espírito" nacional marca aquelas classes sociais detentoras do circuito de produção/uso da cultura.

A esse *nacional* não se aplicaria, de outra banda, a conotação *nacionalista, v.gr.,* um teatro nacional implantado nem sempre representaria uma postura ideológica nacionalista. A fim de escoimar das reduções nominalistas seu possível ranço verbalista, concretizemos.

A instituição de um teatro nacional consistira na deflagração de uma atividade cultural de produção de serviços, atuando como um fator *potenciador* e, eventualmente, *multiplicador* do conjunto de eventos pertinentes aos *espéculos*: autores, textos, atores, cenografia, espaço físico, público – e assim por diante. As modalidades de espetáculo, adrede configuradas na cultura romântica, oscilam da ópera lírica à ópera bufa, do solo ao concerto sinfo-filarmônico, o balé, a comédia e todas suas variações (compreendido o "vaudeville"), a tragédia com seu filho postiço – o drama.

O teatro, como o concebemos, é, de conseqüência, parcela desse serviço cultural que termina no produto denominado espetáculo. O conceito de teatro romântico, por outro lado, muito mais que uma referência de ordem cronológica, haverá de indicar a transformação do conceito de espetáculo meramente *declamado*, para o conceito estrutural de uma boca-de-cena com cenário, cenarização, cenografia, cenotécnica, sonoplastia e – especialmente – *interpretação* do ator. A figura do diretor, todavia, ainda ficará por conta de uma substancial modificação da estrutura do espetáculo, o que deverá aconteceu no final do século XIX – mesmo considerando-se o pioneirismo de David Garrick, na Inglaterra, e Konrad Ekhof, na Alemanha – nos fins do século XVIII e início do século XIX – como anota Sílvio d´Amico (3).

Em pontos que valeria a pena explorar, parece-me muito claro que as atividades multímodas de Johann W. Goethe – autor, organizador, incentivador e supervisor do teatro de Weimar – repercutiram na criação de um arquétipo comportamental do intelectual que se dedicava à cena. Garrett não se afasta muito desse modelo, nem o brasileiro João Caetano.

Daí a conceituação prévia aqui estabelecida de que existe uma espécie de fundação e instituição do teatro romântico. Almeida Garrett e Gonçalves de Magalhães, em níveis diferentes de envolvimento, são os fundadores – e a expressão é legítima. Isso para além da mera coincidência cronológica ocorrida no ano de 1838, em que sobem à cena – em Lisboa – *Um Auto de Gil Vicente* e – no Rio de Janeiro – *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*. Dois dramas (na expressão hugoana), reciclando uma temática nacional como *instrumento de autor*: formação de público, formação de opinião, "uso" de personagens reais (Bernardim Ribeiro, Gil Vicente) que também são "autores" (ambos e mais Antônio José da Silva – o desafortunado dramaturgo brasileiro do teatro-de-bonecos do Bairro Alto, de Lisboa, queimado vivo por delito de judaísmo).

(Continua)

(NAIEF SÁFADY é Titular de literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da UFMG. Doutor e Docente Livre pela Universidade de São Paulo).

1982 – n. 799 – p. 10-11

O monge maldito no Romantismo Português e no Romantismo Brasileiro

Ana Maria de ALMEIDA

1. *Introdução*

Ao publicar *O Castelo de Otranto*, em 1764, sir Horace Walpole crio uma nova espécie ou modalidade de romance – o chamado romance gótico, que exerceria, posteriormente, grande influência no desenvolvimento da literatura romântica, não apenas no domínio da prosa ficcional, mas também no teatro e na poesia (1). Associado ao penumbrismo gótico, o movimento alemão *Sturm und Drang* contribuiu para a configuração de uma literatura sob o signo do grotesco, do terror e do maravilhoso. Castelos mal-assombrados, masmorras, conventos, labirinto e subterrâneos compõem o cenário em que se movimentam personagens exóticas, marginais, místicas, apaixonadas. Ódio e paixão irmanam a todas essas criações pérfidas e astuciosas, que expressam o desejo, tão caracteristicamente romântico, de arrostar os limites de galgar o Olimpo das divindades que oferecem e negam ao humano o reflexo de dimensões extraordinárias. Como se verá mais adiante, o traço predominante dessas narrativas é o *ressentimento*, o de uma prodigiosa memória que mata, que escraviza o presente no passado, negando-se ao fluir do tempo, à mudança do futuro.

Compreende-se, desse modo, por que a narrativa romântica, retomando aspectos da novela gótica, se torna *labiríntica* explorando o "fio da interioridade", o novelo de todas as formas de descontentamento ante a existência (2). Na Literatura Brasileira, encontramos curiosos documentos sobre difusão do drama negro, ao pesquisarmos pareceres de censores do Conservatório Dramático Brasileiro, durante o II Império. São significativos pareceres sobre o drama *Cleta* ou *A filha de uma Rainha*, que foi proibido em 1845, apesar de já estar sendo levado à cena no Teatro de São Paulo. Todo o enrodilhamento da textura transparece no parecer, quase perplexo, do Doutor Tomás José Pinto de Cerqueira:

"Li o drama intitulado *Cleta* ou *A filha de uma Rainha.* Como produção artística nenhum merecimento tem. Um rei de Navarra, cruel e supersticioso, era casado com uma princesa de França, a qual, depois de dar-lhe um filho, torno-se criminosa de adultério com um pajem de nome Artur Nevers, do qual crime nasceu uma filha. O rei sabendo do caso, por suas próprias mãos arremessou o tal pajem (e nisso não andou mal) a um abismo onde devia encontrar a morte; porém ele escapou de lá, ninguém sabe como (não foi isso das melhores coisas). Quanto à filha adulterina, o rei a mandou entregar a uns camponeses sem lhes dizer quem era a tal pequerrucha, mas ordenando-lhes que lhes não dessem a mais pequena educação (não sei por quê!), aliás morreria ela. A tal pequena foi crescendo, e lá tomou amores com um rapazola: era de esperar. Mas o rei foi ficando velho, e tinha seu lado um padre italiano que, pelo que parece, lhe envenenou o filho, sendo certo que o tal padreco quis ser cardeal (o que muitos querem) e para esse fim vendia o rei aos franceses, tendo prometido ao rei destes, que lhe seria devolvida a coroa de Navarra. Mas Arthur de Neves ressuscitados, e desconhecido pelas mudanças que o tempo lhe havia feito, acha a filha, e descobre ao rei a traição do padre; e o rei, para não dar ao rei de França o gostinho de dispor de seu herdeiro, reconhece a filha como sua; mas o padre zanga-se com isso e envenena o livro em que ela deve fingir rezar, e ela bebe o veneno em um beijo que dá no livro; mas o Arthur, que percebe

o negócio, faz o padre beijar o livro, e lá vai ele para as profundas, o que foi muito bem feito". (3)

Como escreve o espantado censor, não há um caráter sobre quem se possa dizer um "benza-te Deus!". Ao lado de anátemas, proscritos, sacrílegos de toda a ordem, surge, em obras como esta, a figura do padre maldito, quase sempre de origem espanhola ou italiana, a deixar transparecer certo sentimento anticlerical, bem como o repúdio a qualquer tipo de prepotência ou ingerência religiosa no plano laico e profano.

O desenvolvimento do romance histórico, à maneira de Walter Scott, de Alexandre Herculano e José de Alencar está ligado à tradição do romance gótico ou negro. A ela também a poesia e a prosa poética de caráter sombrio e funéreo – os noivados no sepulcro, o enlace do erotismo e da morte, que se evidenciam em Soares de Passos, Alexandre Herculano, Álvares de Azevedo, em obras pouco conhecidas como as de Joaquim Manuel de Macedo (*A Nebulosa*, o conto *O Veneno das Flores*, de *Os Romances da Semana*).

Acreditamos também que a narrativa gótica tenha fornecido as matrizes de muitos recursos de estruturação, principalmente no que se refere à concepção labiríntica da escritura. Tal concepção labiríntica pode conduzir a narrativa para a fixação da aventura humana no espaço multiforme, centrado e descentrado. O espaço de edificações *à beira* e *sob a proteção* dos abismos, das sendas e ruelas tumultuadas e perigosas, sempre delimitado por mapas, roteiros, textos secretos e segredos tenebrosos. Tudo isso pode ser comprovado na literatura com tinturas picarescas de Camilo Castelo Branco e o José de Alencar de *Alfarrábios*, *Guerra dos Mascates* e *As Minas de Prata*.(4)

Por outro lado, a narrativa pode fixar, principalmente, a aventura do ser no tempo, dotado de prodigiosa memória, o que implica o privilegiar do espaço centrado, sólido, mais atravessado por esconderijos, subterrâneos e masmorras. O que se evidencia na leitura de *O Bobo* e o *Monge de Cister*, de Alexandre Herculano.

Parece-nos que os fundamentos dessa distinção que intentamos residem em duas tendências que orientam a concepção da História na narrativa do século XIX, as quais condicionam a atitude do escritor romântico ante o acervo histórico do qual ele se faz cronista, documentador ou reelaborador. Em trabalho apresentado no curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, designados a essas tendências de *historicismo* e *historicidade*. (5)

2. *Historicismo e Historicidade*

As obras marcadas pelo historicismo evoluem a partir de um principio monológico, num processo sempre ascensional em que as diferenças e as contradições se dissolvem e se reintegram numa unidade hierarquizante, apaziguadora ou diluidora de contrastes e contradições. Com soluções ora escatológicas, apocalíticas, ora cosmogônica, visam sempre ao restabelecimento de uma ordem superior, de um princípio unificador.

Nas obras monológicas, observam-se os seguintes vetores (6):

código de obrigações
o princípio da honra individual
vínculos eternos
a vingança e a memória dos traços (7)

Em obras assim estruturadas, o mundo exterior se convencionaliza: no espaço organizado, o herói, ou protagonista, desempenha funções congruentes com a ordem espacial, com a geografia delimitada pelos monumentos sacralizados do Grande Tempo dos mitos.

Compreende-se, então, que um romance monológico seja marcado pelo historicismo – não subverte as estruturas vigentes, submete-se ao código oficial, mesmo que a transgressão ao interdito seja o eixo de sua estrutura espetacular. A violência se frustra, o sacrilégio se anula no sacrifício, principalmente no autosacrifício ressentido.

Observe-se o capitulo *O Sarau*, de *O Bobo*. Retomando expressões do ensaio de Gilles Deleuze sobre Niestzsche, analisamos a observação do Autor na fixação das *marcas indeléveis*, o investimento nos traços perduráveis que antecipam a impossibilidade de as personagens furarem-se ao jogo da Memória – código da tradição que impõe a passividade individual e social. Isto é, o labirinto de tramas e segredos une a todos num destino imutável.

O *traço* é risco no duplo sentido; é ponto de intersecção de *planos*, também no duplo, sentido. O que importa ao autor é *dentro* do "castelo roqueiro" e sombrio (ambiente típico da narrativa gótica) espreitar os meandros do "burburinho infernal" em que se confundem "como sombras os vultos de damas e cavaleiros." Os segredos que se trocam são formas de lembrar marcas indeléveis, compromissos, estigmas cruéis. Veja-se a descrição minuciosa desse entrelaçar labiríntico que proteja os abismos da interioridade humana. E melhor, ainda, o tumulto da inermidade feminina e a obsessão do poder masculino. D. Tereza é apresentada na cadeira de espaldar, dominada pelo semblante carregado do Conde de Trava, que lhe dirige palavras breves e veementes, às quais ela responde com monossílabos, melancolia ou sorrisos forçados. O mesmo tumulto conspiratório e opressor impregna o relacionamento de Garcia Bermudes, "junto ao topo do estrado", a falar com Dulce, assentada na última das almadraquexas. A descrição do centro do cenário reduplica, portanto, o código de honra e domínio, que não devera romper-se. Ao pé de uma coluna que enlaça arabescos personagens e cenários (a "escura profundeza daquelas voltas") conversam três personagens: O Lidador; Martim Eicha, o capelão de Lamego; o abade do mosteiro de D. Muma, Frei Hilarião. A este último torna-se impossível conter os ímpetos de ressentimento brioso do Lidador e da memória ressentida de estigma do passado islâmico do cônego de Lamego. A destemperar os ânimos, trabalha D. Bibas, o truão, que se funde à arquitetura do salão, ornada de "figuras extravagantes de centauros, harpias, demônios e górgonas". (8) Senhor do espaço monstruoso e do domínio do grotesco, D. Bibas, ex-oblato, consegue, pelo riso e pela zombaria, ligar os espaços do sagrado e do profano. Açoitado, porém, desce aos subterrâneos da vingança completa (9). Os ressentidos, portanto, são os portadores da memória prodigiosa, os portadores da lei e do verbo único da vingança e da paixão. A vingança é também uma "chapa purulenta", que só se pode cauterizar na morte ou renuncia ao amor. Tal como acontece a Eurico, Dulce, Egas. Acreditamos que Vasco, de *O monge de Cister*, representa, de modo exaltadamente trágico, esse anseio de vingança, sacrílega e inesgotável. Lembramo-nos de que, além de simular assistência espiritual a Fernando Afonso, ainda rouba seu crânio calcinado a fim de levá-lo como preito ao túmulo do pai. A palavra, confissão e anátema, une as personagens num pacto demoníaco e eterno. O discurso, monológico, traduz inflexibilidade da lei que não oblitera promessas e desígnios.

Os vetores das obras dialógicas são os seguintes:

pacto de interesses
termos de contratos
transgressões de vínculos
o esquecimento

Se nas obras marcadas pelo historicismo predomina o compromisso com o passado, que implica a fixação e a defesa do espaço sagrado do ritual, nas obras dialógicas, portanto marcadas pela historicidade, a narrativa é orientada pela perspectiva da *carnavalização*. (10)

Essas obras, ao transgredirem o código oficial, impõem novas estruturas em que o elemento picaresco condiciona novos espaços físicos e nova disposição do espaço textual. A historia, tal como na famosa frase de J. Guimarães Rosa, quer-se parecida ou comprometida com a estória. Isto é, contrapor vozes e planos dissonantes, estabelecer paradoxos, reler pela parodia e pelo humor os documentos do passado; inserir espaços múltiplos. Multiplicar, enfim, os discursos do passado em dialogo com o presente. Em obras assim estruturadas, perde-se a marca das convenções: no espaço, não mais organizado por referência geográficas e temporais, o protagonista e o leitor dissolvem-se em labirintos e subterrâneos. Labirintos e subterrâneos *transcritos* em outros *textos*: cartas, bilhetes anônimos, narrativas paralelas, diários inseridos no texto principal, disfarces, renascimentos, emparedamentos. Enfim, a realidade vista em constante transformação que altera o espaço físico, espiritual, social e o espaço da escritura.

Veja-se Ivo de *O Guaratuja*, de José de Alencar a despejar pelos muros do convento dos jesuítas "caretas e engrimanços" de toda a sorte. Importa a falta de proporção, a leitura em aberto dos traços e dos estigmas: isso torna-se patente na introdutória de *Alfarrábios*:

"*A minha preciosidade literária não custou nem mesmo o trabalho de andar cascavilhando papéis velhos em armários de secretarias; ou a canseira de trocar as pernas pela Europa, cosido em fardão agoloado a pretexto de representar o Brasil nas cortes estrangeiras. Que formidável "prosopopéia*". (11)

Ao contrário dos *padres malditos de Herculano*, sempre a uma memória funesta *para eles próprios*, em Alencar essas personagens diabólicas projetam-se para o futuro, buscam o próprio prazer. Lembremo-nos de *O Guarani* e Padre Molina de *As Minas de Prata*. São essencialmente *aventureiros*, homens do mundo e da fortuna. Poderíamos dizer que Ivo, de *O Guaratuja* e Nuno, de *Guerra dos Mascates* originam-se da mesma matriz picaresca de Molina: este último, antes de tornar-se padre sacrílego, era o Vilarzito, ajudante de guerreiro e de pintor, numa clara relação que o autor estabelece com Cervantes e suas duas celebres personagens (veja-se o capitulo II, da segunda parte de *As Minas de Prata*).

Se Loredano é castigado pelo sacrilégio, tal sacrifício não denota a prisão a um código de honra. Significa o predomínio da dimensão satânica e sensual do homem, em última instância. O erotismo é a nota significativa da recriação brasileira – erotismo selvagem e apaixonado que une, ainda, o Padre Molina a Dulce, levando-o a desistir dos planos de enriquecimento. O sacerdócio não constitui um sacrifício ritual para ele, nem para Fernando de Ataíde. Traz, outrossim, para ambos a pacificação de suas grandes almas tumultuadas pela paixão.

Como seres aventureiros ou picarescos pela origem, são expressão do que Alencar escreve a respeito do *acaso*, não do destino fatal e trágico: "o acaso, o mais engenhoso dos fabricadores de drama..." Desse modo, estruturam-se como mediadores de planos múltiplos e de códigos diversos. Como articuladores dos contratos e das transgressões, possibilitam a perspectiva da aventura, do impulso de renovação e esquecimento que dilui as cicatrizes da amargura do pessimismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. Para maiores informações sobre o tema recomenda-se a leitura das obras *The Haunted Castle*, de Eina Railo e *A Literatura "Negra" ou de Terror em Portugal* (séculos XVIII e XIX) de Maria Leonor Machado de Sousa.

2. A terminologia e a perspectiva de análise foram-nos sugeridas pela leitura de *Nietzsche e a Filosofia*, de Gilles Deleuze (trad. de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias), Rio, Editora Rio, 1976.

3. Rio, Seção de Manuscrito da Biblioteca Nacional. Pasta I – 2, 3, 42.

4. A última parte desse trabalho apresentará, na publicação definitiva, o estudo do "padre maldito" em A. Herculano e Camilo. Esse último oferece excelente modelo da narrativa labiríntica, por exemplo, em *Anátema*.

5. O trabalho, ainda não publicado, intitula-se *Guerra dos Mascates* e *As Minas de Prata – a tradição épica do romance histórico e a perspectiva picaresca da historicidade*. O trabalho foi orientado pela profª. Dra, Letícia Malard.

6. Monologismo, dialogismo, carnavalização são conceitos tomados a Mikhail Bakhtine, *in La poétique de Dostoiewski*, Paris Éditions du Seuil, 1970; bem como Julia Kristeva. *Introdução à Semanálise* (trad. De Lucia Helena França Ferraz), São Paulo, Perspectiva, 1974.

7. A caracterização de obras estruturadas segundo um *código de honra* foi-nos sugeridas pelo Professor Alfredo Margarido.

8. O grotesco dessas narrativas explora a descrição em *arabescos e anamorfoses*. Fundem-se o real e o fantástico: o mágico e o espectral (Leia-se Álvares de Azevedo, principalmente em *Macário e Noite na Taverna*.) Demonismo, androginia, necrofilia são alguns dos aspectos importantes dessa beleza medusina e luciferina.

9. A perspectiva do subterrâneo refere-se tanto à analise dos abismos das paixões humanas, quanto à descrição dos cenários.

10. Em *O Monge de Cister*, o espaço sagrado é claramente delimitado, separado do profano. A praça é o lugar plebeu do desvario, tal como se vê no capitulo "A Festa da Maia". Em *Minas de Prata*, de José de Alencar, veja-se a alegre fusão do belo e do grotesco nos três primeiros capítulos; a da república dos galopins chefiada por Martim, o caboclinho, por exemplo.

11. Alencar, José. *Ficção Completa e outros escritos*, Rio, Aguilar, 1965, vol I, p. 922.

(AIMARA DA CUNHA REZENDE é Titular de Literatura Inglesa na Faculdade de Letras da UCMG. Ana Maria de Almeida é mestre em Literatura Brasileira pela FALE/UFMG)

1982 – n. 800 – p. 02

SOBRE OS LUSÍADAS

José Augusto CARVALHO

Os Lusíadas, de Camões, não são apenas o poema da nacionalidade portuguesa, mas também a fonte em que muitos e grandes escritores de nossa língua têm bebido com proveito ao longo de tantos séculos. Por essa razão, sua leitura é obrigatória para aqueles que, de uma forma ou de outra, se interesse pelo estudo de nossa língua ou da literatura em língua portuguesa.

Mas não venho falar de *Os Lusíadas*, pelo menos não diretamente. Venho falar do *Índice Analítico do Vocabulário de Os Lusíadas*, de Antonio Geraldo da Cunha, lançado pela Presença, em Convênio com o Instituto Nacional do Livro, em 1980, numa 2ª edição que tem, sobre a 1ª, lançada pelo MEC em 1966, em 3 volumes, a vantagem de ser em apenas volume só.

O livro é – como o nome diz – o índice do Poema: a partir de qualquer palavra pode-se saber, numa rápida consulta, se ela foi usada ou não pelo poeta e, se foi, pode-se chegar a todos os versos em que essa palavra ocorre. Sabemos, assim, que a palavra guerra aparece 61 vezes em *Os Lusíadas*, mas o verbo *lutar*, curiosamente, aparece uma única vez. Em compensação, *luta* é um substantivo que não existe no Poema.

Pode-se saber, também, que *Os Lusíadas* têm 8.816 versos, dos quais um é transcrito em italiano do soneto 43 de Petrarca (canto X, estância 78), três se repetem integralmente, letra por letra ("Mas não lhe sucedeu como cuidava", "Recebe o capitão alegremente" e "Segundo estava mal apercebido"), e oito versos diferentes reaparecem uma vez cada um, com pequenas variações.

Além de fornecer a lista das palavras reais, A. G. Cunha – o autor fornece, na *Introdução*, a lista de todos os instrumentos gramaticais documento no Poema (como artigos, preposições, conjunções etc.), indicado o canto, a estância e a freqüência de emprego na mesma estância. Por exemplo, o artigo a aparece três vezes e a preposição a, um única vez, na terceira estância do primeiro canto.

Além de se poder localizar qualquer verso do Poema, por esse livro, pode-se utiliza-lo no abono de padrões ideais da língua. Há, por exemplo, uma tendência atual utilizar a locação conjuntiva *posto que*, com valor causal, isto é, como sinônimo de *porque*, apesar de *posto que* ter um valor concessivo. No "Soneto de Fidelidade", de Vinicius de Moraes, por exemplo, lê-se:

"Que não seja imortal, posto que é chama"

Mas interprete-se: "Que não seja imortal, embora seja chama".

O dicionário do Aurélio registra *posto que* com valor de *embora* (e não de *porque*) e exemplifica com Machado de Assis; as gramáticas de Celso Cunha (*gramática do português contemporâneo*) e de Rocha Lima (*Gramática normativa da língua portuguesa*) também apresentam *posto que* exclusivamente como concessivo, e não causal.

Recorrendo-se ao *Índice Analítico*, observa-se que o "verbete" *posto que* é precedido de um asterisco, que remete à *Introdução* do volume. Lá, o consulente verificara que há 18 ocorrências daquela locução conjuntiva; na estância 72 do Canto III, há algumas ocorrências de *que* com valor de *posto que*, coordenadas entre si; naturalmente, todas com valor concessivo.

Se o leitor souber de cor uma citação qualquer de *Os Lusíadas*, por exemplo: "Cesse tudo o que a Musa antiga canta. / Que outro valor mais alto se alevanta" – poderá localizá-la

no Poema, consultando o *Índice Analítico* em 15 lugares diferentes, cada lugar correspondendo a uma palavra: algumas delas, contudo, as palavras gramaticais (como *tudo, o, que* etc.), poderão ser vistas na *Introdução*, quando precedidos de asteriscos, no corpo da obra. Escusando dizer que o poema está todo reproduzido entre as páginas 233 e 325, em fac-símile da 1º edição de 1572, que tem, no frontispício, o pelicano como bico voltado para a esquerda do leitor.

O rigor com que o *Índice* foi elaborado foi de tal ordem que até mesmo pequenas falhas (erros mecanismos, isto é, resultantes de tipos quebrados ou imperfeitos, durante o processo de impressão da 1ª edição erros acidentais, devidos à falta de atenção do tipógrafo: e erros de interpretação, devidos à falta de cultura do tipógrafo) foram cuidadosamente anotadas e relacionadas numa longa lista, na *Introdução*; as variantes ortográficas (como "aliphante/elefante") foram também registradas, para fornecer ao consulente a visão mais perfeitas possíveis do grande Poema.

O *Índice Analítico do Vocabulário de Os Lusíadas* torna-se assim, pelo cuidado e rigor científicos com que foi elaborado, um instrumento de consulta indispensável a todos quantos se interessem pela língua portuguesa, e deveria ser presença obrigatória em qualquer biblioteca escolar.

(JOSÉ AUGUSTO CARVALHO é mestre em lingüística pela Unicamp, e Doutor em Letras pela USP, e professor adjunto da universidade Federal do Espírito Santo.)

1982 – n. 801 p. 06-07

A controvertida lírica de Camões

Leodegário A. de AZEVEDO FILHO

Há mais de quatrocentos anos, essa coisa vaga e flutuante chamada lírica de Camões tem sido editada em função apenas de uma dupla tradição impressa corrompida pelo tempo. Por isso mesmo, que sempre, deixa-se de lado ou sem voz a rica lição dos manuscritos, que eram os "livros de mão" da época.

O primeiro ramo da tradição impressa vem das duas edições quinhentistas; *Rhythmas*, 1595, e *Rimas*, 1598, reproduzindo-se ao longo do século XVII e boa parte do século XVIII, já com incríveis acréscimos e muitas lições corrompidas. O segundo ramo tem o seu ponto de partida na obra de Faria e Sousa (século XVII), entrecruzando-se com o primeiro, em leitura repetida por Tomás José de Aquino no século XVIII e daí penetrando no século XIX, quando a enxurrada de textos apócrifos na lírica do Poeta atingirá o seu clímax, como se pode ver nas dezenovescas do Visconde de Juromenha e de Teófilo Braga. Afinal, na primeira metade do século XX, no que se refere às lições textuais, José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Viera (1932), lamentavelmente, ainda se prendem ao segundo ramo da tradição impressa, embora já apresentem louváveis preocupação em expurgar, com base em estudos anteriores de Wilhelm Storck e Carolina Michaëlis de Vasconcelos, os textos falsos que invadiram o território lírico de Camões. Somente em 1944, portanto, é que se vai retomar o primeiro ramo da tradição impressa, com a edição de A. J. da Costa Pimpão, mais tarde aparecendo a edição de Hernani Cidade (1946), com a mesma orientação geral de trabalho. E daí por diante, incluindo-se os nossos dias, passa a prevalecer sempre a lição da tradição impressa nos melhores editores do texto, que nada acrescentaram ao método utilizado por A. J. da Costa Pimpão e Hernani Cidade, se bem examinadas forem as coisas.

Com efeito, em todos os casos, sempre a partir da tradição impressa, os melhores escolhem uma edição de base, em função dela estabelecendo o texto com menor ou maior aparato critico, alguns registrados não apenas as variantes da tradição impressa, mas também as variantes da tradição manuscrita. Mas, no caso, como é evidente, é preciso ouvir as lições da família manuscrita, que nunca podem falar, sempre sufocadas pelo peso da tradição impressa.

Ora, não havendo nenhum autógrafo de qualquer texto lírico de Camões, nem tendo sido a edição príncipe publicada em vida do Poeta, mas quinze anos após a sua morte, a partir de cancioneiros manuscritos, daí resulta que inexiste uma tradição comum para seus textos líricos. De fato, fora os três conhecidíssimos poemas publicados em vida do Autor (a *Ode* ao Conde do Redondo, uma *Elegia* em tercetos e um *Sonetos*, os dois últimos dedicados a D. Leonis Pereira), todo o resto de sua produção lírica ficou disperso em manuscritos apógrafos, exatamente os que serviram de base a publicação da chamada edição príncipe, em 1595. E a segunda edição, com o título de *Rimas* (1598), em parte também uma edição príncipe, retomou criticamente os textos do *Appendix Rhythmarum* ou *Manuscrito Apenso* ou exemplar da primeira edição, que se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa, confirmando ou negando a autoria de textos, nada mais sendo publicados no século XVI em matéria de lírica camoniana. Do século XVII em diante, como se pode ver na segunda edição de Domingos Fernandes, tem início a penetração de textos apócrifos na lírica de Camões, num movimento sempre crescente e que vai atingir o seu ponto culminante nas edições de Faria e Sousa, ainda no século XVII, e mais tarde nas edições do Visconde de Juromenha e de Teófilo Braga.

Diante desse quatro, aqui apresentado em termos de síntese, o caminho encontrado pelos melhores editores modernos tem sido, invariavelmente, a tentativa de apurar os textos líricos atribuídos ao Poeta sempre em função da tradição impressa, ou seja, a partir de uma edição de base, ou de texto em sua primeira publicação antes dos séculos XIX e XX, como se houvesse uma tradição comum para a obra lírica de Camões. Em tais circunstância, quando os manuscritos são trazidos à colação, ficam irremediavelmente sem voz, limitando-se os editores a registrar, em aparato crítico, as suas lições e mais nada. E esse cômodo método, tradicionalmente utilizado, é que pretendemos discutir e rejeitar, pois não acreditamos que ele possa surgir qualquer contribuição nova para os estudos ecdóticos da lírica camoniana.

Realmente, as duas edições quinhentistas (RH-RI), ambas de publicação póstumas, como vimos, foram organizadas com base em cancioneiros manuscritos e miscelânicos, todos apógrafos. O chamado *Parnaso*, a que se refere Diogo do Couto, em sua *Década VIII*, nunca passou de um perdido fantasma de que ninguém tem qualquer noticia, nem mesmo estando assegurado que o Poeta o tenha concluído. Sendo assim, o valor de RH e RI, como edição de base, é muito relativo, razão por que não nos parece aconselhável insistir no método da tradição impressa, que a muito pouco resultado tem conduzido os editores. No caso, portanto, o que se impõe é uma mudança radical de método, orientando-se a pesquisa no sentido da tradição manuscrita, em busca da constituição de um protótipo ou arquétipo, capaz de interpor-se seguramente entre a documentação manuscrita remanescente e o original perdido. E só assim, com mudança radical de método, haverá verdadeira renovação nos estudos de critica textual camoniana, inaugurando-se nova e conseqüente fase para as edições da lírica do Poeta.

No caso, se existe a possibilidade do achamento de novos manuscritos, o que é atualmente desejável, isso não significa que devemos ficar de braços cruzados, à espera do futuro, pois a crítica dos nossos dias já dispõe de respeitável soma de manuscritos éditos e inéditos, devendo-se urgentemente começar o trabalho a partir deles. Portanto, se o futuro revelar, em qualquer biblioteca da Península Ibérica ou fora dela, a existência ainda não catalogada ou registrada de um novo cancioneiro, o que se tem a fazer á trazê-lo imediatamente à colocação, confrontando-se as suas lições com os resultados já obtidos pela pesquisa anterior. E quem nos assegura que o novo cancioneiro não virá, simplesmente, confirmar as lições dos manuscritos já examinados? Em caso contrário, incluir-se-à a nova lição no processo, remanejando-se o método, em contínuo aperfeiçoamento, até que se chegue a resultados plenamente satisfatórios.

Nem acreditamos, por outro lado, que se possa a *priori* estabelecer uma árvore genealógica para a família manuscrita já conhecida, pois os estudos teóricos de estimativa, no que se refere à lírica camoniana, são praticamente inexistentes. Assim, o estema só pode ser proposto a *posteriori*, ou seja, depois de externo e intenso trabalho com todos os manuscritos conhecidos, que devem ser considerados como independentes, nesta fase inicial da pesquisa. O arquétipo, que daí resultar, é que nos vai dizer das possíveis relações estemáticas existentes na ampla e complexa manuscrita, conforme a flexibilidade dos métodos propostos pela critica textual moderna. Tais métodos, efetivamente, sempre se ajustam a cada caso, inexistindo aqui receitas universais. Na verdade, cada texto lírico do Poeta é um problema isolado, comportando assim uma monografia própria, pois as suas fontes variam extremamente. E só depois de alguns anos de pesquisa, estudando-se detidamente a problemática de cada texto, é que se pode pensar numa edição do *corpus* lírico do Poeta.

O que até aqui procuramos dizer claramente indica que, por enquanto, não será aconselhável aplicar-se o princípio da *eliminatio codicum descriptorum* aos membros da tradição manuscrita, ao contrario do que se pode facilmente fazer em relação às edições da tradição impressa. E isso porque ainda não se provou, de modo cabal, qualquer relação indiscutível entre os membros da família manuscrita, aconselhando a prudência do estema

deve esperar a sua hora. De fato, só se pode pensar nisso, pelo menos de modo conseqüente, depois de longo e exaustivo trabalho com todos os cancioneiros édito e inéditos até hoje conhecidos, apurando-se cada texto à luz de todas suas lições.

Não será, portanto, uma pesquisa definitiva, pois nada de consagrado existe em matéria de lírica camoniana. Mas será, não temos duvida alguma nesse sentido, um grande passo dado em busca de melhores soluções para a maior questão textológica da literatura portuguesa de todos os tempos, a ela comparando-se apenas o caso de Gregório de Matos, na literatura brasileira. E aqui, mais do que em qualquer outra parte, o que se impõe é a humildade do método, devendo preparar-se o pesquisador para recolher as lições dos seus próprios erros, como sempre assinalava o professor Emmanuel Pereira Filho, a quem devemos rigoroso critério para a discussão autoral dos textos líricos do Poeta.

Com efeito, é questão preliminar na ecdótica da lírica camoniana a segura delimitação de um *corpus*, unitário e homogêneo, dentro do universo textual caoticamente atribuído, por uma tradição impressa multissecular e corrompida, ao maior e mais indefeso Poeta da língua que falamos. Nesse sentido é que o professor Emmanuel Pereira Filho propôs, pioneiramente, o critério do tríplice testemunho quinhentista incontestado, para a constituição de um índice Básico de Autoria, em função de dois fatores: a) Ausência de atribuições divergentes; e b) Ausência de contestação assegurada por um mínimo de fundamento. Assim, para que um texto lírico seja atribuído a Camões, é preciso que atenda, simultaneamente, às exigências aqui indicadas.

Mais tarde, revendo criticamente o critério daquele saudoso colega de magistério, nele introduzimos duas modificações: a) Reduzimos a dois o número de testemunhos quinhentistas; e b) Não aceitamos, como contestação válida, a dupla atribuição de autoria, desde que verificada num só e mesmo documento. No caso, uma anula a outra. E restará ao pesquisador a alternativa de ir buscar o duplo testemunho quinhentista em outros documentos da época. Tais modificações, a segunda provocada pelas contradições do "Índice" do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, que já foram longamente explicadas por nos em estudos anteriores, tornaram mais produtivo o método que nos deixou o professor Emmanuel Pereira Filho, delimitando-se então amplo *corpus* digno de fé, no complexo universo lírico do Poeta.

A segunda etapa do método, aqui resumidamente exposto, volta-se para o estabelecimento dos textos, disso também nos deixando admirável exemplo o professor Emmanuel Pereira Filho, no livro *Uma Forma Provençalesca na Lírica de Camões*, mais tarde por nos prefaciado e publicado.

A terceira e última etapa, em sucessão natural, será a descrição lingüística e literária dos textos rigorosamente estabelecidos, jamais podendo antecipar-se duas iniciais. E por aí já se vê que todos os estudo sobre a lírica de Camões, até hoje publicados, um dia terão que ser necessariamente revistos, até que se possa chegar a conclusões realmente válidas sobre o exato valor literário da lírica camoniana.

Na edição, em seis volumes, que ao longo de doze anos estamos preparando dos textos líricos do Poeta, tem sido este o nosso difícil caminho: partir da tradição manuscrita, em confronto crítico com a tradição impressa, para a rigorosa apuração textual de cada poema. Somente quando um texto lírico não aparece em nenhum manuscrito, mas dispondo do duplo testemunho quinhentista de RH e RI, é que ficamos presos á tradição impressa, por não haver outro remédio. Fora daí, a apuração textual parte sempre dos manuscritos, em que necessário e indispensável confronto com a tradição impressa, quase sempre corrompida. Na verdade, a chamada edição príncipe, a despeito de suas intenções de fidelidade, invocadas em seu prólogo, também introduziu inocentes "aperfeiçoamento" nos textos, como amplamente provaremos, sempre em confronto com as lições da família manuscrita. E depois de RH e de RI, tornou-se hábito a deturpação dos textos, todos emendando e corrigindo os poemas, ao longo dos séculos, sempre com aquela "boníssima intenção" de que nos fala M. Rodrigues

Lapa, para concluir que, "se o poeta voltasse a este mundo e visse as tropelias que lhe têm feito à obra, remorreria de riso ou talvez de desgosto."(*Líricas*, de Luís de Camões, 6ª ed. Lisboa, Clássicos do Estudante / Sá da Costa, 1976, p. 13).

Tudo o que até aqui se disse tem a finalidade de mostrar que, em nossos dias qualquer edição dos textos líricos de Camões, para ser levada a sério, deve enfrentar a questão preliminar do método. Nesse sentido, a Ecdótica moderna segue duas grandes linhas antagônicas: de um lado o método da escola neo-lacmanniana dos críticos alemães e italianos, de que a chamada escola filológica italiana serve como exemplo; e de outro o método introduzido por Joseph Bédier e seguido por seus discípulos, sendo Eugène Vinaver o principal deles.

Qual, portanto, o rumo a seguir?

Evidentemente, não há de ser o da escola bedierista, aconselhável quando se trata de *codex unicus*, a exemplo dos cancioneiros medievais, mas inadequado à edição de autores singulares, sobretudo quando se trata da lírica de Camões, sem autógrafo e inteiramente dispersa em numerosos manuscritos, além da tradição impressa binariamente ramificada. Assim, no caso em questão, torna-se extremamente perigoso escolher um testemunho único, por melhor que seja, para publicá-lo com registro cuidadoso de variantes. E recaímos então na escola neo-lachmanniana, por ser plural a tradição manuscrita e impressa dos textos, exigindo assim cuidados especiais nas atividades de *recensio* e de *emendalio*, duas tarefas a serem executadas com rigor extremo.

O resultado da *recensio*, bem se sabe, é o estema ou árvore genealógica dos membros da família manuscrita, já aqui dispondo a critica textual dos nossos dias de numerosos cancioneiros éditos e inéditos. Mas haverá sempre a possibilidade, como de início acentuamos do achamento de outros "livros de mão", perdidos em bibliotecas européias, o que será excelente. Mas enquanto tais cancioneiros não forem revelados, se é que existem efetivamente, o que se tem a fazer é trabalhar com os membros da tradição manuscrita conhecidos, em busca de bases sólidas para o estudo futuro de prováveis relações estematicas que, entre eles, certamente existem. Com isso, estamos querendo dizer que ainda nos parece muito cedo, ou menos precipitados, tentar compor qualquer sistema apriorístico para os cancioneiros manuscritos com interesse para a lírica camoniana. Portanto, será mais prudente estudar textos por texto e verso por verso de cada texto, como propomos aqui, até que se disponha de fato material analisado, sempre à luz das lições da família manuscritas devidamente cotejadas com as lições da dupla tradição impressa.

Para Paul Maas, com efeito, a tradição manuscrita é uma espécie de curso d'água, que segue seu caminho à flor da terra ou subterraneamente, ramificando-se ou não, mas guardando-se sempre a pureza da fonte originaria, enquanto não recebe matérias que lhe possam alterar a cor. Depois disso, nossos olhos poderão reconhecer a água turva, mas só muito raramente serão capazes de detectar as casas das alterações cromáticas. A análise química, entretanto, não apenas terá condição para determinar, em muitos casos, os elementos impuros, mas também para eliminá-los e fazer a água retornar à limpidez originaria. E conclui o autor, - em seu livro *Textual Criticism*, tradução em língua inglesa por Bárbara Flower, melhor que a italiana, - que a finalidade da pesquisa "é examinar a genuinidade das cores com bases nos mananciais."

A metáfora de Maas, aplicada à lírica de Camões, logo nos mostra que a utilização ampla e sistemática dos manuscritos é tarefa totalmente indispensável no estabelecimento dos textos tradicionalmente isso não se tenha feito, por força de incrível a uma tradição impressa duplamente corrompida. Não se trata, é claro, de uma utilização desordenada da família manuscrita, ou feita ao sabor do acaso e de preferências pessoais de cada editor. Trata-se, isso sim, de uma utilização sistemática e ampla, sempre apoiada na humildade do método, para a

escolha precisa das variantes. E vem ainda dos estudos teóricos de Paul Maas a fórmula que adota em nosso processo de escolha das variantes, em seguida apresentada:

A – *Máxima documentação*

Mais de três testemunhos unânimes contra um que se isola. Assim: A, B, C, D, ≠ E;

B – *Média documentação*:

Três testemunhos unânimes contra um que se isola. Assim: A, B, C ≠ D;

C – *Mínima documentação*:

Dois testemunhos unânimes contra um que se isola. Assim: A,B ≠ C;

Para segura reconstituição do arquétipo, que se interpõe entre o original perdido e a documentação existente, o duplo testemunho já é satisfatório, não apenas em face da lei do predomínio numérico das variantes (*lectio plurium codicis potior*), mas também por *eliminatio lectionum singularium*. Tal critério, em sua base quantitativa, não dispensa a hierarquia qualitativa dos manuscritos traduzidos à colação, privilegiando-se sempre as lições dos melhores e mais antigos códices, por serem anteriores à própria tradição impressa. E isso em função ainda de dois princípios ecdótipos básicos:

a) *Lectio meliores codicis potior*;
b) *Lectio antiquior potior*.

Evidentemente, os princípios ecdótipos são sempre gerais e comportam exceções, desde que justificadas, inclusive pela crítica verbal, sempre indispensável. Mas sem o estabelecimento de critérios nada se poderá fazer, sobretudo no movediço território lírico do Poeta. E os fundamentos do nosso método, como acima procuramos indicar, a um tempo são quantitativos e qualitativos.

Já observamos também que todos os manuscritos, numa fase inicial de pesquisa, deverão ser trazidos à colação, como se fossem testemunhos independentes, pois são ainda muito bisonhos os estudos das possíveis relações estemáticas existentes entre os membros da família manuscrita. Nem podem tais estudos ser feitos aprioristicamente, mas sempre a *posteriori*, como aqui igualmente já foi assinalado. Por isso, a não ser em bases conjecturais, bastante ousadas aliás, alguém terá condições de propor aqui e agora, a representação de qualquer árvore genealógica para os manuscritos editos e inéditos até aqui conhecidos. Mais tarde, depois do estabelecimento, ainda que provisório, de todos os textos líricos atribuídos, incontroversamente ao Poeta, será então possível a procura de prováveis relações estemáticas entre os cancioneiros trazidos à colação. Mas não agora, pois ainda não são suficientes os estudos das diferenças e das semelhanças entre os cancioneiros conhecidos, para que sejam classificados em funções de erros (separativos ou conjuntivos), de variantes (lacunas, adições, subtrações, ordem alterada das palavras etc.) ou ainda de pura e simples invocação. O que se impõe, portanto, é o estudo exaustivo de todas as variantes, verso por verso, não cabendo aqui ao menos por enquanto, a aplicação do princípio da *eliminatio codicum descriptorum*, como propusemos em relação à tradição impressa. E as conclusões a que chegarmos, evidentemente, vão ter apenas um caráter de primeira leitura dos textos estabelecidos, em função de novo método de pesquisa, já que a muito pouco tem conduzido o método tradicionalmente usado pelos melhores editores da lírica camoniana em nossos dias.

Em síntese, aqui estão as bases do método que vimos adotando, ao longo de doze anos de ininterrupto trabalho, na edição que preparamos da lírica de Camões, em seis volumes: I – *Introdução Geral*; II – *Sonetos*; III – *Odes e Canções*; IV – *Epístolas e Églogas*; V – *Tercetos e Sextina*; e VI – *Redondilhas*. Mas nem sequer dispomos ainda de editor assegurado para a obra, nem a qualquer editor a entregaremos, por motivos evidentes. De qualquer forma, os resultados parciais a que temos chegado, ao longo de tantos anos de continuo estudo, o que realmente nos mostra é que estamos diante do maior e do mais indefeso Poeta da Língua portuguesa de todos os tempos.

(LEODEGARIO A. DE AZEVEDO FILHO, professor universitário, ensaísta. Rio de Janeiro/RJ)

1982 – n. 802 – p. 06 e 07

POESIA ANGOLANA, UMA EXPERIÊNCIA POLÍTICA (I)

Lúcia Castello BRANCO

É sempre perigoso tentar compreender, analisar ou classificar uma literatura quando ela ainda se encontra em meio a um processo no qual suas tendências não foram completamente definidas. A tentativa de explicação da poesia angolana de 45 até 75, a poesia pré-independe, ou poesia pré-angolana segundo alguns, é, portanto, tarefa de considerável audácia e arriscado sucesso.

Nessa tentativa aqui não será, pois, a classificação ou análise da poesia angolana contemporânea, mas de levantamento de algumas tendências que se repetem com considerável freqüência nos poetas desta época e que, possivelmente, vão se consolidar em tendências norteadoras da poesia angolana após a independência.

"Não deverá espantar ninguém que a tônica da mais representativa literatura angolana – e o mesmo se poderia dizer da literatura dos restantes países de expressão portuguesa – seja um sentimento de revolta ou de denúncia, que em casos mais evidentes se definiu *logo* como um compromisso ideológico inspirado pela dialética marxista". (1)

Em conexão com esta tendência norteadora da poesia como expressão de um sentimento de revolta ou de denúncia, ou, mais ainda, da poesia comprometida com a ideologia marxista, podemos observar uma série de características que a definem como uma poesia de preocupações conteudísticas mais do que formais e que a inserem perfeitamente num dos pressupostos básicos de Onésimo Silveira para a poesia caboverdeana: "ativo inconformismo e repúdio à situação decorrente de uma ordem social e política injusta". (2)

Partindo desta tônica de "consciencialização", a poesia contemporânea angolana vai oscilar entre a poesia de simples denúncia, em que a temática da esperança, da fé no amanhã vai funcionar como eixo central, e a poesia militante em que a esperança se transforma em luta emergente ("e não me fales de esperança sombra de uma estátua") (3), em inconformismo, em ação. Relacionados a esta "consciencialização" estariam os sentimentos de volta às raízes, onde a negritude, a volta à África-Mãe, e a revolta com relação aos valores impostos pelo colonizador ou pelas metrópoles culturais e industriais fazem-se presentes.

Assim, poderíamos sugerir como linhas direcionais de desenvolvimento da poesia angolana:

I – *A poesia como expressão da consciencialização*
- 1 – A consciência da alienação: "Um poema que já quer e que já sabe".
- 2 – A denúncia da exploração: "Abaixo a Barbárie Viva a Civilização".
- 3 – O resgate das raízes: "Mamã Negra".
- 4 – O sentimento de negritude: "Tambor vale bater-lhe com a cara".
- 5 – A fé no amanhã: "Sagrada Esperança".

II – *A poesia como ação transformadora*
- 1 – A poesia de combate à alienação: "Irmão vem vem".
- 2 – A fecundidade transformadora: "Buganvília vermelha".
- 3 – Preocupação estética: "O sol, o sul, o sal".
- 4 – A retomada crítica: "O mar visto da cadeia".
- 5 – A incitação à luta: "Eu já não espero".

I – A POESIA COMO EXPRESSÃO DA CONCIENCIALIZAÇÃO

1 – *A consciência da alienação: "Um poema que já quer e que já sabe".*

O primeiro passo em direção a uma poesia de consciencialização ou a uma poesia de ação transformadora seria a tomada de consciência com relação à alienação em que o povo angolano vivia. Assim é que, em oposição a um Tomaz Vieira da Cruz que em 1950 fazia a apologia do colonizador ("A terra que lhe cobriu o rosto/ e lhe beijou o último sorriso/ Foi ele o primeiro homem que a pisou!") (4), haverá também poetas que farão a denúncia desta ausência de senso crítico com relação ao opressor e à embriagues geral:

"... E veria as faces negras da gente
a subir a calçada
vagarosamente
exprimindo ausência no quimbundo mestiço
das conversas

Veria os passos fatigados
dos servos dos pais também servos
buscando aqui ali glória
além de uma embriagues em cada álcool..." (5)

Ou ainda a denúncia da alienação que se manifesta através do conformismo pela certeza do dever cumprido:

"Por aqui andamos
cumprindo o fado que não entendemos
uma vida que não é nossa
como um fato que pomos sobre o corpo nu
por aqui andamos submissos
subindo e descendo a rua
nós ou outros não importa
é como se fôssemos outros
tão longe que estamos de nós
indo para as repartições
vindos das máquinas de escrever
dos papéis dos tornos ou das enxós
por aqui andamos
regressando por vezes
com a consciência do dever cumprido
o dever cumprido
que se inventou para
nos escondermos desta torpe existência..." (6)

Outros poetas fazem da descoberta da alienação em que vivem e da denúncia desta alienação a força geradora de uma consciência operante que se transformará em ação política futura:

"Não é este ainda o meu poema
o poema da minha alma e do meu sangue
não
Eu ainda não sei nem Possi escrever o meu poema

o grande poema que sinto já circular em mim..."
(...)

"Mas o meu poema não é fatalista
o meu poema é um poema que já quer
e já sabe... (7)

A importância desta tomada de consciência reside no fato de ser ela a geradora de uma poesia de combate que, cada vez mais, vai se dirigir em busca da transformação da realidade em que viviam os angolanos de então:

2 – *A denúncia da exploração: "Abaixo a Barbárie Viva a Civilização"*.

Paralelamente e intimamente relacionada à consciência da alienação surgirá, na visão angolana, a consciência de explorados e, automaticamente, a denúncia desta exploração. É quando aparecerão os poemas de denúncia do monopólio estrangeiro no país o qual impossibilita aos angolanos uma real de Angola ou, melhor dizendo, uma visão da Angola real.O poema abaixo exprime bem esta denúncia:

"... da Companhia da Baía Farta
da Deustsche Bank
da Rallet Banque
da Wesrminster Bank
da Guaranty Trust Bank
da Morgan Bank
da First National City Bank
oh yes black man schon wiederschen allez meu cabrão
tuji patrão" (8)

A compreensão da situação de explorados não se restringe ao plano econômico, mas estende-se ao plano histórico-cultural, onde surge a necessidade do resgate da memória de Angola, perdida na sombra de heróis, souvenirs e monumentos importados:

"De meus antepassados não recordo
mas invento em cada pedra colocada
em praças por seus braços noutros braços
onde pombas poisam e turistas fazem
souvenirs de sol e manuelinos
E pátrias não conheço
(...)

O que ergueram meus braços
não está em África
a minha músicanão está em África
a minha estatuária
não está em África
idem para o meu marfim
as minhas lanças
os meus diamantes
o meu ouro

idem
idem
idem" (9)

3 – *O resgate das raízes: "Mamã Negra"*

Na tentativa de reagir ao monopólio econômico e cultura europeu, a poesia angolana vai caminhar na direção da redescoberta de Angola, da volta às suas raízes culturais. É nesta volta às origens, a um passado primitivo e ainda não corrompido pelos valores estrangeiros, que, surgirá a imagem da Mãe-África. É através desta mãe comum que a problemática angolana se inserirá na problemática africana, numa tendência convergente ao que propusera Onésimo Silveira: "a integração da problemática dos países da áfrica na problemática geral africana.":

"Tua presença, minha Mãe – drama vivo duma raça
drama de carne e sangue
que a Vida escreveu com a pena dos séculos.
Pela tua voz
Vozes vindas dos canaviais dos arrozais dos cafezais/
dos seringais dos algodoais...
Vozes das plantações da Virgínia
dos campos das Carolinas
Alabama
Cuba
Brasil
Vozes dos engenhos dos bangüês das longas dos eitos das
/pampas das usinas
Vozes de Harlem Distrit South vozes das senzalas
Vozes gemendo blues, subindo o Mississipi, ecoando/
dos vagões..." (10)

É interessante observar que é através desta volta às raízes, ao passado cultural, que se possibilita a saída para um futuro livre de opressões: "... a poesia deve obedecer a uma dupla exigência de enraizamento no passado e abertura sobre um mundo contemporâneo, único meio para artista retomar a iniciativa e inverter o homem do futuro." (11) esta consciência de saída através do retorno é claramente percebida através de poetas como Alexandre Dáskalos e Jorge Macedo:

"Erguida do fundo das águas plácidas
dum lago surge Mulher.
(...)

E tudo esquecido ou ignorado,
só no lago, o corpo erguido,
jovem,

abrindo nas sombras o seu perfil que nasce
o seu perfil de Mãe
dos Homens do futuro". (12)
"Adoro-te, áfrica semente,

amor profundo
nobre fruto do meu eu vivente.
Adoro a calidez das tuas tranças
manta preta do meu primeiro calafrio.
E o dorso largo em que dormi o sono infantil
e acordei já homem feito.” (13)

Através desta busca das raízes uma outras tendências se delineará na poesia angolana: o memorialismo, o saudosismo, que revelarão o passado ideal em contraste com o presente corrompido pelo “lixo ocidental” a que os angolanos são submetidos:

“Naquele tempo
a gente punha despreocupadamente os livros no chão
ali mesmo naquele largo-areal batido de caminhos passados
os mesmos trilhos de escravidão
onde hoje passa a avenida luminosamente grande
e com uma bola de meia
bem forrada de rede
bem dura de borracha roubada às borracheiras do Neves
em alegre folguedo, entremeando caçambulas
... a gente fazia um desafio...

O Antoninho
filho desse senhor Moreira da taberna
era o capitão
e nos chamava de ó pá,
agora virou doutor
(cajinjeiro como nos tempos antigos)
passa, passa que nem cumprimenta
- doutor não conhece preto da escola.” (14)

4 – *O sentimento de negritude: “Tambor vale bater-lhe com a cara”.*

Nesta tendência à revalorização das raízes angolanas, o sentimento de negritude vai se revelar como essencial. Os movimentos de consciência negra que já vinham se desenvolvendo na Europa e América do Norte vão se adequar perfeitamente a esta nova dicção da poesia angolana. A consciência surge aí, então, como um grito decisivo contra a opressão européia:

“Tambor, vale bater-lhe
com a força das mãos, da voz
gasta na boca atirada por dentro
do grito.

tambor, com os dentes
o nome da vida é
fala a ragar-se contra
as paredes da pele: negra

tambor, noturno interno nome
nas áreas baleadas do silêncio
quando os músculos se quebram na curva

dos ombros:
tambor, vale bater-lhe com a cara" (15)

É interessante observar que os primeiros poemas reveladores desta consciência negra demonstram certa ingenuidade quando se referem à mulher negra, na medida em que realimentam o estereótipo da mulata exótica que os brancos tanto proclamam:

"Sarita mora no musseque,
sofre no musseque,
mas passeia garrida na baixa
toda vermelha e azul,
toda sorriso branco de marfim,
e os brancos ficam a olhar,
perdidos no seu olhar..." (16)

Esta ingenuidade pode ser ainda observada em poetas que, na tentativa de comprovar o valor do elemento negro, buscam simploriamente, os ideais brancos numa relação competitiva que pouco nos revela sobre uma verdadeira consciência de sua identidade negra:

"Os nossos filhos
Negra
hão-de trazer as ambições estampadas
nos olhos claros.
(...)
Os nossos filhos
Negra
serão os construtores, os engenheiros, os médicos, os
cientistas do Mundo que vem

Eles pisarão quem se lhes atravessar na frente
(...)
E principalmente
Negra
os nossos filhos

chegarão sempre primeiro
nas competições espirituais e desportivas
da Europa
da América
e do Mundo." (17)

Por outro lado, haverá, simultaneamente, poetas reveladores de uma profunda consciência deste sentimento de negritude a ponto de, como brancos, compreenderem-se negros em suas raízes numa relação muito mais complexa do que a simples divisão maniqueísta que observamos acima:

"Mas o meu poema não é fatalista
o meu poema é um poema que já quer
e já sabe
o meu poema sou Eu – branco

montado em mim – preto
a cavalgar pela vida.” (18)

NOTAS

1 – Leonel Cosme, “Literatura e Revolução” in *África*, nº 3, (Lisboa: Plátano Editora, 1979), p. 289.

2 – Enésimo Silveira, *Consciencialização na Literatura Caboverdeana*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1963.

3 – Manuel Rui, “Aqui é deste lado”, in *No Reino do Caliban II*, 1ª ed. (Lisboa: Seara Nova, 1976), p. 320.

4 – Tomaz Vieira da Cruz, “Colono”, in *No Reino do Caliban II*, p. 43.

5 – Agostinho Neto, “Kinaxixi”, in *No Reino do Caliban*, p. 98.

6 – Antero Abreu, “A Alienação e as Horas”, in *No Reino do Caliban II*, p. 122.

7 – Antônio Jacinto, “Poema da Alienação”, in *Antologia da Poesia Pré-Angolana*, 1ª ed. (Porto Edições Afrontamento), p. 46.

8 – João-Maria Vilanova. “Abaixo a Barbárie Viva a Civilização”, in *Antologia da Poesia Pré-Angolana*, p. 72.

9 – Manuel Rui, “Museu”, in *Antologia da Poesia Pré-Angolana*, p. 87.

10 – Alfredo Margarido, “Mamã Negra”, in *Antologia da Poesia Pré-Angolana*, p. 53.

11 – Pires Laranjeira, “Introdução à Poesia Pré-Angolana”, in *Antologia da Poesia Pré-Angolana*, p. 23.

12 – Alexandre Dáskalos. “Manhã”, in *No Reino do Caliban II*, p. 268.

13 – Jorge Macedo, “Poema de Amor”, in *No Reino do Caliban II*, p. 312.

14 – Antônio Jacinto. “O Grande Desafio”, in *Antologia da Poesia Pré-Angolana*, p. 53.

15 – David Mestre, “Tambor”, in *Antologia da Poesia Pré-Angolana*, p. 91.

16 – Antônio Cardoso, “Sarita” em *No Reino do Caliban II*, p. 195.

17 – Ernesto Lara Filho, “Poema da Manhã”, in *No Reino do Caliban II*, p. 215.

18 – Antônio Jacinto “Poema da Alienação”, in *Antologia da Poesia Pré-Angolana*, p. 46.

1982 – n. 803 – p. 06 e 07

POESIA ANGOLANA, UMA EXPERIÊNCIA POLÍTICA (II)

Lúcia Castello BRANCO

5 – *A fé no amanhã: "Sagrada Esperança"*

Como em toda literatura de cunho revolucionário, é de se esperar que também na poesia angolana a mensagem de otimismo, através da qual sempre se abre a possibilidade de transformação da realidade, se defina como um dos seus eixos temáticos essenciais. Esta idéia do amanhã melhor está intimamente ligada, neste tipo de poesia, à idéia de esperança que, em alguns casos, assume a feição de uma quase fé na justiça:

"Pelos teus olhos, minha Mãe
Vejo oceanos de dor
Claridades de sol-posto, paisagens
Roxas paisagens
Dramas de Cam e Jafé...
Mas vejo (oh! se vejo!)
mas vejo também que a luz roubada
aos teus olhos, ora esplende
demoniacamente tentadora – como
a Certeza...
cintilantemente firme – como a
Esperança
em nós outros, teus filhos,
gerando, formando, anunciando
o dia da humanidade
O DIA DA HUMANIDADE!..." (19)
"Amanhã
Vai nascer um sol maduro
Por cima do meu telhado
de menino rico com tudo." (20)

Observe-se que, nos exemplos acima, a idéia do amanhã promissor não se liga a qualquer ação revolucionária do poeta, mas a simples esperança de que do céu cairão as bênçãos. Neste casos a esperança assume um caráter inoperante, na medida em que o trabalho do poeta não vai adiante, detém-se à espera do dia melhor que, forçosamente, faltará, há de vir:

"... tua boca pede luz para a tua alma
mas teu pedir é já um clarão aceso.

Eu te digo que confies
e que esperes..." (21)

A justiça aí não aparece como conquistada pelos homens, mas como dádiva divina, fruto da busca de uma coerência natural do universo. De qualquer forma, é importante que já se seja a necessidade desta justiça que, como veremos mais adiante, será buscada através de formas mais ativas pelos poetas das gerações posteriores:

II – A POESIA COMO AÇÃO TRANSFORMADORA

Ao lado de uma poesia que se propõe apenas à denúncia e à espera de uma mudança, encontraremos também uma poesia que se mostra não só consciente dos problemas, como propõe formas de combate a estes problemas; uma poesia que se propõe transformadora, onde a denúncia se faz de uma forma menos didática e óbvia e, portanto, mais poesia que, ao invés de propor a espera, a fé, propõe a luta, a revolução.

Esta outra dicção poética vai ser mais facilmente encontrada nos poetas da geração de 70 parecendo, à primeira vista, trata-se de uma evolução das tendências anteriores, mas, por se tratar de uma literatura extremamente nova para se detectar sua evolução, não procuraremos traçar aqui qualquer cronologia.

1 – *A poesia de combate à alienação: "Irmão vem vem".*

Paralelamente às manifestações de consciência da alienação, surge, em Angola, a poesia que busca a ação, o combate, a transformação da realidade:

"O combate está nas ruas
desde a primeira manhã.

Nossas mãos empunham armas
nossos olhos luzem punhais.

No toar da fuzilaria
o combate está nas ruas
na pergunta dos órfãos
o combate está nas ruas
no luto das viúvas
o combate está nas ruas

em cada face
em cada lar
no escaldante do ar
o combate está nas ruas
desde a primeira manhã.

Acessível aos cobardes,
o combate está nas ruas!" (22)

Ao contrário da poesia que espera a solução no amanhã que há de vir, esta poesia propõe o combate que está "desde a primeira manhã".

Numa mesma tônica teríamos o poema de incitação à luta de Arlindo Barbeitos:

"... irmão
vem vem

escuras nuvens grossas
temem o sol de nossos olhos todos
pássaros canibais
a garra de nossas mãos todas
e
chuva de feiticeiro
se perder no ar de nossos corpos todos
irmãos
vem vem”

2 – *A fecundidade transformadora: “Buganvília Vermelha”*

A partir desta necessidade de transformação e da volta às raízes angolanas, a natureza vai surgir como elemento de extrema importância, na medida em que é através de seu solo, de sua fecundidade que serão gerados os filhos de uma “força nova”. A força transformadora dos homens surge, então, intimamente relacionada à força renovadora da terra e à natureza serão atribuídas características humanas:

o verde forte
do capim...

Olha e escuta a vida
a borbulhar
sob a imensa sensação
de sermos nós...” (24)

“Escorre o punhal
na esteira
para a combustão
do procriar
rio de ventre sem água.” (25)

Ainda relacionada ao impulso renovador, a natureza terá a função de resistência a uma realidade que insiste em massacrá-la, numa relação analógica à resistência dos homens a um sistema que os oprime:

“Branca a buganvília explode
no odiado muro em frente

à volta a vida berra crente
e o negro sangue estanca

vermelha a buganvília
rompe o muro em frente.” (26)
“O capim não foi plantado
nem tratado,
e cresceu. É força

tudo força
que vem da força da terra

Mas o capim está a arder
e a força que vem da terra
com a pujança da queimada
parece desaparecer
Mas não! Basta a primeira chuvada
para o capim reviver!" (27)

Nesta relação natureza/homem o erotismo surge como a mola mestra, o impulso vital, a força revolucionária:

"Ao acordar lavávamos o sol
no cara.
Descobríamos a Ilha. Ou
sentados na palma da tarde
subíamos a custo o Morro dos Holandeses
num jeep de palavras antigas.

Era o tempo das lutas. Assobiávamos
às mulheres antes do embarque e os teus olhos
cresciam dentro
dos meus. Dei-lhes as raízes. E o cerco
resistia até ao anoitecer dos nossos
ombros enrolados na maré.

Abríamos velhas velas
De camisola e saíamos zarpando
As últimas águas de Novembro.
Eram as tuas mãos no mar. Lambidos
de cio marcávamos as coxas
na areia
e dormíamos nus e férteis
o gosto úmido do sal.

Vivas
As pegadas que adubamos no capim
da tua boca enxuta
riam. E olhavam perplexos
a braguilha entreaberta
do futuro." (28)

De acordo com esta tônica, a Mãe-África será, além de mãe, a amante, a fonte de todo erotismo e sensualidade que gerarão a "força nova" nos homens:

"Pelo teu dorso
sangue, com suor/amaciando as mais
ricas terras do mundo
Rebrilhantes dorsos, fecundando com
Sangue, com suor/amaciando
as mais ricas terras do mundo
Rebrilhantes dorsos (ai a cor desses

dorsos...) ...” (29)

3 – *Preocupações estéticas: “O sol, o sul, o sal”*

Ao lado de uma poesia didática de objetivos conscientizadores, teremos também em Angola uma poesia que busca uma maior articulação entre a forma e o conteúdo e que,embora atenda a uma mesma dicção, não sacrifica sua composição aos moldes de uma mensagem óbvia circunscrita a uma forma simples que sirva a seu caráter didático. Esta literatura pré-angolana, já que a preocupação nesta época é realmente a de construção de sólidos alicerces ideológicos para a efetivação de uma revolução política:

“O sol e sul o sal
as mãos de alguém ao sol
sal do sul ao sol
o sol em mãos de sul
e mãos de sal ao sol

o sal do sul em mãos de sol
e mãos de sul ao sol
um sol de sal ao sul
o sol ao sul
o sal ao sol
o sal o sol
e mãos de sul sem sol nem sal

Pra quando enfim amor
no sul ao sol
uma mão cheia de sal?” (30)

Este tipo de literatura vai ser responsável pela tomada de consciência em relação ao poder da palavra e à função política da poesia:

“a palavra cresce defolhada numa
horizontal de silêncio.
arde. arde. vertical e lenta.
arde cravada na concha de papel como o
peso cru da carne
sobre as pedras, como um fósforo nos
cabelos da terra
seca em pleno cacimbo.

a palavra é para possuir em todas as
ramagens da chama.
é para ficar: vertiginoso colorido
resistindo na fusão
incendiária desse poiso despanto
breve.” (31)

Ainda numa visão muito mais crítica e aprofundada, alguns poetas conseguirão enxergar também a importância (ou o poder relativo) desta mesma poesia que durante tanto tempo se fez arma de luta:

"E escrevo versos que não entendes
compreendes a minha angústia?
(...)
Para aqui estou eu
Mussunda amigo
escrevendo versos que não entendes." (32)

4 – *A retomada crítica: "O mar visto da cadeia"*

Alguns poetas efetuarão uma revisão da tendência à valorização do folclórico e à exageração do pitoresco que o movimento de volta às raízes trouxera:

"Um colar de missangas fica bem.
E um dongo baía.
Acácias rubras quanto baste.
E uma negra Maria.

Uma vovó qualquer, de preferência
Muito velha e negrinha.
Uma cor de miséria pitoresca
Pintada com decência.

Contratado também não fica mal.
E um poente vermelho sobre o mar.
Benguela é indispensável
E um versito em quimbundo é magistral.

Um ar contestador não sei de quê
Com odes ao pirão e à senzala.
Marcar bem a distância complacente
Da pessoa que fala.

"Angolano" dizer como Arquimedes
No banho disse "eureka".
Mas jamais englobar a descoberta
No sentido mais lato de africano.

De cultura européia nem falar
De cultura africana nem saber.
Mas cultura angolana" com certeza.
Leva-se ao forno e dá-se a quem
Gostar." (33)

Nesta nova dicção também a paisagem local vai ser vista de forma diferente, passando a ser entendida não como o espaço ideal, perdido no passado, mas como o espaço real (e nem sempre tão agradável) do presente:

"Algodão tão leve tão branco
em tão extensos campos tão tensos
... de sol tão quentes
vestidos terra negra e de algodão
planta amaciados

Negros tão negros tão tristes
brilhando suados em chitas tão pobres
tão sujas, baratas
pintas em tão abertas chamas
tão duras para quem trabalha

tão longe até da sombra da cubata
e tão barato em preço
de carnes, flores como flores de algodão
a transformar em capital
tão negro tão pesada

besta cega tão coisa tão seda
que não vê mais
que paisagens com cifrão
em sol como "solo"
desapiedado." (34)

O poema "O Mar Visto da Cadeia" de Antônio Cardoso exemplifica bem esta nova tendência, busca de realismo e de atualidade, sem passados e sem Pasárgadas:

"O mar é largo
E profundo.
Tão largo e profundo,
que cabe todo inteiro
E amargo, no fundo
Do simples olhar que lhe deito...

Estendido e liso,
Refeito como um ventre de mulher
Apetecido sem aviso,
Já teve sereias e monstros,
Ossos a apodrecer,
Para ser, agora,
De um qualquer...

Desencanto a apodrecer-
me o canto, nesta hora?
- Só se for nas areias
Onde morro monótono,
E nas marés cheias
De tanto luar e espanto
Na memória...

Já o tive
Insatisfeito,
Na cova da mão,
No búzio dos ouvidos,
E no sonho que ainda vivo
De uma doce ilusão...

Inventei-lhe
Desaparecidos ecos,
Talvez reinos perdidos,
Tesouros, conchas,
algas e palácios
Encantados de mouros...

Depois ficou só mar
Vulgar, indigesto,
Azul, verde, prateado,
"Grande, grande..."
Com o resto afogado
No coração...

Chegou então a hora
Dor mar lúcido
Sem papão,
Apreendido,
Econômico,
Assassino, embora,
Mas também elo de ligação..." (35)

5 – *A incitação à luta: "Eu já não espero"*

A temática da espera por um amanhã promissor vai ser transformada na necessidade urgente de luta que alguns poetas propagarão:

"Esperar,
na esclerose das artérias
e na célula
que já em qualquer ponto de degrada.
nos dias repetidos,
funcionando igual,
enquanto as estações,
perenes, se sucedem.

Esperar,
num verso verde-esperança,
com se não houvesse mais do que
esperar..." (36)

Ou ainda:

"Mas a vida
matou em mim essa mística esperança

Eu já não espero
sou aquele por quem se espera." (37)

A virada daquele que espera para aquele "por quem se espera" marca uma mudança de dicção na poesia angolana que, de mera denúncia passa à poesia militante, à poesia de combate, onde a impaciência, a revolta e o inconformismo já não podem ser contidos:

"Impaciento-me nesta mornez histórica
de esperas e de lentidão
quando apressadamente são assassinados
os justos
quando as cadeias abarrotam de jovens
esprimidos até a morte contra o muro
da violência
(...)

Inicie-se a ação vigorosa máscula
inteligente
que responda por dente olho por
olho
homem por homem
venha a ação vigorosa
do exército popular pela libertação dos
homens
venham os furacões romper esta
passividade..." (38)

Assim é que, partindo de uma temática onde o sentimento de revolta ou de insatisfação se define como base, a poesia angolana contemporânea vai assumir diferentes posturas reveladoras, sempre, de uma mesma dicção ideológica. Quer seja apenas denunciando o sistema opressor a que os angolanos estavam submetidos, quer seja buscando formas de combate a este sistema, a poesia de Angola vai ser essencial à conscientização da população angolana e funcionará, muitas vezes, como palavra de ordem que incitará à luta ou como espelho de um momento histórico que fatalmente (e felizmente) desembocaria numa revolução.

(Final)

NOTAS

19 – Viriato da Cruz, o "Mamã Negra" in *Antologia da Poesia Pré-Angolana*, p. 53.
20 – Antônio Cardoso, "Poema" in *No Reino do Caliban II*, p. 192.
21 – Ermelinda Pereira Xavier, "Nossa Fome" in *No Reino do Caliban II*, p. 75.
22 – Jofre Rocha, "O Combate" in *No Reino do Caliban II*, p. 382.
23 – Arlindo Barbeitos, *No Reino do Caliban II*, p. 418.
24 – Costa Andrade, "Confiança" in *No Reino do Caliban II*, p. 209.
25 – Samuel de Souza, "Poema" in *No Reino do Caliban II*, p. 247.
26 – José Luandino Vieira, "Buganvília" in *No Reino do Caliban II*, p. 241.
27 – Manuel Rui, "Não Vale a Pena Pisar" in *No Reino do Caliban II*, p. 318.

28 – David Mestre. "Últimas Águas de Novembro" in *Antologia da Poesia Pré-Angolana*, p. 90.

29 – Viriato da Cruz, "Mamã Negra" in *Antologia da Poesia Pré-Angolana*, p. 53.

30 – Ruy de Carvalho, "O Sul" *No Reino do Caliban II*, p. 411.

31 – Monteiro dos Santos, *No Reino do Caliban II*, p. 412.

32 – Agostinho Neto, "Mussunda amigo" in *Antologia da Poesia Pré-Angolana*, p. 36.

33 – Jorge Huet Bacelar, "Receita" in *No Reino do Caliban II*, p. 370.

34 – Antônio Bellini Jará, "Mosaico Económico" in *No Reino do Caliban II*, p. 363.

35 – Antônio Cardoso, "O Mar Visto da Cadeia" in *África*, nº 3. (Lisboa: Plátano Editora, 1979), p. 296.

36 – Jorge Huet Bacelar, "Esperar" in *No Reino do Caliban II*, p. 369.

37 – Agostinho Neto, "Adeus à Hora da Largada" in *No Reino do Caliban II*, p. 103.

38 – Agostinho Neto, "Depressa" in *No Reino do Caliban II*, p. 104.

(LÚCIA CASTELLO BRANCO, professora universitária, com mestrado em Literatura pela universidade de Califórnia/USA).

1982 – n. 807 – p. 05

A propósito de um verso camoniano

Segismundo SPINA

Se não existe o provérbio, nós o criamos: escrever por escrever, é melhor não escrever. É o que sucede com um artigo publicado na revista *Studia* (1), intitulado "Sobre a leitura de um verso camoniano", em que o Autor, para homenagear a "memória sempre querida de M. Cavalcanti Proença", joga terra no quintal do vizinho. Percebe-se logo à primeira vista, pela bibliografia citada que se pretendeu desagravar a "memória querida" [que não é só dele querida e sim de todos nós], mas com o intuito mais do que evidente de depreciar um trabalho de nossa autoria, que acidentalmente aborda o problema da leitura do verso camoniano "Que da Occidental praia Lusitana". Nessa leitura discordamos do sr. Cavalcanti Proença, que escandiu o referido verso fazendo incidir a cesura na 5ª sílaba ("Que da Occidental/praia Lusitana").

Em síntese, o problema que se coloca é o da linha melódica do verso, que para Cavalcanti Proença não é épico, pois tem a sua cesura na 5ª sílaba; nós, em nosso *Manual de Versificação Românica Medieval* (2), propusemos a leitura do verso como épico, isto é, com a cesura na 6ª e na 10ª sílabas ("Que da Occidental pra/ia Lusitana"), pelo simples fato de que "a pausa no adjetivo *Ocidental* não se coaduna com a sintaxe do verso (ninguém diria, por exemplo, 'a *grande/terra* portuguesa, mas a *grande terra/portuguesa,* ou simplesmente sem a pausa; a cesura deve fazer-se na palavra *praia,* e assim teremos normalmente o decassílabo heróico" [Aliás seria muito estranho que o Poeta, logo no 2º verso do poema, utilizasse um verso dissonante, incompatível com a poesia épica, denominado impropriamente pelos tratadistas "verso de arte maior"]. O verso que se enquadra nesse tipo é o 3º da estr. 77 do canto V: "Dizem que por naus que em grandeza igualam" (5 + 5)... E assim o verso 2º da estr. 19 do canto VII — "Sai da larga terra hua longa ponta" — ou está errado (como afirmava Agostinho de Macedo na *Censura das Lusíadas),* ou seria também um decassílabo do tipo 5 + 5; nesse caso a pausa da 5ª sílaba absorveria a sílaba *hu* como se fora átona" *(Manual...,* p., 38, nota 1).

Que há versos dissonantes n'*Os Lusíadas,* há-os; mas são tão esporádicos e não chegam, nem de longe, ao número dos que se encontram no poema de Dante. Não cremos que justamente no início do poema o Poeta lançasse mão de um verso desse tipo. E o nosso contraditor argumenta que a escansão de Proença é legítima porque no espírito do Poeta bailava a obsessiva oposição *Ocidente/Oriente,* e arrola para isso todos os versos onde essa consciência do espírito ocidental se afirma (4 apenas, em que aparece o substantivo *Ocidente,* e 19, onde o Poeta emprega o substantivo *Oriente).* Diz o articulista logo no início da sua defesa: "A oposição *Ocidente/Oriente* — sabemos todos [como se nós não soubéssemos] — é um tema obsessivo de Camões em *Os Lusíadas"* (Studia, p. 50). Aliás, perdoe-se ao Autor, de passagem, a confusão que faz entre *tema* e *idéia-força,* engano naturalmente explicável por leituras hauridas em compêndios de teoria literária.

Ora, esse argumento da *oposição* é discutível. Não negamos que ela exista no poema; mas é discutível nesse passo. Tanto é que o Autor nem tentou demonstrar que a sua tese também se aplica ao caso do verso questionado. No espírito do Poeta não estava o propósito de opor o Ocidente ao Oriente nesse verso, senão aparentemente: os dois sintagmas *Occidentat praia* e *além da Taprobana* pressupõem, a uma primeira análise, a oposição dos dois hemisférios conhecidos. Um exame mais cuidadoso demonstra que o Poeta pretendeu dizer simplesmente o seguinte: os barões assinalados navegaram de um extremo a outro do

mundo geográfico conhecido — do ancoradouro de Belém às paragens que vão além da ilha de Ceilão. É mais uma questão de distância (que dá a medida da grandeza do "reino que tanto sublimaram"), do que propriamente uma questão de oposição. Praticamente: os navegantes portugueses sulcaram o mundo todo; e, se mais mundos houvera, lá chegaram...

Ora, se não há oposição, conseqüentemente o adjetivo *Occidental* está desprovido da pretensa "carga afetiva" que o Autor lhe quer atribuir. O termo não apresenta "carga afetiva" alguma, por se supor que ele põe em jogo duas civilizações antagônicas; o referido adjetivo é puramente denotativo, como indicativo de um ponto de partida, e os confins da Taprobana um ponto de chegada.

Mas vamos lá. Admitamos que o Poeta pretendera magnetizar o adjetivo *Occidental* (porque o Autor afirma tratar-se da palavra "de maior carga afetiva do verso"): nesse caso, o Poeta pensou primordialmente em *Occidental praia* e secundariamente em *praia Lusitana*. E o que teríamos? A cesura na 6ª e não na 5ª sílaba. Se as cesuras tivessem que estar subordinadas ao critério dos termos enfáticos, então teríamos que subverter completamente a prosódia do poema camoniano. A ênfase não é razão absoluta para deslocar a tônica predominante do, verso. Os poetas cultistas costumavam colocar no centro do verso uma palavra esdrúxula, por isso mesmo enfática e causadora de surpresa, sem que sua posição determinasse a cesura do verso. [Aguarde-se nosso futuro trabalho sobre a linguagem e o estilo do séc. XVII, que lá será desenvolvido o problema. Mas, como sempre, em forma de *compêndio*].

O segundo argumento, numa paródia de Ángel Rosenblat, para quem "os românticos hispano-americanos da primeira geração usavam sempre maiúsculas nas palavras valorizadas pela Revolução Francesa — *Pátria, Nación, Pueblo, Libertad, Igualdad, Fraternidad, Revolución, Glória* —", maiúsculas encantatórias que Camões "empregou invariavelmente nos substantivos *Occidente e Oriente,* e, também, nos adjetivos *Occidental* e *Oriental...*" (Studia, p. 53), tal argumento não merece fé. Palavras como *Mãe, Remos, Praias* (IV, 87, 2), *Ceo, Hebreo, Galego, Conde, Astrolábio, Mar, Oceano, Hemisfério, Mundo, Sol, Aurora* e tantas outras, são grafadas pelo Poeta com maiúsculas, sem a mínima hipótese de valorizadas pela Guerra dos Cem Anos ou pela revolução tridentina. Simplesmente se grafavam com maiúsculas palavras relativas a parentesco, gentílicos, acidentes ou elementos geográficos, denominações atmosféricas ou astronômicas, títulos da nobreza, instrumentos náuticos etc., etc., sem que se tratasse de termos imantados por ênfase de qualquer procedência. Se Camões grafava com maiúsculas os termos magnetizados, então o termo *Lusitana* do mesmo verso é também palavra enfática; nesse caso, com que argumentos afirma que o termo *Occidental* é o "de maior carga afetiva do verso"? Camões seria, então, mais *Ocidental* que *lusitano?* Mas, o que é de pasmar vem do remate do artigo, onde afirma que Camões empregou as maiúsculas "invariavelmente..., também, nos adjetivos *Occidenial* e *Oriental,* porque não só os escrevia, mas, enfaticamente, os pronunciava com maiúsculas". Escrever com maiúsculas entende-se; mas pronunciar com maiúsculas, só se a boca for a do gigante Adamastor!...

Enfim: trata-se de um artigo que não deveria ter sido escrito; ou, se escrito, não publicado. A fundamentação apresentada para a análise do verso camoniano em favor da leitura de Cavalcanti Proença é totalmente inconsistente. O que prevalece isto sim — é o propósito de aludir ao nosso trabalho como enganador daqueles que, incautos, se fundam "em rudimentares noções hauridas em compêndios de métrica" (p. 52).

Que o nosso livrinho a propósito da versificação românica medieval é um "compêndio", estamos de acordo; que seja de "métrica", não. Qualquer escolar que possua rudimentos de arte do verso já não confunde "métrica" com "versificação". O nosso trabalho é um compêndio (um *Manual* — como se intitula) de versificação, e, não obstante escrito em menos de um ano (por encomenda e insistência do Prof. Leodegário Amarante de Azevedo Filho), ainda é o único trabalho no gênero em língua portuguesa,. fundamentado numa

bibliografia que, se não é completa, é altamente especializada. Que deve ter seus erros, suas lacunas, não contestamos. Geralmente os nossos trabalhos, em 1ª edição, padecem de defeitos, e alguns até imperdoáveis.

Em 1974, se não nos enganamos, a Editora *Presença* chegou a anunciar, num volante de suas publicações, uma obra (que por certo não seria um compêndio, mas um tratado), e com autoria, intitulada *Versificação Medieval,* ao preço de Cr$ 70.00. A obra deve ter parentesco com o "balão da Conceição", porque, se foi anunciada, publicada, até hoje ninguém viu.

E, enquanto os papas da versificação não aparecem, o remédio que temos é beijar as mãos dos humildes abades da matéria.

NOTAS

1 – Celso Ferreira da Cunha, *Studia* (Colégio Pedro II) Rio, ano XI, n. 11, p. 49-54.

2 – Rio de Janeiro, Gernasa, 1971, p. 38, nota 1.

(SEGISMUNDO SPINA é professor universitário e especialista em critica textual São Paulo).

1982 – n. 818 – p. 06 e 07

Aspectos formais e o conteúdo fantástico

(Sobre "A Relíquia" e "O Mandarim")

Pedro Carlos L. FONSECA

É procedimento, mais ou menos geral, entre os estudiosos da matéria literária eciana classificar *A Relíquia* e *O Mandarim* como obras de *intermezzo* dentro da produção do autor, colocando-se num extremo os seus romances da fase realista-naturalista e noutro as obras da sua fase final, de natureza místico-religiosa. Na realidade o que se verifica naqueles romances da fase intermediária é uma transição entre duas modalidades ou tendências que se entrecruzam: o realismo e a fantasia, num misto de alegoria, farsa satírica e ironia.

Tal hibridismo tem despertado restritivos comentários críticos sobre a propriedade dessas obras no tocante à sua composição técnica e estética, daí ser esclarecedor um exame mais específico de sua estrutura intrínseca e formal, antes de se concluir por possíveis "falhas" ou "defeitos".

Lopes D'Oliveira, em *Eça de Queiroz, A Sua Vida e a Sua Obra,* critica a composição da ação romanesca de *A Relíquia,* comentando a falha na estrutura de seu enredo, quando fala da imprecisão na fixação de uma linha central definidora da coerência de episódios e acontecimentos. Diz o crítico:

"Se A Relíquia *fosse intencionalmente um romance, esse livro estaria condenado pelos princípios mais elementares da crítica, que querem que na obra de arte todos os efeitos sejam convergentes. Se* A Relíquia *fosse um romance ficaríamos hesitantes sem saber qual o fim do livro: se os efeitos convergem unicamente para o quadro histórico da Paixão de Cristo ou se convergem unicamente, como seria de todo ponto racional, para a completa figura deste tipo notável, dessa figura típica duma sociedade e que no livro se chama Teodorico Raposo."* (1)

João Gaspar Simões, em *Eça de Queiroz: O Homem e o Artista,* comenta sobre a inverossimilhança do enredo de *A Relíquia,* dizendo: "A inverossimilhança atinge, porém, as raias do absurdo, quando em plena Terra Santa, Teodorico é arrebatado em sonhos, aos tempos de Jesus, e assiste à crucificação do Nazareno." (2)

Quanto a *O Mandarim,* os dois críticos comentam, sem maiores pormenores, tratar-se o livro de um mero produto da fantasia, talvez ditada por impressões de viagens do autor, ressalvando Gaspar Simões que "a brevidade com que Eça de Queiroz desenvolveu a tese de *O Mandarim* salvou dos paralogismos e inverossimilhanças em que caiu n'*A Relíquia.* "(3)

Contrário à concepção tradicional do processo causalístico da ação que esses críticos parecem advogar, segundo as premissas teóricas do romance do século XIX (e talvez esperando encontrar nesses romances a mesma *mechanice* positivista de Leibniz que Eça adotou para os seus romances realista-naturalistas), Ernesto Guerra Da Cal tem um diferente ponto de vista. Aproximando *A Relíquia* da novela picaresca e cervantesca, esse crítico explica o "descosido" do seu enredo como sendo devido à natureza e propriedades do gênero adotado por Eça de Queiroz nesse romance:

"O pícaro é estóico e sofre com resignação as mudanças e adversidades da fortuna, e delas deriva a sua filosofia risonho amarga... Esse é o acaso caprichoso que regula o mapa

vital da picaresca, proto-romance onde os acontecimentos não estão determinados, como na novelística do século XIX, pelo princípio da causalidade, mas sim pelo da casualidade, densa, inconstante do mundo pré-racionalista, que via o homem como joguete das veleidades imprevisíveis da roda da fortuna. Eça de Queiroz levara essa inconstante lei do acaso às últimas conseqüências filosóficas." (4)

O conceito de casualidade lembrado por Da Cal se reveste de grande propriedade quando aproximado à natureza e recursos técnicos do discurso de enunciação próprio das narrativas que tratam do fantástico e/ou fantasia, como é o caso de *A Relíquia* e *O Mandarim.*

Tzvetan Todorov, no capítulo "Themes of the Self", in *The Fantastic,* estabelece uma nova relação causal para a produção do efeito fantástico na narrativa de ficção, ao introduzir as noções de "pan-determinismo" e "pan-significação". Diz ele:

"We might speak here of a generalized determinism, a pan-determinism*: everything, down to the encounter of various causal series (or "chance") must have its cause, in the full sense of the word, even if this cause can only be of a supernatural order."* (5)

Pan-determinism has a natural consequence what we must call "pan-signification": since relations exist on all levels, among all elements of the world become highly significant." (6)

Mais adiante o crítico explica qual a operação psicológica que origina esse "pan-determinism", dizendo que ele resulta de uma substituição da relação puramente mental que nós estabelecemos entre os objetos, por uma relação física imanente a esses próprios objetos:

"In other words, on the most abstract level, pan-determinism signifies that the limit between the physical and the mental, between matter and spirit, between word and thing, ceases to be impervious... The supernatural begins the moment we shift from words to the things these wards are supposed to designate. The metamorphoses too, therefore, constitute a transgression of the separation between matter and mind as it is generally conceived." (7)

As teorizações do crítico estruturalista podem ajudar a compreender a tão discutida falta de causalidade (no sentido lógico-racional do termo) nos romances *A Relíquia* e *O Mandarim*, que levou muitos críticos a argumentarem sobre a ausência de motivos convergentes e verossimilhança da ação nessas obras.

O conteúdo do sonho de Teodorico e a viagem maravilhosa que Teodoro faz ao Oriente podem ser explicados, pela técnica e natureza do fantástico narrativo. Teodorico, pela sugestão do ambiente, transforma em visão onírica a realidade, e Teodoro faz o mesmo ao materializar, no ato de tocar a campainha, uma idéia fixa, sugerida pela leitura do livro que falava do segredo do mandarim. Ambos realizam o princípio do "pan-determinismo" fantástico, transpondo o limite entre matéria (realidade) e mente (imaginação), de que fala Todorov.

Num outro plano, a figuração do caráter e traços de personalidade dessas duas personagens oferece a condição principal para essa referida transposição do fantástico.

Antônio Sérgio entende por fantasia, como obra de arte literária "o poder de intuir desenvolvimentos psíquicos, que distingue os romancistas propriamente psicológicos", dizendo que Eça de Queiroz manifesta; neste particular, uma "relativa pobreza de fantasia." (8)

Sem se adentrar no mérito de tal definição, parece que, no tocante ao aspecto psicológico dos protagonistas *de A Relíquia* e *O Mandarim,* mesmo o relativamente pobre desenvolvimento de suas individualidades não obsta o efeito fantástico que essas obras

produzem. A mera caracterização externa — a de "tipos" — oferece condições para o mecanismo do fantástico que antes vimos com Todorov, como sendo devido a um simples processo de percepção-consciência da realidade em termos figurados.

Tudo então depende da construção de um sistema imagético de perceber o mundo real, e tais personagens possuem-no no sentido ainda que elementar do termo. Teodorico e Teodoro, desde o início, manifestam um gosto dos sentidos, construindo imagens-sensação motivadas pelo seu desejo de posse e fruição dos prazeres e luxúria da riqueza almejada: a da titi no caso de Teodorico e a do mandarim no caso de Teodoro.

Há inúmeras passagens nos dois livros que exemplificam o sensitivismo e o poder de criar imagens sensoriais dessas personagens, que muitas vezes caem no sensualismo de uma paixão exacerbada.

Em Teodorico, a sensualidade, coibida pelo ascetismo religioso da tia, se exacerba em imaginações, como aquela que ele tem da Vicência, uma criada da casa:

"Muitas vezes, de noite abraçado ao travesseiro, eu pensava na Vicência e nos braços que eu via arregaçados, gordos e brancos como leite. E assim foi nascendo no meu coração, pudicamente, uma paixão pela Vicência." (9)

Até mesmo os objetos sagrados e lugares santos do ambiente de religiosidade em que se achava condicionado Teodorico, são motivos de transferência de sua imaginação sensual. Em frente ao oratório da titi, fazendo as suas simuladas orações recorda:

"Embebia os meus olhos no corpo de ouro de Jesus, pregado na sua linda cruz de pau-preto. Mas então o brilho fulvo do metal precioso ia, pouco a pouco, embaciando, tornava uma alva cor de carne, quente e terna; a magreza do Messias triste, mostrando os ossos, arredondava em formas divinamente cheias e belas; por entre a coroa de espinhos, desenrolavam lascivos anéis de cabelos crespos e negros; no peito, sobre as duas chagas, levantavam-se rijos, direitos; dois esplêndidos seios de mulher, com um botãozinho de rosa na ponta; — era ela, a minha Adélia, que assim estava no alto da cruz, nua, soberba, risonha, vitoriosa, profanando o altar, com os braços abertos para mim."(10)

Na Palestina, o ócio faz crescer a Teodorico, pelo prazer do exótico, o gosto das imagens dos sentidos: "Amei logo (diz ele) essa terra de indolência, de sonho e de luz." (11)

Em outra passagem, é essa mesma sensualidade irrefreável (que não respeita nem mesmo o Templo de Jerusalém) que, entre as magnificências da decoração local e os incensos inebriantes, faz Teodorico sentir e imaginar:

"Mas o santo adro resplandecia de mulheres: e meus olhos bem depressa deixaram metais e mármores para cativadamente se prenderem àquelas filhas de Jerusalém, cheias de graça e morenas como a tenda de Cendar!... e sobre todas o meu desejo zumbia — como uma abelha que hesita entre as flores de igual doçura!... Que nudezas magníficas, quando à beira do leito baixo se lhes desenrolassem os cabelos, e fossem docemente escorregando os véus e os linhos da Galácia!" (12)

O mesmo poder de imaginação de sensações possui Teodoro. Logo depois de assassinado o mandarim, tornando-se fabulosamente rico, é que o ócio dos prazeres lhe vem, enriquecido pela imaginação:

"Então, satisfações do Luxo, regalos do Amor, orgulhos do Poder, tudo gozei pela imaginação, num instante, e dum só sorvo." (13)

Aurélio Buarque de Holanda pareceu ver bem a importância da sensitividade em *A Relíquia,* quando comenta:

"O requinte da sensitividade, se por um lado lhe aguçava o dom de observação, poderia extremando-se em sensualidade, favorecer ao extremo, o pendor para o sonho, que lhe estava na raiz do temperamento irrequieto e inconformado... o pitoresco é o centro, a linha mestra dos outros fatores." (14) [Isso ao analisar o caráter de Teodorico.]

Ainda Gaspar Simões comenta esse mesmo aspecto, ao considerar a nova forma desse romance de Eça de Queiroz: "Uma forma que era um verdadeiro inebriamento dos sentidos, tão pulcra, tão eurrítmica, tão nervosa e tão plástica se tornara, eis o domínio atual do seu lirismo, da sua 'fantasia'."(15)

Para já pode-se concluir por uma explicação técnica da fantasia que comparece nas duas obras: numa através do sonho de Teodorico e noutra o conteúdo sobrenatural maravilhoso da viagem de Teodoro à China. A discutida casualidade de tais episódios não passa na realidade de uma casualidade do princípio de composição do fantástico narrativo. A noção de "pan-determinismo" e a psicologia do caráter das personagens (o seu imagismo transformador da realidade) explicam a verossimilhança interna — a propriedade de composição — desses romances de Eça de Queiroz.

O próprio esquema estrutural da ação, dividida em três andamentos, constitui um elemento interno à sua composição, característico da intenção do autor em dar largas à sua faculdade imaginativa. Tanto em *A Relíquia* como em *O Mandarim* a estrutura do enredo pode ser dividida, latamente, em três partes: *fechamento inicial, abertura* e *fechamento final.*

Em *A Relíquia,* ao primeiro estádio do *fechamento* corresponderia a vida "contida" de Teodorico sob o jugo beatífico da titi; à *abertura* corresponderia a sua viagem à Palestina; e ao segundo *fechamento* corresponderia a vida frustre e acomodação "prática" da personagem.

Em *O Mandarim,* o mesmo esquema se repete: *fechamento inicial:* vida de reservado anonimato de Teodoro, inexpressivo amanuense do Ministério do Reino: *abertura:* sucesso pecuniário "herdado" do mandarim e viagem de Teodoro à China; *fechamento final:* vida reservada, frustre e infeliz da personagem milionária.

Como se vê, na parte da *abertura* a ação nos dois romances coincide com o tema da viagem ao exótico, dando à imaginação a atmosfera fantasista do entrecho. Ainda é nessa parte que a narração manifesta um especial gosto pela diversidade de uma grande maioria de episódios e cenas, onde o descritivismo trabalha uma enorme variedade de imagens, figurações retóricas do fantástico-maravilhoso.

Outro recurso técnico-expressivo que se associa diretamente à natureza e função do fantástico-narrativo é o ponto de vista em primeira pessoa.

Eça de Queiroz, diferentemente dos seus romances anteriores, desenvolve a narração de *A Relíquia* e *O Mandarim* na primeira pessoa, ou seja, o depoimento do narrador-protagonista representado.

Todorov acredita que o uso do "eu" narrador favorece a credibilidade do material fantástico narrado:

"The fantastic confront us with a dilema: to believe or not to believe. The marvelous achieves this impossible union, proposing that the reader believe without really believing. Secondly, and this is related to the very definition of the fantastic, the first-person narrator most readily permits the reader to identify with the character, since as we know the pronoun "I" belongs to everyone. Further, in order to facilitate the identification, the narrator will be an "average man", in whom (almost) every reader can recognize himself. Thus we enter as directly as possible into the universe of the fantastic." (16)

A acreditar na validade teórica de tal afirmação (e este parece ser o caso), fica refutada a necessidade de um maior desenvolvimento psicológico das personagens, pois se Teodorico e Teodoro fossem complexas individualidades (deixando de serem "average

men"), nunca teria lugar no romance a ingênua concepção, subliminar à consciência, do sonho de Teodorico, pois o autor estaria mais interessado nos dramas e conflitos conscientes que fariam dessa personagem um ser acima do comum. No caso de Teodoro, se a absoluta dúvida do sobrenatural se fizesse presente para essa personagem, a narrativa por certo não existiria. E é clara a intenção do autor logo no prólogo da edição de O Mandarim:

"Camarada, por estes calores de estio, que embotam a ponta de sagacidade, repousemos do áspero estudo da Realidade Humana... Partamos para os campos do Sonho, vaguear por essas azuladas colinas românticas onde se ergue a torre abandonada do Sobrenatural, e musgos frescos recobrem as minas do Idealismo... Façamos fantasias!" (17)

Com a fantasia e a adoção do ponto-de-vista em primeira pessoa vieram para esses romances de Eça de Queiroz o gosto pelas imagens, a alegorização e o descritivismo.

João Gaspar Simões comenta sobre esse aspecto, dizendo que agora com o ponto-de-vista em primeira pessoa, esse recurso havia trazido benefícios técnicos ao autor, pois

"em vez de se ver obrigado a tornar-se dependente da crítica de costumes, do choque dos temperamentos ou do movimento dramático do conflito o desenvolvimento da novela, dificuldade com que sempre lutava, aqui tornando-se a história simples ilustração de uma alegoria moral, estava perfeitamente à vontade." (18)

Antônio Sérgio, por sua vez, conclui por ser exagerado esse gosto do romancista pela apresentação excessiva de imagens. Diz o crítico:

"E impulsionado pelo prestígio dessa percepção das coisas, desse colorido da imagem, é que lhe sucedeu por vezes descrever demais, quebrando a continuidade da ação romanesca ali distraindo o leitor do problema psíquico — balda da escola era que os naturalistas são férteis. No Queiroz, creio, dá-se isso nas obras de reconstrução histórica. Assim cobra-se uma impressão de descrições excessivas ao lerem as pinturas de Jerusalém do Cristo, que se sucedem no sonho de Teodorico e na primeira parte de "São Cristóvão." (19)

Conclusão de Antônio Sérgio..., a qual os comentários anteriores desse estudo talvez pudessem convencer o contrário.

Considerados os problemas de natureza e estrutura que *A Relíquia* e *O Mandarim* ineditamente, dentro da evolução literária de Eça de Queiroz, apresentam, pode-se pensar num limiar da cosmovisão do autor, a situar-se entre as duas fases da sua criação estética: a predecessora-realista-naturalista e a posterior, de cunho mais poético, místico e romântico. Até quanto essa fase limítrofe preparou e condicionou o aparecimento da última, é questão de um estudo comparativo que poderia tornar mais profícua a valorização de *A Relíquia* e *0 Mandarim.*

NOTAS

1 — Lopes D'Oliveira, *Eça de Queiroz, A Sua Vida e a Sua Obra* (Lisboa: Edições Excelsior, s/d), p. 225,

2 — João Gaspar Simões, *Eça de Queiroz: O Homem e* o *Artista* (Lisboa/Rio de Janeiro: Editora Dois Mundos, 1945), p. 457.

3 — *Ibid*., p. 456.

4 — Ernesto Guerra Da Cal, *A Relíquia: Romance Picaresco e Cervantesco* (Lisboa: Editorial Grêmio Literário, 1971), p. 22.

5— Tzvetan Todorov, *The Fantastic, A Structural Approach to a literary Genre* (Cleveland: The Press of Case Western Reverse University, 1973), p. 110.

6 — *Ibid*., p.112.

7 — *Ibid*., p.113.

8 — Antônio Sérgio, "Notas sobre a Imaginação, a Fantasia e o Problema Psicológico-moral na Obra de Eça de Queiroz", in *Livro do Centenário de Eça de Queiroz* (Livros do Brasil Ltda./Livros de Portugal Ltda., 1945), p. 449-450.

9 — Eça de Queiroz, *A Relíquia,* 2ª ed. (Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d), p. 21.

10 — *Ibid*., p.53.

11 — *Ibid*., p.68.

12 — *Ibid*., pp.184-185.

13 — Eça de Queiroz. *O Mandarim,* Obras Completas (Porto: Lello & Irmão Editores, 1946), vol. III, p. 313.

14 — Aurélio Buarque de Holanda, "Os Sentidos do Estilo de Eça de Queiroz", in *Livro do Centenário de Eça de Queiroz,* p.86.

15 — Gaspar Simões, p. 453.

16 — Todorov, pp. 83-84.

17 — Eça de Queiroz, *O Mandarim,* p. 295.

18 — Gaspar Simões, p. 450.

19 — Antônio Sérgio, p. 450.

(PEDRO CARLOS L. FONSECA é professor do Departamento de Línguas Clássicas e Modernas da Universidade de Novo México, USA)

1982 – n. 831 – p. 06 e 07

Revistas modernistas em Portugal e no Brasil

Antônio Sérgio BUENO

Para Tristão de Athayde "Os isolados não marcam (sendo talvez os que mais fiquem). Só os grupos é que traçam as pistas de vanguarda!" Revistas e jornais são sempre trabalhos de grupos, mas há certos "isolados" que dão fisionomia às produções grupais. São eles que conseguem articular algumas linhas de continuidade, onde mais à vontade reina a descontinuidade. São eles ainda que problematizam mais agudamente o momento que estão vivendo. Estou me referindo, entre outros, a Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

As notas que passo a ler são fruto de leituras rápidas das revistas portuguesas *Orpheu* e *Portugal Futurista,* do primeiro modernismo e das brasileiras *Klaxon, Terra Roxa, Antropofagia* de São Paulo e *A Revista, Verde* e *Leite Criôlo* de Belo Horizonte.

Começo pelas revistas que iniciaram o Modernismo em Portugal e no Brasil. Penso nos nomes *Orpheu* e *Klaxon.* Orfeu, a personagem mítica, possui dons de músico e poeta. Com seu canto suave, abranda a natureza e fascina animais, plantas e pedras. Quando morre Eurídice, ele desce aos infernos para uma inútil tentativa de resgatá-la. Passa, então, a recusar todas as mulheres, por ter perdido Eurídice para sempre.

A partir do mito, já detectamos duas diferenças básicas entre essas revistas pioneiras: O número um de *Orpheu* não descarta o tom evanescente e a musicalidade simbolistas só rompidos pela obra-prima futurista que é a *Ode triunfal* de Álvaro de Campos. *Klaxon* é a buzina dissonante que procura perturbar a trivialidade da nossa literatura — com raras exceções nas duas primeiras décadas do século XX. *Klaxon* tem postura orgulhosa e agressiva: "E *K/axon* não se queixará jamais de ser incompreendida pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para compreender *Klaxon*".

Mas o mito fala também na mulher: Eurídice, a procurada; as outras, rejeitadas. Mas a mulher parece-me uma grande ausência em *Orpheu.* Eugênio Lisboa cita um fragmento de carta de Sá-Miranda a Fernando Pessoa em dezembro de 1912, escrita de Paris: "A nossa geração é mais complicada, creio, e mais infeliz. A iluminar as suas *complicações* não existe mesmo uma boca de mulher. Porque somos uma geração superior O nome de mulher que aparece em ORPHEU — Violante de Cisneiros — é pseudônimo do poeta Côrtes-Rodrigues.

Já a *Klaxon* reconhece e discute a importância da mulher na eclosão do movimento. Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Zina Aita (na pintura) e a bailarina Yvonne Daumerie compunham o matriarcado modernista que logo se enriqueceria com a polêmica presença de Patrícia Galvão, a Pagú, autora do panfleto *Parque Industrial.*

Mário de Andrade, no primeiro editorial de *Klaxon,* compara a atriz cinematográfica Pérola White à comediante Sarah Bernhardt, preferindo aquela a esta, porque "Sarah é tragédia, romantismo sentimental e técnico. Pérola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhard = século 19. Pérola White = século 20."

Em *Orpheu,* publicada 8 anos antes de *Klaxon,* temos uma surda luta de retóricas, especialmente entre os nºs 1 e 2. No primeiro predomina o chamado "Paulismo" que, segundo Jacinto do Prado Coelho, define-se pela voluntária confusão do subjetivo e do objetivo, pela associação de idéias desconexas, pelas frases nominais, exclamativas, pelas aberrações de sintaxe (...) pelo vocabulário expressivo do tédio, do vazio da alma do anseio de "outra coisa", um vago "além", pelo uso de maiúslas que traduzem a profundidade espiritual de certas palavras

Os textos de Mário de Sá-Caneiro, Alfredo Pedro Guisado e de Côrtes-Rodrigues estão envolvidos por essa *aura* páulica caracterizada desde a introdução de Luiz de Montalvor por expressões como "princípio aristocrático", "bom gosto" e "refinados propósitos em arte", além da antológica definição: "Orpheu é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento..."

Já o 2º nº empreende a superação da sintaxe simbolista (eco de Mallarmé) através da notícia visual do Futurismo em trabalhos de Sta. Rita Pintor. Na verdade, o rótulo de Futurismo não esgota seus trabalhos em *Orpheu,* onde se surpreendem também técnicas cubistas e dadaístas. À dinamização interna e aos títulos, descritivos e longos, somam-se a decomposição e fragmentação de elementos, as colagens, a interseção de planos, que levariam José Augusto França a relacionar esses trabalhos em *Orpheu* a certas experiências contemporâneas de Pessoa e de Almada, através do rótulo "Interseccionismo plástico". As sugestões anunciadas no título têm uma leitura direta nos sinais gráficos da composição que se multiplicam e se sobrepõem, em desenho e colagem.

Quanto à *Klaxon,* apesar de algumas declarações de amor à Pátria, optou por uma linha de decidida vinculação com as vanguardas européias no combate ao passadismo e aos "farautos", apelido que Mário colocou nos representantes da arte anterior ao Modernismo. Os textos doutrinários e de combate são numerosos e os inimigos claramente denunciados: os parnasianos, os naturalistas, os românticos e os simbolistas, que eles denominam penumbristas.

Nem sempre a "Profissão de fé" que abre o primeiro número é respeitada na produção em prosa e verso porque a retórica passadista é uma lente colada aos olhos de todos eles e nem sempre percebida. Se Mário de Andrade alcança a síntese, a invenção e uma nova sintaxe, às vezes emprestada do cinema, em textos como São *Pedro* e *Poema,* por ex., não o fazem Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho e muitos outros. É notável ainda o número de textos publicados em espanhol, italiano e francês. Neste idioma, além dos estrangeiros, também escreveram os brasileiros Sérgio Milliet e M. Bandeira, o que serve de índice da permanência de Paris como espaço de referência para os modernistas brasileiros nesse primeiro momento.

Também a *Klaxon* trabalha o extratexto através de desenhos em preto-e-branco de Brecheret, Di Cavalcanti, Zina Aita com seu pendor para as artes decorativas (influência do mestre Chini de Florença) e Yan de Almeida Prado, com uma figura de evidente inspiração da fase metafísica de Carlo Carra, em seus manequins aparentemente costurados.

Ainda dentro do *visual* temos inovações nas artes gráficas e publicitárias como o nome *Klaxon* todo em caixa baixa, no rodapé de todas as páginas, encabeçadas por números enormes em negro e a propaganda do chocolate *Lacta* projetada como um poema concreto e a do *Guaraná Espumante,* "uma xilogravura barbada, chapéu coco, expressionista, cuja mente indecisa cogita ainda da bebida que pedirá. O corte dessa publicidade nos números subseqüentes redundará em protesto bem-humorado, redigido por Guilherme de Almeida:

"Os nossos leitores devem lembrar-se (de) que lhes recomendamos como produtos magníficos da nossa indústria: o chocolate Lacta e a bebida Guaraná. Efetivamente tanto um como outro eram magníficos. Acontece porém que se tornaram detestáveis. Aconselhamos pois aos nossos pacíficos leitores o uso de outros produtos magníficos da indústria nacional. É possível porém que o chocolate Lacta e a bebida Guaraná voltem outra vez à antiga excelência que perderam. Nós, como únicos representantes do mais alto gosto paulista, publicaremos então gostosamente anúncios novos desse refresco e desse chocolate. Mas enquanto a casa produtora não nos der mais anúncios (..) é certo que Lacta como Guaraná são de péssimo sabor e fazem mal à saúde. (...) Não comam Lacta nem bebam Guaraná, enquanto essas marcas não nos derem anúncios".

Esse exemplo nos mostra outra diferença entre *Orpheu* e *Klaxan.* Se a brasileira se permite o riso, a portuguesa se mantém dentro de uma dimensão trágica e sublime.

Para além de *Orpheu* e *Klaxon,* outro item a ser observado entre revistas modernistas brasileiras e portuguesas é sua forma de reação ao impacto do Futurismo de Marinetti.

Os modernistas brasileiros foram chamados de futuristas na fase de implantação do movimento entre outras razões pelo artigo de Oswald de Andrade, *O Meu Poeta Futurista,* saudando Mário de Andrade. Entretanto, na *Klaxon,* o próprio Mário analisa as relações dos modernistas brasileiros com o futurismo italiano, descendo a detalhes ao apontar os itens do manifesto futurista que renegam e os poucos que aplaudem.

"Dos 11 parágrafos que formam o Manifesto Futurista, não aceitamos na totalidade senão o 5º e o 6º. *Klaxon* não canta "l'amor del pericolo" porque considera a temeridade um sentimentalismo. Não considera "il coraggio, l'audacia, la rebellione" elementos essenciais da poesia. Não acha que até hoje a literatura "esaltó l'immobilitá pensosa, l'estasi e il sonno", porque a própria dor como elemento estético não é nada disso". *(Klaxon* — nº 3)

Se Mário era o primeiro a exaltar as palavras em liberdade no *Prefácio Interessantíssimo,* jamais encamparia a morte ao passado, o "incêndio" aos museus e às bibliotecas, o entusiasmo pela guerra — única higiene do mundo, para Marinetti — e o desprezo pela mulher. Pelo contrário, os modernistas de São Paulo fizeram a primeira grande leitura crítica do barroco mineiro, redefiniram a tradição em termos de continuidade cultural viva, descolando da palavra o peso de "túmulo de idéias" e, como já assinalamos, entusiasmaram-se pela forte presença feminina no movimento. Textos como a conferência de Menotti del Picchia na Semana de Arte Moderna e os poemas de Luís Aranha na *Klaxon* não dão a tônica do nosso modernismo em sua fase heróica.

Em Portugal, o Futurismo aparece, às vezes, como pura transcrição ou adaptação das idéias de Marinetti; outras vezes, aclimatado criticamente ao espaço cultural português. Se a agitada apresentação do Futurismo ao público português se deu a 4 de abril de 1917, no Teatro República em Lisboa, Sta Rita Pintor já noticiava esse movimento em "hors-textes" do nº 2 de *Orpheu*. Mais três reproduções suas apareceriam dois anos depois em *Portugal Futurista*.

Em abril de 1916 ele se declarava o único futurista autêntico em Portugal. Entretanto, Sá-Carneiro já produzira seu "Manucure" semifuturista, Almada redigira o "Manifesto Anti-Dantas" e, brevemente, Amadeo de Sousa-Cardoso assumiria, para si entre outras etiquetas, o rótulo de *futurista.*

A obsessão de *Orpheu* em depreciar a imbecilidade, a velhice, a mediocridade, o "à peu près" (análogo ao "cauteloso pouco-a-pouco burguês" denunciado por Mário de Andrade), a vertigem da intensidade, do paroxismo e da histeria são também signos futuristas.

Em *Portugal Futurista* estão os "Ultimatuns" de Almada Negreiros e Álvaro de Campos, que merecem atenção especial. São eles bem diferentes entre si. O de Almada, a meu ver, não consegue fugir aos lugares-comuns marinettianos, ao arsenal ideológico do fascismo próximo. Por exemplo:

a) *apologia da força e da juventude:* "Eu tenho vinte e dois anos fortes de saúde e inteligência."

b) *desprezo pelo passado:* "... uma nova pátria inteiramente portuguesa e inteiramente atual, prescindindo em absoluto de todas as épocas precedentes."

"É preciso criar as aptidões pró o heroísmo moderno: o heroísmo quotidiano."

"É preciso destruir este nosso atavismo alcoólico e sebastianista de beira-mar."

c) *exaltação da guerra:* a frase "A guerra é a grande experiência" é uma espécie de refrão do texto. E mais: "É a guerra que acorda todo o espírito de criação e de construção, assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo."

e) *menosprezo pelo sentimento da saudade:* "porque o sentimento-síntese do povo português é a saudade, uma nostalgia mórbida dos temperamentos esgotados e doentes. O fado, manifestação popular da arte nacional, traduz apenas esse sentimento-síntese. A saudade prejudica a raça tanto no seu sentido atávico porque é decadência, como pelo seu sentido adquirido porque definha e estiola."

f) *desprezo pela mulher:* "É preciso educar a mulher portuguesa na sua verdadeira missão de fêmea para fazer homens".

E seu "Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX" encerra-se em tom de blague: "O povo completo será aquele que tiver reunido no seu máximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem, portugueses, só vos faltam as qualidades."

Não vejo no Ultimatum de Almada uma dimensão crítica mais profunda. A blague não esconde a submissão a Marinetti e a ingenuidade de seu nacionalismo português que, com exceção da estreita e disciplinadora janela ítalo-francesa, fecha todas as demais da "pequena casa lusitana".

Álvaro de Campos, a "máscara frenética" de Pessoa, também inicia futuristamente seu Ultimatum com um "Mandado de despejo aos mandarins da Europa!". Em tom escarninho expulsa desde Anatole France, que define como "Epicuro de farmacopéia homeopática, salada de Renan-Flaubert em louça do século XVII falsificada" até a cultura alemã, "Sparta podre com azeite de Cristismo e vinagre de Nietzschização, colméia de lata, transbordamento imperialóide de servilismo engatado". Álvaro de Campos envia solenemente "à merda" todo esse quisto imperialista, mas não para definir Portugal com um *ser,* um *ente,* um *alguém* e sim para chegar ao "português-ninguém", imerso e dissolvido no universal de todos, o que, afinal, se afina com o cosmopolitismo e a natureza náutica da alma lusíada. Não temos aqui a afirmação de uma direção, como o fez Almada, mas o aprofundamento das insolúveis e agudas contradições de Portugal e da Modernidade.

Álvaro de Campos defende a urgência de um "ato de cirurgia sociológica" que consiste na "transformação violenta da sensibilidade de modo a tornar-se apta a acompanhar, pelo menos por algum tempo, a progressão de seus estímulos". Essa intervenção cirúrgica anticristã, que evitará a morte da civilização, resultará na abolição do dogma da personalidade e do preconceito da individualidade, cujas conseqüências ele próprio enumera (sublinho algumas):

a) Em *Política,* a valorização do homem que seja, em si-próprio, o maior número de Outros; que seja, portanto, a Maioria.

b) Em *Filosofia,* a maior verdade será a soma síntese-interior do maior número de opiniões verdadeiras, que se contradizem umas às outras.

c) Em *Arte,* só tem o direito de exprimir o que sente o indivíduo que sente por vários. Substituição do conceito de *Expressão* pelo de *Entre-Expressão*.

Em síntese, de acordo com Eduardo Lourenço, não se espera nada de Portugal, enquanto realidade presente, mas espera-se tudo dele enquanto nauta de si mesmo, história-profecia a interrogar anúncios e signos.

Se o Nacionalismo de Álvaro de Campos vê a alma portuguesa como uma *epopéia dinâmica,* uma *ulisséia,* as revistas modernistas brasileiras pensam o nacionalismo em termos de "caráter nacional", uma espécie de grande rosto com firmes traços fisionômicos, que precisam ser reconhecidos e definidos. Aliás, um critério operacional para uma visada

classificatória das revistas modernistas brasileiras seria as alternativas de ênfase ora no projeto ideológico nacionalista, ora no projeto estético da experimentação formal. Recapitulemos, sem voltarmos à Klaxon.

A revista *Estética* (Rio, 1924/5) foi um ponderado e bem sucedido esforço de ir além da polêmica e do combate e promover a afirmação construtiva do Modernismo. Teve o mérito de publicar pioneiramente textos definitivos da literatura brasileira: o conto "O Rato, o Guarda-civil e o Transatlântico" de Aníbal Machado, os poemas "Construção" e "Sentimental" de Drummond, "Mulheres", "Comentário musical", "Não sei dançar", "Pensão familiar" de M. Bandeira, o "Noturno de Belo Horizonte" de Mário de Andrade. Revelou ainda uma vocação de crítico que, infelizmente, não se completou: Prudente de Morais, neto.

A grande ausência foi a de Oswald de Andrade. Embora programada uma colaboração sua para o quarto número, que não chegou a sair, não é difícil entender essa ausência. Uma revista moderada como a *Estética* não comporta bem projetos tão radicais como os de Oswald que, nessa ocasião, tenta inscrever o Brasil na universalidade e vice-versa através do manifesto e da poesia Pau-Brasil. Aí instaura ele a fala neológica, a contribuição dos erros, a busca do sentido puro, a alegria da descoberta, enfim, a poesia de exportação.

Belo Horizonte surge a seguir como espaço para publicação da primeira revista modernista mineira: *A Revista* (1925/6).

A discussão sobre o nacionalismo provocada pelo Manifesto Pau-Brasil se faz sentir em *A Revista.* Esse nacionalismo é entendido como uma busca ampla do que seja traço de um espírito brasileiro. Os mineiros acoplam regionalismo, nacionalismo a um sentimento do mundo, universalizando sua realidade local. "Conciliação de lealdades", é o nome que Fernando C. Dias dá a essa característica do modernismo de *A Revista.*

Em seu espaço textual convivem retóricas representativas desde um passadismo cerrado até um modernismo contestador, este representado por alguns textos de Carlos Drummond, marcados pelo humor e pela ousadia formal.

A Revista nos legou algumas contribuições notáveis: um texto sobre a moda feminina, as tinturas de Psicanálise fornecidas pelo Dr. Iago Pimentel, uma comédia de Antônio Chrispim (pseudônimo de C.D.A.) e, a maior de todas, a revelação do extraordinário crítico que foi Martins de Almeida, tão injustamente esquecido.

A revista *Terra Roxa e Outras Terras* (S.P., 1926) não mais se equaciona em termos de modernismo e passadismo e sim de uma reflexão em torno das formas de realizar à nacionalismo em arte. Há, uma abertura para aspectos da vida do interior abrindo, portanto, um espaço diferente do de *Klaxon,* símbolo da vida urbana. Quando falam de música, indagam: Quedê peças de autores brasileiros em nossos programas?" Quanto ao nosso teatro: "Piolim e Alcebíades são palhaços, o que quiserem, mas são os únicos, os únicos elementos nacionais com que conta o nosso teatro".

Sérgio Buarque de Holanda, recentemente falecido justapõe Modernismo e Romantismo em termos de nacionalismo. Essa preocupação nacionalista, em *Terra Roxa* aproxima se da postura crítica do Pau-Brasil e afasta-se do caráter ufanista do grupo verdeamarelo. Há uma pesquisa séria das raízes da nacionalidade e as conquistas formais dos modernistas são exercitadas.

O eixo das capitais, como sede de revistas modernistas, é quebrado pela *Verde* de Cataguases, interior de M Gerais (1927-9), que foi precedida por um manifesto verde, onde os signatários alardeavam independência diante de qualquer grupo literário, ausência de ligação com o estilo e o modo literário de outras rodas e desprezo pela crítica dos que não os compreendiam. Entretanto, os textos confirmam uma afinidade muito grande com o grupo paulista, que funciona como *grupo de referência.*

Na apresentação do primeiro número anunciam: "Abrasileirar o Brasil — é o nosso risco". Sem querer ser regionalistas em termos provincianos, procuram surpreender o que

havia de característico em sua cidade e região, conferindo ao dado local uma dimensão universalizante, às vezes, mítica. Como diz Cecília de Lara, a presença de Cataguases e de Minas se dá, na *Verde*, como clima, atmosfera, mais que como paisagem.

De fundamental importância é a abertura, pelos verdes, de um espaço para artistas latino-americanos, na literatura e nas artes plásticas, como os poetas Marcos Fingerit (argentino) e Nicolas Sansone e Ildefonso Pereda Valdés (uriguaios) e as desenhistas Maria Clemência e Norah Borges (argentinas).

Verde mostra-se bastante desigual na seleção de textos, mas ao emitir juízos de valor sobre obras alheias é sempre excessiva, tanto no aplauso quanto nas restrições.

Chegamos à *Revista de Antropofagia*, verdadeira plataforma para uma revolução cultural. Ela alcança a síntese mais completa e radical entre os projetos estético e ideológico do modernismo brasileiro.

O *Manifesto antropófago* propõe uma devoração seletiva e não uma negação radical da cultura estrangeira. O objetivo é eliminar os males cadastrados por Freud, os "males catequistas". A técnica moderna deve somar-se às forças primitivas do Pindorama, para empreender a Revolução Caraíba, alternativa para o brasileiro do século XX. A transformação do tabu (contra-valor) em totem (valor) é forma de absorver forças contrárias e metabolizá-las a favor. É o sentido totêmico de *comer*. Os antropófagos não escamoteiam a matriz freudiana de sua voz.

Há um desdobramento interno da metáfora da Antropofagia. No primeiro nível, o sentido pré-metafórico dicionarizado do termo, que é a devoração ritualística e não gulosa do inimigo, reprimida pelo jesuíta. O segundo nível, já no plano metafórico, é a Baixa Antropofagia "aglomerada nos pecados do catecismo — a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato". E o terceiro nível é a "devoração" de todas as teorias, toda a História, toda a Religião, toda a Moral etc. para alcançar uma síntese cultural original que se formula dialeticamente assim: primeiro termo (tese):o homem natural; segundo termo (antítese): o homem civilizado; terceiro termo (síntese): o homem natural civilizado, ou na expressão de Keyserling, o bárbaro tecnizado.

O *jabuti,* forte e vingativo, é a representação zoomórfica da Antropofagia, traduzindo a passagem do oprimido a vitorioso. O antropófago de Oswald, inspirado no *Abaporu* de Tarsila do Amaral, é a paródia do bom selvagem rousseauniano.

E a Paródia foi um dos procedimentos lingüísticos freqüentes nos textos antropofágicos. Significa exatamente a devoração da palavra do poder. São duas vozes paralelas em que a segunda fala o que a primeira cala. O discurso parodístico é dialógico e carnavalizante, misturando o sublime e o vulgar, o sério e o cômico, enfim, uma pluralidade de centros de consciência. Um exemplo:

Combinação de Cores
"Verdamarelo
Dá azul?
Não.
Dá azar." Jacó Pum-Pum

Um fragmento do editorial de *Antropofagia:*

"Somos pelo ensino leigo. Contra o catecismo nas escolas. Qualquer catecismo. Não é possível fazer o *Brasil embarcar na canoa furada da Prima do Espiritual. Reagiremos pois contra toda e qualquer tentativa nesse sentido. Viva Freud e nosso padrinho Padre Cícero."*

Gostaria, afinal, de fazer ligeira referência a um tablóide e dezesseis suplementos do *Estado de Minas,* publicados em 1929, B. Horizonte, sob o título de *Leite Criôlo.* Trata-se da primeira publicação modernista a colocar o negro no centro de suas preocupações. A proposta

é "regenerar" o mulato e a representação do negro não consegue fugir de vários estereótipos racistas da época.

O Leite Criôlo procura ignorar solenemente o que se passa fora de nossas fronteiras e repensar a tradição apenas em termos de preservar, a qualquer preço, os valores locais e regionais ameaçados pela urbanização e industrialização.

O texto de Guilhermino César que abre o tablóide — publicado significativamente a 13 de maio de 1929— inicia-se com a seguinte frase: "Nós todos mamamos naqueles peitos fartos de vida e estragados de sensibilidade", que revela a ambigüidade do seio das negras na perspectiva criolista. Seio bom, enquanto 'fartos de vida" e seio mau, enquanto "estragados de sensibilidade". Uma citação de Melanie Klein, em *A Psicanálise das Crianças* (1932) ilumina o fragmento citado: "O seio e todo o corpo da mãe não são somente divididos em um *Bom* e *Mau* objeto mas esvaziados agressivamente, retalhados, esmigalhados feitos em pedaços alimentares". Essa frase ajuda a pensar inclusive a figura da mãe-preta tão presente no *Leite Criôlo.* Não podendo falar em eugenia do corpo, Aquiles Vivácqua, um dos diretores criolistas, reclama a *eugenia da alma.*

O símbolo do criolismo é o pássaro *Virabosta,* cujo nome já remete à área semântica do *excremento.* E o próprio título *Leite Criôlo* pode ser pensado dentro da oposição alimento/excremento. Leite: alimento:: criôlo: excremento. O sentido do termo *criolismo* é ambíguo; oscila entre o próprio nome do movimento e a denominação dos excessos a serem expurgados do que chamavam "caráter nacional".

A retórica modernista vive no *Leite Criôlo* um momento de desorientada liberdade. Barbariza-se intencionalmente e transforma-se em texto marginal, expulso das letras mineiras. Estamos diante de uma "fala sem lei nem rei" (a expressão está no tablóide), eivada de traços provincianos, à maneira dos "criollos" latino-americanos. Incorporaram um ritmo sensual e uma cadência agressiva a vários textos, resgatando uma espécie de substrato afro. Fizeram da província o centro do mundo, prefigurando a revanche regionalista da década de trinta.

CONCLUSÃO

Minhas notas agrupam-se em duas partes. A primeira trabalha as comparações entre duas revistas do primeiro modernismo português e a brasileira *Klaxon.* o que anotei não se estende a outras revistas que não pude compulsar. A segunda compõe-se de ligeiras resenhas de revistas brasileiras. Há lacunas. Uma delas: *Festa,* que não pude conhecer diretamente, mas que formula uma proposta espiritualizante, neo-simbolista e moderada em termos formais.

O Prof. Naief Sáfady assinalou uma distinção importante entre as revistas modernistas Portuguesas e brasileiras: o ânimo participante na realidade política e Social de cada país, o grau de compromisso ideológico de umas e outras é bem diferente: as brasileiras são mais engajadas que as lusitanas. Formulo outra à guisa de hipótese: a experimentação vanguardista na linguagem parece-me mais radical nas brasileiras Essa inovação mais agressiva talvez se deva a um peso menor de tradição cultural em nosso país, que nos permite uma agilidade maior nos gestos de libertação.

1982 – n. 833 – p. 04

O despropósito de um verso camoniano

Segismundo SPINA

O 2º verso do poema camoniano — *Que da Ocidental Praia Lusitana* — vem sendo questionado neste *SUPLEMENTO,* desde que o Prof. Celso Cunha publicou, na revista *Studia* do Colégio Pedro II (Ano XI, dez. de 1981, nº 11, p. 49-54) um artigo em que defendeu a escansão feita por Cavalcanti Proença, que considera o referido verso a soma de dois segmentos melódicos de 5 sílabas, portanto com a tônica predominante na 5ª (Que da Ocidental/praia Lusitana). Tentamos, no nº 807 deste *SUPLEMENTO* (20 de junho de 1982, p. 5), defender a escansão apresentada em nosso *Manual de Versificação Românica Medieval* (Rio, Gernasa, 1971, p. 38, nota 1), em que divergíamos da de Proença por considerarmos o verso em questão um decassílabo de estrutura épica, portanto com a tônica predominante na 6ª sílaba (Que da Ocidental *pra/ia* Lusitana). A controvérsia não teria tido conseqüências desagradáveis, não fosse o propósito manifesto de o Autor depreciar o nosso *Manual de Versificação* como compêndio danoso aos leitores desprevenidos.

O que é triste, nisso tudo, é que um verso camoniano sirva de pretexto para injúrias pessoais, que não conduzem a nada, sobretudo numa época em que esse tipo de polêmica já está completamente superado. Mas o ilustre Filólogo da Universidade Federal do Rio sentiu-se no direito de reptar a nossa resposta, partindo francamente para o ataque pessoal, que ele insere obsessivamente nas suas eruditas mas complicadas considerações a respeito da versificação camoniana.

Em prosseguimento aos verbetes de nossa "enciclopédia de *sottises",* vamos tentar descomplicar a discussão do problema versificatório, sem deixarmos, todavia, de revidar aos insultos dirigidos contra nossa condição de professor na Universidade de São Paulo. Pensamos, de início, devolvê-los com os nossos cordiais cumprimentos; mas seria excessiva pusilanimidade a cortesia imaginada, vítima como vimos sendo de um "conceito cristalizado" desde 1956, quando na defesa de Livre-Docência fomos infelizes numa das provas do concurso. De sorte que o artigo publicado na revista *Studia* tem raízes profundas, e o verso de Camões foi apenas um pretexto para ressuscitar, com algum propósito, uma desafeição de quase trinta anos.

Relativamente ao verso em apreço, não há necessidade de apelarmos para a versificação sintagmática, gerativa ou para a ritmêmica, numa regurgitação fanfarrônica de erudição ociosa, como se fosse necessário conhecer profundamente a sintaxe de Chomsky para analisar uma frase como "José chupa sorvete".

Então, nada como descomplicar as coisas: o verso decassílabo possui uma larga bibliografia especializada, desde Walter Thomas *(Le Décasyllabe Roman et sa Fortune en Europe,* Lille, Au siege de l'Université 1904), a *O Verso Decassílabo em Português* de Leodegário Amarante de Azevedo Filho (Rio, s.ed., 1962). Mas a análise do verso decassílabo no Renascimento nem necessitaria de apoio bibliográfico: se nessa época o decassílabo tem as tônicas predominantes na 6ª e 10ª sílabas — e o verso camoniano apresenta a tônica na 6ª —, fim de papo: trata-se de decassílabo heróico. Se a 6ª sílaba não é acentuada, então resta ver que tipo de decassílabo pode ser, talvez alguma forma residual dos decassílabos medievais (dec. *a minori, 4* + 6, dec. *de cesura lírica,* 3' + 6, ou o dec. impropriamente denominado *de arte maior,* 5 + 5. Ver, para isso, nosso *Manual de Versificação Românica Medieval,* p. 31-41). Nesse ponto Leodegário foi lapidar: "a única novidade introduzida pelo Renascimento... é a eliminação gradativa das formas coincidentes com o verso de arte maior... e a

regularização das formas com o acento tônico na 6ª e 10ª *(heróico)* e 4ª, 8ª e 10ª *(sáfico),* a última comportando variantes. O que distingue o 2º tipo, com acento na 4ª e 8ª, do primeiro com acento na 6ª, é precisamente a ausência de tonicidade na 6ª sílaba, mesmo em certos casos em que esta aparece com acento prosódico, mas não com acento rítmico" *(Obra cit.,* p.62).

No *Suplemento Literário* d'O *Estado de São Paulo* (nº 811, de 11 de fev. de 1973, p. 5), o Prof. Sílvio Elia, com aquela cultura que todos lhe reconhecemos, recensionou, num longo e vigoroso estudo intitulado *O Verso Romântico*, vários trabalhos de versificação surgidos naquela época, entre eles o do Prof. de Turim, D'Arco Silvio Avalle na sua sapiência *Preistoria dell'Endecassillabo* (1963), e o nosso *Manual de Versificação Romântica Medieval* (1971). Diz Sílvio Elia no final de seu primoroso artigo: outro tipo de decassílabo, chamado "italiano", com acentuação nas sílabas pares o que, digamos de passagem, contra-indica uma escansão "que/da o/ci/den/tal prai/a lu/si/ta/na", ou seja 5 + 5, em vez de "que/ da o/ci/den/tal prai/a/lu/si/ta/na", isto é, 6 + 4, como deve ser. É de supor que o Prof. Sílvio Elia também desconhecesse, nessa altura, os avanços impetuosos da versificação gerativa, da sintagmática e da ritmêmica. Mas o que é curioso é que um *Manual* como o nosso fosse considerado nocivo pelo Prof. Celso Cunha (naturalmente porque, escrito em apenas 12 meses, "só poderia dar no que deu") e que um mestre do estofo de Sílvio Elia tivesse do nosso trabalho um conceito diametralmente oposto. O pudor intelectual nos impede reproduzir as suas palavras. O que se impõe é saber que Sílvio Elia, que também recomenda a leitura do indigitado verso camoniano como verso épico (6 + 4, não 5 + 5) se alinha com as razões que acima apresentamos. Sucede que o nosso censor não se contentaria com soluções tão simplistas. Então, em vez de defender Proença e aproveitar o ensejo para depredar um livrinho de nossa autoria, o Mestre da Filologia luso-afro-brasileira teria sido mais feliz se houvesse escrito um *tratado* sobre o decassílabo que vimos questionando. Pois o renomado naturalista alemão Shlock, avô materno de Topsitis (o que acompanhou Teodorico Raposo pela Terra Santa) não escreveu — segundo o testemunho de Eça *n'A Relíquia* — uma alentada obra em 8 volumes sobre a expressão fisionômica dos lagartos? Cultura versificatória não lhe falta, conhecedor profundo como é de fono-estilística e de rítmica, sempre *down to date* nos avanços contemporâneos da métrica gerativa, da métrica sintagmática e da ritmêmica. Seria até uma forma de se redimir quem desde os *Estudos de Poética Trovadoresca* (1961) não consegue demonstrar os seus imensos progressos no campo da Filologia... Se conhecer Filologia significa pura e simplesmente dominar os segredos gramaticais de língua (especialmente os de ordem fonética —que constituem as 200 páginas da obra acima referida), então estamos diante do maior Filólogo já conhecido na comunidade luso-brasileira, superior mesmo a Aniceto dos Reis Gonçalves Viana; mas, se o conhecimento da Filologia implicar o da Literatura, que exige sensibilidade e espírito crítico — qualidades indispensáveis aos verdadeiros humanistas —, então o remédio é recolocar a viola no saco e fazer como Quixote: "partir ao anoitecer".

O meu ilustre censorino julgou que fôssemos descansar um pouco a pena e nos dedicar com mais assiduidade ao estudo, depois do que o Prof. Ivo Castro escreveu, "com todo o fundamento", a respeito da nossa *Introdução à Edótica,* no *Boletim de Filologia* (Lisboa, XXVI, 1981, p. 374-86). Já considerávamos esse episódio encerrado, completamente morto, com missa de 7º dia e outras pompas litúrgicas. Mas, uma vez ressuscitado, vamos a ele. A recensão do Prof. Ivo Castro não foi uma recensão: foi uma agressão. E uma agressão encomendada. A propósito escrevemos-lhe uma extensa carta, onde concordamos com tudo que dissera contra o livro, e até chegamos à conclusão de que se tratava de uma obra infeliz, uma autêntica bagaceira, sem o mínimo direito a uma 2ª edição. A carta foi redigida à base da *aequivocatio* medieval; mas, como o professor de Lisboa desconhece a ambigüidade e a ironia intelectual, caiu candidamente na armadilha, enviando-nos uma carta em que se manifestava

exultante ao ver que tínhamos considerado inteiramente procedente a sua recensão! Candura mesmo? Não seria. Trata-se de outra coisa. Nessa carta o zoilo de Lisboa revela a sua falta de domínio da língua, redigida, como está, num português elementar e sofrível, inclusive com erros de sintaxe semelhantes ao que insinuou quando, na sua recensão, meteu um *sic* numa frase nossa. Tanto foi uma recensão encomendada, que não nos contestou quando lhe confessamos em carta a nossa suspeita. A recensão do Prof. Ivo Castro — como lhe dissemos — infelizmente chegava até à página 86 da *Introdução à Edótica;* a parte realmente pessoal, que é o restante da obra, não foi examinada. Por quê? Porque as páginas introdutórias do livro se baseiam numa bibliografia teórica: não são, portanto, originais. E censurar à base de bibliografia é muito fácil. Outra professora, assistente em Coimbra, também censurou violentamente nossas páginas prologais a respeito da Paleografia e da Codicologia, simplesmente porque nós desconhecíamos algumas obras especializadas sobre o assunto e não participáramos de congressos realizados na Alemanha etc. etc., estudantes, oferecido a eles como se fossem nossos apontamentos pessoais. Aliás, diz o ditado que quem não sabe faz ciência. E foi o que eles fizeram. Ilustres desconhecidos, sem trabalhos de valor publicados, sonharam naturalmente subir ao proscênio à custa da agressão (especialmente o primeiro, que teve o patrocínio do *Boletim de Filologia,* com todo o seu prestígio e sua repercussão).

Por outro lado, em parte alguma nos atribuímos a qualificação de Filólogo e de Camonista. Como estudioso da coisa filológica, tivemos apenas o desplante de publicar um livrinho pioneiro, a *Introdução* à *Edótica,* que vem suscitando, bem como o *Manual de Versificação Românica Medieval,* uma coceira incômoda àqueles que pretendiam abrir picada num campo ainda inculto no Brasil. E como amante dos estudos camonianos, cometemos também o crime de criar, em 1964, uma *Revista Camoniana,* de alto nível, que circula até hoje graças a Deus e aos esforços sobre-humanos de seus novos diretores. Não podemos deixar de mencionar ainda um premiozinho ganho por um artigo publicado no *Suplemento Literário* d'O *Estado de São Paulo* (25 de junho de 1965), intitulado *O primitivo acervo camoniano da Biblioteca Nacional,* onde, entre coisas, demos início à história dos furtos praticados contra essa Biblioteca desde os tempos de sua fundação. Referimo-nos aos furtos de exemplares das edições príncipes camonianas, que ali deviam existir, conforme o *Cathalogo...,* elaborado pelo próprio punho de Diogo Barbosa Machado, e os testemunhos de Inocêncio Francisco da Silva e de Brito Aranha, respectivamente no *Dicionário Bibliográfico Português* e no *Suplemento.* E pena que não se desse continuidade a essa pesquisa, tentando-se relacionar as escamoteações efetuadas nessa instituição até aos nossos dias. E nada mais. Não podemos, pois, com essas bagatelas, arrogar-nos o título de Filólogo ou de Camonista.

Quase ao final de seus ataques, o Prof. Celso Cunha insinuou a prática do plágio quando falou no "desuso das aspas, costume que se vem difundindo assustadoramente em nossos dias e para o qual tem chamado a atenção o nosso amigo José Guilherme Merquior." E realmente coisa muito grave, conquanto haja outras mais graves do que essa. Mas quem tem telhado de vidro, que se previna. Podemos recensionar-nos as vezes em que esse desuso das aspas nos traiu a ambos, não fosse o "meu" desejo de encerrar por aqui estas contestações pessoais. Apenas como exemplo — para não se pensar que emitimos cheques sem fundo — poderíamos começar, de leve, com aquelas apropriações sacadas violentamente à obra de Tomás Navarro Tomás *(Manual de Pronunciación Española,* 4ª ed., New York, Hafner Publishing, 1950, p. 230, 232-33) quando o Mestre do Rio alinhavou as suas eruditas considerações a respeito da entonação, no capítulo da "Oração exclamativa" da *Gramática da Língua Portuguesa* publicada pela Fename (ver p. 181 e 182). A menos que esse capítulo tenha sido encomendado aos seus brilhantes alunos e Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio. O Autor, pretendendo inovar e sacudir a poeira da rotina gramatical no Brasil, imaginou introduzir em sua obra um capítulo *novo:* a *entonação.* Aliás essas páginas acerca

da entonação são uma delícia, e mereceriam considerações mais apuradas sobre o seu mérito e a sua *legitimidade. E* isto é

Daqui se infere que a frase de Sílvio Romero atribuída aos nossos trabalhos lhe serve de carapuça às maravilhas: "O que é verdadeiro não é novo, e o novo não é verdadeiro".

Inspirado na velha lição de que "a última impressão é a que fica", o camonólogo do Rio de Janeiro remata o seu disquisitório com a lembrança de uma passagem de artigo nosso intitulado *Uma Cronologia de poema camoniano,* espantado com o fulgor da nossa interpretação do verso camoniano "Os doze de Inglaterra, e o seu Magriço", como se fossem treze cavaleiros. A interpretação da passagem não é nossa: é muito velha e do conhecimento comum entre aqueles que se dedicam à matéria camoniana. Já Fidelino de Figueiredo nos chamava a atenção para o problema, quando em 1947 nos ministrou um Curso de Especialização acerca da épica portuguesa no século XVI. Antes dele, Teófilo Braga havia versado a questão, na sua *Obra Camões: A Obra Lyrica e Épica* (Porto, Chardron, 1911, p: 501-02), obra que certamente o nosso censor não terá lido. Procure ler lá o que diz Teófilo Braga das tradições que falam em 13 cavaleiros. Aliás é nisso que dá conhecer profundamente ortografia (conhecimento demonstrado amplamente em seu artigo a propósito da problemática das maiúsculas no séc. XVI) e desconhecer os problemas literários. E possível também que o Poeta houvesse errado na conta, pois os seus conhecimentos de matemática e de teologia foram mais tarde postos em dúvida pelo Padre José Agostinho de Macedo, quando, na sua *Censura das Lusíadas,* estranhou que a Santíssima Trindade fosse composta por quatro Pessoas.

"Foram buscar um Rei de pouco nado
No qual Rei outros três há juntamente"
(V, 68. vv. 3-4).

O nosso ortografólogo, por acaso, teria lido a obra do acético censor camoniano do século XVIII? Possivelmente não, porque o Padre, como nós, nada entendia de problemas ortográficos e de encontros vocálicos interverbais...

Os gramáticos (e todos eles são iguais porque todos só sabem seguir as pegadas do *pagé)* tentam explicar a função da copulativa *e,* que não acrescenta mas destaca, e o fazem até invocando o *et* e o *atque* do latim em circunstâncias parecidas; conseguem, com muito esforço, respigar aqui e ali exemplos abonatórios para interpretar a conjunção *e* de "Os doze de Inglaterra, *e* o seu Magriço", como se Camões pretendesse dizer: Os doze de Inglaterra, *principalmente* o seu Magriço. Interpretação de latinistas (entre eles Epífânio, José Mana Rodrigues), que os gramáticos imediatamente assimilaram. O que não é fácil é comprovar que a lição da edição *princeps* de *O memorial das proezas da Segunda Távola Redonda* de Jorge Ferreira de Vasconcelos (1567) foi um erro do tipógrafo, que lá meteu *treze* cavaleiros e não *doze.* Quem sabe o futuro tratado de crítica textual a ser desovado pelo Prof. Ivo Castro resolva o problema, para gáudio dos gramáticos e dos literatos.

E menos grave estar em desacordo com os gramáticos, que ignoram a tradição dos treze cavaleiros, do que a contradição fulgurante entre o que ensina de forma categórica o Mestre da Filologia no Brasil à página 31 de seus *Estudos* de *Poética Trovadoresca* (a respeito de vogal tônica + vogal átona) e o que defende à pág. 133 da mesma obra, linhas 5-12, tratando do mesmo assunto.

1980 – n. 835 – p. 01 e 02

O DESATINO E A LUCIDEZ DA CRIAÇÃO

(Fernando Pessoa e a neurose como fonte poética)

Cid SEIXAS

Uma afirmativa de Fernando Pessoa define a sua poética, onde a neurose e o processo de criação estabelecem um permanente diálogo: "A base do gênio lírico é a histeria." (Pessoa, 1976. 310) Colocando a histeria como fonte do material primeiro da produção lírica, o poeta toma a arte como uma forma de percepção e construção do mundo, divergente da forma estabelecida pela tradição da cultura. Não por acaso, ele diz que "A arte é a notação nítida de uma impressão errada (falsa). (A notação nítida de uma impressão exata chama-se ciência). O processo artístico é relatar essa impressão falsa, de modo que pareça absolutamente natural e verdadeira." (220) Se aceitarmos esta proposição definiremos o artista como um neurótico que percebe o mundo por uma ótica distorcida pela sua individualidade e consegue impor esta percepção como a mais justa e capaz de seduzir os outros homens.

Será isso verdade? Aquele que atrela o seu desejo às asas da fantasia torna o mundo mais satisfatório ao ser humano e, por isso, mais aceitável?

Freud, no ensaio *O mal-estar na civilização,* nos mostra como a sociedade e a cultura representam um atentado contra a felicidade individual e como o homem está pronto a transgredir o espaço da cultura como modo de realização dos seus desejos e fantasias.

A neurose fornece substância ao material poético, eis uma verdade. Mas a neurose em si e esse material em si não são suficientes para assegurar a existência da obra de arte. Fernando Pessoa percebe isso e descobre como o Romantismo toma apenas uma parte dessa verdade, negligenciando a mais importante: não basta a alguém ter a substância do material poético fornecida pela sua neurose, é preciso dar a este material uma forma comum à estrutura da realidade de todos os homens, universal e comunicável. Não é, portanto, a experiência vivida, em si, que faz o poeta, mas o que ele faz dessa experiência.

O Romantismo, afirma Pessoa, admite princípios que possibilitam a qualquer indivíduo se conferir a categoria de artista: "Tomar a ânsia de uma felicidade inatingível, a angustia dos sonhos irrealizados, a inapetência ante a ação e a vida, como critério definidor do gênio ou do talento, imediatamente facilita a todo indivíduo que sente aquela ânsia, sofre daquela angustia, e é preso daquela inapetência, o convencimento de que é uma individualidade interessante, que o Destino, fadando-a para aqueles sofrimentos, e aquelas impossibilidades, implicitamente fadou para a grandeza intelectual." (292)

Lembra o poeta que, de acordo com a teoria clássica, é a capacidade de construção e coordenação, ou a disciplina interior, que assegura a produção estética, onde a razão é capaz de ordenar e compreender as explosões desordenadas da emoção vulcânica. A poética romântica permite a aceitação do equívoco segundo o qual alguém pode se presumir artista "quando as qualidades fundamentais exigidas são um sentimento de vácuo nos desejos, um sofrimento sem causa, e uma falta de vontade para trabalhar – características que mais ou menos todos possuem, e que nos degenerados e nos doentes do espírito assumem um relevo especial." E acrescenta Pessoa: "Não é no estímulo que dá ao individualismo que o perigo romântico consiste; consiste, sim, no estímulo que dá a um falso individualismo. O individualismo não é necessariamente falso; quando muito é uma teoria moral e política. Mas há uma certa forma do individualismo — como há uma certa forma do classicismo — que é com certeza falsa. É a que permite que .o primeiro histérico ou o mais reles dos

neurastênicos se arrogue o direito de ser poeta pelas razões que, de per si, só lhe dão o direito de se considerar histérico ou neurastênico." (292)

Observe-se que Fernando Pessoa explicava a gênese da sua criação poética heteronímica a partir do fato de ser ele histérico e neurastênico, como foram histéricos também Shakespeare e Goethe. O histérico tende à despersonalização, à identificação com personalidades outras, o que possibilitaria a criação dramática dos personagens shakespeareanos e goetheanos e a criação, igualmente dramática, realizada através de discursos líricos, das obras poéticas dos heterônimos Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Estes *outros eus* são, ao lado de Fernando Pessoa, ele-mesmo, personas de um grande drama que tem por epígrafe a máxima: "Fingir é conhecer-se", onde a máscara é a face verdadeira.

O trabalho de construção poética, segundo Pessoa, seria sempre precedido por um trabalho de autointerpretação, de análise dos conteúdos formados a partir dos deslocamentos impostos pela individualidade. Desse modo, a emoção puramente pessoal do artista seria submetida à ordenação impessoal e intelectual para se transformar em experiência comunicável. Os sentimentos particulares não formam por si mesmos matéria poética, mas podem vir a formar, caso, sem perder a natureza particular, consigam adquirir expressão universal. A experiência individual de um homem diz respeito apenas a ele e a outros que, como ele, tenham vivido uma situação semelhante; mas a experiência transformada em material poético, sem perder a sua força individual, encontra ressonância nas experiências de todos os homens. Isso porque a experiência poética, ao tempo em que interpreta a sua própria formação, reflete a experiência de quem sobre ela se debruça.

Cabe ao artista, se ele pretende tornar a sua arte universal e verdadeiramente merecedora deste nome, projetar a harmonia das formas sobre o caos que ele mesmo instaura ao destruir as ruínas do mundo estabelecido. A genialidade do artista não reside na sua capacidade de desintegrar a ordem para dar vazão ao sentimento mais fundo e à realização mais densa, mas no equilíbrio conseguido ao tomar esta desordem provocada como ponto de partida para a construção do mundo novo. O processo de criação que se perde nos escombros da explosão sem conseguir juntar este material com a argamassa da sua luz criadora se debilita na impotência contemplativa.

O poeta é sempre aquele que ressurge do próprio naufrágio.

Por isso, Pessoa nos diz: Quanto maior a subjetividade da Arte, maior tem que ser a sua objetividade, para que haja equilíbrio, sem o qual não há vida, nem, portanto, vida ou duração da mesma arte." (291)

Neurose e criação poética percorrem as mesmas veredas, posto que a fantasia do homem e a inscrição da experiência cotidiana no mundo onírico presidem tanto as estruturas mentais do neurótico quanto do poeta. A princípio, o neurótico habita em sobressaltos a fantasia e o sonho dos desejos impossíveis sem encontrar a porta para o mundo onde estes devaneios se realizem, enquanto o poeta consegue instaurar pelo prestígio do discurso ficcional (aparentemente inofensivo) o espaço da sua transgressão no próprio mundo das relações objetivas. Graças à força da palavra o poeta atua sobre o mundo da cultura tornando mais aceitáveis os desejos e fantasias que o homem expulsa da consciência para o obscuro fosso dos sonhos proibidos.

Mas é graças à capacidade de negociação das fantasias que o poeta transforma o seu devaneio em ação objetiva. Ao identificar os seus desejos com os desejos da cultura — que são redimensionados nesta identificação — o poeta compromete afetivamente todos os outros homens, fazendo com que o seu grito contenha um pouco do grito sufocado de cada um, e tentando transformar o coro desses gritos sufocados em ressonância da sua palavra de absinto.

Por isso, o poeta não rompe com a cultura (ao contrário do neurótico que se vê perseguido por essa ruptura aspiral), ele procura esticar os fios da rede onde se tece a

civilização até provocar a tensão da sua fragilidade, evidenciando a falência da felicidade no comércio do estabelecido. Somente então ele insere o seu convite ao desatino e à "vertigem lúcida", num canto apaziguante e de inquietude sedutora.

O poeta não escandaliza. O poeta alicia. O escândalo provocado pelo poeta não é o convite à transgressão, mas o desmascaramento das convenções cotidianas. O poeta submerge ao naufrágio. É a civilização que escandaliza. O poeta seduz. Sedutor, Pessoa encena o seu papel:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

Como então traçar os limites entre a neurose e a poesia, se a poesia nasce — como nos ensina Pessoa — quase sempre nas fontes dos núcleos neuróticos?

Ela seria, talvez, a solução do conflito neurótico: a decifração do enigma de viver. Ou a proposição de novos enigmas e novos conflitos a serem decifrados em comum com os outros homens.

A poesia nasce, como toda forma de arte, do choque entre a individualidade do artista e o bem estar coletivo. É, portanto, um modo de investir no mar da subjetividade, embora só tenha existência como arte quando transforma este espaço subjetivo em extensão do espaço objetivo ou cultural. Pessoa já disse: "A obra de Artur, fundamentalmente, consiste numa *interpretação objetiva duma impressão subjetiva.*" (219)

Se o indivíduo não afasta de si os sentimentos a serem transmudados em poesia, através do distanciamento, ele se perde em confissões sentimentais que não refletem o sentimento do mundo.

As perspectivas ditadas pela individualidade da neurose podem se converterem formas artísticas desde que sejam transformadas em forças produtivas capazes de atuar sobre as formas sociais. Fernando Pessoa sabia que o seu caráter histérico lhe apresentava dois caminhos paralelos e opostos: o caminho do cultivo da neurose e o caminho da interpretação através da palavra poética. Assim, a tendência à despersonalização foi produtivamente transformada em três grandes vozes da nossa literatura: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, personas de Pessoa que usaram a máscara do fingimento poético para resgatar as verdades ocultadas e libertar da angústia o silêncio de todos nós.

(Comunicação apresentada ao IX Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa na Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 28/30 jul 1982)

BIBLIOGRAFIA

PESSOA, Fernando – 1976 – *Obras em Prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

(CID SEIXAS, ensaísta, poeta e .....

1982 – n. 842 – p. 4-5

O Griot **como romancista: Antônio de Assis Junior e o nascimento do romance angolano (II)**

Heitor MARTINS

Outro Elemento de técnica que Antônio de Assis Junior toma emprestado da estrutura da narrativa popular é a repetição. Sob várias formas (seja repetição de nomes, cenários, acontecimentos, personagens etc., ou seja elaboração de construções paralelas) esta é provavelmente a mais notável característica do romance. Albert B. Lord, que fez um estudo comparativo dos contos populares angolanos considera-a como a mais penetrante das características estruturais destas narrativas (12). Não há nada de novo neste fato: a literatura oral sempre foi repetitiva. Não será necessário dizer aqui que esta característica estrutural serve tanto ao propósito de ritual (feitiços e encantações em tom repetitivo são maneira segura de manter a atenção do auditório), como de memorização, como nos poemas épicos primários. Em *O Segredo da Morta* a repetição serve para dar ênfase às qualidades animísticas da visão do mundo do autor implícito e seus referenciais tônicos, seja pelo uso da língua (formas gnômicas em quimbundo, nomes geográficos) ou da estrutura da narrativa (a vagabundagem circular das personagens, a similaridade do desenvolvimento do desenvolvimento dos microenredos).

Tematicamente, na área da história tradicional, Antônio de Assis Junior toma emprestado da narrativa oral africana três elementos básicos: a narrativa de mitos, como na história de Kakoba (cap. VII); as crônicas familiares, como na longa digressão sobre os ancestrais de Elmira (capítulos IX e X); e as seqüências em quimbundo usadas para efeito de identificação, como no "Nga Muxima ria Belexolo" que introduz Xiiminha (13). Heli Chatelain vê esta seqüência lingüística também como própria ao início e fim do *mi-soso* (14).

Na área dos contos os empréstimos são mais ricos e mais complexos. O autor faz referência direta a esta categoria de contos no próprio contexto do enredo romanesco:

"Contavam *misoso* (histórias, apólogos ou narrativas) com cantos adequados" (15);

"ali ia às noites passar com outros uma horas jogando a bisca e ouvindo *misoso*" (p. 49);

"amigas que lá iam dormir, cumprimentar e contar *misoso* (histórias, contos, fábulas, apólogos e narrativas)" (p. 235).

Heli Chatelain descrevera o *mi-soso* como se este compreendesse apenas histórias que se "fazem notas à mente do nativo como sendo ficcionais" (16). Antônio de Assis Junior parece estender este sentido até incluir todos os contos, tanto *mi-soso* como *maka*.

Usando a classificação feita por Merlin Ennis de contos dos Ovimbundos (17), podemos encontrar em *O Segredo da Morta* uma representação rica e variada. É claro que Antônio de Assis Junior não repete as histórias ao pé da letra mas antes usa a estrutura de suas relações básicas entre personagens, com suficiente moderações que preenchem os requisitos de originalidade: uma "madrasta" passa a ser uma "mãe adotiva", uma "criança deformada" passa a ser um "hebu" (feto que não quer nascer), e um "ogro" será uma "cobra" etc. Vejamos alguns exemplos:

1 – *Contos de família e parentela*

a) *Pais e filhos*: D. Clara como mulher estéril (cap. VI); a morte de uma criança (cap. VIII); as lamentações de Ximinha por seu filho (através de todo o romance);

b) *Madrasta*: Os sofrimentos de Elmira porque sua mãe adotiva/tia não concorda com sua escolha amorosa (cap. XII);

c) *Crianças deformadas*: o "hebu" de D. Clara (cap. VI);

d) *Moças*: as discípulas de Ximinha e, principalmente, o destino de Ximinha Cangalanga;

e) *Vida de casado*: os sofrimentos de Ximinha ao ser abandonada (caps. XII e seguintes); a vida matrimonial de Elmira (cap. XV);

f) *Ciúme entre esposas*: Ximinha e Ambrosina (cap. XII);

g) *Parentes do cônjuge:* o cunhado de Ximinha, Eduardo, e sua traição (cap. XIX);

2 – *Contos da vida comunitária*

a) *Propriedades*: o negócio de Ximinha (cap. XIII); suas jóias e "panos" (cap. XVIII e XIX); o negócio de Elmira (cap. XV); o "segredo" (o roubo dos pertences de Ximinha quando de sua enfermidade e morte);

b) *Concursos e provas*: o negócio de Elmira (cap. XV); o "banquete" (cap. XIV);

c) *Caçadas, colheitas e agricultura:* detalhes dos negócios criados e desenvolvidos pelas duas personagens femininas centrais;

d) *Fome e jornadas aventurosas*: a aventura comercial de Elmira nas terras de Ginga (cap. XV);

e) *Selvas, solidão e ogros*: o abandono de Ximinha (cap. XV); a presença do rio Kuanza durante todo o romance; D. Clara e a cobra (cap. XI);

De todos os elementos do sistema elaborado por Ennis apenas contos de homens e meninos, contos de corte amorosa e fábulas de animais estão ausentes de *O Segredo da Morta.* Todavia, há alusões a histórias de animais em mitos lugares do texto, quer seja como parte de provérbios ou expressões tradicionais quer seja como elemento metafórico. Contos de homens e meninos foram justificadamente evitados por não se inserirem bem num *mi-soso* contado por uma mulher. A única ausência notável então é a de histórias sobre corte amorosa. Parece que Antônio de Assis Júnior não se interessava por histórias de amor. No seu universo o amor vem sempre depois da amizade, mesmo numa situação matrimonial: quando morre seu marido, Elmira lamenta a morte de um "amigo" e comenta com as amigas que a visitam: "Não pode haver amor onde amizade não existe, e eu tinha em meu marido um verdadeiro amigo" (p. 157).

Além destas apropriações estruturais e temáticas dos elementos da narrativa oral, Antônio de Assis Júnior usa igualmente de uma considerável quantidade de material social

local, fato que foi visto por todos os críticos que trataram do romance. Esta presença, tornada explícita no sutítulo do livro, *Romance de Costumes Angolenses,* levou à avaliação de *O Segredo da Morta* como um documento social cuja qualidade artística fora prejudicada pela inabilidade do autor em criar uma narrativa ficcional ext6ensa dentro dos moldes ocidentais. Esperamos ter demonstrado que ele não está realmente escrevendo um romance dentro da tradição ocidental; sua tentativa é, talvez inconscientemente, a de transformar uma tradição puramente oral num sistema escrito. A importância do material documental deveria ser vista, na perspectiva dos elementos formais do romance, como parte de intenção criadora do autor: um romance angolano *também* é angolano por tratar da realidade angolana.

A narrativa oral africana desenvolveu-se como um ramo significativo do que poderia ser chamado a Cultura do Velho Mundo. Embora folclorista e antropólogos tenham sido capazes de mostrar suas similaridades com tradições européias e asiáticas, sua forma desenvolveu-se independentemente durante todos os séculos em que o homem histórico ocidental está construindo seu sistema próprio de valores etnocêntricos. Quando os primeiros contactos entre as culturas ocidental e africana foram documentados, a narrativa oral já se encontrava inteiramente desenvolvida. O que temos então não é o encontro entre uma organização superior e uma organização inferior, como os europeus gostam de pensar que tenha acontecido, mas antes o enfrentamento de dois sistemas diferentes.

O primeiro viajante que trouxe à consciência européia a presença do poeta oral africano, o chamado *griot*, foi Bem Batuta, um árabe argelino do século XIV que visitou a região dos negros em meados do século. O que ele viu foi o mesmo narrador de histórias ficcionais que sobrevive hoje (18), e disseram-lhe então que a apresentação do *griot*, do homem da palavra, nas cortes africanas era "um hábito muito antigo, anterior à introdução do islamismo, e no qual estas gentes sempre persistiram" (19). No século XX, devido à modernização (palavra que se ajusta bem ao processo de ocidentalização do mundo), o *griot* tem que aprender a escrever a fim de continuar sua profissão. No processo, entretanto, ele não deverá perder o sentido de continuidade com sua tradição. A escrita é apenas um novo desenvolvimento que enriquecerá o que ele herdou em vez de nagar seus valores. Cumpre ao crítico literário perceber que, como aparecimento da África no horizonte de nossos interesses somos também obrigados a modificar o sistema de valores que temos usado até agora, porque sua etnocentricidade funciona como uma cama de Procusto constituída de acordo com as medidas provincianas de nossa visão do universo. Se não queremos amputar importantes produtos da inteligência humana nossas teorias terão de ser revistas.

Num artigo recente, John E. Kaemmer chamava atenção para algumas adivinhas do sul de Moçambique que tinham sido consideradas "incompreensíveis" por pesquisadores anteriores. Depois de um exame mais detido, parece que elas não mais que "adivinhas tonais" – isto é, adivinhas onde "a resposta a um problema é uma cadeia lingüística aproximadamente tão longa como o problema apresentado, e relaciona-se com ele pela similaridade em tons lingüísticos fenômenos" (20). Uma vez que não há tons nas línguas ocidentais, "incompreensibilidade" foi a categoria etnocêntrica inventada para fazer com que este elemento entrasse em nosso sistema lógico. Se ousarmos, entretanto, ir um pouco além neste matéria, como parece sugerir o artigo de John E. Kaemmer, chegaremos a conclusões que são teoricamente mais potentes. Não será preciso dizer que elas serão também mais enriquecedoras de um ponto de vista humanístico. Considerando-se que a adivinha é uma forma de poesia, a sugestão de Kaemmer é que de agora em diante a "tonalidade" deverá ser considerada como tão importante na definição da poesia como o metro e a rima (21).

O mesmo pode ser dito das formas de narração que surgem quando se dá a transformação da tradição do *griot* de oral para escrita. Se quisermos ser justos com estas formas não poderemos continuar usando a cama de Procusto de valores literários ocidentais supostamente metaempíricos e meta-históricos. Não podemos tomar a atitude do avestruz e

esconder nosso senso crítico atrás da aceitação paternalística de um romance como *O Segredo da Morta* simplesmente como um documento da vida social em Angola na virada do século. Antônio de Assis Junior, primeiro homem da palavra, primeiro *griot*, a tornar-se um homem da palavra *escrita*, um *romancista*, é mais importante pelas encruzilhadas que estabelece entre sua tradição narrativa e a nossa do que por qualquer valor que possa ter como praticante de prosa descritiva.

Sociologicamente poderemos então falar dos valores estruturais da obra de Antônio de Assis Junior como muito mais importante do que os elementos documentais que ele possa trazer a nossa atenção. Estes elementos estruturais definem o autor em seu contexto; eles são o produto do condicionamento presente da sociedade angolana, e são melhor medida das raízes tradicionais do autor que qualquer descrição da realidade social, tornada falaz pelo emprego de um sistema de valores ao mesmo tempo alienado e alienante. Como fotógrafo social da escola de Zola, Antônio de Assis Junior seria um charlatão; como *griot* que se transforma em romancista ele é o pai da moderna ficção angolana.

NOTAS

12 – Alfred B. Lord. *A Comparative Analysis*. Em Merlin ennis, ed. *Umbundu; Folk-Tales from Angola.* Boston: Beacon Press, 1962, pp. XIII-XXXIX.

13 – Melville J. e Frances S. Herskovits. *Dahomean Narratives*, p. 17.

14 – Heli Chatelain. *Folk-Tales from Angola*, p. 21.

15 – Antônio de Assis Junior. *O Segredo da Morta; Romance de Costumes Angolenses*. Luanda: A Lusitana, 1934, p. 44. Todas as citações futuras, documentadas no corpo do trabalho, serão retiradas desta edição. Há uma segunda edição do livro (Lisboa: Edições 70, 1979), cujo texto, a um primeiro exame, parece ser responsável; as fotografias usadas como ilustração na edição original foram retiradas.

16 – Heli Chatelain. *Folk-Tales from Angola*, p. 20.

17 – Merlin Ennis, ed. *Umbundu: Folk-Tales from Angola*. Boston: Beacon Press, 1962.

18 – Ver Sory Camara. *Gen de la Parole. Essai sur la Condition et le Rôle des Gritos dans la Société Malinké.* Paris: Mouton, 1976.

19 – C. Defrémery e B. R. Sanguinetti, eds.*Voyages d'Ibn Batoutah*. Vol. IV. Paris: Imprimerie nationale, 1922, p. 414. (Há tradução portuguesa, a partir de uma versão incompleta, por José de Santo Antônio Moura, publicada em Lisboa, pela Tipografia da Academia de Ciências, em 1840, em dois tomos.)

20 – John E. Kaemmer. "Tone Riddles from Southern Mozambique: *Titeka-tekani* of the Tshwa." In Bernth Lindfors, ed. *Froms of Folklore in Africa; Narrative, Poetic, Gnomic, Dramatic.*Austin. University of Texas Press, 1977, p. 204.

21 – John E. Kaemmer. "Tone Riddles", p. 217.

(HEITOR MARTINS, poeta, ensaísta e professor de Literatura Brasileira na Universidade de Indiana – Indiana/USA).

1982 – n. 843 – p. 01 e 02

UM PRIMITIVO DOCUMENTO INÉDITO DA CONSCIÊNCIA NEGRA EM LÍNGUA PORTUGUESA

Heitor MARTINS

A seguir às primeiras aventuras na costa ocidental da África, os portugueses trouxeram negros indígenas para a Europa. Não se sabe ao certo quais foram os primeiros; sabe-se que em *7* de agosto de 1443, Lançarote apresentou ao infante D. Henrique uma presa de 235 homens, mulheres e crianças. A primeira descrição destes africanos, feita pelo historiador Gomes Eanes de Zurara em 1460, é o primeiro documento que temos da reação da Europa renascentista às novas raças que iriam começar a participar da História (aqui vista como uma invenção ocidental). Inicialmente, Zurara percebe a gradação das cores. Há três tipos: alguns, "de razoada brancura, fremosos e apostos"; outros, "menos brancos, que queriam semelhar pardos"; outros, "tão negros como etíopes, tão desafeiçoados assim nas caras como nos corpos, que quase parecia, aos homens que os esguardavam, que viam as imagens do hemisfério mais baixo" (1). Outras qualidades, que serão descobertas a seguir: os africanos viviam "como bestas, sem alguma ordenança de criaturas razoáveis, que eles não sabiam que era pão nem vinho, nem cobertura de pano, nem alojamento de casa"; viviam também "em uma ociosidade bestial" (2). Mas logo se nota que são deferentes dos mouros: primeiro, não procuravam fugir; segundo, eram leais e obedientes servidores; terceiro, não eram luxuriosos como os árabes; quarto, "folgavam muito com roupas de cores devisadas." Esta última característica era tão forte, diz Zurara, "tanta era sua louçania, que apanhavam as farpas que aos outros naturais da terra caiam dos saios, e as cosiam em suas roupas, como se fosse outra cousa de maior perfeição" (3).

A curiosidade ainda evita a parte mais cruel da avaliação etnocêntrica européia, mas, mesmo neste primeiro momento, a visão que a Europa terá dos africanos já está claramente definida. Outra característica, que se tornará óbvia no futuro, é a corrupção lingüística que os negros promovem sobre o português. Creio que foi Gil Vicente quem primeiro documentou este fato, principalmente numa curta peça de 1524, a *Frágoa d'Amor*. O texto vicentino apresenta uma língua estereotipada que poderia servir praticamente para qualquer estrangeiro que se quisesse ridicularizar:

> *"Que inda que negro sôo*
> *bossa oyo he tam trabessa,*
> *tam preta, que me matoo.*
> *Senhora, quem te frutasse*
> *por o quatro dia, no maas*
> *e logo morte me matesse,*
> *que mas o dia nam durasse*
> *pollo vida que boso me das."* (4)

> [Que inda que negro sou,
> vosso olho é tão travesso,
> tão preto que me matou.
> Senhora, quem te furtasse
> por quatro dias, não mais,
> e logo morte me matasse,

que mais o dia não durasse,
pela vida que vós me dais.]

A percepção desta "linguagem de negros" desenvolver-se-á bastante nos séculos seguintes e já apresentará características muito menos estereotipadas num soneto anônimo de 1777, ou seja, dois séculos e meio depois:

"Zá lá vaia o Marquezi, e outros canaia,
Que esse Reino metia todo a bula,
Agóla cantalemo us Areruia,
Por que êri, e us outro, não nos atrapaia.
Zá góla não telá mazi zombaia,
Mazi, anti levalá também nos cuia,
Nem mandalá plender pelos patruia
O zente nos cazia aos pé dos plaia.
Agóla zá os povo não leceia
Do Veio candonguelo us tilania,
Que os sorte borrou zá us sua ideia.
Morra essos ladrão veio, esses Arpia,
Que pur Arma raquelle santupeia
Tóro nózo faremo huma faria." (5)

[Já lá vai o Marquês e outras canalhas,
Que este Reino metiam todo a bulha,
Agora cantaremos as Aleluias,
Porque ele e os outros não nos atrapalham.
Já agora não terá mais zumbaia,
Mas antes levará também na cuia,
Nem mandará prender pelas patrulhas
A gente nas casinhas ao pé da praia.
Agora já os povos não receiam
Do Velho candongueiro as tiranias,
Que a sorte borrou já suas idéias.
Morram estes ladrões velhos, essas harpias,
Que por Alma daquela centopéia
Todos nós faremos uma folia.]

Note-se neste texto, além das transformações usuais do português africanizado, comuns na linguagem oral brasileira, o uso da palavra "cuia" no sentido de "cabeça". Com o mesmo sentido, ela aparece num poeta afro-brasileiro desta época, Domingos Caldas Barbosa, e pode ser que ela caracterize esta "linguagem de negros":

"Xarapim eu bem estava
Alegre nest'alleluia,
Mas para fazer-me triste
Veio Amor dar-me na cuya." (6)

Não cremos que seja demasiado chamar também atenção para a, "gente nas casinhas ao pé da praia" – seria isto uma primitiva referência a "musseques" angolanos transportados para a metrópole, uma espécie de favelas já em fins do século XVIII?

Os poucos negros trazidos para Portugal e alguns que para lá passaram vindos do Brasil e de Cabo Verde, principalmente, vão começar também a participar da vida local. No mundo da literatura, que nos interessa aqui, o primeiro a ser identificado é Afonso Álvares, que viveu no século XVI e foi autor de algumas peças de teatro hierático. Sua mulatice é conhecida em vista de uma polêmica que manteve com outro autor popular da época, Antônio Ribeiro Chiado, o qual o acusa repetidamente por suas origens africanas. Afonso Álvares, em determinado momento, acuado, assume sua condição:

> "Se tens mais que me acusar
> faze feira do que é.
> Dá na cor, fala em Guiné,
> que eu não to posso negar,
> pois que de fora se vê." (7)

Já no século XVII aparece Antônio Pires Gonge, "mulato que degenerava para negro", no dizer de Barbosa Machado, e que se dedicou também ao teatro hierático (8). Seguem-no os brasileiros Domingos Caldas Barbosa e Silva Alvarenga e, a partir daí, a porta está praticamente aberta para um bom número de mestiços que irão contribuir significativamente para a literatura em língua portuguesa.

Mulato também era Alexandre Antônio de Uma, nascido em Lisboa em 1699 e que teria sido o sucessor de Antônio José da Silva, o Judeu, na produção de um teatro popular. Alexandre Antônio não tinha sequer uma parcela modesta do talento do infeliz judeu. Seu humor é quase sempre grosseiro e monótono, sua criatividade é quase inexistente, sua produção é reduzida. Dela ficaram um volume de poemas *(Rasgos Métricos,* 1742), uma "representação cômica" *(Novos Encantos de Amor,* 1737), um obscuro poema herói-cômico sobre um homossexual lisboeta *(Benteida,* 1752), e talvez algumas peças de teatro que aparecem anônimas nos volumes III e IV do *Teatro Cômico Português* (1790 e 1792).

De interesse maior em sua obra é uma silva, ainda inédita, que se encontra às páginas 199-202 do manuscrito no 8625 da Biblioteca Nacional de Lisboa. A obra não está datada mas deve ser da época mais ativa do autor (1740-1760); a cópia manuscrita citada é posterior a 1755, já que no mesmo volume Alexandre Antônio de Lima assina um poema sobre o terremoto de Lisboa.

A silva tem como título a declaração de seu tema: "Henrique Dias, no cerco de Pernambuco, ferindo-lhe uma mão com uma bala ervada, ele a cortou, dizendo que ainda lhe ficava um braço para pelejar." Sua importância deve-se a dois fatos: esta silva é provavelmente o primeiro tratamento literário de um herói nascido no Brasil e também a primeira vez, em língua portuguesa, em que um mulato (ou negro) usa como tema um representante de sua raça. O estilo de Alexandre Antônio de Lima é típico da primeira metade do século XVIII em Portugal: um preciosismo meio ridículo e serôdio, baseado quase exclusivamente em trocadilhos e expressões ambíguas. Esta ambigüidade é toda ela rebuscada e de mau gosto, com exceção talvez de uma única linha, o hexassílabo da terceira estrofe ("se foi branco, se foi preto"), denotativo de uma falsa ignorância a ser negada posteriormente ("de pretos deve ser esta irmandade"). Neste hexassílabo, que não se adapta ao sistema métrico da estrofe, por quebrar a isometria e à paralelismo das rimas, a informação dada é falsa, o que poderia conotar uma preocupação negativa mais profunda. Fique o problema, entretanto, para os que se preocupam com a psicologia da criação.

O tema da silva era bem conhecido. Duas fontes, pelo menos, poderiam ter sido consultadas pelo poeta. A mais antiga é frei Manuel Calado, de 1648:

"também saiu ferido o Governador dos negros crioulos Henrique Dias, o qual andando fazendo proezas no meio da travada escaramuça, lhe fizeram a mão esquerda em pedaços com uma bala, e ele teve tanto ânimo que não quis que lhe curassem a mão por não se deter muito à cura, e porque se dizia que os holandeses tiravam com balas ervadas com toucinho, e que aos feridos logo lhe davam herpes, [/] e mandou ao cirurgião que lhe cortasse a mão por a junta do pulso, o que se executou, e sarou em breve tempo; e dizia algumas vezes, que se os Holandeses lhe haviam tirado a mão esquerda, que ainda lhe ficava a direita para se vingar, o que ele fez por muitas vezes, com muitas veras, depois daquela ocasião"... (9)

A segunda fonte é frei Rafael de Jesus, de 1679:

"Ao Governador dos Crioulos Henrique Desferiu com uma bala o colo da mão esquerda, suspeitou ervado o chumbo, e por fazer a cura mais breve, e menos perigosa a mandou cortar dizendo, que na direita lhe ficavam muitas para servir a seu Deus, e a seu Rei; e que para a vingança, saberia fazer seu desejo de cada um dos dedos uma mão. Já a antiguidade se acha vencida nos encarecimentos, com que celebra o dar o seu Romano uma mão ao fogo pela pátria [em mantissa: Quinto Múcio]; porque o excedeu na causa, com que este Capitão a deu ao ferro pela opinião." (10)

A partir daí a lenda cresceu e embora a insolente frase tenha sido posta em dúvida por historiadores mais céticos (11), a verdade é que ela hoje faz parte da tradição cívico-cultural nacional. As imagens de Henrique Dias, todas feitas de imaginação, como o desenho que o grande pintor pernambucano Vicente do Rego Monteiro fez em 1943 para a edição oficial da *História da Guerra de Pernambuco,* de Diogo Lopes de Santiago, mostram-no quase sempre, enfaticamente, com o coto do braço esquerdo exposto. Maior erro, se quiséssemos corrigir a beleza da lenda em benefício do horror que é a História, seria a juventude aparente nestes retratos de fantasia: ao perder a mão em fevereiro de 1637, Henrique Dias teria 62 anos de idade, e deveria aparentar-se mais com um "preto velho" do que com o elegante mestiço que exibem (12).

Curiosamente, o próximo poeta a se interessar por Henrique Dias será outro mulato, o pernambucano José da Natividade Saldanha, que publicou em 1822 uma ode pindárica em homenagem ao grande restaurador de Pernambuco (13). Estes dois poemas — o de Alexandre Antônio de Lima e o de José da Natividade Saldanha — poderão ser considerados como os dois primeiros documentos, em língua portuguesa, da consciência racial do negro ou do mulato. Ao lado do *Quitúbia* (1791), de José Basílio da Gama (que poderá ou não ter tido sangue negro), são também as primeiras afirmações literárias da multiplicidade racial do mundo luso-brasileiro. Por esta única razão — se não por outras — a silva de Alexandre Antônio de Lima, a mais antiga obra deste grupo, merece ser conhecida.

NOTAS

1 – Gomes Eanes de Zurara. *Crônica de Guiné,* Ed. José de Bragança. Porto: Livraria Civilização, 1973, p. 122.

2 – Zurara, p. 126.

3 – Zurara, pp. 126-127.

4 – Gil Vicente. *Copilaçam de todalas obras.* Lisboa: João Álvares, 1562, fl. CLIIIr.

5 – *Miscelania Curiosa de Varios Autores para Recreio dos Eruditos.* Lisboa, Ano 1819, p. 44. (Manuscrito de nossa propriedade).

6 – Domingos Caldas Barbosa. "Lundum de Cantigas Vagas". *Viola de Lereno,* vol. II, folheto 1. Lisboa: Tipografia Lacerdina, 1826, p. 15.

7 – A "Querela entre o Chiado e Afonso Álvares" está publicada nas Obras *do Poeta Chiado* (coligidas, anotadas e prefaciadas por Alberto Pimentel). Lisboa: Empresa Literária,

1889, pp. 171-202. Há edição parcial em Antônio Chiado. *Letreyros Muyto Sentenciosas, os Quaes se Acháram em* Certas *Sepulturas de Espanha.* Lisboa: Simão Tadeu Ferreira, 1783, pp. 37-43.

8 – Barbosa Machado. *Bibliotheca Lusitana.* Vol. I. Lisboa Ocidental: Antônio Isidoro da Fonseca, 1741, p. 359.

9 – Manoel Calado. O *Valeroso Lucideno, e Triumpho da Liberdade.* Lisboa: Paulo Craesbeeck, 1648, pp. 38-39.

10 – Raphael de Jesus. *Castrioto Lusitano.* Lisboa: Antônio Craesbeeck de Melo, 1679, p. 145.

11 – Naason Figueredo. "Uma Frase de Henrique Dias." *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco.* Vol. XXXVI (1939-40; publicado em 1941), pp. 316-320.

12 – Adriano Vasconcellos. "Henrique Dias Nunca Foi Escravo." *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico* e *Geográfico de Pernambuco.* Vol. XXIX (1928-29, publicado em 1930), pp. 77-78.

13 – José da Natividade Saldanha. *Poemas Oferecidos aos Amantes do Brazil.* Lisboa: Imprensa da Universidade, 1822, pp. 60-65. Edição recente em Heitor Martins. *Neoclassicismo – Uma Visão Temática.* Brasília. Academia Brasiliense de Letras, 1982, pp. 90-93.

(HEITOR MARTINS, professor de Literatura Brasileira da Universidade de Indiana/USA)

HENRIQUE DIAS, NO CERCO DE PERNAMBUCO, FERINDO-LHE UMA MÃO COM UMA BALA ERVADA, ELE A CORTOU, DIZENDO "QUE AINDA LHE FICAVA UM BRAÇO PARA PELEJAR".

SILVIA

de *Alexandre Antônio de LIMA*

Ora vamos a isto.
Outra vez de Poeta me revisto
e entro com bem cuidado,
que já em versos não ando bem versado.
Enquanto que a Poesia pouco se usa,
arrefece o calor e foge a Musa.

Vá de Silva, que é metro mais corrente,
e vamos com o assunto do valente,
que talvez (quando aqui me desafia)
que me infunda nos versos valentia.
Mas eu tão decepado me acho agora
que nem o Herói do assunto nesta hora
me ganhará por mão. Eu estou cortado
de ânimo; porém, dando nisto um corte,
passo adiante e digo desta sorte:

Era uma vez um homem lá na guerra...
Não sei se foi na Índia, ou noutra terra,
nem sei se foi no mar, nem por que vias,
se foi branco, se preto,
só sei que se chamava Henrique Dias.
Ora, com que, Senhores, o homenzinho
era valente — o quê? — era um caminho!
Com ele um Tito Lívio... Ais meus pecados,
que este não é da ordem dos soldados,
porém como falou de valentias,
passe, que eu não reparo em ninharias.
E pois isto não é coisa que importe,
passo adiante e digo desta sorte:

Andando o tal Henrique nesta lida
dizem que recebeu certa ferida,
porque lhe veio à mão, sem procurá-la,
certa coisinha, assim: era uma bala,
e vinha ervada por vir mais violenta;
quer dizer que vinha peçonhenta.
Toma ele então — que faz? qual Eliote,
com faca, espada, alfanje ou chifarote,
vai cortar a mão com fúria tão irada,
que assim como a cortou, ficou cortada.

Se era de regra expor o assunto, fi-lo.
Regala-me o falar por este estilo,
que é dizer quanto vem à cachimônia.
Tudo o mais é falar com cerimônia.
Agora discorremos, que isso é o forte —
passo adiante e digo desta sorte:

Se um homem que tem mãos é alentado,
como chamam valente a este soldado?
Se mão para ninguém já ter não pode,
mais à prudência que ao valor acode:
quem peleja é valente,
mas quem corta por si é mais prudente.
Se agora lhe disserem:
Tenha mão desse canto — não o esperem,
que ele já não tem mão em tais venidas,
porque o cortá-la foram mãos perdidas.

Ora eis aqui um homem no que passa,
que veio a ter ventura por desgraça.
Só por ter decepado
chega a ser dos poetas celebrado.
Por perder u'a mão não lhe fazem versos?
Mais do que dez mãos tenho eu perdido
[ao truque,

e nem um pé (por mais que me trabuque),
nem um pé de cantiga me têm feito.
Ah Senhores, que louvem um defeito!
Cousa tenho eu perdido
que nos olhos trazia e no sentido,
e inda não me louvaram por perdê-la,
e fiquei sem louvor, e mais sem ela.
Porém do assunto não se perca o norte;
passo adiante e digo desta sorte:

Sempre eu ouvi dizer (por certo o tomem):
uma mão lava a outra. Mas neste homem
anda uma mão com outra às cutiladas,
e hoje leva o louvor às mãos lavadas.
Duvido (pois na fúria a tanto bota)
se era irmã a direita da canhota.
Mas mostra o parentesco esta às mãos cheias
que diz que o sangue corre pelas veias.
Ter para sua irmã tal impiedade!
De pretos deve ser esta irmandade...
Vendo-se aquela mão tão desumana,
teve mais de dois dedos de tirana,
mais de uma mão travessa,
por que mais que direita foi avessa.
Nesta batalha que ambas têm sem alma,
foi a cortada que levou a palma,
não por que esta vencesse,
por que a outra cortada ser merece.

Tenho provado a mão na Silvazinha,
e picado me tem por vida minha,
por me ser mui preciso o emendá-la.
Mas não há tempo, assim hei-de levá-la...
E por que já não há quem a suporte,
daqui não passo, e fique desta sorte.

(Biblioteca Nacional de Lisboa,
Fundo Geral de Manuscritos, nº 8625,
pp. 199-202.)

1982 – n. 846 – p. 02

A poesia que vem de Portugal

Antonio OLINTO

A apreciação da poesia – e a análise do poema – admitem a utilização do tríptico *ethos-logos-pathos* que Harold Bloom usou no exame da poesia de Wallace Stevens. *Ethos* não seria apenas a ética normal, embora também ela, como *logos* não estaria só na forma vocabular ou na liberdade do uso de uma forma, nem *pathos* significaria apenas paixão e emoção. Numa tentativa de explicar o às vezes inexplicável, *ethos* seria uma ética além da ética, *logos* a palavra além da palavra, *pathos* a paixão além da paixão.

Seguindo uma interpretação emersoniana, essa classificação tríade poderia também assumir o aspecto de destino-liberdade-força. Com predominância de um ou de outro desses três elementos e ângulos, todo grande poeta os incorpora ao seu fazer poesia, e talvez a colagem, a força de ligadura, o invólucro, o aderente capaz de unir os três seja a visão poética, o elemento visionário, profético, talvez misterioso, que impregna o poeta e o poema em seus melhores exemplos. E o ideal surgiria como a união mais ou menos equilibrada entre *ethos, logos* e *pathos.*

A aplicação dessa medida a cinco livros de poesia, que me chegam de Portugal, revela o quão forte é a poesia portuguesa do momento. Pena é que Brasil e Portugal se tenham mantido literariamente tão afastados um do outro nos últimos decênios. Com exceção de nomes de gerações anteriores — Ferreira de Castro, Alves Redol, José Régio, Miguel Torga e, mais recentemente, Fernando Namora — poucos escritores portugueses são hoje lidos no Brasil, e o mesmo se pode afirmar quanto a brasileiras que sejam lá conhecidos. Para os dois lados — Portugal e Brasil — Fernando Pessoa foi e continua sendo o poeta por excelência do idioma, e é nele que vejo a aplicabilidade maior do tríptico. Não terá sido por tender ora por um dos lados, ora por outro, que ele acabou adotando heterônimos? Não terá Fernando Pessoa sido *ethos*, enquanto Ricardo Reis sena *logos* e Álvaro Campos *pathos?* E não conteria Alberto Caieiro os três elementos?

Os poetas portugueses que leio agora são Antonio Franco Alexandre com *Os Objetos Principais,* Helder Moura Pereira com *Entre o Deserto e a Vertigem,* Victor Matos e Sá com *Companhia Violenta,* Fernando Assis Pacheco com *Catalabanza Quilolo e Volta* e Joaquim Manuel Magalhães com *Vestígios.* O primeiro, que consta na bibliografia como tendo publicado já dois livros de poesia *(A Distância* em 1969 e *Sem Palavras nem Coisas* em 1974) tem um estilo despojado e rijo que o aproxima da faixa *logos.* Leia-se este belo começo do poema "Legatário Universal": "a cada coisa é permitido o justo sítio, enquanto dure/ o legado dos seus anos. pelo menos/ assim o deve supor a nossa imprevidência/ para que as horas adormeçam sem resto." Desprezando as maiúsculas, mesmo depois de pontos, o poeta enfileira versas de uma contenção a que a junção de objetos não ligados parece acrescentar um tom supra-real, como nestes versas: "estas ligeiras coisas me acontecem: o copo azul, o azul, as tartarugas luminosos; e ainda assim a ausência/ dos navios se agita nas gavetas." O caráter de *logos* da poesia de Antonio Franco Alexandre faz com que suas palavras se destaquem nítidas no criar uma realidade poética dura, da dureza que, partindo firme das palavras, provoca uma série significante que chega ao *pathos.* Como nesta indagação: "terá ainda sentido/ o que dizemos? ou antes a imprevidência/ destes ombros expostos à brisa marítima/ corroeu já a própria matéria dos actos?" Uma citação de Wittgesntein, que abre o livro, mostra a preocupação do poeta em relação a uma linguagem que "entra em férias", a

partir de quando surge a necessidade de nomear as coisas, de se promover um batismo dos objetos.

Helder Moura Pereira, em versos largos aparentados com a prosa, embora sempre versas, participa de *ethos* e de *pathos,* num misto de angústia vocabular que o aproximaria da linguagem pensamental-poética de Kierkegaard. Veja-se este trecho: "As palavras que me falam do silêncio saberão/ pensar a morte?/ As coisas com que privamos estão em vez dos/ poderes eternos, o que nasce traz um destino/ atribuído, olhamos as origens como um movimento/ final. Voz que se apaga, corpo tremendo em/ última solicitação." Ou então: "As coisas nascem para a meditação." "Escuto estas palavras como água recompondo-se/ da força do vento."

Victor Matos e Sá pertence ao elemento *pathos.* Sua poesia começou em 1952, quando publicou *Horizonte dos Dias.* O poeta morreu em 1975 e o livro de agora vem a ser a reunião de poemas que deixou e que formariam seu quarto volume de uma obra que merece ser lida e estudada. Morreram jovens no Vietnam, morreram jovens em Angola e Moçambique, morreram jovens no Oriente Médio, jovens de raças variadas, de muitas procedências, e a poesia de um poeta africano, asiático ou português pode revelar o estranho espanto do homem diante do absurdo dessas mortes. Neste plano de *pathos,* desespero e busca de paz está a poesia de Victor Matas e Sá, como também a de Fernando Assis Pacheco, de *Catabalanza Quilolo e Volta,* cuja angústia vocabular abre uma fresta sabre as mortes do século: "É vivo que me queres — matarás-me/ se vivo te disser que me vi morto?/ O cano da pistola tenta um vivo./ Assim eu só voltei para contar-te/ que entre o vivo e o morto arrefeceu/ aquilo quem tu chamas céu da boca,/ chão da morte no vivo, terrapleno/ disposto para a casa de uma bala."

Em *Vestígios,* Joaquim Manuel de Magalhães nos leva de volta a *logos,* à busca de um equilíbrio vocabular que justifique a existência das coisas. Eis como o poeta decola, no quinto de seus "Dez Poemas": "O que pergunto resume./ Suplício acostumado aos dias/ a voz escolhida por este erro/ concilio-a com o amor/ a tristeza na branca branca cidade/ O pouco nevoeiro crescendo/ o que existe mata. Atinjo o cansaço: a sabedoria."

A coleção *Centelha/Poesia,* editada em Coimbra, já lançou mais de trinta títulos. Os que aqui resumidamente comentei são apenas cinco, e neles se vê a variedade da tônica poética portuguesa do período imediatamente anterior e posterior à Revolução de Abril. Foi como se Portugal tivesse perdido sua identidade e estivesse na mão dos poetas e romancistas a tarefa de reencontrá-la e reinstalá-la (veja-se no último romance de Fernando Namora, *Rio Triste*, a pungente busca dessa identidade). Tanto precisamos de levar nossa mais jovem poesia para Portugal, como precisamos trazer para nós a poesia portuguesa – fazer com que sejam conhecidos, lá, poemas de, entre outros, Nauro machado, Wilson Alvarenga Borges, Carlos Nejar, Max de Figueiredo Pontes (cujo livro *Memórias da Casa de Dentro* é do que de melhor apresenta a mais jovem poesia brasileira), Heloísa Maranhão, Stella Leonardos, Reinaldo Valinho Alvarez (que tem, não apenas um, mas vários volumes de poesia recentes, dignos de estudo), e divulgar aqui poemas de Antonio Franco Alexandre, Helder Moura Pereira, Victor matos e Sá, Fernando Assis Pacheco, Joaquim Manuel Magalhães. É no *logos* lusitano, com as novidades brasileiras, que esses poetas fazem repousar, ou explodir, a força de uma poesia que busca justificar a presença do homem neste século em mudança.

ESTRADAS

(A Félix Carbajal)

Carbajal
as estradas que percorreste
estão abertas nos teus olhos.

O chão é tua cama de camurça
mas eu sei que dormes um sono
entretecido de poemas e cores
cigano e caminhante.

Mas estradas são estranhos seres
que brotam dos teus pés
jamais se perdem
nem tua voz
se cala.

1983 – nº 852 – p. 04

“Contistas Portugueses Modernos”

Lauro JUNKES

A cultura brasileira sempre manteve laços íntimos com a portuguesa. E nossa literatura inicialmente confundiu-se com a portuguesa. O modelo era o escritor português. Nossos primeiros escritores, na fragilidade do nosso Barroco ou na crescente consciência do Arcadismo, são mais escritores portugueses do que brasileiros. E se a partir do Romantismo, do Realismo e do Simbolismo nossa literatura assume caráter próprio e se torna brasileira, a vinculação com Portugal continua existindo. As duas literaturas tornam-se de compreensão mais fácil e profunda quando relacionadas. Modernamente, no entanto, os caminhos tornaram-se independentes. A influência da literatura portuguesa sobre a nossa desaparece. A presença dos escritores portugueses entre nós rareia cada vez mais. O próprio estudo e a motivação para leitura de obras da literatura portuguesa diminuem sensivelmente.

Por isso, é com agradável surpresa que recebemos uma antologia como esta de *Contis*tas *Portugueses Modernos* (S.Paulo, DIFEL, 1982). Através desse volume o estudante e o leitor brasileiros terão oportunidade de reativarem um contato maior com os melhores escritores portugueses da atualidade. Sabemos que o conto português vem sendo escrito com muita garra há quatrocentos anos, desde os *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo,* de Gonçalves Fernandes Trancoso, que aliás foram de muita leitura e influência marcante sobre os primeiros leitores e escritores do Brasil. E a marcha ascendente do conto português continuou ininterrupta: Alexandre Herculano, Eça de Queiroz, Fialho de Almeida, Trindade Coelho, Raul Brandão erigem-se em marcos dessa evolução. E para atestar a vitalidade do conto em Portugal nas últimas décadas, João Alves das Neves reuniu trinta e um contistas, de cada qual deles selecionou um conto representativo e assim oferece a todos nós um rico e variado painel panorâmico sobre o moderno conto português. Através dessa antologia, os escritores portugueses passam a circular mais amplamente entre os leitores brasileiros e o conto aqui transcrito convidará, sem dúvida, muitos leitores a maior aproximação com toda a obra do seu autor.

A leitura desses contos torna-se mais facilitada para o leitor que não tem familiaridade maior com a literatura portuguesa, porque, primeiramente, o organizador oferece um ensaio sucinto sobre “a evolução do conto em Portugal”; em seguida, cada autor é introduzido com uma nota biobibliográfica e crítica, situando-o na sua geração e tendência literária; e, finalmente, um oportuno “glossário” esclarece ao leitor brasileiro todos os termos regionalistas, de gíria ou próprios do linguajar português.

Esta antologia representa, assim, a mais fiel visão panorâmica da ficção portuguesa moderna, desde Aquilino Ribeiro, nascido em 1885 e que estreou na literatura em 1913, até a mais recente participação feminina, com Luísa Martinez e Maria Ondina Braga, que estrearam nos anos 60. Observe-se, pois, que o organizador somente incluiu autores já consolidados, mantendo prudente reserva em relação aos últimos estreantes e a autores de um só livro.

Os grandes nomes do romance português aqui estão presentes, mesmo que representados por um conto: Aquilino Ribeiro, Ferreira de Castro, José Régio, Domingos Monteiro, Joaquim Paço d’Arcos, Alves Redol, João Gaspar Simões, Carlos

de Oliveira, Vergílio Ferreira, Fernando Namora, Agustina Bessa Luís. A presença feminina também se destaca, crescendo nos últimos anos: além da citada Agustina, Irene Lisboa, Maria Judite de Carvalho, Fernanda Botelho, Luísa Martinez e Maria Ondina Braga.

Quanto às tendências estilísticas, alguns representantes do "Presencismo" aqui participam: João Gaspar Simões, Miguel Torga, Branquinho da Fonseca, José. Régio. Contingente bem maior de autores se caracterizam pelo realismo social de suas narrativas, dentro da geração do "Neo-Realismo": Ferreira de Castro, Fernando Namora, Rogério de Freitas, Manoel da Fonseca, Amândio Dias e outros, absorvendo também Branquinho da Fonseca e Miguel Torga, do "Presencismo". E as últimas tendências, ainda diversificadas e não rotuladas, se manifestam através de vários contistas.

Autores diversos mantêm ou mantiveram laços íntimos com o Brasil, desde um Carlos de Oliveira (nascido em Belém do Pará), até muitos outros que viveram experiências no Brasil: Ferreira de Castro (com romances sobre o Brasil: *A Selva, O Instinto Supremo),* Vitorino Nemésio, Joaquim Paço d'Arcos, Luís Forjaz Trigueiro, Jorge de Sena, Luísa Martinez.

Na riqueza variada dessa antologia há contos intimistas, devassando o mundo interior das personagens, como "Contar não é o meu forte", de Irene Lisboa; os rituais alienados e o caráter quixotesco da "Menina Olímpia e sua criada Belarmina", de José Régio; a solidão do narrador de "A Viagem", de Carlos de Oliveira; ainda a solidão de "A noiva inconsolável", de Maria Judite de Carvalho; o constante introspectivismo do velho Januário, de "Invocação a Jano", de Agustina B. Luís; o denso e dramático confrontar da solidão e ânsia de comunhão social da narradora, com o fútil e vazio trepidar da vida exterior, em "Piquenique", de Fernando Namora; o ótimo clima de ambigüidade e erotismo criado por Fernanda Botelho em "Cama quente, relva fresca" ou "A Luxúria"; ou ainda a dubiedade da visão amorosa criada por Luísa Martinez em "Divinamente, a chuva lá fora".

Outros contos comportam acentuado realismo social: o simbolismo da corda "A eleia", de João de Araújo Correia; a sátira violenta ao funcionalismo público criada por Joaquim P. D'Arcos em "A história de Venâncio, segundo-oficial"; o egoísmo, a solidão humana e as injustiças aberrantes da sociedade em "Daniel", de Rogério de Freitas; a cruel e deprimente decadência de "Mestre Finezas", de Manoel da Fonseca; a violência social partidária impedindo o enterro de "O morto", de Virgilio Ferreira; o paralelismo homem/animal em "Ternura" de Amândio César; a problemática social e pessoal do cotidiano, captada por Maria Ondina Braga em "A mulher do lenço".

Particularmente sobressai o vigoroso sentimento dramático em alguns contos, dos melhores do volume: a tensão trágica que decorre da personagem zoomorfizada em "Jurro", de Branquinho da Fonseca; o senso dramático, aliado ao profundo sentimento humano e respeito à vida, criado por Miguel Torga (o médico aliado ao escritor!) em "O Senhor, quando o padre leva o sacramento à moribunda e acaba fazendo o parto e salvando mãe e criança; o sentimento contido em sua violência interior no defrontar-se de D. Margarida com a amante que lhe roubou o marido ("Nos bastidores", de Mário Braga); o drama disfarçado pelo aparente humorismo do rapaz Ernesto, na sua inferioridade de filho de prostituta, com medo das moças, cultivando e buscando ansiosamente a imagem de "O pai"; o drama amoroso, sobre fundo político, do casal de amantes, envolto pelo absurdo e pela surrealidade ("Os amantes", de David Mourão-Ferreira).

Assim, de conto a conto, na diversidade dos temas e dos tratamentos estilísticos, vai-se enriquecendo esta antologia tão representativa de *Contistas Portugueses*

Modernos. Embora num painel desse tipo fique apenas uma amostragem mínima de cada autor, os textos aqui reunidos constituem verdadeiros “aperitivos” que despertam o leitor para um contato pessoal, em maior escala, com a obra maior de cada autor. Este é um mérito considerável dessa coletânea: evidenciar os grandes valores da atual ficção portuguesa; fazê-los circular no Brasil e oferecer aos nossos leitores condições de um contato preliminar, que certamente prosseguirá depois, já a nível de gosto e escolha pessoais, na leitura mais alongada de outras obras dos ficcionistas preferidos. *Contistas Portugueses Modernos* é obra indispensável a professores, estudantes e leitores em geral que pretendam conhecer o que de mais significativo tem produzido a moderna ficção portuguesa.

(LAURO JUNKES, professor da UFSC, crítico literário, membro da Academia Catarinense de Letras — Florianópolis/SC)

1983 – nº 857 – p. 04

Pequeno (grande) roteiro da literatura portuguesa

Adércio Simões FRANCO

Para os estudiosos de Literatura Portuguesa acaba de ser lançada uma preciosa obra: *Pequeno Roteiro da História da Literatura Portuguesa,* editado pelo Instituto Português do Livro do Ministério da Cultura e Coordenação Científica de Portugal (1).

A organização deste *Roteiro* é de Joana Morais Varela, tendo a colaboração de Ana Maria Martins, Cristina Proença, Fausto Lopo de Carvalho, Gabriel Bonito, Maria da Graça Macedo, Maria José Pereira de Oliveira, Maria Teresa Arsénio Nunes e Rafael Gomes Filipe. Colaboração especial de Miguel Serras Pereira e Coordenação de David Mourão-Ferreira.

Em *Nota Explicativa* esclarece a organizadora que "*a presente exposição pretende oferecer um roteiro quanto possível fiel da história da Literatura Portuguesa, do século XII até hoje, através do actual panorama editorial do nosso País"*.

Os autores foram registrados em ordem cronológica, ao todo, 432, dentre poetas, prosadores, críticos literários, ensaístas, filósofos, historiadores, filólogos, jornalistas, com informações bio-bibliográficas. Ao fim do volume há um índice alfabético.

Saliente-se nesta obra a objetividade de informação, sem arroubos, mesmo em se tratando de autores consagrados, como Camões ou Eça de Queirós. Veja-se, a título de ilustração, algumas passagens sobre Camões: "*Considerado o maior poeta da Língua Portuguesa, da sua vida acidentada, muito está ainda por esclarecer. Nasceu provavelmente em Lisboa, em 1524 ou 1525 e, também, provavelmente estudou em Coimbra. / ... / Cantor não só de "fábulas sonhadas" mas sobretudo de "puras verdades" que lhe foram fornecidas por uma experiência multiforme nos domínios do sentimento, do pensamento e da cultura, do infortúnio, das viagens e do convívio. / ... / Quanto a* Os Lusíadas *continuamente sujeitos a novas e enriquecedoras "leituras" não há decerto, na poesia portuguesa, outra obra de semelhantes dimensões que se lhe compare no que respeita ao fôlego e à diversidade da inspiração / ... / de criação pessoalíssima e libérrima"*.

Para o público brasileiro, o público estudioso de Literatura Portuguesa, sua importância se torna preciosa, sobretudo com relação aos autores modernos e contemporâneos, justamente pela dificuldade de acesso às suas obras e até mesmo àquilo que o *Roteiro* proporcionou: uma informação bio-bibliográfica.

Tomando-se Fernando Pessoa (1888-1935) como ponto de referência do Modernismo, (nesse *Roteiro* recebeu o número 131), são citados mais 301 nomes de escritores, sendo os mais recentes, Cecília Barreira e Luís Miguel Nava, ambos nascidos em 1957.

Ainda retornando à Nota Explicativa diz a organizadora: "*já estava este roteiro em curso de impressão quando se verificou — como sempre acontece em obras desta índole — a omissão de alguns nomes significativos e de outros até indispensáveis*".

E natural que isto viesse a ocorrer ao se recensear uma Literatura tão rica como a portuguesa. Ressalte-se uma vez mais o que Aubrey Bell escreveu: "*Depois dos gregos nunca um povo tão pequeno criou uma Literatura tão grande*".

NOTA

1 – *Pequeno Roteiro da História da Literatura Portuguesa.* Org. de Joana Morais Varela. Ministério da Cultura e Coordenação Científica, Instituto Português do Livro; 1982.

1983 – nº 857 – p.11

PRÊMIO LUÍS DE CAMÕES

Despacho de Lisboa informa que será atribuído anualmente um prêmio no valor de mil contos de réis aos escritores de língua portuguesa, cuja obra tenha contribuído para a afirmação universal do idioma pátrio. Trata-se do Prêmio Luís de Camões, a ser concedido, todos os anos, no dia 1º de dezembro, por um júri constituído por nove membros, designados em partes iguais, pela Academia das Ciências de Lisboa, Academia Portuguesa de História e Academia Nacional de Belas Artes. Como se sabe, a língua é falada por 150 milhões de pessoas e representa o idioma oficial de sete países. A verba do prêmio será dada pelo Ministério da Cultura e Coordenação Científica de Portugal, que adquirirá, também, todos os anos, as coleções de obras do escritor premiado para as oferecer às bibliotecas nacionais de todos os países onde o português é a língua oficial.

1983 – nº 865 – p. 07

FLORBELA ESPANCA: A POESIA DESNUDA UMA ALMA

Lauro JUNKES

Florbela Espanca (1894-1930) é uma das mais expressivas figuras femininas da literatura portuguesa. Sua poesia é a confissão dolorosa e sincera de seu drama existencial. Infeliz no casamento, tentou angustiadamente encontrar a correspondência amorosa, pois era alma que necessitava imperiosamente de apoio e compreensão. Mas, cada vez mais desiludida, refugiou-se no isolamento, longe do contato social. Mesmo novo casamento, que parecia refazê-la, não logrou dissipar as angústias de sua vida, à qual pôs fim, ingerindo excessiva dose de barbitúricos.

Florbela não escreveu muita poesia, mesmo porque sobre essa temática angustiante do permanente debruçamento sobre suas próprias mágoas, angústias e desilusões, não é possível encontrar variações infindáveis. Além de contos e de um "Diário do último ano", sua obra exponencial constitui-se de quatro pequenos livros de sonetos, cujos títulos são indicativos da temática fundamental: *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de Soror Saudade* (1923), *Charneca em Flor* (1930) e *Reliquiae* (póstumo).

Agora o leitor brasileiro terá condições de contactar com o conjunto completo dos poemas desses quatro livros, reunidos num só volume, sob o título de *Sonetos,* numa edição primorosa da DIFEL – Difusão Editorial S.A., incluindo um valioso estudo crítico de José Régio.

Se toda a poesia lírica é subjetiva, a de Florbela é mais do que subjetiva: é diretamente confessional, extravasando o drama sentimental, as paixões arrebatadoras dessa mulher ansiosa pela comunhão no amor, mas permanentemente insatisfeita. São muitos os temas que se entrelaçam constantemente quase que sobre uma única tônica permanente.

O amor é a base de toda a sua poesia, mesmo que explicitamente a ele não se refira. No amor põe o sentido de tudo, como atesta o soneto "Fanatismo": *Minh'alma, de sonhar-te, anda perdida... / Pois que tu és lá toda a minha vida* (p. 76). E só no amor a vida teve sentido:

Em ti o meu olhar fez-se alvorada
E a minha voz fez-se gorjeio de ninho...
E a minha rubra boca apaixonada
Teve a frescura pálida do linho... (p. 117).

Longe do amor, tudo é solidão e vazio:

Longe de ti são ermos os caminhos,
Longe de ti não há lua nem rosas,
Longe de ti há noites silenciosas,
Há dias sem calor, beirais sem ninhos! (p. 78).

E em "O meu Desejo", manifesta-se o amor em toda a sua exclusividade, como na ideologia romântica:

Minha boca tem fome só da tua!
Meus olhos têm sede só dos teus! (p. 188)

Entretanto, em "Amar" denuncia sua frágil e contraditória concepção de amor:

Eu quero amar, amar perdidamente!
Amar só por amar...
.....
Quem disser que se pode amar alguém
Durante a vida inteira é porque mente!(p. 137).

Talvez por isso, raramente esse amor conduz à felicidade, como no idílio enlevo extático de "Passeio no Campo" (p. 121) ou no anseio incontido de *Se tu viesses ver-me...* (p. 123). Geralmente amor só gera desilusão: em "Inconstância" não teme constatar – *Procurei o amor, que me mentiu. / Pedi à Vida mais do que ela dava* (p. 86); ou então conclui, desiludida, esse outro poema: *Nunca se encontra Aquele que se espera!...* (p. 88). O amor sempre se torna *fumo e névoa* (p. 92) e resulta em pura saudade, quando nele põem *ilusões e risos* (p. 93). Não raro a ele associa-se o ódio (p. 98).

O amor está muito envolvido em sonho, e Florbela não renega grande afinidade com o Romantismo. E por estar tão próximo do sonho, o amor resulta em ilusão, como tudo na vida é ilusão:

É vão o *amo, o ódio ou o desdém;*
Inútil o desejo e o sentimento (p. 100).

Do amor frustrado decorre naturalmente a solidão, outro tema permanente dessa angustiada introvertida, que se sente *neste mundo imenso a exilada* (p. 85), que se fecha na sua "Torre de Névoa" (p. 43), como a "Castelã da Tristeza" (p. 40).

A solidão associa-se com a saudade, a tristeza e o tédio, como atestam inúmeros poemas ("Noite de Saudade", "Sem Remédio", "Mais Triste" etc.). E a tristeza da solidão, sempre ainda na rota romântica, encontra sua melhor companheira na noite – *A noite põe-me embriagada, louca,* na sua tristeza querida (p. 84); *Gosto da Noite imensa, triste, preta* (p. 63); "Anoitecer" é hora de doce tristeza, de saudade e sonho (p. 89); bendiz em "Outonal" as *magníficas noites voluptuosas/ em que soluço a delirar de amor* (p. 133); ou em "Noitinha" pinta um belíssimo cromo de serena tranqüilidade (p. 127).

Mas tudo é subjetividade, e o narcisismo marca toda a visão do mundo de Florbela. É sempre o "eu" que apresenta a realidade subjetivamente perspectivada, como atesta, entre outros, o soneto "Eu":

Eu sou a que no mundo anda perdida
Eu sou a que na vida não *tem sorte.*
.....
Sou aquela que passa e ninguém vê...
Sou a que chamam triste sem o ser...
Sou a que chora sem saber porquê ... (p. 39).

E esse "eu" deforma acentuadamente o real, porque nem a si mesmo conhece e compreende. No seu *Diário do Último Ano*, deixou registrado esse mistério que ela

constituía para si mesma: Compreendi por fim que nada compreendi, que mesmo nada poderia ter compreendido de mim. Restam-me os outros... talvez por eles possa chegar às infinitas possibilidades do meu misterioso, inatingível, secreto. E, profundamente carente, anseia narcisisticamente por alguém que se ocupe dela: Quando morrer, é possível que alguém, ao ler estes descosidos monólogos, leia o que sente sem o saber dizer, que essa coisa tão rara neste mundo – uma alma – se debruce com um pouco de piedade, um pouco de compreensão, em silêncio, sobre o que fui ou o que julguei ser. E realize o que não pude: conhecer-me. Os seus versos registram o mesmo tema da angústia ante o próprio desconhecimento. "Noite de Saudade" conclui com o verso – *Que eu nunca sei quem sou, nem o que tenho!!* (p. 51.). Ou o poema intitulado "Eu" repisa a busca de si mesma:

Até agora eu não me conhecia.
Julgava que era Eu e eu não era
.....
Mas que eu não era Eu não a sabia
.....
Andava a procurar-me – pobre louca! (p. 120).

E em "Quem Sabe?" suspira diretamente por Deus – *Queria encontrar Deus – este anseio de Eternidade,* mas sempre permanece na dúvida sobre si: *Queria tanto saber porque sou Eu!* (p. 152).

Florbela Espanca constitui comprovação de que a classificação dos escritores por épocas históricas correspondentes a Escolas Literárias representa um artifício não rigoroso. Florbela pertence à geração que implantou o Modernismo na Literatura Portuguesa. Entretanto, seus sonetos, pela forma se não rebuscada, pelo menos perfeita, aproximam-se muito do Parnasianismo (inclusive no inevitável entardecer, pôr-de-sol...). Pela linguagem, imagística e abstracionismo vago, muitos poemas guardam nítida filiação ao Simbolismo, como é o caso de "Sombra" (p. 104), "Interrogação" (p. 142) ou "Horas vagas":

Horas profundas, lentas e caladas,
Feitas de beijos sensuais e ardentes,
De noites de volúpia, noites quentes
Onde há risos de virgens desmaiadas... (p. 101).

A par dos elementos modernistas, simbolistas e parnasianos, talvez o substrato permanente de sua poesia seja romântico. A exacerbada subjetividade, a consciência da solidão, o grito angustiante de amor não satisfeito, o envolvimento da realidade no sonho, os sentimentos contínuos de tristeza, tédio e desilusão marcam a ideologia romântica. Na esteira dos românticos da geração "mal do século", Florbela insiste na desilusão que anseia pela morte e, sobretudo, na consciência da juventude que se desfaz na velhice precoce e, portanto, conduz a morrer jovem. "Dizeres íntimos" constata que *É tão triste morrer na minha idade/* (p. 45); "Pior Velhice" é aquela que é sentida na juventude (p. 55); "A Minha Tragédia" fala da *inútil mocidade* (p. 63); em "Velhinha" conclui que *Tenho vinte e três anos! Sou velhinha* (p. 66); "Renúncia" lembra a mocidade que não teve: *A minha mocidade outrora eu pus / No tranqüilo convento da Tristeza* (p. 99). Mas há um momento em que explode estonteante *a mocidade esplêndida, vibrante / ardente, extraordinária, audaciosa* (p. 136). Infelizmente é

momento fugaz, recaindo sempre a desilusão, que conduz explícita ao convite: *Deixai entrar a Morte, a Iluminada, / a que vem pra mim, pra me levar* (p. 201), e que é benvinda: *Morte, minha Senhora Dona Morte, / tão bom que deve* ser *o teu abraço!* (p. 202).

Florbela realmente extravasou em sua poética todo o transbordante anseio do seu conturbado mundo interior. E sua poesia confessional resultou no belíssimo retrato de uma alma que se consumiu no amor. Os sonetos, em permanentes decassílabos, revelam um grande domínio da arte poética. A linguagem que emprega é realçada pela criação de imagens de excepcional expressão poética, como em "Alentejano": *A terra prende aos* dedos *sensuais / a cabeleira loira dos trigais* (p. 77); a singeleza cativante de "Rústica" (p. 116) ou a subjetividade romântica de "Crepúsculo".

> *Teus alhos, borboletas de oiro, ardentes*
> *Borboletas de sol, de asas magoadas,*
> *Poisam nos meus, suaves e cansadas,*
> *Como em dois lírios roxos e dolentes...* (p. 97).

A angústia existencial de Florbela desfez-se na morte. Mas a arte, que transfigura o real e imortaliza o transitório, preservou a riqueza incomensurável de seu sentido universo Intimo. E a edição completa dos seus Sonetos pela Difel representa um marco cultural que gratifica nossa sensibilidade poética e honra os laços de amizade que se mantêm vivos entre Brasil e Portugal.

1983 – nº 878 – p. 03

O PENSAMENTO POLÍTICO DE FERNANDO PESSOA

Letícia MALARD

I – **Poesia e Política**

As relações entre poesia e política ou, mais precisamente, entre o discurso poético e o discurso político, são bastante complexas, sobretudo quando o emissor desses discursos é o mesmo homem, que se posiciona contraditoriamente na passagem de uma para outra das mencionadas formas discursivas. Ou que silencia, recalca, no poético, o discurso político, aqui entendido como posicionamento ideológico a respeito dos fins do Estado, bem como dos meios para que se atinjam esses fins.

Daí, poder-se-ia perguntar: Até que ponto é necessário, é correto, é pertinente cobrar de um *eu* poético, já de si subdividido em vários Outros — mistificadamente ou não, pouco importa — um pensamento político subjacente, que influencie diretamente na avaliação e na análise de sua produção literária?

Ora, se rastreamos os escritos chamados políticos de Fernando Pessoa, neles encontraremos uma evidente explicitação dos valores de sua classe a qual, no Portugal da época, defendia regimes políticos de exceção que permitissem mudar o aparelho de Estado, num momento de crise do liberalismo econômico. Tais regimes pretendem conduzir reformas para assegurar a manutenção da ordem burguesa, que tanta inquietação trouxe a Pessoa. E a sua poesia não é transparente a esse discurso político de classe, em seus raros momentos de desrecalque.

Num texto político escrito entre 1925 e 1930, o comunismo é definido como figura gigantesca, feita do lixo moral e mental varrido e reunido de todos os cérebros, figura destruidora de tudo que o ser humano conquistou até hoje nos campos da civilização e da cultura. Já em 1917, o *Manifesto Ultimatum* mandava "passar" os socialistas que invocavam a sua situação de trabalhadores, para quererem deixar de trabalhar. Também em 1925 o poeta defendia o sistema monárquico, como único capaz de efetivar a verdadeira democracia, dado seu caráter místico, que tem o poder de captar a profundidade da vida mental das maiorias. Pelas alturas de 1932, afirmava que o povo é incapaz de criticar o que lê e o que lhe falam; o ideário popular corresponde a atos de fé ou de descrença, nunca a atos críticos.

Os textos poéticos, se não apresentam num primeiro nível de compreensão uma visão de mundo antiideológica em relação à ideologia dos textos políticos citados, revelam uma consciência e uma práxis bem diferentes o *eu* poético se distância do eu político, pelo aprofundamento das questões levantadas no texto político racional, no texto poético emocional. Este, exatamente porque poesia, assume uma individualidade autocrítica e autocriticável, ganha em humanismo e em abertura para o Outro, lê o contexto social com a dignidade despojada do grande artista.

No conhecido poema *Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da baixa* (1935), diz o poeta (cito livremente): A um pedinte de profissão dei tudo quanto tinha, exceto o que trazia no bolso em que trago mais dinheiro, porque não sou romancista russo; e reduplica a idéia, mais adiante: num gesto largo, liberal e moscovita, dei tudo quanto tinha da algibeira em que tinha pouco. Aí, o negar ser um Outro — romancista russo — é homólogo ao afirmar o auto-egoísmo, à incapacidade de dividir com um outro Outro — mendigo — algo mais do que uma simples esmola.

Essa autoconsciência egocêntrica é retomada em versos como *Tudo menos importar-me com a humanidade. Tudo mais é estúpido como um Dostoievski ou um Gorki* A agressividade (irônica?) ao que se poderia denominar berço do comunismo ameniza-se em autocrítica, nos versos das *Poesias* de Álvaro de Campos: (Citados da Ed. Ática, Lisboa, 1958)

Minha juventude perpétua
De viver as coisas pelo lado das sensações e não
[das responsabilidades. (91)

Nunca preferi o pobre ao rico,
Como, em mim, nunca preferi nada a nada. (97)

Eu, que sou mais irmão de uma árvore que de
[um operário, (226)

Eu, o investigador solene das coisas fúteis,
Que era capaz de ir viver na Sibéria por só
[embirrar com isso

E acho que não faz mal não ligar importância
[à pátria (227)

Assim, nos poucos momentos em que Pessoa explicita com clareza uma visão do mundo em seu discurso poético, o é para negar-se enquanto homem político, reconhecendo-se na própria alienação, reafirmando o primado do emocional, do ego e da inteligência sensível, pairando sobre todas as coisas na transformação do Mundo em Poesia, transformação essa maravilhosamente explicitada no verso famoso *O binômio de Newton é tão belo como a Vênus de Milo.*

Lukács, na tentativa de separar Balzac, o homem, de Balzac, o escritor, revela como o primeiro, sendo monarquista fiel à Restauração, contradiz o segundo, que pinta a evolução desmoralizadora do capitalismo através da criação de tipos grotescos, trágicos, cômicos e tragicômicos na aristocracia francesa. Daí, ficam duas perguntas:

Até que ponto o cidadão Pessoa — fascista, elitista, anti-socialista declarado e declaradamente defensor da ditadura militar — deve provocar ruídos na comunicabilidade do poeta Pessoa?

Será que o cidadão Pessoa, que politicamente não me espelha, deve também ser rejeitado por mim como poeta, eu, leitora comum, expulsa de minha república, censurada no espaço do meu próprio desejo, da minha fantasia de viver com o poeta a aventura da poesia, tão somente da poesia?

II — **Seleção de textos políticos**

1 – Fernando Pessoa – 1916 (?) — Sobre Escolas Literárias:

"A arte moderna é aristocrática"

Toda a arte que fica é feita para as aristocracias, para os escóis, que é o que fica na história das sociedades, porque o povo passa, e o seu mister é passar.

A nossa arte é supremamente aristocrática, ainda, porque uma arte aristocrática se torna necessária neste outono da civilização européia, em que a democracia avança a tal ponto que, para de qualquer maneira reagir, nos incumbe, a

nós artistas, pormos entre a elite e o povo aquela barreira que ele, o povo, nunca poderá transpor — a barreira do requinte e motivo da ideação transcendental, da sensação apurada até à sutileza (...). (Páginas de estética e de teoria e crítica literárias. *Textos estabelecidos e prefaciados por George Rudolf e Jacinto do Prado Coelho*. Lisboa, Ática, 1973, p. 158)

2 – Álvaro de Campos — 1917 — do manifesto literário *Ultimatum* in *Portugal futurista*:

Passai, tradicionalistas autoconvencidos, anarquistas deveras sinceros, socialistas a invocar a sua qualidade de trabalhadores para quererem deixar de trabalhar! Rotineiros da revolução, passai! (...)

[A Europa] Quer o Político que construa conscientemente os destinos inconscientes de seu Povo! (...)

Abolição total do conceito de democracia, conforme a Revolução Francesa, pelo qual dois homens correm mais que um homem só, o que é falso, porque um homem que vale por dois é que corre mais que um homem só! (...) Substituição, portanto, à Democracia, da Ditadura, do Completo, do Homem que seja, em si próprio, o maior número de Outros. (...)

(...) domínio apenas do indivíduo ou dos indivíduos que sejamos mais hábeis Realizadores de Médias, desaparecendo por completo o conceito de que a qualquer indivíduo é lícito ter opiniões sobre política (como sobre qualquer outra coisa), pois que só pode ter opiniões o que for Média. (...)

Resultados finais, sintéticos:

a) Em política: monarquia científica antitradicionalista e anti-hereditária, absolutamente espontânea pelo aparecimento sempre imprevisto do Rei-Média. Relegação do Povo ao seu papel cientificamente natural de mero fixador dos impulsos de momento.

(Fernando Pessoa, *Alguma prosa*. Org. e pref. de Cleonice Berardinelli. Rio, Nova Aguilar, 1976, págs. 186-194)

3 — Fernando Pessoa (?) — 1917(?) — Sobre a liberdade das plebes

Para que serve a liberdade às plebes? Para que lhes serve, supondo, de resto, que elas a possam obter e usar dela?

As plebes são, por sua natureza, aquela parte da sociedade sobre quem incide quer por divisão social, como a escravatura, quer por compulsão econômica, o trabalho manual ou, com ele relacionado, o trabalho do artífice. A que serve ao artífice a liberdade? O que [é] à plebe devido não é a liberdade, é a ausência de opressão, que é devida a todos, e o seu direito natural de homens. É esse o direito do homem; esse, e não a liberdade. A que se reduz esse direito? O de não haver mais ingerência na vida das plebes do que a natural; e a natural é a sua condição definida de escravos no tempo da escravatura; e a sua condição econômica de compelidos ao trabalho quotidiano e manual, no tempo da chamada concorrência (da concorrência universal).

Para que serve qualquer das fórmulas de liberdade à plebe? Para que lhe serve a liberdade de pensamento? De que serve a liberdade de pensamento a quem, por sua condição social, não pode pensar? De resto, é essa uma liberdade que se lhes pode conceder até certo ponto.

Que haja uma liberdade que permita ao escravo contemporâneo a sua libertação, que modernamente cada qual faz por si próprio, e não por concessão de um dono — isso é justo. Ao homem da plebe compete a liberdade da oportunidade, mas

uma liberdade da oportunidade apertada, restrita, para que só os deveras dignos dela possam passar-lhe pelas malhas.

Outra coisa é a liberdade de pensamento, aplicada aos que podem usar dela. Como, porém, fazer a distinção?

(Fernando Pessoa, *Alguma prosa*. Op. cit. págs. 214-215).

4 — Álvaro de Campos — 1925 (janeiro) in *Athena* nº 4 — Apontamentos para uma Estética não-aristotélica:

Na política há a democracia, que é a política da captação, e a ditadura, que é política de subjugação. É democrático todo o sistema que vive de agradar e de captar — seja a captação oligárquica ou plutocrática da democracia moderna, que, no fundo, não capta senão certas minorias, que incluem ou excluem a maioria autêntica; seja a captação mística e representativa da monarquia medieval, único sistema portanto verdadeiramente democrático, pois só a monarquia, pelo seu caráter essencialmente místico, pode captar as maiorias e os conjuntos, organicamente místicos na sua profunda vida mental.

(Fernando Pessoa, *Páginas de doutrina estética*. Sel., pref. e notas de Jorge de Sena. Lisboa, Inquérito, 1946, p. 157)

5 — Fernando Pessoa (?) — 1928 (janeiro) —in idéias políticas aplicadas ao caso português — de *O interregno. Defesa e justificação da ditadura militar em Portugal.*

Este opúsculo trata exclusivamente da defesa e justificação da Ditadura Militar em Portugal, e do que, em conformidade com essa defesa, chamamos as Doutrinas do Interregno. (...) não há outro caminho para a salvação e renascimento do País senão a Ditadura Militar, seja esta ou seja outra. (...)

Seguem-se as três Doutrinas do Interregno ou justificações da Ditadura Militar. A primeira é que "a Força Armada [tem] que ser ela mesma o Regímen; tem que assumir por si só todo o Poder", isso porque o "país está organicamente dividido" em monárquicos e republicanos e "está criado o estado de Guerra Civil". A segunda Doutrina é que é necessário manter "a ordem pública, sem a qual as mais simples atividades sociais individuais ou coletivas nem sequer podem existir". (...) no momento em que a fraude se apodera da lei — é o caso português — é preciso que se apele para a força, "uma força que possua um caráter social, tradicional, e que por isso não seja ocasional e desintegrante. Há só uma força com esse caráter — é a Força Armada."

(Fernando Pessoa, *Alguma prosa.* Op. cit., págs. 216-218)

6 — Fernando Pessoa — 1932 (novembro) in *Fama* nº 1 – O Caso Mental Português:

O povo, saiba ou não saiba ler, é incapaz de criticar o que lê ou lhe dizem. As suas idéias não são atos críticos, mas atos de fé ou de descrença, o que não implica, aliás, que sejam sempre erradas.

(Fernando Pessoa. *Páginas de doutrina estética*. Op. cit., p. 190)

7 — Fernando Pessoa — 1935 (janeiro) — em carta a Adolfo Casais Monteiro, sobre a gênese dos heterônimos;

Sou, de fato, um nacionalista místico, um sebastianista racional.

(Fernando Pessoa. *Páginas de doutrina estética*, Op. cit p. 256)

8 — Fernando Pessoa (?) — 1925-1930? —sobre comunismo e catolicismo:

Ao contrário do catolicismo, o comunismo não tem doutrina. Enganam-se os que supõem que ele a tem. O catolicismo é um sistema dogmático perfeitamente definido e compreensível, quer teologicamente, quer sociologicamente. O comunismo não é um sistema: é um dogmatismo sem sistema — o dogmatismo informe da brutalidade e da dissolução. Se o que há de lixo moral e mental em todos os cérebros pudesse ser varrida e reunido, e com ele se formar uma figura gigantesca, tal seria a figura do comunismo, inimigo supremo da liberdade e da humanidade, como o é tudo quanto dorme nos baixos instintos que se escondem em cada um de nós.

O comunismo não é uma doutrina porque é uma antidoutrina, ou uma contradoutrina. Tudo quanto o homem tem conquistado, até hoje, de espiritualidade moral e mental — isto é, de civilização e de cultura — tudo isso ele inverte para formar a doutrina que não tem.

(Fernando Pessoa. *Alguma prosa*. Op. cit, p. 209)

1983 – nº 882 – p. 02 e 03

Luandino Vieira: O Resgate das Raízes Angolanas

Lúcia Castello BRANCO

Uma literatura de feição anticolonialista, verdadeiro resgate das raízes angolanas, esta é, em síntese, a ficção ousada de José Luandino Vieira. Neste escritor, nascido em Lagoa do Furadouro (Portugal), em 1935, mas, desde os dois anos de idade vivendo em Luanda, entre os traços mais significativos, verifica-se a criação de um novo registro lingüístico, resultante da mistura de dialetos de Angola e do português, remetendo o leitor a uma ambientação essencialmente nacional. Também poeta, desenhista, membro do MPLA, Luandino Vieira esteve preso de 1961 a 1972 nos cárceres fascistas do Tarrafal, onde escreveu "Luuanda" que, curiosamente, após recolhido em Portugal pela censura salazarista, circulou ilegalmente em Lisboa como se tivesse sido impresso em Belo Horizonte.

Muito já foi dito a respeito do caráter de revolta ou de denúncia da literatura angolana. Tal afirmativa pode ser facilmente verificada através de uma rápida leitura da poesia de Angola, sobretudo daquela que precede a independência do país. No entanto, essa mesma leitura superficial nos revelará obras que raramente conseguem ultrapassar o terreno dos sentimentos revoltosos em busca de uma feição amplamente revolucionária. Esse efeito só parece ser alcançado quando o escritor consegue articular com maestria dois elementos fundamentais à composição do texto literário: a história e o discurso. A literatura, para a infelicidade de alguns, não se faz apenas de interessantes ou generosas idéias.

Luandino Vieira parece ser, dos escritores angolanos, um dos que mais habilmente soube elaborar esses dois níveis da composição literária. O conteúdo revolucionário de sua obra pode ser medido através da reação do regime salazarista à premiação de *Luuanda,* pela Sociedade Portuguesa dos Escritores, em 1965: a SPE foi dissolvida pelo governo e destruída por organizações fascistas do próprio regime, três de seus membros foram detidos e o livro foi apreendido.

É verdade que, na época da premiação de *Luuanda,* o autor encontrava-se preso por seu envolvimento nas lutas pela libertação de Angola e tal fato já se constituía, aos olhos dos salazaristas, em motivo para reações agressivas. Mas suas razões não parecem ter-se detido aí, como afirma J. M. Garcia: "Alguém pressentiu, mesmo sem conselheiro lingüístico, que a linguagem de *Luuanda* era uma reivindicação de autonomia." (1)

No entanto, os próprios intelectuais de esquerda que reconheceram o inegável valor literário da obra de Luandino não perceberam nela qualquer conteúdo "agressivo, provocante, panfletário", como as autoridades portuguesas quiseram crer.(2) De fato, não há em *Luuanda,* como em qualquer dos livros de Luandino, conteúdo que se possa chamar de provocante à primeira vista. O que não quer dizer que nas entrelinhas do texto, no entrecruzamento fascinante que o autor efetua entre as histórias aparentemente casuais e o discurso esteja localizado todo o potencial revolucionário da obra, que de maneira tão eficaz viria a atingir o regime ditatorial.

A INSTAURAÇÃO DE UM NOVO REGISTRO

Uma das inovações de Luandino a nível do discurso consiste no transporte de determinados princípios lingüísticos do quimbundo (dialeto angolano) para o português,

em busca de um terceiro registro resultante desse entrecruzamento lingüístico. Nessa mistura, a marca de uma língua angola torna-se nítida mesmo para aqueles que nunca tiveram contato com qualquer dos dialetos de tua não apenas a nível do léxico, mas principalmente a nível da morfologia e da sintaxe:

Sentou o largo, redondo, duro mataco desenhado no funfo do vestido, Kam 'tuta ficou pensar era sempre assim, só um pano em cima da pele, cadavez mesmo cuecas nada... e isso pôs-lhe um arrepio, ficou a correr o corpo todo até na perna aleijada, mas fugiu embora logo mirando os olhos, quietos e amigos, diferentes da provocação desse corpo cheio de sumo. Jacó desatou a xingar-lhe outra vez com os cantares dele, mas Inácia foi lhe dar umas jingubas, falando docinho, parecia até gostava era do bicho. (3)

Construções do tipo de "ficou pensar", "pôs-lhe um arrepio", "fugiu embora"; justaposição como "cadavez" e palavras como "mataco" e "jingubas", estranhas ao falante nativo do português, garantem a marca angolana à fala das personagens. Embora não se estruture dessa forma o discurso dos falantes do quimbundo, os princípios lexicais e morfossintáticos aí reproduzidos são de domínio inconsciente desses falantes. O que importa, como afirma o próprio autor, é criar uma linguagem que não precisa ser necessariamente a que seus personagens utilizam, mas "um homólogo desses personagens, dessa linguagem deles". (4)

Instaurado esse novo registro, o autor passa a explorar as múltiplas implicações que se desenvolvem em torno da questão lingüística, e é aí que o conteúdo revolucionário de sua obra se adensa. Ao opressor será delegada a voz do estrangeiro e, portanto, o português "puro" (castiço, de preferência), que os assimilados procuram ardorosamente reproduzir. Ao oprimido cabe esta fala mista, gradativamente mergulhada no quimbundo, à medida em que as contradições opressor X oprimido se acirram:

Branco, eu? Eu sou todo negro, não é só na pele, pele não conta, embrulho de alma. Eu sou é negro por dentro, claro negro de enxofre ardido, cu de panela de feijões de azeite-palma, negras nódoas na bata (...) Negra boca de negros lábios roedores de quiquerra e mufetes, só funge de massambala nunca que gostei, pirão que é o sumo de um almoço supra. Negros risos de pássaros batidos nas nossas negras pedras, como é eu é que não tenho mulatos na família em toda a nossa bela escola? Eu, se quero, falo; não fujas; ouve, sotaco, doutor eu não sou maluco:

'Eie, ngana Kimuduti kia nganga ia'ngu, eme muene ngi-dikolo: Mu ngongo ioso Ki muene munzangala ngasoko nê mu Kuiiba o muxima, hanji nê mukuetú Kandidu dia Sabalu dia Nvula letu, nê hanji dia Inama ia Jingondo, eme ki ngasoko na...' (5)

O trecho acima, do conto "Estória D'Água Gorda", focaliza uma situação de antagonismo entre o narrador e a professora Glória, que se referira a ele como o único branco da escola sem ascendência negra. O narrador, ofendido com tal afirmação, passa a exprimir-se em quimbundo para reforçar seu discurso em favor da negritude. A utilização dessa língua funciona, portanto, como reduplicação da ideologia angolana que já vinha sendo veiculada através da língua mista do narrador.

NARRADOR PODEROSO, PALAVRA MÁGICA

O texto de Luandino Vieira não seria tão ameaçador ao regime português da época se suas ousadias se detivessem ao nível do discurso. É preciso não esquecer, como afirma Wayne Booth, que, "embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer". (6) O que vamos assistir, nas histórias de Luandino, é a veiculação de uma ideologia francamente anticolonialista através de inúmeros e eficazes disfarces do narrador.

Em grande parte de suas obras, o autor recorre a uma técnica de já considerável tradição na literatura: a narrativa em primeira pessoa. Tal recurso, por si só, garante privilégios ao narrador, já que ele funciona, nestas condições, como o detentor da "verdade" do texto, única versão a que o leitor tem acesso.

É comum encontrarmos nos contos de Luandino narradores que se declaram donos da narrativa e que, a partir da evolução de um nome, de uma palavra mágica, trazem deliberadamente para a memória, e para o papel, situações e "realidades" que decidem privilegiar:

U
Ur
Ura
Urano
Urânia — um soletrado nome só e é a verdade mesmo? Ou lhe nasci ainda, mentira de minha vontade, sonho?

O conto "*Memória Narrativa ao Sol de Kinaxixi*",que tem como abertura o trecho acima, é estruturado, como tantos outros do autor a partir e em torno da palavra. É quando narrador evoca o nome de Urânia que efetua seu contato com essa menina espectral que não se sabe se realmente existiu.

Outro exemplo nítido de poder supremo do narrador pode ser verificado nestes trechos da "Estória D'Água Gorda":

Nos sábados
mas eu e o Candinho e tu Xana a gente é que
somos de verdade o resto nunca que existiu.
(...)
Mateio; o mundo não existe mais; eu é que
sou o senhor da verdade... (8)

Como dono da história e criador da "verdade", o narrador evoca episódios de sua infância (real ou imaginária), espaço paradisíaco de realização dos desejos, e inclui nela aqueles que lhe interessam. Estes são de verdade, os outros nunca existiram. Tal estratégia facilita o pacto narrador-leitor que os textos de nítida opção ideológica procuram acentuar. Ora, se somente ao narrador é delegado o poder de evocar e privilegiar "verdades" (que se localizam mais a nível do "ideal" que do "real") e essas "verdades" correspondem, como veremos adiante, a memórias atávicas de pureza, solidariedade, fusão com a natureza etc., é natural que o leitor compartilhe dos desejos, crenças e valores do narrador e mergulhe, sem resistências, no texto.

A novela *João Vêncio: os seus amores* é outro exemplo desse absoluto do narrador. Ao inserir na narrativa um interlocutor sem voz, de que os leitores só têm notícias através das respostas do narrador, o texto, imenso monólogo de João Vêncio, adquire o aspecto de diálogo, onde tem-se a impressão de se estar ouvindo uma outra voz que, na verdade, é mera criação do narrador. Essa técnica do monólogo dialogado, já familiar aos leitores de Guimarães Rosa, torna-se mais complexa e eficaz quando se

considera o fato de que esta outra voz, à primeira vista de um suposto autor, é também do leitor, que subitamente se vê arrebatado para o interior narrativa:

- Este mudiaé tem cada pergunta!... Porquê eu ando na quionga? Meus amores, meus azares, miondona... Minhas vadiices, rambóias de quilapanga. E vasoutro? A-mukuta... Aprendi com o senhor sô padre Viêra este truco de responder pergunta. Simpatizo-me com o mudiaé, sua questão não me ofende. Ao invés, xingava. Se me pisam, não grito: mordo. Surucucu também — é que falou o delegado. Eu queria pôr para o senhoro minhas alíneas. Necessito sua água, minha sede é ignorância...

Tem a quinda, tem a missanga. Veja: solta, mistura-se; não posso arrumar a beleza que eu queria. Por isso aceito sua ajuda. Acamaradamos. Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga – adiantamos fazer nosso colar de cores amigadas. (9)

Convocado a participar da composição do colar, este interlocutor/autor/leitor aparentemente teria alguma interferência na estruturação do texto, mas tal interferência, se efetuada, deveria deter-se a nível de discurso, da miçanga, uma vez que a história é propriedade exclusiva do narrador. No entanto, nem mesmo esta participação é concedida ao interlocutor, que não tem poder de voz, ou seja, tem suas possíveis intromissões na narrativa escolhidas, medidas e, em última análise, inventadas pelo narrador. É, de fato, o velho truque do mestre Vieira que João Vêncio reproduz com espantosa habilidade.

Esse recurso narrativo adequa-se perfeitamente à composição da história de João Vêncio. Julgado por homicídio, o protagonista resolve fazer sua defesa: os juizes do tribunal que, impiedosamente, decidem condená-lo serão substituídos agora pelos juizes do texto (interlocutores, leitores), que terão sua opinião dirigida e manipulada pelo narrador. O que se efetua, portanto, é revés do julgamento de João Vêncio: na fala do réu, a sua defesa.

É assim que se processa no texto a queixa do protagonista, crítica ferrenha aos aparelhos repressivos do sistema colonial: a escola e o tribunal. É na escola, tribunal da infância, que João Vêncio tem o seu primeiro contato com a repressão: a professora que perseguia seu amigo Mimi por desconfiar da relação homossexual mantida entre ele e o narrador. Mais tarde, perante os tribunais, ao se condenado por seus amores ilícitos, João Vêncio termina por ocupar definitivamente o lugar de oprimido que lhe coubera na infância.

A princípio, tal estratégia parece estar encobrindo, por parte do narrador, uma visão da realidade tão maniqueísta e sectária quanto a dos juízes: os bons somos nós, os oprimidos, os réus; os maus estão do outro lado. No entanto, o mesmo narrador que faz do leitor o seu comparsa, adverte-o dos perigos do discurso: “As palavras mentem”.(10) Ao pontuar o texto com esse *leitmotiv*, o autor instaura a ambigüidade em torno da figura do personagem e de sua fala e é aí que a obra ganha em complexidade. O mesmo narrador que faz de sua confissão sua defesa adverte o leitor do caráter persuasivo de seu texto e o remete a um impasse: como ler o discurso de João Vêncio? Os fatos não são apenas uma face plana e linear da realidade, como podiam parecer à primeira vista, mas antes o produto de uma intrincada rede de situações. Definitivamente não estamos diante do clássico esquema do mocinho e do bandido das obras de caráter meramente reivindicatório ou revoltoso.

NA TERRA DE TODOS OS POSSÍVEIS

A palavra que evoca realidades distantes ou imaginárias muitas vezes conduz narrador e leitor para espaços oníricos de total dissolução das fronteiras entre realidade e fantasia e de obtenção de "tudo o que nunca se pode ter". A trajetória em direção a esses espaços, algumas vezes geograficamente localizados (como Tetembuatubia e Kinaxixi), funciona como a tentativa de resgate de valores humanos universais (mas sobretudo angolanos) que se perderam com o tempo. É, portanto, através da memória que o narrador empreende sua viagem a esses territórios. Tetembuatubia e Kinaxixi localizam-se "no antigamente, na vida":

Eu era feliz, tresdoidava de alegria? Feliz serei outrora no antigamente de Tetembuatubia, em luta de naves de papel de seda esvoaçando todos os céus da memória. (11).

Em oposição a este espaço edênico do ontem, onde encontram-se valores como a solidariedade, a amizade e, sobretudo, o amor, tem-se o espaço opressivo do agora, da miséria, da corrupção, da subvida. Não é ocasional, portanto, o fato de Luandino concretizar tais realidades antagônicas através da configuração do Mundo Infantil X Mundo Adulto. É na infância que se encontram o narrador, seu amigo Candinho e Xana, seu grande amor em "Estória D'Água Gorda". É também aí, através da força e da união do grupo de meninos, que se efetua a resistência rigorosa ao mundo dos adultos opressores, como a professora Glória:

Nos sábados, então: Deus, e a gente todos em coro, fazíamos o mundo outra vez. Quem errava levava surra de vara da menina Glória — ela não gostava o mundo torto, queria tudo bem feito, nem que é à porrada mesmo é preciso civilizar estes gentios. (12)

A infância é ainda o território da sexualidade livre, "vertida" ou "pervertida", como querem os adultos. O amor de João Vêncio por seu amigo Mimi, reprimido também por uma professora, só adquire o caráter de interdito quando o narrador já adulto é julgado e condenado por suas ousadias sexuais. E também na infância que João Vêncio tem o seu primeiro contato com a violência: a sexualidade brutal dos homens grandes.

Outro fenômeno que ocorre com freqüência neste território paradisíaco do mundo infantil é a simbiose entre o homem-menino e a natureza, tema recorrente na literatura africana. No conto "Estória D'Água Gorda" esta fusão estreita-se a ponto de não se poder dissociar o elemento *água* da atmosfera edênica criada pela memória da infância. A chuva, funcionando neste contexto como o elemento purificador, possibilita a transição do mundo adulto para o mundo infantil:

Chuva, sábado de fuga.

Água da chuva é água má na lagoa a água dorme no sono de mentira só sangue de Candinho que é verdade mesmo o filho da velha Pitra nunca que existiu. E eis que a chuva chove e espeta seus alfinetes de prata nos olhos de veludo da quituta de Kinaxixi não tem mais crianças de acalmar maldição. Água gorda, o som metálico das gotas rói noite de prata murmurada oração quimbândica o xaxualho dos paus que quer o vento necrófago da vala sopra os meus gritos turbilhonam viscosos? (13)

As crianças vão ter, portanto, papel fundamental nesta trajetória. São elas que, como pequenos guerreiros, vão opor resistência ao mundo adulto, e trazer de volta os

valores que se perderam no passado, como o comprova esta exclamação do narrador ao fim da "Estória D'Água Gorda": "Nunca nos deixaremos domesticar, juro!"

Os pares criança-velho que ocorrem no conto "Vavó Xíxi e seu Neto" e na novela *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* realizam-se em direção a essa mesma tentativa de "descolonização". Os velhos, homens do passado, resguardando a memória de uma Angola que já não existe, aliam-se aos meninos, homens por vir a ser, e é nessa fusão que Luandino Vieira parece visualizar um futuro para o país. Desfaz-se, assim, qualquer conotação de nostalgia ou saudosismo que esse retorno à infância venha por ventura a sugerir, uma vez que ele é apenas um passo em direção às transformações de uma realidade e em nome de um país a se fazer (ou a se refazer).

Torna-se compreensível, portanto, que as autoridades portuguesas viessem responder à altura ao desacato da SPE ao premiar *Luuanda.* Sob uma superfície textual aparentemente inofensiva, as histórias de Luandino acabariam por assumir um caráter dialógico, questionador e nocivo ao regime ditatorial. A chave parece residir no discurso de João Vêncio: o leitor tem as miçangas, mas o narrador detém o fio. O resultado é um novo e multifacetado colar. Para orgulho daqueles que lutam pela independência de Angola e para ira dos que sonham, ainda, em empunhar o estandarte português em terras de África.

Notas

(1) TRIGO, Salvato. O Texto de Luandino Vieira. In: *José Luandino Vieira e sua Obra*. Lisboa, Edições 70, 1980. p. 240.
(2) SENA, Jorge de. Depoimento. In: *José Luandino Vieira e sua Obra*. p.302.
(3) VIEIRA, Luandino. *Luuanda*. São Paulo, Ática, 1982. p. 59.
(4) LABAN, Michael. Encontros com Luandino Vieira. In: *José Luandino Vieira e sua Obra*. p. 27.
(5) VIEIRA, Luandino. Estória D'Água Gorda. In: *No Antigamente, na Vida*. Lisboa, Edições 70, 1977. p. 141. Tradução do texto em quimbundo: "Ouve, senhora viúva ordinária, eu mesmo exclamo: em todo o mundo não há rapaz que se compare comigo em maldade do coração; nem mesmo meu compadre Cândido do Sábado de Chuva Nossa, nem mesmo Xana das Pernas de Ouro Falso, não temos comparação..."
(6) BOOTH, Wayne C. *A retórica da Ficção*. Lisboa, Arcádia, 1980. p. 38.
(7) VIEIRA, Luandino. Memória Narrativa ao Sol de Kinaxixi. In: *No Antigamente, na Vida*. p. 133.
(8) VIEIRA, Luandino. Estória D'Água Gorda, op. cit., p. 106.
(9) VIEIRA, Luandino. *João Vêncio: os seus amores*. Lisboa, Edições 70, 1979. p. 33.
(10) VIEIRA, Luandino. *João Vêncio: os seus amores.* p. 38.
(11) VIEIRA, Luandino. Lá, em Tetembuatubia. In: *No Antigamente, na Vida*. p. 54.
(12) VIEIRA, Luandino. Estória D'Água Gorda, op. cit., p. 69.
(13) VIEIRA, Luandino. Estória D'Água Gorda, op. cit., p. 95.

1983 – n. 882 – p. 02 e 03

VavóXíxi e Seu Neto Zeca Santos

Luandino VIEIRA
(trecho do livro **Luuanda**)

Sorria; na sua cabeça velha as idéias começaram a juntar devagar, a arranjar sua significação, a lembrar essa conversa, nem deu importância, até já tinha-se esquecido, é verdade Delfina, aquela menina de nga Joana, esteve passar ali na cubata, seis horas quase, adiantou perguntar o neto Zeca e quando vavó gemeu que não tinha voltado ainda do serviço, a menina saiu nas corridas, nem obrigada nem nada, não pôs mais explicações...

- Sente ainda, Zeca?!... O olho assim encarnado, é o quê? Pelejaste?

Zeca levou logo-logo a mão na cara para esconder, mas já era tarde: vavó tinha visto bem e, na cabeça dela, as idéias começaram brincar.

- Ih! Então não disse na vavó, o branco só Souto...

- Sukuama! O branco sô Souto você falaste foi o nas costas, Zeca!...

- Pois é, vavó. E nas costas. Vavó viu bem. Mas o rabo do chicote passou aqui em cima, de manhã não estava doer, agora parece mesmo a falta de luz está-lhe fazer inchar...

Mas vavó Xixi já estava levantada. A cara dela, amachucada e magra, toda cheia de riscos, ria, enrugando ainda mais a pele, quase as pessoas não podiam saber o que é nariz, o que é beiços. Só os olhos, uns olhos outra vez novos, brilhavam.

- Ai, menino! Menino anda mesmo com seu azar, Zeca! Até mesmo no olho, chicote te apanhou! Azar quando chega...

Zeca Santos percebeu, dentro destas palavras, a troça de vavó Xíxi. Não podia jurar mesmo, mas aquela cara assim, a pressa de levantar na esteira, as palavras que não falavam direito, mostravam vavó já sabia Delfina tinha-lhe posto aquela chapada na cara. Mas como, então? Quem podia lhe contar? Ninguém que assistiu. Só se foi mesmo Fina que passou ali na cubata. Com esse pensamento, uma mentira grande que ele sabia afinal, Fina não tinha mesmo confiança com vavó para lhe pôr essas conversas, o coração de Zeca ficou mais leve, bateu mais com depressa e os olhos procuraram para ver bem na cara a confirmação da sua sorte. Mas nga Xíxi já estava outra vez abaixada, remexendo as panelas vazias de muitos dias e Zeca deixou-se ficar distraído, gozando a felicidade de pensar Delfina tinha passado ali.

Diferente, outra vez macia e amiga, a voz de vavó perguntou do meio das panelas e quindas (1) vazias;

— Olha só, Zeca!? O menino gosta peixe d'ontem?

Espantado, nem pensou mais nada, respondeu só, guloso:

— Ai, vavó! Está onde, então?... Diz já, vavó, vavó sabe eu gosto. Peixe d'ontem...

A língua molhada fez festas nos beiços secos, lembrou as postas de peixe assado, gordo como ele gostava, garoupa ou galo tanto faz, no fundo da panela com molho dele, cebola e tomate e jindungo e tudo quanto, como vavó sabia cozinhar bem, para lhe deixar dormir tapado, só no outro dia, peixe d'ontem, é que se comia. Os olhos de Zeca correram toda a cubata escura, mas não descobriu; só vavó estava acocorada entre panelas, latas, quindas vazias.

— Ai, vavó, diz já então! A lombriga na barriga está me chatear outra vez! Diz, vavó. Está onde então, peixe d'ontem?

De pé na frente do neto, as mãos na cintura magra, vavó não podia guardar o riso, a piada. De dedo esticado, as palavras que estavam guardadas aí na cabeça dela saíram:

— Sente, menino! Se gosta peixe d'ontem, deixa dinheiro hoje, para lhe encontrar amanhã!

Zeca, banzado, boca aberta, olhava vavó mas não lhe via mais. Só a boca secava com o cuspo que queria fugir na barriga, o sangue começava bater perto das orelhas e a tristeza que chegava dessa mentira de nga Xíxi apagou toda a alegria que tinha-lhe posto o pensamento de Delfina passando ali na cubata. O olho da chapada doía. No estômago, a fome calou, deixou de mexer, só mesmo a língua queria crescer na boca seca. Envergonhado, se arrastou devagar até na porta, segurando as calças que tinha tirado para dobrar.

Por cima dos zincos baixos do musseque, derrotando a luz dos projetores nas suas torres de ferro, uma lua grande e azul estava subir no céu. Os monandengues brincavam ainda nas areias molhadas e os mais velhos, nas portas, gozavam o fresco, descansavam um pouco dos trabalhos desse dia. Nos capins, os ralos e os grilos faziam acompanhamento nas rãs das cacimbas e todo o ar estava tremer com essa música. Num pau perto, um matias (2) ainda cantou, algumas vezes, a cantiga dele de pão-de-cinco-tostões.

Com um peso grande a agarrar-lhe no coração, uma tristeza que enchia todo o corpo e esses barulhos da vida lá fora faziam mais grande, Zeca voltou dentro e dobrou as calças muito bem, para agüentar os vincos. Depois, nada mais que ele podia fazer já, encostou a cabeça no ombro baixo de vavó Xíxi Hengele e desatou a chorar um choro de grandes lágrimas compridas e quentes que começaram a correr nos riscos teimosos as fomes já tinham posto na cara dele, de criança ainda.

1 – quinda — o mesmo que balaio; pequena cesta de carga.
2 – matias — pássaro.

1983 – nº 885 – p. 02 e 03

NAMORO

Viriato da CRUZ

Mandei-lhe uma carta em papel perfumado
e com letra bonita eu disse ela tinha
um sorrir luminoso tão quente e gaiato
como o sol de Novembro brincando de artista nas acácias floridas
espalhando diamantes na fímbria do mar
e dando calor ao sumo das mangas.
Sua pele macia — era samaúma...
Sua pele macia, da cor do jambo, cheirando a rosas
sua pela macia guardava as doçuras do corpo rijo
tão rijo e tão doce — como o maboque...
Seus seios, laranjas — laranjas do Loge
seus dentes... — marfim
Mandei-lhe essa carta
e ela disse que não.

Mandei-lhe um cartão
que o amigo Maninho tipografou:
“Por ti sofre o meu coração”
Num canto — SIM, noutro canto — NÃO
E ela o canto do NÃO dobrou.
Mandei-lhe um recado pela Zefa do Sete
pedindo rogando de joelhos no chão
pela Senhora do Cabo, pela Santa Ifigênia.
me desse a ventura do seu namoro...
E ela disse que não.

Levei à avó Chica, quimbanda de fama
a areia da marca que o seu pé deixou
para que fizesse um feitiço forte e seguro
que nela nascesse um amor como o meu...
E o feitiço falhou.

Esperei-a de tarde, à porta da fábrica,
ofertei-lhe um colar e um anel e um broche,
paguei-lhe doces na calçada da Missão,
ficamos num banco do largo da Estátua,
afaguei-lhe as mãos...
falei-lhe de amor... e ela disse que não.

Andei barbado, sujo e descalço,
como um mona-ngamba.
Procuraram por mim
“— Não viu... (ai, não viu...?) não viu Benjamim?”
E perdido me deram no morro da Samba.

Para me distrair
levaram-me ao baile do só Januário
mas ela lá estava num canto a rir
contando o meu caso às moças mais lindas do Bairro Operário.

Tocaram uma rumba — dancei com ela
e num passo maluco voamos na sala
qual uma estrela riscando o céu!
E a malta gritou: “Aí, Benjamim!”
Olhei-a nos olhos — sorriu para mim
pedi-lhe um beijo — e ela disse que sim.

1983 – nº 885 – p. 02 e 03

Um Poeta De Angola

Pires LARANJEIRA

Viriato Clemente da Cruz (Porto Amorim, Angola, 1928 – Pequim, 1973). Mestiço. Primeiro secretário-Geral do Movimento Popular para a Libertação de Angola. Curso dos liceus em Luanda. Um dos promotores do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola e da mensagem. Pioneiro de uma poesia genuinamente angolana. Esteve em vários países, como a Inglaterra e a China. Um dos fundadores do M. P. L. A. Além de colaborar em revistas de Angola e Moçambique, publicou no caderno Poesia Negra de Expressão Portuguesa, Lisboa, 1953; Antologia da Poesia Negra de Expressão Portuguesa, Paris, 1958; Estrada Larga, seleção de textos e poesias do suplemento "Cultura e Arte" de O Comércio do Porto, Porto, 1962; Cernosska poesia – Svétová antologie, Praga, 1958; Poesias e Contistas Africanos, São Paulo, 1963; além de diversas outras partes do mundo. Seu livro, Poemas, foi editado inicialmente em Lisboa, em 1961, e postumamente em Lobito, em 1974.

A condição social de Benjamim é a de um assimilado à cultura burguesa. Note-se o seu **poder de escrita** "com letra bonita", a sua devoção às santas católicas (ainda que também aos feitiços) e a sua arte da manha na conquista da mulher amada: papel perfumado, cartão tipografado, oferta de ornamentos (colar, anel, broche) e de guloseimas (doces). Note-se ainda, por um lado e em primeiro lugar, a expressão da carta em estilo exótico (alguns dos estereótipos mais consagrados da poesia **em** e **de** Angola: o corpo da mulher comparado com o astro-rei numa estação anual, a natureza e alguns dos seus produtos localizáveis em África e, especificamente, em Angola) e, por outro lado e em segundo lugar, o aprimoramento gráfico da escrita (passagem da "letra bonita" à letra tipografada), a par com a objetivação/simplificação da mensagem (sofro porque te amo = amo-te muito), a que corresponde uma mudança de meio comunicação (carta vs. cartão) e a assunção no discurso da retórica grandiloqüente e romanticamente dramatizada (**o meu coração sofre por ti** transforma-se, por inversão da ordem oral frástica, em **por ti sofre o meu coração**). A progressão nos meios e modos de comunicabilidade é fortemente significativa, na medida em que falham os cinco primeiros e apenas o sexto triunfa: comunicação privada à distância (carta), intermediários na feitura da comunicação (cartão tipografado) e no seu transporte (recado transmitido) e como adjuvantes da ação (feitiço da quimbanda), contato pessoal sonoro (a fala de amor) e finalmente, contato pessoal silencioso (olhar nos olhos).

Ela, na condição de operária, cujas amizades femininas pertencem ao Bairro Operário, recusa sistematicamente os aliciantes do apelo burguês, capcioso e formal. A recusa do pretendente dá-se enquanto assimilado (ou aculturado bastante influenciado por costumes burgueses, elitistas) e enquanto alienado: escrita, poder monetário, fala de amor, devoção religiosa e aceitação mágica. A retribuição do afeto só é possível pelo abandono da sua condição de homem assimilado e alienado e pela assunção de um **modus vivendi** proletário, miserabilista (pelo menos provisório). Entre os dois estádios, fica a passagem ascética, a travessia do deserto (no morro da Samba), como indício de metamorfose. A essa perda de carga burguesa, corresponde um decréscimo da importância material e formal do meio de comunicação: o pretendente passa de meios

mais elaborados e requintados, como sejam a carta perfumada e bem escrita e o cartão tipografado, a meios cada vez mais simples e diretos, casos do recado oral por terceiros e da espera pessoal. A troca do preciosismo pelo miserabilismo é, na verdade profunda do texto, o próprio movimento de desalienação, mesmo que pareça uma alienação do foro psiquiátrico por motivos de amor incomum (como seria lógico numa estética européia do amor romântico que conduz à loucura): Benjamim transforma-se num personagem barbado, sujo e descalço, "como uma mona-ngamba", logo, sem o ser, apenas se assemelhando, ou melhor, experimentando-lhe alguns traços dessa condição de trabalhador. Em resumo, o movimento de desalienação obriga o apaixonado à recusa de manifestações burguesas, assimiladas (em última análise, colonialistas) e também do apelo tradicionalista (feitiço). As profissões e os ambientes são proletários, populares: operária, tipógrafo, quimbanda, Bairro Operário, bailes, malta. Só aparentemente o tema do poema é o amor, como o título indicia. Essa, a evidência literal. A desassimilação, a desalienação, como componentes de um movimento pessoal revolucionário, tornam-se a lição temática fundamental, para a qual concorrem, como temos vindo a mostrar, muitos motivos associados.

O "mergulho" na africanidade, em detrimento do burguesismo europeizado, está indiciado em marcas de cultura popular, de profunda significação ancestral. Ela recusa as falas de amor (frases feitas) e exige compreensão no silêncio ("olhei-a nos olhos — sorriu para mim"). O silêncio, sendo filosoficamente anti-africano, carrega uma contextualidade anti-colonial, por se opor precisamente às frases feitas, ao discurso vazio de sentido (para os africanos) das autoridades (políticas, culturais). É com a música, a dança (rumba) que se concretiza a aceitação. Música e dança funcionam como elementos de congregação, de comunicação, que o silêncio interpessoal (como recusa das **linguagens** de cariz colonial) somente vem sublinhar. A participação coletiva dos grupos no problema do amor (moças/malta) e a vitalidade (o vitalismo) da expressividade (o grito da malta, o riso das moças) reforçam a africanidade profunda.

Polvilham o texto algumas marcas de angolanidade explícita: Loge, Senhora do Cabo, calçada da Missão, largo da Estátua, morro da Samba, baile do sô Januário, Bairro Operário, mona-ngamba, Zefa do Sete, acácias floridas em Novembro, mangas, jambo, maboque, quimbanda, rumba. A escolha onomástica corresponde, em termos de probabilidades, a uma seleção paradigmática africana de língua portuguesa, o que concorre para deseuropeizar a significância: Zefa do Sete, Chica, Benjamim, Januário. Comparem-se estes nomes de sujeitos poéticos com outros, poéticos e narrativos, das literaturas africanas de língua portuguesa: Chico Zepa, Toneto, Ximinha, Beto, Chiquinho, Ambrósio, Godido. A maior parte deles são de difícil ocorrência na literatura portuguesa, o que, por si só, já constitui uma marca de regionalização, se não de anti-colonialismo. O poema entra em ruptura com a tradição da poesia exotista, recusando também os clichês do oitocentismo romântico. Essa recusa é colocada na **voz** da amada, que diz não às comparações com que o amado a brindava na carta de papel perfumado: sorriso luminoso, quente e gaiato como o sol artístico, diamantino e calorífico; pele macia como samaúma da cor do jambo, cheirando rosas; corpo rijo e doce como maboque; seios como laranjas do Loge; dentes como marfim.

O discurso estrutura-se num ritmo largo, marcado por uma oralidade displicente (utilização do polissíndeto, da elisão, do diálogo subentendido, da repetição), de que resulta uma sonoridade forte e maleável como convém à africanidade fortemente musical. Polissíndeto: "um colar e um anel e um broche"; repetição: "pedindo rogando"; elisão: "eu disse que ela tinha", "pedindo... que me desse a ventura", "que nela nascesse um amor" (neste último exemplo, a elisão substitui a anáfora); rima desordenada: ou/ão; rima invariante (no final): "Benjamim/mim/sim". Esta sábia ordenação de processos

aparentemente desarticulatórios, perfaz um conjunto de materiais anti-perfeccionistas. E abre o discurso a outras leituras: o desaparecimento do **que**, no segundo verso, origina a duplicidade de significados (afirmação e factualidade), resultando qualquer coisa como “eu disse que ela tinha” e “eu disse e ela tinha”. Não menos importante, é o papel das reticências, como fator de emotividade e de expectativa, por um lado, e de economia significante (elisão comparativa), por outro: “seus dentes... — marfim...” é uma frase que economiza, pelo menos, um dos termos comparadores de “era como”. O ritmo rápido e musical, consubstanciado, num dos seus aspectos particulares, no polissíndeto, que acelera a leitura, torna-se vivamente oralizando com a introdução inusitada do diálogo subentendido, através do “monólogo” na quinta estrofe (penúltima): “— Não viu... (ai, não viu...?) não viu Benjamim?”. Cume da oralidade, do dramatismo, esta pressuposição de um interlocutor perfila a personalidade dos textos de Viriato da Cruz: encenação dramática de linguagens, de códigos, instauração de diversos níveis de ruptura, continuidade rítmica e sintética, coerência de estruturação, que, longe de totalizarem uma obra fechada, perfazem uma totalidade aberta.

1983 – nº 886 – p. 01

Inscrições

(De “Poemas ingleses”)
Tradução de Tonico Mercador

I

Passamos e sonhamos. Sorri a terra. Virtude é rara
Idade, dever, deuses pesam em nossa glória consciente.
Na esperança do melhor e para o pior nos preparam.
Esta soma de sábio propósito aqui está presente

II

Eu, Cloé, serva, obrigações me foram dadas,
fui desobediente para eles, os taciturnos.
Assim querem os deuses. Duas vezes sete era minha idade.
Estou abandonada em meus caminhos saturnos.

III

Da minha chácara na colina avisto das alturas
a cidade lá embaixo que murmura;
então um dia eu atirei (vida nauseante, fé opaca)
sobre a cabeça a minha beca
um simples gesto acaba sendo grandioso
como asa em vôo airoso.

V

Eu conquistei. Bárbaros distantes ouviram meu nome.
Em meu jogo morreram homens,
porém meu lance mais dia menos dia há de chegar:
atiro os dedos, a sorte vai rolar.

IX

Silêncio onde a cidade é antiga,
A relva brota onde nem a memória permanece.
Nós que explodimos aos berros somos areia. A FÁBULA que o diga.
Ao longe telhados quietos. A última luz dos bares fenece.

X

Nós, aqui deitados, amamos. Isso nos renega.
Minha mão perdida esmiúça seu ansioso peito.
Cada amante é anônimo, isso o amor não nega.
Ambos somos belos. Beijar, que para isso era nosso beijo.

XIII

O trabalho está feito. O martelo descansa.
Os artesãos que construíram a cidade com indolência
por outros que ainda a erguem foram sucedidos.

Tudo isso é algo assim como algo inusitado.
O pensamento como um todo não faz sentido.
Mas apóia-se no muro do Tempo como jarro equilibrado.

XIV

O que me cobre era outrora um céu azulado.
O solo que pisei um dia me pisa agora. A mão
que escreve estas inscrições, mal sabe o porque do ato;
Último, e olhando tudo em volta, epitáfio aos que se vão.

1983 – n. 896 – p. 04

Três Escritores Portugueses

Jorge Fernando dos SANTOS

A literatura Portuguesa dos dias de hoje começa a refletir profundamente a experiência pós–salazarismo e marcha para a total e sistemática libertação das influências colonizadoras da cultura francesa. Rica principalmente em qualidade e possuidora de uma variada gama de grandes e importantes escritores, tal Literatura visitou o Brasil no mês de setembro, representado por onze importantes autores, que estiveram em São Paulo e que depois se dividiram em grupos que se dirigiam a outros estados do País. Minas Gerais, por exemplo, mereceu a visita de José Saramago, Isabel da Nóbrega e Pedro Tamen, com os quais conversamos largamente.

JOSÉ SARAMAGO nasceu em 1922, é jornalista, ficcionista e poeta, autodidata, entre outras profissões, ele foi diretor de produção e diretor literário numa editora lusitana, dirigiu o *Diário de Notícias* em 1975 e é hoje um dos escritores mais populares de Portugal, com dezesseis livros publicados.

- *Saramago, como você vê essa visita de onze escritores portugueses ao Brasil? Qual a principal importância disso?*

JOSE SARAMAGO: - eu penso que devemos dividir essa importância em duas: a importância que tem pra nos a importância que talvez tenha pra vocês. A importância que tem pra nos e particularmente pra mim, que é a primeira vez que venho aqui, é a de confirmar por contato com escritores que eu conhecia já, quer por leitura, quer apenas de nome, e mais aqueles escritores das gerações mais recentes e pouco conhecidos em Portugal. A vossa literatura esta com muita força e muita pujança e não está em crise. O Brasil pode estar, como nós estamos do outro lado do Atlântico, numa crise econômica, mas não há uma crise cultural. Quanto à importância para o Brasil da nossa vinda aqui, seria um pouco estúpido de minha parte supor que nossa vinda possa influir os caminhos próprios da literatura Brasileira... Desejamos que a nossa vinda sirva para que os leitores brasileiros pensassem um pouco mais e atendessem um pouco mais a uma literatura que esta a ser feita em nossa terra, que me parece a mim ter mérito suficiente para que o leitor brasileiro se interesse. É possível que os escritores portugueses não sejam muito conhecido do público brasileiros, mas são com certeza bastante conhecidos e muitos estimados nas faculdades, por professore de Literatura Portuguesa e por estudantes.

- *Você tem muito contato com literatura hoje feita em outros paises de língua portuguesa, como em Angola, por exemplo?*

JOSE SARAMAGO: - Não tenho grandes contatos com aquilo que está a se fazer nesses países, nas antigas colônias. Eu poderia enumerar aqui meia dúzia de nomes como Antônio Jacinto, Ondino Vieira, mas é um conhecimento meio disperso porque, embora em Portugal já se editem autores desses países, essa divulgação é feita de maneira um pouco anárquica, não organizada. E por razões de concentração no meu próprio trabalho eu me sinto nesta altura mau leitor. Não deixei de ler, mas não lei com aquela persistência e comunidade que já foram minhas. Agora levantou-se um problema sério, é que eu vou daqui com tantos livros que tenho que ler, por dever e satisfação, e terei que rever o meu comportamento como leitor, porque os escritores brasileiros com quem estive foram tão gentis que terei que me tornar agora um melhor leitor e é possível que a literatura que se esta fazendo em outros paises de língua portuguesa ganhem com esse balanço.

- *E quais são escritores que brasileiros que mais foram ou são lidos por vocês?*

JOSE SARAMAGO:- Eu não posso dizer que há mais uns que outros. Não vinha também a fazer uma leitura sistemática, mas há nomes para além dos grandes escritores do passado, como o que eu acho ser o vosso maior escritor desde século que é o Graciliano. Para mim o grande escritor brasileiro é o Graciliano Ramos. Conheço Jorge Amado e leio livros de Jorge Amado, Artur Dourado, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector. Nomes mais recentes como Orígenes Lessa e mais para trás o Raul Pompéia. Enfim, nomes e sem esquecer eu conheço o Jose J. Veiga, o Evaldo Coutinho, o Márcio de Souza e estão com certeza a fugir nomes da memória.

- *Você está no grupo que preferiu vir a minas por que isso?*

JOSE SARAMAGO: - Eu preferi vir aqui. Há uma razão essencial. É que eu acabo de ser publicado aqui, após ser publicado em Portugal no ano passado, o meu romance *Memorial do Convento* que decorre no século XVIII entre 1711 e1739 e que aborda sobre a construção do convento de Mafra, que foi financiado com riquezas do Brasil e particularmente aqui de minas Gerais. Ouro, diamante e tudo mais. Sendo assim, além do meu interesse pelo Barroco e eu conhecia sequer como possível vir ao Brasil e não ir a Ouro Preto e Congonhas. No fundo, esse desejo de vir a Minas, Ouro Preto, Congonhas, é para eu confirmar num sentido próprio, pôr a mão em cima, já que eu via em fotografias. Eu tinha um conhecimento a duas dimensões e agora quero ter as três dimensões e agora quero terá três dimensões, pondo as mãos nos Profetas do Aleijadinho e vendo Ouro Preto, pondo as mãos em cima.

PEDRO TAMEN nasceu em 1932. É poeta, também licenciado em Direito pela "Universidade de Lisboa". Foi diretor de uma importante editora e administra a Fundação Calouste Gulbenkian.

- *Pedro Tamen, eu gostaria inicialmente que você definisse o que é a poesia para você.*

PEDRO TAMEN: - a poesia que os outros escrevem, quem eu posso ler e que eu posso ouvir é um alimento diário, é qualquer coisa essencial em minha vida. A poesia que eu escrevo é também essencial pra mim, naturalmente eu não poderia viver sem escrevê-la, quando a escrevo. Porque eu já tenha dito em um encontro com universitário, já não sei onde, não me torno demasiadamente sério. Que dizer, o fato minha poesia popular porque é considerada difícil, faz-me evitar qualquer espécie de vedetismo. Não me tomo que escrevo só capaz de apreciá-lo como se fosse escrito por outro. Escrito o poema, ele é para mim uma surpresa tão grande quanto para o leitor. Eu me sinto mais transmissor de qualquer coisa que passa por mim do que propriamente autor...

- *Você é seria então um médium da poesia.*

PEDRO TAMEN: - Eu penso que sim, embora isso parecer pretensioso, que eu não quero ser.

- *Como é o seu contato com a poesia brasileira?'*

- PEDRO TAMEN: - Eu posso dizer que, desde o momento em que eu comecei a escrever, a poesia brasileira foi sempre uma poesia muito forte para mim e que no cadinho de influências em que todos os escritores se foram, certos autores brasileiros foram particularmente importantes na primeira fase da minha poesia e eu posso dizer que houve três poetas brasileiros que me mercaram profundamente que foram Manuel Bandeira, Jorge de Lima e Murilo Mendes. Logo a seguir, cronologicamente, Cecília Meireles. Só mais tarde eu descobri Carlos Drummond e João Cabral, que são poetas com quem eu convivo diariamente na leitura, porque eu leio e releio a poesia deles.

- *E como está sendo esse contato seu com os brasileiros?*

- PEDRO TAMEN: - tem sido uma experiência extraordinariamente enriquecedora pra mim; Oxalá ela seja também para aqueles que se encontram comigo. Tem sido uma ocasião para descobrir autores brasileiros que eu conhecia de nome ou de livros e que agora têm caras e são pessoas físicas e inimigas amigos para mim. Com estudantes e professores têm-me impressionado o carinho e o interesse que eles dedicam às nossas obras, mesmo no meu caso que sou relativamente pouco estudarem a minha poesia, porque ela é um pouco marginal em relação à poesia que se faz em Portugal, penso eu. É uma poesia complicada e que mistura aspectos profundamente tradicionais e ligados a uma tradição clássica com leram a minha poesia. Estudantes, professores e poetas que a leram e a estudaram, o que é muito consolação.

ISABEL NÓBREGA nasceu em 1925 e é esposa de José Saramago. Natural de Lisboa, tornou-se mais conhecia a partir do seu romance *Viver com os Outros*. É também cronista com várias publicações em revistas e jornais diários. Seus dons de ficcionista se rebelam sobre tudo em *Solo para Gravador*, livro de contos de 1973.

- *Como escritora, qual é o contato que você tem com a nossa literatura?*

ISABEL DA NÓBREGA: - O contato que eu tenho com a literatura Brasileira é em Portugal. Nós temos sempre suspirado por todos esses anos por um conhecimento da Literatura Portuguesa por parte dos brasileiros. Como temos em Portugal sobre o que os escritores brasileiros fazem... Tenho que confessar que eu não conheço muito a Literatura Brasileira de hoje, os poetas e os ficcionistas jovens que apararam nos último dez ou quinze anos. Em todo o caso, já sinto que são de muita qualidade. Aconteceu que enquanto decorria a sessão de autógrafos do José Saramago e do Cardoso Pires numa livraria, eu estava folheando livros e vi coisas tão boas de escritores que eu não conhecia ainda.

- *E sobre o avanço da mulher em todas as direções, vencendo preconceitos em todos o mundo, como você vê isso sendo uma escritora portuguesa?*

ISABEL DA NÓBREGA: - Eu acho que nos últimos vinte anos começou a caminhar-se para uma explosão que já se deu e agora todas partem em diversas direções, cada uma seguindo seu caminho, tanto nos países da Europa que eu conheço e em Portugal onde nasceram poetas esplêndidas e romancistas e sociólogas da melhor qualidade. Ainda temos que combater alguns preconceitos, mas a própria mulher vai dando conta disso.

- *E sobre essa sua vinda ao Brasil?*

ISABEL DA NÓBREGA - é a terceira vez que venho ao Brasil. Vim há vinte anos e até passei em Belo Horizonte. Estive cá um dia um pouco onírica, das ruas, das pessoas, da luz do fim da tarde. Fiquei com qualquer coisa na memória.

- *Onírica, é isso que belo Horizonte foi naqueles tempos. Hoje as coisas mudam com rapidez e para pior. Aqui mesmo perto do hotel estão demolindo o Cine Metrópole, que é parte da nossa memória. Se você andar pelas nossas ruas, você vai ver que aquela Belo Horizonte do passado esta mesmo morta.*

- ISABEL DA NÓBREGA: - Sim, mas ainda não tenho acusações a fazer. Desta viagem cá eu só tenho boas, da maneira como somos recebidos e a doçura que eu encontro nos brasileiros, de uns para com os outros, há ainda vocês conversando um trato. Vocês podem falar da brutalidade e realmente a vida é dura e muito ativa, eu vi em São Paulo, mas as pessoas... de pessoas a pessoa eu ainda encontro uma certa doçura, há um timbre humano, qualquer coisa muito humana.

- *E essa vontade de ver Ouro Preto, nasceu de repente?*

ISABEL DA NÓBREGA: - Quando estiver aqui há vinte anos levaram-me a Ouro Preto. Então, a primeira coisa que eu disse a José Saramago, quando ficou planificada a viagem, foi a primeira frase que eu disse: “Temos de ir Ouro Preto”.

- *E como é o convívio de vocês dois, marido e mulher escritores?*

ISABEL DA NÓBREGA: - Nós, como eu tive ocasião de dizer no Brasil, discutimos muito alegremente. Nos apaixonados tanto pelo assunto em questão! Nós discutimos muito literatura e há uma exuberância tal que uma ocasião eu disse ao José: “Vamos abaixar a voz por causa dos vizinhos, porque eles julgam que é uma discussão conjugal e é uma discussão puramente intelectual”. Muitas vezes a nossa visão não é a mesma, mas temos pela literatura o mesmo amor.

1984 – n. 901 – p. 8-9

Miguel Torga: O conto Como Metáfora Da Criação Artista

Cid SEIXAS

MIGUEL TORGA é ainda hoje um desconhecido, tão distante do que se publica em Portugal. Embora a obra completa desse dissidente da geração de "presença" já ultrapasse os cinqüenta volume, apenas um foi publicado no Brasil: *Contos da Montanha*, em 1955, reeditado em 1962.

Enquanto esse livro permaneceu, para o autor, desterrado no além-mar, Torga reuniu exemplos dos mais significativos de narrativas centradas nos mistérios das montanhas em um outro volume; *Novos Contos da Montanha*, obra das mais fecundas em meio ao melhor do conto de Miguel Torga e conseqüentemente, das literaturas de língua portuguesa.

Mas o leitor brasileiro ainda ficará por muito tempo privado do fascinante contato com esse e outro texto do autor do *Diário*.

Se as publicações das casas editoras mais bem distribuídas de Portugal são impedidas de entrar no Brasil pela política obscurantista posta em prática pelo nosso governo, que filtra a entrada de livros e idéias no País, pela cobrança altíssima do dólar/livro, os textos de Torga ainda estão mais distantes do leitor: é o próprio poeta quem publica os seus livros – o que, por ser, também dificulta a livre circulação das obras tanto aqui quanto lá.

Mas isso não impede que se reconheça nele à condição de artífice de alguns dos melhores contos já escritos em Portugal, desde a aparição deste gênero. Não poucos são pequenas obras-primas, que realizam a mais densa dialética da criação literária.

Como exemplo vejamos *O Caçador*, figura entre as narrativas de *Novos Contos da Montanha* (1).

Trata-se da história de Tafona, o velho caçador. Com oitenta e cinco anos, a vida para ele era uma estranha, como se a não tivesse conhecido no jeito de viver da aldeia. Aprendendo a perscrutar a natureza e seus seres, desaparecendo o jogo dos homens e as convenções da cultura.

A trama da historia é simples: o trajeto de um velho caçador que não mais pode se afastar da vila e da vida dos seus habitantes, pelo cansaço do corpo traído. Os sítios dos arredores e as arengas dos homens e mulheres são agora vizinhos do antigo descobridor de veredas desinventadas.

Assim é que ele não compreende os ciúmes da aldeia a interditar o desejo de Matilde e Avelino, nascido no mato como o instituto das aves ou dos mamíferos, segundo a ordem da natureza.

Todos contos sabem, é um recorte da realidade, uma seleção de aspectos que, sendo particulares, abrem as portas do geral, valendo como símbolos de algumas coisas bem maiores.

Sob esses aspectos, o conto é uma antinarrativa, porque seu verdadeiro sentido, sua essência, é inarrável. Ou ainda, é uma meta narrativa. O que esta além da narrativa.

Um conto que se esgota nos limites da história que conta, não é um conto, mas um episódio desgarrado de uma ficção mais ampla, que não se realizou na escrita, não senos limites da história que conta, não é um conto, mas um episodio desgarrado de uma ficção mais ampla, que não se realizou na escrita, não se escreveu, nem nunca se escreverá. Porque todo texto de criação, não importam suas dimensões, é um mundo em si, microcosmo, com suas leis, seus seres, sua própria organização. Se a obra não destrói um mundo para construir um outro mundo sobre os destroços cotidianos – que refaz a realidade estabelecida nos sem-limites do espaço de transgressão -, ela não é uma obra de arte. É um exercício formal, um

discurso conceitual, ou outra coisa qualquer. Pôr isso, ela não é uma obra de arte. É um exercício formal, um discurso conceitual, ou outra coisa qualquer. Pôr isso, ela subverte a organização do universo, sublinha sua crise, como caminho para superá-la.

Um conto não vale pelo que conta, mas pelo que não conta. Pelo que se projeta só silêncio da narrativa e fica. É precisamente aquilo que se instala, e habita para sempre a sensibilidade e a inteligência do leitor, que é a essência do conto. E essa essência nunca é dita, porque não cabe nos limites de umas poucas folhas de papel, embora, paradoxalmente, caiba nos signos poéticos contidos nessas folhas.

Se no romance, pouco a pouco, o autor constrói a essência do texto, no conto ela germina no leitor, rompe brusca, como uma semente num óvulo fértil, depois do encontro. Se o romance, lento, longo, se tece pela eloqüência do verbo ou pelo desenrolar gradual da trama, a teia do conto, ágil, se projeta na eloqüência do verbo do silêncio. O silêncio de depois do ato desentranha o sentido desse ato /leitura (2).

Assim é que vejo *O Caçador*, de Miguel Torga, como um texto que opera simultaneamente com uma linguagem objeto conotativo e com uma metalinguagem. Trata-se, portanto, segundo a teoria de Hjelmslev, de uma semiótica cujo plano da expressão e cujo plano do conteúdo são também semióticos. Em outras palavras: duas direções de leitura são evidentes no conto de Torga. Numa leitura primeira é a condição humana e os limites do viver da aldeia que constroem a história de um velho caçador. Numa outra, conotativa (no sentido hjelmsleviano), o caçador é o artista, o criador, o poeta – e os caminhos da caça são a sintaxe da composição. Ao mesmo tempo que Torga reflete sobre a condição do homem, este bicho que habita a floresta dos símbolos de que nos fala Baudelaire (4), a reflexão se funde com uma teoria da arte.

Senão, acompanhemos os passos do caçador plurívoco, camaleão poético, dando a palavra plurívoco, camaleão poético, dando a palavra a Miguel Torga para que, sublinhando a margem da narrativa este segundo sentido polar que o texto constrói, cheguemos à verificação da hipótese proposta no título: o conto como metáfora da criação artista.

NAS PEGADAS DO CAÇADOR

"Casara, tivera filhos, mas nada disso o tocara por dentro. Virgem e selvagem na alma, continua a caçar" (p.53). Sabemos que a literatura em particular, e a arte em geral, é um meio de ver o mundo com olhos limpos e sem as lentes da língua, na tintura do seu registro denotativo. Com outras lentes, achadas por entre as vagas que se olha.

O *estranho*, segundo os formalistas de Praga, o *olhar inaugural*, segundo a crítica moderna, ou o *signo selvagem* e outras expressões são modos diversos de dizer a arte como forma de conhecimento que nos apresenta o mundo sob ângulos ainda não captados, descobrindo, às vezes, o essencial ocultado. Por isso, a condição de *virgem e selvagem na alma* define o caçador de palavras.

O mundo e a vivencia sempre se reinventam e renovam no ato da criação poética, onde é virgem a lousa em que se inscreve a experiência. É como se o espírito da arte estivesse ainda intocado pelos fatos e contornos habituais do mundo, à espera do inusitado. Como o selvagem primeiro, o artista não esta contaminado, na vertigem da criação, pelos vícios e vias da cultura, permanecendo aberto ao alumbramento do mundo que se inaugurou signo alquímico do inverno.

"A pobre Catarina, a princípio, ainda tentou encontrar naquele destino pontos de referências em que pudesse firma-se. Mas as respostas vinham tão vagas, tão distantes" – continua Torga a sua narrativa. – "Não era que ele mesmo conscientemente a companheira. As peripécias da caça e a cegueira com que galgava os montes é que o impedem à noite de se relatar o trajeto seguido. Se quisesse o soubesse dizer por que trilhos passara, falaria de

veredas e carreiros que nunca conhecera, descobertos na ocasião pelo instinto dos pés, e rasgados no meio de uma natureza cósmica, verde como uma alucinação, com alguns ramos vistos em pormenor" (p.54).

O drama de Catarina, que numa já caracterizada "primeira leitura" representa o de tantos parceiros em busca de conhecer os insondáveis caminhos da alma do outro, pode aqui, na outra leitura polar, ser tomado em relação à perplexidade do leitor menos apto a "encontrar pontos de referência em que pudesse firma-se" para o entendimento do mundo inaugurado pela obra. A dificuldade de Catarina, ao tentar encontrar sentido na direção das pegadas do caçador, figura a tentativa de alguns leitores ou fruidores de uma obra de arte no sentido de acompanhar a construção do mundo contida nessa obra. Em ambos os casos estamos diante da necessidade de migração de um sistema lógico estabelecido para outro que se insinua, sedutor, porem desconcertante, como todo sedutor (5).

Ao transformar a realidade natural numa nova realidade simbólica, às vezes conflitantes com instaurada pela língua social, o artista enfrenta o risco das suas representações soarem *vagas* e *distantes*. Como se vê no conto analisado, não é que mesmo *enrede os caminhos e despiste conscientemente* os companheiros de viagem no mundo dos signos estéticos. As peripécias da busca, da caça ao difuso (sentido amorfo, como diz Saussure) (6), é que impedem o relato preciso do trajeto seguido.

Quanto ao artista consegue captar novas predicações de forma e nova relação convencional se torna insuficiente para comunicar a descoberta. Às vezes, mesmo, nem a consciência sabe dos caminhos. O mundo antevisto pelo olhar profético da arte no espaço de transgressão é captado por antenas que antecedem ao saber. Assim é que o inconsciente chega primeiro ao difuso universo semiótico das novas relações simbólicas. O artista, nos ensina Torga, se soubesse dizer por que trilha seguiu, falaria de *veredas desconhecidas, descobertas na ocasião pelo instinto dos pés, rasgadas no meio de uma natureza cósmica.* Por isso é *verde como uma alucinação,* ou nova à espera de decantação, a imprevista descoberta que constitui o ministério natural da arte.

Este outro enfoque do real, projetado pelo signo estético, também é uma forma parcial de ver o mundo. Assim como cada cultura seleciona os aspectos e objetos convenientes aos seus intentos e necessidade, construindo a realidade social, humana, como uma espécie de metonímia, de ângulos ou ponto de vista da realidade natural, a arte também apreende um dos aspectos condenados à sombra, *com alguns ramos vistos em pormenor*.

É evidente que a função da arte é explorar os aspectos condenados à sombra. Se ela repete de forma graciosa, como quer certa estética que se propõe "ciência do belo", as mesmas articulações estabelecidas, ela é apenas uma harmoniosa coleção de clichês, mas nunca obra de arte. A transgressão seria o ponto central da questão. Que o artista pretenda seduzir o fruidor com este tipo de concessão é legítimo, como é legítima toda sedução. Mas se eu trabalho se esvai nesta sedução, estamos diante de um tema de patologia da arte – conforme se pode ver com fartura no romantismo.

É cego o vôo do artista para o além das fronteiras do espaço de convenção que constitui a cultura, mas, como todo vôo, é necessário e gratificante quando apreende no outro espaço os contornos de uma realidade mais satisfatória ao homem.

Como o universo natural na sua totalidade é inacessível à compreensão humana, cada forma de conhecimento projeta suas luzes sob um aspecto particular. A língua, a lógica da cultura, com suas finalidades imediatas, com sua práxis, evidentemente desvia o foco dos aspectos não convenientes as teias em que é tecida. Daí a utilidade da arte enquanto delírio não utilitário: compensar o excesso de lógica e pragmatismo do conhecimento comprometido, permitido captar outra nuances do natural, ocultadas (mais uma vez esta palavra se impõe) pela disciplina do objetivo perseguido.

Pôr tudo isso, o caçador “Às vezes até se admira, ao regressar a casa de tanta bruma e tanta luz lhe terem enchido simultaneamente os olhos” (p.54).

Mas, observa Torga “é claro que nem sempre as horas eram assim. Algumas havia de perfeita consciência, em que nenhum pormenor da paisagem lhe escapava, as próprias pedras referenciadas, aqui de granito, ali de xisto. Mas mesmo nessas ocasiões, qualquer coisa o fazia sonâmbulo do ambiente. Era tanta a beleza da solidão contemplada, despegava-se das serranias tanta vida, os horizontes pediam-lhe uma concentração tão forte dos sentidos e uma dispersão tão absoluta deles, que os olhos como que lhe abandonavam o corpo e se perdiam na imensidão”.(p. 54-55). Aí a dialética da arte, fundindo a razão ao inconsciente, a intencionalidade ao acaso, conforme a expressão do poeta Carlos Pena Filho: “Vertigem lúcida”, título de um dos seus poemas.

O mergulho insciente que permite aos argonautas de Ulisses uma perene odisséia no espaço de transgressão, (7) às vezes se abre num relâmpago claro às razoes da consciência. A intencionalidade da arte permite a dialética entre razão e delírio, produzindo no texto momentos de clara consciência, quando o opera com valores da cultura e toma como referência à realidade social do seu momento histórico.

De modo análogo ao artista que procura se manter inarredável do trajeto do seu ofício, o caçador de Torga se constitui enquanto ser que habita a palavra: “A caça fora à maneira de se encontrar com as forças elementares do mundo. E nenhuma razão conseguira pelos anos afora desviá-lo desse caminho”. (p.55)

As limitações impostas pelos anos ao velho caçador da história exemplar de Miguel Torga se assemelham aos momentos de pobreza criativa ou ao fim da imaginação criadora, quando o artista perseguido pelo fantasma do eunuco se debate com a impotência de vôos invertidos, tentando reunir aqui e ali restos de festa e articulações fecundadas. “Mas ele lutava, e, embora limitado às cercanias da aldeia, continuava ainda a sonhar. Contudo, sem a liberdade absoluta das longes, o seu espírito já podia voar como dantes. A povoação ficava-lhe demasiado perto para lhe ser possível um alheamento como o de outrora. E os olhos, cansados e traídos, começaram a mostra-lhe o mundo triste dos outros. Contra vontade, observa, então. Mas em casa, à noite, a mulher punha o acontecido a uma luz tão desconforme com o que ele vira, tão alheia à sua compreensão, que fechava a boca e não respondia”.(p.57)

Cada frase do trecho acima poderia ser sublinhada como uma unidade de sentido, nos remetendo a reflexões sobre o fenômeno estético e fechado à discussão com a diversidade de ângulos que faz de cada obra uma forma da convenção para ampliar o espaço da cultura com o acréscimo de novas relações e modos de ver articulações e modos de ver articulados no discurso da arte.

O modo de formar que caracteriza o signo poético é uma transgressão dos modos aceitos pelas instituições da cultura. O texto, por conseguinte, capta o mundo *a uma luz desconforme*, *alheia* à compreensão comum. “De maneira que se metia mais consigo, com medo do vidro de aumento que deformava tudo e envenenava os sentimentos. Porque uma coisa sabia ele: é que quase um século de caça não lhe endureça nem empenhora a alma. Matara, sim e matava ainda, se podia, mas não era com ódio, a gritar maldição, que o tiro partia. Mais amorosamente do que normalmente, o dedo premia o gatilho. E quando, a seguir, a lebre esperneava ou codorniz gemia, a sua mão aligeirava docemente aquela agonia, numa carícia aveludada. Entre o sangue da perdiz morta – que através do cotim da calça, morno, lhe acordava a consciência da pele – e o seu próprio sangue, não havia o muro de nenhuma desarmonia. A morte que a arma fazia tinha no mesmo instante uma ressurreição dentro dele”.(p.58) A riqueza simbólica do texto remete à idéia segundo a qual a criação artística exige a destruição do mundo caduco, de que fala o poeta, para erguer sobre seus escombros os planaltos do invento. Mas por outro lado, a arte não prescinde dos materiais e descobertas que

antecedem o seu fazer: é celebrado um processo de harmonia e rompimento que só a *consciência da pele* pode engendra. O transito de um espaço a outro.

Ao mesmo tempo em que a arte se inscreve no espaço de transgressão, com relação à cultura da qual nasceu ela também pode ser vista como integrante do espaço de convenção contra o qual se instaura. Sendo uma instituição da cultura, legitimada pelas convenções das quais se faz transgressora, a arte é, na verdade, um elo simultâneo: de ruptura e agregação (Thanatos e Eros), destinado a construir com a dinâmica do espírito humano.

Ao irromper – rumo ao espaço de transgressão, onde Eros brinca, e reina – a arte não pode se afastar da base que lhe sustenta e a qual tenta modificar, sob pena de se desmoronar enquanto tal. Tendo diante de si a tarefa de captar e informar a nova realidade, ela possibilita o transito entre a descoberta e as convenções da cultura. Ao estreitar a distancia que separa a rotina cotidiana do relâmpago do inverno, a arte cumpre o seu papel de agente dilatador do espaço de convenção, incorporado a ele o que antes era transgressão difusa.

O personagem central do conto analisado, ao tempo em que é ele próprio um transgressor do mundo da aldeia, personifica, enquanto metáfora, a transgressão. O caçador abandona os contornos da moralidade tradicionalmente defendida, buscar natureza em estado puro – não contaminado pelos gens da cultura – o sentido maior do desejo. Compelida pelas convenções ancestrais a interditar os jogos de Eros, a aldeia concebei moral a imantação entre Matilde e Avelino, para os quais cada clareira do mato era um Éden de macieiras frondosas. Cada habitante do ciúme se julgava um Anjo do senhor destinado a impedir o pecado original ou a descoberta da árvore da ciência. Travessos, como lhe pedia o cotovelo, era o mais zeloso guardião dos donzéis os amantes e manter toda a gente informada.

Já Tafona, o caçador, de seivas contraria se nutria. Umbilicalmente ligado à natureza, era incapaz de entender, “o tecido de razões com que era feito o mundo que o cercava, a malha que menos o prendera era aquela onde se debatiam forças e gestos de amor. O cio, a brisa se sêmen que agitava todos os seres vivos durante alguns dias em cada ano, sabia-lhe à frescura de uma onda sagrada”. (p.59) Pôr isso o caçador silenciava. Batia-lhe estranho o modo com que a aldeia tecia sua lógica: se via compreensiva a corrida cega das rezes e fêmeas do pasto, a pulsação do sangue de uma mulher tocada pelas setas do Arqueiro lhe parecia crime. Assim, mais se fazia de palavras entre o velho e o mundo da aldeia. O silêncio e a distância cresciam, afastando as paralelas da compreensão e esboçando a conformação de duas realidades polares que Tafona habitava.

O conto termina com o episódio da incansável perseguição do jovem Travassos ao desejo dos amantes, na mira do caçador. Como a idade lhe obrigasse a não mais explorar as veredas desconhecidas, Tafona quedava escondido por entre asa moitas da redondeza, a espreitar qualquer bicho pequeno, qualquer caça vadia.

“Os passos eram de Matilde, sorrateira, a saltar um bardo e a sumir-se na vinha”.

- É boa!... murmurou outra vez intimamente, agora noutro tom. Mas ainda o seu espanto não acabara, já o Avelino, do lado do monte, lépido, deslizava para o meio da ramagem.

Riu-se. Desta vez rui-se com a sua mansidão habitual, sem barulho, enternecidamente, como se estivesse no azul do céu dois pintassilgos a voar para o mesmo ninho.

Infelizmente, os namorados a desaparecerem, e sobre eles, de nariz no rasto, numa perseguição de rameiro, o Travassos que, por acaso, caminhava direito à arma do caçador.

O Tafona nem teve tempo de pensar. Parou a respiração encolheu-se quanto pôde atrás do esconderijo.

O abelhudo vinha apressado e chegou a tiro.

- Alto lá! – ordenou-lhe então, sereno, mostrando o corpo.

O Travessos estancou apalermado. Por fim viu quem era e falou-lhe:

- Sou eu, ó ti Zé!

-Bem sei. Mas não te mexas.

- O Travassos, ti Tafona. Deixe-me ir salvar a infeliz!

A temer e de olhos esgazeados, o zeloso coscuvilheiro não conseguia perceber. Mas Tafona tinha-lhe friamente a espingarda endireitada ao peito, e ninguém da aldeia confiava na alma solitária do caçador.

- Alto, e nem tugir nem mugir! Aquelas coisas querem-se na paz do Senhor...”(pp. 62-63)”.

JUNTANDO ESTILHAÇOS

Para concluir, não é preciso traduzir em linguagem denotativa esta longa transcrição do final do conto. Basta, apenas juntar o chumbo miúdo espalhado pela arma do caçador na mira do alvo incerto.

A natureza sempre foi o ponto de partida dos artistas, tendo alguns momentos históricos se caracterizado pela contemplação, elevada à condição de modelo. Mesmo as atitudes de isolamento, quando o artista abandona a realidade urbana, construtora da realidade social e humana, para se refugiar na natureza pitoresca, presentificam uma busca de consciência, ou pelo menos, conduzem a ele. Se os parâmetros e valores da cultura desembocam no *non-sense*, os homens precisam descobrir novos pontos cardeais.

Na fuga romântica à natureza estaria também presente o direcionamento para a transgressão, a possibilidade de descoberta de novas relações destinadas a modificar a realidade do conhecimento. É precisamente por isso que um Goethe, para citar apenas um exemplo máximo, irrecusável, conseguiu impor a sua arte como momento significativo do vôo do espírito pioneiro.

Por outro lado é do aproveitamento do mergulho na natureza empreendido pelos românticos que os realistas construíram os mais sólidos alicerces do movimento – ou que alguns românticos ergueram a consistência do seu invento.

Assim, a literatura moderna, mesmo quando plantada em meio às flores e verduras verbais do romantismo, não pode ser acusada, como faz uma certas critica desesperadamente “atual”, de saudosista ou romântica, ou anacrônica. É preciso ir além dos significantes, porque muitos autores que convidam o leitor a caminhos aparentemente fáceis conseguem ultrapassar o puro deslumbramento diante da natureza exuberante e empreender a viagem insondável.

Por fim, repito, leio o conto de Torga como metáfora da criação artística - onde cada teia da trama figura um elo estrutural da composição porque, entre outros caminhos, a trilha do caçador é ela mesma um processo de transgressão. Se o personagem se constitui enquanto *gauche*, anjo torto do poeta, sua sedutora solidão nos convida a compartilhar este espaço desabitado, elegendo-o varanda ou mirante do nosso espaço cotidiano. Com ele descobrimos que, além dos nossos olhos, ainda há o que mirar.

Bandeirante ou desbravador: as trilhas do caçador conduzem à clareira cósmica em meio à enredada floresta do trajeto humano.

NOTAS

(1) TORGA, Miguel, *Novos contos da montanha*. 7ª edição Coimbra (1977).

(2) Estas relações entre o contos e outras formas foram colocadas anteriormente num artigo que publicamos no Suplemento Literário do MINAS GERAIS, intitulado *Sobre o Conto e o Poema*, em 1980, tendo provocado uma série de depoimentos sobre o conto neste mesmo suplemento, quando voltamos a discutir a questão, respondendo às perguntas formuladas pelos editores.

(3) Cf. HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J.C. Net. São Paulo, Perspectiva, 1975.

(4) Lembramos o poema *Correspondências*, onde Charles Baudelaire diz que

"La nature est um temple où vivants
[pilires
Laissent parfois sortir de confuses
[paroles;
L'homme y passa à travers dês forêts
[de symboles
Qui l'observet avec des regards
[familiers".

(5) O problema da sedução e da criação artística chamou nossa atenção num trabalho apresentado ao Encontro de Literatura Portuguesa realizado em 1982 na Universidade Federal de Pernambuco, *O desatino e a lucidez da criação. Fernando Pessoa e a neurose como fonte poética*. Aí se partia da afirmativa do próprio Pessoa de que a histeria é à base do gênio lírico. Sublinhada a permanente tentativa de sedução por parte do poeta, tanto nos textos de criação quanto nos teóricos, lembramos que a sedução tem se mostrado através da pratica analítica uma constante nos quadros de histeria. O histérico seduz o interlocutor para que este entre no seu jogo. E o artista? A questão, no entanto, precisa ser aprofundada.

(6) Segundo Saussure, antes da língua emprestar a sua forma, constituído o *significado* do que é uma zona amorfa, onde o difuso paira: "Filósofos e lingüistas sempre concordaram em reconhecer que, sem o recurso dos signos, seriamos incapazes de distinguir duas de modo claro e constante. Tomando em si, o pensamento é uma nebulosa onde nada está necessariamente delimitado. Não existem idéias preestabelecidas, e nada é distinto antes do aparecimento da língua". SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo, Cultrix, 1972, p. 130

(7) A propósito, os poetas antigos compravam a composição de uma obra com uma viagem de navio. "'Compor' é 'fazer-se de vela'". Ver especialmente o item "Metaforismo" em CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura européia e idade media latina*. 2ª ed. Brasília. INL, 1979.

1984 – n. 901 – p. 10

EL REI CAMÕES EM VILA RICA

Danilo GOMES

Quem, numa certa época, estudou no colégio Arquidiocesano, de Ouro Preto, jamais deixará de associá-lo a *Os Lusíadas* nem de desvincular *Os lusíadas* do Padre Mendes.

Tive o privilegio e a sorte de ser aluno daquele humanista, tão zeloso da pureza do vernáculo que muita vez não se continha diante do estudante malandro, a quem passava memoráveis descomposturas, tomando se santa ira. Éramos nos anos de 1956 e 1957.

Ai de quem misturasse os tratamentos, não soubesse a perfeição os imperativos dos verbos, confundisse à prótese com epêntese ou sinalefa com metonímia! Fosse alguém esquecer o conceito de anacoluto! Empacasse alguém diante da definição de paragoge! Ou não tivesse os tropos todos na ponta da língua! Caía-lhe o padre José Pedro Mendes Barros, fero, trovejante, formidável, sobre o pêlo!

Infeliz de quem não realizasse, com êxito, uma das diárias correções de texto: estava mesmo sujeito a receber na cabeça dura o giz que o padre-mestre, de indústria, trazia sempre à mão.

O Padre Mendes era (será ainda?) o terror do 2º ano ginasial. Com ele não se brincava! O aluno ou aprendia ou se via no mato sem cachorro (palavra de que decorávamos todos os sinônimos, por fás ou nefas). Cada um, fulminante como sentença de morte:

- Seu Fulano, vá ao quarto!

Fulano ia, sem dúvida, mas amarelo, suando frio, de pernas bambas e olhar esgazeado, o coração sem governo. Um suplício.

O manual de tortura respondia pelo singelo nome de *Português Prático*, um tijolo com cara de Código Penal, fruto das altas sabenças do velho Marques da Cruz.

Juro, com a mão nos Evangelhos, que arrancar nota 7 numa prova era proeza digna de comemorar-se por dias seguidos. Ai de nós, contudo, não fosse o fecundo rigor do Padre Mendes! Os que passaram por suas aulas – e são legião – aprenderam coisas, a maioria terá amor à língua pátria e todos certamente se lembram dele com saudade.

Fora das aulas, a severidade do mestre transformava-se em ternura e amizade. Os estudantes lhe apreciavam os bate papos. No Pátio, rodeado de discípulos – e sempre a corrigir provas ou ler o Breviário -, não era o zeloso jardineiro da "última flor do Lácio" e sim o companheiro cordial e alegre. Até hoje será assim, estou certo. E assim sempre foi também entre seus alunos de inglês na Escola Técnica.

Mas o verdadeiro terror da rapaziada era o Camões que o Padre Mendes nos dava a analisar. O único olho do Poeta rutilava, cruel, sobre nós. Não resultava o suplício de arbítrio do mestre: fazia parte do programa, era a pedagogia da época.

O analisar sintaticamente os cantos camonianos transformou–se no grande cavalo–de–batalha de todos nós. Era empreitada de dar insônia. Matéria para angustiosos serões.

Os episódios da Epopéia perdiam seu sabor heróico para se transmudarem em instrumentos de tortura mental: o velho do Restelo, os Doze de Inglaterra, a linda morta Inês de Castro, o Adamastor terrífico, os segredos de Calecute, o concílio dos deuses no Olímpio – tudo se transfigurava em sujeitos, predicados, objetos diretos e indiretos, orações coordenadas sindéticas ou assindéticas, orações subordinadas de vários tipos, conetivos, complementos, adjuntos.

Empalideciam, desapareciam as galas e louçanias de estilo. A gramática afogava a arte naquele Mar Tenebroso onde se aventuram as frágeis caravelas do Capitão Vasco da Gama.

Cumpria procurar nas estâncias a ordem dos versos. Era aquela corvéia: pôr ordem na frase, uma frase onde o verbo estava encarapitado lá no alto, o complemento escondido lá embaixo, o conetivo foragido, o sujeito metido só Camões sabia em que maldito lugar. Que engenho e arte para embaralhar o sentido das oitivas!

Pôr isso, Glasdstone Chaves de Melo fala de um "respeitoso horror a Camões" entre os estudantes daqueles tempos, o que não impede Barbosa Lima Sobrinho de contrapontear que, mesmo assim, somos todos "súditos de El Rei Camões". No tempo de Raul Pompéia já era assim: a gramática estrangulando a poesia.

O fato é que o espírito de El Rei Camões perambulava naquela vila Rica da década de 50. As naus do Gama deslizavam pelos corredores do Arquidiocesano, mais que nas águas traiçoeiras mar-oceano, a caminho de Mombaça.

O Condestável Nun'Álvares Pereira brandia a espada sobre os parapeitos, enquanto nas salas pelejavam um Egas Moniz e um Dom Fuas e um "Pacheco fortíssimo e os temidos Almeidas" e Albuquerque terríbil e Castro forte.

Vênus velava pelos lusíadas na rota de Tanor de Bipur.

Nos telhados antigos do colégio e da igreja a brava gente lusa punha em fuga a mouraria para "além do claro Tejo deleitoso". Rompiam vivas no campo de Ourique, armado no vasto dormitório.

Ladeira acima, ali mesmo, no Alto das Cabeças, fortes vozes rompiam o silêncio da noite inconfidentes: "Real, real, / por Afonso, alto Rel de Portugal!"

E nós, os alunos, participando da aventura magnífica, em que se misturavam lusos, castelhanos, sarracenos de ímpias cimitarras, deuses do Olimpo, gentes da exótica Índia. Não com a espada em riste, como D. Paio Peres Corrêa a investir o mouro, mas com inseguras canetas, lutando contra a ordem indireta dos versos do guerreiro semicego que, na ensinança de Latino Coelho, "morreu miserável, deslembrado, tendo por salário a ingratidão, por túmulo uma campa sem epitáfio e sem memória."

Ah, fermoso Tejo meu! Fermosa filha minha! Terríbil livro nosso, de que padecemos a simpática análise, sem que nos sustentasse Baco com seu vinho nem nos confortassem as prestimosas Ninfas da Ilha dos Amores!

Para nós, pobres mortais ginasianos, sobram o peso das couraças reluzentes e o fio das espadas toledanas, e o fragor medonho dos elmos e dos guantes. Mais que as armas, entretanto, esmagaram-nos os conetivos e os objetos indiretos. O Samorim encarcerou-nos entre coordenadas sindéticas e assindéticas, por isso que o pudemos ver "os Reinos lá da Aurora" nem "a terra de Alcinde fertilíssima" nem a Dofar tão gabada e decantada, "insigne porque manda / o mais cheiroso incenso para as aras".

Empacamos no Cabo das Tormentas, entre Marte feroz e Adamastor em fúria...

Dos vinhos odoríferos de Falerno e da ambrosia que Jove tanto estima só tivemos — ai de nós! – vagas notícias. Catávamos sujeitos, caçávamos complementos, perseguíamos ariscos adjuntos...

Aprendemos Camões pelo avesso. Não por culpa do bom Padre Mendes — hoje Cônego —, que apenas cumpria com rara competência o programa oficial.

Mesmo assim — ou por isso mesmo —, *Os Lusíadas* se tornaram para mim um livro inesquecível.

Livre agora das tenazes da análise sintática, a obra então mal-assombrada está aqui ao meu lado restituída a sua luz inaugural. Agora, sim, posso sem peias e receios engajar-me, como auxiliar de calafate ou moço de convés, à tripulação da nau que leva o valoroso Capitão por mares nunca dantes navegados, nessa fantástica jornada e vassalos da Coroa Portuguesa.

1984 – n. 907 – p.10

UM CAMONISTA BRASILEIRO

Leodegário A. de AZEVEDO FILHO

O professor Emmanuel Pereira Filho integrava a equipe docente de Literatura Portuguesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), por convite nosso, entre outras atividades universitárias. Em janeiro de 1967, durante o primeiro *Simpósio de Língua Portuguesa*, realizado na citada Universidade, pela primeira vez apresentou em público a teoria do cânone mínimo da lírica de Camões, fruto de muitos anos de laboriosa pesquisa e de fecunda reflexão crítica. Poucos meses depois, inscrevia-se, também por incentivo nosso, em concurso público de provas e títulos para a Docência Livre, na mesma Universidade, com tese intitulada *Uma Forma Provençalesca na Lírica de Camões*, trabalho verdadeiramente modelar.

Um ano mais tarde, por vontade de Deus, cujos desígnios escapam à pobre compreensão humana, exatamente no dia 31 de janeiro de 1968, falecia. E os seus magníficos estudos sobre o cânone da lírica camoniana ficaram inconclusos ou fragmentados, além de inéditos.

Em 1972, coube-nos a iniciativa de reunir, no livro *Estudos de Crítica Textual*, quase toda a sua obra dispersa em jornais e revistas especializadas. Na *Apresentação* do volume, informávamos aos leitores que a Fundação Calouste Gulbenkian havia concedido ao seu Autor, em 1965, uma bolsa de estudos para pesquisa em arquivos e bibliotecas de Portugal, com direito a ir à Espanha e França, sobre a obra de Pêro de Magalhães de Gândavo e de Luís de Camões. Do primeiro publicou o livro *Tratado da Província do Brasil*, no próprio ano de 1965, pelo Instituto Nacional do Livro, com introdução, leitura crítica, notas paleográficas, comentários e índices de vocábulos. A outra parte da pesquisa deu origem ao livro, com *As Rimas de Camões*, editado postumamente, em 1974, com reprodução mecânica e lição diplomático-interpretativa do *Manuscrito Apenso* (MA) ao exemplar da edição de 1595 das *Rhythmas* de Luís de Camões (Cam. – 10 – P), que se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa. Por ser edição póstuma, o livro saiu com pequenos defeitos, a despeito do cuidado e do interesse de seus competentes editores.

Muitos anos antes disso, Emmanuel Pereira Filho já havia apresentado, exatamente em 1959, ao *IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, realizado em Salvador, Bahia, a comunicação intitulada *Um verso de Camões* e que deveria sair nos *Anais* daquele encontro, até hoje inéditos. Mais tarde, no *Correio da Manhã*, de 28-12-63, apareceria o artigo *No Quarto Centenário da Primeira Publicação de Camões*, em tudo revelando plena maturidade intelectual e notável conhecimento de Ecdótica, discípulo que havia sido de Sousa da Silveira e ele próprio professor em *Curso Superior de Crítica Textual* ministrado no Instituto Nacional do Livro. Por tudo isso, dele todos esperávamos, se a morte não o tivesse surpreendido tão cedo, a publicação de uma edição da lírica de Camões, que certamente seria a mais importante de todas as que já foram impressas até hoje.

Entre nós havia um compromisso firmemente estabelecido: ele continuaria os meus estudos sobre a lírica medieval galego-portuguesa, se alguma razão superior me impedisse de concluí-los, e eu deveria dar prosseguimento às suas pesquisas sobre a lírica de Camões, em hipótese contrária. Mas sabíamos da enorme responsabilidade desse acordo, de boa fé aceito, pois jamais poderíamos prever os acontecimentos do futuro. Na verdade, no íntimo, guardávamos a certeza humana, sempre falível, de que ele teria tempo suficiente para levar a termo a sua sonhada – longamente sonhada! – edição crítica da obra lírica de Camões, tarefa a que dedicou o melhor de sua vida.

Em face de tudo isso e por força do compromisso livremente assumido, após a publicação do livro *As Cantigas de Pero Meogo* (1ª ed. 1974; 2ª ed. 1981), mergulhamos fundamente no estudo da lírica de Camões, antes cuidando da publicação de dois livros de Emmanuel Pereira Filho, já aqui referidos: *Estudos de Crítica Textual* (1972) e *Uma Forma Provençalesca na Lírica de Camões* (1974). A essa altura, já lecionávamos também nos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a convite de Afrânio Coutinho e de Eduardo Portella, e lá desenvolvíamos a pesquisa, que até hoje nos ocupa, sobre a lírica de Camões. E de tudo isso demos notícia não apenas no pequeno volume *O Cânone Lírico de Camões*, publicado em 1976, mas também nos seguintes estudos: *A Lírica de Camões* e o *Problema dos Manuscritos*, estampado nos *Arquivos do Centro Cultural Português*, separata do vol. XIII, Paris, Fundação Calouste Gulbekan, 1978, *Os Sonetos de Camões*, também em 1978, na revista Hvmanitas, separata dos volumes XXIX-XXX, do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; e *O Verdadeiro Corpus da Lírica de Camões*, *Revista Brasileira de Língua e Literatura*, Ano II – nº 6, 4º trimestre de 1980, entre numerosos outros ensaios publicados no Brasil e no Exterior.

Não será preciso dizer que o pacto assumido com Emmanuel Pereira Filho, aos poucos, nos foi afastando das investigações que fazíamos no maravilhoso espaço da lírica medieval galego-portuguesa, resumindo-se elas praticamente na edição crítica de *As Cantigas de Pero Meogo*, há pouco citada, e no primeiro volume da nossa *História da Literatura Portuguesa*, intitulado *A Poesia dos trovadores Galego-Portugueses*, publicado em 1983, depois de muitos anos de espera. E isso porque a problemática textual da lírica de Camões nos envolveu totalmente, passando mesmo a consumir o nosso tempo integral de pesquisa, já tão limitado, no meio de um sem-número de aulas a que está sempre obrigado o professor brasileiro.

Diga-se ainda que, na *II Reunião Internacional de Camonistas*, realizada no Rio de Janeiro e Niterói, com a presença de especialistas do mundo inteiro, no ano 1973, sugerimos ao professor Maximiano de Carvalho e Silva que mandasse policopiar e distribuir aos presentes, como efetivamente se fez, a tese intitulada *Uma Forma Provençalesca na Lírica de Camões*, ainda não publicada. Na mesma oportunidade, coube-nos apresentar e discutir em plenário a teoria do cânone mínimo, por ele inicialmente formulada, sendo então honrada com intervenções do mais alto nível, partidas que foram de Hernâni Cidade, Roger Bismut, Américo da Costa Ramalho e Evanildo Bechara, entre outros. Aliás, vários especialistas estrangeiros presentes desconheciam, até então, os estudos de Emmanuel Pereira Filho, ecoam todos dialogamos sobre o assunto, sobretudo com Paul Teysser e Luciana Stegagno Picchio, dois estudiosos que tanto honraram a cultura portuguesa e a cultura brasileira no exterior. E não foi outro o nosso procedimento no *XV Congresso Internacional de lingüística e Filosofia Românicas*, realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1977, ao apresentarmos a comunicação *Dois Sonetos Atribuíveis a Camões*, partindo sempre que a discussão crítica do critério que nos deixou Emmanuel Pereira Filho. Por fim, não apenas no *II Congresso Nacional de Sócio e Etnolinguistica*, realizado em Niterói, em 1980, mas também na *III Reunião Internacional de Camonistas*, realizada em Coimbra, no final do mesmo ano de 1980, novamente voltamos ao assunto, debatendo em plenário com vários especialistas, entre os quais Américo da Costa Ramalho, Vítor Manuel de Aguiar e Silva e Aníbal Pinto de Castro.

Já tem quase 15 anos, portanto, a nossa pesquisa sobre a lírica de Camões, pois a rigor teve início em 1968, quando faleceu Emmanuel Pereira Filho. Aliás, neste mesmo ano, como Professor Visitante na Universidade de Colônia, da República Federal da Alemanha, ao lado do eminente romanista Joseph Piel, desenvolvemos *Seminário* em que o notável mestre alemão cuidou da poesia épica, ficando conosco a lírica de Camões. Em 1972, já agora como

Professor Catedrático Contratado da Universidade de Coimbra, fizemos várias conferências em Portugal sobre a matéria e mantivemos proveitosos diálogos com os professores A. J.da Costa Pimpão, M. Paiva Boléo, Américo da Costa Ramalho, Vitor Manuel de Aguiar e Silva e Aníbal Pinto de Castro.

Nem vamos citar aqui as numerosas palestras que realizamos, ao longo do ano de 1980, em homenagem ao quarto centenário da morte de Camões, a convite de Universidades Brasileiras e Estrangeiras. Mas será justo mencionar a extensa e intensa correspondência que vimos mantendo com vários estudiosos daqui e de várias partes do mundo, deles sempre colhendo boas lições, razão por que registramos aqui, como forma de agradecimento, os nomes de Arthur Lee-Francis Askins, Christopher Lund, Paul Teysser, Luciana Stegagno Picchio, Roger Bismut, J. do Prado Coelho, Guiseppe Tavani, Stephen Reckert, M. Rodrigues Lapa, Ana Hatherly, J. G. Herculano de Carvalho e Antônio Cirurgião. E agradecemos também, no Brasil, as boas sugestões que recebemos dos professores Antônio Houaiss, Sílvio Elia, Olmar Guterres da Silveira, A. J. Chediak, Evanildo Bechara, Segismundo Spina e Jairo Dias de Carvalho, entre outros colegas de magistério superior.

Em tudo, como procuramos mostrar, temos a satisfação de haver respeitado o compromisso assumido com Emmanuel Pereira Filho, antes do seu inesperado falecimento. E agora, que a imprensa Nacional de Lisboa/Casa da Moeda, duas entidades associadas, vão dar início à publicação, em seis volumes, da minha edição da *Lírica de Camões*, justo me parece render esta homenagem ao saudoso camonista brasileiro, que tão cedo nos deixou. Aliás, à sua memória, a obra será dedicada, em justo preito de admiração, em seis volumes, a saber: I – História Metodologia e Corpus; II – Sonetos; III – Odes e Canções; IV – Tercetos e Oitavas; V – Éclogas e Sextina; VI – Redondilhas. Em todos os volumes, após a discussão teórica da matéria, Camões à luz dos manuscritos quinhentistas, que são as únicas fontes remanescentes e dispersas em numerosos cancioneiros, já que não restou nenhum autógrafo do poeta. Como trabalho inteiramente inédito, pois até hoje as *Rimas de Camões* têm sido publicadas segundo os dois ramos altamente contaminados da tradição impressa, com ou sem citação de manuscritos, esperamos ter honrado, na medida das nossas possibilidades, o compromisso assumido com Emmanuel Pereira Filho – embora para isso tivéssemos de trabalhar durante quinze anos. Mas a alegria de ver a obra concluída, depois de tantas lutas e de tanto esforço, é altamente confortadora.

Afinal, a minha missão foi cumprida e o meu compromisso honrado.

1984 – n. 907 – p 10

O BRASIL E OS LUSÍADAS

José Augusto de CARVALHO

Apenas uma vez, em *Os Lus*. X, 63, Camões menciona o nome do Brasil, a penas uma vez, em X, 140, o poeta se refere à Terra de Santa Cruz. Em V, 14, há uma referência ao Cruzeiro do Sul e ao novo hemisfério. E só.

Embora reconhecendo (p. 61) a impossibilidade de haver em *Os Lusíadas* mais do que algumas passagens sobre o Brasil, pelo fato de Camões não ter tomado conhecimento, em tempo hábil, do que havia escrito a respeito da nova terra. Lacyr Schettino procura dar a ilusão de que vai mostrar a profundidade ou a argúcia com que o grande poeta tratou o Brasil na sua grande epopéia.

Num livro de 70 páginas numeradas, mas iniciado na p. 13, e com mais de vinte páginas em branco, Lacyr Schettino apenas exibe o seu malabarismo intelectual, a sua indiscutível inspiração poética, a sua pirotecnia verbal e a sua louvável devoção ao gênio de Luís de Camões. Mas não consegue, por insuficiência óbvia de dados, defender a tese que se propôs e que consta do título do seu trabalho: *Descobrindo o Brasil em Os Lusíadas* (*Síntese histórica do Brasil do século XVI*), apesar disso detentor do primeiro prêmio do Concurso "O Brasil em *Os Lusíadas*".

Causa espécie que a própria autora, duas vezes no livro (na p. 39, no texto, e na p. 41, em nota de rodapé), ponha em dúvida a intencionalidade da descoberta do Brasil – dúvida que nem de leves e pressupõe no poema! Até mesmo Rocha Pombo (historiador que figura na bibliografia da autora) afirma no seu livro *História do Brasil* (12. Ed., São Paulo, Melhoramentos, 1964): "Cabral propriamente não fez mais que um reconhecimento" (p. 24), isto é, Portugal sabia do Brasil antes de 1500 (e Colombo, segundo Rocha Pombo, na obra citada, p.17, "é filho da escola de Sagres"). A autora, aliás, citou corretamente, embora tenha explorado mal, os versos em que Camões mostra que os portugueses já desconfiavam da existência de nossa terra: "Deixando a mão esquerda, que à direita/Não há certeza doutra, mas suspeita". (*Os Luz*. V, 4) Na edição de *Os Lusíadas* de Ernani Cidade (autor de Lacyr Schettino também consultou), publicada pela Sá da Costa (2. Ed. ,Lisboa, 1956), há a seguinte nota de rodapé sobre esses dois versos: "O poeta alude às suspeitas que, por 1497, havia sobre a continuidade para o Sul do Continente Americano, descoberto em 1492 por Colombo". Apresentar, depois disso, alguma dúvida sobre a não-casualidade da descoberta do Brasil é ter o espírito polêmico ou ser ingênuo demais.

A autora procura justificar as possíveis omissões do poema (p. 52); tenta forçar interpretações, ao pretender descobrir o Brasil na fala do velho do Restelo, comparando a partida de Vasco da Gama com a de Cabral (p. 21-2); e enche páginas e mais páginas com assuntos periféricos, que nada têm a ver com os objetivos da obra ou com o título em si, como os capítulos "A riqueza da síntese camoniana" (p. 33) e "Como ler *Os Lusíadas*" (p.67). Por tudo isso, *Descobrindo o Brasil em Os Lusíadas* poderia ser, corrigindo-se o título e mudando-se os objetivos, uma coletânea de belas crônicas inspiradas em certas passagens do poema. Jamais um ensaio. Até mesmo a bibliografia se ressente de obras fundamentais de consulta para quem pretende escrever sobre *Os Lusíadas*. Uma dessas obras é o *Índice analítico do vocabulário de Os Lusíadas*, de A. G. Cunha, já em Segunda edição feita pela Presença, em convênio com o INL/MEC, em 1980 (a primeira edição, do MEC, em três volumes, é de 1966). Se tivesse tal livro em mãos, a autora não teria medo de enganar-se ao afirmar, na p. 33 da sua coletânea de crônicas, que o nome "Taprobana" aparece três vezes no poema.

De qualquer forma, se não é um belo livro de crônicas, é, com certeza, um livro de versos; se não os de Camões, citados aqui e ali, pelo menos os da autora, que abrem o volume à p.11 – “As caravelas de Cabral”. Um belo poema, sem dúvida, e, por isso mesmo, completamente distante do espírito científico que o leitor eventual esperaria encontrar.

1984 – n. 912 – p. 8

Tendências Da Poesia Portuguesa Pós-Presencista

Pedro Carlos L. FONSÊCA

Falar de poesia é tarefa de extremo envolvimento. A compreensão de sua dialética entre propriedade compositiva e referencialidade de informação junta-se a difícil necessidade da escolha de um método adequado de análise e crítica valorativa. Quando a intenção é panorâmica, como a nossa, corre-se o risco da fácil diacronia historicista, linear e causalística, com as idéias de progresso e retrocesso, perspectiva essa que pode cair no arbitrarismo e parcialidade, quando não no doutrinarismo. Se tivermos em conta que o próprio poético deve ser entendido como uma força vivencial esteticamente potencializada a caminho de uma comunicação dialeticamente temporal e atemporal, que se esgota informaticamente no seu ato presente de comunicação e ao mesmo tempo se projeta para o futuro, teremos uma idéia mais própria de como a verdadeira poesia é e não é histórica, pois o passado como assunto ou a poesia do passado está constantemente se presentificando e o presente se futurizando. Se esta idéia por si só justifica uma sincronia imanente, cremos ainda que só a diacronização do sincrônico permite uma visão transformativa da poesia de qualquer espaço. Assim, uma boa medida seria o estudo sincrônico, em que se estruturasse em blocos espácio-temporais as linhas de força dos diferentes períodos e manifestações poéticas, colocando-se em diacronia esses diferentes seguimentos, sempre que uma ruptura transformativa de valores nos autorizasse. Parece ser unânime ponto de vista crítica e histórica literárias que, a partir de 1940, a poesia em Portugal tem-se modificado expressivamente nos seus parâmetros a caminho da modernidade. É que este ano pode ser considerado como a morte histórico-oficial do Neo-Realismo. Assim, estamos diante do primeiro e amplo período sincrônico da poesia portuguesa, 40 anos que se estendem desde 1940 até a presente data. Dentro deste período, diacronicamente podemos traçar subépocas até os anos 70, quando a partir daí as perspectivas se embaralham, pois nesta altura, dentro dos limites da contemporaneidade, os horizontes indefinem-se, dada a impossibilidade de distanciamento crítico-temporal. Também, mesmo no espaço 40-70, a delimitação sincrônica torna-se difícil de ser diacronizada, visto que são freqüentes manifestações simultaneamente coexistentes de duas ou mais tendências, principalmente a partir dos anos 50. O que tentaremos a seguir será a sincronia das características dos diferentes blocos-poesia, relacionado-os temporalmente em sucessão, que só será causalística quando expressa nos próprios manifestos de poesia destes mesmos grupos; para depois esboçarmos os parâmetros gerais de toda a modernidade da poesia portuguesa, se aceitarmos incluir nesse termo inclusive as idéias de vanguarda e contemporaneidade. Oficializado, sob o ponto de vista estético-literário, debate-se em íntimas contradições, todas redundantes em torno do clássico problema fundo-forma. É necessário entender a dialética entre Arte e Cultura para que se tenha uma idéia mais clara da distonia literária do Neo-Realismo. Movimento mais interessado no modelo cultural, com enfoque especial nas suas subestruturas politíco-sócio-econômica, não é de se surpreender que, na sua fase polêmica de implantação, a persuasão ideológica, herdeira direta do movimento histórico, tenha atingido um alto nível de incidência. Tratava-se de transferir para o campo da literatura o humanismo social proveniente da ideologia do materialismo-dialético do marxismo, que no homem simples do povo, no proletariado, o centro dos motivos lírico-dramáticos das sociedades pós-guerras. E o foco destaque da poesia neo-realista veio dirigir-se, mais diretamente contra elitismo subjetivista e acadêmico, nacionalisticamente místico e abstrato do psicologismo da Geração da Presença; e mais remotamente contra toda uma literatura tradicional realista, herdeira da Geração de 1870, que aos olhos dos jovens neo-realistas apresentava-se como

produto de um socialismo burguês. Foi, porém, na poesia que o Neo-Realismo encontrou as maiores dificuldades na adequação dos termos do binômio estética x engajamento ideológico quando, superada a fase polêmica, escritores mais conscientes da função artística da literatura quiseram produzir uma espécie de lirismo social, fusão da estética das emoções do eu-poético com dramas coletivos de caráter eminentemente social. Resultado disso foi à manifestação de uma poesia que, de propositadas intenções realistas, passou a ser altamente idealista, pois outro não era o caráter lírico-emocional desta poesia quase romântica, baseada na idéia otimistamente utópica de contribuir para a construção de uma nova sociedade mais fraterna, mais humana, e não a reprodução simplesmente mimética ou simétrica da realidade existente. Assim, a um humanismo socialista proudhoniano, de caráter individualista e burguês que a Geração de 70 havia transmitido à Presença, que se sofisticara num psicologismo subjetivista, opõe-se agora um novo humanismo de raízes proletárias e marxistas, de caráter combativo e alistado. Ao socialismo abstrato da tradicional literatura realista, ao metafísico e mítico-nacional do Saudosismo e do Orpheu, e ao psicologismo e esteticismo da Presença, corresponderiam, no campo político, ressalvas certas inconformidades particulares, as intenções de um novo realismo, fruto de reações de um regime capitalista que teve em Portugal, por quase meio século, sua expressão peculiar numa espécie de ditadura fascista. É contra este esquema de fatos que o Neo-Realismo vai reagir, propondo a desalienação do homem. Entretanto, passada a sua primeira fase polêmica de implantação, onde a preocupação ideológica-programática era maior, começam a surgir os primeiros saldos positivos de uma poesia neo-realista também preocupada com os valores estéticos da arte. E o portador desta idéia foi o escritor Mario Dionísio, que num poema como *Poema da Mulher Nova*, pretendia realizar uma fusão do eu-individual com o eu-social. Daí por diante, haverá como que uma conjugação do lirismo da Presença com o sentimento do coletivo, qualificando o que poderíamos chamar de lirismo social. E, não raras vezes, vemos poetas neo-realistas manifestarem em suas poesias fortes repercussões da estética presencialista. É o que acontece, por exemplo, com Fernando Namora em seu primeiro livro de poesias (*Relevo*, 1937). Em 1939, Antonio Ramos de Almeida surge com *Sinal de Alarme*, no mesmo tom. Talvez o grande equívoco do Neo-Realismo tenha sido a sua impropriedade de forma de expressão, pois pretendendo um fundo conteudístico novo, continuaram os seus representantes a escrever numa forma tradicional de uma literatura à qual pretendiam se opor. Com efeito, só mais tarde com a vanguarda surrealista é que de fato a tradição do lirismo discursivo venacular, tão secularmente arraigado na índole portuguesa, começa a sofrer transformações mais propositadas e radicais, em busca de novas formas de expressão para o próprio poético, mais coetâneas com o ritmo dos tempos. Mas até então, a poesia portuguesa teria que tributar, por algum tempo mais, seus deveres de irradiação do Neo-Realismo. Em 1940 surge o primeiro esforço coletivo do novo movimento, com a fundação do Mondengo do *Novo Cancioneiro*, coleção de livros de poesia, com publicação de 1940 a 1944. Profundamente interessado na renovação dos ideais poéticos é, entretanto, eclético o caráter estético-ideológico deste novo movimento. Fernando Namora, Mario Dionísio, João Cochofel, Manuel da Fonseca e Carlos de Oliveira, para citarmos as cinco figuras mais representativas do grupo, são representantes do crepuscular lirismo social, divididos entre os íntimos apelos de uma voz lírico-pessoal e as aspirações de uma estética do social. Depois da publicação do último volume do *Novo Cancioneiro* (1944), o Neo-Realismo se radicaliza em posições mais militantes, como a de José Gomes Ferreira, na sua poesia após 1931. Radicalização e disseminação foram as últimas tendências do Neo-Realismo que, por volta de 1950, não mais apresentava entre as suas hostes figuras de genuína expressão poética. Contemporâneas do *Novo Cancioneiro* foram, em Lisboa, os *Cadernos de Poesia*. Propositadamente eclético na sua primeira fase (1940 – 1942), propunham esses *Cadernos* a divulgação democrática de toda a poesia portuguesa, desde o Orpheu até a época, querendo superar antinomias e, sobretudo, o radicalismo político

localista do Neo-Realismo. Dentro de um amplo esquema de ecletismo cultural, a poesia tende novamente para uma ambigüidade de concepção, fato que veio despertar uma nova reação, agora a da segunda fase dos *Cadernos* (1951 – 1952), propondo uma visão integradora do homem no seu tempo, superando o metafisicismo e o agnosticismo dos primeiros *Cadernos*. Ainda numa terceira fase, os *Cadernos de Poesia* não se distinguiriam especialmente por nada de novo, a não ser a presença originalíssima de Jorge de Sena. É que por volta de 1957, as letras portuguesas eram palco de um novo movimento, significativamente influente pelo seu espírito de vanguarda, que revolucionara, desde 1924, os meios intelectuais europeus – o Surrealismo. É extremamente controversa a presença surrealista em Portugal, cuja história interna das constantes dissenções e manifestos ainda está por fazer. Antônio da Costa Pinto, Alexandre O'Neil e Mário Cesariny de Vasconcelos são figuras de remarque deste novo movimento que, dispersivo por índole e nascimento, tendencioso e altamente polemizante, finaliza em 1953 a sua fase agremiada. Embora constantemente combatido pelo seu caráter europeizante e dispersor, são todavia significativos os seus efeitos na novíssima poesia portuguesa, principalmente em termos de linguagem. Transformando inquietantemente o código do lirismo tradicional, a entidade sagrada do velho bardo lusitano, o Surrealismo abriria novas perspectivas na lingüística poética, eliminando para sempre o discursivismo retórico do passado, abrindo amplos horizontes para a fase experimentalista da poesia atual. Depois da aventura surrealista, surge no cenário poético de Portugal, concomitantemente com a Segunda fase dos *Cadernos de Poesia*, uma verdadeira inflação de revistas de caráter mais ou menos passageiro que, sociologicamente, em termos de política editorial, reflete muito bem a temporária queda do livro e a apresentação de novos valores poéticos. Dentre elas destacam-se *Távola Redonda* (1950-1954) e *Árvore* (1951-1953), caracterizando-se a primeira por uma tendência lírico-nacionalista tradicional e, a Segunda, por uma concepção heterodoxa da cultura atuante. De maneira geral, ambas as revistas manifestaram uma tendência de integração ativa na cultura européia, numa atitude muito próxima dos primeiros *Cadernos*. Depois dessa verdadeira avalanche de revistas, surge o *Grupo Poesia-61*, com a apresentação de uma problemática totalmente diferente da das décadas anteriores, mas trazendo, não raras vezes, influências remanescentes da *Árvore* de uma atitude pós-surrealista heterodoxa. Sem ser, entretanto, uma continuação do Surrealismo, o *Grupo Poesia-61*, aproveitando as experiências lingüísticas daquele movimento (desarticulação imagístico-lingüística, atomização da percepção), parte agora para uma reestruturação do mundo, através da descoberta e restruturação da própria arte poética. Assim, à força destrutiva e desagregadora do Surrealismo, o *Grupo Poesia-61* opõe uma metodologia construtivista. Este interesse pela poesia como fatura de um texto, já em 1956-1957, havia determinado um tipo especial de experimento do código poético. A experiência pós-surrealista e o interesse pela inovação pluri-lingüística-significativa haviam determinado um tipo especial de barroco estrutural em que o texto se apresentava como uma estrutura de composição em aberto, reestruturavél polivalentemente em todos os seus níveis, numa espécie de ludismo informativo. Tal experimentalismo, orientando o seu campo de pesquisa para um outro nível do texto poético, irá mais tarde definir suas especificações, ora tomando em conta uma experimentalização no nível morfológico-sintático. É esta Segunda tendência que irá dar expressão à *Poesia Experimental 1* (em 1961) e *Poesia Experimental 2* (em 1964), cuja síntese verbivocovisual ultrapassa os propósitos da Poesia Concreta ideogramática, que havia ficado apenas na dimensão visiográfica do texto. Este experimentalismo trazia no seu bojo as mais modernas ressonâncias das conquistas da lingüística estrutural e, mais recentemente, das descobertas cibernéticas e estudos semióticos das modernas teorias de informação e comunicação. Em 1968, reagindo contra essa possível alienação e iniciatismo científico da poesia experimental, surge uma nova manifestação de poesia engajada, que encontrou no baladismo e na canção de protesto sua maior expressão.

Um possível e modificado reflexo do Neo-Realismo. Mas o que resultou dessa iniciativa foi que o seu panfletarismo e espírito de propaganda anularam quaisquer promessas de um esforço realmente poético-criativo. Ainda, em 1970, aprece em Portugal uma nova sucursal do Surrealismo, o chamado *Surrealismo-Abjeccionismo*, de abertas intenções político-sociais, mas de bom nível poético. Entre os poetas, mais recentemente revelados, aparece um grupo de realistas que levam a poesia experimental, fenomenologicamente, às mais arrojadas inovações e intenções. Após essa diagramação diacrônica, talvez possível, dos vários momentos desses 80 anos de poesia portuguesa, com o risco da simplificação, poder-se-ia esquematizar nas seguintes linhas de força: Neo-Realismo, Surrealismo, "proprismo" poético contraditório e experimentalismo polivalente; sendo a dinâmica constante de todo o pensamento poético desse período a representação conflitiva-dialética entre os elementos conteúdisticos e os elementos formais ou textuais do poema. Percebe-se que, após uma exaurição ou aproveitamento limitativo do conteúdo poético servido à várias causas para-literárias (Neo-Realismo, Novo Cancioneiro, Cadernos de Poesia), passa-se a uma preocupação e interesse pela prática estrutural e/ou textual do próprio material poético, que, começada com as experiências surrealistas, vai até uma posição consciente de experimentalismo radical. Em outras palavras, a poética passa, no decorrer desses 80 anos de exercício, de uma atitude e compreensão do que dizer para o *como dizer*. Se ainda quiséssemos enriquecer a diacronia, antes relacionada à sucesividade caracterizada dos diversos momentos da manifestação poética em Portugal, com a referencialidade histórico-politico-social, teríamos: o período das Guerras (ou entre-Guerras 18-39), a formação dos regimes comunistas e a ditadura fascista em Portugal obrigaram à revalorização dos conceitos de sistema e homem sócio-politico, refletindo na arte literária um novo-humanismo defendido pelo Neo-Realismo e sua erradicação nos diversos grupos a ele filiados. Por outro lado, esta superposição do código infra-estrutural sócio-econômico obrigou-se a uma repensada do específico código estético, surgindo o difuso movimento das revistas, ora a tentar restaurar a poesia valor-em-si, ora a culturalizá-la internacionalmente, ora a torná-la eclética. A crescente semiologização da sociedade, devido aos progressos da ciência da Cibernética, ofereceu métodos e sugestões à linguagem artística, aumentando as possibilidades do seu dizer textual, obrigando a arte, e particularmente a poesia, a reestruturar os seus valores comunicativos em compasso com a sociedade mecanizada e automatizada. É quando surge o experimentalismo polivalente. Interessante é notar que a passagem do "proprismo" poético, isto é, do que a poesia passa a ser em si mesma, da geração de 50 para o experimentalismo da geração de 60-70, não se verificou sem preparações. A influência mais remota, por assim dizer, foi a do Surrealismo que, revolucionando as possibilidades do código poético (escrita automática etc), deu origem a uma espécie nova de barroco ou neo-barroquismo de código aberto pluri-significativo que, após a fase concretista (experimentalismo do código vísio-ideogramático), deu origem a um experimentalismo mais abrangente, envolvendo agora, além do aspecto visual do código estético, o seu aspecto fonético, morfológico, sintático e, por vezes, semântico (ideológico, conceitual) ou não, isto é, apenas textual em si mesmo, como dimensão e sensaroriedade apenas. Mas, de uma maneira geral, as mais recentes posições experimentais, a de 61, 64 e 66, operam um fenômeno extremamente novo na concepção poética de todos os tempos em Portugal: a passagem do código poético como símbolo, isto é, significado conteudístico (quer ideologicamente referenciado como reação positivada ao real (Neo-Realismo), quer por isenção referencial, de implícita subversão não-positivada ao real (Surrealismo), para o código poético como signo, isto é, o significante em si mesmo, valorizado como elemento natural lingüístico-comunicativo. Em outras palavras, o que se verificou foi uma passagem do retórico-discursivo, pré-ideológico, monovalente e temporal, para o discurso propriamente dito, ou seja, o código em si, como instrumental de comunicação. É Roman Jakobson, um dos mais recentes teóricos da função poética da linguagem, quem sugere a poesia da textualidade,

ao dizer que a função poética consiste em projetar o principio da equivalência do eixo da combinação sobre o eixo da seleção, ou seja, sobre o processo de seleção das possibilidades de linguagem, combinar criativa e transitivamente, segundo uma especial dinâmica criadora plurivalente (a inspiração), o próprio código poético, que passa a ser a própria mensagem da poesia. Assim, o poeta expressaria, imanentemente, a sua visão inspirada de perceber figurativamente as mensagens intrínsecas do mundo e do universo. Aliás, precisou-se de longos milênios de experiência para que a dialética entre História e Arte, hoje, pudesse entender que Platão pode ser lido não só filosoficamente, mas também ser lido lingüístico-informaticamente. Pois o que é mais belo, idealmente belo e essencial, do que a transcendência virtual que se realiza quando um texto poético é a verdade, essência e propriedade de si próprio? Não estaria o mundo ideal de Platão aqui mesmo, entre os poetas conscientes do poder do texto criador de beleza e essência que de si e para si nasce?

N.A – *Por se tratar de assunto e conceitos de natureza especificamente histórica e teórica, de consenso mais ou menos aceito, omitiu-se o autor deste artigo em citar fontes, tomando-se empréstimo termos e expressões frasais (como por exemplo de Gaspar Simões e Melo e Castro) que, todavia, não foram textualmente marcadas em transição apropriada. Licita-se, portanto, a quem sua autoria reivindicar.*

1984 – n. 917 – p.8

O NEO-REALISMO PORTUGUÊS:
POR UMA " TEORIA DAS PRIVAÇÕES"

Pedro Carlos L. FONSÊCA

Historicamente, a teoria neo-realista portuguesa começou a manifestar-se no final dos anos 30, através dos jornais *O Diabo* e *Sol Nascente*. Apresentou-se, no plano ideológico, como uma violenta reação contra o "socialismo utópico" da Geração de 70 (de certa maneira valorizada pela conivência dos presencistas), fruto de uma filosofia socialista-capitalista, ainda herdeira das revoluções burguesas.

Em contrapartida, esse novo realismo adere-se à filosofia marxista, com um enfoque político nas razões e causas sócio-econômicas do proletariado. (1)

É assunto polêmico, entre os teóricos do movimento, a sua divisão em fases que venham, mais ou menos, cronologicamente corresponder aos períodos de suas variações temáticas e/ou tendências estéticas. Contudo,

Tem-se aceitado, com mais ou menos dogmatismo que, a certa altura, por volta do fim da década de 40 ou princípios da década de 50, ou mesmo em 1950 (exatamente), surgiu uma nova fase dentro do Neo-Realismo do nosso país, fase essa em que novos valores se revelaram, alheios ao furor polêmico ou ao propósito doutrinário dos últimos anos de 30, em que, com boas razões, se pode considerar fixado o surto do movimento. (2)

No plano puramente estético, essa nova teoria neo-realista apresentou-se contra o esteticismo retórico e "doentemente" subjetivista da "arte pela arte" do movimento da Presença. (3)

Se isto é válido, situa-se, portanto, uma primeira fase ou fase inicial só movimento entre 1936 e 1950; sendo caracterizada sobretudo por uma intenção de intervenção no pensamento e estrutura histórica e social imediata. Assim, em 1936, Alves Redol, ponta-de-lança e um dos mais importantes romancistas do Neo-Realismo, lança a polêmica contra a revista Presença e a chamada "arte pela arte" dos presencistas, numa conferência na Associação da Construção Civil em Vila Franca de Xira, sob o título "Arte". (4) A identificação ideológica desta posição teórica e polêmica de Alves Redol é, depois, proposta pelo autor no prefácio do seu livro *Gaibéus*, na sua edição de 1974: "Este romance não pretende ficar na literatura como obra-de-arte. Quer ser, antes de tudo, um documento humano fixado no Ribatejo." (5) (aliás, prefácio este, que nada mais é do que uma reimpressão do prefácio à edição de 1940).

Mando Martins, num artigo intitulado *Literatura Humana*, publicado no número 4 de *Sol Nascente* (15 de março de 1937), discorre sobre o alcance desse novo humanismo social a se tornar no expediente estático do nascente movimento vis-à-vis o problema da *mímesis* artística. Diz o articulista: "Toda a arte é uma deformação subjectiva da realidade – a literatura é um processo de deformação". (6)

Todavia, esse posicionamento teórico tende a uma sistematização de maneira mais completa por Mário Dionísio, o qual pretende fazer-se ver no Neo-Realismo uma tendência mais propriamente de criação artística nova e não simplesmente um reflexo de uma ideologia política: "os neo-realistas repetem vivamente a lenda do seu desinteresse pelos assuntos estéticos". (7)

Em suma, as origens ideológico-estéticas do Neo-Realismo são as que podemos apontar a seguir. A par da ideologia marxista, uma certa tentação. "científica", ou pelo menos, de pensamento científico – crivo por que se vazou, de uma forma ou de outra, toda a produção

literária européia da Segunda metade do século XX, no que diz respeito à novelística. Tal "cientificismo" alinhava-se em primeiro plano com a rígida consciência da função social do romancista, sendo exemplos, evidentemente, o naturalismo de Zola e o realismo de Flaubert.

Em Portugal, como se sabe, essa tentação "científica" marcou alguns autores menores e mesmo um grande escritor como Eça, o Eça de O Crime do Padre Amaro e de Primo Basílio.

Nas proposições teóricas do Neo-realismo inicial, essa mesma tentação "científica" (ressalvadas certas diferenças de atitudes), de caráter sociológico, que marcou o princípio da Geração de 70, tende a manifestar-se em consonância com a negação da "arte pela arte" e com a condenação do "que há de mau na sociedade," epigonizando esses pareceres do próprio Eça de Queiroz na Conferência do Cassino, em 1871. (8)

Ponto de adiantamento, nesse particular, da teoria neo-realista com relação ao realismo socialista da Geração de 70 (em que um Eça fora já influenciado pelas teorias sociais de Proudhon e pelas teorias literárias de Zola) foi a influência que o novo realismo, nos anos 40, recebeu diretamente das teorias de Marx e das obras de escritores que haviam renovado os moldes naturalistas. Contribuições da Itália aos quadros do Neo-Realismo foram as de Ignácio Silone com *Fontamara* (1930). Moravia ou Elio Vittorini. No Brasil, Jorge Amado, Graciliano Ramos ou Lins do Rego; nos Estados Unidos, Steinbeck ou Caldwell. O acréscimo de um outro nome das letras portuguesas, quase um precursor (estava muito para lá das teorias), o de Ferreira de Castro, deve-se fazer notar. O autor de *A Selva* exprime, já em 1930, o essencial das preocupações sociais dos neo-realistas.

Já no âmbito específico das intenções desses escritores portugueses, o prefácio de Alves Redol à 5ª edição do seu romance *Fanga* resume o que o considerado iniciador do movimento em Portugal entende o que estava a ser a teoria neo-realista:

> *Exijo para mim a saudável simplicidade de denunciar as necessidades primárias do homem português, alienado pela servidão, pela suspeita e pelo medo, sem que me perturbem os rótulos que cada qual deseja emprestar-me. As verdades profundas e urgentes são muito lineares em certas épocas.* (9)

O prefácio-depoimento de Alves Redol é, por si só, nos termos da sua enunciação, um verdadeiro manifesto do movimento. Uma rápida revisão dos seus termos alista a passagem em um verdadeiro conteúdo programático, a completar-se com o desenvolvimento das problemáticas apresentadas nas obras até então surgidas e já motivadas naquelas a seguir.

Nota-se no texto acima a presença de expressões idéias-chave, como: denunciar, alienado, verdades profundas muito lineares em certas épocas. A proposição denunciar encerra no bojo do seu significado vis-à-vis as intenções neo-realistas, por um lado, a preocupação deponente de acusação e intervenção política, e, por outro lado, o conteúdo ideológica dessa intervenção. *Alienado* é o termo-efeito da situação que a denúncia propõe contravencionar. Esse termo, pedra-de-toque da ideologia política marxista, conota toda uma problemática sócio-econômica e política da agressão do mando das estruturas sociais dos regimes políticos de exploração, dos quais o capitalismo burguês seria a expressão, mais historicamente fiel, do tempo contra o qual insurgem-se os neo-realistas. Além da faceta politizante do movimento, o Neo-Realismo (e talvez aqui resida o seu valor dialético ético-estético), através da fórmula panfletária de Alves Redol, também se preocuparia, ao lado das conjunturas sociais, com as *verdades profundas* e *urgentes* do homem, a partir da situação portuguesa. Tais valores, *linearizados* em certas épocas epitomizariam a tendência universalista do movimento, que poderia, assim sendo, ser designada também como um novo humanismo. A estética da *saudável simplicidade de denunciar* colocaria, dentro do específico âmbito da forma de composição literária, os propósitos de uma obra neo-realista desprovida da falsa retórica alienante e burguesa (ou alienante porque burguesa) na forma de enfocar os temas. Sabe-se, entretanto, que o tendão-de-Aquiles do Neo-Realismo foi, apesar dos

esforços, uma certa inadequação entre forma e conteúdo: não raro os neo-realistas, excessivamente e entusiasticamente (euforia da ideologia marxista) preocupados com as renovações conteudísticas e temáticas, desaperceberam-se da forma, apresentando ainda nas suas obras inovadoras a retórica tradicional herdeira dos moldes burgueses da literatura de bom gosto, de longa tradição desde o Romantismo. Portugal ainda teria que esperar algumas décadas pela tão desejada, e às vezes tão consciente, renovação da linguagem literária.

Resumindo-se, como se fez Alexandre Pinheiro Torres, a novelística portuguesa neo-realista, nos seus princípios, pode caracterizar-se da seguinte maneira, esquematizando-se:

- à análise pragmática das situações, temas e personagens corresponderia a intenção (por vezes não tão consciente) de uma reestruturação lingüística: descritivismo e documentação (frase encurtada, oralidade-popularidade-do estilo, desadjetivação e substantivação da realidade a ser imediatamente experimentada;
- romance de situação, que tende a eclipsar a individualidade (psicologia) da personagem, que se reduz a "tipos" sociais coletivos;
- conteúdo enraizado, por vezes, em um vago humanismo marxista, daí o "lirismo" utópico da situação. A grande falácia do Neo-Realismo, nesse aspecto, foi a tentativa de uma visão utópico-epopéica, a qual é uma forma superior de exprimir em literatura a visão do futuro, através da alegorização da história em seu conjunto;
- ao imediatismo do coletivo na ação histórica decorre no Neo-Realismo a sua função anti-individualista, mítica e antidecadente, em suma, antiburguesa, propondo a desalienação não só da obra literária em si, mas também do próprio escritor.

Por isso tudo, a visão crítica do Neo-Realismo inicial apresenta limitações bem evidentes, como exemplarmente tocou no ponto Eduardo Lourenço:

> *O contentamento espiritual fácil e o empirismo social sem transcendência (e sem autêntica dialética) foram o pão-nosso-de-cada-dia do Neo-Realismo Português, salvo aqui e ali por um lirismo indomável ou o acaso de um temperamento.* (10)

Se, nos anos 50 e 60, uma Segunda fase se seguiu, a do chamado "realismo dialético" ou "contraditório" ou ainda "crítico" como atesta o caso de um Fernando Namora com O *Homem Disfarçado* (1957), *Cidade Solitária* (1959) ou *Domingo à Tarde* (1961), os princípios ideológicos mantêm-se, embora a preocupação intervencionista se atenue, exprimindo-se em termos mais ambíguos, inclusive na medida em que se pretende dar uma dimensão psicológica mais ampla à personagem principal, através de um certo clima existencial, como é o caso precisamente de Fernando Namora.

Entretanto, por volta dos anos 50, outras teorias se esboçam, dentre as quais, em 1948 e 1949, como reação ao Neo-Realismo, dando origem à corrente surrealista e às tendências mais modernas da Literatura portuguesa contemporânea: Existencialismo, "Noveau Roman" e Estruturalismo. Neo-Realismo português impõe, contudo com alguns autores de base, a constituírem "escola": Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes, Manuel da Fonseca, Mário Donísio, Fernando Namora, Carlos de Oliveira.

A sociologia do Neo-Realismo, na história do processo interno das suas intenções, acusa o desenvolvimento de uma teoria que figurativamente, chamamos de "teoria das privações". De todos os propósitos da teoria neo-realista na sua fase inicial, aquele que nos parece basilar e fundamental, dada a ideologia que a informa, é, conforme diz Alves Redol, o arauto do movimento, "denunciar as necessidades primárias do homem português", por outras palavras, as "privações" a que esse homem está sujeito no seu momento histórico, porque "alienado pela servidão, pela suspeita e pelo medo". O mundo social do Neo-Realismo apresenta-se, por isso mesmo, como um mundo degradado, em que as relações sociais deixaram de se efetivar naturalmente, isto é, no nível humano, para serem regidas não pelos valores do "ser", mas sim do "possuir". Assim, essas relações se baseiam numa única

estrutura social possível: a de patrão-empregado, proprietário-proletário ou, de maneira geral, rico-pobre.

Lucien Goldman, no seu ensaio *Introdução aos Problemas de uma Sociologia do Romance*, esboça uma teoria sociológica desse gênero moderno da ficção, ao tratá-lo analogicamente aproximado da estrutura de regimes sociais dominados pelo interesse em uma economia material que se funda nos valores da posse capitalista. Embora a teoria de Goldmann se refina expressamente aos casos de uma "sociedade industrializada nascida da produção para o mercado", ao dizer que a "forma romanesca parece ser a transposição para o plano literário da vida quotidiana" (11) nesses tipos de sociedade; cremos, todavia, que a mesma propriedade desses pontos de vista se aplica ao caso social do romance neo-realista, pelo menos em sua fase inicial.

O citado crítico marxista francês entra em considerações aproximativas entre os tipos de sociedade primitiva e de sociedade moderna. Explicitando a sua teoria, lembra que toda a vida social é regida pela relação dos homens com os bens e, conseqüentemente, dos homens com os outros homens. A relação natural dos homens com os bens será orientada pelo "valor de uso", quando a produção está conscientemente dirigida para o consumo futuro, sob um critério de utilidade e necessidade. Ao contrário, o que caracteriza a produção para o mercado na sociedade industrial é, justamente, o desaparecimento dessa relação natural da consciência dos homens, instaurando-se então o primado do "valor de troca". Recorrendo-se literalmente ao texto de Goldman:

> *Nas outras formas de sociedade, quando um homem tinha necessidade de vestuário ou casa, devia ele próprio fabricá-los ou encomendá-los e que devia ou podia fornecer estas coisas, quer em virtude de certas regras tradicionais, quer por razões de autoridade, de amizade etc..., quer ainda em contrapartida de certas prestações de serviço. Atualmente para obter vestuário ou casa, é preciso encontrar o dinheiro necessário à sua aquisição. O produtor de roupas ou casas é indiferente ao valor de uso dos objetos que produz. A seus olhos, tais objetos não passam de um mal necessário para obter a única coisa que lhe interessa, um valor de troca suficiente para assegurar a rentabilidade da sua empresa. Na vida econômica, que constitui a parte mais importante da vida social moderna, toda relação autêntica com o aspecto qualitativo dos objetos tende a desaparecer, tanto das relações entre os homens e as relações inter-humanas, para dar lugar a uma relação mediatizada e degrada: a relação com os valores de troca puramente qualitativos.* (12)

Se insistimos nesses aspectos teóricos é para salientarmos a sua enorme aplicabilidade, não só para o caso do romance moderno em geral, mas em particular, para o caso do romance neo-realista de que ocupamos.

É sabido que nesse tipo de romance, cujo protótipo inicial pode ser marcado com o "depoimento" de *Gaibéus*, o que se pretende frisar é um tipo de relacionamento social cujo elemento de relacionamento entre os indivíduos (personagens), ou melhor, entre as classes sociais, reside em valores puramente econômicos, materiais, portanto. Essa estrutura de relacionamento é do trabalho coletivo para a produção de bens de usufruto não-coletivo, mas sim para um "indivíduo" (geralmente chamado de "patrão") colocado em uma posição superior de mando. Nessa relação de "mando" o elemento de suporte e resistência é a propriedade privada. Como se vê, trata-se de um mercado de trabalho onde a produção é alheia aos próprios trabalhadores que a produzem. Na extensão desse raciocínio, e ainda seguindo as formulações de Goldmann, evidencia-se a crise de toda a escala de contactos transindividuais, que tendem a desaparecer na sociedade moderna, pois o que ocorre na ordem econômica atinge as demais esferas da vida humana. Na sociedade moderna produtora para o mercado, o indivíduo desanima de perseguir os valores qualitativos e passa a perseguir os

"valores de troca". Nessa empresa (agora em relação homológica com a literatura) vemos o homem do romance moderno ser apresentado na "história de uma busca; de uma esperança que se frustra necessariamente." (13) Daí, finalmente, a definição de romance que Lucien Goldmann nos dá:

> *O romance é a história de uma investigação degradada, pesquisa de valores autênticos num mundo também degradado, mas em nível diversamente adiantado e de modo diferente*. (14)

Se aproximarmos essa definição com o que Alves Redol diz no prefácio à 5ª edição de *Fanga* (referido anteriormente), temos nas palavras do romancista neo-realista português a medida exata do que Goldmann entende por "mundo degradado" e por "pesquisa de valores autênticos" ao tratar da teoria do romance moderno.

Como se vê, o romance neo-realista (na esteira de Alves Redol e dos seus seguidores), nada mais é do que o enfoque de uma "teoria das privações" do homem português dos anos 40. Denunciar essas "privações", em atitudes e concepções revolucionárias, constitui a base dessa ideologia estático-literária de condenação da degradação do homem, condenação essa vazada nas tendências que informam o pensamento marxista e "populista". O mundo social dos romances neo-realistas orientados por essa proposta é o mundo dos "privados" (isto é, dos que sofrem privações), desde uma acepção econômica e social (ortodoxamente falando), até as mais variadas conseqüências que esse tipo de carência pode produzir na vida do homem.

Notas

(1) Alexandre Pinheiro Torres, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase* (Lisboa: Livraria Bertrand, 1977), pp.20-32.

(2) Ibid.,p.10

(3) Pinheiro Torres, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*, pp.45-58

(4) Pinheiro Torres, *O Neo-Realismo Literário Português* (Lisboa: Moraes Editores, 1977), p.17.

(5) Alves Redol, *Gaibéus* (Lisboa: Publicações Europa-América, 1974), p.6.

(6) Pinheiro Torres, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*, p.17.

(7) Mário Dionísio, "Que é o Neo-Realismo", *O Primeiro de Janeiro*, Ano 77, nº 2 (3 de janeiro de 1945), p.3.

(8) João Gaspar Simões, *Eça de Queiroz: A obra e o Homem* (Lisboa: Editora Arcádia Ltda., 1961), pp.155-156.

(9) Redol, *Fanga* (Lisboa: Editora inquérito, s/d), p.8.

(10) Eduardo Lourenço, "Cultura e Arte", *O Comércio do Porto* (26 de julho e 1960), in Pinheiro Torres, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*, p.15.

(11) Lucien Goldmann, "Introdução aos Problemas de uma Sociologia do Romance", in *Sociologia do Romance* (Rio de Janeiro: Paz e Terra Editora, 1967), p.17.

(12) *Ibid.*

(13) Goldmann, *Dialética e Cultura* (Rio de Janeiro: Paz e Terra Editora, 1967), p.137.

(14) Goldmann, "Introdução aos Problemas de uma Sociologia do Romance", p.6.

1984 – n. 924 – p. 02

AS PERSONAS DE PESSOA

Roberto REIS

Um livro sobre Fernando Pessoa nunca é "mais um livro sobre Fernando Pessoa": porque o *poetodrama* vivido pelos poetas em que se desdobrou a pessoa de Pessoa é o vivido por todos nós. Na poesia maior do poeta português todos nós, homens contemporâneos, ocidentais, revivermos nossa "hora turva". E nunca será demais revistá-la.

Não bastasse esta constatação, os quatro ensaios de Leyla Perrone-Moisés enfeixados em Fernando Pessoa – *aquém do eu, além do outro*. (Ed. Martins Fontes, 1982) trazem sugestivos aportes à compreensão da obra poética de Pessoa/Reis/Campos/Caeiro. A ensaísta não desmembra o ortônimo dos heterônimos, percorrendo a trajetória deste ser em busca de sua identidade através das distintas personas em que se multifacetou o poeta, tratando os vários textos como cenas de um único e trágico drama. Pois uma de suas teses centrais e a de que ao ler Pessoa, não estamos diante de um que se desdobrou em quatro o que irremediavelmente pressuporia uma unidade, a possibilidade de um retomo, mas de um que, querendo alcançar-se, na ânsia de *ser*, transbordou de si mesmo, "sujeito estourado em mil sujeitos para se tornar um não-sujeito" (p. 12). Sem regresso possível. Um dos suportes teóricos de que se vale a autora é a psicanálise lacaniana, a qual recorrera, sobretudo no terceiro capitulo. Segundo Leyla. Pessoa "prenuncia as linhas gerais de urna concepção do sujeito que se configurará, ao tango do nosso século, na filosofia, na psicanálise e na lingüitistica" (p. 75). Nesse sentido, a poesia pessoana antecipa questões que só mais tarde seriam melhor debatidas pelas ciências humanas.

Um dos pontos altos do livro reside no segundo capitulo. "O gênio desqualificado", em que se intenta situar o poeta no âmago da perole maciça da modernidade. Sem função social, a poesia se volta sobre si mesma. A ensaísta acompanha o mal-estar do poeta desde a século XIX. Desembocando no caso Pessoa, para vincular sua falta de identidade com a decadência de Portugal e a própria crise de identidade nacional. São páginas muito ricas e não é meu propósito resenhá-las. Cabe, porém ressaltar a aproximação da obra pessoana, aparentemente tão desligada do social, com a realidade portuguesa da primeira metade do século XX. Nessa linha de reflexão, Fernando Pessoa, ao lado de Mario de Sá-Carneiro, acrescentemos por nossa conta, seria a ponto de culminância de uma linha mestra da Literatura Portuguesa, que principia já com Camões e passa, para não nos alongarmos, pelo Carlos da Maia queirosiano, que internaliza a decadência. A meu ver, neste resgate da dimensão social na poesia do autor de Mensagem está um dos saldos críticos do livro.

Dentro desse contexto, em que se entrelaçam os tópicos dos heterônimos, da identidade, do poeta na sociedade moderna, do marasmo de Portugal. A poesia de Caeiro, preocupada em limpar a linguagem de suas crostas culturais, de suas adiposidades, se vislumbra como uma espécie de solução. Seria interessante, vale o registro, um estudo que confrontasse tais preocupações do "guardador de rebanhos" com etiquetações semelhantes de Jorge Luis Borges e Guimarães Rosa, já que nos três escritores a metafísica ocidental tende a ser colocada sob suspeita.

Leyla Perrone-Moisés lê Os textos de Caeiro trabalhando com o Zen, procurando assinalar as contradições do Mestre. De qualquer modo, Caeiro "ensina que os problemas não estão no real, mas no imaginário com que o recobrimos" (p. 158).

Percebe-se que existe um trançado sutil concatenando os quatro estudos aqui reunidos. Quatro ensaios que tem a precaução de discutir sempre o aparato teórico de que lançam mão, mais sugerindo "ângulos de leitura" do que aplicando modelos de maneira indiscriminada,

como e corriqueiro entre nós. Quatro textos que não visam mascarar a subjetividade do crítico. Leiamos uma passagem da Introdução: “convenho em que a *eu* do crítico não deva ser tão exibido que se tropece nele a cada passo; mas também não me parece honesto que ele se apresente como a voz neutra do discurso competente, fingindo que suas escolhas não são subjetivas, apresentando-as como autorizadas para um saber impessoal, isto é, absoluto. Além do mais, uma obra que tem par tema central a questão da identidade, convida a critico a questionar a sua” (p. 3).

O leitor de Fernando Pessoa — *aquém do eu, além do outro* sai não só enriquecido pelas vias de indagação proposta — o livro instiga zero leitor a indagar-se, desperta o desejo de reler o poeta, nos deixa com a amargo desconforto no estomago de sermos homens ocidentais e do século XX, com aquele anseio utópico de poder dizer, coma num haicai de Caeiro, “O luar através dos altos ramos/ e não ser mais que a luar através dos altos ramos” (p. 139).

1984 – n. 924 – p. 9

A Liberdade Oprimida Em Amor de Perdição

Leodegário A. de AZEVEDO FILHO

Não foi o Romantismo uma estética da identidade, exatamente porque foi uma estética construída pela desconstrução de normas clássicas. Ao reagir ao Neoclassicismo dominante, a estética romântica revitalizou temas medievais e populares, mergulhando em tradições, mitos e história dos povos. Aliás, o historicismo é uma característica permanente na visão romântica do mundo, historicismo e idealismo. Queremos dizer: para a compreensão superior da realidade, em termos de puro idealismo, o romântico sempre recorreu à História.

Mas foi a partir de uma programação estética de sistemática recuas à imitação Servil dos clássicos que o Romantismo se originou. Para isso, tornava-se urgente abandonar o apelo fácil à mitologia greco-latina, tão artificial quanto inadequado à época. A liberdade de criação artística, por isso mesmo, se pautava numa reação à retórica tradicional, dando-se asas à imaginação e à sensibilidade, sempre em termos individualistas de pleno subjetivismo. O domínio da emoção sobre a razão, em clara atitude anti-iluminista, atingiu as raias do irracionalismo e do logicismo. Daí o senso do mistério a predominar em tudo, o reformismo social, o sonho, a fé, o retorno ao passado, o escapismo, o amor à Natureza e o gosto do pitoresco e do exótico. O sentimento de religiosidade, de funda raiz medieval, bem cedo transformou-se em panteísmo, associando-se a religião ao próprio mistério da vida. Nacionalista e cosmopolita a um tempo, o romântico via o mundo com os olhos da fantasia, da imaginação e da sensibilidade exacerbada.

A ficção camiliana, como se sabe, nos dá a medida de tudo isso, sempre voltada para a apreensão de aspectos do mundo liberal-romântico-burguês. Nele, a convicção de que só o sentimento (e nunca a razão iluminista) é capaz de explicar e determinar as ações e reações humanas, em busca da verdade subjetiva de cada um, é uma constante na técnica de construção da narrativa. O sentimento do amor, que só a morte pode destruir, é um elemento vital na arquitetura do enredo, já que a perda desse sentimento acarreta sempre a reclusão, a loucura ou a morte. A vontade do indivíduo está sempre no centro do mundo, pois todo romântico entende que, na vida de cada um, *querer* é *poder* O sentimento de honra, extremamente subjetivo, chega mesmo a justificar o crime e o suicídio. Nesse sentido, a narrativa camiliana, mais que a narrativa de qualquer outro romântico, promoveu uma espécie de substituição da hierarquia de nomes e de sangue pela hierarquia do valor moral dos indivíduos, daí surgindo o irremediável conflito entre o aristocrata avarento e mesquinho e o plebeu nobre e generoso.

Tudo isso, bem se sabe, está patente no *Amor de Perdição,* onde o narrador desenvolve o tema da invencibilidade do amor entre Simão e Teresa, como espécie de variante da temática de *Romeu* e *Julieta.* A paixão e o orgulho chegam a justificar, ao longo da novela, atitudes de sentido anti-social. Assim, o homicida acaba sendo absolvido pelo autor e pelo leitor por força da nobreza dos intuitos que o guiaram. No fundo, o que se tem é uma crítica e uma sociedade aristocrática de moral hipócrita e duvidosa, no sentido da construção de uma nova sociedade burguesa e liberal.

Do ponto de vista da estruturação interior das personagens, convivem, na narrativa camiliana, jovens fidalgos cheios de altivez e nobreza em oposição a fidalgos adultos e arrogantes, sempre submissos ao peso de uma tradição insuportável, na medida em que se transforma em grave empecilho da própria evolução social. O ideal de igualdade é o elemento agenciador da narrativa sempre em busca de uma democratização romântica da sociedade. O entrechoque ou permanente luta entre o amor e o interesse subalterno responde pelos

momentos de involução ou de complicação do fio narrativo, até atingir-se o clímax, com a prática do homicídio justificado pela defesa da honra, em termos essencialmente subjetivos.

O contexto social é marcado pela opressão da liberdade, numa sociedade provinciana, como a da Beira Alta, onde a Natureza está quase sempre ausente. Assim, o ambiente social exerce uma função opressora da liberdade, já que se torna irremediavelmente fechado. Veja-se, como exemplo, que os protagonistas da narrativa vivem a maior parte do tempo numa prisão ou num convento, quando não numa Universidade também fechada. Em tudo isso, a Natureza, como espaço aberto, só é vista através das grades da prisão ou da clausura conventual, exatamente porque a liberdade está oprimida pela camisa de força de uma sociedade apegada a hábitos e costumes á inteiramente superados.

Quanto à expressão do tempo, o chamado tempo exterior é determinado até por meio de datas, para transmitir melhor impressão da realidade. A narrativa é linear, com alguns momentos de visão retrospectiva, por apego à história e para esclarecimento da própria realidade. O tempo interior é, por assim dizer, bergsoniano, pois resulta de um acúmulo secreto de vivências oprimidas que duram continuamente. O narrador é onisciente, pois sabe tudo o que vai acontecer. Na verdade, o narrador é uma espécie de espectador que vê e conta, à semelhança de um rapsodo épico. Em tudo, vale notar que o sujeito da enunciação se põe no mesmo plano do leitor, sobretudo no que se refere à unidade de atitude diante da ação narrada.

Amor de Perdição, portanto, é uma narrativa centrada na opressão da liberdade individual, nela desenvolvendo-se uma crítica à sociedade provinciana da época, sempre presa a preconceitos seculares e insuperáveis. Por isso mesmo, o indivíduo se põe em conflito com o meio social, perdendo e liberdade. Mas, em tudo, o sentimento do amor, aquele amor romântico que vai até a morte, predomina sobre a razão hipócrita de uma sociedade decadente e falida. Daí a nossa observação de que a estética romântica, em tudo, se foi constituindo pela desconstrução de normas institucionalizadas, criando-se então um mundo novo em termos de pura imaginação e de sensibilidade exacerbada. Nesse novo mundo de ficção, não raro de caráter confessional, estão patentes as marcas do individualismo e da fantasia. Em suma, o verdadeiro romântico, como o foi Camilo, exprime o seu drama íntimo na literatura, na ânsia de revelar a própria complexidade emocional do homem, ficando a razão em plano secundário.

1985 – n. 954 – p. 02 e 05

BABEL E SIÃO

Oswaldino Marques A Antonio de OLIVEIRA

Parece integrar o consenso universal o juízo que dá “sôbolos rios...” por uma suprema criação lírica de Camões. O poeta que nesse registro ofertou ao mundo obras-primas do teor da Canção IX, “Junto de um seco, fero e estéril monte”, da Canção X, “Vinde cá, meu tão certo secretário”, da Elegia I, “Opoeta Simônides falando”, da Elegia III, “O sulmonense Ovídio, desterrado”, da Ode VI, “Pode um desejo imenso”, assim como da perícia artística de alguns dos sonetos superlativos do Ocidente, realizou a mais a proeza de edificar o templo que abriga a visão da “Beleza geral” expressa em Babel e Sião.

A outorga dessa glória já lhe está perpetuada, sem o mais remoto laivo de dúvida. O que vem lançando certa sombra sobre a candidez da estela memorial é a “espessura”, o matagal da erudição de recorte dominante suntuário que ao longo dos anos tenta, inutilmente de resto, sufocar a maravilhosa abotoação líril do idioma português.

Cremos resultar o desgarre de uma compreensão insuficiente dos valores específicos de uma obra de arte da linguagem que, ou se sustenta por sua autonomia de vôo incontrastável, ou se situa fora dos quadros da Literatura...

Pedimos licença, pois, aos filósofos impérvios ao frêmito da beleza para dispensar a Camões o tratado de Poeta, que já tarda aser-lhe devolvido, acercando-nos da presente *thing of beauty* armado de esquadro e compasso, mas também com uma rosa votiva na mão, à maneira dos cosmógrafos que se vêem nas telas de Holbein.

Ensaiamos neste estudo uma interpretação nova de Sôblos rios...” Procuraremos travejar a tese de que o tema medular da criação vertente é o transito, o fluxo, e de que o texto gera isomorfia perfeita com o símbolo fluvial, “corrente” por excelência. Daí derivam corolários importantes que o desenrolar do trabalho irá evidenciando.

A meta na nossa linha de mira é mostrar que o poema tem o seu *fiat* numa epifania: uma iluminação reveladora da globalidade de sentido da situação existencial do falante lírico.

Advertimos que, na presente análise, nossas eventuais alusões a Camões não constituem sinal de qualquer transigência com a falácia personalizadora, conducente aos conhecidos descaminhos de natureza biográfica. Estamos absolutamente cônscio de que, desde o primeiro verso, o poeta se apresenta de todo ficcionado, até mitologizado. Só lhe falta merecer as honras do catasterismo... O agente lírico de “Babel e Sião” é muito diverso do agente lírico, por exemplo, da Écloga I, bilingue, à morte de D. Antônio de Noronha, ou da Ode VI, embebida de platonismo, tal como a obra que passamos a examinar.

O poema, logo de início, induz à plurivocidade do morfema “ rio”. Fala-se em “rios”, no plural. Tanto isto é verdade que, admitida a existência geográfica de diferentes cursos em Babilônia, o “Eu” lírico não poderia estar, é claro, ao mesmo tempo à beira de várias correntes. (“Sôbolos”, como se sabe equivale a “junto de”.). Ele se encontra à margem, sim, mas de caudais simbólicos que a genial imaginação do artista vai desatar diante do leitor.

Para agenciarmos, contudo, toda a gama de polivalência do termo, rastreemos suas gradações metamórficas do nível concreto até alucinantes abstrações.

Do lado da literidade - uma literidade ficta, convenhamos – o índice só comparece aquando de seu emprego primeiro:

Sôbolos *rios* que vão
Por Babilônia m’achei,
Onde sentado chorei (1)

.....
.....

Consideremos os registros espaciais, tópicos: ‘sôbolos’ [super (*il*) *los*], ‘que vão’, ‘Babilônia’, ‘m’achei’, ‘onde sentado’. Eles é que nos autorizam a propor uma literalidade residual e a dizer que neste momento, e só neste, um ‘rio’ substantivo flui, portanto a partir daí, mediante uma entorse figurativa, o que deriva já é o pranto:

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

(*O rio flui... O pranto flui*...)

Graças à tonalização emocional assim produzida, dá-se a interiorização, pelo “Eu” lírico, da “realidade”, com o deslocamento do plano espacial para o temporal-subjetivo, estabelendo-se a simetria analógica. ‘Babilônia’ – ‘mal presente’, ‘Sião’ – ‘tempo passado’. Atende-se, não obstante, em que, se a componente espacial se converteu em seu contrário, ela não foi suprimida – persiste vestigiamente. Isso, que parece Ter escapado ao Profº Hernâni Cidade quando, em nota ao poema, (2) adverte de que “não se trata de oposição entre lugar e lugar, senão entre tempo e tempo”, é como se verá adiante, de capital importância para apreender-se inter alia o poliédrico jogo de furações das célebres redondilhas.

A Segunda estrofe, pois, a afirmação: a realidade *flui*...

O que, porém, interessa primordialmente ao sujeito lírico são os concomitantes sulcos em sua subjetividade que a mudança escava, os engramas que aí se vão imprimindo.

Não é exagero dizer-se que Camões neste ponto se deixa avassalar por verdadeira ebriedade exploratória, procedendo a uma pesquisa existencial que alcança multiplos quadrantes da experiência humana. Chega a causar vertigem a busca a que se arroja o Cantor.

O passo seguinte é a notação sobremodo sagaz da transfusão do passado no presente, de tal sorte que a alteração parece congelar-se na inalterabilidade. Algo como o efeito ilusório do repuxo d’água que, de tão possuído de ímpeto, se diria “parado”. Por esse soberbo recurso retórico, nada há que nos dissuada da verdade insofimavel: a consciência flui...

Ali lembranças contentes
N’alma se representaram;
E minhas cousas ausentes
Se fizeram tão presentes,
Como se nunca passaram.

Percebe-se que o poeta se vale de genuína estratégia para instalar de vez o leitor no único plano que lhe interessa de modo decisivo: o do imaginário, do livre jogo tropológico, idealmente favorável aos múltiplos deslocamentos da sua prodigiosa mirada onincluente. Seu intento é zonzear-nos na revoada de imagens de sua galeria de espelhos, como quem diz: rasgo ante vós o universo da ficção, único meio susceptível de fazer-vos desemboca na... realidade.

Espanta-nos que até hoje nenhum estudioso de Babel e Sião haja atribuido o merecido realce ao riquíssimo veio psicologico, constante dos três versos:

Ali, depois de *acordado*,
C'o rosto banhado em água,
Deste *sonho imaginado*,
.....
.....

Acentue-se, por oportuno, que o enfoque deste dado extraliterário não é aqui feito por seus atributos intrinsecos, pois é nosso firme propósito que o inquérito presente se efetue tão-só na esfera específica da crítica literária, sem nenhum recurso decisório à Psicologia.

O relevo que a ele conferimos dimana da sua condição de geratriz, melhor dito, de matriz de todo o clima abissalmente poético que as redondilhas engendram.

É um agente catalisador dos núcleos significantes da obra, quando mais não fosse pela demarcação que opera do domínio próprio do poema – a órbita já mencionada da ficcionalidade.

Pois não é que o sujeito lírico se nos depara "acordado" de um "sonho" e – pasmai! um sonho reduplicado por um ato de imaginação?!... Trata-se, assim, de uma texto criado com os materiais de uma experiência onírica previamente submetida a poetização...

Que há de mais congêmino da problemática daquilo que a literatura moderna tem de mais pulsante? Desta não e acaso a área de eleição esses oscilantes patamares insertos nos istmos intervalares da consciência, a zona crepuscular entre sono e vigília, vigília e sono, os estados hipnopompicos e hipnagógicos, para usar a terminologia pernóstica dos especialistas?

Reclamamos a prioridade em configurar Camões, decerto para surpresa de muitos, a ombrear do modo mais natural e a justo título, com os precursores da arte verbal de vanguarda - os Sousândres, os T.S. Eliots, os Pounds e Joyces.

Se nos cingirmos ao aspecto mais obviamente temátio, é em respeitável corrente de tradição que enfileira o vate. Bastaria lembrar o sonho de Ênio, que abre o *Epicharmus*; o de Enéas, com o rio Tibre (que irá Ter seu *pendant* no sonho de D. Manuel com o rio Ganges, n'*Os Lusíadas*, Canto IV, 69): o "sonho de Cipião", em *De re publica*, de Cícero: o sonho de Chaucer, em *The Parliament of Fowls* (motivado pelo "sonho de Cipião"): o sonho implícito de *De planctu Naturae*, de Alan de Lille: o sonho que permeia *Le roman de la rose*, de Guillaume de Lorris: o sonho de São Jerônimo diante do tribunal divino.

Na esteira de Camões, seria fácil alinhar o sonho do monge contado po Pe. Manuel Bernardes, objeto entre nós de exegese magistral de Jesus Belo Galvão: o sonho do sumo de Sor Juana Inés de Asbaje: o sonho que está na origem do "Kubla Khan", de Coleridge: "II sogno", Canti 15, de Leopardi: o "sonho de um sonho" de Carlos Drummond de Andrade, e inúmeros outros.

Mercê dessa ultrapassagem – o recurso ao estado pós-onírico – que nos faz triunfar das contingências terrenas e do corpo, sentimo-nos mergulhados no plasma mesmo das ideações, experimentamos a vertigem da sondagem interior. E nos credenciamos a uma adicional verificação: *Os próprios estados integrantes da consciência fluem*...

Não há mais dúvida possível: o movimento tudo permeia, o imperativo da natureza é a mudança.

Ali, depois de acordado,
C'o rosto banhado em água,
Deste sonho imaginado,
Vi que todo o bem passado
Não é gosto, mas é mágoa.

E vi que todos os danos

Se causavam das mudanças,
E as mudanças, dos anos:
Onde vi quantos enganos
Faz o tempo às esperanças.

Nas três estrofes seguintes, o conteúdo do microcosmo das afeições extravasa e se projeta no grupal, assumindo um tom de reflexão ética onde porejam a crítica e o desencanto. O palco da vida gregária transmuta-se, depreva-se, e a insegurança que habita todas as coisas acaba por aquinhoar com um "triste estado" quem se fia da ventura. "A ambiência interpessoal e imprevisível e transiente. *A sociedade flui*...

Envolto no torvelinho inestancável, o agente lírico recua ante qualquer tentativa de conter o desandar da ordem do mundo e, num instante de alanceante *self-pity*, remira-se:

E vejo-me a mim, qu'espalho
Tristes palavras ao vento.

Mais de um estudioso já se deteve a sublinhar a energia expressiva do verbo "espalhar", sintonia inequivoco de tumulto mental na situação em foco. Queremos apenas ajuntar que é mediante registros assim que Camões confere a muitas sequências de sua obra a condição de legítimo *opus metaphysicum*.

No trato consecutivo:

Bem são rios estas águas,
Com que banho este papel,
Bem parece ser cruel
Variedade de mágoas,
E confusão de Babel.

é o próprio Autor que vem em nossa ajuda prestar testemunho de que, de fato, o 'rio', o fluxo que por aqui circula venosamente estabelece isomorfismo absoluto com o poema, e dizer, com a sua linguagem. Se não, atente-se: palavras são espalhadas ao vento e é o papel que se 'banha' na fluvialidade das águas da... linguagem. Incorreria, a nosso ver, em erro que presumisse Camões a repetir o tropo 'rio corrente' como metáfora de prento, não só porque tal deporia contra a riqueza inventiva, como porque já nos achamos a esta altura a um nível tropológico muito mais complexo e opulento. O processo de simbolização, por incomparavelmente mais litúrgico, negar-se-ia a se conter-se em receptáculo agora tão escasso.

Se, contudo, persistir a incredulidade ou resistência do leitor, bastaria pontuar a persença na mesma estrofe de outro dado 'linguistíco' que se nos antolha concludente, final: o sintagma 'confusão de Babel', proverbialmente equacionado com o embaralhamento dos idiomas. Com isso, cremos ser lícito atestar que *o poema, em sua quididade, flui*...

Assentado bem fincamente o marco do trânsito geral, pode então voltar-se o artífice a ressaltar o papel de outra unidade tectônica de especial importância. Refirimo-nos ao Salmo 136, *Super flumina Baby-lonis*, que, em nosso parecer, entes de qualquer outra coisa – motivação psicológica, exemplário piedoso, parâmetro estético – funciona como módulo segundo o qual o poema inteiro se estrutura. Constitui, no sentido desfrivolizado do termo, o gabarito da construção.

É de lamentar que até hoje não se tenha levado a cabo um estudo sério, em profundidade, das simetrias ocorrentes entre os dois famosíssimos textos. O que existe não vai além da superficialidade dos parentescos óbvios, da facilidade de correlações que, por mecânicas e simplistas, não mereciam perfilhadas por um *fabbro* do porte de Camões.

Afagamos a esperança de um dia poder demorar-nos na adequada abordagem desse aspecto da maior relevância, cifrando-nos no momento a alvitrar uma linha de ataque paralela à exploração da intertextualidade como a prática, por exemplo, uma Julia Kristeva. As contaminaões e polinizações semânticas deveriam ser projetadas num "painel intertextual", para utilizar-nos da feliz terminologia do crítico Fábio Lucas, painel esse coextensivo com um "discurso novo, sincrônico, germinando nova instância lírica que se aproveita de uma tensão especial, presente/passado, além de trazer ao discurso recente uma expansão semântica conexa com a transmissão do saber". (3)

O ótimo seria seguir todo o sistema de inervação só módulo adentro da canação do texto camoniano, a irrigá-lo de ondas significativas homotéticas, mas autônomas. Daí não se excluiriam nem mesmo o arcabouço sonoro – as unidades rítmicas, as matrizes fonêmicas, as correspondências versículo-estróficas, os esquemas rítimicos-tudo culminando, ao nível da macro-estilística, numa apreciação a um só tempo musical e poética.

A leitura de "Babel e Sião" não raro parece conduzir-se num campo verbal pluriestratificado. Presumimos que, em parte, responde por isso a função catalisadora do Salmo 136, espécie de controle remoto da obra que se comporta como um teleguiado. É bem verdade que fatores outros oriundos das artes plásticas e da Música, igualmente podem ser indiciados. A era de Camões assinala o índice de cristalização de variados experimentos de simultaneidade e "espacialização" na representação da realidade, em busca de uma objetivação cada vez mais convincente. Pense-se o *perspectivismo* de Brunelleschi e de Uccello: pense-se no "policoralismo" veneziano sob a égide de Andrea Gabriele, no Século XVI. Duzentos anos depois Bach ainda persegue a riqueza expressiva em prelúdios que têm a melodia coral na parte superior, acompanhada no *basso continuo* por motivos que espelham o pensamento básico do texto plurivocal. (*Orgelbuchlein*). Recorde-se o numeroso, o transcendente políptico de Jan Van Eyck, *O Cordeiro Místico*, na catedral de Saint Bavon, em Gand, que consiste em duas teorias superpostas de composições com seus prolongamentos alares articulando pontes entre o sagrado e o profano.

O vocabulário e a sintaxe de criações desse jaez "policolarizam-se" progressivamente, porque a informação estética está a serviço de uma multivocidade que reclama profusão de canais.

A convergência das diferentes ópticas que vimos pondo em realce é de certa valia para indicar que a aproximação a uma obra de arte tal como "Sôbolos rios" se efetivaria em grau ótimo nos marcos de uma abordagem intersemiótica, consoante a procedimentos sincrônicos. A sua inegável construção em contra-ponto, ao molde de um edifício polifônico, bem como sua composição quase plástica, concorrerá, sem dúvida, para alentar a pesquisa na direção sugerida.

Agora, de todo regido pela clave do Salmo, o texto desdobra e glosa o giro metafórico dos instrumentos – "os órgãos" – pendurados nos salgueiros como recusa a celebrar a Babel consabidamente abominável ao poeta.

Não se dissimula mais o processo de fecundação e há, dir-se-ia, abandono deliberado ao ludismo intertextual, mediante a incorporação de novas "fontes", tais como as fábulas de Orfeu e Anfion.

Não estamos em face apenas de um recurso retórico a fim de "erudizar" o poema, mas de um expediente de composição que visa a robustecer a tematização de tudo quanto transita ou escoa. Na estrofe 13, os acidentes da paisagem deslocam-se. *A Natureza inteira flui*... Nas três seguintes, sucedem-se transformações mutações, anamorfoses. Nas estâncias 17, 18 e 19, a inconstância da vida, seu caráter fugaz, é posta em relevo e malsinada.

A conseqüência imediata é a reafirmação, com intensidade quase intoleravel, do absoluto desamparo do agente lírico ao sabor da corrente do existir.

.....

Assi nos traz a mudança
De esperança em esperança,
E de desejo em desejo.

Nada ultrapassa o patético do gemido:

Mas, em vida tão escassa,
Que esperança será forte?
Fraqueza da humana sorte,
Que quanto da vida passa
Está recitando a Morte.

Já nos limites da subjetividade, não esmorece a exprobaçãodo transitório. Alude-se a ‘idade’, ‘tempo’, ao ‘espanto / de ver quão ligeiro passa’. Há o desfilar das estações: ‘Por sol, por neve, por vento’. Vindicam-se sem remissão os contrastes entre o presente desditoso e a quadra recapturada na memória ainda com os ecos do “canto da mocidade”. Note-se que o poeta em momento algum incide no “solecismo dos dois presentes” (Mendilow), com permitir a intromissão do ‘agora absoluto’ do autor. Ao contrário, as duas dimensões temporais são fictas: tanto o tempo de Babel quanto o tempo de Sião transcorrem na pura ficcionalidade. Ressalta a pertinência disso na medida em que pulveriza a falácia biográfica, sempre ciosa de consignar locais específicos para cenário da redação do poema ou para o próprio poema. (Camboja, Ceuta, Goa, Macau, Lisboa).

O palco da totalidade que se desenrola não é senão o espírito do artista. O recorte diferencial, todavia é garantido pelos centróides semânticos, de indiscutível caráter espacial – ‘Babel’ e ‘Sião’- intensificados por tudo que conotam de opróbrio e de glória. A argamassa de historicidade e de topicidade indissociáveis dos dois topônimos comparecerá sempre à mente quando se fizer mister acionar a dialética da simbologia criada pelo poeta. Nâo há nunca uma correlação material entre lugar e lugar, mas a substência destes situs no espírito é imprescindível para que vinguem, como negação, os símbolos intemporais de Sião e Jerusálem. É o que intentamos dizer antes quando postulamos a espacialidade vestigal.

De entremeio, embala o leitor uma cativante sequência lírica que lembra Virgílio (*O fortunatus nimium, sua sibona norint, / Agricolas!*), antecipa Fernado Pessoa (“Ela canta, pobre ceifeira,”) até Walt Whitman (*I hear America singing*).

Canta o caminhante ledo,
No caminho trabalhoso,
Por antr’o espesso arvoredo;
E de noite o temeroso
Cantando refrea o medo.

Canta o preso docemente,
Os duros grilhões tocando;
Canta o segador contente,
E o trabalhador, cantando,
O trabalho menos sente.

Repisa-se a recusa terminante de cantar “... em Babilônia / As cantigas de Sião”. A veemente protestação de fidelidade culmina nas juras solenes expressas nas estâncias 39 e 40;

E se eu cantar quiser
Em Babilônia sojeito

Hierusalém, sem te ver,
A voz, quando a mover,
Se me congele no peito.

A minha língua se apegue
Às fauces, pois te perdi,
Se em quanto viver assi,
Houver tempo em que te negue,
Ou que me esqueça deti.

Antes de aí chegar, todaviam poeta se entretém – e mesmo esse o verbo, pois se trata de autêntico de senfado lúdico! – com a famosa série de equivocos gerados pela polissemia do vocabulário 'pena'. Frise-se, não obstante, que tal entretenimento está na origem de seríssima ultrapassagem transignificativa do poema na traslação simbólica genial – resultante da doação aparentemente fortuita de 'pena' no sentido de 'pena de ave'.

Ficamos a imaginar Camões a fisgar célere a idéia auspiciosa e não se contendo de alegria ao perceber que esse é que seria o trampolim azado par o salto mortal ao transcendente.

Tudo ficará mais claro ao leitor com a transição da estrofe 36:

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

Vê-se sem esforço que a plataforma que possibilita o grande mergulho da alma (a memória) do factual perempto à idealidade incorruptível é o tropo 'pena', não de escrever, mas de *fazer voar*. (note-se a elegância do emprego do intransitivo 'voar' com a função de causativo direto).

Aqui culmina todo um processo de aperfeiçoamento retórico que o artista vinha sabiamente pondo em execução. Não houve, pois obra do acaso.

A Estilística ensina-nos que as partes de um texto de maior eficácia estética se estruturam graças a recursos formais mais esmerados e exigentes. É dizer, a sua textura plurissêmica é aí mais rica, há maior densidade conotativa.

Não há estudioso de *Babel e Sião* que discrepe do seguinte veredicto: Eis o ponto nodal do poema, a elevaçãoda cota de nível que vai ensejar o transporte ao outro oceano de simbolização. Divergências há é quanto à funcionalidde desse entrecruzamento de caminhos.

Segundo nos informa o Mestre Hernâni Cidade, 4 "Supôs o Dr. J.M.Rodrigues um intervalo de tempo entre a elaboração de uma e outra parte da poesia que explicasse tal surto de pensamento. Para o Dr. Agostinho de Campos, foi a doutrina platônica que sugeriu o novo rumo de vôo. O Dr. Salgado Júnior (*Camões* e "*Sôbolos rios*", separata da revista *Labor*, 1936) é na própria ordem do Salmo que encontra a explicação da marcha ideológica". (... ...)

A concepção platônica das duas esferas – a inteligível (celeste) e a sensível (ou das sombras) – exposta no *Fédon* e sobretudo no *Fedro*, fecunda, sem dúvida, a produção que ora convoca o nosso interesse. O rasgão metafísico que se descerra na conjuntura em apreço atende, decerto, ao influxo das mentações do fundador da Acadêmia. Recorde-se, aliás, que Camões adotara o registro platônico em outras composições suas, tais como a Ode VI, já citada, e o soneto "Transforma-se o amador na coisa amada".

Por outro lado, atenção justa concedida ao relevante papel do Salmo 136 na titulação do texto (usamos o termo da Química), sanciona perfeitamente o alvitre do Dr. Salgado Júnior da segmentação trifásica do poema, em consonância com três momentos essenciais que ele surpreende no Salmo. A reviravolta seria, assim, suscitada pelo próprio andamento do hino bíblico.

A visão que vimos tentando edificar das redondilhas como uma viagem circular por dentro da linguagem, viagem sincrônica com uma incursão exaustiva no universo da imaginação, durante o que é captada a experiência existencial, nos instala numa posição cimeira que nos faculta suplantar qualquer abordagem particularista de "Sôbolos rios..."

De vez que postulamos ser o ponto de partida do poema – seu primum mobile – um *texto*, o Salmo 136, e o ponto de chegada *outro texto* – o próprio *Babel e Sião*, situamo-nos, para proceder à nossa análise, na inumerável, na inexaurível dimensão dos processos de simbolização, dentre os quais os elegemos um, por sua natureza matricial: o da isotopia do poema com o movimento, o trânsito. Facilita-se, destarte, o nosso trabalho para explicar o fluxo interno da incomparável criação. Defronteia-nos um *continuum* coruscante de significações espetaculares, dotado da natureza quase de uma enteléquia. Uma máquina de autopropulsão: um *automobile*!

O projeto se inscreve num horizonte de abrangência dilatadíssima.

Privilegiando o microcosmo, verifica-se trânsito nos planos 1) da mente, às vezes com matrizes até da *stream of consciousness tão atual*! (Ver estrofes 3,4,5 e 6.): 2) da subjetividade afetiva (estaríamos em presença de uma *rechercher du temps perdu*?); 3) da existencialidade; 4) do proteimorfismo e interioridade da linguagem.

Do lado do macrocosmo, é inegável o fluxo ao nível a) da realidade empírica; b) da vida social; c) da História; d) das ideologias.

O coágulo iluminado – a consciência que se recorta na intersecção das duas ordens, é o lugar de eleição para os surtos do pensamento, os vôos metafísicos, o movimento dentro do movimento...

Posto isso, sentimi-nos bem à vontade para propor que a chamada nostalgia platônica que começa a manisfestar-se nos dois últimos versos da estrofe 36, é uma outra forma – num grau mais alto – de simbolização do motivo geracional do tráfego. Só que, no caso, se trata de uma viagem retrogressiva, não para o passado – para Sião – mas para a Pátria, a terra original – a Jerusalém celeste.

Se nos voltarmos, por um momento, para os choques e mescla de culturas que transpiram aqui, depara-se-nos um emaranhado de 'caminhos' que apresenta algumas feições curiosas. Falar em 'Jerusalém celeste' tendo-se em mente a esfera das divinas essências latônicas é um enlace sobremodo aberrante que denuncia um sincretismo a que, diga-se, somos infenso, mas forçoso é reconhecer incontornável. Consabiadamente Camões não teve acesso de primeira mão às doutrinas do autor do *Teeteto*. O seu conhecimento das mesmas parece ter derivado do Platão "cristianizado" de Marsílio Ficino e dos *Dialoghi d'Amore*, de Judah Abrabanel, o Leão Hebreu , em cujas páginas, eivadas da terminologia aristotélica, se denuncia num acletismo também presente a mais de um passo da poesia camoniana. O mais provável é que se haja inspirado nas elucubrações medievalizadas e "modernizadas" de Ficino, com a sua concepção do universo como uma hierarquia de substâncias que baixam de Deus até a matéria, e com a sua noção do mundo em termos de um organismo animado cuja coesão decorre de sua unidade dinâmica. Do mesmo modo, o papel priivilegiado que naquela hierarquia, é reservado à alma, a qual, pela mediação de seus pensamentos e aspirações infinitos, se constitui em elo entre os seres mais altos e os íntimos, atuando como vínculo e nó do cosmos – sulca de sensível afinidade a visão tanto do humanista quanto do poeta renascentista.

Como se vê, até mesmo no plano do defluir das ideações se confirma a simbologia primordial do nosso texto. *As ideações fluem*...

A próxima etapa é mostrar que o poema segue inelutavelmente em marcha, porém agora pelas sendas metafísicas conducentes à repatriação da alma, segundo os ditames por assim dizer ortodoxos do filósofo-poeta: a doutrina da memória passiva, da epifânia da condição edênica primeva pelo sortilégio da relembrança – a *anamnese*; o esforço da ascenção da órbita inteligível: a rejeição definitiva da "sombra" para a reconquista do *real* e imersão gozosa neste.

Mas ó tu, terra de glória,
Se eu nunca vi tua essência,
Como me lembras na ausência?
Não me lembras na memória,
Senão na reminiscência:

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

Não é, logo, a saudade
Das teras onde nasceu
A carne, mas é do Céu,
Daquela Santa Cidade,
Donde esta alma descendeu.

A "Santa Cidade" trai uma outra superposição sincrética, pois difícil é não surpreender aí a tentativa de contaminar a dialética platônica, da dialética agostiniana da *Civitate Dei versus Terrena civitas*. Naturalmente que Picco de Mirandola, Bembo, Castiglioni e, no âmbito criador, Dante e Petrarca estão por trás de toda essa elaborada fusão do platonismo e do cristianismo.

Erguemo-nos agora num clima simbólico, até alegórico, tão estonteante que a custo nos orientamos face a tal sucessão infinita de horizontes. Predomina soberanamente o jogo da aparência e da realidade, o bruxedo de lanterna chinesa a fantasmagorizar a caverna platônica: sombra efoco original, reflexo e foco irradiante, o império das coisas fugidias, bruxuleantes, e o empíreo (vae a paronomasia) onde reinam o perfeito, o eterno e o arquetípico. *A transrealidade flui*...

E aquela humana figura,
Que ca me pôde alterar,
Não é quem s'há-de buscar:
E raio da Fermosura
Que só se deve amar.

Que os olhos, e a luz que atea
O fogo que ca sojeita,
Não do sol, nem da candeia.

É sombra daquela idea,

Qu'em Deus está, mais perfeita.

E os que ca me cativaram,
São poderosos afeitos,
Que os corações têm sojeitos
Sofistas, que m'ensinaram
Maus caminhos por direitos.

Destes o mando tirano
Me obriga, com desatino,
A cantar ao som do dano
Cantares de amor profano,
Por versos de amor divino

A própria imagem do sujeito lírico já se recorta com um halo de transfiguração, a anunciar o fervor místico que subsistira, num *crescendo*, até o epílogo da obra. E de siderante beleza a visualidade dos versos:

Mas eu, *lustrado c'o santo*
Raio, na terra de dor,
De confusões e d'espanto,
Como hei de cantar o canto
Que so se deve ao Senhor?

Lembra a radiosidade ofuscante da Ressurreição no retabulo de Isenheim, de Grünewald, assim como o dilúvio de luz que se espraia no *Paradiso* á medida que Dante se aproxima da divina presença. Na estância 49, há uma linha que se diria o pre-eco do conhecido *Du musst dein leben ändern* ('Forçoso e mudares de vida') do "Torso Arcaico", de Rilke:

Tanto pode o benefício
Da graça, que dá saúde.-
Que ordena que a vida mude:
E o que tomei por vicio
Me fez grau para a virtude.

'Grau', que aí figura por 'degrau', nos espevita a mente para a escada platônica representando a educação estética do espírito, e que foi incorporada por Plotino na doutrina da ascensão da alma à Beleza como refrigério da saudade metafísica.

E faz que este natural
Amor, que tanto se preza,
Suba da sombra ao real,
Da particular beleza
Para a Beleza geral.

Expressa-se o repúdio peremptório à ordem terrena, o qual vai a ponto de alcançar o "natural Amor", quer dizer, impuro, fruto da natureza, em particular o da mulher mortal. Ratifica-se a rejeição irrecorrivel da frauda mundana com que outrora o Cantor entoara hinos

efêmeros, firmando a decisão de empulhar de então em diante a “lira dourada”, para só cantar a Hierosolima sacrossanta.

No espaço da quintilha seguinte e travejo um cenário que tem muito em comum com a atmosfera em que Sansão, na celebre tragédia em versos brancos de Milton, *Samson Agonistes*, consuma a sua demolidora vingança contra os opressores filisteus.

Não cativo e ferrolhado
Na Babilonia infernal,
Mas dos vícios desatado,
E ca desta a ti levado,
Patria minha natural.

A similitude, que se crê ter sido internacional, entre o encadeado Sansão, cego, e as circunstâncias da vida de Milton quando este escreveu a peça, parece vigorar também no caso de Camões: que, na época da composição de “Babel e Sião”, se achava, presume-se, como que intramurado na “Babilonia infernal”.

Impossivel louvar o bastante o patético desse passo de admissivel lastro autobiográfico. E soberba a sedição do “Eu” lírico contra as potestades que o asfixiam.

Cale-se esta confusão,
Cante-se a visão da paz!

Diga-se, incidentemente, que ‘confusão’ pertence à franja semântica de ‘Babel’ e ‘visão da paz’, para alguns, se equaciona etimologicamente com ‘Jerusalém’.

Avizinhando-nos da palavra-chave de todo o poema, se adotarmos a perspectiva exegética que vimos propondo, a saber, a de que se identifica ele com a fábrica de uma visão transitiva, fluxil, ao nível da linguagem. Tal vocábulo e *palinodia*, constante da estância 55, que damos acompanhada de sua imediata:

Ouça-me o pastor, e o rei,
Retumbe este acento santo,
Mova-se no mundo espanto;
Que do que já mal cantei
A palinodia já canto.

A vos so me quero ir,
Senhor e grã Capitão
Da alta torre se Sião,
A qual não posso subir,
Se me vos não dais a mão.

Observe-se; antes de qualquer coisa, a situação privilegiada em que se localiza o emblema, o que lhe assegura feixe impressionante de significações. Aproximemo-nos mais.

O ‘curso’ do poema ainda ‘deflui’ na órbita terrena, mas esta prestes a retroalçar-se, tomando a direção recessiva rumo às plagas celestes, ao mesmo tempo que o agente lírico se prepara para galgar a ‘alta torre de Sião’. A ele não resta senão desdizer-se, recorrer a falsidade do canto anterior, isto é, retratar-se, pois já empresta a sua voz a “outra mais alta invenção”. Releva acentuar que a “lustração” (purificação) “c’o santo Raio” diria quase o *batismo* se opera *na* e *com* a linguagem das redondilhas em exame, exemplificando o que em Teologia se chama de *homoousia*.

Ora, ‘palinodia’ serve idealmente a todas as funções metassignificativas apontadas. E, etimologivamente, o ‘canto ao reves, para tras’ (de *palin*, ‘para tras’+ *aeidein*, ‘cantar’) e, já enriquecido pela polissemia, se especializa como ‘retratação’.

No *locus* excepcionalíssimo em que se insere, não seria de estranhar que o poeta, por fim, lhe destinasse o papel de assinalar o refluxo global do sentido de “Babel e Sião” a deslocar-se das coisas terrenas para a pátria primeira a esfera das perenes essências.

É imperativo atestar: “*Babel e Sião” (re) flui...*

A cifra ‘palinodia’ ocorre, destarte, justo ameio caminho entre a catabase com que não é exagero identificar todo o andamento pregresso da obra, pois equivale a genuína “descida aos infernos” a evocação das “sombras” do mundo factício, e a *anabase* que marca o sublime remigio para os pincaros da *realidade*.

E o entrocamento mais fértil de todo o poema, o seu momento de *ellampsis* (‘iluminação’) a aurorear a integralidade de sentido da majestatica invenção.

Acreditamos que a gnose de “Sôbolos rios...” como dinamizado simultaneamente por um vector decadente e por outro ascensorial, a indicarem ambos os dois movimentos colunares do texto em sua unidade, e de todo nova e se revela sobremaneira prestante para reinstalar a admiravel criação no veneramdo friso das obras supremas do espírito humano, a que ela pertence por seus próprios meritos.

Com efeito, a partir da *Odisséia* (na verdade a tradição remonta às doutrinas escatológicas sumeroarcadianas), os monumentos máximos da Literatura, incluem sempre uma catabase, sendo que alguns, como a *Divina Comédia*, se singularizam por apresentarem em acréscimo uma anábase.

Inumerável e o repertório de produções representativas que se distinguem por exibirem uma “descida aos infernos”. Restringimo-nos às que se devem ao gênio de Homero, Esquilo, Aristófanes, empédocles, Platão, Pausânias, Luciano, Cícero, Virgílio, Ovídio, Sêneca, Silvio Itálico e Claudiano. Na Idade Média e nos tempos modernos não há em rigor um vôo literario mais ousado que não se renda ao prestígio do motivo legendário. Seria fácil desdobrar uma seqüência de nomes que alcançaria até contemporâneos como T.S. Eliot, Pound, Joyce, Herman Broch, Sousândrade, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, João Cabral de Melo Neto...

Apesar da vortricidade translacional que as redondilhas atingem neste ponto, a *vontade* tectônica de Camões é tão inabalável, tão severa a disciplina posta na composição do texto, que ele não afrouxa as correspondências enarmônicas com o *primum mobile*, o Samo 136. Em outras palavras, mesmo nestas alturas, ele não se desgarra, conservando-se alerta para com todos os fatores que solidariamente acionam a construção da obra a sua sinergia.

Assim é que as estrofes 57 a 68 tecem verdadeira equação analógica com unidades de sentido presentes aos versículos sorrelatos do Salmo. Claro está que Camões não se limita a mimetizar as ideações primitivas ressemantiza-as com os valores cromáticos de seu sentir, o halo irisado de sua visão preclara.

E, todavia, nessa sutil tessitura contrapontística que a canação do poema se irriga de sangue novo, promovendo a intencionalidade preponderantemente religiosa do módulo bíblico a um nível de carga lírica sem termo de comparação mais densa.

Ilustração disso constitui a terrível imprecação derradeira do salmista, a prometer a bem-aventuraça àquele que se apodere das criancinhas de Babilônia e as espedace de encontro á pedra. (*Beatus, Qui tenebit et allidet parvolos tuos as petran*).

Nas redondilhas, a idéia selvagem se converte e prolonga nas brilhantes permutas metafóricas conducentes a fusões analógicas por assim dizer impensaveis: num dos membros da equação figurativa, estão pecaminosos ‘pensamentos recentes’ (quer dizer, em embrião, verdes ainda): no outro, ‘criancinhas’ (*parvolus*). Posto isso, o ato estarrecedor de

esfacelamento dos ‘infantes’ se processa agora incruentamente contra a “..Pedra que veio a ser / em fim cabeça do Canto”.

As maiúsculas em ‘Pedra’ e ‘Canto’ indicam que aqui já nos achamos adiante do sinistro jacobinismo do versículo. Tirando instantâneo partido das virtualidades polissêmicas dos dois vocábulos, o poeta instiga no espírito do leitor o salto de ‘pedra’ para ‘pedra’ a igreja, Cristo (...*et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam*.), bem como de ‘canto’ (‘pedra de cantaria’) para “cabeça do Canto” (o *caput anguli* do Salmo 117) ou seja ainda a Igreja, e, inevitavelmente, para ‘canto’ ‘canção’, ‘poema’.

Note-se a imagem prevalentemente tectônica, já antecipada por outras montagens arquteturais com sugestão de escaladas.

A vós só me quero ir,
Senhor e grã Capitão
Da alta torre de Sião,
A qual não posso subir,
Se me vos não dais a mão.

Na estância 60, há até uma gigantomaquia, um assalto titânico aos céus!

Estes, que tão furiosos
Gritando vêm a escalar-me,
Maus espíritos danosos
Que querem, como forçosos,
Do alicerce derrubar-me:

Derrubai-os, fiquem sós,
De forças fracos, imbeles;
Porque não podemos nós,
Nem se vos tirar-nos deles.

Os versos “Derrubai-os, fiquem sós, / De forças fracos, imbeles”; guardam certo parentesco com o rogo candente de John Donne no “Soneto Sacro”, XIV: *Batter my heart, three-person’d God: / ... / That I may rise, and stand, o’erthrow me, end bem / your force, to break, blow, burn and make me new*. (‘Abre uma brecha em meu coração, o Trindade; / ... / Derruba-me, para quebrar-me, golpear-me, queimar-me, aperfeiçoando-me de novo.)

Todas as sequências que vinhamos pondo em realce no nosso texto se caracterizam pela imagetica monumental. O “Eu” lírico identfica-se com uma cidadela ergue uma pirâmide com o próprio corpo, o que nos traz à lembrança o extraordinário grupo escultorico de giambologna que tanto nos atraiu na Loggia de ‘Lanzi, em Florença, Caberia ainda ressaltar o teor maricla, militar, dos tropos, não fosse Camões um soldado...

Não poderia ficar-nos ausentes da mira um dos mais relevantes aspectos artesanais do poema, e que é a ossatura mesma de todas as suas outras camadas formais. Pensamos no estrato fônico, em especial nos macrofenômenos da orbita da prosodia. Poser-se-ia descer até o escrutínio de *ars combinatória* por assim dizer molecular das matrizes anteriores, ou seja, ao nível da estrutura consonantal e vocálica do verso, como já ensaiamos em trabalhos congêneres.

Baste no momento timbrar que até mesmo nesse plano o poeta reforça o fator dinamogênico da obra coma sagaz exploração do movimento gerado pelo conflito entre a angustia do receptáculo métrico e a incomensurável visão no bejo do projeto.

Constituiu, sem dúvida, um tremendo desafio que o artista se lançou emalhar a imensa carga metavisionária de “Babel eSião”, no rascunho frívolo, quase despiciendo, da redondilha, tradicionalmente como se sabe, o veículo dileto do estro popular e popularizante. É como se Bach houvesse concebido a Fantasia cromatica e Fuga, ou Variações Goldberg, para cavaquinho!

A esse respeito, Agostinho de Campos, quase sempre tão receptivo a Camões Poeta, tem finos e atilados registros, como o seguinte:

“... a elevação e amplidão do assunto influi a tal ponto na forma métrica estreita em que foi concebido e executado o poema, que que a gente se esquece na leitura ou recitação de que esta é a saltitante redondilha, e tem –se a ilusão de que o poema foi vazado num metro mais largo, como se dissessemos que o tom ou o motivo alargou o compasso ou o andamento.” (6)

Esta estranha peculiaridade formal do texto, que só poderia ser arrostada por um virtuoso da categoria de Camões, e que, a nosso ver, responde pela tensão estrutural que acompanha o desenrolar do poema inteiro e, sublinarmente, relativa sem cessar a emoção estática.

O movimento final de *Babel e Sião* e que, se for procedente a nossa exegese, e o caudal – soma, bem como a suma de todo o projeto da prodigiosa obra coincide com a apoteose policoral que se intensifica a partir da estância 69:

Quem do vil contentamento
Cá deste mundo visivel,
Quanto ao homem for possível
Passar logo o entendimento
Para o mundo inteligível,

Ali achara alegria
Em tudo perfeita, e chea
De tão suave harmonia,
Que nem por pouca recrea
Nem por sobeja enfastia.

Ali verá tão profundo
Mistério na suma Alteza,
Que, vencida a natureza,
Os mores faustos do mundo
Julgue por maior baixeza.

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

Ditosos quem se partir,
Para ti, terra excelente,
Tão justo, é tão penitente
Que depois de a si subir,
La descanse eternamente!

Alcaçamos o olhar e presenciamos a Travessia, a Passagem!

Para trás vai ficando a esfera da caducidade, das "sombras". Adiante, o rasgão do "mundo inteligível" alagado de claridade...

Desatrelamos-nos do imanente, desaguamos na transcendência.

O metapoema flui...

Nesse clima extatico, enlaçam-se nupcialmente dentro de nós os acentos sublimes do *Terzett und Chor*, de *Dio Jahreszeiten*, de Haydin:

Sie steigty herauf, die Sonne, sie steigt.
Sie naht, sie kommt,
Sie strahlt, sie scheint.

O Sanctus, sanctus, sanctus, dominus Deus / Sabaoth!, da Missa em Si Menor, de J.S. Bach; a portentosa força edificadora do retábulo *L'Agneau Mystque, de Van Eyck*...

E nessa catedral invisível, essa colunata berniniana de símbolos, na cripta dos reis.

La descanse eternamente

o nosso *mousikos aner*, Camões!!...

Notas

(1) O texto de que nos servimos e o costante de Sousa da Silveira, *Textos Quinhentistas*, estabelecidos e comentados por... (Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1971).

(2) Cf. Camões, Luis de, *Obras Completas*, Prefácio e notas do Profº Hernani Cidade. Vol.1. Redondilhas e sonetos. (Lisboa: Livraria Sá da Costa, [1971]). pag. 101, nota.

(3) Cf. Lucas, Fábio, *Crítica sem Dogma*. (Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1983.), pag. 199.

(4) Cf. Camões, Luis de. *Obras Completas*, Prefácio e notas do profº Hernani Cidade. Vol 1. Redondilhas e sonetos. (Lisboa: Livraria Sá da Costa, [1971]), pag 109, nota.

(5) Grifo do original. O epíteto e de G. Le Gentil, *in Camoens*, [1924],

(6) Cf. Campos, Agostinho de. *Camões Lírico*. Antologia organizada por.: Vol. III. Conclusão das redondilhas: autos e cartas. (Lisboa: Livraria Bertrand, 1925), pag. 72, in fine.

Obs. Além dos trabalhos indicados nas notas, li com proveito os seguintes estudos que me foram uteis para posicionar o assunto, embora meu argumento crítico se haja desenvolvido segundo linhas de todo independentes:

"'Sôbolos rios': a mudança da mudança", de Cleonice Berardelli.

"'Babel e Sião': a estrutura e uma metáfora", de Wilton Cardoso.

"'Sôbolos rios' ou a denuncia existencial", de Silvio Castro.

"'Babel e Sião' de Camões: um texto esfinge", de Maria João Fernandes (portuguesa).

"'Sôbolos rios' uma estética arquitetônica", de Maria Vitalina Leal de Matos (portuguesa).

Já havia concluido o texto presente, quando travei conhecimento com a insigne Profª Dra. Luciana Stegagno Picchio, catedrática das Literaturas Brasileiras e Portuguesa da Universidade de Roma, que me tornou ciente do ensaio de sua lavra “Super flumina Babylonis: ispirazione temática e inspirazione formale nel canto di schiavitu del poeta Luis Vaz de Camões”, a que tive acesso na tradução francesa constante de *La Methode Philogique*, da mesma Autora. Lamento não ter compulsado a tempo esse estudo, pois é dentre todos, o de que me avizinho em certos pontos.

1985 – n. 976 – p. 08

Um soneto de Camões

Leodegario A. de AZEVEDO FILHO

Em geral, o soneto de Camões "Sete anos de Pastor Jacob servia" tem sido interpretado de uma forma que não corresponde à realidade do texto bíblico, talvez por força da ambigüidade da própria linguagem poetica. Na verdade, Jacob serviu, como pastor, ao pai de Raquel, para sar com ela, apenas sete anos e sete dias e não quatorze anos, como? Pretendemos expor.

Eis o soneto, conforme o texto por nós estabelecido:

Sete anos de pastor Jacob servia
Labão, pai de Raquel, serrana bela;
mas não servia ao pai, servia a ela,
e a ela por soldada pretendia.
Os dias na esperança de um só dia
passava, contentando-se com vê-la;
porém o pai, usando de cautela,
em lugar de Raquel, lhe dava Lia.
Vendo o triste pastor que por enganos
lhe fora assim negada sua pastora,
como se a não tivera merecida,
tornou inda a servir outros sete anos,
dizendo: — Mais servira, se não fora
para tão longo amor tão curta a vida.

Em outro estudo, discutimos o estabelecimento crítico do texto, não havendo aqui espaço para tornar ao assunto. Sobre o famoso soneto, embora Faria e Sousa (I, 74), referindo-se a sua fortuna literária em Castela, simplesmente o tivesse considerado *mediano*, toda a crítica se, no texto, um dos mais belos poemas da língua portuguesa. Faria e Sousa observa que os doze primeros versos somente apresentam "la limpieza en Ia relación definida del caso", e que os dois últimos "(también no muy poéticos) contienen aquel asseo de que aun sirviera más de 14 años por merecer mejor a Raquel, sino fecera Ia vida tan corta para un amor tan largo". (op. cit. p. 74)

Outra é, entretanto, a douta opinião de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, em seu artigo publicado no Círculo Camoniano, retomado por João Ribeiro, em Cartas Devolvidas. Para o ilustre filólogo brasileiro, o soneto em causa também é "o mais belo da língua e poesia portuguesa", opinião hoje generalizada. João Ribeiro aponta a possível e inferior fonte de inspiração petrarquiana do soneto:

...gran padre schernito
Che non si pente e d'aver non gl'incresce
Sette e sett'anni per Rachel sérvito.

Mas, no seu entender, o texto de Petrarca "nem de longe pode comparar-se a obra-prima de Camões, mormente pelo fecho:

Começou a servir outros sete anos,
Dizendo: mais servira, se não fora

Para tão longo amor tão curta a vida!”

Pela transcrição, ve-se que João Ribeiro baseou-se na tradição impressa do soneto: “Começou a servir outros sete anos”. E acrescenta: “Este lindíssimo terceto nada deve a fonte petrarquiana, algo, porém, ao Gênesis: *videbantur illi pauci dies proe amoris magnitudine* — pareceram-lhe poucos os dias quando comparados a grandeza de seu amor”. (CD, p. 18). Em seguida, após elogiar o estudo de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, de onde partiu, declara que, entretanto, “uma observação passou-lhe despercebida. O conteúdo da peça famosa arrima-se num erro de interpretação do texto bíblico”. E esclarece que os poetas e que os críticos supõem tenha Jacob trabalhado durante sete anos e que Labão lhe deu Lia, tornando então a servir outros sete anos, para conseguir Raquel. *Sette e sett’anni per Rachel*”.

Na verdade, conclui João Ribeiro, o texto do gênesis diz outra coisa. Primeiro, Jacob prestou serviços, como pastor, durante sete anos, unicamente por amor a Raquel, a quem reclama como legitima recompensa do seu trabalho. Mas Labão, ordenando as bodas, furtivamente introduziu Lia na câmara nupcial. Jacob sentiu-se enganado em seu direito, por ser outra a soldada do contrato de trabalho. Mas Labão explica que estava fora dos costumes casar, inicialmente, a filha mais moça, no caso Raquel, sendo Lia a mais velha. Entretanto, se Jacob concordasse em servi-lo por mais sete anos, teria Raquel. Ele concorda e, segundo o texto do gênesis, uma semana depois das bodas com Lia, o pastor Jacob contraiu núpcias com Raquel, tornando a servir outros sete anos. Portanto, não foram necessários quatorze anos para a plena realização do seu amor, mas apenas sete anos e sete dias:

> V. 27. — Acaba a *semana* de bodas com esta: e depois dar-te-ei aquela / Raquel / pelo trabalho de que ainda me hás de servir por mais sete anos.

No versiculo seguinte, já não ha margem a qualquer dúvida: “V. 28. — Jacob concordou com o ajuste, e *passada semana desposou Raquel*. (Aquievit placito: et hebdomada transacta, Rachel duxit uxorem). Nem podia ser de outro modo, pois a Labão interessava a continuidade dos serviços de Jacob, assegurada com o casamento da filha. O erro de interpretação, segundo João Ribeiro, explica-se porque, nos textos hebreus, *hebdomada* também queria dizer um *setenato* ou uma *semana de anos*, como nas *setenta semanas* da predição de Daniel (70 x 7 = 490) sobre a vinda do Messias. No texto do Gênesis, entretanto, esta escrito: *uma semana de dias* (*hebdomadam dierurn*, V. 27). E conclui João Ribeiro com a sabiá observação de que “nada valem erros diante da emoção d’arte, eternarnente superior a ciência humana”.

Realmente, o possível equivoco, na exegese do texto bíblico, gerou o extraordinário soneto a Camões incontroversamente atribuído por longa tradição manuscrita e impressa, pouco importando a isolada opinião de Faria e Sousa, que nele ve apenas um poema “mediano”. Mas é de justiça aqui assinalar-se que a Faria e Sousa não passou despercebido o engano de interpretação do texto bíblico:

> Providentemente dixe el P. que Jacob empeçô a servir otros siete años, para merecer a Raquel; porque algunos piensam servió 14 primero de alcançarla, y no es assi: porque del cap. citado, consta que alfin de la primera semana de casado con Lia, casó con Raquel, de consentimento de su padre, con obligacion de servile por ella otros siete años, como 10 advierte San Geronirno. (FS, I, p. 75).

Teria João Ribeiro lido o comentârio de Faria e Sousa? Não sabemos. Na edição de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira (1932), é claro, não poderia basear-se, porque as Cailas Devolvidas foram publicadas em 1926, no Porto, pela Livraria Chardron, em sua

primeira edição. Ele apenas diz que encontrou “a refutação deste pequeno erro, que também corre em língua francesa, num curioso livro, Erreurs sco’ laires,do matemático Tarnier”. (CD, p. 21, 2. ed.) E transcreve o texto, misturando os dois ramos conhecidos da tradição impressa. Como se pode ver pelo décimo verso: “Lhe era negada assim sua pastora” (CD, p. 21). certamente para evitar a contagem do possessivo “sua” numa silaba métrica apenas, num procedimento injustificável. Com efeito, por ação da próclise, o possessivo “sua” pode reduzir-se a uma silaba métrica, como fartamente aparece em *Os Lusíadas*.

Importa aqui, entretanto, o texto lírico atribuído a Camões de modo indisputável. Nele, ha certa ambigüidade. Louvável ambigüidade, pois o Poeta diz que Jacob “tornou inda a servir outros sete anos”, como efetivamente concordou em faze-se. Mas o texto poético não esclarece, ao contrario do que se lê no Gênesis, se o pastor já teria ou não Raquel como esposa, para assumir o novo compromisso. Nem teria o soneto, é claro, que reduplicar fielmente o texto bíblico. A beleza desse amor de Jacob por Raquel, sobrepondo-se ao tempo humano, é a grande lição literária do soneto. E isso está patente na chave de ouro:

> Tornou inda a servir outros sete anos,
> Dizendo: — Mais servira, se não fora
> Para tal longo amor tal curta a vida.

Não há divida de que se trata de um dos mais belos textos líricos da lingua portuguesa de todos os tempos. E não admira, por isso mesmo, que poema tivesse sido largamente imitado em espanhol, como se sabe, final, a sua fama e popularidade, ainda hoje, são tão grandes. Que igual a ser musicado (A Musica no Tempo de Camões) e interpretado pelos *Segréis de Lisboa*, infelizmente com o texto que a tradição impressa conservou:

1985 – n. 982 – p. 02 e 03

Poesia 61

Para uma Leitura dos poetas portugueses contemporâneos

Jorge Fernandes da SILVEIRA

1. *Proposta*

O presente estudo é uma condensação da leitura dos cinco livros ciue compõem ***Poesia 61: Mordismos*** de Fama Hasse Pais Brandão, ***A Morte percutiva*** de Gastão Cruz, ***Quarta Dimensão*** de Luiza Neto Jorge, ***Tatuagem*** de Maria Teresa Horta e ***Canto adolescente*** de Casimiro de Brito.

A primeira parte do desenvolvimento do trabalho primitivo consistia na análise isolada de cada um destes livros. A primeira vista, esta opção pode parecer a menos indicada, pois que estaríamos desfigurando a unidade da obra. Mas é sobre tudo a existência dessa "obra" que se discute. Até hoje a critica portuguesa questiona se houve ou não um "grupo poético" ou um movimento em tom de ***Poesia 61***. A resposta é difícil, e, durante a elaboração das nossas pesquisas, pareceu-nos de importânica menor enfatizar tal aspecto. Em síntese, a leitura proposta de ***Poesia 61*** afastou-se de um falso problema: a existência ou não de um grupo poético que enquadrasse os autores estudados.

O abandono de um caminho exige, sem dúvida, a construção de outro. Ao deixar de lado o propósito detransformar os cinco livros em um, a nossa pesquisa viu-se perante um impasse. O que fazer, se diante de nós havia a concretitude de um volume intitulado ***Poesia 61***?

Na tentativa de uma solução, optamos, decididamente, pela leitura particular dos livros. Por isso, o segundo passo do trabalho desenvolvia-se em unidades constituídas pelos diferentes textos da publicação coletiva.

Durante esse percurso, porém, algumas linhas convergentes foram surgindo: linguagem rigorosa, atenção extrema ao lugar da palavra no poema, um regime de imagens intimamente entrosadas. Estas linhas convergentes apontaram-nos alguns significados fundamentais: o conflito entre o sujeito e as instituições sociais, as marcas do passado a impedirem a construção do presente, o erotismo como uma das práticas libertárias do corpo e o questionamento do sentido da morte.

A partir destes significados, chegamos a uma conclusão: se não ha um "grupo poético" que enquadre os autores, há alguns temas coincidentes que os aproximam.

A nossa análise, então, empreendeu uma segunda investida. Ela nos revelou, ao final, um discurso com afinidades tão marcantes que o denominarmos ***Sincronia 61***. Esse engloba os temas que situam os poetas de ***Poesia 61*** dentro de uma mesma problemática. Em suma, no terceiro passo, operamos com os textos como se eles formassem um grande discurso. Através do estudo da intertextualidade, demonstramos que poetas "diferentes" revelam certas afinidades entre si.

2. *Apresentação de Poesia 61*

Poesia 61 surge em maio de 1961, em Faro, mas evidentemente o seu acontecimento se dá em Lisboa. Entre os autores, o único inédito em livro era Gastão Cruz (n. 1941). Casimiro de Brito (n. 1938) era já autor de quatro livros: ***Poemas da solidão imperfeita*** (1957), ***Sete poemas rebeldes*** (1958), ***Telegramas*** (1959) e ***Poemas orientais*** (1960). Em

1960, Maria Teresa Horta (n. 1937) publicara ***Espelho inicial*** e Luiza Neto Jorge (n. 1939), ***A noite vertebrada. Em cada pedra um vôo imóvel*** (1958) e a narrativa ***O aquário*** (1959) eram os livros anteriores de Fiama Hasse Pais Brandão (n. 1938). Extremamente jovens, vale a pena observar que o mais velho destes poetas não tinha vinte e cinco anos.

Como dissermos anteriormente, ***Poesia 61*** reúne num só volume cinco livros distintos.

É importante descrever a forma desse volume. Não se trata de uma edição em que os textos progridam sucessivamente. Cada "caderno" (como dizem alguns críticos) é uma pequena brochura com o título da obra e o nome do seu autor. Sobre essas brochuras, e na capa a envolvê-las (com um desenho de Manuel Baptista) está inscrito ***Poesia 61***. Contudo falta no interior da publicação aquilo que, a primeira vista, poderia defini-la como porta-voz de um grupo ou movimento: nota editorial, declaração de princípios, estatutos definidos, considerações a respeito da literatura ou da arte em geral.

Estas considerações acerca do aspecto da edição talvez confirmem a inexistência de um "programa" comum aos cinco poetas. Por outras palavras: não há nenhuma declaração no volume que nos permita caracterizar os ***poetas 61*** como integrantes de um grupo. O próprio Gastão Cruz afirma:

> ***Poesia 61*** reuniu cinco autores muito diversos, embora, no momento, a muitos parecesse que aquilo era o mesmo.

A obra, porém, surge e dá-se a ler. E, após um rigoroso trabalho de leitura, não há divida de que ***Poesia 61*** seja um acontecimento na literatura portuguesa contemporânea.

Abandonada a idéia de grupo, passamos a ler atentamente os poetas, a fim de encontrar traços comuns de expressão entre eles. No que concerne a linguagem, ao lugar da palavra no poema, ao rigor da construção, há de fato uma ***poética 61***. A este respeito somos categóricos.

3. *Uma breve leitura dos poemas*

O domínio da linguagem e a atenção extrema a função da palavra no poema constituem a particlaridade máxima de ***Poesia 61***. Nos limites destas páginas interessa-nos mostrar como um trabalho rigoroso no âmbito da linguagem é ato revolucionário.

A título introdutório, vejam-se alguns versos em que a palavra ou o gesto da escrita são o tema:

> onde
>
> as mãos derrubam arestas
> a palavra principia
> (*M, 1*)
>
> Esta arma de boca
> ou tempo encontrado
> com relógios na
> montra
>
> Este ardor de palavras
> no perfil
> das bocas
> (*T, 14*)

... E o poema ergue-se, respira, caminha pelos cabelos do tempo, teve, muito teve, tão teve que desconhece a gravidade...
(*CA, 8*)

fácil liberdade
há felicidade
há atrocidade
são palavras válidas colhidas no vento
sim professor senhor professor doutor
(*QD, 12*)

Tenho a dizer-te o dia dos meus membros
e a curva concreta desta luz
(*MP, 10*)

Nos exemplos acima, os versos de Fiama tematizam o esforço das mãos para a conquista da realidade do poema. A escrita, entendida como ato revolucionário, manifesta-se também em Teresa Horta. Os "versos" de Casimiro parecem prolongar os de Fiama e já proclamam o vôo do poema. Luiza brinca de repetição, fazendo jogos sonoros com palavras sobre palavras. Por sua vez, Gastão Cruz (o mais contundente intérprete das "ruínas" do corpo, do tempo e do espaço em ***Poesia 61***) eleva também a palavra em direção ao encontro do outro.

Tendo a estátua como uma imagem a ser decodificada e metáfora alimentadora das nossas considerações, vejamos o estatuto da linguagem em ***Poesia 61***.

Segundo Barthes:

> ... Contornável, penetrável, numa palavra, profunda, a estátua obriga a visita, a exploração, a penetração: ela implica idealmente a plenitude e a verdade do interior (por isso é trágico que esse interior esteja vazio, castrado) (1).

Os (per) versos jovens de 61 não temem penetrar no interior da morte a fim de decifrar os labirintos a efligie-esfinge que os assombra. E, ao contrário de Sarrasine, para eles é maravilhoso descobrir que "esse interior esteja vazio, castrado". Porque é sob cadáver erguido em "pedra" e "bronze" que eles, por um lado, aprendem a repetir e, por outro, a obiverter o sentido da ***contenção como forma de expansão***. Ao discurso que para conter a vida expande a morte, ***Poesia 61*** opõe um outro em que conter vida implica conhecer essa morte em expansão. Aquilo que a rigidez da estátua cala (a diverdade de muitas vidas reduzida a figura única do outro exemplar), ***Poesia 61*** proclama: a necessidade de pulverizar a ruma afortunada no interior doa discursos que a mantêm de pé.

Alguns exemplos podem conduzir-nos ao sentido do paralelismo tenso entre contenção e expansão. Para isso é preciso arrolar um dos traços lingüísticos mais constantes em ***Poesia 61:*** a repetição dos signos indicadores de ausência ("sem") e de presença ("com"):

a)
e para o sol
nocturnos de fadiga os ossos e as
[flores de chuva ***sem*** cadáver

e para os mortos

sem cadáver de cortiça e vento

com uma luta breve à flor da carne

as mulheres
encontro-as na rua ***com*** sandálias de
[pó e olhos fundidos
nas órbitas imóveis dos veículos

e para os homens
com corpos nus estrábicos na noite
rasgam a morte e continuam mortos

(***MP***, 4 e 5; os grifos são nossos)

b)

Não temos na mão a flor

E ***sem*** o monstro gótico apunhalado
[aos pés

deserdados da sombra
já sem gesto
escultura de amanhã
(***QD***. 3; os grifos são nossos)

c)

Eu não sou senhora eu não sou menina
sem olhos ***sem*** ouvidos fala

(***QD***. 11; os grifos são nossos)

d)

O tal homem que vive dentro de nós
dança em cima bárbaro

da rua ***sem*** subida nem descida
do risco da tinta da china
da árvore ***sem*** dedos
da erva ***sem*** árvore

e o homem que vive dentro de nós
procria o grito amarelo

a cruz ***sem*** cruz
o sol ***sem*** paredes
a vigésima sexta hora
a quarta dimensão

(***QD***. 14 e 1 5; os grifos são nossos)

No texto de Gastão Cruz (a) ocorrem os dois signos em análise. Através de uma nomeação progressiva — em que a anáfora é notável — os sintomas da opressão evidenciam-se de tal modo que "com" e "sem", ao invés de construírem significados apostos, completam-se um ao outro e exacerbam o grau de negatividade.

À primeira vista, os versos de Luíza Neto Jorge (b-d) reiteram apenas os índices da ausência: a impossibilidade de ação (b), a perda da identidade do sujeito (c) e o fechamento do espaço para "o homem que vive dentro de ***nós***" (d — repare-se, aliás, na ambigüidade desse "nós", que tanto pode ser pronome pessoal como substantivo com a significação de laço, enredo, trama). Em nenhum dos exemplos há o signo indicador de presença. Mas é importante lembrar que em ***Quarta dimensão*** há um único caso de continuidade entre os dois signos: "sem lençóis com clarins" (***QD***, 10). Em Luíza, contudo, a negação da ausência é sempre um ato no interior dos próprios mecanismos expressivos da linguagem. Note-se, nos quatro últimos versos da letra d, o ludismo verbal a indicar a dimensão quarta e necessária à liberdade, à plenitude do estar "com". Ou ainda nestes verso a, a vários níveis importantes para a nossa análise:

> senhor professor doutor
> senhor professor
> senhor
> se
> (***QD***, 13)

Aqui, num gesto de linguagem demolidor, a cada signo suprimido derruba-se pedra a pedra (quer palavra a palavra) o título ***monumental*** do professor.

Enfim, estes "versos noutros explicados" (2) levam aos de Maria Teresa Horta (e-f) e de Fiama Hasse Brandão (g). Nas duas poetisas a ***contenção da morte como forma de expansão da vida*** é, um motivo em desenvolvimento no interior do próprio poema:

> e) Beijo
> o absoluto ***contido***
> nos objectos ***sem*** casta
>
> a insalubridade arqueada
> rio silêncio espesso
> das portas ***sem*** casas
> ***com*** jardins malogrados
> no inicio do nada
>
> (***T***, 7 e 8, os grifos são nossos)
>
> f) Preto
> ***sem*** submissão
> palavras de relevo agudo
> nas ruas
> veias ***sem*** arestas
> de areia
> ***na garganta***
>
> ***sem*** gomos
> de vidros

nos olhos

sem pedaços de
sons
paralelos

Preto
em perpendicular
aos ombros das janelas

jamais sinônimo
de noite
e nunca mole
em diagonal aos dedos

Preto
como uma canoa
como parcialmente morto

sinônimo de hálito
de lago de nós
de glicínia
de peixe de lagoa

(***T***, 16 e 19; os grifos são nossos)

Em Teresa Horta no primeiro exemplo (e), embora ausência e presença sejam equivalentes, o sujeito já assinala no objeto de desejo a recusa da linhagem como questão em ***alto-relevo:*** "os objetos ***sem*** casta". No exemplo do item f, fala e órgãos dos sentidos (faculdades que inserem o homem no mundo) fazem da ausência de censura o ponto culminante da presença desejada: "garganta", "olhos" e ouvidos ("som") ***sem*** interdição. Os elementos antinômicos em jogo ressaltam o caráter "insubordinado" desta poesia, sublinham a sua existência conceptual na linguagem ("preto ***palavra*** de relevo agudo nas ruas", "preto" "sinônimo de ***hálito***"), afastam o falso problema da superioridade masculina (questão relevante num mundo de mortos) e desejam uma nova ordem temporal ("preto jamais sinônimo de noite") na distribuição dos papéis sociais. Em suma, a alternância entre "preto jamais sinônimo de" e "preto sinônimo de" é o fator determinante num projeto de harmonia entre os "contrários" masculino e feminino.

Quanto a Fiama Hasse Pais Brandão, seria impossível citarmos aqui todas as ocorrências de "com" e "sem" nos seus textos; citaremos apenas o exemplo que nos parece ser o mais significativo:

g) Cadáveres
sem língua língua de bronze
metal um cadáver metal
construído em água

Os alimentos dos mortos
são água e o bronze
de bronze e ***com*** uma lápide de

[***presença*** incerta

Digo que os alimentos
são água e o bronze

De bronze e ***com*** uma lápide de
[***presença*** incerta
(***M.*** 7; os grifos são nossos)

Nestes versos, Fiama desvela o acontecimento que define ***Poesia 61*** e descodifica o sentido da estátua como metáfora. Por um lado, arruinados de movimento, porque ordenados e contidos em bronze, por outro, no limiar da expansão, porque construídos em água, os cadáveres começam a demover estátuas, impulsionados pelo desejo e pela ***práxis*** da linguagem liberadora. Entre a imobilidade do bronze e a mobilidade da água o poema expõe a relação entre ausência (morte) e presença (vida). Um discurso "inocente" e redutor, a administrar engenhosamente os seus silêncios, é invadido por um outro "perverso" e expansivo que, quer no rigor formal com que se apresenta, quer através da plurissignificação de palavras e imagens, quer ainda no ritmo de vaivém da sintaxe que o caracteriza, exige um novo estatuto para a sua linguagem. No texto em análise, portanto, contenção e expansão revelam-se forças dialeticamente continuas e descontinuas. Numa história em que a ***escultura*** do morto é "sinônimo" da *sepultura* de vivos, opera-se a transformação: a *sepultura* — já agora "lápide de presença incerta" — é o alimento da ***escritura*** que descodifica o "alarme dos cadáveres fecundos". O próprio sujeito explicita, no final do poema, a repetição como componente da linguagem do conhecimento.

Em poema publicado em 1974, a encerrar ***O texto de João Zorro***, Fiama interpreta este movimento contínuo entre passado e presente, morte e vida, que é o próprio movimento de intertextualidade entre a leitura do texto anterior e a escrita do texto posterior; que é, em última análise, uma das chaves para a compreensão dos poemas de ***Poesia 61:***

Levando ao limite, homenagem o gesto da
[escrita, posso atribuir os meus textos
a joão zorro. Existimos sobre o anterior. O
[movimento da escrita e da leitura
exerce-se a partir da menor mutabilidade
[aparente da pedra
e da maior mutabilidade da grafia. O pro-
[gresso dos textos
é epigráfico. Lápide e versão, indistinta-
[mente (3)

SIGLAS

M	=	Morfismos
MP	=	A morte percutiva
QD	=	Quarta dimensão
T	=	Tatuagem
CA	=	Canto adolescente

NOTAS

(1) BARTHES, Roland. ***S/Z***. Lisboa, Edições 70. 1980. p. 155.
(2) OLIVEIRA, Carlos de. ***Trabalho poético***. Lisboa, Sá da Costa, s/d. v. 1. p. 111.
(3) BRANDÃO, Fiama Hasse pais. ***O texto de João Zorro***. Porto, Inova, 1974.

1985 – n. 998 – p. 8

Eça de Queirós,

Correspondente de Guerra

Elza MINE

1. ***Jornalismo: teoria e prática***

Inserido, mas nunca identificado com o contexto socioeconômico cultural britânico – ***Tudo nesta sociedade me é desagradável – desde a sua estreita maneira de pensar até ao seu indecente modo de coser legumes*** (1) – Eça de Queiros, escrevendo em 1877/78 para os leitores portugueses do ***A Actualidade***, e de 1880 a 1882 para os leitores brasileiros da ***Gazeta de Noticias***, não só os manteve a par do que se passava na Inglaterra, ou com ela se relacionasse, nos últimos anos da década de 70 e nos primeiros da década seguinte, mas ofereceu-lhes, propriamente, uma interpreteção do mundo inglês, no exercício de um jornalismo eminentemente opinativo, que não apenas indicia, insinua ou deixa ver, mas também explicitamente exibe as marcas da avaliação e julgamento.

Exerceu, então, especificamente um tipo de atividade jornalística a que já se iniciara nos tempos de ***O Distrito do Évora***, ao atribuir-se as funções de correspondente político do Reino. Atitude e procedimentos adotados por Eça de Queiroz no desempenho das funções de correspondente de imprensa na Inglaterra não diferem daqueles manifestados ao tempo do jornal alentejano: escolha nitidamente subjetiva do material a ser apresentado e estreito diálogo com a imprensa.

Além disso, especialmente no numero de 6 do janeiro de 1867, a presença de um conjunto do afinições teóricas permite-nos detectar os germes do que só poderia chamar a sua "teoria do jornalismo" e observar em que medida as colocações programáticas iniciais influíram ou marcaram as produções posteriores.

Tais definições, formuladas pelo jovem redator da folha alentejana, tecem uma verdadeira proclamação apologética do jornalismo, a que subjaz uma convicção plena no poder mobizador da palavra, firmada há um tempo especialmente marcada por candente periodismo a euforia da divulgação e convencimento. A atribuição de funções e deveres a imprensa que ali só faz, implicando em defesa a exigência de uma prática opinativa e atuante remete ainda, necessariamente, a consideração do papel igualmente crítico e reformador pensado por Eça para a ficção, detectável, sobretudo nos romances da chamada fase naturalista e presente no projeto das Cenas da Vida Portuguesa.

Assim, o correspondente do ***A Actualidade*** e da ***Gazeta do Notícias***, diante dos importantes problemas políticos e sociais focalizados nas matérias englobadas, respectivamente, nas coletâneas, ***Crônicas de Londres*** e ***Cartas de Inglaterra***, adota invariavelmente a atitude do quem informa, discute, interpreta com vistas a tomar opinião. Se os fatos históricos traem implicações de opressão (como é o caso das cartas sobre a questão da Irlanda), seu protesto é aberto e vigoroso. Se as negociações diplomáticas mal escondem jogos do interesse (como na questão dos ingleses no Egito), ali o encontramos a desmascará-las pela força do seu raciocínio ou pela contundência da sua ironia. Porém, já então nem sempre só mostra tão confiante no fatal triunfo do bem o da justiça. Tem momentos de desalento, do confessada sensação da impotência, de aceitação da injustiça como inerente à condição humana.

Observamos ainda nesses trabalhos produzidos como correspondente estrangeiro que Eça focaliza o momento presente vinculando-o, invariavelmente, ao passado e projetando-o no futuro. Como "teoricamente" assumira ao tempo de ***O Distrito do Évora***, a exame isolado

dos fatos parece-lhe precário: importa relacionar, enquadrar, para melhor entender e fazem entender, para vislumbrar perspectivas o comunicá-las, para criticamente situar-se e situar seus leitores.

Ainda, ao apresentar naquela publicação a secção "crônica", "teorizando" acerca daquela modalidade jornalística, coloca operacionalmente os pressupostos orientadores da elaboração do vários tópicos das ***Crônicas de Londres*** e algumas das ***Cartas de Inglaterra***. Embora considerasse que o tom em que só vazasse a crônica devesse ser despretensioso, esta amenidade não deveria implicar, necessariamente, em mera trivolidade. Ora, quando da Inglaterra murmura a anedota, reproduz costumes, deixa voar a sua fantasia, conta às novas proezas e descobertas, comenta as festas da "season", está a abrir um espaço para o incidental, o pitoresco do mundo inglês, atendendo, assim, a curiosidade habitual do leitor. Mas está também, e, sobretudo, criando um efeito contundente do censura, do critica: de reparo. Na linguagem, na organização textual, as marcas do uma permanente atitude de busca "do espírito". (2)

Como correspondente, Eça parece ter-se proposto a apreender e expressar a realidade inglesa em toda a sua variedade. Por isso mesmo, nas ***Crônicas de Londres***, e nas ***Cartas de Inglaterra***, sente-se, ao lado do toda a grandeza, todas as pequenas misérias da Inglaterra vitoriana e tem-se dela um retrato vivo e penetrante: ao lado da voz vibrante do jornalista político, que comenta tumultuosos acontecimentos ou emaranhadas questões, e que em atitude de severa autocrítica considerou medíocres as suas análises (3), ouve-se a do cronista, empenhado em estabelecer com o leitor uma conversa ***íntima e indolente*** (4).

Dizendo, ao iniciar a sua correspondência para a ***Gazeta de noticias****: ... ninguém que tenha orgulho de se considerar racional, prescinde de se informar diariamente de tudo que se passa em Paris ou em Londres, desde as revoluções até as* toilletes, *desde os poemas até aos escândalos* (5). Eça de Queiroz propunha-me a uma tarefa. E cumpriu-a, produzindo uma "cobertura" ampla em que comparecem hamonioniosamente unidos e amalgamados procedimentos específicos da crônica, do artigo político e mesmo por vezes, da narrativa do ficção. Nos textos (jornalísticos), decorrência que são dessa situação particular de produção de linguagem, centrada na funcionalidade comunicativa, estão presentes as marcas de contato, de integração e convensimento do leitor, e ainda, e sempre, a manifestação clara de uma subjetividade de que nunca abdica.

2. ***Dialogo com a imprensa inglesa***

Já a uma primeira leitura das ***Crônicas*** e ***Cartas*** chama-nos a atenção o grande número de referências à imprensa inglesa, então numa época de ouro. Tal incidência sugere-nos a indagação acerca da natureza do relacionamento que com ela esbelecem.

Nas correspondências enviadas para o Porto, as publicações de que Eça se utilizou com mais freqüência foram as de caráter satírico a mundano, como o ***Punch***, o ***Tun***, a ***Whitehall Review***, a ***Vanity Fair***, desde que é então constante o seu intuito de relatar novidades, surpreender o pequeno escândalo, captar o excêntrico, o original, enfim, apresentar a fato de interesse jornalístico e comentá-lo. O ***Punch***, responsável pela divulgação da figura de John Bull (e que nas produções de Eça, leitor assíduo e entusiasta da publicação, personificará sempre a imperialismo inglês) gozava de imensa popularidade, constituindo-se em verdadeiro espelho de todos os acontecimentos sociais a políticos da época, ali refletidos em seus aspectos mais pitorescos e vistos através de mordaz objetiva critica. Animado pelo vigor de suas "charges", Eça chega mesmo a referir e explicar duas delas a seus leitores do Porto.

Mas recorre também aos grandes jornais como o ***Times***, o ***Daily Telegraph***, *a* ***Pall Mall Gazette***, *o* ***Daily News***.

Não são também esquecidas revistas de grande reputação como a ***Saturday Review***, *a* ***XIX Century***, *o* ***Athenaeum***. Como a simples menção de um título de revista ou jornal poderia dizer pouco a maioria de seus leitores, Eça de Queirós tem freqüentemente o cuidado de acrescentar a citação uma nota que edentifique o periódico, servindo-se contudo dela inúmeras vezes, com um objetivo ironizaste e esta nota pode mesmo conter, em passos diferentes, informações contraditórias. (6)

Nas ***Cartas de Inglaterra***, se Eça de Queiroz já não cita mais revistas elegantes e pouco se refere às de caráter especificamente literário (em virtude da própria natureza das produções dessa frase), alude e serve-se no entanto, freqüentemente, dos grandes jornais, aos quais denomina *jornais personagens:* O ***Times***, o **S*tandard***, *a* ***Spectator***.

Na seriedade conservadora de um ***Times*** ou de um ***Standard***, Eça procurará sempre surpreender o lado ridículo, a atitude orgulhosa e formalista, no que, alias, identifica-se com o ***Punch***.

Leitor ávido e eclético, Eça de Queirós manteve contato direto com um amplo leque do que se produzia em termos de publicações periódicas na Inglaterra e a observação cuidadosa do relacionamento de tal imprensa com suas "crônicas" e "cartas" revela-se extremamente fértil.

De fato, ao detectarmos certos critérios de seleção dos elementos dela retirados, podemos observar o papel que ela desempenha na configuração do perfil crítico da Inglaterra vitoriana apresentado por Eça de Queirós. Ao atentarmos para os modos habituais de utilização dessas mesmas fontes, voltamo-nos pare a funções especificas que alas exercem no próprio processo de elaboração das correspondências.

Esquematicamente, podemos mesmo dizer que esta utilização dá-se precipuamente em duas direções (verificáveis, evidente, não em termos absolutos, mas de predominância): a primeira descreve um percurso que parte do fato ou noticia aprendido na fonte inglesa, enveredando pelo caminho da consideração crítica; a segunda, serve-se deles como mero ponto de partida espraiando-se em relatos em que se fazem presentes feições típicas da ficção.

Quando predomina a primeira, verificam-se nas correspondências características comuns ao artigo político, com suas tradicionais unidades informativa, reativa e deliberativa, propondo-se Eça a tarefa de "decifração" das informações e opiniões. Caracteriza-se assim o seu trabalho, como lembra Jules Gritti (7), por uma espécie de ***jogo meta-narrativo***, baseado na íntima relação entre narrador e fontes de informações. A este cabe não simplesmente detectar as informações, mas também compreender-lhes as implicações e referenciá-las a "realidade". Opondo-as, comparando-as, aproximando-as, expressará sempre; sua tendência, e o seu texto, tecido de outros, trará sempre as marcas, em graus e modalidades diversas, de interpretação, seleção ou avaliação (7ª).

Quando predomina a segunda, sente-se especificamente a presença nutritiva de sua atividade como escritor de ficção: no desempenho de certos tipos humanos, na criação imaginosa da cena, desdobramento caprichoso e ziguezagueante da anedota, na construção medida e transformadora do "acontecido".

Se observarmos o conjunto de ***Crônicas*** e ***Cartas*** sob o ângulo da relação: assunto tratado / tipo específico de utilização das fontes inglesas de informação, podemos constatar que, quando tratam de temas políticos, os textos queirozianos freqüentemente apresentam, fundando a sua construção, uma revista crítica dos jornais, com os quais dialogam incessantemente. A carta que encerra a série "Os Ingleses no Egito" (8) pode ser tomada como exemplo. Aí é possível ver que na montagem de uma relação de contraposição, princípio estruturado da carta, as declarações da imprensa inglesa (sempre encarada como refletora e formadora opinião) figuram como pólo antitético às interpretações do analista português, de que resulta um efeito de contraste eminentemente eficaz em termos de encaminhamento e procura da adesão do leitor.

As referências à imprensa podem ainda comparecer com a função especifica de evidenciar, por contraposição (àqueles espelhados pelos jornais), certos posicionamentos do correspondente, procedimento aliás habitual já ao tempo do ***Distrito de Évora*** e das ***Farpas***. Podem elas ainda constituir-se, integradas no processo persuasivo, em elementos de reforço de sua própria opinião.

Para além do âmbito estrito da discussão de temas políticos, pode-se notar o recurso da tradução, literal ou permeada de interpolações, de artigo, ou simplesmente notícia, como e o caso :carta "O Brasil e Portugal" (9).

Ainda, num procedimento típico de crônica, a utilização das fontes inglesas como manancial do episódico, do circunstancial que sugestão, imediata como elemento deflagrador na construção de toda uma correspondência, ou parte dela. ("Uma partida feita do Times, entre outras). (10)

Esta breve aproximação permite-nos concluir que as colaborações enviadas por Eça de Queiróz ao Porto e ao Rio de Janeiro, como correspondente em Inglaterra, caracterizaram-se por estreito relacionamento, a diferentes níveis, com a imprensa daqueles. Mas não só, permite-nos ainda observar que os modos de sua utilização servem também a seus propósitos de leitura crítica da Inglaterra Vitoriana realizada pelo correspondente, para seus leitores portugueses e brasileiros. (11)

Notas

(1) QUEIRÓZ, Eça de. Correspondência. In: ***Obras de Eça de Queiróz.*** Porto, Lello & Irmão, 1958, p.

(2) A definição desse espírito encontra-se na carta que envia de Newcastle a Joaquim Araújo. V. QUEIRÓZ, E. de. Notas Contemporâneas. In: ***Obras de Eça de Queiróz***. Porto, Lello & Irmão, 1958, v. 2, p. 1389.

(3) Id., Ibid., p. 1387.

(4) QUEIRÓZ, Eça de. ***Prosas Esquecidas***, MACHADO DA ROSA, Alberto, ed., Lisboa, Ed. Presença, 1965, v. 2, p. 123.

(5) Id, ***Ecos de Paris***. In: ***Obras de Eça de Queiróz***. Porto, Lello & Irmão. 1958, v. 2, p. 1115.

(6) Por exemplo, à p 141 das ***Crônicas de Londres***, inclui a ***Vanity Fair*** entre os ***pequenos jornais de escândalo, de mexerico, de pilhéria ou de curiosidade*** e, à p. 231, qualifica-a de ***jornal elegante, de boa sociedade, estimado e respeitável***. Por que a diferença? No primeiro caso está a reproduzir a seção "Os Casos Difíceis", com as devidas alterações para ser melhor compreenchido pelo leitor português; há perfeita adequação entre o epíteto que lhe confere e a matéria que dela retira. No segundo caso, a apresentação precede a tradução de um artigo humorístico a respeito de Lord Derby; seu objetivo aqui não é meramente informativo: busca estabelecer o contraste entre o que declara ser o caráter geral da revista e seu comportamento específico face a tal personalidade, para com isso aumentar, decisivamente, a surpresa do leitor.

(7) GRITTI. J. "Un récit de presse: les derniers jours d'un 'grand homrne". Communications, v. 8, 1966, p. 99.

(7ª) V. MARCUSHI, L. A. "A propósito de estratégias jornalísticas" Língua-oral, linguagem escrita. Faculdades Integradas de Uberaba, Minas Gerais. Estudos, v. 8: 18-23, 1982.

(8) QUEIRÓZ. Eça de. ***Cartas de Inglaterra***. 15ª ed. Porto, Lello & Irmão,1958, pp. 157-171.

(9) Ibid., pp. 173-185. V. ROCHA E SILVA, EIza Miné. “Teria Eça censurado o Times?”. ***Revista Ocidente***, Lisboa, v.62: 139-145,1972.
(10) Id. Ibid., pp. 193-202.
(11) Este artigo constitui parte do trabalho desenvolvido em ***Eça de Queirós, jornalista. Da teoria à prática***. Lisboa, Livros Horizonte (no prelo).

1985 – n. 992 – p. 7

Nova Literatura Portuguesa:

Duas Amostras

ORDEM DO INFANTE
Vergílo Alberto Vieira

a Fernando Pessoa que, recusando-se
a partir, fez do Martinho, em
vida, o Cabo da Boa Esperança.

Recomendavam-nos à pátria, e eles?, iam: sulcando (férteis) a bárbara epopéia. Por esconsos sóis passados, espiaram febres, fizeram história: muito lhes deve a pregação, e a turbulência infernal.

A menos que a tormenta zarpavam.

Infringiram águas (lustrais), rondaram plagas monstros, e em palmeirais do sul improvisaram missas e padrões — esticavam mártires.

Desocupados, vingavam céus: cursavam leitos alfamas coruchéus, voltavam a partir, partiam sempre. Por oiros e damasco rezavam; dobraram fortalezas feitorias; mercaram raças engenhos escorbuto, e já só depois, no fim da vida, vinham de assento — mortos, ou velhos.

Terçados timbram na pena do cronista:

prosélitos (a soldo) para incensar de glória a ópera lusitana e enfeitar de bruma o discurso dos parias

perfeitos sacros insanos

POEMA
Sebastião Alba

Um relâmpago vara
o teu cabelo
e a minha mão
fundente
a avizinhar-se...

Paira-te na cabeça
uma desmesurada
nuvem; daí as feições.
evasivas,
seu desarrumo ao vento.

Esse olhar desloca-me
o horizonte
em desprendidas
linhas movediças.

Vai.
Quero um só naipe
de sombras, minhas sestas,

atar a rede ao pináculo
do meu fuso horário,

as cópias que, da imaginação.
tombarn no solo

1985 – n. 999 – p. 12

João Maimona (29 anos) estuda veterinária
Huambo. Tem dois livros publicados: **Trajectória Obliterada** – de onde extraímos estes poemas -, prêmio Agostinho Neto (1984), editado simultaneamente em Luanda e Lisboa, e **As Rosas Perdidas do Cunene**, publicado em Angola e na Suíça, em edições bilíngües. É membro da União de escritores Angolanos. Do Brasil, conhece somente Carlos Drummond de Andrade. Está interessado em Literatura Brasileira. Seu endereço é CP 440 – Huambo – Angola (Otávio Ramos).

2 Poemas Angolanos

João MAIMONA

Sob a escuridão das estrelas.
As moscas de asas largas encontram os caminhos:
espalham as patas frescas
através das luzes e dos mistérios da imagem salgada.

Na noite de quebrar o fogo do barco:
a asa esquerda desliza sobre a paisagem imunda
a direita - aberta sobre os horizontes
e as fronteiras obscuras
vai rompendo os desejos dos corpos translúcidos.

São as chamas da minha terra úmida – essas moscas
nuas como os pássaros da rua estagnada.

x---x---x---x----x---x

Entre a estrada e a catástrofe
entre a sombra e o naufrágio
as abelhas descobrem a espuma
azul e solitária.

No silêncio distante, ardente silêncio
no íntimo das nuvens, tombam chamas
que agasalham as lagrimas.

E das lágrimas da garganta sem universo
vejo os crepúsculos que se diluem em penumbra
e dos dias tristes, das noites que murmuram
dores e suspiros rampantes
apenas sobressaíram corpos envoltos em gritos

1985 – n. 1002 – p. 1

EM ÁFRICA

Abgar RENAULT

Tudo me sabe, e eu nunca soube nada;
sem sequer mim na mornidão da tarde,
involuntariamente pastoreio
as estrelas as íntimas estrelas,
enquanto se aprofunda a noite cega.
E tão inútil hoje, inda estar vivo!
Talvez a guerra em África me abrisse
na alma ou nas pernas súbita medalha
e levasse o que sou a uma outra praia;
talvez a guerra em África, afinal,
de mim se enternecesse e me encontrasse
no vesgo pensamento da floresta.
Mas não estou em África (estarei
em um lugar qual quer?) e espio inerte
o desfilar de lobos e cordeiros
nos campos que o crepúsculo semeia
dê obscuro trigo; não estou em África.
Apeteço fugir como um soldado
que traz o medo dentro da mochila,
desertar e esconder-me sob o rio,
mas aqui estou, e não estou em África.
Que enterrarei debaixo do meu corpo?
Que inscrição deixa rel na sóbria lapide?
Que coroa de negras flores frias?
E como chegarei sem luz nos olhos
ao travesseiro pétreo que me aguarda?
Cubro de cinzas de desesperança
o frio, a neve, a chuva horizontal,
de falsa inexistência o meu pensar,
e anoiteço entre musgos pobremente
para esperar o meu supérfluo sono
e (quem sabe?) sonhar que estou em África,
que desertei do meu deserto e fui
mergulhar-me num poço de morcegos.
Em África. Em alguma costa da África.

1985 – n. 1004 - p. 4

MÚLTIPLAS

Lúcia Machado de ALMEIDA

FERNANDO PESSOA, o bem-amado poeta português, nascido em 1888, teve, como se sabe, o cinqüentenário de sua morte (1935) comemorado pelo mundo cultural, através de diferentes solenidades que bem mostram o quanto ele permanece vivo e querido. O Professor João Alves das Neves, Fundador do Instituto de Estudos Fernando Pessoa da Academia Lusíada de Letras e Artes, e atualmente redator editorista do jornal ***O Estado de S. Paulo***, acaba de publicar pela editora Expressão o livro ***Fernando Pessoa, o Poeta Singular e Plural***, *no* qual analisa detidamente a vida e obra do Poeta, detendo-se especialmente em seus heterônimos, até mesmo num certo Bernardo Soares, semi-heteronimo "que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, e aparece sempre que estou cansado ou sonolento". (Carta de Pessoa a Adolfo Casais Monteiro).

Nessa famosa carta a Casais Monteiro, datada de 13 de janeiro de 1935, Fernando Pessoa conta como ***nasceram***, seus heterônimos. Diz ele, a certa altura: "... Lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá Carneiro — de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lhe, já não me lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta, mas nada consegui".

Continua Fernando Pessoa: "Num dia em que finalmente desistira — foi em 8 de marco de 1914 — acerquei-me de uma cômoda alta, e tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal de minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um titulo ***O Guardador de Rebanhos***. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caieiro. Desculpe o absurdo da frase; aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram nesses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutro papel e escrevi, a fio, também os seis poemas que constituem a ***Chuva Oblíqüa***, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou melhor, foi a reação de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caieiro".

Ainda Pessoa, na mesma carta: "Aparecido Alberto Caieiro, tratei logo de lhe descobrir — instintiva e subconscientemente — uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque, nessa altura, já o via. E, de repente, e em derivação oposta a de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jato, e a máquina de escrever, sem interrupcão nem emenda, surgiu a Ode Triunfal de Álvaro Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem..." Curioso lembrar que além desses heterônomos (e do semi-heterônimo Bernardo Soares), aos quais Pessoa atribuiu biografia, personalidade e individualidade de estilo, ele usou uma infinidade de pseudônimos avulsos como Pantaleão, Barão de Teive, Abílio Quaresma, Antonio Môra, Charles Search, Thomas Crosse e outros. Em carta escrita a Armando Côrte Rodrigues (1915) assim se define Fernando Pessoa: "Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas".

"MORRER e só não ser visto, é entrar na curva do caminho", disse certo escritor português, não nos lembramos se Vergilio Ferreira ou o próprio Fernando Pessoa. Mais do que nunca pensamos nessa frase, diante do desaparecimento físico de nossa grande Henriqueta Lisboa. Principalmente agora, que nos chegaram suas ***Obras Completas – Poesia Geral*** (1929-1983), numa preciosa edicão da Livraria Duas Cidades. O livro — que tem apresentaçäo de Fábio Lucas — começa com o poerna ***Serenidede*** e termina com ***Notícia Mineira***, que a poeta dedicou a este colunista. E al encontramos Henriqueta Lisboa inteirinha.

NELLY NOVAIS COELHO esteve em Lisboa, representando o Brasil no importante Simpósio de Estudos Interdisciplinares de Português, no qual, pela primeira vez, estudiosos do mundo todo (Ásia, África, etc) que lecionam Literatura e cultura portuguesa falarão sobre suas próprias experiências. O simpósio foi organizado pela Universidade Nova de Lisboa com apoio da Fundação Calouste Gulbenkian.

1986 – n. 1010 – p. 6-7

HETERONÍMIA E CONCIÊNCIA IRÔNICA

Lélia Parreira DUARTE

O Homem do século XX é o produto de um mundo em crise, um ser que perdeu a ilusão e não pode mais sustentar uma visão absoluta da realidade.

O seu tempo não é mais o do Platonismo, o tempo mítico das Idéias, em que a presença de um Modelo garantia a segurança e estabelecia nítida separação entre essência e aparência, inteligível e sensível, Idéia e Imagem, original e cópia. A presença do Absoluto como ponto de referência garantia nesse tempo do Platonismo a semelhança maior ou menor das cópias e autorizava a esperança de aproximação ao modelo, que seria Uno, completo, um Alguém (com maiúscula), portador de um *discurso pleno*.

O tempo de Fernando Pessoa não é mais o das certezas, mas o da crise da razão, em que o homem toma conciência de si mesmo e é forçado a demitir-se de uma ilusão, que se refere também a Deus. Perdida assim uma ferramenta útil, o ser humano é lançado numa realidade terrível, com a qual não sabe lidar. Sua vida deixa de ter um objetivo e o homem passa a ter consciência de sua finitude, de sua contingência, de suas limitações. Relativizado, ele se torna consciente da morte e da inutilidade de sua vida.

Em conseqüência, o poeta desse tempo é um ser angustiado, alguém que perdeu as referênciais de evidência e de verdade. Desamparado, ele se sente como vida inautêntica, consciência infeliz e descentrado, disperso e sem unidade, incapaz de unificar-se, sabe-se ninguém e conhece a sua *falta de ser.*

Consciente da insegurança e do valor de seu tempo, o Poeta reconhece, filosoficamente, que sua viagem está fadada ao naufrágio. A percepção da contingência e de suas limitações levam-no a concluir que também o seu discurso é relativo e limitado: “Não há critério de verdade senão não concordar consigo próprio.” Na linha de Sartre, ele pensa que o homem é um ser inútil; com Heidegger, julga que o homem é um ser para a morte; com Kierkegaard, sabe que é preciso salvar o *eu* de qualquer maneira.

Esse irracionalismo filosófico estará naturalmente presente na poesia de Fernando Pessoa, que afirma, no poema “Seguro assento na coluna firme”, de Ricardo Reis, ser a arte faita pelo externo instante que grava o seu ser na placa, “durando nela”; não há outro caminho para o poeta, portanto, senão refletir o seu tempo, registrando as suas idéias dominantes e reproduzindo o seu canto específico, que é marcado pela angustia, pelo medo e pelo sofrimento, resultado da frustração constante da necessidade de absoluto em que vive o homem.

A diversidade heteronímica de Fernando Pessoa, entretanto, não parece harmonizar-se com as idéias desse poema, na medida em que propõe multiplas soluções para a angústia existencial de seu tempo. Elaborando com discursos diversos a expressão do que a existência deixou como infinita carência, cada um dos heterônimos busca, a seu modo, criar o Mundo que falta ao mundo, encontrar o Sujeito que preencha o vazio do sujeito.

Para Ricardo Reis, a solução é deslocar-se de seu tempo e adotar a filosofia clássica. Sua proposta é anular os problemas através da contenção. Fugindo ao vazio de sua época, ele busca um modelo no classicismo e procura encarnar um ideal de equilíbrio, através da repressão das sensações e das emoções. Se o tempo é um inexorável destruidor de tudo, se a vida é efêmera e relativa, se a validade dos bens é ilusória e o homem não tem qualquer autonomia, sendo a morte o tempo total, o Poeta decide que a única forma de viver é com austeridade e contenção, numa submissão voluntária a um destino indesejado.

Ricardo Reis apresenta-se então como o sábio que tem emoções a transmitir; já que a morte é tão certa e tão definitiva, o importante é estar sereno e satisfeito e conter sempre o desejo, fonte de todos os males. Por isso ele aconselha a sua repressão, que se refere também ao desejo amoroso.

A sabedoria de viver consiste em deixar passar a vida, sem se aprofundar nela; para integrar-se a essa filosofia, Ricardo Reis renega a sua época e busca nos clássicos a tranqüilidade do racionalismo, procurando identificar-se a Horácio e Epicuro. Prega a ataraxia e pretende estar calmo e indiferente diante de todo prazer e de toda a dor. Assim, mesmo que os povos se degladiem e se destruam, os dois jogadores de xadrez podem permanecer alheios e continuar a sua disputa particular, que é jogo e indiferença diante da vida.

É interessante observar a adequação dos textos de Ricardo Reis a essa filosofia, pois também eles são contidos, racionais, equilibrados. Curtos, estão adequados a expressão das sensações e das emoções reprimidas. Sua obstrução sintática, de inspiração clássica, reflete a racionalização do poeta e o prenome da elaboração consciente em sua poesia. Assim parece que Ricardo Reis consegue realmente fugir ao seu tempo e encontrar a sua solução para o homem do século XX.

Uma análise mais detida dos poemas revela, entretanto, que a pretendida identificação a Horácio e Epicuro é apenas aparente. Se os temas e motivos se repetem, se as mulheres são as mesmas de Horácio — Neera, Lidia, Cloe —, nada há em Ricardo Reis que lembre erotismo, a violência, o realismo e a paixão cívica do poeta latino e uma verdadeira interiorização da filosofia espiritualista.

A lição que o Poeta pretende transmitir integra o seu programa de vida; o constante uso de verbos no imperativo, entre outros elementos, sugere falar o seu discurso de desejos ressentidamente reprimidos e não de tranqüila vivência.

Aparentemente reflete convicto e tranqüilo, Ricardo Reis deixa transparecer que o seu discurso fala de desejo reprimido e não de ausência de desejo; mostra precisar também ele da pedagogia aplicada a Neera, Lídia e Cloe, o que indica ser o seu distanciamento de seu tempo uma elaboração representada para a frustração de não ter um ponto de referência, uma certeza em que se apoiar.

Perdido num mundo em que as únicas realidades são o sofrimento e a morte, Ricardo Reis parece encontrar um modelo em outro tempo, desligando-se de sua época e dos problemas a ela inerentes; consciente, porém, da fragilidade dos resultados, ele deixa entrever a rede de palavras em que procura enredar o seu interlocutor/leitor, tornando claro o fato de ser ele apenas uma construção da linguagem: conto "...() contando contos: nada". (p. 289)

Ricardo Reis seria, portanto, uma ironia de Fernando Pessoa: máscara de tranqüilidade e contenção, a esconder o medo e a angustia.

Álvaro de Campos

Também Álvaro de Campos teria procurado solucionar o problema existencial de seu contexto. Inicialmente ele adere ao decadentismo; descobre em seguida Walt Whitman, poeta de seu tempo, mas de outro espaço, que falava e exortava como alguém de uma nova espécie. Em seu coração cabiam todas as crenças, todos os saberes, todas as raças; sem preconceitos, ele identificava-se à humanidade inteira, no sangue, no crime, na dor, na alegria, no trabalho. Para Walt Whitman a vida tinha muitos aspectos positivos e Álvaro de Campos procura seguir o poeta que; em *Leaves of grass,* cantou as multidões anônimas em marcha para um destino melhor, sob o signo da camaradagem e da integração.

Relativamente ao estilo há realmente imitação: como o poeta norte-americano, Campos escreve de forma esfusiante, torrencial, com longos versos, plenos de anáforas, de exclamações e interjeições, monótono pela repetição dos processos e pela reiteração das

apóstrofes. Enquanto Whitman prega o amoralismo para uma integração verdadeira entre os homens, entretanto, o Campos whitmaniano canta a vida por “bebedeira” e suas sensações desenfreadas não passam da esfera da inteligência. Álvaro de Campos não se integra a filosofia de Whitman: este quer aproximar-se do homem e cantar a vida plena, o amor, a amizade, as multidões preparadas para a integração e personalizadas num você de quem ele quer aproximar-se. O heterônimo pessoano, diferentemente, quer aproximar-se do homem para participar com ele de cenas de violência, caracterizando-se os seus poemas dessa fase whitmaniana pelo prazer sadomasoquista de imaginar cenas de piratas e naufrágios e pela explosão do histerismo mental.

A posição de Whitman diante da vida é de otimismo e esperança; a poesia de Álvaro de Campos, pelo contrário, é marcada por raivosa revolta. Sem a crença de Walt Whitman, Campos apresenta ressentidamente a sua desilusão e, cheio de amargura, fala de seu problema com a existência. Um fala do entusiasmo e do amor a vida; o outro fala do cansaço.

O confronto da poesia de Álvaro de Campos com a de Walt Whitman parece demonstrar que a propalada aproximação não resiste a uma análise mais aprofundada pois, a sinceridade do modelo, o autor da Ode triunfal contrapõe mascara e fingimento.

De outro modelo, Alberto Caeiro, Campos não chegou a aprender a suposta sabedoria de viver; cada vez mais distanciado dos paradigmas, mostra-se angustiado e só; ao invés de possibilitar-lhe a integração com o outro, o excesso de sensações impede qualquer aproximação e o poeta torna-se intérprete das grandes depressões nervosas, das crises de neurastenia, dos estados de inadaptação.

Com a impossibilidade de aproximação aos modelos, também esse heterônimo deixa transparecer o vazio, o desespero e a angustia que a irônica máscara de palavras tentava ocultar.

Alberto Caeiro

Se Ricardo Reis e Álvaro de Campos não conseguiram vencer a angustia existencial de seu tempo, Alberto Caeiro — o lírico espontâneo, o artista do ver — teria encontrado uma saída para aquele ocidental que Lacan julgou sem esperança: “C’est sans espoir pour un occidenté.”

Instintivo, inculto, povoando a sua poesia com impressões que não relaciona ao passado ou ao futuro, Caeiro se afirma gostosamente integrado nas leis do universo, do qual seria parte harmoniosa e com o qual guardaria relações de similitude.

Dizendo-se poeta do real objetivo, o autor do “Guardador de rebanhos” despreza razão e intelecto, desconfia das explicações totalizantes, nega o pensar que vê sentidos ocultos onde não existiriam e pretende despojar as coisas de interioridade e significação.

Caeiro situa-se num mundo além e aquém do raciocinio, onde a dualidade sujeito/objeto é transposta e não ha necessidade de intermediários (do que ele chama de “corredor”) entre o pensamento e as palavras. (Cf. poema XLVI, de “O guardador de rebanhos”). Por isso ele procura libertar os elementos.da natureza da carga semântica atribuída através dos tempos; tenta remeter toda percepção aos sentidos, recuperar uma sabedora perdida com a valorização excessiva do racional e trazer o homem ao cotidiano mais elementar.

A sua sabedoria, diz ele, não consiste na conceituação, mas numa vivencia inteira do real, sem desejos ou esperanças. Despojado, Caeiro aspira ao estado de não obtenção, na paradoxal renuncia que é conquista de liberdade e alegria. A sua aspiração maior é o silêncio, para o qual caminha através de um esvaziamento progressivo, de uma busca constante de simplicidade e clareza.

Também a forma da poesia de Caeiro se aproxima, muitas vezes, dessa filosofia de procedência oriental, em que a mente busca comunicar a primeira sensação provocada pelo objeto, antes que a consciência inicie seu trabalho de abstração. Nos *hai-cais* que então se criam, o sujeito não toma posse exclusiva do objeto, mas é o registrador de momentos em que a natureza se revela, instantânea e essencialmente:

É noite. A noite é muito escura. Numa casa
[a uma grande distância
Brilha a luz duma janela.
(...) (p.237)

Outro exemplo:

Acordo de noite subitamente,
E o meu relógio ocupa a noite toda
(...) com a sua pequenez...
(p.225)

É interessante lembrar, entretanto, que esse heterônimo foi criado por Fernando Pessoa para pregar uma peça a Mario de Sá Carneiro. E também que o simples fato de querer exprimir com palavras a inocência e a nudez de sua visão indicam simulação pois, como disse Proust, exprimir verbalmente uma imagem não racionalizada do mundo é empresa impossível.

Segundo a filosofia de Caeiro — considere-se seja ela aparentada ao paganismo, ao budismo ou ao Zen — o homem só caminha bem se não deixa rastro. For isso mesmo ele prefere o vôo da ave à passagem do animal, que fica marcada no chão. Que são os seus versos, entretanto, senão a marca de sua passagem, o seu rastro, os seus sinais gravados na placa?

Chega um momento em que o leitor percebe que a "naturalidade" de Caeiro não é natural. O Poeta mesmo o confessa, quando diz: "Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir".

Caeiro sabe o que deve sentir. Onde a apregoada naturalidade? Ao mesmo tempo em que deseja despir-se da carga cultural acumulada, esse heterônimo se preocupa em desencaixotar emoções, negando a alegada condição de animal humano. Essa preocupação marca toda a sua visão de mundo e a sua poética, e essa personalidade simples, ingênua e não elaborada revela-se afinal resultado de uma imagem mental, de uma atitude vivida apenas pela inteligência, marcada pela artificialidade e pela intencionalidade.

O autor de "O luar através dos altos ramos" apregoa-se simples registrador de sensações, mas geralmente discorre sobre essas sensações; o seu olhar, teoricamente liberto dos preconceitos comuns, é realmente intelectual e carregado de intenções, sendo a apregoada inocência uma simulação.

Recusando a filosofia de seu tempo, Alberto Caeiro busca a solução do esvaziamento conceitual e procura apenas ver; não consegue entretanto livrar-se do hábito de conceituar. Um exemplo interessante é o poema sobre "As bolas de sabão".

Distanciado da criança, para quem as bolinhas realmente não seriam mais do que são, o poeta não consegue parar na percepção e tem necessidade de argumentar sobre isso; analisa a sensação, generaliza-a com o compara predicados e revela as marcas da metafísica ocidental que impede o vôo translúcido da bola de sabão e do verso do Poeta.

Na poesia de Alberto Caeiro encontram-se constantemente comparações, justificativas e intelectualizações que marcam o seu desejo de simplicidade com a fatalidade da complicação. Ao argumentar e insistir como se tentasse convencer um interlocutor, Alberto

Caeiro mostra admitir a hipótese contraria a filosofia enunciada; como se verificou com relação a Ricardo Reis, Caeiro parece procurar convencer a si mesmo.

Alberto Caeiro é portanto, mais uma. manifestação da ironia de Fernando Pessoa; é mais uma mascara que procura ocultar o vazio e fingir felicidade e paz, no meio da guerra e da desolação.

Cada uma diferente de si mesma, constituindo diversas e frustradas tentativas de solução para o problema do ser, as multiplas vozes de Fernando Pessoa parecem afinal confirmar o poema de Ricardo Reis de que se falava no princípio e que dizia ser o poeta um reflexo de seu tempo.

Incapazes de assemelhar-se aos modelos buscados em outro espaço-tempo, Os heterônimos não puderam caracterizar-se como cópias garantidas pela presença de um modelo absoluto. A tentativa de utilizar a falta como impulso para construir-se imaginariamente acaba denunciando-os como simulacros.

O simulacro, diz Deleuze, é uma imagem construída sobre uma disparidade, sobre uma diferença, que interioriza uma dissimilitude.

Se o homem foi feito a imagem e semelhança de Deus, o simulacro é aquele que perdeu a semelhança, embora conserve a imagem. O simulacro é afinal a afirmação da diferença, e a tentativa de cada heterônimo de Fernando Pessoa de fugir ao seu tempo, encontrar um modelo distante e uma linguagem própria é uma forma de reafirmar a divergência de cada um deles com relação a esses outros espaço-tempos e ao seu próprio.

Com a divisão e a dispersão heteronímiacas, Fernando Pessoa procura criar ilusão de intensidade e plenitude de vida. Na realidade, fragmentou-se em vários poetas — simulacros, com os quais buscava ocultar a sua situação de Não-sujeito e tentava proteger-se contra o vazio de si mesmo.

Consciente da mentira da linguagem, o Poeta multiplica-se em mascaras, simulando manter uma identidade que reconhece inexistente. E então finge que finge que finge... Cada heterônimo encarna assim, como se não o pretendesse, uma saída, uma tessitura poética para a impossibilidade de unificação. Fernando Pessoa zomba de sua própria imagem e recusa-se a ser visto como entidade totêmica; disfarçando-se sob nomes postiços, faz a representação da representação.

A soma dos vários heterônimos, definidos como seres autônomos pela biografia e pelas características poéticas, deveria produzir um Sujeito completo em si mesmo. Entre um sujeito e outro e nos intervalos de cada um deles, entretanto, desponta o Outro, o Neutro. E o Negativo ele mesmo — o simulacro —, quem triunfa, negando, ao mesmo tempo, a afirmação e a negação.

Reflexos fiéis de seu tempo, os heterônimos parecem ser, afinal, os sinais gravados na placa pelo externo instante do tempo do simulacro, confirmando os dizeres do poema citado no início. Trata-se de marcas de um ser que é ansiedade e não a aparente contenção e calma — Ricardo Reis; racionalização e não naturalidade — Alberto Caeiro; depressão e não entusiasmo — Álvaro de Campos. Um ser que é, essencialmente falta de ser e ego ausente, preenchido pela linguagem.

Quero esclarecer que não me preocupei aqui com o ex-semi-heterônimo Bernardo Soares que, com a publicação do *Livro do Desassossego* saiu da obscuridade do fundo do poço sem fundo que é a arca do espólio de Fernando Pessoa. Personalidade poética hibrida, semi-ortonimo é semi-heteronimo, Bernardo Soares apresenta em suas páginas ecos de Álvaro de Campos, de Ricardo Reis e de Alberto Caeiro, o que permite concebera-lo, de certa forma, uma reduplicação dos outros heterônimos, através dos quais Fernando Pessoa capta afinal a própria descontinuidade e a expressa. Assim, Bernardo Soares também faz partida multiplicação de eu postiços, através dos quais o Poeta faz entrever os intervalos do *Eu* e a

sua dependência do *Outro* (cf. a terminologia lacaniana), cuja significação permanece fora de seu alcance.

Concluído temporariamente, gostaria de dizer que, através do dialogismo que se estabelece entre o ortônimo e o heterônimo, Fernando Pessoa coloca na cena textual não a.penas uma diversidade de vozes, mas uma multiplicidade de receptores para Os emissores de sua expressão poética. Há assim um desnudamento do jogo de representação de cada discurso, denunciando-se o caráter encantatório dos diferentes estilos propostos pelo Poeta, cuja consciência irônica procura ocultar a falta de crença num eu que perdeu seu ponto de referenda no mundo. A sua fragmentação revela afinal o seu inconformismo com essa sttuação de desamparo e de desespero, mas é também solução para a sua angústia.

Se as mascaras de Fernando Pessoa confirmam a sua situação de simulacro ocidental do século XX, tornam clara, ao mesmo tempo, a sua habilidade para fugir a consciência da vacuidade do ser. Ao fazer paródia de si mesmo, o Poeta confirma ironicamente a ambivalência dos heterônimos, que são veneno e remédio, morte e vida, angústia e salvação — linguagem.

Bibliografia:

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.

WHITMAN, Walt. *Folhas das folhas da relva*. Sel. e trad. de Geir Campos. 2. ed.. São Paulo, Brasillense, 1983.

1986 – n. 1014 – p. 1

Fernando Pessoa: cartas de amor

Desde o início de 1979, quando da publicação das ***Cartas de Amor***, de Fernando Pessoa, simultaneamente em Portugal e no Brasil, com organização de David-Mourão Ferreira e com textos estabelecidos por Maria da Graça Queiroz (sobrinha-neta de Ophélia Queiroz, a quem as cartas são dirigidas), a vida do poeta português vem sendo mais bem conhecida e sua obra estudada. Considerado, hoje, um dos maiores escritores de Língua Portuguesa, Fernando Pessoa, ou Alberto Caeiro, ou Ricardo Rats, ou Álvaro de Campos, ao morrer em 1935, aos 47 anos de idade, era praticarnente desconhecido. Deixou muitos manuscritos, que, publicados, o consagrariam internacionalmente como um dos maiores poetas da Terra. Entre esse variado espólio, sua correspondência. Dela, apenas foram publicadas cartas a amigos, nos anos 40. Ainda há pouco, o semanário português JL — Jornal de Letras, Artes e idéias publicado em Lisboa, revela uma carta até então inédita, escrita em lnglês, datada de 1907, quando Pessoa tinha 19 anos. Essa carta também pode mostrar alguma coisa a mais a respeito da controvertida personalidadedo autor de ***Mensagem***. Lá, ele confessa que "não tenho amante nem namorada". Mais adiante, lamenta não ter mãe alguém desejaria fazer confidências. Nem a ele mesmo, como acaba concluindo, um destroço é que ele o diz ser naquela época de sua vida. A publicação das cartas de Fernando Pessoa a Ophélia Queiróz suscitou e tem suscitado, além de curiosidade, controvérsias. Lucia Castelo Branco (BH), nas páginas 4 e 5, também faz anotações sobre as cartas de amor de Fernando Pessoa e conclui, por sua vez, que, exilado, Pessoa realiza um discurso sem função, sem significação e sem valor.

1986 – n. 1014 – p. 4-5

CHAMA-ME ÍBIS E NÃO TE DOU DIREITO QUEM SOU

Anotações sobre as cartas de amor de Fernando Pessoa

Lúcia Castello BRANCO

"Querer escrever o amor é enfrentar a desordem da linguagem: essa região tumultuada onde a linguagem é ao mesmo tempo e demasiadamente pouca; excessiva pela expansão ilimitada do eu, pela submersão emotiva) e pobre (pelos códigos sobre os quais o amor a projeta eniveta)." (Roland Barthies)

"Meu Bebe Pequenino: Então meu Bebe fez-me uma careta quando eu passei? Então o meu bebe que disse que me ia escrever ontem, não me escreveu? Então o bebe não gosta de Nininho? (Não é por causa da careta, mas por causa de não escrever). Olha, Nininha; e agora a sério: achei que tinhas um ar alegre hoje, que mostravas boa disposição. Também pareces ter gostado de ver o Íbis, mas isso não garanto, com medo de errar. Ainda fazes muita troça do Nininho? (A. de C.). Não sei se irei amanhã a Belém; o mais provável, como te disse, é que vá. Em todo o caso, já sabes: depois das 6:30 não apareço, de modo que escusas de esperar pelo Íbis para além dessa hora. Ouvitaste? Muitos beijos e um abraço a roda da cintura do bebe. Sempre e muito teu Fernando." (1)

Esta carta de Fernando Pessoa a Ophélia, escolhida ao acaso entre tantas outras (não a primeira ou a última, mas a décima oitava), em meio a uma correspondência que, durante o ano de 1920, e, mais tarde, em 1929-30, se fez numa periodicidade quase que diária (e, algumas vezes, mais que diária), já nos remete a indagação que percorrerá toda a obra ***Cartas de Amor de Fernando Pessoa:*** afinal, quem é o sujeito desse discurso? Quem a remetente das cartas? Nininho, o digno de troça? Íbis, o provável eleito? Álvaro de Campos, que aqui assina simplesmente A. de C.? Ou Fernando, o "sempre muito teu"?

E Ophélia, ou bebe, ou Nininha, ou víbora, ou vespa vespissima, ou ainda Íbis, destinatário não menos obscuro que o remetente das cartas, quem pretende distinguir algumas das faces desse sujeito plural: "Por exemplo, o Fernando era um pouco confuso, principalmente quando se apresentava como Álvaro de Campos. Dizia-me então: "— Hoje, não fui eu quem vim, foi o meu amigo Álvaro de Campos"... Portava-se, nestas alturas, de uma maneira totalmente diferente. Destrambelhado, dizendo algumas coisas sem nexo. Um dia, quando chegou ao pé de mim, disse-me: 'Targo uma incubência, minha senhora, é a de deitar a fisionomia ajecta desse Frenanado Pessoa, de cabeça para baixo num balde cheio de água'. E eu respondi-lhe: 'detesto esse Álvaro de Campos. Só gosto de Fernando Pessoa'. – Não sei porquê – respondeu-me – olha que ele gosta muito de ti. Falava no Caeiro, no Reis ou Soares" (2)

Mas o texto de Ophéha, que funciona como uma introdução às ***Cartas de Amor de Fernando Pessoa*** (ed; Livraria Camões, 1978), remete o leitor a um novo feixe de ambigüidades: trata-se de um relato de Dona Ophélia Queiroz; "recolhido e estruturado por sua sobrinha-neta Maria das Graças Queiroz" (3), que sempre se recusara "ao longo de várias décadas de compreensível hesitação e de não menos compreensível reserva, a autorizar a publicação integral desta correspondência." (4). Relato, portanto, de segundo grau e já bastante distanciado do "real" para um discurso que se pretende biográfico.

Tanto o texto das cartas quanto à introdução de Ophélia não nos garantem uma leitura que se limite ao biografismo. Afinal; o que dizem as cartas a respeito da pessoa de Pessoa? Lê-las como biografia é correr o risco de ingressar no jogo de Álvaro de Campos (aliás, o único heterônimo poético que se introduz nas cartas) e considerá-las como simplesmente

ridículas. Ou ainda correr o risco de levá-las muito a sério, como tem feito boa parte da crítica, buscando atrás do texto do poeta, o "caso" Pessoa, sua doença incurável, sua resistência 80 amor, seu "horror ao sexo" (5). Nas duas situações, o leitor se manterá irremediavelmente atado a persona de Pessoa e — o que é pior — acreditando terem fim capturado a pessoa de Pessoa.

As cartas de amor de Fernando Pessoa se localizam como um discurso amoroso e assim merecem ser lidas, por mais estranho que nos pareça esse amor. Mesmo porque, no que se refere à estranheza do amor, não ha nada de tão original no sujeito das cartas. Como todo discurso amoroso, o de Fernando Pessoa também se constitui num texto sem grandeza, "feito de pequenos narcisismos, de mesquinharias psicológicas" (6), como nos sugere Barthes. Um texto "pouco sério". Já que "as cartas de amor, se, há amor, /Têm que ser/ Ridículas" (7). Não o discurso da ordem, da Lei. Da Ciência, de Doxa, mas o discurso do paradoxo, da incensatez, do delírio tolo do tolo enamorado ("O que se pode ser mais tolo que um enamorado?" (8)) Um lugar atópico, onde amorosamente se enlaçam o amoroso de Pessoa e o amoroso de Barthes. O amoroso, afinal, de todos nós.

Um namoro de papel

Do relato de Maria da Graça Queiroz, que pretende fazer falar a tia-avó, tem-se a primeira imagem de Fernando Pessoa aos olhos de Ophélia: "A certa altura vimos subir a escada um senhor todo vestido de preto (soube mais tarde que estava de luto pelo padrasto), com um chapéu de aba revirada e debruada, óculos e laço ao pescoço. Ao andar, parecia não pisar no chão. E trazia — coisa mais natural — as calças entaladas nas polainas. Não sei porquê, aquilo deu-me uma terrível vontade de rir (...)" (9). A primeira imagem: o riso. Não seria por acaso que mais tarde esse amor se estabeleceria no registro do humor.

Daí ao primeiro contato, o percurso foi rápido. Como secretária da firma "Felix, Vallas & Freitas, Ltda", onde Fernando Pessoa trabalhava como tradutor de correspondência, Ophélia seria imediatamente percebida por Fernando, que lhe enviaria bilhetes, poemas, beijos de papel nessa língua do papel tão intima do poeta: "Dá-me beijos, dá-me tantos/ Que enleado em teus encantos,/ Preso nos abraços teus,/ Eu não sinta a própria vida/ Nem minha alma, ave perdida/ No azul-amor dos teus céus", ou "De-me um beijinho, sim", ou simplesmente "Kiss me" (10). Ou ainda a primeira declaração de amor não escrita, mas não menos literária: "Qh, querida Ophélia! Meço mal os meus versos; careço de arte para medir os meus suspiros; amo-te em extremo. Oh! até ao último extremo, acredita" (11). Em meio a tanta literatura, a moça se sente "comprometida e confusa": "Passaram-se dias e como o Fernando parecia ignorar o que se havia passado entre nós, resolvi escrever-lhe uma carta, pedindo-lhe uma explicação. E o que dá origem a sua primeira carta-resposta, datada de 1º de março de 1920. Assim começamos o 'namoro'."(12)

Assim se inicia o "namoro de papel", que parece não ter ido muito além do texto e do papel de enamorado que Fernando Pessoa costumava representar diante de janela de Ophélia: "Eu ía para a janela, a hora combinada, ele aparecia. Passava no passeio da frente, muito discretamente, como aliás procedia em tudo, e disfarçadamente fazia-me caretas e atirava-me beijos. Depois, ia pela rua abaixo (parece impossível, um homem destes...) subindo e descendo os degraus de todas as portas aos pulinhos, só para eu achar graça." (13) Mas o poeta não admitia que a relação amorosa fosse definida como um namoro: "Sabes, é preciso compreender que isso é de gente vulgar, e eu não sou vulgar (...) Não digas a ninguém que nos 'namoramos', é ridículo. Amamo-nos." (14)

Um amor que, para se manter enquanto discurso, não deveria se permitir ultrapassar a esfera do desejo e da fantasia: "O meu amor é pequenino, tem calcinhas cor-de-rosa." (15) E, diante da indignação de Ophélia com essa súbita indiscrição ("O Fernando como é que você

saber se eu tenho calcinhas cor-de-rosa ou não, você nunca viu...” (16)) a resposta estratégica do enamorado tornaria a demarcar precisamente os limites do imaginário: “Não te zangues, Bebe, é que todas as pequeninas tem calcinhas cor-de-rosa...” (17)

Um amor que terminania subitamente, como tantos, e que subitamente seria reatado, nove anos depois, novamente através de cartas, para ser rnais uma vez interrompido: “o amor passou. Mas conservo-lhe uma afeição inalterável, e não esquecerei nunca — nunca, creia — nem a sua figurinha engraçada e os seus modos de pequenina, nem a sua ternura, a sua dedicação, a sua indole amoravel.” (18)

“Como termina um amor? — o qué? Termina? Em suma ninguém **—** exceto os outros — nunca sabe isso; uma espécie de inocência máscara o fim essa coisa concebida, afirmada, vivida como se fosse eterna. O que quer que se torne objeto amado, quer ele desapareça ou passe a região da Amizade, de qualquer maneira, eu não o vejo nem mesmo se dissipar: o amor que termina se afasta para um outro mundo como uma nave espacial que deixade piscar: o ser amado ressoava como um clamor, de repente ei-lo ***sem brilho*** (...)” (19).

A dor de amor de um fingidor

Na eterna angustia da espera, o amoroso sofre. A ausência, a falta, sua própria solidão exibidas como trunfos: “Estou inteirarnente só — pode dizer-se; pois aqui a gente da casa, que realmente me tem tratado muito bem, é em todo o caso de cerimônia, e só me vem trazer caldo, leite ou qualquer remédio durante o dia; não me faz, nem era de esperar, companhia nenhuma. E então a esta hora da noite parece-me que estou num deserto; estou com sede e não tenho quem me dê qualquer cousa a tomar; estou meio-doido com o isolamento em que me sinto e nem tenho quem ao menos vele um pouco aqui enquanto tentasse dormir” (20)

Mas como ler esse discurso do amoroso doído, quando o próprio doente debocha de seu mal e, num delírio de extrema lucidez, decide se auto-medicar? “Ouem me dera ter a certeza de tu téres saudadés de mim a valer. Ao menos isso era uma consolação... Mas tu, se calhar, pensas menos em mim que no rapaz do gargarejo, e no D.A.F. e no guarda livros de C.D. & C! Ma, ma, ma, ma, má...!!!!! Açoites é que tu precisas. Adeus; vou-me deitar dentro de um balde de cabeça para baixo, para descansar o espírito. Assim fazem os grandes homens — pelo menos quando teem — 1º espirito, 2º cabeça, 3º balde onde meter a cabeça”. (21) Afinal, como observa Barthes, “o discurso amoroso não é desprovido de cálculos: eu raciocino, faço contas as vezes, seja para obter determinada satisfação, para evitar determinada mágoa, seja para representar interiormente ao outro, num movimento de humor, o tesouro de engenhosidade que esbanjo a troco de nada em seu favor( )” (22)

E o que e mais curioso com rebação às cartas de amor de Fernando Pessoa é que nelas a oscitação entre a dor de amor e o humor do amor tenha se efetuado num periodo curtissimo de tempo, numa distância de às vezes poucos dias, às vezes poucos minutos. Talvez a chave dessa oscilação resida no fato de ser o Fernando Pessoa, como ele proprio afirma a Ophélia, aquele que “sente as coisas mas não se mexe, nem mesmo por dentro” (23). Trata-se, evidentemente, de um fingidor. Mas não seria o amor esse movimento pendular entre uma e outra loucura, entre a euforia e o abismo? E não seria o amoroso o proprio pêndulo? “Assim, às vezes, a infebicidade a alegria desabam sobre mim, sem nenhum tumulto posterior: nenhum outro sofrimento: estou dissolvido, e não em pedaços; caio, escorro, derreto” (24).

É curioso ainda que, não só a periodicidade das cartas, mas seu próprio texto, garanta ao discurso de Fernando Pessoa caracteristicas que aproximam de um. Basta uma rápida leitura das cartas para se perceber que ali o autor fala menos com o outro que consigo mesmo. Trata-se sempre de sua dor, do seu desejo, do seu dia-a-dia, acrescidos de alguma reterência casual a locais e horários de encontros futuros. Peço desculpinba de a arreliar. Partiu-se a corda do automovél velho que trago na cabeca, e o meu juízo, que já não existia, fez tr-tr-r-r-

r... (...) Gosta de mim por ser mim por que não? Ou não gosta mesmo sem mim nem não? Ou então?" (25). É verdade que a carta de amor, como observa Barthes, se caracteriza por não possuir um valor tático, por ser puramente expressiva, por não ter de fato nada a declarar: "Nada tenho para te dizer a não ser que esse nada, é para você que digo" (26). Além disso, o discurso amoroso implica sempre um sufocamento do outro, "que não encontra lugar algum para sua própria fala nesse dizer maciço" (27). Mas há outros traços, no texto de Fernando Pessoa, que talvez nos permitam aproximá-lo mais da estrutura do diário do que propriamente de cartas, e que talvez nos levem a preferir a expressão "discurso amoroso" a "cartas de amor".

Um dos traços mais freqüentes no diário reside na fragmentação do sujeito do discurso. O diarista e, no mínimo, dois: aquele que age e aquele que se observa agir e que escreve; e sujeito e objeto de seu discurso. Segundo Beatrice Didier, o diário "corresponde a uma nostalgia do "estágio do espelho", a uma busca de unidade, a um pavor a dispersão, a essa velha angústia do corpo fragmentado. Mas o diário é um falso espelho: a imagem que ele produz é em si mesma fragmentada, falsificada" (28). Não seria esta a questão que perpassa as cartas de amor (e até mesmo a obra poética) de Fernando Pessoa? "Estas palavras são de um indivíduo, que, aparte ser P pessoa, [sic] se chama preliminarmente Fernando" (29). E não seria esta a nostalgia que se esconde sob o pseudonimo Íbis, ave sagrada dos egipicios, encarnação do deus Tot, o padroeiro dos escribas, que reinava sobre a criação da linguagem escrita? (30). Através da escrita, e de uma escrita sagrada, o sujeito amoroso busca se reintegrar. Mas, se todo "***discursus***" é, originalmerite, a ação de correr para todo lado, são idas e vindas, 'démarches', 'intrigas'" (31), o que dizer do discurso amoroso?

Esse processo de fragmentação do ***eu*** implicaria na, segundo Beatrice Didier, um movimento de desdobramento e ausência em torno do qual o diarista se articula. o P que é pessoa e preliminarmente Fernando, mas é tambérn Nininho, Íbis, Álvaro de Campos ou simplesmente F. Da soma de todos os heterônimos, o produto é um imenso vazio em que o ***eu*** se abisma: "Tenciono (...) ir para uma casa de saude para o mez que vem, para ver se encontro alli um certo tratamento que me permitta resistir a onda negra que me está cahindo sobre o espirito. Não sei o resultado do tratamento — isto é, não antevejo bem qual possa ser (...) Afinal o que foi? Trocaram-me pelo Álvaro de Campos!" (32).

Em ultima análise, o que se tem no diário, analogamente ao que ocorre no texto ficcional, é antes a invenção que um ***eu*** (múltiplo, certamernte) do que sua reintegração. Daí todo o questionarnento desenvolvido pela crítica contemporânea em torno da questão da sinceridade do diário (e das cartas): "o diário é insincero, como toda escritura; ete tem o privilégio de poder ser duplarnente insincero, já que aí o ***eu*** é ao mesmo tempo sujeito e objeto" (33).Com relação à sinceridade, o Fernando Pessoa ensaista, poeta e autor das cartas nunca se calou.

Outra característica do diário, minuciosamente elaborada por Beatrice Didier, reside em sua estrutura de "escrita matricial", espécie de espaço ilusório em que a mãe provedora se encontra eternamente presente e disponível: "A escrita vai ser para eles diaristas, simultaneamente, o pretexto e o meio de eternizar esse instante em que tudo é ainda possivel, em que o destino ainda não está irremediavelmente em marcha" (34). E não seria também esta a trajetória de todo discurso amoroso: recriar, através da linguagem, o espaço paradisíaco da mãe? "A ausência dura, preciso suportá-la. Vou então manipulá-la; transformar a distorção do tempo em vaivém, produzir ritmo, abrir o palco da linguagem (a linguagem nasce da ausência: a criança faz um carretel, que lança e retoma, simulando a partida e a volta da mãe: está criado o paradigma (...) Essa encenação lingüística afasta a morte do outro: diz-se que um pequeno instante separa o tempo em que a criança acredita que a mãe está ausente daquele em que acredita que ela está morta. Manipular a ausência é atongar esse momento, retardar tanto

quanto possivel o instante em que o outro poderia oscilar secamente da ausência à morte". (35)

As cartas de amor de Fernando Pessoa, além de se escreverem nessa linguagem de retorno à mãe, enfatizam esse aspecto através das inúmeras aproximações que se estabelecem entre a figura materna e Ophélia: é o Bébézinho que embora pequenino, anjinho e nininho, deve curar o doente de seu mal, saciar-the a sede, velar por ele em suas noites de insônia. O Bébé também não deve se zangar com o "cérto laconismo" de suas cartas: "As cartas são para as pessoas a quem não interessa mais falar: para essas pessoas escrevo de boa vontade. À minha mãe, por exemplo, nunca escrevi de boa vontade, exactamnente porque gosto muito d'ella" (36). O Bébé é, afinal, essa "almofadinha cor-de-rosa para pregar beijos" (37), macio e confortável como o útero materno.

Nesse registro matricial, é natural que o discurso do diarista se desenvolva como uma fala infantil, distanciada da fala logocêntrica do pai: "Em vários aspectos, o diarista é ainda ***in-fans***, para tornar a expressão latina: situa-se num estágio de pré-linguagem, de pré-escrita" (38). O texto amoroso de Fernando Pessoa fala por si só: "Bébézinho do Nininho-ninho: Oh! Venho só quevê pâ dizê Ó Bébézinho que gotei muito da catinha d'el!a. Oh! E tambem tive munta munta pena de não tá o pé do Bébé pâ le dá jinhos. Oh! O Nininho é pequenininho! Hoje o Nininho não vai a Belem porque, como não sabia s'havia carros, combinei tá aqui as seis o'as. Amanhã, a não sê qu'o Nininho não possa é que sahe d'aqui pelas cinco e meia (isto é a meia das cinco e meia). Amanhã o Bébé espera pelô Nininho, sim? Em Belem sim? Sim? Jinhos, jinhos e mais jinhos Fernando" (39).

E não será exatamente na espessura dessa pré-escrita, dessa fala antilogocêntrica, que se encontra a especificidade do discurso amoroso? "A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. E como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos nas pontas das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contacto: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que e 'eu te desejo', e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, faze-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si rnesma), por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roco, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação. (Falar amorosamente é gastar interminavelmente, sem crise; é praticar uma relação sem orgasmo (...))" (40).

As cartas de amor de Fernando Pessoa não vão a nenhum lugar. Exilado, o amoroso inaugura seu discurso atópico: sem função, sem sentido, sem valor. Sua única meta reside nessa relação, nesse atrito de corpos-significantes, nesse roçar das linguas do desejo. Ler o discurso amoroso de Fernando Pessoa implica ingressar nesse limbo textual, em que "a palavra não chega a tomar forma, a jorrar definitiva, decisiva", (41). Desta maneira o leitor, também amoroso, será mais um outro, o terceiro que faltava nessa festa dionisíaca da linguagem.

NOTAS

(1). PESSOA, Fernando. ***Cartas de amor de Fernando Pessoa***. Rio de Janeiro, Camões, 1978, p. 89.
(2). QUEIROZ, Maria da Graça. O Fernando e eu. In: PESSOA, Fernando. Op. Cit., p. 37.
(3). PESSOA, Fernando. Op. Cit., p. 11.
(4). MOURÃO-FERREIRA, David. Nota prévia. In: PESSOA. Fernando. Op. cit., p. 8.
(5). CENTENO, Y. K. Fernando Pessoa; Ophélia-bébézinho ou o horror do sexo. ***Colóquio Letras***, Lisboa, Calouste Gulbekian, (49):11-19, mai 1979.

(6). BARTHES, Roland. ***Fragmentos de um discurso amoroso***. 4 ed. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1984. p. 160.
(7). CAMPOS, Álvaro de. Todas as cartas de amor são. In: PESSOA, Fernando. ***Obra Poética***. Rio de Jarieiro, Nova Aguillar, 1977. p. 400.
(8). BARTHES, Roland. Op. cit., p. 158.
(9). QUEIROZ, Maria da Graça. O Fernando e eu. Op. cit., p. 16-7.
(10). PESSOA, Fernando apud QUEIROZ, Maria da Graça. I Fernando e eu. In: Op. cit., p. 23, 25.
(11). _____. O Fernando e eu. In: Op. cit., p. 21.
(12). QUEIROZ, Maria da Graça. O Fernando e eu. In: op. cit., p. 24.
(13). _____. O Fernando e eu. In: op. cit., p.33.
(14). PESSOA, Fernando apud QUEIROZ, Maria da Graça. O Fernando e eu. In: op: cit., p. 30.
(15). _____. O Fernando e eu. In: op. cit., p. 33.
(16). QUEIROZ, Maria da Graça. O Fernando e eu. In: op. cit., p.33.
(17). PESSOA, Fernando apud QUEIROZ, Maria da Graça. O Fernando e eu. In: op. cit., p.34.
(18). PESSOA, Fernando. Op. cit., p. 132.
(19). BARTHES, Roland. Op. cit., p. 86.
(20). PESSOA, Fernando. Op. cit., p. 53.
(21). _____. Op. cit., p. 78.
(22). BARTHES Roland. Op. cit., p. 117.
(23). PESSOA, Fernando apud QUEIROZ, Maria da Graça. O Fernando e eu. In: op. cit., p. 40.
(24). BARTHES, Roland. Op. cit., p. 9.
(25). PESSOA, Fernando. Op. cit., p. 157.
(26). BARTHES Roland. Op. cit., p. 32.
(27). _____. Op. Cit., p. 148.
(28). DIDIER, Béatrice. ***Le journal intime***. Paris, PUF, 1976, p. 116.
(29). PESSOA, Fernando. Op. Cit., p. 140.
(30). SPALDING, Tassilo Orpheu. ***Dicionário das Mitologias Européias e Orientais***. São Paulo, Cultrix/MEC, 1973. p. 293, 310.
(31). BARTHES, Roland. Op. cit., p. 1.
(32). PESSOA, Fernando: Op. cit., p. 129.
(33). DIDIER, Béatrice. Op. cit., p. 117.
(34). _____. Op. Cit., p. 100.
(35). BARTHES, Roland. Op. cit., p. 29.
(36). PESSOA, Fernando. Op. cit., p. 65-6.
(37). _____. Op. cit., p. 66.
(38). DIDIER, Béatrice. Op. cit., p. 102.
(39). PESSOA, Fernando. Op. cit., p. 105. No original desta carta, há o desenho de uma meia no local assinalado por asterisco.
(40). BARTHES, Roland. Op. cit., p. 64.
(41). DIDIER, Béatrice. Op. cit., p. 102.

1986 – n. 1017 – p. 11

MURAL

José Afrânio volta com PESSOA

Jose Afrânio Moreira Duarte publica pela livraria José Olympio Editora a 2ª Edição de ***Fernando Pessoa e Os Caminhos da Solidão***, ensaio, Premio Pandiá Calógeras, Secretaria da Educação do Estado de Minas Gerais. A obra é paradidática, serve para pesquisadores, alunos dos cursosespecializados, enfim todos aqueles que tenham interesse em conhecer a personalidade do Poeta, cujo cinqüentenário de morte foi comemorado em novembri do ano passado.

1986 – n. 1022 – p.10

Lírica de Camões: a revisão (necessária) 400 anos depois

Albano MARTINS

Despercebida passou, até ao momento, a generalidade da crítica nacional (exceção feita para o artigo de Eduardo Prado Coelho publicado no n.º 157 do ***JL***) uma obra destinada a suscitar entre nós — ou, ao menos, nos circulos Camonistas — um verdadeiro sobressalto. Refiro-me ao livro ***Lírica de Camõs***, da autoria do professor Leodegário A. de Azevedo Filho, apresentado publicamente no Clube Ginástico Português do Rio de Janeiro, em julho passado, em coincidência com a realização, na Uriiversidade do Estado do mesmo nome, do XVII Congresso Brasileiro de Língua e Literatura, precisamente iniciado com um debate sobre aquele tema.

Titular da cadeira de Literatura Portuguesa na referida Universidade, "há mais de quinze anos" que o professor Leodegérto de Azevedo Filho se vem dedicando, nas suas próprias palavras, "com todas as energias, a difícil tarefa de organizar uma edição da *Lírica de Camões*" expurgada das peças de controversa ou duvidosa autoria (1). Dos sete volumes que o projeto comporta, vem agora a público o primeiro, em edição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda (2).

Trabalho de "amor e devoção a Obra e ao Poeta", assim classifica Antonio Houaiss, na "Apresentação" do volume, o empreendimento a que empenhada e decididamente meteu ombros o autor das *Cantigas de Pêro Meogo.* Trabalho árduo e ingrato, acrescentamos nós, pelo que signilica de pertinácia, de dedicação e esforço, mas, também, pelos efeitos expurgatórios a que, em resultado do método estabelecido, a lírica de Camões é submetida. As cerca de setecentas peças líricas que a tradição impressa chegou, em dado momento, a atribuir ao autor de ***Os Lusíadas*** acham-se, aqui, por força do referido método, reduzidas a cento e trinta e três, fato que, para espíritos menos habituados ao exercício da crítica textual ou pouco propensos a aceitação de critérios de exigência e rigor, não deixará de assumir foros de escândalo e de constituir uma afronta à memónia do Poeta, pelo que representa de substancial amputacão de uma obra que gerações de camonófilos vieram sucessiva e zelosamente acrescentando. Obra que nem por se ver agora reduzida sairá, necessaniamente, ***diminuída***. Bem ao contránio: o método do professor Leodegário conduz-nos, por caminhos ainda não sistemática e seguramente trilhados, à determinacão dos espécimes líricos de incontrovesa ou genuína autoria camoniana. E se algumas peças que nos habituamos a encontrar nas seletas ou a reter na memória (não está em causa e seu valor intrínseco ou a sua beleza formal, mas apenas a sua autenticidade) são por agora arredadas do ***cânone mínimo*** para que tendem a investigacão e o método escolhido, não quer isto dizer que, face a novas e irrefutáveis provas, isto é, em presença de "novos testemunhos quinhentistas", ali não venham elas a ser incluidas.

Que o método, diz o Autor, "é dinâmico em sua essência e estará sempre aberto a futuras revisões". Trata-se, acentua ele, apenas do "início, ainda que seja em caráter provisório, a uma primeira leitura crítica dos textos líricos de Camões apurados a luz das lições dos apógrafos quinhentistas, que são as únicas fontes realmente extentes, já que os autógrafos se perderam" (3). Remontando ao século XVI, "ponto de partida de tudo", e "retomando-se a tradição manuscrita, onde a verdade se esconde", e porque "até aqui os editores chegaram a resultados pouco convincentes, sufocados sempre pelo fardo multissecular de uma tradição impressa duplamente corrompida", o método de Leodegário de Azevedo Filho — na esteira, aliás, de trabalhos anteriormente desenvolvidos por Emmanuel Pereira Filho — visa, em sua primeira fase, ao estabelecimento do um ***corpus*** lírico camoniano de inequívoca autenticidade. O critério para a inclusão de um texto nesse ***corpus*** é,

di-lo o Autor, o do "duplo testemunho quinhentista incontroverso (...), desde que apresente apoio em lições manuscritas, ou seja, desde que não se limite apenas a tradicão impressa" (4). Quer isto dizer que não basta o testemunho das duas primeiras edições da ***Lírica***, ambas quinhemistas ***(Rhythmas***, 1595; ***Rimas***, 1598). É necessário que a este se venha juntar, em seu reforço ou em sua confirmacão, o testemunho de, pelo menos, um manuscrito da época.

Leodegário de Azevedo Filho inaugura, deste modo, um novo ciclo ou uma nova era na Línca de Camões. Aos crítérios de natureza subjetiva até agora mais ou menos prevalencentes (de Faria e Sousa a Álvares da Cunha, de Juromenha a Teófilo Braga, de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira a Costa Pimpão e Hemâni Cidade) responde o Autor com a imposição de critérios rigorosamente objetivos. E são estes mesmos critérios que, fixado o ***cânone mínimo*** da lírica, o hão de guiar no estabelecimento do texto de cada uma das peças que o integram, corrompidas que estão, em sua grande parte, pela tradicão impressa, pelas censuras de variada ordem e cariz, pela distracão dos copistas e pelo gosto duvidoso de uns tantos.

O acontecimento (que de verdadeiro e assinalável acontecimento se trata) não foi até agora distinguido na imprensa portuguesa com a atenção que se lhe deve e merece. A distração e a indiferença — a sua freqüência crônica — não honram a cultura nacionai nem beneficiam, em última análise, a memónia do Poeta. Do lírico, mais uma vez, que bem poderia, pela voz do épico e da sua "destemperada lira", repentir ainda agora: "...venho/cantar a gente surda e endurecida".

(1) Introdução a ***A Instabilidade da Fortuna***, de Luis de Camões. Texto estabelecido por Leodegário A. de Azevedo Filho, Rio de Janeiro, 1985, p. 5.

(2) ***Lírica de Camões – 1. História, metodologia, corpus***, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Coleção Temas Portugueses, Lisboa, 1985.

(3) ***Op****. cit.*, p. 44.

(4) ***Id****.*, pp. 186-87.

1986 – n. 1024 – p. 8

Liberalismo e Romantismo em Portugal e no Brasil

Fábio LUCAS

Crítica de livro sobre a estética romântica de poetas
brasileiros e portugueses, aborda questões
sócio-econômico-culturais, do período estudado.
Comentário oportuno neste ano do sesquicentenário de
Suspiros Poéticos e Saudades

Na publicação ***Ideologis & Literature*** (A Joumal of Hispanic and Luso-Brazilian Literatures, Minneapolis, Minnesota, USA, nº 3, Maio-Junho, 1977), Norman Potter e Ronald Sousa assinam um trabalho intitulado ***Liberalismo e Romantismo em Portugal e no Brasil: proposta para uma correlação***.

Declaram objetivar o desenvolvimento de três proposições básicas: 1) que no mundo luso-brasileiro originam-se, em fins do sec. XVIII e começos do sec. XIX, duas distintas tradições liberais, uma portuguesa e a outra brasileira, cada qual com sua própria configuração social; 2) que uma multímoda correlação positiva existia entre facetas do liberalismo sócio-político de cadas país e aspectos de seu romantismo literário incipiente; 3) que, conseqüentemente, contrastes podem ser analisados, em nivel temático-estrutural, na literatura romântica da primeira fase nas duas nações.

Assinalam os autores do trabalho: "A presença da corte portuguesa em território brasileiro (18o8-192o), a presenca de brasileiros nas ***cortes*** portuguesas, assim como sua presença sucessiva e constante em Coimbra criam uma relação metrópole-colônia e colônia-metrópole altamente incomum. O liberalismo incipiente, assim como o romantismo que o acompanha, embora diferente em áreas diferentes do Globo, se interrelacionam e se interinfluenciam. Note-se que não postulamnos uma relação direta e mecânica entre um ***liberalismo*** na politica e um ***romantismo*** na arte, senão a existência duma realidade sócio-intelectual que ambos, cada um na sua maneira, expressam".

A seguir, passam a desenvolver cada proposição. Quanto à primeira, preferem concentrar-se na história da teorização sócio-econômica. Quanto às demais, de aspecto mais densamente literário, elegem poemas de Garrett, Herculano, Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, a fim de buscar suporte a sua tese.

Em síntese, podemos dizer que Norman Potter e Ronald Sousa observam, no desenvolvimento econômico de Portugal, os efeitos da ação do Marques de Pombal, que promoveu um rápido aumento da burguesia naciorial, a qual, por sua vez, dividiu-se em dois grupos: uma alta burguesia, pouca numerosa, base das companhias monopolistas, que continuou mais tarde com companhias paralelas privadas; uma pequena burguesia, subordinada à primeira, muito mais numerosa, ocupada no tráfico comercial ultramarino e metropolitano intemo, em empresas dependentes deste e na burocracia govemamental.

O sentimento liberal que prevalecia nas grandes nações, de natureza econômica e política, infiltra-se tanto em Portugal quanto no Brasil, na sua busca do equilíbrio geral, ou da ***hamononia***, mas de modo diferente. Norman Potter a Ronald Sousa procuram situar o reflexo de tal situação em poemas daqueles autores que tentam apresentar uma imagem visionária ou profética de cada nação.

Assim, tomam de Garrett as composições: ***Sonho Profético***, ***A Cavema de Viriato***, ***A Vitória na Praia*** e, de certo modo, o ***Camões;*** de Herculano, ***A Semana Santa;*** de Gonçalves de Magalhães, ***A Volta de Minha Alma;*** e, finalmente, de Gonçalves Dias, ***Visões*.**

Encontra em Portugal uma visão de ***harmonia*** em que Portugal e Brasil viessem a unir-se para formar um destino único, ocasião em o que invocam Garrett de modo especial. Contrariamente, situam no Brasil uma visão inversa mais inclinada para a separatismo.

Tematicamente, os portugueses tentam ressuscitar um passado glorioso da nacionalidade, que é mitificada na excessão romântica, quer com os seus heróis esquecidos, quer com os elementos populares-folclóricos. Falam igualmente do período 182o-1834, através de narrativas históricas. Demonstram uma ambigüidade entre o passado glorioso e a geração contemporânea, degenerada. Mal conseguem ocultar seu complexo de culpa diante dos males de seu tempo.

Enquanto isso, os brasileiros ressaltam a natureza e o ambiente americano. A temática é indianista e ***fronteirista,*** à margem da civilização européia. Os poetas retratam certo otimismo quanto ao futuro, ante a imagem estática do país grande, rico e potencialmente poderoso.

Tudo isso, conforme dissemos, apanhado no motivo da visão transcendente colhida nos poetas Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias. Vejamos agora o que nos ocorre comentar acerca do trabalho.

A ocasião é propícia, uma vez que se comemora este ano o sesquicentenário de ***Suspiros Poéticos e Saudades*** de Gonçalves de Magalhães, obra que introduz no Brasil o espírito do Romantismo, carregado tanto da ideologia liberal que exprimia no Ocidente a ascensão da burguesia, em sua marcha para a dominação e o poder, quanto os resíduos neoclássicos do estilo arcádico, impregnado das luzes irradiadas do séc. XVIII.

Homologia

Considerando as três hipóteses básicas apresentadas por Norman Potter e Ronald W. Sousa, acreditamos que as duas primeiras ficaram mais explícitas em seu trabalho, embora a última, que fundamenta o título da proposição, deixe-nos insatisfeito pela escassez de elementos persuasivos a respeito dos contrastes entre Portugal e Brasil, quanto ao Romantismo literário e ao Liberalismo social.

Devemos ter em mente a homologia possivel entre o quadro infraestrutural em que a burguesia irá tomar seu lugar e a matriz produtora de ideologia.

Em quase toda a Europa é possível diagnosticar as hesitações da burguesia desde a sua emergência no horizonte histórico. No caso de Portugal, o fenômeno se mostrará bastante vivido, uma vez que a nação esteve exposta a influências altemadas da Franca e da Inglaterra.

O Romantismo português é derivado, em parte, da herança iluminista e neoclássica, já perpassada de ideais burgueses, destituídos, todavia, de um suporte material estável, que superasse a classe em ascensão a configuração de um projeto de magna amplitude social e de sólida possibilidade de execução.

Temos de investigar a burguesia portuguesa em dois níveis diferentes: a alta burguesia e a pequena e media burguesia. Enquanto aquela, dadas às condições históricas, estava aberta ao oportunismo econômico-poltico — daí não ter rejeitado a possibilidade de aliança com os focos reacionários da sociedade, a nobreza aristocrática e o clero institucionalizado, ambos exploradores da riqueza fundiária —, a burguesia menor, exposta às idéias progressistas do Liberalismo, pressentia, desde os albores, sua impotência e o malogro da liberdade e da igualdade, motores da consciência individual.

Como a expressão poética do Romantismo era empunhada, inicialmente, pela pequena burguesia, ela lá se apresenta numa atitude indecisa, do ponto de vista ideológico. Deste modo, não pode exaltar as glórias presentes, cantar o avanço das formas capitalistas de produção, não sorridas abertamente pela alta burguesia. Esta fazia o jogo das correntes dominantes, intemacionais. Não inspirava um projeto nacional de reorganização da sociedade

e de revolução tecnológica, deixando a intelectualidade pequena burguesa entregue a frustração de seus ideais, desiludida.

Como bem assinalam Norman Potter e Ronald Sousa em seu estudo, os principais poetas do iniciante Romantismo entregam-se, de certa norma, a revoltas contra o estado de coisas presente, profligam o absolutismo retardatário, protetor de entidades pretéritas, e, ao mesmo tempo, adotam uma visão escapista como saída para o impasse. Apelam para a solução providencial, colocam nas mãos de Deus, entidade abstrata, a tarefa de superar o império da prepotência, da injustiça e da desigualdade.

Sinais evidentes daquele escapismo podem em encontrados no movimento regressivo desencadeado por Almeida Garrett, que tentava ressucitar os mitos da grandeza nacional adormecidos num passado distante, medieval, não compatíveis, de certa forma, com as exigências da hora presente, de formalização de um Estado burguês que entronizasse os seus ideais de liberdade individual e de solidariedade coletiva.

Os quatro poemas fundamentais, escolhidos pelos dois estudiosos do Romantismo liberal, de Garrett, Herculano, Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, ilustram um misticismo às vezes sentimental, em que ora se valoriza ***idéia*** mais do que o ***indíviduo*** (tópico neoclássico), ora se destacam as razões pessoais (tópico romântico) no caso dos poetas portugueses, em confronto com as razões cívicas (a opressão despótica do goveno).

Cremos que os poemas trazidos como matéria de análise permanecem um pouco isolados no conjunto dos fenômenos a ser desenvolvidos. Haveria de entender-se cada texto na totalidade de textos de que fazem parte, a fim de que a substância ideológica melhor se esclarecesse no contexto, a luz complexa da intertextualidade. Para um estudo de grandes conjuntos, parece-nos, uma andorinha só não faz verão.

Ademais, diante de uma visão dialética da produção literária, seria conveniente uma referência ao caráter evolutivo das primeiras manifestações românticas, para que se tivesse a devida noção de como, partindo de início ambíguo, as consciências produtoras e divulgadoras de ideologia exerceram a correção de seus pronunciamentos, a medida em que o quadro social se foi tomando menos difuso.

Alguns elementos históricos poderiam ser agregados a investigação. Por exemplo: as invasões napoleônicas de 18o8 – 1811, que forçaram a saída de D. João VI de Portugal, haveriam de deixar resíduos ideológicos, dando maior espessura à ambigüidade das aspirações reacionais. O antinapoleonismo, por si, favoreceu um deslocamento do consumo literário para a produção inglesa, facilitando a expansão do Romantismo inglês, de que Walter Scott será uma das altas expressões. Conseqüentemente formou-se uma instância favorável à evocação dos heróis da Idade Média.

Assim como encontramos em Garrett, mormente em suas primeiras produções, seguro caminho às tradições (o que, em principio, nada tem de progressistas), nenhuma nitidez existe em sua futuração, sempre pendular entre o pessimismo e o otimismo.

A figura da pátria em ***Sonho Profético*** (escrito por Garrett em dezembro de 1819, quando fazia o curso de Direito em Coimbral) sirva de exemplo:

> “Eu a flor das nações, em que, outro tempo,
> Contava pelos dias meus triunfos;
> Que em cada um de meus filhos tinha um
> [nume,
> Eu agora... ai de mim!... só gemo e choro!”
>
> “A mesma inda serei? Tenho ainda filhos?”

O sentimento de frustração, como em Garrett e Alexandre Herculano, toma-se mais evidente em ***A Cavema de Viriato,*** poema de 1824. Evoca um heroi nacional, não tanto da Idade Média (o que seria mais afim com o repertório românico), mas do sec. II, no albor da ***Lusitânia***. Viriato, denominado o ***Aníbal dos Iberos,*** de pastor e caçador tomou-se guerrilheiro e depois chefe de grandes exércitos que lutaram contra a invasão romana. Morto a traição em 139 D.C., enfraqueceu-se a resistência lusitana diante da penetração romana.

Pois bem. No poema ***A Cavema de Viriato,*** Garrett extema o desencanto que se oferece a inteligência e a sensibilidade portuguesa, naquele período sombrio em que o Romantismo chega a Portugal:

"Pátria!... não temos pátria...
Oh! não ha para nós tão doce nome.
Grilhões, escravos, cárceres e algozes,
De quanto outrora fomos,
Isto só nos restou, só isto somos."

Mais uma vez, encontrará em Deus a fonte da liberdade. O poema alude também a profecia de Viriato, ou seja, o triunfo da liberdade e da justica. Uma visão otimista, portanto. Mais concretamente, tal otimismo se manifestará no poema ***A Vitória na Praia***, escrito em 1829, diante de circunstâncias objetivas, conforme o próprio autor explica em ***Notas ao Livro Segundo***: sucesso alcançado pelo general conde de Villaflor e do "valoroso batalhão da senhora D. Maria II", contra as forças miguelistas durante a guerra civil portuguesa. Agora, sim, ante os olhos do poeta Almeida Garrett, os heróis da Praia, nos Açores (Garrett e sua familia se retiraram da Iha Terceira em 1811, devido às invasões francesas), estavam à altura dos portugueses de outras eras.

Desilusões e esperança na providência divina inspiram, do mesmo modo, ***A Semana Santa*** de Alexandre Herculario. A descrença na força humana é tal, que aquela nova entidade que nascia com a emergência da classe burguesa, diversificada, — o povo —, é apresentada no seu aspecto passivo, a margem da História:

"Não há na terra
Coracäo português, que mande um brado
De maldição atroz, que vá cravar-se
Na vigília e no sono dos tiranos,
E envenenar-lhes o prazer por noites
De vil prostituição, e em seus banquetes
De embriaguês lançar fel e amarguras?

Não — Bem como um cadáver já corrupto,
A nação se dissolve: e em seu letargo
O povo, envolto em miséria, dorme".

Assim, o sentido da ***harmonia,*** subjacente à ideologia burguesa, como produto extremo a ser alcançado pelo jogo das forças livres no mercado competitivo, não se mostra patente nas obras selecionadas pelos Professores de Minnesota. Antes, o que se tem é a expressão da harmonia baseada numa outorga de Deus àqueles que, fiéis aos princípios religiosos, encontrassem a Sua imagem na Natureza.

Somente por uma analogia demasiadamente translata poderiamos encontrar no tópico recorrente da ***harmonia*** a manifestacão de um desejo recôndito de aliança entre as classes sociais, quando a família portuguesa se mostrava tão dividida.

Quanto ao Brasil, é fácil verificar o que havia em comum com o cenário econômico português, ainda fortemente dominado pela propriedade funidiária. O novo País tinha a sua economia baseada na exploração agrícola extenisiva, portanto, na grande propriedade rural, trabalhada por força de trabalho escrava.

Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias são produtos daquela sociedade estratificada em dois níveis, na qual, a faixa dominante tinha acentuado caráter aristocrático. A ideologia pequeno-burguesa viria a manifestar-se depois, assim como os temas progressistas da ideologia liberal.

O País experimentava a euforia de sua independência política e dependia, para o equilibrio econômico de sua atividade intema, da demanda extema de sua producão, inteiramente complementar da economia dominante européia.

E, claro, enfatizou-se o espírito de emancipação. O lema da revista Niterói – ***Revista Brasiliense*** —, fundada em Paris (1956) por Gonçalves de Magalhães era: “Tudo pelo Brasil e para o Brasil”.

Ideologicamente, cumpria apenas exaltar a dimensão territorial da pátria, sua riqueza natural, o esplendor de suas matas, a beleza de seus campos. Na ausência de uma Idade Média mistificável, buscou-se no índio e nas suas tradições, a ilusão da liberdade.

Para acentuar o contraste com o Romantismo português, seria necessário, a nosso ver, tomar outros textos e mostrar a marcha do pensamento burguês no País.

O trabalho, pelo visto, é estimulante. Oxalá os autores possam completá-lo, como prometem.

1986 – n. 1025 – p. 3-5

Uma política da Língua: as duas vertentes

Gladstone Chaves de MELO

O autor defende o ponto de vista de que a língua, no caso brasileiro, constitui uma reserva de cultura, uma presença viva do passado, uma garantia de unidade nacional, instrumento hábil de circulação dos bens de cultura.

Entendo a palavra em seu sentido alto, e verdadeiro, qual lhe assina a Filosofia Clássica de que sou seguidor. Neste entendimento, a Política é a mais nobre das atividades temporais, uma vez que seu escopo é a promoção do bem-comum. Nada que se confunda com a concepção maquiavélica (por quase todos aceita, em alguns casos inocentemente), que ensina ser a Política a busca, a manutenção e a usufruição do poder, a qualquer custo e por quaisquer meios. "Fazer política", então, equivale a realizar um interminável jogo de espertezas, de negaças, de simulações, de hipocrisias, de farisaísmo, de felonias, tudo, enfim, quanto exija a consecucão do escopo — conquista, mantença e gozo do poder. O apogeu da política maquiavélica vêmo-lo nos totalitarismos do século XX, dos quais remanesce vigoroso, aparentemente imortal, o Império Soviético, com seus enfeudados na Europa Oriental e na infeliz America Central.

Nesta ***política*** não teria cabida meu tema.

Constante e incansável promoção do bem-comum, atividade árdua e lúcida, que cabe primordialmente aos govemos dignos deste nome e secundariamente tôdos os cidadãos.

Uma das tarefas da sustentação do bem-comum e a defesa e a preservação dos valores espirituais da comunidade: E um deles é a língua, quando, como é o nosso caso, constitui um repositório de cultura, uma presenca viva do passado, uma garantia de unidade nacional, instrumento hábil da circulação dos bens de cultura.

"O estruturalismo mutila a realidade lingüística"

Vivemos hoje uma grave crise neste setor. Os que se apostaram a destruir todas as conquistas qüinqüiemilenares de nossa civilização, enveredaram pela libertinagem, pelo permissivismo, pelo vale-tudo, na ordem das idéias, na ordem do agir e na ordem do fazer artístico. Claro que desta tormenta não escapou a língua culta: os sacerdotes e ministros da Subvresão Total mandam vir afoitos falar e escrever como lhes aprouver, desde que seja num sentido discensional. É a proposta do achacrinhamento do Brasil.

A que devem reagir veementes os homens responsáveis, os que não capitularam os que não se deixaram alagar.

A língua que os colonizadores nos legaram, língua feita e pronta, não é só patrimônio nosso que também de Portugal. Também lá sopraram maus ventos, não, porém tão impetuosos como os daqui, e lá os que estão de vigia são mais numerosos.

Esta descosida parlenga é — permita-se-me dizê-lo — convite a uma cruzada, que passarei a explicar e a justificar.

Começo por dizer que não sou estruturalista, entre outras razões, porque entendo que o Estruturalismo mutila a realidade lingüística, reduzindo-a a um dos seus elementos.

No século passado, de um modo geral, o erro foi em sentido contrário, como ainda hoje o é entre os não-especialistas: considerava-se (e os leigos ainda a consideram) quase que só como nomenclatura. De fato, a verdade está no meio, porque a língua é, a um tempo,

nomenclatura e estrutura, ou, como excelentemente diz Meillet, “palavras arrumadas de certa maneira”.

Desde Saussure e com base num conceito seu — discutível e provavelmente apócrifo —, a Lingüística do nosso século enveredou decidida para o Estruturalismo e, no meu entender, os resultados não têm sido fecundos.

Com efeito, qualquer língua é muito mais do que postula a corrente hoje dominante. E um complexo histórico-cultural, delineado no tempo, enriquecido no tempo, empobrecido no tempo, apurado no tempo ou deformado no tempo. O trabalho surdo, imperceptível e mais ou menos inconsciente do povo, que conserva, altera e inova, mantém aqui, rejeita ali, esquece acolá e faz da língua um perpetuum mobile, — esse trabalho corre parelhas com outro, não menos importante, dos escritores, dos gramáticos e da escola, que, a seu modo, travam a evolução, selecionam, sugerem, orientam, inventam. Particularmente, os artistas da palavra, exatamente porque são artistas, tem apuradíssimo sentimento da língua, são-lhe fiéis ao gênio, marcham seguros no emaranhado confuso do mobile e, em certa perspectiva, comandam a evolução. Muita vez, caminham ao arrepio, vão buscar no passado formas perdidas, revigoram formas obsolescentes, orientam a escolha, não raro na linha do mais condizente com a personalidade da língua, digamos assim.

Por outro lado, ou por isso mesmo, a sincronia, tabu dos nossos dias, não pode restringir-se ao hic et nunc, segundo se tem feito, com grave dano, aliás. Sobretudo no âmbito da língua literária lato sensu.

Tantas vezes me tenho [ilegível] pomposas e peremptórias de certos tratadistas ou manualistas que decretam: esta forma, esta construção, esta palavra já não existe na língua. E não só confundir a língua com o reconhecimento dela eles tem, mas é ainda, por simples capricho, ou por injustificado preconceito, negar direito de cidade a forma conviventes.

Lembra-me, por exempio, a assertiva dum conceituado gramático de que no Brasil não se usa o pronome vós, nem o possessivo correspondente, vosso. Para contestá-lo, bastaria folhear um livro do nosso mais festejado poeta, que timbra, aliás, em obeberar-se na língua viva e não raro na popular, — Carlos Drummond de Andrade. É dar com os olhos, e ler:

“A língua traduz e alimenta a cultura e documenta matizes culturais”

Caso do Vestido

Nossa mae, o que é aquele
vestido, naquele prego?
Minhas filhas, é o vestido
de uma dona que passou.
Passou quando? nossa mae?
Era nossa conhecida?
Minhas filhas, boca presa.
Vosso pai evém chegando.
Nossa mãe, dizei depressa
que vestido é esse vestido.
Minhas filhas, mas o corpo
ficou frio, e nao o veste.
O vestido, nesse prego,
está morto, sossegado.
Nossa mãe, esse vestido,
tanta renda, esse segredo!
Minhas filhas, escutai

palavras de minha boca.
Era uma dona de longe,
vosso pai enamorou-se.
E ficou tão transtomado,
se perdeu tanto de nós,
se afastou de toda vida,
se fechou, se devorou,
chorou no prato de came,
bebeu, brigou, me bateu,
me deixou com vosso berco,
foi para a dona de longe,
mas a dona não ligou...

Este poema está inserto na ***Rosa do Povo*** e, portanto, foi composto entre 1943 e 1945, muito antes da Gramática acima referida. Como se não bastasse ser ele da ***Rosa doPovo***, está cheio de expressões populares do mais genuíno sabor: dona, evêm, por vem, resultante normal de ***aí vem***; a sequência de frases iniciadas por pronome átono; ligar, no sentido de ***dar importância a, incomodar-se, prestar atenção a, acudir, corresponder***, — brasileirismo, assim como os outros fatos apontados.

No meio de tudo isso, vosso, dizei, escutai.

E continuam os popularissimos brasileirismos: falar, por dizer; fazer gosto; lhe, como objeto direto; gozar, por "regozijar-se", mas sem complemento; ***quéde?***, por ***que foi feito de?***, ***onde foi parar?***

O ponto culminante:

"Dona, me disse baixinho,
não te dou vosso marido,
que não sei onde ele anda.
Mas te dou este vestido..."

E conclui:

"Minhas filhas, eis que ouço
vosso pai subindo a escada."

Aqui Drummond de Andrade nada inventou: apenas admiravelmente compôs, dando ao discurso um tom marcadamente popular mineiro, para ajustar a expressão ao tipo patriarcal e cultura vigente ainda no interior de Minas Gerais, onde se encontram mulheres submissas por princípio e com dignidade, tenazes até o heroísmo, fiéis sempre aos princípios morais em que foram criadas. E aí se emprega vós e vosso.

Este breve comentário me dá passagem para outra conceituação. A língua não é apenas um complexo fato histórico-cultural, mas ela traduz e aumenta a cultura, e documenta matizes culturais ou até estados de cultura anteriores. É fácil ver isto no vocabulário, a Semântica, desde que não seja estudada estruturalmente.

Claro que, não estou dizendo novidades, mas apenas reavivando coisas que para muitos ficaram esquecicas, tal foi o alarido, tal o dogmatismo dos estruturalistas, que tem querido fazer da língua um ***ens a se,*** uma justificadora de si mesma, uma auto-epistemologia, e fazer da supostamente única Lingüistica possível uma máquina de operar no vazio, como já se disse a Glossemática de Hjelmslev.

Neste pressuposto entendo a Língua Portuguesa como um fato histórico-cultural, que, conformado no noroeste da Península Ibérica, daí se foi ampliando e estendendo até primeiro, Algarve. Depois veio a expansão marítima e o estabelecimento do império.

Deste, do "mundo que o português criou", a parte mais importante, maior, mais florescente veio a ser o Brasil, que, na segunda metade do século XVIII, já toma a feição geográfica atual.

A língua românica transplantada desterrou completamente as línguas indígenas do território, nomeadamente o tupi, o mais falado na costa brasileira. Hoje, o panorama lingüístico do Brasil é bastante curioso, certamente digno de nota: numa área de 8.511.ooo Km^2 falam Português,com notável unidade, cerca de 13o.ooo.ooo de pessoas, ao passo que em núcleos escassos, recuados, isolados uns dos outros, cerca de 2oo.ooo índios falam mais de 6o línguas diversas umas das outras.

Aconteceu com a Língua Portuguesa o que sabemos acontecer com toda língua que se expande: perdeu, nas áreas conquistadas, algumas das suas oposições, ou finas distinções, ou simples variantes. Assim para exemplificar, o homem do centro e do sul de Portugal não distingue /ch/de/tch/, não conhece dois tipos de sibiliante surda, já não tem /v/ bilabial. A feição brasileira, apesar de bem mais próxima da nortenha portuguesa, praticamente não distingue entre "ja não" e "não mais", e acaba por ir generalizando a segunda combinação; igualmente, incorpora em falar os sentidos de dizer.

Ilustrando as afirmações anteriores é de lembrar que ainda hoje, trás-os-Montes, o povo diz tchabe ("chave"), tchão ("chão"), 'tchumbo ("chumbo"), mas xarope, mexer, enxugar. Por isso mesmo, lá se distingue enxada de intchada ("inchada"). Uma pobre mulher do campo, que estava capinando e a quem interpelei, penalizado de ela estar com a cara inchada, respondeu corrigindo-me: "Não, meu senhor, enxada tenho-a na mão; estou com a cara intchada".

Na Beira-Alta, (e um pouco nas outras duas Beiras) se ouve um /s/ inicial, de vocábulo ou de sílaba, discretamente chiado e acompanhado de tênue assovio. É o /s/ reverso, também chamado ***beirão***, característico dos falantes daquelas paragens. Também, do Mandego para cima, o /v/ se articula com um ligeiro toque do lábio inferior no superior, o que dá ao ouvido desatento, ou menos fino, nítida impressão de /b/. O comum das pessoas ouve aos nortenhos ba, biagem, imberno, bolta, Silbeira, Silbino, bai, baler, berde e tudo o mais, sempre com /v/ bilabial em vez de lábio-dental.

No Brasil, como já disse atrás, espontaneamente nenhum falante emprega ***já não***... para designar trânsito do passado ao presente (***já não chove***, ***já não me interessa esse negócio***, ***meu avô já não anda***), a diferença de ***não... mais*** para significar o futuro a partir de um presente (***depois daquela doença não andou mais***): é tudo com ***mais***, como o francês com ***plus***. A mesma distinção dos portugueses fazem-na espanhois e italianos.

Continuando na ilustração: como já apontei, a quase totalidade dos brasileiros (ao menos do Sudoeste) empregam o verbo falar nas acepções de ***referir***, seguido, portanto, de objeto direto — ***ele me falou que vinha***, ***João falou para ele que não era verdade*** — em vez de ***disse***.

Mas, como a língua não tem lógica, ou melhor, tem a sua lógica, convivem, no português popular do Brasil, uma forte simplificação da morfologia nominal e verbal, e um considerável número de arcaísmo, nos quatro setores: fonologia, morfologia, sintaxe, vocabulário. Desde logo, sirva de exemplo a palavra dona, ***mulher***, tantas vezes ocorrente no texto alegado de Carlos Drummond de Andrade.

Ninguém ignora que nos dialetos (ou variantes diatópicas) portugueses também se abrigam muitos arcaísmos, alguns até antiqüíssimos, como a forma no para o artigo definido, v. g., — ***levaram nos meninos***, conforme se pode ouvir à gente rústica da região de Espinho, por exemplo. Coisa análoga ocorre no Brasil.

Considero, pois, ***língua portuguesa***, o complexo histórico-cultural, onde há uma linha dominante, uma ***constante***, — a coexistir com numerosíssimos resíduos do passado, ao mesmo tempo que se misturam conflusas e em competência muitas forma embrionárias ou nascentes, algumas das quais virão a incorporar-se no ***padrão*** de amanhã.

A tese que sustento desde alguns anos é que, hoje, a Língua Portuguesa não é nem de Portugal nem do Brasil mas dos dois conjuntamente e complementamente.

Certo não estou descobrindo a pólvora, nem dizendo cousas ignoradas dos especialistas. Simplesmente, reconhecendo embora a pouca valia da minha voz, pretendia que daqui saísse uma nova atitude no encarar o problema da Língua Portuguesa. Seria muito de desejar que os portugueses desarmassem os espiritos e deixassem de se considerar donos da língua; e que os brasileiros abrissem mão do complexo de gigantismo e voltassem a reconhecer a extraordinária importância da lição clássica no que diz respeito a pureza original da modalidade culta.

Os fatos estão aí para justificar e pedir essa mútua compreensão, esse abraço fratemal, essa troca generosa de riquezas acumuladas ao longo do tempo, duma e doutra banda do Atlântico.

"São raríssimos fatos de pronúncia, de morfologia de uso culto, ou de sintaxe, criados ou inventados no Brasil".

Antes de prosseguir, abro um parêntese para responder a uma hipotética objeção: Por que não incluir também as modalidades africanas? Por não falar em ***quatro vertentes***, exemplo?

Acho que não teria cabida. Porque o Português de Angola, de Moçambique, de Guiné, de Cabo Verde é fundamentalmente o portugues de Portugal. Eu ainda há pouco conversando longamente com uma jovem angolana, que está fazendo pós-graduação em Lisboa, tive confirmada minha posição. Ela, muito inteligente, aliás, exprime-se com extrema correção, tem vocabulário muito rico e muito apropriado, e executa fonologicamente a língua exatamente como um europeu. Apenas, não se lhe pode atribuir por nascimento uma região de Portugal; ela tiraria uma bissectriz entre Norte e Sul, realizaria, digamos, padrão. Chama-se a jovem lnocência da Mata. É natural de São Tomé mas tem vivido em Angola. Além disso fala correntemente o crioulo tomeense, único veículo de comunicação com a avó, a quem regularmente visita na ilha.

Esta última informação serve-me de deixa para certa conclusão minha, aceita já por Mestre Herculano de Carvalho: o crioulo caboverdiano é outra língua, é língua de segunda geracão, saída do Português. Não posso fazer aqui a prova, que seria mudar de assunto; eu apenas acenaria para a indiscutível inteligência.

Logo, ou não temos ainda variantes novas nos países africanos, ou temos, aqui e ali, estruturas muito diversas, irredutíveis à tradicional Língua Portuguesa.

Quanto à feição popular de Angola, por exemplo, ela coincide quase passo por passo com sua correspondente brasileira, e pelas mesmas razões históricas. Atente-se só para estes versos de Viriato Cruz:

"Antão, véia, hoje nada?
— Nada, mano Felisberto...
Hoje os tempos tá mudado..."
... "Não sabes?! Todo esse povo
Pegô um costume novo
Que diz qué civrização:
Come só pão chouriço

Ou toma café com pão...
E diz ainda pru cima
... Oui o nosso bom makèzu
É prá véios como tu.”

(apud Trigo, Introdução, p. 89)

Fechando o parêntese e reaviando-me: Portugal conservou melhor certas coisas, o Brasil outras.

Assim, a pronúncia brasileira, tomada em conjunto, está muito mais próxima da antiga pronúncia portuguesa, a dos séculos XVI e XVII, do que a atual de Portugal. E isto se deve fundamentalmente ao escurecimento ou apagamento dos e/ pretônicos, lá ocorrido na segunda metade do século XVIII e que foi muito prejudicial a beleza da língua, conforme reconhecem não poucos portugueses.

Lembra-me que o grande e saudoso Hemâni Cidade, comentando generosamente uma conferência que eu acabava de fazer na Sociedade de Língua Portuguesa, de Lisboa, 1973, entrara a vituperar o que ele denominava ***vocalofagia*** dos seus compatriotas. Quis exemplificar e raihar, mas não o conseguiu: cometia o mesmo pecado. Acabou por apelar para mim, pedindo-me que pronunciasse as palavras que ele escolhera para ilustraçao. Dado que as línguas néo-latinas são predominantemente vocálicas, não há negar que o Português, sobretudo o de Lisboa, se está afastando das matrizes, está tomando consonântica a língua. Isto, sem falar nos muitíssimos decassílabos camonianos que na terra do Poeta se tomam eneassilabos e até, eventualmente, octossílabos. Entre mil, escolho três exemplos bem significativos: um da primeira, outro da última estância de ***Os Lusíadas***, outro, finalmente, do mais conhecido e recitado sonetos — “Em p’rigos e guerras esforçados” (1, 1, 5: nove sílabas); “Ou rompendo nos campos de Amp’lusa (X, 156, 3: nove sílabas); E, se vir’s que pode m’recer-te” (***Alma minha gentil***, v. 9) Escusado acrescentar que, no desempenho brasileiro — ***perigos, Ampelusa, vires***... ***merecer*** —, o decassílabo está perfeito e com ritmo certo, ou seja, pausa, na sexta e na décima.

Por outro lado, paradoxalmonte, a pronúncia portuguesa é mais matizada que a brasileira: se os europeus ***comem*** os /e e/ pretônicos e fecham até ao extremo os /o o/ também pretônicos, abrem sistematicamente o /a/, o /e/ e o /o/ resultantes de crase, ou que sejam ou tenham sido seguidos de duas consoantes. Se dizem, por exemplo, A’lmanha al’gria, s’tenta, esp’rança, p’cador, d’java (= desejava), buf’tada, t’l’fone, dizem também redáção, esquècer, recèção (recpção), ilétricidade, républica. Se não distinguem mortal de murtal, dizem, no entanto,còrar e còrado. Têm, com muita freqüência, um /â/ reduzido — quase inexistente no Brasil — abrem muito o /a/ resultante de crase, intravocabular ou intervocabular, ou seguido de duas consoantes: càveira, Tàvares, vàdio, batizar.

“No Brasil se tem praticad a melhor, mais pura, mais vernácula Língua Portuguesa”.

A pronúncia descuidada brasileira (e ela é quase sempre descuidada, até em professores, advogados ou políticos de alto coturno) arremata e apaga o que vem após a tônica: lágrima, rápido, Petrópolis, impossív; a portuguesa amarfanha a primeira parte dos vocábulos mais longos, mas capricha nas sílabas finais. o brasileiro multiplica ao infinito os suarabáctis, desfazendo encontros consonânticos e aumentando sílabas aos vocábulos, enquanto os portugueses não raro dão apoio-vocálico as palavras terminadas em /r/ou/ /l/: a) rítimo, abissoluto, opitar, adevogado, intelequitual; b) mari, fazeri, prof’ssoni. Em suma: cá e lá mas fadas há.

Já acenei para a morfologia: tem cabida precisar um pouco mais.

No uso culto, praticamente não ha divergências entre Portugal e Brasil. Se quiséssemos apontar alguma, embaraçados ficariamos: ausência do sufixo diminutivo — ***ito***, no Brasil, onde, no entanto, o sufixo — ***ista*** tem área semântica maior, denotando, por exemplo, naturalidade — nortista, sulista, campista. Mas agora se trata de ***emprego de forma*** portanto de sintaxe. Freqüência muito maior, no registro culto brasileiro, do futuro do pretérito, mal chamado condicional

Mas aqui é, antes, um fato de estilo. Os portugueses tendem a pluralizar os singulares; os brasileiros tendem a singularizar os plurais: a) ***dores de cabeça, não há dúvidas nenhumas, em qualquer dos casos***; b) ***perdi meu óculos, comprei banana e laranja na feira***... Ainda uma vez, preferência, estilo, emprego, sintaxe. Na feição popular da língua, sim, está muito alterada a morfologia no Brasil. Geralmente só se indica o plural nominal no determinante; o verbo tende a só fazer oposição entre a primeira e as demais pessoas; o predicativo anteposto fica cristalizado no masculino singular: ***minhas criança já sabe lê, as duas pessoa que chegô é justamente meu pai e meu tio; meus primo tirô dois milhão na loteria; é proibido a saída por aqui.***

O frances e o inglês não estão longe disto, pelo contránio; mas o contexto histórico-cultural é completamente diverso. Nestas línguas se deu uma evolução, por assim dizer, orgânica: toda a comunidade falante caminhou para simplificação morfologica. Não assim no Brasil: na gente do campo e na gente do povo das cidades, inclusive da zona caipira (Norte de S. Paulo e Sul de Minas), é fácil notar uma consciência de desvio relativamente a uma norma ou padrão. Atestam-no os muitos e frequentes fenômenos de ultra-correção, e o progressivo ***retomo*** das flexões a medida que o indivíduo ou o grupo se alfabetizam e ascendem culturalmente. Isto é particularmente notável e notado na passagem de uma geração a outra.

Por outro lado, é claro que esse achatamento em nada perturba a inter-inteligência: qualquer brasileiro culto ou semi-culto de qualquer região brasileira entende perfeitamente um caipira, ressalvados os casos, insignificativos, de nomes diversos para a mesma coisa, ou de vocábulo desconhecido, designador de objeto, vivência ou situação específica do meio rural. Insignificativos, sim, porque a metalínguagem desfaz logo o malentendido ou a perplexidade.

Esta forma de línguagem ***achatada*** já tem servido a composiçöes poéticas, eventualmente de valor, como é o caso de Catulo da Paixão Cearense, aliás muito apreciado por não poucos portugueses. Como é o caso de Campos Negreiros, este natural da zona caipira e pleno conhecedor do dialeto. Permito-me citar os primeiros versos de seu belo poema ***As treis lágrimas***:

Se eu pudesse m’esquecê
Daquela noite de São João,
Era bem bão! Mas quar, num vê!
Era a moça mai bunita
Cum seu vistido de chita,
Todo enfeitado de fita,
Dessa noite do sertão.
No vurteá do sapateado
Foi que nóis se conhecemu:
Nosso zóio se encontraru,
Nosso zóio se gostaru,
E nois tamém se gostemu...

A sintaxe da língua é fundamentalmente a mesma nas duas bandas do Atlântico, embora sejam muito sensíveis as diferencas.

Grosso modo, deve-se dizer que está viva e ainda muito atuante no Brasil a tendência a clareza pelo analitismo, digamos assim. Por exemplo, na fala descuidada de quase todos se usa o pronome ele em função de objeto direto (e, mais raramente, também eu e nós, na mesma situação): ***Encontrei ele chorando; Vi ela ontem na festa; Deixa eu sair daqui***. No entanto, no registro ***formal*** não se tolera esta construcão, que, como se sabe, ocorreu na língua arcaica. Considero, pois, a presenca dela no Brasil como um arcaísmo, bafejando e generalizado pela influência africana, certamente muito maior do que a indígena, — no que diz a construção da frase.

O brasileiro, em geral, não explicita o complemento direto óbvio, nem faz a combinação do pronome pessoal dativo com o acusativo, como é corrente e infalível em Portugal, seja o falante analfabeto ou criança (v. g.: ***não Iha pedi; dê-mas; Deus Iha retribua***). Igualmente, o uso de Ihe é muito mais raro no Brasil, onde se prefere a construção analítica, aberta pela preposição a ou para: ***deu a ele***, ou ***pra ele***.

É sabido e ressabido — e disso já se fez cavalo-de-batalha — que é diversa a colocação dos pronomes-objeto no Brasil e em Portugal. Pode-se dizer que a tendência atual é para a anteposição do pronome ao verbo no Brasil, ao passo que em Portugal ocorre muito mais a posposição, ou, usando uma nomenclatura viciosa, no Brasil se ouve mais a próclise (inclusive abrindo oração ou frase), em Portugal a ênclise (inclusive em orações subordinadas).

Mas aqui também se trata de preferência, portanto fato do que chamo ***estilo nacional***. Sim, porque não há colocação de pronome ***brasileira*** que não se encontre em escritor português, e vice-versa. Tenho abundantíssima documentação nesse sentido. Até, de propósito, em minha Gramática Fundamental da Língua Portuguesa só me servi de exemplificação brasileira para justificar as ***regras*** indutíveis e induzidas da melhor prática idiomática.

As observações que vou fazendo (e poderia multiplicá-las amplamente) estas observações se aplicam a línguagem coloquial e também a literária, nos escritores ditos ***modemistas,*** isto é, de após 1922.

Mas, ainda neste caso, trata-se cle ***tendências,*** mais ou menos acentuadas neste ou naquele autor, não de ***regra,*** como sobejamente o mostrou Raimundo Barbadinho Neto, por exemplo, em Tendências e Constâncias da Língua do Modemismo (Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1 972).

Cumpre ainda fazer uma observação muito importante: se nos colocarmos em perspectiva diacrônica (ou seja, histórica), são raríssimos — contam-se pelos dedos! — os ***brasileirismos***, isto é, fatos de pronúncia, de morfologia de uso culto, ou de sintaxe, criados ou inventados no Brasil. Quase sempre não passam de arcaísmos conservados ou de ressonâncias a dialetismos portugueses (de Portugal, bem entendido). Já o provei em muitos escritos meus, e estou em condições de estender a prova a muitos outros casos.

E não seja esquecido que — deixando de lado certos modermistas mais ou menos ***atrevidos*** —, no Brasil se tem praticado a melhor, mais pura mais vemácula Língua Portuguesa. E chamar a colação um Rui Barbosa, um Machado de Assis, um Olavo Bilac, um Raimundo Correia, um José de Alencar, um Gonçalves Dias, para ficar em alguns nomes "cimeiros", como dizem os portugueses.

Nem se estranhe de aí estar José de Alencar, glorificado por alguns apedeutas como ***criador*** da ***língua brasileira****:* já tive oportunidade de mostrar, com argumentação e documentação cerrada, que, se defeito teve Alencar, como escritor, foi o de haver sido classicizante e até arcaizante.

Machado de Assis nada deve a Eça de Queirós como escritor de primeira água. Até foi mais ***correto***, mais vemáculo, e contribuiu largamente para rejuvenescer a língua, a custa de uma imagética e de uma metaforização incomparáveis. No pólo oposto a Guimarães Rosa,

que pretendeu renovar mexendo na estrutura, agredindo por vezes o sistema, coisa de todo em todo inaceitável como atitude individual.

Sintetizando: na atualidade e no uso coloquial, tenso ou distenso, não há negar que a sintaxe da língua está mais bem conservada em Portugal que no Brasil, mais bem conservada e melhor praticada. As orações e períodos têm estruturas mais sólidas, completam-se, fecham-se, os complementos são todos explicitados, embora se notem ***defeitos*** que não aparecem no Brasil, como a mistura da terceira pessoa do plural com a segunda — v. g., ***levantem vossas encomendas a tempo*** —; o usa de si e consigo como pronomes de tratamento, e o conseqüente emprego de ele com valor de reflexivo ***Fulano, ao fim e ao cabo, só pensa nele mesmo****;* uma reinterpretação de bem, substantivo, como advérbio (daí, frases como estas; ***Isto me faz lindamente***).

No Brash, são frequentíssimas as orações elípticas, implícitas ou apenas sugeridas, ***incoativas***, se assim posso dizer. Exemplificando com um caso extremo: ***Tá! — Tá! — Então, tá***. Ou com: ***Não deu!*** (isto é, ***não foi possível***). Muitas vezes, só pela entonação é que se percebe o sentido do que foi expresso, porque, de fato, não tem estrutura, não chega a ser um anacoluto. -

lsto — que eu poderia explicitar largamente — é devido, no meu entender, a certo desleixo, certa descontração sistemática, bem própria do brasileiro típico, atitudes a que se deve acrescentar outra: falta de estima pela língua como fator de identidade nacional.

Quanto a este último ponto, exatamente contrária é a disposição do português, que vê no idioma o talvez mais importante elemento de auto-afirmação. Creio que esta diferença se deva a circunstância de um ser europeu, portanto cercado de aloglotas, e o outro ser americano, e, mais, habitante de vastíssimo território. Não há ***inimigo*** à vista...

Não se chegará a mesma conclusão no confronto Estados Unidos/Inglaterra?

Uma palavra de remate sobre o vocabulário.

Não quero ser acaciano para dizer que a Língua Portuguesa muito se enriqueceu no Brasil, com a incorporacão de cerca de quatro milhares de tupinismos, de algumas centenas de africanismas ou de indigenismos não tupis, e principalmente com muitos milhares de vozes tradicionais que receberam novas acepções ou, eventualmente, perderam as primitivas.

O que aqui cumpre observar é que o português é mais rigoroso no emprego dos termos, tem muita preocupação de precisão e, sobretudo, é muito mais minucioso em nomes de coisas. O brasileiro abusa dos ***mots passepartout***. Mas, em compensação tem maior criatividade, graça, frescor, na cunhagem de novas palavras, sejam regulares, ***ortodoxas***, sejam poéticas, como lhes chamo, isto é, puramente expressivas, inteiramente gratuitas. Indivíduos altamente dotados de espírito primesautier fabricam certos termos inesperados, engraçados, sugestivos, que são logo aceitos e rapidamente começam a circular. Alguns acabam por se estabelecer e vêm a constituir fato de língua. Não raro são analogias obscuras, subconscientes, ressanantes, que presidem invenção. Daí, a facilidade de se adotarem. Exemplifico; bagunça, fofoca, fuzuê, ziriguidum, treco, fulustreco, borogodó, escalafobético, mequetrefe, lambisgóia, peteleco, jabaculê...:

CONCLUSÃO

Efeito da real e profunda tomada de consciência das ***duas vertentes*** e do desarmamento de espíritos que acima propus, efeito prático e fecundo será um entrecruzar de influências, uma crescente matização portuguesa e brasileira, de um lado e de outro. Isto não só opulentará e rejuvenescerá a língua mas estreitará as laços culturais dos dois povos visceralmente imãos.

BIBLIOGRAFIA

(Livros referidos ou citados)

ANDRADE, Carlos Drummand de. ***Fazendeiro do Ar e Poesia até Agora***. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1955. BARBADINHO NETO, Raimundo. ***Tendencias e Constâncias da Língua do Modemismo***, Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1972. MEILLET, A. et COHEN, Marcel. ***Les Langues du monde***. Par un groupe de linguistes sous la direction de... Paris. Edouard Champion, 1924 (na "introduction", de Meillet, p. 121. MELO, Gladstone Chaves de. ***A Língua do Brasil***) 4.ª ed., melhorada e aumentada. Rio de Janeiro, Padrão Livraria Editora Ltda., 1981. _____ Gramática Fundamental da Língua Portuguesa, 3ª ed., Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico S/A, 1978. MENDONÇA, Renato. ***O Português do Brasil*** (Origens. Evolução. Tendências), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira S.A., 1936. TRIGO, Salvato. ***Introdução à Literatura Angolana de Expressão Portuguesa***. Porto, Brasília Editora, 1977. /// De CARTA MENSAL, n° 367, out. 85, Rio.

1986 – n.1033 – p. 2

A Literatura africana de expressão portuguesa

Luís Fernando RUFATO

Pra que conhecer a literatura africana de expressão portuguesa? Essa é a principal pergunta que nos vem à cabeça quando nos propomos a falar sobre essa aparentemente distante realidade, a porção da África colonizadas por Portugal. Gosto exótico, podem definir os mais apressados. Só que se pensarmos um pouquinho, veremos que a África, com todo, o seu sentido cultural, está mais próxima de nós que podemos imaginar.

Num momento em que todos os segmentos sociais brasileiros se preocupam para efetivamente ocupar seu lugar na sociedade brasileira, nada mais justo que começarmos a pensar no que representa a cultura nacional dentro desse novo contexto político. Acabaremos, fatalmente, por discutir a importância da cultura negra no caldeamento que é hoje, em síntese, a cultura brasileira. E isso nas mais diversas manifestações como na música, na gostronomia, no folclore, na língua, na religião e até mesmo na literatura, uma estrutura altamente elitizada e que, no entanto,desde seus primórdios vem sofrendo influência da milenar cultural trazida pelos escravos africanos.

Nélson Wemeck Sodré afirma que, de todas as manifestações culturais, a que melhor capta mudanças sociais, a que melhor espelha a sociedade, é a literatura. Apesar de no Brasil não serem muitos os escritores negros (devido principalmente à marginalização imposta por nossa sociedade ávida de embranquecimento), o negro sempre esteve presente nas letras, a ponto de um estudioso norte-americano, Carl N. Degler, afirmar que essa proficuidade é um dos principais contrastes com a sociedade norte-americana, também com grande número de negros em sua formação. Para não alongarmos muito em citações, temos a presença da cultura negra desde a as primeiras manisfestações da literatura brasileira, como Gregório de Matos Guerra, passando por Castro Alves, José do Patrocínio, pelo gênio mulato de Machado de Assis (apesar de sua resistência em questão da cor). Cruz e Souza, Tobias Barreto, Lima Barreto (esse talvez o primeiro a assumir deliberadamente sua condição e protestar contra a descrimição velada que resiste em nossa sociedade) e chegando até a poesia comprometida de Jorge de Lima e à obra de Jorge Amado. Sem falar nos marginalizados, como Solano Trindade e Carolina Maria de Jesus. Mas foi na década de 7o, com o aparecimento em São Paulo do Movimento Negro Unificado, que talvez tenha havido o despertar da consciência negra, no sentido de aumentar sua participação na sociedade.

Na época, foram editados os Cadernos Negros, um de poemas e um de contos, quando, pela primeira vez, deixava-se claro a existência de pessoas dispostas a discutir o problema, não mais em torno de revolta individual, mas já com proposta coletiva.

Orgulhamos-nos, muitas vezes, de nossa condição de oitava potência mundial, em termos econômicos, e nos esquecemos que somos subdesenvolvidos, com toda carga de miséria que isso implica. Se nos dermos conta de nossa real situação no contexto mundial, veremos que estamos muito mais próximos da América Hispano-Americana, que da Europa. No entanto, pernosticamente, vemos a existência de uma cultura forjada em alicerces europeus, que insiste determinadamente em desconhecer as nossas mais profundas raízes arraigadas na cultura africana. Mas em nossas universidades estudamos a língua e cultura européias, e desprezamos tudo quanto está a nossa volta. Daí, a importância de acentuarmos sempre o nosso percentual de sangue africano, de cultura africana, que tem o seu mais alto momento na República de Palmares, que os livros de história deturpam.

Conhecer a literatura africana de expressão portuguesa é uma forma de estarmos mais próximos à nossa realidade. Hoje, quantos já ouviram falar em José Luandino Vieira, que tem

sua importância muito além da fronteira angolana? E Castro Soromenho, talvez o primeiro escritor angolando a questionar a estrutura colonialista, e que inclusive teve a uma passagem pelo Brasil? E Luís Bernardo Honwana, moçambicano traduzido em vários países da Europa? E Pepetela. A Bobela-Motta, Augostinho Neto – não o político, mas o excelente poeta -, Alda do Espírito Santo, e tantos outros?

É interessante notarmos que, de colônia de Portugal, passamos a colonizadores. A influência que o Brasil, pelo menos no nível cultural, tem exercido nos últimos tempos em Portugal, é tamanha, que chega mesmo a preocupar os patrícios. A línguagem tem sofrido influência dos brasileiros através da exportação, de telenovelas. Mas a influência não fica por aí. Muito antes, o movimento regionalista brasileiro, apareciso na década de 3o, teve profunda importância no movimento neo-realista português, que hoje subsiste numa das mais altas vozes da literatura portuguesa, Fernado Namora. E o movimento neo-realista português, por sua vez, influênciou uma nova geração de escritores africanos de expressão portuguesa.

Recentemente, Maria Aparecida Santilli, professora de Literatura Africana de Expressão Portuguesa na USP, chamou a atenção para a influência de Guimarões Rosa na prosa de Luandino Vieira. E, se detivermos com atenção, veremos como o Brasil e sua cultura, de forma geral, tem importância para os africanos. Casos como o de Castro Soromenho, que morou na década de 5o em São Paulo, e de Luís Romano, um dos mais – talvez o mais – importante escritores de Cabo Verde, que morou em Natal durante anos a fio, vêm comprovar como o Brasil está presente no coração dos escritores africanos, como o irmão mais velho.

Essa relação, que só existe praticamente do Brasil para a África, teria muito mais sentido, se conhecêssemos o que se produz atualmente nos países de língua portuguesa em África-Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau. Ao lado de uma literatura panfletária – necessário num dado momento, em que a literatura teve que servir a uma causa, perdendo assim o seu valor estritamene estético – existe um excelente plantel de novos escritores, que questionam o mundo, dentro de uma visão africana, que se aproxima muito dessa nossa Cosmovisão. E fazem isso utilizando as mesmas experimentações que os escritores brasileiros usam. E questionando inclusive a língua, manipulada de forma inesperada e bela.

A literatura brasileira só começou realmente a ser nacional a partir da Independência, com o movimento do romantismo, quando as coisas brasileiras passaram a ser incorporadas à literatura. Nos países africanos, que tiveram sua noite negra até 1974, a conquista da Independência só foi possível com a guerra inciada em 4 de fevereiro de 1961, e que deixou profundas marcas na sociedade, devido principalmente a brutalidade com que foram reprimidos os movimentos de emancipação popular. Daí, o fato de a literatura africana de expressão portuguesa – com motivos e questionamentos – sempre ter sido mal vista pelo colonizador, e só agora estar caminhando para sua maturidade.

Vinda de uma tradição que remonta aos mais antigos sinais de vida na África, a literatura sempre existiu nesses países, só que oralmente. A tentativas de se escrever uma literatira africana só foram possíveis com a utilização da língua do dominador, já que as línguas nativas não eram codificadas. Mas hoje, se questiona inclusive a própria língua, já que devido à complexidade étnica e lingüística desses países, a tendência é se criar uma língua altemativa, que seja compreendida tanto na cultura oficial, quanto na popular. Existe o "crioulo", que parte de uma estrutura portuguesa, mas se utilizando de vacábulos africanos, e o "forro", também um dialeto usado para tal fim. Ou seja, na literatura africana, até mesmo o substrato que é dinâmico, está sendo modificado a cada novo livro escrito e editado. E o movimento editorial já é grande, pois, devido ao caráter socialista desses países, a cultura é um componente importante e até mesmo determinante para os povos.

Diante disso tudo, só nos resta a constatação da importância de conhecermos a cultura africana de expressão portuguesa, para tentarmos conhecer a nossa própria cultura, complexa, em processo de modificação, e dotada de problemas comuns aos africanos. E, afora isso, entra o prazer de ler algo que nos fala bem de perto.

1986 – n. 1039 – p. 1

Cesário Verde permanece atual no seu centenário

Cesário Verde (José Joaquim), poeta de Realismo português morreu no dia 19 de julho de 1886, aos 31 anos de idade. Publicou seus primeiros poemas no *Diário de Notícias*, de Lisboa. Não chegou a reunir seus trabalhos em livros, o que só acontece no ano seguinte por obra de seu amigo Silva Pinto, com o título de *O livro de Cesário Verde*. Passou despercebido em vida e sem qualquer reconhecimento. Neste ano, a imprensa portuguesa vem lhe abrindo espaços para relembrar, 100 anos depois, sua vida e obra poética. Com apenas um livro, é reconhecido como no primeiro plano na história da poesia de portugal. O mesmo jomal que lhe abrira espaços iniciais, acaba de dedicar ao poeta de *Num Bairro Modemo* (poema tido como um momento culminante da criação de Cesário) duas páginas escritas por Antônio Valdemar, lembrando que Cesário Verde, num único livro "que nos conduz aos labirintos da cidade, às ruas e edificações monumentais e ao amargo dos bairros obscuros". E observa que o temperamento lírico de CV, que foi um *repórter* do cotidiano de Lisboa e o analista da paisagem geográfica e humana dos arredores da Capital portuguesa. Acentua, ainda, que sua poesia, por maio de um discurso e rigoroso, surpreende o real e o fantástico, no enigma do ser, na superfície das aparências e nos comunica o significado trágico e mágico da vida e da Historia.

1986 – n. 1039 – p. 8-9

CESARIO VERDE:

PERMANÊCIA E ATUALIDADE

Edgar PEREIRA.

No centenário de morte do poeta português, este estudo revê aspectos temáticos de sua obra, entre muitos,o da preocupação social.

Confesso que não amei a poesia de Cesário Verde no primeiro contato. Irritava-me sempre a constatação do ar de superioridade, do tom de distanciamento e indiferença diante sofrimento e da imperfeição do outro, revelados pelo eu enunciador. Como disse Vergílio Ferreira a propósito de sua poesia, há poetas que se admiram mas não se amam: Cesário é um deles (1). Esforçava-me por descobrir-lhe a essencial visão do mundo, fascinada pela energia e pelo ousado realismo de suas imagens, mas o "tom de displicência, de distraída tolerância com que fala dos outros" (2) acabava por me distanciar de seus versos. Pareciam-me portadores de uma ideologia pequena-burguesa intolerável (na verdade, o Poeta, ao fim de uma breve existência de 31 anos,considerava-se um bem sucedido exportador de fritas). A figura feminina, sempre revelada como fria e distante, inscrvia-se nas minhas primeiras leituras, como remanescente desgastado das soluções pamasianas,sem desvincular-se ainda por inteiro dos clichês românticos:

"Pudesse-me eu prostar, num meditado impluso,
Ó gélida mulher bizarramente estranha,
E tremulo depor os lábios no seu pulso,
Entre a macia luva e o punho de bretanha!" (3) (Frigida, e. 5)

"E, ó mágica Inigualável,
Que tens o imenso bem de ter cabelos tais,
E os pisas desdenhosa, ativa, imperturbável,
Entre o rumor banal dos hinos triunfais**."** (Meridionais, e.5)

O intratexto muitas vezes me força ver, na sua declarada superiodade, um desdobramento da força máscula explicita, mas a barreira persistia:

"E foi, então que eu homem varonil,
Quis dedicar-te a minha pobre vida,
A ti, que és tênue, dócil, recolhida,
eu, que sou hábil, pratico,viril" (A Débil, e. 13)

A vaidosa arrogância do eu enunciador diante da hortaliça pobre em **Num Bairro Modemo –** "Eu acerquei-me dela, sem desprezo", e. 14 – reaparecia, multiplicada, no tenso quadro de horrores revelado pelo poema **Em Petiz:**

"Ah! Os ceguinhos com a cor dos barros,
Os que a poeira no suor mascarra,
Chegam das feiras a tocar guitarra,
Rolam os olhos como dois escarros!" (Em Petiz, e. 8)

"Outros pedincham pelas cinco chagas;
E no poial, tirando as ligaduras,
Mostram as pemas pútridas, masduras,
Com que se arrastam pelas as azinhagas. (Em Petiz, e. 10)

Por lobisomens, por papões, por bruxas,
Nunca sofremos o menor receio.
Temíeis, vós, pórem, o meu asseio,
Mendigazitas sórdidas, gorduchas!" (Em Petiz, e. 16)

Além do diminutivo (a pequenez como forma de minimizar), o poema apresenta um extenso painel: o bêbado zarolho, a louca obscena, os "selvagenzinhos" catando piolhos, etc, todo um quadro de montros e mutilados. Em minha leitura apressada, lamentava a existência de tais juízos num Poeta que atinge dimensões maiores em **O Sentimento dum Ocidental.** Cheguei, então, a supor qua minha leitura era insuficiente.

Quando tomei conhecimento de que minhas reservas era idênticas às crítica da época (um jomal publicou uma nota sobre o poema afirmando que "Cada verso é simplismente um vomitório, e cada recordação revela de sobejo os maus instintos da criança, precisamente o desamor do homem já feito, pela miséria alheia" (4)), resolvi com urgência ler Cesário com maior atenção. Penitencio-me: se a burguesia da época sentia-se revoltada pelas condições socias expressas no poema na certa o euivocado não era Cesário por tê-las revelado. "Com efeito, que **Em Petiz** continha qualquer coisa de gravemente ofenssivo para a ordem social estabelecida, é claramente confirmado pela reação escandalizada que a sua publicação provocou", observa Helder Macedo (5). O estado emocional do presente anula o julgamento infantil – "a criança que foi era pessoalmente inocente, se bem que socialmente culpada" (6). No final do poema, o julgamento infantil é reavaliado:

" Hoje entristeço. Lembro-me dos coxos.
Dos surdos, dos manhosos, dos manetas.
Sulcavam as calçadas, as muletas;
Cantavam, no pomar, os pintarroxos**."** (Em Petiz, e. 25)

Aos poucos, fui percebendo o grito revolucionário da poesia de Cesário, a coragem em revelar as mazelas sociais e, mesmo, em sugerir que elas teriam relação com a incipiente industrialização da sociedade, ao indicar os efeitos do desemprego e as tensões do operário demitido:

"Uns operários, nestes descampados,
Também surdiam, de chapéu de coco
Dizendo-se, de olhar rebelde e louco,
Artistas despedidos, desgraçados." (Em Petiz, e. 20)

A concepção realça do mundo – um realismo ousado, tendente ao naturalismo, na atração mórbida pelo grotesco (os pobres, os paralíticos, os imperfeitos) – articula-se estreitamente a uma história secularizada da salvação humana, em que os mutilados e miseráveis constituem desequilíbrio da harmonia cósmica. Nesse aspecto, senti que sua poesia (como certa crítica faz crer) pouco herda do impressionismo tendente aos estados limítrofes da apatia diante da natureza. Senti que seu realismo, conquistado a duras penas, tendia para a visão aparentemente neutra e inocente da câmara. E o olhar de Cesário é um olhar intruso, cruel, um olhar que não se intimida pelo grotesco. Um olhar que se faz acompanhar pelas

interferências de um eu enunciador, preocupado com os homens, a Literatura, a História, embora jamais se justifique por revelar o grotesco que seu olhar apreende:

> "E a mim, não há questão que mais contrarie
> Do que escrever en prosa." (Contrariedades, e .11)
>
> "Nossas ruas, ao anoitecer,
> Há tal soturidade, há tal melancolia,
> Que as sombras, o bulíco, o Tejo, a maresia
> Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.
> (O Sentimento Dum Ocidental, e.11)
>
> Embrenho-me, a cismar, por boqueirões, por becos,
> Ou erro pelos cais a que se atracam botes. (Idem, e. 5)
> .....
> E nestes nebulosos corredores
> Nauseiam-me, surgindo, os ventres das tabemas;
> Na volta, com saudade, aos bordos sobre as pemas,
> Cantam, de braço dão, uns tristes bebedouros. (Idem, e. 8)
>
> Eu não receio, todavia, os roubos;
> Afastam-se, a distância, os dúbios caminhantes;
> E sujos, sem ladrar, ósseos, febris, errantes,
> Amareladamente, os cães parecem lobos." (Idem, e. 9)
>
> "Sei só desenho de compasso e esquadro.
> Respiro indústria, paz, salubridade." (De Verão, e. 2)
>
> "E agora, de tal modo a minha vida é dura,
> Tenho momentos maus, tão tristes, tão perversos,
> Que sinto só desdém pela Literatura,
> E até desprezo e esqueço os meus amados versos!" (Nós, e. 128)

Esse Cesário, o que assume o grotesco de seu olhar intruso, é que passei a mar. Sua poética, caracterizada, em linhas gerais, por uma estréia convencional que evolui para depuração dos parâmetros realistas até incidir em processos precursores do Modemismo, é, no mínimo, curiosa. Se me aventuro a descobrir o verdadeiro salto qualitativo de sua poesia (as preensões a que uma crítica conduz!), esbarro, de imediato, no problema da edição póstuma: **O Livro de Cesário Verde** foi publicado, nove meses após a morte do poeta, por inteira responsabilidade e risco por Silva Pinto, que se auto-incluia "amigo na vida e na morte". Se procuro reflexos de sua participação na imprensa da época, o risco de desanimar se impõe, devido à indiferença e oposição dos contemporâneos. Estes não se deram conta da nota novadora introduzida pela sua dicção poética. Resta-me, ao lado do prazer resgatado pela leitura cuidadosa de seus versos, a surpresa dos registros da presença de um enunciador que remete a um ser histórico, caracterizado pela busca de integridade e pelo desejo de viver: o poema **Em Petiz** constitui um contraponto crítico e poemas ingênuos sobre viver nos campos**;** apesar do pesadelo das mortes familiares (o irmão, a irmã), o poema **Nós** exalta o trabalho do agricultor como sinônimo de saúde. "Só a trabalho é, na poesia de Cesário, um investimento de energia muscular essencial à luta pela sobrevivência", assinala Margarida Vieira Mendes

(7). O leitor percebe que, **Em Petiz –** o texto mais contaminado pelo patológico – não tematiza o trabalho, mas o ócio e a mendicância: “pedincham”, e. 10.

Resta-me tentar perceber as ligações que sua poesia estabelece com o tempo atual. O impacto que certamente sobre o Poeta declinou o crescimento demográfico de Lisboa (com as conseqüentes variações do modo de produção e trabalho) de certa forma sobre mim declina a acelerada automação e o uso de computadores. Vivemos (o Poeta e eu) momentos históricos-limite, provocadores de inevitável mudança da parelhagem sensória e comportamental. Viveu Cesário no limiar da modemidade, o tempo atual experimenta o limiar pós-modemo. Nesse sentido, a extrema atualidade de Cesário.

Penso mesmo que, no caso do autor de **O Sentimento dum Ocidental,** a compreensão do referente histórico é basica para iluminar sua obra.

Conheceu o Poeta de perto os desdobramentos da Revolução Industrial: o fluxo migratório (operários dos transportes, da construção civil, da indústria) para a cidade (8). Viveu a contingência do aumento da densidade demográfica e os problemas afeitos a saúde pública (peste de Lisboa, epidemias de febre-amarela, tuberculose), conviveu com a expansão urbana e as atividades ligadas ao comércio e à comunicação social. Os temas que a poesia propõe são ainda instigantes: a poesia como espaço de denúncia das condições humanas propiciadas pelos processos capitalistas de produção, questões relacionadas à ecologia e à alimentação natural, as injustiças sociais geradas pelos novos modos de produção, o problema de consumismo e, com ênfase, o embelezamento da existência árdua e anônima do agricultor e do operário urbano, o gosto melancólico pela modemidade. Entre outros, o leitor dialoga com a beleza destes versos:

> “Entre espécies botânicas diversas
> Forte, a nossa família radiava.” (Nós, e. 26)
>
> “Povo! No pano cru resgado das camisas
> uma bandeira penso que tranluz!
> Com ela sofres, bebes, agonizas;
> Listrões de vinho lança-lhes divisas,
> E os suspensórios traçam-lhe uma cruz!” (Cristalizações, e. 14)
> .....
> “E aos outros eu admiro os dorsos, os costados
> Como lajões. Os bons trabalhadores!
> Os filhos das lezírias, dos montados:
> Os das planícies, altos aprumados;
> Os das montanhas, baixos, treoadores!” (Idem, e. 17)
>
> “O céu parece baixo e de neblina,
> O gás extravazado enjoa-me, pertuba;
> E os edifícios, com as chaminés, e a turba
> Toldam-se duma cor monótona e londrina.
>
> Batem os carros de aluguer, ao fundo,
> Levando à via ferrea os que se vão. Felizes!
> Ocorrem-me em revistas exposições, países:
> Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!”
> (O Sentimento Dum Ocidental, e. 2 e3)
>
> “Foi quando em dois verões, seguidamente, a Febre

E o Cólera também andaram na cidade,
Que esta população, com um terror de lebre,
Fugiu da capital como tempestade.
.....
Pela manhã, em vez dos trens dos batizados,
Rodavam sem cessar as seges dos enterros.
Que triste a sucessão dos armazéns fechados!
Como um domingo inglês na city, que desterros!
.....
Por isso, o chefe antigo e bom da nossa casa,
Triste de ouvir falar em órfãos e em viúvas,
E em permanência olhando o horizonte em brasas,
Não quis voltar senão depois das grandes chuvas.

Ele, dum lado, via os filhos achacados,
Um lívido flagelo e uma moléstia horrenda!
E via, do outro lado, eiras, lezírias, prados,
E um salutar refúgio e um lucro na vivenda!

E o campo, desde então, segundo que me lembro,
É todo o meu amor de todos estes anos!
Nós vamos para lá; somos provincianos,
Desde o calor de Maio aos frios de Novembro!"
(Nós, es. 1,5,10,11,12)

"Sim! Europa do Norte, o que supões
Dos vergéis que abastecem teus banquetes,
Quando às docas, com frutas, os paquetes
Chegam antes das tuas estações?!

Oh! As ricas primeurs da nossa terra
E as tuas frutas ácidas, tardias,
No azedo amonical das queijarias
Dos fleumáticos farmers de Inglaterra!" (Idem, e 45 e 46)

O percurso Poético

Quando, por volta de 1873, com dezoito anos, inicia Cesário sua colaboração nos periódicos portugueses, a influência pamasiana é evidente. Época polêmica: a **Questão Coimbra** (1865) **e as Conferências do Casino** (1871) trouxeram ventos renovadores à Literatura portuguesa. Os temas dessas primeiras composições – **Responso, Meridionais, Flores Velhas –** revelam ressonâncias poéticas tradicionais (o amor, a mulher, a relação poeta/amada); o desempenho poético se mostra inseguro, em busca de identidade, de expressão própria. Predominan recursos satíricos e a irônia é usada como forma de camiflar o sentimentalismo romântico. O complexo de inferioridade diante da mulher amada, indiciada como distante, em conformidade com a moldura pamasiana, não deixa também de indiciar discretas turbulências amorosas. Nessas composições não encontra o leitor o melhor Cesário, preso ainda a soluções pamasianas pouco dominadas.

E a partir de 1874, com **Herísmos,** sua poesia delineia novos caminhos, abandonado o cinismo e o sarcasmo por uma concepção realista filtrada por tons de velada e fina ironia. A nota romântica, porém, continua presente na 2ª estrofe:

" Eu temo o largo mar, rebelde, informe,
De vítimas famélico, sedento,
E creio ouvir em cada seu lamento
Os ruídos dum túmulo disforme."

A adjetivação de faz mais concreta, precisa, as descrições ganham em expressividade:

"Eu temo muito o mar, o mar enorme,
Solene, enraivecido, turbulento,
Erguido em vagalhões, rugindo ao vento;
O mar sublime, o mar que nunca dorme."

Ao abandono dos traços pamasianos, sucede o fascínio pela lírica de Baudelaire, que influencia toda a poesia portuguesa da época. O poema **Esplêndida,** duramente atacado por Ramalho Ortigão, atesta as marcas Baudelairianas:

"Deita-se com langor no azul celeste
Do seu landau forrado de cetim;
.....
É fidalga e soberba.
.....
Tem a altivez magnética e o bom–tom
Das cortes depravadas."

Idêntica expressão da figura feminina aparece também em composições entre 1874 e 1877 (em especial, **Frígida** e **Deslumbramentos**). Ainda se prendem a Baudelaire a descrição dos nervos tensos do cidatino, a temática da grande cidade vista como **Babel corrupta,** a simpatia pelos humildes (no caso da mulher-engomadeira, em **Contrariedades** a ânsia de evasão:

"Eu hoje estou cruel, frenético, exigente;
Nem posso tolerar os livros mais bizarros.
Incrível! Já fumei três maços de cigarros
Consecutivamente." (Contrariedades, e. 1)

Sem ceder a soluções melodramáticas, **Contrariedades** indica aguda capacidade de observação, unida à força de visualizar a condição da pobre engomadeira. Esse poema prenuncia o melhor de Cesário, aquele que se manifesta em **Cristalizações**, **Num Bairro Modemo, O Sentimento dum Ocidente, Nós** – poemas que o colocam entre os grandes da Literatura portuguesa. Reconhecimento como mestre por Alberto Caieiro, Cesário antecipa, de certa forma, o Modemismo português, ao possibilitar, em **O Sentimento dum Ocidental,** a fusão entre o presente o passado, o presente e o ausente, o imaginado e o pensado, o real e o onírico. A melhor homenagem que o leitor pode prestar-lhe neste ano do centenário de sua morte (19 de julho de 1886) é, sem dúvida, ler sua poesia.

Notas Bibliográficas

(1) FERREIRA, Vergílio. Relendo Cesário. Colóqui Letras, Lisboa, (31): 49-58, maio 1976.

(2) Id. ibid. p. 52.

(3) VERDE, Cesário. Obra Completa de Cesário Verde, Org. Por Joel Serrão, 3º ed., Portugália, s/data, p. 27. As citações de Cesário Verde são feitas por esta edição, indicando-se, apenas, entre parênteses, o nome do poema e o número da estrofe.

(4) Id. ibid. p. 221.

(5) MACEDO, Helder. **Nós-uma leitura de Cesário Verde**, Lisboa, Plátano, 1975, p. 181.

(6) Id. ibid. p. 182.

(7) MENDES, Margarida Vieira. **Poesias de Cesário Verde**, Lisboa, Comunicação, 1982, p. 45.

(8) Cf. introdução de MENDES, Margarida Vieira, op. cit.

1986 – n. 1042 – p. 6-7

João Maimona, de Angola:

A palavra poética tem seu nicho na cultura da comunidade

Entrevista a Cleide SIMÕES

JOÃO MAIMONA, é um angolano, da cidade de Huanbo. Tem 30 anos, e além de poeta, é médico-veterinário. É detentor do maior prêmio literário de Angola, O Prémio Literário Camarada Presindente, que na área de poesia intutula-se: Prémio Sagrada Esperança, 1984. Tem publicado: Trajectória Obliterada (Obra premiada). No prelo, pelas edições 70 de portugal: Traços de União. Ainda inéditos: As Abelhas do Dia e No Útero da Noite.

1 - Faça um pequeno perfil do movimento literário de seu país, a partir da independência, ou memo um paralelo entre os dois períodos.

Eu estaria totalmente ligado ao seu pedido se disser que sua curiosidade abraça o que o escritor Jofre Rocha chamou de "Literatura Angolana, ontem e hoje". São dois períodos distintos: a época em que predominavam a filosofia do Estado Novo e o ambiente proporcionado pelo "Santo Padre" Salazar (para retomar a irônica expressão do escritor Cunha de Leiraella), por um lado, e a época post-independência, por outro.

À roda desta época, acentua-se a luta entre o colonizado e o colonizador. Nasce um conjunto de idéias. Este sistema de idéias vai crescendo e acaba encontamdo um terreno fértil na imprensa.

Os intelectuais que se servem de sua pena, erguem o seu protesto contar a irregularidades do sistema colonial. Um exemplo eloqüente deste movimento de protesto é a resposta a um artigo ulta-reacionário dada à estampa na **Gazeta de Loanda**. O protesto expresso sob o título "A voz de Angola clamando no deserto", traduz a dimensão da tomada de consciência das preocupações sociais. Dentro desta tendência coletiva, o movimento de protesto procura dagnificar o homem angolano.

E daí, começam a surgir os primeiros textos literários. Textos que, vistos de perto, procuram abordar os temas líricos-sentimentais, onde a terra-mãe e mulher africana veêm suas raízes escritas pelo poeta numa pagína que, certamente, vai interessar a todos os homens do continente.

No limiar do século XX, o espírito de colonização agudiza-se e, por conseguinte, a oposição acentua-se. Começam a aparecer obras que o estudioso da época classifica de Literatura Colonial. Uma literatura que é, em suma, fruto do trabalho de europeu "com algum nível de instrução" e conheceores da política de colonização. Esta literatura revela nomes que ficarão gravados na história da Literatura angolana: Castro Soromenho (1910-1968), Oscar Ribas (1909-19), detentor de uma "produção de grande valor etnográfico eminente voltada para os dramas das gentes, os usos, as crenças e os costumes, os problemas vividos pelo povo, sobretudo das áreas de Luanda e Malanje."

E depois vem a inovação com o surgimento de uma plêiade de jovens intelectuais que constituem o movimento dos Novos Intelectuais de Angola, sob o lema "Vamos descobrir a Angola". Estes intelectuais tomam a iniciativa de fundar, em julho de 1951, a Revista Mensagem. Mais tarde, em 1956, nasce o MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola, que "congrega as ânsias de todo o povo rasgando um caminho novo para sua libertacão". Esta nova Época proporciona à Literatura angolana nomes tão eloqüentes como Agostinho Neto, Antonio Jacinto, Uabhenga Xito, Luandino Vieira Pepetela e outos. Estamos

em 1980. A juventude escolheu este período caracterizado, de certo modo, por um silêncio editorial no país, para celebrar a sua interrupção no domínio da Literatura e portanto da cultura.

Em Luanda, nasce a Brigada Jovem da Literatura. O movimento estender-se-á às outras províncias. O Movimento da Brigada visa "criar e alargar a consciência (...) através da ação propriamente cultural, esclarecida pelas opções ideológicas (...) da necessidade de transformar a realidade na perspectiva revolucionária, utilizando a energia, a força criadora e inovadora dos jovens".

A esta nova página da Literatura angolona, podemos relacionar nomes promisores de jovens autores que procuram oferecer textos que traduzem a nossa ralidade social, isto é, textos que correspondem com a evolução das idéias e da atmosfera social. São eles: João Maimona, José Luís Mendonça, Lopito Feijó, Carlos Ferreira, Antônio Fonseca e outros.

E no campo da Literatura de idéias, é mais do que provável que Luís Kandjimbo, venha a ser uma voz de vulto do ensaismo, procurando esses jovem escritor debruçar-se sobre a trajetória da novíssima geração literária e sobre alguns aspectos das literaturas africanas.

2 – Quanto à literatura especificamente, quais os caminhos que ela vem seguindo, percebe-se alguma influência marcante?

Os homens das letras de Angola, mergulhados na sua atividade leterária, sofreram influências vindas de diversos cantos do Mundo.

Importa sublinhar, em primeiro lugar, as influências vindas da América Latina. Em poesias, poderemos citar os nomes de Nicolás Guillén e Pablo Neruba, em prosa, Graciliano Ramos, Guimarães e Jorge Amado.

E em segundo lugar, o sopro da Europa, García Lorca, Paul Eluar e Maiakovski, são outros nomes no âmbito das influências na literatura angolana.

3 – O que você e os demais jovens escritores angolanos conhecem da Literatura Brasileira?

Não seria incorreto asseverar que os joves escritores angolanos entraram em contato com a Literatura brasileira, através da prosa de Jorge Amado. Importa destacar o nome de Manuel Bandeira, que esse ou aqule escritor terá conhecido conhecido através da leituras de textos em alguns manuais escolares durante os anos de liceu. No entento, a literatura brasileira da atualidade continua a ser uma incógnita. Fruto de divulgações quase nula, entre nós, das riquíssimas mais recentes produções literárias.

4 – Sobre as correntes literárias ou movimentos que possam constituir uma das facetas da novíssima geração literária.

A propósito de correntes ou movimentos literários, permito-me repetir o que dissera algures.

Eu gosto de agrupar os termos movimento, corrente, tendência sob a designação de directriz ou mesmo escola.... estes são vocábulos que me satisfazem.

Hoje, no nosso panorama literário, surge com a novíssima geração literária o projeto estético-literário OHANDANJI.

A questão OHANDANJI, quando posta em paralelo com sos conceitos de movimento, corrente ou tendência, leva-me a pensar no Surrealismo. E daí, vejo figuras como André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon... Figuras caracterizadaspor uma certa homogeniedade quanto à fase etéria, concepções e idéias.

Se a escola surrelista se apresenta como liberta de todos os constragimentos literários, penso, sem todavia aproximar distintas; a primeira com uma história rica (aqui faço alusão ao Surrealismo) e a segunda ao tentar conceber a sua arquitectura histórica, penso, dizia eu,

encontrar os memos anseios. O sonho. A palpação de um mundo novo. Acção intensifica-se e conjuga-se ao acto de libertação. Essa dimensão (nova) concede ao poeta (que vai cantando o amor, a paz e a justiça) um lugar singular no seiio da sociedade.

Vejo em OHANDANJI uma nova maneira de dissecar a palavra, olhar a sua organização intema, reconstítuí-la e retomá-la para a afirmação da nossa identidade.

5 – Quanto à poesia de João Maimona, poderia dar-nos um perfil?

É provável, julgo eu, que tenha trazido ao mundo um arsenal de versos, ao bandonar o útero de minha mãe. Sempre pensei que a poesia era a línguagem mais pacífica e fratema (podendo ser um instrumento de aproximação e de conciliação dos seres humanos) e o uivo da humanidade (colocando-se na rede de combate, de protesto e de esperança).

Aos 20 anos já escrevia alguma coisa parecida com a poesia. Não sei se tratava realmente de poesia ou não. O que é certo é o que faço, hoje, no campo da literatura, é tido como poesia.

E como discurso diz o que se vê e profetiza o dia que há de vir. O dia de todos nós. O dia de todos homens no mundo dos homens sem distinção de raça, sexo, cultura, língua.

Graças à poesia sinto-me colocado numa estrada que me permite olhar para o mundo e para os homens que o fazem.

A minha poesia, que nasceu com **Trajectória Obliterada** (meu livro de estréia), não se traduz a um simples exercício de estilo ou simples verbalismo estruturado numa relação sintáctica: é um conteúdo temático que sofreu a influência do contexto sociológico em que eu vivo.

6 – O que é Drummond para você, e o que há na poesia dele que o impressiona?

Conheci o Carlos Drummond de Andrade através de um magnífico ensaio do escritor brasileiro Wilson Martins, crítico literário de **O Estado de São Paulo**. Sobrevoando este longo e belíssimo ensaio, publicado no volume **Panorama das Literaturas das Américas,** pude entrar em contato com o célebre poema de Drummond No meio do caminho tinha uma pedra. Mais tarde, foi ao contato com A Rosa Povo e a Antologia **Selena em Prosa e Verso**, organizada pelo autor com estudos e notas do prof. Gilberto Mendonça Teles. Das leituras de Carlos Drummond de Andrade, pude extrair um caldal de idéias que me leva a privilegiar no conjunto dos meus poemas a qualidade e o valor da existência humana. Quando leio Drummond, sinto-me participante de uma autêntica festa espiritual. Drummond influenciou bastante minha obra. A sua poesia é para mim uma escola. Com ela, apaixonei-me pelos traços linguísticos tais como o **enjambement**, a repetição, a enumeração, o estrangulamento. Com Drummons, cheguei a conclusão de que para fazer poesia era necessário agrupar num cesto três coisas fundamentias: o ritmo, a metáfora/metonímia e amensagem. E o meu poema **Poema para Carlos Drummond de Andrade** surge como a única forma singela e amiga, de homenagear o maios poeta brasileiro da atualidade.

7 – Como foi descobrir-se poeta? E como foram as tentativas de publicação?

Como disse noutro passo dessa entrevista, tenho a impressão que ao nascar, eu teria trazido ao mundo um bouquê de versos. Comecei a descobrir que era poeta quando me apercebi que tudo o que dizia em versos podia caber no peito da comunidade. Pois o homem que peoduz versos só é poeta quando a sua mensagem cabe no peito da gente.

Descobri ainda que era poeta ao descobrir a identidade da palavra poética. Pois a palavra poética é uma propriedade imanente de quem concebe. E sua identidade etá na pele do poeta. Descobri também que a palavra poética tinha o se nicho (poético) na cultura da comunidade. O que me leva a sustentar a idéia de que s não se pode isolar a poesia da cultura de uma comuinidade. A poesia vive da cultura e a cultura através dela. A poesia participa da cultura de uma comunidade. E ao escrever TO assumi, digamos assim, o papel de poeta no

sentido imediato e tradicional da palavra o poeta que auxilia a sua comunidade a reencontrar os seus caminhos e leva-a descobrir a sua alma.

Para acentuar bem esta questão, eu resumiria o meu pensamento neste meu silogismo:

São poetas os que comcebem a palavra poética

Ora eu concebo a palavra poética

Portanto sou poeta.

Sobre as tentativas de publicação, eu diria que a minha salvação foi a qualidade dos meus trabalhos. O concurso Camarada Presidente (o Concurso Camarada Presidente é conhecido na modalidade de poesia por **Sagrada Esperança,** obra poética de dimensão universal do nosso poeta nacional, Agostinho Neto, primeiro Presidente da República Popular de Angola) foi para mim a primeira possibilidade de ver uma coisa minha editada e daí entrar em contato com a sociedade através da palavra escrita. Com a repção que foi concedida à TO acho que no futuro não terei dificuldades de publicação que qualquer escritor novo enfrenta.

8 – O que é a música para você? Qual a influência que esta exerce sobre a sua obra?

Muitas vezes, sou levado a pensar que existe um parentesco entre a poesia (quando dita ou declamada) e a música (instrumental ou cantada). O meu pensamento encara a possiblidade de aproximação das duas coisas (bélissimas e indispensáveis para alimentar a vista, o ouvido e o espírito).

Embora sejam duas coisas muito ligadas, lamento que haja uma linha de separação no campo do tratamento: se toda poesia pode ser traduzida ou convertida em música (dependendo este fato do talento de quem procura fazer esse tratamento, isto é, do músico), nem toda a letra musical pode ser integrada na categoria de poesia. Tenho andado desde a minha infância colada à música susceptível de despertar em mim um quarto de hora de alegria; prazer e meditação. Isto para dizer que, quanto ao gosto, a musica não tem fronteira.

Admiro a música concebida em qualquer ponto do Globo. No entanto, minha grande paixão é a música africana (a música angolana com Waldemar Bastos e recentemente com a voz inspiradora de José Kafala; a música camaronesa, gabonesa e zairo-congolesa com todas as suas vedetas consagradas); a música francesa com Léo Ferre, Michael Sardou e Mireille Mathieu; a música americana com o pop e o country-music; a música brasileira com o seu Rumba, transpirando traços africanos.

9 – Passemos à área cultural africana. O que nos pode dizer sobre as literaturas africanas?

Há nas literaturas africanas duas entidades que, por si só, traduzem, digamos assim, conjuntas culturais bem distintas: a literatura oral tradicional e a literatura escrita modema. A primeira rica, mais viva e espontânea e transmitida sem curvas, desvios ou rodeios do cérebro que a inventa para o coração de quem a recebe, no dizer da estudiosa Lilyan Kesteloot. A segunda que nasceu a partir do momento em que os letrados africanos começam a exprimir a sua própria cultura, oferecendo uma temática telúrica e não a cultura dos antigos mestres ocidentais.

Quer na literatura escrita moderna pré-independência áreas francófona e lusófona quer na literatura escrita modema das áreas anglófona e arabófona aparece um traço comum.

Os dois campos exprimem o sofrimento e a miséria dos povos africanos, as lutas entre o colonizado e o colonizador (isto no período pré-independência) mas, também a visão de um mundo cada vez mais próspero, onde são banidas a miséria e a exploração do homem pelo homem.

Para abordar o aspecto específico do livro africano, posso dizer que esse se depara com enormes dificuldades.

Se no campo da literatura oral tradicional, a carência da bibliografia esta ligada à complexidade de elaboração de matéria para a publicação, pelo fato de recolha da tradição oral ser uma tarefa delicada, requerendo que o investigado exiba um certo polimorfismo, para ser ao mesmo tempo poeta, etnólogo e lingüista, no campo da literatura escrita modema; as estruturas implantadas não conseguem dar ao livro africano a possibilidade de circular e estar entre as mãos e sob a vista do grande público leitor.

Dentre as causas que inferiorizam a literatura africana, podemos mencionar: a inexistência de canais de informação mutua; a fragilidade das relações africanas por um lado e entre as literaturas africanas e os mercados industrializados por outro; as barreiras lingüísticas (do ponto de vista lingüístico, a África encontra-se dividida em quatro zonas: anglófona, arabófona, francófona e lusófona) e, finalmente, o grau inferior de publicação das literaturas africanas.

Os problemas que acabo de anunciar traduzem a dimensão da crise que as literaturas africanas são vítima. Para o Continente Africano sair desse estado de letargia, toma-se imperiosa a instalação, no continente africano, de uma instituição cultural com a dimensão da **Casa de Las Américas**. Essa instituição, como é sabido, dispõe de um Centro de investigação literárias (CIL) que organiza o Prémio CASA DE LAS AMÉRICAS, abarcando as literaturas da área americana (Caraíbas e América latina) de língua espanhola, portuguesa, inglesa e francesa.

Com uma instituição deste gênero, a África viria a dispor de meios sólidos para a instalação de estruturas capazes de influenciar a promoção do livro africano. Isto é, a criação de editoras e de unidade tipográficas dotadas de uma organização eficaz (solução para se evitar á Europa para a execução gráfica de obras de autores africanos) e a criação, em diferentes regiões do continente, de centro de tradução de obras literárias de autores africanos (solução para se ultrapassar as barreiras lingüísticas).

Encarando as coisas fora do nosso continente, posso dizer que existem editoras preocupadas em difundir autores africanos, dos mais jovens aos escritores já consagrados. Assim posso apontar a editora Sá da Costa, as Edições 70 e a Editorial Caminho, em Portugal; as edições I'Harmattan, Silex, Sans Frontière, Hatier, Gallimard e outras em França e na Suíça; diversas editoras da Europa Oriental e sobre tudo a Editora (brasileira) Ática, na sua coleção Autores Africanos. Em resumo, essas editoras contribuem, grandemente, para a difusão do rico patrimônio literário do nosso continente.

10 – Quais os títulos que você tem para apresentar nos próximos anos?

É possível que **Traço de união** apareça nos próximos dias. Está no prelo, nas Edições 70. Esse título representa um maço de poemas na época que **arrumava** TO para o Concurso. Achei que deviam juntar outras páginas ao livro que viria ser premiado. **Traço de união** traz as lingüísticas e temáticas da TO. Agora passo aos meus dias e o reler dois títulos ainda inéditos. **No útero da noite** e **As Abelhas do dia**. Alguns textos destas coletâneas aparecem no SLMG (Brasil) e Suplemento Cultural de **O diário** (Portugal). Mas antes de encontra editores para estes títulos, apaixono-me pela organização de uma antologia que irá reunir textos dos quatros títulos supracitados. A Antologia intitula-se **Quando se ouvir o sino das sementes.**

Com essa antologia pretendendo fechar o que designo por primeira fase de uma produção poética em busca das esperanças para os dias de amanhã.

P.S. complemento á oitava pergunta:

Voltando à influência da música sobre a minha obra, eu diria que gosto de dizer que os meus poemas em voz alta à cadencia da música, o que me da possibilidade de os recriar e

apontar um **subtexto**, resultado este de uma simples expressão musical, sensibilizadora e desencadeadora ao mesmo tempo.

Sonhos na mão.

Texto sugerido pela célebre
citação de Martin Luther
King: “I have Andream”
João MAIMOMA

I.
Sonhaste. Sonhaste que a solidão da estrada
havia de anoitecer na estrada.

II.
Sonhaste. Sonhaste que os pássaros do vento
solar haviam de povoar a lua sem pássaros.

III.
Sonhaste. Sonhaste que o mar da cidade
havia de amar o altar da cidade gemendo

IV.
E sonhaste que alguma coisa havia de nascer
na infância da tua mão por acordar.

V
Sonhaste. Sonhaste que a paz da voz havia de
silenciar as bocas da rua no silencio da rua.

VI.
Sonhaste. Sonhaste que as estrelas haviam de
iluminar a sombra cansada de ler as estrelas.

VII.
Sonhaste. Sonhaste que a água da lagoa
havia de apagar o fogo que havia nu na lagoa.

VIII.
E sonhaste que os poemas haviam de falecer
nas nuvens que dizem poemas vivos.

Sonhaste. Sonhaste que havia de sonhar
os teus sonhos.

(Do livro *AS ABELHAS DO DIA*)

1986 – n. 1048 – p. 9

URSS Mal Amada Bem Amada.

uma crônica soviética

Nelly Novaes COELHO

Crítica sobre o mais recente livro do escritor português Fernando Namora, que revela a essência da arte de viajar e de testemunhar aquilo que se descobre.

"A Rússia. Os países, como as pessoas, são os olhos que temos para os ver. Por isso, a mítica Rússia, que só agora começa a desprender-se da fábula para se confiar ao convívio de quem a estima ou detesta, mesmo sem a conhecer, pode ser muita e contraditória coisa. Depende de quem lhe passa a desconfiada porta." (in Os Adoradores do Sol. P. 191)

Tal como em 71, *Os Adoradores do Sol*, Fernando Namora nos entreabria essa *desconfiada porta*, agora nesse recente *URSS Mal Amada Bem Amada*, (Bertrand, Lisboa, 1986) retoma ao mundo soviético e nos convida a acompanhá-lo em seu jornadear indagador e atento pela Rússia de hoje. E já então, muito mais do que o registro objetivo dos fatos ou de peculiaridades pitorescas (como é normal em livros-de-viagem), Namora procurava expressar pelo lado *de dentro as realidades observadas*. *Isto é, um lugar de descrevê-las oir fora* ou sobre elas tecer juízos de valor, tenta compreendê-las em sua possível "verdades" para transformá-las em vivencia própria.

Ficcionista poeta e memorialista, Fernando Namora é, em essência, um espeleólogo do nosso espaço/tempo em mudança; um fascinado pela vida automaticamente vivida por cada homem, em cada recanta do mundo. Conforme a lúcida observação de Eduardo Lourenço, o mundo para Namora, "é uma realidade imprevista, fascinante, um perpétuo desafio, uma continua aventura, cujo destino lhe escapa mas cujo segredo desejaria decifrar para se decifrar nele".(in Fernando Namora no Espelho Americano)

Nessa fase, o crítico revela a essência de viajar e de testemunhar aquilo que descobre, patente nos livros-de-viajem de Namora. Viajante a contra gosto (como ele sempre se identifica) Namora é, entretanto, um dos grandes viajantes do nosso tempo literário. Longe de buscar nas andanças, possível encontro com os seus próprios problemas íntimos busca o outro para através dele, viver diferentes experiências vitais. Daí o ter dito em *Cavalgada Cinzenta*:" *Eu prefiro ver um país a viver do que visitá-lo*."(p.141)

Daí, também, o fascínio crescente dos *livros de viagem* desse grande escritor português, - bem amado de todos quantos entram no universo de sua palavra transfigurada. Frascínio que se apura de livro para livro, resultando evidentemente do aprofundar cada vez mais denso do olhar/espírito do escritor, perscrutando as realidades aparentes e procurando obsessivamente o que está para além do que se vê.

Neste *URSS mal amada*, tal aprofundamente já se evidencia na classificação como crônica, enquanto a de *Os Adoradores do Sol* foi concluída nas séries de um escritor. Essa mudança de classificação é bastante sintomática. Observa-se dentro do universo construído por Namora neste quase cinqüenta anos de labor ininterrupto (sua estréia se deu em 37, com os contos de *Cabeça de Barro*, em colaboração com Carlos de Oliveira Arthur Varela) confirma o profundamento de algo peculiar a sua natureza de escritor: a necessidade de ultrapassar os limites individuais (de seus personagens ou de si próprio) para detectar na matéria histórico-social, a origem das forças responsáveis por aquele *individual*. Ou, em outras palavras, radicalizando, esse impulso para a superação do puramente pessoal, Namora

assume-se agora como *cronista*, - aquele que testemunha o seu momento histórico existencial, ultrapassando sua própria individualidade.

Quebrando a linearidade temporal; fundindo tempos e espaços distintos e desrespeitando a ordem natural dos acontecimentos, Namora aparentemente contraria a natureza da *crônica* que se dispõe a escrever. Evidentemente, esse é um gênero essencialmente *histórico*; isto é, sua matéria existe no tempo sucessivo e linear dos calendários e dos relógios, - exatamente o tempo escamoteado nesse livro. Entretanto, com essa opção estilística de registro fragmentado (no qual espaços e tempos se misturam sem obediência à seqüência natural em que teriam existido) o escritor expressou, mais uma vez, a organicidade de raiz que tem presidido à estruturação de seus escritos, nos quais, problemática e soluções formais amalgamam-se em um todo orgânico e coerente. Note-se, pois que vivendo um *tempo* em acelerada metamorfose como o nosso, e percorrendo um *espaço,* a da URSS, altamente defendido de um conhecimento livre, por parte dos estrangeiros que chegam, o *cronista* não poderia jamais ordenar, de maneira racional, os dados que foram colhidos muitos mais com intuição do que com a razão objetiva.

Nesse sentido, compreende-se que a expressão de seu testemunho só poderia ser fragmentada e se organizar em uma estrutura formal caótica. Entretanto, essa aparente desorganização, em absoluto não se identifica com impossibilidade de conhecer. Pelo contrário. A sensação que nos dá a leitura e a impressão que nos fica depois de fechado o livro, é de que Namora chegou muito perto da possível *verdade,* latente nas formas contraditórias que se defrontam hotel nos diversos niveís ou estratos da realidade russa.

Neste momento, em que se agoniza. no mundo todo, a consciência de que urge encontrar a formula conciliadora que ponha fim a ininterrupta oscilação do Poder, entre totalitarismos e democracias, essa *crônica* soviética ofecere-se como fecundo espaço de reflexão, não só sobre a Rússia, mas também sobre o Mundo e os homens em geral.

Com o humanismo e a lucidez crítica inerentes ao seu modo-de-ser-e-escrever, Fernando Namora vai detectando as contradições intemas que fermentam na Rússia contemporânea. E também vai tomando claro que tais contradições têm, nas raízes, as mesmas carências e necessidades que corroem os sistemas do mundo ocidental. Isto é, ambas resultam dos esforços vãos que vêm sendo feitos por liberais a por socialistas, para solucionarem de vez a difícil (ou impossível?) conjuncão: *liberdade individual* e *justiça social.*

Com a serenidade emocionada de quem se sente visceralmente participante do Outro, por já ter vencido duras batalhas para decifrar o seu Eu a intuir seu próprio lugar na engrenagem do momento que lhe coube viver, Namora vai adentrando devagar e amorosamente pelos meandros do fenômeno soviético; e tocando, com intuição certeira, nos pontos mais sensíveis de suas ambigüidades latentes ou patentes.

"Há coisas, muitas coisas, na União Soviética, que são um soco no estomago para quem chega desprevenido, ainda que o cegue o fervor da apologia. Coisas, todavia, que logo mudam de feição se houver o ensejo de lhes descobrir a ponta da meada". (83)

Nessa frase, temos a síntese do espírito com que, neste recente *URSS mal Amada e bem Amada,* Namora vai-nos revelando, fragmentariamente, as grandezas e contradições do gigantesco mundo soviético. Procurando, em cada *moeda,* o seu *verso* e *reverso,* e sem nunca tomar partido (a não ser o da humanidade ou do calor humano de que seu espírito está empapado), o escritor vai colhendo, na rede das palavras, a essencialidade oculta sob as anterioridades dessa Rússia desafiante: nação de conquistadores e de místicos, — enigma que o Ocidente dificilmente poderá decifrar a fundo, como já Dostoievski o previra em seu *Diário de um Escritor* (do qual Namora transcreve fragmentos).

Nesse jornadear indagador/amoroso, vamos sendo levados através de estranhas e extensas paisagens, cuja beleza por vezes se funde com o terrível; e cuja significação

essencial, em última análise, só se revela através da *paisagem humana* que lhe transmite magia, força ou fraqueza, mistério, melancolia, agressividade, apatia ou vibração apaixonada, serenidade ou agitação; espiritualidade ou materialismo grosseiro...

Como sempre, fascinado pela busca do *humano essencial,* é através do homem, de seus gestos, falas, ações, reações, olhares, posturas... que Namora vai filtrando as realidades observadas. No fervilhar de aeroportos ou metrôs; na solidão terrível de certas regiões ou em meio à agitação das multidões nas ruas; na incrível Bratsk (cidade industrial, na Sibéria, com sua gigantesca central hidroelétrica plantada em plena floresta, em espaço roubando aos gelos e aos ursos, bem próxima ao mágico lago Baical...); ou na islâmica Samarcanda das mesquitas, caravanas, lendas e hotel modemíssimos; na Moscou dos muitos contrastes, com seu gigantismo e pequenezas, com sua Praça Vermelha, o Kremlin (e os "aplausos monocórdios" que ao respondem aos discursos oficiais), a impressionante catedral de curso de S. Basílio. A casa de madeira Tolstoi (hoje transformada em museu), a moscou sedutora com seus "azuis, ocres, rosas", mas *fechada* aos de fora; ou nos meandros burocráticos do sistema soviético ou ainda nos teatros onde a Arte é sempre um espetáculo de primeira grandeza, a que o povo se entrega, seduzido... a *dimensão humana* é sempre a *chave* que o escritor utiliza para ver melhor e tentar *compreender*, sem distorções.

Um dos valores maiores deste *URSS mal Amada bem Amada* está, sem duvida, nesse aspecto. Trata-se do testemunho *desarmado* de um *ocidental* que procura compreender o *outro lado* do complexo de forças que manipulam o Poder, no mundo contemporâneo; e o faz a partir, não da analise direta das super estruturas politico-económicas mas através da descoberta/compreensão do homem comum que ao um e ao cabo, é o sustentáculo básico daquelas forças e quem lhes sofre, diretamente as conseqüências positivas ou negativas.

Mas não só o *homem comum.* Também a *literatura* dos grandes gênios russos (Dostoievski, Tolstói, Gorki, Lenine, Evtuchenko...) serviu ao cronista para ver além do visível. Para quem vê a literatura como um mero entretenimento ameno e ilusório, será uma grande lição o adentrar pela página deste *URSS mal Amada bem Amada;* pois acabará por descobrir que o escritor tem razão quando diz: "Temos sempre que nos referenciar pela Literatura. Mesmo que se não queira. Está a tudo, nessa amarga penumbra que se ilumina por dentro: o mistério e a decifração." (p. 26).

É, pois, no encalço da *decifração* que Namora perscruta o *mistério* da URSS, e vai tecendo a teia narrativa que apesar de fragmentada acaba por compor um expressivo painel das realidades e problemas mais significativos que hoje ao se defrontam. Entre tantos fenômenos dignos de registro e reflexão, destacamos: — o *ardor do traba/ho* que faz da União Soviética, em vários domínios, "um febril estaleiro de desbravadores", a contrastar com *o fantasma do desemprego* que os ameaça cada vez mais; — a *discordância* crescente entre as "condições científicas do processo" que move o mundo atual e o "jugo das formulas" a que é preciso obedecer rigorosamente; — a *rigidez* do sistema e a *indisciplina ou incredulidade* que caracteriza a nova juventude soviética e a leva a exigir um "socialismo real"; — as *mudancas programadas* por Gorbatchev, o atual homem forte da União Soviética, a partir da constatação de que "a URSS se deixou adormentar pelolongo reinado de uma geração sugando o Poder até o exaurir, enquanto ela própria se esgotava biologicamente"; e que, em conseqüência, é urgente que seja dado "o *salto qualitativo* na economia, no sistema das relações sócio-políticas, na totalidade das condições de vida e de trabalho de milhões de cidadãos"; — os meandros da corrupção, da "batota com a lei", estimulada pelas proprias "falhas do sistema" e generalizada entre os privilegiados, próximos ao Poder; - o significativo *espaço corrquistado pela mulher* soviética em todos os setores da sociedade; — a "narcótica teia de aranha /.../ que tem feito da URSS um imenso *corpo burocratizado,* por onde estalam energias insubmissas que não aceitam o letargo"; — *a sacralização da morte,* através do culto apaixonado da "memória das agressões e sujeições" e do "avivar obcecante dos lances históricos em que

avulta a imagem do *inimigo;* — o surdo fermentar dos *espíritos dissidentes;* — a *atração* quase infantil do povo pela parafernália eletrônica ocidental que, com muita dificuldade, mas grande força, está entrando na austeridade de seu dia-a-dia; a *corrosão existencial* que mina os ex-combatentes do Afganistão, tal como, nos EEUU, destruiu (ou destrói) os regressados do Vietinã...; — o *alcoolismo* que, ao lado da "penúria prolongada" e do "lento progresso do nivel de vida", é uma das mais sérias "mazelas nacionais"... Etc... etc... etc.

Por essa breve relação, já se pode avaliar o teor do testemunho dado por esse *URSS mal Amada bem Amada,* e que confirma algo já afirmado por Namora em seu depoimento anterior, em *Os Adoradores do So!:* "... toda coisa estabelecida se toma conservadora e são precisas arritmias. /.../ o *imobilismo,* em politica, como em tudo, é decrepitude, *ser-se sectário* é uma das formas de se ser *imóvel."*

Pode-se dizer que aí está o cerne problemático da crise-em-processo entre os soviéticos. Crise, na qual; o *humano* pesa tanto ou mais do que o *político* ou o *econômico:* e cujos sintomas mais graves Namora vai detectando aqui e ali, em flashs ou intuições iluminadoras.

Hoje, a partir da aceitacão de que o ser humano é energia em continua evolução, fácil se nos toma compreender que qualquer sistema, que pretenda *fechar* o indivíduo ou a comunidade em verdades absolutas e perenes, esta fadado a se deteriorar ou a ser destruido. E nesse sentido que a leitura de *URSS mal Amada bem Amada* se toma *iluminadora,* pois nos mostra, com a simplicidade das grandes verdades, "o refluir do que, no cerne russo, — povo alegre e dramático, sofrido e explosivo, é a *dialética dos contrários*". Mostrando também que "nesse cerne já entrou o sociálismo que é hoje *um modo de ser russo*"; uma "estrutura mental que faz corpo com a estrutura social e que tem de fato a ver com a personalidade de um povo".

São inumeros os momentos que o olhar do cronista descobre a grandeza dessa nova maneira-de-ser-e-de-agir. Crandeza que, na "dialética dos contrários", vai-se entrelaçando com as inevitáveis pequenezas, tão encontradiças no convívio humano em todas as partes do mundo. De sua leitura global resulta um expressivo painel do claro/escuro inerente aos fenômenos humanos. Assim, se por um lado, o escritor revela o *escuro* com a imparcialidade de um indagador arguto, exigente mas compreensivo; por outro lado, a cada passo faz ressaltar o *claro.* E este, via de regra, coincide com a referida mentalidade ou maneira-de-ser, criada pela revolução soviética, e que se expressa por um amor apaixonado e incondicional pela pátria, pela terra, pela nação construida por cada um e por todos, — verdadeira via aberta para o "amor ao mundo."

Emocionado com essa apaixonada auto-entrega dos individuos ao que lhes cabe fazer, Namora sintetiza-a como "um amor disponível, para se fundir em tudo o que, mesmo alheio, é entrega as coisas, as tarefas, aos homens. Uma totalidade a ser investida em cada sonho e em cada ato." (p. 63)

A aparente utopia dessa maneira-de-ser provou que pode transformar-se em realidade. Falta, porém, o "salto qualitativo" nos sistemas de Poder, em qualquer dos hemisférios... Já ninguém duvida dessa urgente necessidade. A face do mundo precisas er transformada, e um dos mais claros sintomas dessa necessidade está no processo de *abertura* iniciado no mundo soviético e do qual este *URSS mal Amada bem Amada* é um significativo testemunho. Como diz Fernando Namora:

"O Russo está sôfrego de conviver, de que não vejam nele um exilado ou um proscrito. Contudo, essa sofreguidão tem altas paliçadas a moderar-lhe os ímpetos, o sentir do povo, de qualquer povo, nem sempre e o sentir de quem nele manda.

De qualquer modo, o tempo (esta) em alvoroço". (p. 18)

As transformações de base que o mundo espera, sem dúvida, estão muito mais próximas do que já estiveram. E essa a esperaça latente neste humanissimo *URSS maI Amada bem Amada.*

1986 – n. 1049 – p. 3

Ode singela a Fernando Pessoa

Ruth Villela CAVALIERI

Inteiro está teu corpo, dizem,
cinqüenta anos depois.
E dizer terem vendido a casa!
E dizer não teres conhecido
quem tivesse levado porrada!

Pois cá estás, vingado em campo santo,
hígido refém das altas agonias
(sem nenhuma romaria),
endeusa-te o solo de Portugal:
por tua surpresa de ser;
pelas águas tumultuosas do velho Infante;
pelo nada que é tudo,
como dizias.

Pois cá estás, incorruptível.
E assim deitado,
sagras todas as sagas horizontais,
anho abatido da modemidade,
entre Rosas e Cruzes,
saudade.

1986 – n. 1049 – p. 9

Solidariedade e unidade lingüística, assuntos de celebração no aniversário da independência de Angola

Teresinka PEREIRA

Manuel Pereira explica muito bem na apresentação do livro *Um Postal Para Luanda* como que um movimento de solidariedade político-literário, que começou de uma maneira tão singela e afetiva, tivesse como resultado uma lindíssima coleçao de poemas, contendo, em sua maioria temática, pontos de vista sobre a fascinante personalidade de Agostinho Neto. Os principais poetas da Língua Portuguesa foram convidados, através de uma circular, para enviar em cartão-postal de congratulação a Luanda pelo aniversário da sua independência, em 1975, pelo MPLA (Momento Popular de Libertação de Angola, que foi transformado, depois da independência, no Partido do Trabalho). Os poetas concorreram generomente a convocatoria da Associação de Amizade Portugal-República Popular de Angola. Mesmo descontando os postais atrasados e os nao respondidos, o volume, que reúne as respostas positivas e chegadas em tempo, apresenta trinta e oito autores. A colheita foi visivelmente abundante, a qual, depois de analisada criticamente, podemos certificar ser excelente!

Agora, para a explicação de como as homenagens a Luanda passam a ser, em sua maioria, homenagens a Agostinho Neto (1), damos a palavra a Manuel Ferreira, que faz a apresentação do livro:

"Luanda (2) (Angola, afinal) é personificada nessa figura maior que foi Agostinho Neto. O Presidente, o poeta, o humanista, o fundador do Partido, encarnando a Pátria. E exaltando-se e dignificando-se essa figura, exalta-se e dignifica-se a Pátria angolana".

A coleção está dividida em duas partes: *Coletânea de Textos* e *Para Agostinho Neto,* sendo a segunda parte definitivamente a mais expressiva. Entretanto, na parte dos textos vários sobre Angola e os outros guerrilheiros da revoluçao para a liberação e Angola, há poemas de grande importância temática e de qualidade lírica..

Guerreiro Morto de autoria de Afonso Almeida Brandão e dedicado a Nicolau Spencer, comanante Mwandoji, morto em combate em 1971, apresenta uma combinação visual de cores do ambiente africano e a figura deste homem herói:

"Angústia líquidas
reinar-te-ão nesses olhos verdes.
Unicamente no oásis dos arbustos dos teus
cabelos
inclinada nas mãos da verdade
a morte chora pelas praias
o nevoeiro do sentir
e o teu espanto de poder dormir".

E como se não só Agostinho Neto fosse a *encarnação* do país, da terra, mas que cada guerreiro pudesse ser ao mesmo tempo,o homem e a terra-pátria.

A colaboração de José Manuel Mendes leva o título de *Trova Africana* e apresenta versos curtos, rápidos, de cadência parecida a da redondilha. A fala é a do Português estrangeiro e solidário, a visita que chega no dia do aniversário para dar o abraço de parabéns e que também recebe os favores da festa:

"Vou ao teu país
receber
os vendavais
às vésperas
do trigo
solidário

beber os grãos
dum outro trigo:
tua fome
nocturna
cálido pão
do amor"

HOJI IA HENDA de Vergílio Alberto Vieira, de forma mais hermética ,apresenta um poema mais duro, onde as metáforas variam com qualidades de sons e silêncios:

"A exortacão da terra
Em armas. E a paz
a paz como inventário, ó anônimo
apontador da morte
e dador
de sangue."

Voltemos a introdução. Manuel Ferreira nos informa que a homenagem a Agostinho Neto feita principalmente por seus contemporâneos, companheiros e militantes do MPLA. Por isto, na segunda parte, a que lhe é dedicada, contém matéria mais palpável e ao mesmo tempo mais política e histórica. E é também mais internacional, talvez porque a característica mais destacável do Poeta Presidente era o internacionalismo social.

Agostinho Neto educou-se na Europa e teve como companheiros tanto de universidade como de prisão e de exílio, grandes personalidades do socialismo internacional.

O autor melhor qualificado para fazer seu retrato é, naturalmente, Oscar Lopes, que foi companheiro de, Agostinho Neto na prisão da PIDE portuguesa. E ele quem apresenta em lindíssima prosa poética esta figuração transbordante e de esperança que foi Agostinho Neto:

"E a esperanca que, hoje, faz realmente a história, a história de cada pátria livre, e a história da grande pátria comum humana."

Um dos parágrafos mais emocionantes da apresentação de Oscar Lopes (3), é o que descreve seu primeiro e silencioso encontro quando eles passam um pelo outro no corredor da prisão, num momento em que os guardas os retiravam das celas de isolamento:

"O homem parece-me então muito alto e muito forte, parece-me uma estátua de bronze, porque marcha com uma firmeza, uma serenidade moral que, à sua ilharga, os guardas se sentem visivelmente ridículos."

Oscar Lópes analisa em seu artigo as razões pelas quais Agostinho Neto lançara em Angola a campanha pela alfabetizacão do povo em Língua Portuguesa. Essa campanha foi uma verdadeira batalha política para a qual ele adotou uma "linha essenciaimente suasória,

política, e não repressiva, para a solucão dos problemas básicos, incluindo o das cisões étnicas incentivadas pelo imperialismo-racismo." (p. 48) Entre todas as proposições de combinações lingüísticas e dialetais, ganhou o Português como a língua comum, veicular para Angola, como o foi para também todas as novas e velhas repúblicas, inclusive o Brasil.

Agostinho Neto propós que as línguas nacionais fossem também "estudadas, padronizadas e didaticamente moldadas para que, o mais cedo possível, todos os angolanos viessem a ser prioritariamente alfabetizados na língua materna de cada qual, como acontece na União Soviética." (p. 48)

Se não houvesse muitíssimas outras vitórias e sperancas das quais se orgulhar e firmar o povo angolano através de seu primeiro camarada-presidente, já bastaria essa tomada de posição internacionalista que foi o que levou para Angola o apoio e a solidariedade imediata das nações mais desenvolvidas e poderosas, inclusive do Brasil, que foi o segundo país a reconhecer a unidade do governo em Luanda.

As apresentações de Manuel Ferreira e de Oscar Lópes colocam as informações primárias, básicas e necessárias a essa colecão de poemas valor lírico

Os versos de Egito Gonçalves (4), que assistiu ao seu lado a celebração do Dia do trabalho, o famoso Primeiro de Maio, dia também do MPLA; Partido do Trabalho, apresentam a Agostinho Neto com a própria luz da revolução:

> "o homem que fora um dia
> na noite escura. Exultava por me ter sido
> dado esse momento
> de viver com um país
> a mesma línguagem, integrar-me
> numa realidade
> longamente esperada. Saudei-o
> porque haverá sempre homens
> como ele
> que abrem clareiras, que encamam
> a luz
> que nos anima. Saudei-o
> sem saber que já saudava a sua estátua."

José Gomes Ferreira, outro grande poeta presente a homenagem, diz que Agostinho Neto é "sem dúvida um dos homens mais singulares da metade do século XX."

José Gomes Ferreira era o presidente da Associação Portuguesa de Escritores quando saudou o poeta-presidente de Angola, Agostinho Neto, e anotou a sua reação:

> "Mas embora me entendesse Agostinho
> Neto
> naquele
> momento não queria ser poeta, mas político
> apenas. E (todos o
> notamos) triste e levemente abatido, já
> tatvez ciente da 2ª
> guerra civil angolana que se aproximava, a
> sua voz vibrava:
> "Amigos, temos de travar uma luta sem
> tréguas
> com o Imperialismo!"

E travou. E venceu.”

Para terminar quero lembrar que esta demonstracão de amizade, cujo primeiro doador foi o próprio Agostinho Neto, o angolano de espírito solidário internacional, teve além deste,outros antecedentes em Luanda. Em l980 a Liga Angolana de Amizade e Solidariedade com os Povos, publicou um volume com as intervenções às comemorações do VI Aniversário do 25 *de Abril* (5) na República Popular de Angola. O título do livro foi *No Caminho da Amizade* (6) e compila as apresentações textos que dão uma visão das comemorações em Angola. O ponto de referência número um na nota de abertura do livro concorda com e anuncia tudo o que estamos dando ênfase na publicação de hoje. Terminaremos com a sua citação:

“Um manifesto em defesa e refoço da amizade e solidariedade ativa e recíproca entre os Povos angolano e portugues, no âmbito do estreitamento amigo e solidário das relações entre os Povos à escala Universal.”

* Assírio Bacelar, Editor & Autores Vários: *Um Postal Para Luanda.* Lisboa: Vega Limitada, Colecção Outras Obras, 1986.

Notas:

(1) Agostinho Neto, grande poeta revolucionário, foi o primeiro Presidente da nova nação, a Republica Popular de Angola.

(2) Luanda é a Capital de Angola, a sede da revolução e a sede do govemo.

(3) Lópes, Oscar: A Sagrada Esperanca de Um Homem in *Um Postal Para Luanda*, pp. 45-50.

(4) Egito Gonçalves é um dos já consagrados poetas portugueses que participam da coletânea, com o poema intitulado Último Olhar Sobre Agotinho Neto, pp. 55-59.

(5) A chamada resolução portuguesa que liberou o país do fascismo ditatorial de tantos anos e sem derramamento de sangue, aconteceu a 25 de abril de 1974, em Portugal.

(6) Martins, Amilcar e outros. *No Caminho da Amizade*. Luanda: Liga Angolana de Amizade e Solidariedade com os Povos e Comissão Promotora da Associação 25 de Abril, 1980.

1986 – n. 1052 – p. 11

MURAL

Camões ganha outra visão

O Instituto de Estudos da Línguagem da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, e a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal, promovem — em conjunto com a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciéncias Humanas da Universidade de São Paulo – a 5ª Reunião Intemacional de Camonistas, no período de 20 a 24 de julho de 1987. A comissão científica é constituída pelos seguintes professores: Américo da Costa Ramalho, Aníbal Pinto de Castro, Maria Helena Rocha Pereira e Vítor Manuel de Aguiar e Silva, todos da Universidade de Coimbra. Além dos citados, fazem parte da comissão Maria Vitalina Leal de Matos, da Universidade de Lisboa; José Adriano Freitas de Carvalho, da Universidade do Porto; Yara Frateschi Vieira, da Unicamp; Massaud Moisés, Maria Helena Nery Garcez e Maria Helena Ribeiro da Cunha, estes da Universidade de São Paulo. Da Comissão Organizadora fazem parte os seguintes membros: Celso Lafer, Álvaro Cardoso Gomes e Maria Helena Ribeiro da Cunha, da Universidade de São Paulo, e Hakira Osakabe, da Unicamp.

Devem comparecer a reunião os professores Adrien Roig, Antônio José Saraiva, Arthur Lee-Francis Askins, Carlos D'Alge, Carlos M. B. Ascenso André, Celso Ferreira da Cunha, Cleonice S. da M. Berardinelli, Custódio Lopes dos Santos, Dieter Woll, Emanuel Paulo Ramos, Ettore Finazzi-grò, Gilberto de Mendonça Teles, Gladstone Chaves de Melo, H. Livermore, Helder Macedo, Jorge Alves Osório, José da Costa Miranda, José de Almeida Pavão Jr., José V. de Pina Martins, Leodegário A. de Azevedo F°, Luciana Stegagno Picchio, Luís de Sousa Rebelo, Luiz Piva, Maria Aparecida Ribeiro, Maria da Conceição Vilhena, Maria de Lourdes Belchior Pontes, Maria Helena Ureña Prieto, Maria Idalina Resina Rodrigues, Maria Lucilia Gonçalves Pires, Maximiano de Carvalho e Silva, R. A. Lawton, Roger Bismut, Sebastião Tavares Pinho, Sílvio Elia, Sílvio de Castro, TelmoSantos Verdelho e Virgínia de Carvalho Nunes.

Temário/inscrição

O temário consta de: 1) Camões e a Poética do século XVI – a) discurso épico; b) discurso lírico; c) discurso dramático. 2) Camões e a fortuna crítica. 3) Camões e a repercussão de sua obra no mundo – I – Até o século XIX; II — No século XX. 4) Camões e a simbólica.

A taxa de inscrição é de 200 cruzados até 15 de maio de 1987. Depois dessa data a taxa será de 300 cruzados. Este preço é para os professores. Os estudantes pagam 150 cruzados até a citada data, e, após 15 de maio do ano que vem, pagarão 200 cruzados. O pagamento poderá ser efetuado em cheque nominal para a coordenadora da comissão que é M. Helena R. da Cunha. Sua conta no Banespa tem o n° 1120.05.57548-3, Cidade Universitária, em São Paulo, SP.

Além do nome e endereço, o interessado deverá mencionar a Instituição ou Universidade a que está vinculado, citando o cargo e a área de especialização. O endereço da Universidade de São Paulo é Avenida Professor Luciano Gualberto, 403. O CEP 05508. Para correspondência:Caixa Postal 8105.

1987 – n. 1057 – p. 4-5

A Cesario Verde

(no seu centenário)
Fernando Mendes VIANNA

Como seria bom ser o Cesário
e seus versos sonoros e salubres!
Ah, ver nos cachos de uva belos ubres
e um lobo no vadio cão otário
— que me lembra noites de adolescente,
quando, lívido e magro, pelas ruas
perseguia cadelas nas calcadas
comparando-as a luas e a fadas!

Como seria bom ser o Cesário!
Mesmo tísico, ser um varão prático,
e não um boêmio lirico e asmático,
a trotar ao relento atrás de nuas
ninfas magras, amareladamente.
Ser dono de uma Quinta e exportador
de áureos racimos e racimos rubros...
Não latifundiário de delubros
e um priapismo mais do que indecente.

Fosse eu assim como o Cesário,
rei de terrunho e não ser'vinhador.
Ver como viça a vide em gordo adubo,
nao mofando lucubrações de aljube.
Ah, fosse eu verde assim como o Cesário,
que embora enfermo, nunca foi doente,
mesmo no tempo do lampião a gás
— sinistro, mas que dava às tolas urbes
um charme de macabro anedotário.

Ter sua verve! Não chocar os goros
ovos de obsoleto decadentismo.
Cesário, mais moderno que os modernos
Ter sua verve! Não chocar os goros
ovos de obsoleto decadentismo.
Cesário, mais moderno que os modernos
intimismos de herméticos infernos!
Gostaria de ter como Cesário
um rural e lúcido panteísmo,
e parar meu fel e sediços choros.

Não ter um enfaro de solitário
ou pupila fosca, mas fabulosíssimas
ventas e olhos ao ermo e à urbe atentos.

Deixar de lado batiscafos fundos
em pélagos onde tudo é cegos mundos!
Ter uma fleuma forte e esse sossego
dolorido mas sem gemidos tolos
de urbanóide apetente de alpinismo.
E poder ver nas loiras loiros bolos,
são princesas e bruxas de tormentos.

Ter seu naturalissimo carisma.
Não brincar de funambulo no abismo,
nem traçar mapas de um dédalo torto
onde a asa de cera do vôo icáreo
se derrete a dedo com ar absorto...
Não usar transfusões de romantismo.
Comer mel na Quinta! Não beber féis
em mil novecentos e oitenta e seis.

Ah! Estou farto de sentir-me lúgubre
e ter-me embotado em ebúrnea cisma,
em cenários de falso cataclisma
de ultra-romântico retardatário.
Ah! ter a seiva de um verso salubre
que cem anos depois de eu estar morto
ainda vibrasse num amplo alexandrino
— como na retina de um genial menino —
a tétrica cidade e o campo sempre úbere.

Como seria bom ser o Cesário!

1987 – n. 1057 – p. 9

José Régio:Poeta místico

Márcio CATUNDA

A Antologia Poética de José Régio, publicada pela Editora Nova Fronteira, com poemas selecionados por Cleonice Bernardelli, oferece a oportunidade de observar-se que prevalece como temática, nos primeiros Iivros, o conflito de contrastes que se chocam na dualidade dos símbolos e signos. Na fase inicial da criação desse grande poeta lusitano, verifica-se que o extravasamento de emoções oscila entre o desespero e a esperança, o êxtase e a decepção, o martírio da vida terrena e a aspiração espiritural. À proporção que se lê, na ordem cronológica, os livros seguintes, nota-se que esse choque de opostos é amenizado e sua poesia adquire uma claridade espiritual revestida de sublimidade mística.

Sobretudo nos livros *Poemas de Deus e do Diabo, Biografia, As Encruzilhadas de Deus e Fado, as antíteses denotam sensações e imagens de grandeza e limitação, vastidão e chão, bem e mal, Deus e Diabo, como mostra o próprio título do primeiro livro. Há na expressão da luta do eu superiror contra o eu inferior a ânsia de uma alma que procura a transcendência e esbarra no corpo que se arrasta no plano terreno. Certos vocábulos eivados de contradição e metáforas intrinsecamente paradoxais demonstram este aspecto dualista refletido nos primeiros livros de José Régio: infâmias e virtudes, orgulho e humildade, ódio e sorriso, furor sagrado, beijos raivosos,* transmitem uma dialética de idéias e sentimentos sintetizada na compreensão do sofrimento, em sua justificação como princípio norteador da evolução que leva ao conhecimento de si mesmo: “Que bom, poder chorar só por amar! / e olhando o roxo azul dos seus joelhos nus / medito em me ir tambem crucificar / nos braços duma Cruz!” (Quinta-feira Santa, p. 48). Nesses versos fica demonstrado que José Régio entende a necessidade de render-se à fé e aceitar o martírio como uma forma de purificação. Contudo, nos poemas *Do Meu Orgulho* e *O Diário, observa-se que sua aceitação do sacrifício não inclui submissão a tiranias. Seu horror à opressão não admite sujeição a nada com que sua consciência não esteja de pleno acordo. Espírito independente e livre, exorta a liberdade com intrepidez e ímpeto no texto de Cântico Negro,* momento dos mais altos em sua arte poética.

Biografia, o segundo

No segundo, livro, intitulado *Biografla,* expressa conflitos de seu caráter indômito a perseguir ardentemente a sublimação de suas mais obscuras tendências psíquicas. Em sonetos de primoroso acabamento técnico, revolve os mistérios do inconsciente, na linguagem do gênio inconformado em demanda dos enigmas que separam o homem de Deus. O soneto *Frente a Frente* é um bom exemplo das indagações metafísicas com que o poeta perscruta a distância existente entre o humano e o divino. Introvertido em seus próprios tédios, perplexo ante a perecibilidade dos bens terrenos, busca a perpetuação de um sentimento que satisfaça sua sede sem limites de um encontro com Deus. O soneto “Imortalidade” traduz com clareza o misticismo messiânico de sua poética inspirada no martírio e na esperança da fé cristã:

Já no lugar dos olhos, que eram belos,
tenho um buraco atônito e apagado;
Já rosas de gangrena me hão toucado,
comendo-me as raizes dos cabelos;

Já os dentes me caíram, amarelos;
Já o meu nariz é um osso cariado;
Já o meu sexo é um trapo amarfanhado;
Já o meu ventre são bichos aos novelos;

Já as minhas carnes moles despegaram;
Já a língua inútil se me apodreceu;
Já a terra se fendeu por me aceitar;

Já milhães de pés vivos me pisaram;
Filho do pó, já o próprio pó sou eu...
Mas, o terceiro dia, hei-de acordar! (p. 90)

No terceiro livro, *As Encruzilhadas de Deus,* recrudesce a temática da religiosidade. A idéia do aprendizado pelo sofrimento é reafirmada pela força expressiva com que se refere a suas "ânsias de Altura e Abismo", em termos que manifestam o contraste de cuja síntese emerge o espírito transformado: *oiro e lodo, desgraça e esplendor, rosa de estrume* são elementos que, no discurso, denotam a dinâmica do realismo mundano em interação com o idealismo espiritualista, na experiência mental e emocional do poeta.

Fado, o livro seguinte, composto de reminiscências traduzidas em ritmos populares como a redondilha maior, apresenta, no desfraldar das imagens, a mesma tendência ao recurso às antíteses: "... cheias de sol nas vidraças / e de escuro nos recantos, / cheias de medo e sossego, / de silêncios e de espantos." (*Toada de Portalegre,* p. 150).

Nos poemas escolhidos de *A Chaga do Lado,* transparece a mensagem confortadora da esperança em meio as negras nuvens do fatalismo. Veja-se nestes de *A Jovem Poeta,* a projeção deste ideário que se configura para nortear as preocupações de José Régio: "Pois lavra-te, és o chão! emprega-te és o braço! / Semeia-te, és o grão! / Floresce, frutifica, extingue-te e, no espaco, / pode, amanhã, nascer mais uma ideal constelação..." (p. 167).

Também os poemas *Non est Hic* e *Grande Guerra* merecem especial destaque pelo que epresentam da incontida determinação que e norteia o espírito a enfrentar os sortilégios da vida, identificado, pelo sofrimento, com o Grande Mestre da Paz, incompreendido e agredido, mas sempre benevolente e santo. Em realidade, o Iivro *A Chaga do Lado* é uma espécie de transição para a poética que predominará nos livros seguintes: nos poemas de *Mas Deus é Grande; Filho do Homem; Cântico Suspenso;Música Ligeira e Colheita da Tarde,* há uma preocupação mais obsessiva por um encontro integral com o sentimento de religiosidade. Gradualmente agrava-se o seu anseio místico e devocional.

Os poemas de *Mas Deus* é *Grande* são autênticas orações que exprimem a fervorosa aspiração evangélica do poeta. No texto de *Ausência, por exemplo, deixa transparecer claramente a sua convicção nos ditames da doutrina cristã:*

Desde que Te amo, não sei
com nada mais contentar-me!
onde estarei? onde irei?
Desde que Te amo que sei
que é tudo o mais vão alarme... (p. 178)

Nesta estrofe verifica-se uma confissão contrita pela qual José Régio se rende ao onipotente de forma arrebatada. Nesta outra, também retirada de *Ausência,* sente-se a sublimidade da línguagem dos santos em contemplação:

Em Ti, por Ti amo tudo!
Se te vais e em uão Te chamo,
fico cego, surdo, mudo...
faltas-me e falta-me tudo,
que afinal só a Ti amo! (p. 182)

Em instantes como este o poeta parece iluminado por um sentimento de pureza espiritual, envolto na inspiração da fé e da esperança.

Com efeito, a poesia de José Régio evolui até chegar a expressão de uma ascese ou de uma realidade nova pela qual se pode vislumbrar a claridade que ilumina os subterrâneos da dúvida e apresenta respostas a todos os questionamentos: “E me julguei ter de negar, o mundo / para cantar-Te sem mentira, / perdoa-me, meu Deus! Já sei que basta ir mais ao fundo: / ver tudo mais por dentro do que vira.” (Pequena Sinfonia, p. 195).

Em *Filho do Homem* relata as contemplações sublimadas do seu encantamento em estilo suave e simples, conquanto depurado e exato no que concerne a precisão das imagens e das idéias. Uma lucidez nítida descomplica-lhe mesmo o modo como descreve o sentimento de amor e uma leveza afável transfigura-se em transcedência benevolente e piedoa: os poemas dedicados a Santa Tereza de Ávila, São João da Cruz e São Francisco de Assis produzem a certeza de que se processou no âmago do poeta uma espiritualização resignada que lhe abriu as portas da paz, que aliviou sobremodo os tormentos que o afligiam.

Nos livros seguintes, até o final da Antologia, continua esta característica predominante. Estes versos de “Convocação”, poema integrante do livro *Cântico Suspenso,* revelam uma maneira de ver o mundo de forma resignada e positiva, mesmo diante dos mais aviltantes suplícios: “Traições, Tédio, Amargor, Martírios, Agonias, / Enchei as minhas mãos vazias. / Liberais vo-las trago a receber-vos: / tiramos que me fostes, sois-me servos.” (p.24).

Efetivamente, na medida em que José Régio se devota a compreensão da vida pelo prisma religioso sua voz sonoridade bíblica e seus cantos adquirem feições messiânica, enquanto o poeta chega ao apogeu de sua arte no que se refere à síntese, à exatidão da palavra que traduz o sentimento e à exuberância de ritmos espontâneos e fluentes em seus cânticos.

1987 – n. 1081 – p 18

Camilo Castelo Branco e o Brasil

Danilo GOMES

(Brasilia) — Fui descobrir, no "sebo" do veterano Amadeu, em Belo Horizonte, um volume precioso, já raro: a segunda edição de "Os Amores de Camilo", de Alberto Pimentel (Lisboa, 1923). Saíra a primeira edição de 1899, portanto, nove anos depois do suicídio do grande Camilo Castelo Branco. Trata-se de livro que se lê com grande satisfação, já pela matéria atraente, ia pela clareza e elegância da línguagem do biógrafo, que foi íntimo amigo do amargurado de São Miguel de Seide, que um dia escrevera: "Envelheci a amar..." ("No Bom Jesus do Monte").

Alberto Pimentel conta-nos que Camilo Castelo Branco quase veio para o Brasil quando, em 1855, o seu caso de amor com Ana Plácido, mulher casada, abalou Portugal, tornando um inferno a vida dos amantes. Diz o biógrafo que o romancista pensou em emigrar para o Brasil, "que era então o purgatório longinquo de todas as almas infelizes, algumas das quais logravam, ao cabo de alguns anos de expiação, ascender ao céu e gozar a bem-aventurança do milhão e do baronato."

Camilo conseguiu até o cargo de adido honorário à legação portuguesa na Corte do Rio de Janeiro, "sem direito a vencimento nem acesso na carreira diplomática". Mas o Brasil ficava longe da cidade do Porto, onde Ana Plácido vivia. Entre os dois apaixonados, "metia-se tanto e tão vasto mar de permeio" e o poeta e romancista, nascido em Lisboa mas criado também noutros sítios, desistiu da idéia. Seria mais um pobre emigrante minhoto a desembarcar no Rio de Janeiro, ali no cais da atual Praça 15 de Novembro, apenas com o passaporte e a rústica caixa de pinho com uns trastes de uso. Não era, porém, fado seu vir parar entre nós.

Assim, o Brasil ficou sendo apenas um sonho, uma quimera (ou "chimera", como então se grafava) na vida do estilista de "Amor de Perdição", "Amor de Salvação", "Memórias do Cárcere" e tantas outras obras que enriqueceram a literatura de língua lusíada.

O impetuoso, romântico, erotônomo Camilo deixou de lado a miragem brasileira (onde, certamente, arranjaria logo uma namorada) e, juntando suas cousas e lousas, partiu em demanda de um sítio ameno, mais próximo do Porto. Assim, assentou domicilio em São João d'Arga, arrabalde de Viana do Castelo, no Minho. Ali, especialmente na Serra de Arga, "errou pensativo, contemplando a imagem de D. Ana Plácido, sempre presente a seus olhos". Ainda não se haviam juntado para sempre aquelas duas almas dramáticas.

1987 – n. 1089 – p.12

Lição das Estrelas

João MAIMONA

1. O que se ofereceu em nossas estrelas para vermos
de deserto em deserto as estrelas que transmitem
a poeira do nosso espaço intacto?

2. O que apareceu em pedaços de boca, alimentando
estômagos cegos, subindo o suor no rosto do mar
que se quebrou sob o peso dos fragmentos d'agonia
da boca?

3. Se quiseres povoar nossos domínios com martelos
do presente, aprende a semear cinzas na palma do
acontecimento que se esqueceu pintar os sete dias
do rio descendo em teu rosto.

4. Não te peço imobilizar o sol com passos em areia
recém-lavrada — o sol que aparece no saber da noite.
eu aprendi as coisas no fracasso ambíguo dos meus passos.
E cantei, caminhando entre o sangue da poesia e a água
desesperada das pontas da profunda terra,
a felicidade da voz que habita a terra que há-de vir,
a tinta d'árvore que recusa quebrar o fado do céu.

5. Sou apenas a menina com chaves que abrem as janelas da colina.
A cidade feliz que vai re-unir os signos d'ausência.
as abelhas chorando o sol que as flores não conheceram
quando o verão cantava o rio d'ilhas adormecidas.

6. As asas. As rochas. E as horas do rebanho.
Na boca do pastor eterno há-de cantar uma ovelha estranha.
Com as cores da terra há-de sonhar a poesia requalificada.
E ao pé da encruzilhada hei-de acender o sol da madrugada

1988 – n. 1112 – p. 14

Fernando Pessoa é visto por dezesseis artista juiz-foranos no PA

Está aberta desde o dia 12 a amostra Pessoa/Pessoas, no Palácio das Artes. A exposição é promovida pelo Centro Murilo Mendes da Universidade Federal de Juiz de Fora em comemoração ao centenário do nascimento do poeta Fernando Pessoa e se propõe a ser uma transcrição plástica do universo poético do autor através do trabalho de 16 artista plástico juiz-foranos.

Freqüência anual de publicação dos artigos de crítica literária e de criação literária.